

A SEMANA DE ARTE MODERNA ENTRE NORMA PRESCRITIVA E CÂNONE LITERÁRIO

Organização

Gian Luigi De Rosa Luigia De Crescenzo Giorgio de Marchis





edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

REITOR: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

VICE-REITOR: Fabio Barboza Passos

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE- EdUFF

Conselho Editorial

Luciano Dias Losekan (Diretor)

Carlos Rodrigues Pereira

Denise Tavares da Silva

Johannes Kretschemer

Iris Maria Costa Amancio

Lucia Maria de Assumpção Drummond

Luiz Mors Cabral

Marco Moriconi

Marcos Otávio Bezerra

Renato Franco

Roberto da Silva Fragale Filho

Ronaldo Altenburg Odebrecht Curi Gismondi

Ruy Afonso de Santacruz Lima

Vágner Camilo Alves







Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

S471 A Semana de Arte Moderna entre Norma Prescritiva e Cânone
Literário [livro eletrônico] / Organizadores Gian Luigi de Rosa,
Luigia de Crescenzo, Giorgio de Marchis. – Rio de Janeiro, RJ:
Edicões Makunaima: Niterói, RJ: Eduff, 2023.

Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia Edicão bilínque

Edição bilíngue ISBN 978-65-87250-40-3

Semana de Arte Moderna (1922 : São Paulo, SP). 2.
 Modernismo (Literatura) — Brasil. 3. Ensaios brasileiros. I. Rosa, Gian Luigi de. II. Crescenzo, Luigia de. III. Marchis, Giorgio de.
 CDD 8869.4

Elaborado por Maurício Amormino Júnior - CRB6/2422

A SEMANA DE ARTE MODERNA ENTRE NORMA PRESCRITIVA E CÂNONE LITERÁRIO

ORGANIZAÇÃO

Gian Luigi De Rosa Luigia De Crescenzo Giorgio de Marchis

> Rio de Janeiro 2023





Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)

Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)

Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)

Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)

Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)

Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)

Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)

Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)

Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)

Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Mireille Garcia (Université de Rennes 2)

Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)

Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)

Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)

Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)

Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sommario

UNA SETTIMANA, CENT'ANNI DOPO	6
Giorgio de Marchis & Luigia De Crescenzo	
MÁRIO NAS CIDADES: REPENSANDO O MODERNISMO PAULISTA A PARTIR DO DESTERRO CARIOCA Ettore Finazzi-Agrò	11
Ettore i mazzi-1810	
LA LINGUA DEL MODERNISMO BRASILIANO: UNA VISIONE COMPARATIVA	27
José Luis Jobim	
IL SILENZAMENTO CHE SIGNIFICA:	45
SULLA NON PRESENZA DEI POETI MODERNISTI Bethania Mariani	
bemama mariam	
O EMBATE ENTRE LÍNGUA OFICIAL E LÍNGUA	7
NACIONAL: A SOCIEDADE, A LITERATURA E "A GRAMATIQUINHA DA FALA BRASILEIRA"	
Carolina Serra & Gian Luigi De Rosa	
ANTROPOFAGIA HOJE: HERANÇAS E	106
REAPROPRIAÇÕES DECOLONIAIS	
Alessia Di Eugenio	
TRADUÇÕES ITALIANAS DO PRIMEIRO MODERNISMO:	123
QUESTÕES DE CÂNONE	
Vanessa Ribeiro Castagna	
TRADIÇÃO, SUBVERSÃO E CÂNONE EM MANOEL DE	150
BARROS: MODERNISMO E FALA BRASILEIRA	
EM POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO Francesca Degli Atti	
SOBRE OS AUTORES	177
DODILL OD AUTORED	177
ÍNDICE ONOMÁSTICO	180

6

Una settimana, cento anni dopo

Luigia De Crescenzo Giorgio de Marchis

In un suo celebre saggio, lo scrittore messicano Octavio Paz considera il *moderno* una tradizione polemica "que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad" (Paz 1990: 18). Cento anni dopo la *Semana*, rimaniamo eredi di questa scomoda condizione di permanente precarietà, in cui la tradizione è sempre *in progress* e il passato condannato a essere continuamente riconfigurato dal futuro. Intempestivi coltiviamo un'idea del presente declinata sotto il segno della *discronia*, convinti che "appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale" (Agamben 2008: 8-9).

L'incertezza riguardo al passato, l'intempestività del presente e l'inesorabile opacità del futuro consentono, però, se non altro, di instaurare salutari relazioni a distanza, trasformando la frattura temporale che abitiamo nel possibile "luogo di un appuntamento e di un incontro fra i tempi e le generazioni" (Agamben 2008: 23). Forse, però, proprio questa singolare relazione con il nostro tempo – e Paz ci ricorda che "la modernidad es un concepto exclusivamente occidental" (1990: 46) – e la consapevolezza della nostra noncoincidenza sono anche all'origine della ritualità dei centenari, che con puntualità sembrano scandire i primi decenni del XXI secolo.

7

D'altra parte, se "la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia" (Agamben 2008: 22), non possiamo sottrarci alla malìa del ritorno agli eventi considerati fondativi del nostro tempo, nella speranza di rievocarli e magari ripeterli. Eventi spesso provvisori e fugaci, votati a un apparente fallimento (gli appena due numeri di "Orpheu" pubblicati nel 1915, la conferenza futurista al Teatro República di Lisboa nella primavera del 1917 e, appunto, la *Semana de arte moderna* al teatro Municipale di San Paolo del febbraio del 1922), di cui non di rado gli stessi protagonisti riconobbero in seguito i limiti e la caducità.

In ogni caso, è indubbio che la Settimana di Arte Moderna del 1922 sia uno spartiacque decisivo nella storia culturale brasiliana, di cui costituisce uno snodo esemplare – straordinario e iconoclasta – di rinnovamento, contribuendo, come è stato scritto, a traghettare il Brasile nell'attualità di un mondo che aveva già prodotto T. S. Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Planck, Einstein, la fisica atomica. Come scriverà un giovane Sérgio Buarque de Holanda, in un articolo sulla moderna letteratura brasiliana, pubblicato in una rivista tedesca appena otto anni dopo la Semana, "os renovadores paulistanos absorviam todas as novidades que lhe chegavam dos países cultos: o cubismo francês, o expressionismo alemão e russo, o imaginismo inglês e norte-americano e o ultraísmo espanhol" (Holanda 2011: 45), persuasi dalla convinzione – um tanto simplista, secondo l'autore di Raízes do Brasil - che, in un paese come il Brasile, qualunque tradizione costituisse un peso morto dispensabile, quando non un vero e proprio ostacolo all'urgenza di rinnovamento che avvertivano con forza.

Indipendentemente dalla correttezza della diagnosi e dall'efficacia della terapia, cento anni dopo è questa urgenza di rinnovamento, che aggrediva con virulenza il canone letterario e la norma prescrittiva, che gli autori degli articoli riuniti in questo volume hanno voluto celebrare.

In tal senso, nel suo saggio, Mário nas cidades: repensando o Modernismo paulista a partir do desterro carioca, Ettore Finazzi Agrò riflette sullo sviluppo e il declino del movimento modernista a partire dalle osservazioni formulate da Mário de Andrade nella celebre conferenza – *O movimento modernista* – tenuta in occasione del ventennale della Semana de Arte Moderna, approfondendo, particolarmente, il nesso tra le forme attraverso cui si è configurata l'esperienza artistica e culturale dei primi intellettuali modernisti e le specificità dell'evoluzione urbana di São Paulo. A sua volta, nel contributo La Lingua del Modernismo brasiliano: una visione comparativa, José Luís Jobim mette in luce, attraverso il raffronto tra varie prospettive teoriche, le caratteristiche precipue della riflessione letteraria in termini di legittimazione e valorizzazione delle differenze del portoghese parlato dai brasiliani rispetto alla norma prescrittiva europea. La portata del movimento linguistico-letterario scaturito dalla Semana del '22 è ulteriormente approfondita in Il silenziamento che significa: sulla non presenza dei poeti modernisti, in cui Bethania Mariani ripercorre il processo di formalizzazione e istituzionalizzazione del sapere relativo alla lingua parlata in Brasile, facendo emergere persistenti omissioni nelle politiche educative, didattiche e di trasmissione della conoscenza linguistica. La complessa questione del portoghese brasiliano viene indagata, inoltre, nel saggio O embate entre língua oficial e língua nacional: a sociedade, a literatura e "A gramatiquinha da fala brasileira", in cui – alla luce dell'importante contributo di Mário de Andrade al riconoscimento e all'affermazione della varietà brasiliana del portoghese – Carolina Serra e Gian Luigi De Rosa presentano uno studio di elementi linguistici che attestano le specificità delle grammatiche del portoghese brasiliano e di quello europeo, rilevando la contrapposizione tra uso della lingua e modello prescrittivo nella situazione di diglossia presente nella realtà linguistica brasiliana. Sulla scia del superamento della tradizione attraverso la sua

rilettura del concetto oswaldiano in una prospettiva decoloniale, mettendo in evidenza il rilevante apporto delle riappropriazioni artistiche indigene all'apertura a nuove e più creative relazioni con l'Altro e con la sua differenza. Nel suo contributo, Traducões italianas do primeiro modernismo: questões de cânone, Vanessa Castagna analizza la ricezione italiana di autori e opere del Primo Modernismo, ricostruendo le vicende legate alla pubblicazione delle traduzioni ed esplorando la loro circolazione tra i sistemi letterari brasiliano e italiano in relazione al canone letterario. Ed è nella prospettiva di rottura con la tradizione e della creazione di nuovi paradigmi letterari che – in Tradicão, subversão e cânone em Manoel de Barros: modernismo e fala brasileira em Poemas concebidos sem pecado – Francesca Degli Atti colloca l'opera d'esordio di Manoel de Barros, analizzando gli elementi di rinnovamento linguistico ed estetico attraverso cui il poeta costruisce il proprio discorso letterario in sintonia con le proposte moderniste.

riconfigurazione nel presente, Alessia Di Eugenio propone, in *Antropofagia hoje: heranças e reapropriações decoloniais*, una

Così, nel (ri)pensare, oggi, l'evento culturale della *Semana de Arte Moderna* il presente volume attraversa la transitorietà e la fugacità delle manifestazioni del moderno ormai incorporate nella tradizione, rivivificando la lezione dei *renovadores paulistanos* e confermando ciò che per Charles Baudelaire rappresenta il fine dell'arte e dell'artista nella modernità, ovvero "di distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero" (2004: 27).

Cem anos depois o, piuttosto, in anacronistica quanto auspicabile coincidenza, sem anos depois...

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben, Giorgio (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Roma: Nottetempo. Baudelaire, Charles (2004). *Il pittore della vita moderna*. Abscondita: Milano.

Holanda, Sérgio Buarque de (2011). "A moderna literatura brasileira". In: *Escritos coligidos. Livro I* – 1920-1949. São Paulo: Editora Unesp – Fundação Perseu Abramo, p. 43-49.

Paz, Octavio (1990). Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Mário nas cidades: repensando o modernismo paulista a partir do desterro carioca

Ettore Finazzi-Agrò

Mas por isso mesmo que fui sinceríssimo, que desejei ser fecundo e joguei lealmente com todas as minhas cartas à vista, alcanço agora esta consciência de que fomos bastante inatuais.

Mário de Andrade

Afirmar que o Modernismo é um movimento prevalentemente urbano é um puro pleonasmo. Considerar, pelo contrário, como o caráter, a forma e a natureza da cidade, a sua história e a composição do seu corpo social cheguem a influenciar o modo peculiar em que o moderno se constrói e se expressa é uma questão a ser ainda investigada – apesar das inúmeras contribuições neste âmbito e que tentam ler modernidade e urbanização como processos correlatos e interdependentes.

Confrontando, por exemplo, duas obras clássicas como a de Marshall Berman e a de Beatriz Sarlo, é fácil verificar como a relação entre o nascimento do moderno e a conformação da cidade seja abordada de modo um tanto diferente. De fato, no seu famoso *All that is Solid melts into Air* o estudioso americano enfrenta a "experiência da modernidade" a partir das teorias de Karl Marx sobre o apogeu e o declínio da ideologia burguesa, tomando como modelo de afirmação compulsiva do moderno sobretudo a cidade de São Petersburgo no séc. XIX – sem esquecer, todavia, a Paris de

Baudelaire ou a Nova Iorque do século seguinte (BERMAN, 1999).¹ Por seu lado, Beatriz Sarlo, no seu conhecido estudo *Una modernidad periferica*, se debruça sobre as transformações da cidade de Buenos Aires entre 1920 e 1930 (SARLO, 1988).

Como se vê, embora mencionando desde o início Marshall Berman e o seu livro (junto com o de Carl Schorske sobre a Viena fin de siècle) como modelos incontornáveis (SARLO, 1988, pp. 7-8), a intelectual argentina fala apenas da capital da sua nação, sem se atrever a tomar como caso de estudo cidades distantes ou que ela não conhece intimamente. Considerando também a diferença entre os períodos analisados (sobretudo o século XIX, por um lado, e a segunda e terceira década do século XX, pelo outro), deveríamos chegar à conclusão que, na verdade, os dois estudos divergem quanto ao questionamento da relação entre moderno e cidade. Se isso não acontece é porque a metodologia utilizada é bastante parecida, transitando, em primeira instância, pelo discurso literário que se origina e se desenvolve no âmbito de dois contextos urbanos periféricos e/ou subdesenvolvidos em relação ao centro que, como se sabe, é, tanto no caso de Petersburgo quanto no de Buenos Aires, Paris, verdadeira capital cultural do séc. XIX – como indicou Walter Benjamin – e das primeiras décadas do século seguinte.

No cerne desta reflexão sobre o que significa "Moderno" nos diversos âmbitos urbanos, devemos aliás considerar previamente o caráter não-referencial desse termo, a sua natureza, afinal, de puro dêictico. Se, de fato, a modernidade é relacionada com o tempo presente, ou melhor, com a presentificação do presente, levando em si a denúncia do atraso, da tradição recusada e da atualização seja da realidade social seja dos meios expressivos que a deveriam representar, podemos facilmente constatar como a questão – colo-

¹ O autor, na edição que eu consultei, dedica a Paris 33 páginas e a Nova Iorque (ao Bronx, em particular) 42, enquanto o caso de Petersburgo ocupa 113 páginas.

13

cada já de modo explícito pela *Querelle des anciens et des modernes* nos finais do séc. XVII – tenha a ver com a afirmação polêmica de uma renovação que prescinde da atualidade, para se espraiar num tempo fora do tempo, visto que toda época pensa a si mesma como moderna. Tudo o que é tido por moderno, nesse sentido, o é em relação a um passado que, todavia, atrai o atual para a esfera da inatualidade e da intempestividade.²

Quero dizer, com isso, que ao falar da experiência da modernidade estamos falando de algo que, como notou também Marshall Berman, prescinde de um "agora" que, no momento em que o indicamos ou procuramos o definir, já se foi, para se colocar numa zona turbulenta e sem consistência, marcada apenas pela mudanca incessante, por um dinamismo onde vige só a contradição e o apagamento contínuo dos pressupostos de ontem - configurando uma situação na qual, justamente, "tudo o que é solido desmancha no ar".3 Nesse sentido, o fato de falar da modernidade romântica da São Petersburgo do séc. XIX ou da Buenos Aires modernista dos finais do mesmo século, assim como do ultraismo vivido pelas vanguardas rio-platenses dos anos Vinte e Trinta do século passado é, no fundo, indiferente ou irrelevante, visto que o que conta, em todos os casos, é uma expectativa daquilo que "está por-vir", é o movimento em direcão a um futuro que se cristaliza ou se eterniza na expressão artística que, com efeito, continua ainda ecoando no nosso hoje - (talvez)

² As minhas considerações, evidentemente, levam em conta também as de Agamben sobre a noção de "contemporâneo". Basta, por isso, lembrar uma frase do filosofo italiano: "La chiave del moderno è nascosta nell'immemoriale e nel preistorico. [...] L'avanguardia, che si è smarrita nel tempo, insegue il primitivo e l'arcaico" (AGAMBEN, 2008, p. 22).

³ Cf. BERMAN. *All that is Solid melts into Air*. Ed. cit., p. 345: "To be modern, I said, is to experience personal and social life as a maelstrom, to find one's World and oneself in perpetual disintegration and renewal, trouble and anguish, ambiguity and contradiction: to be part of a universe in which all that is solid melts into air".

14

pós-moderno e, em certa medida, pós-histórico, enquanto aquelas cidades "modernas" já estão entregues à (des)memória e ao passado.

Nos dois casos, aliás, o russo e o argentino, a produção cultural mostra uma riqueza (eu diria quase uma superabundância) e um alcance que prescinde da época em que ela foi realizada se alastrando até afetar a nossa modernidade. Para ter uma ideia e para ficar no plano literário, basta lembrar os nomes de Pushkin, Gogol e Dostoievski, por um lado, e os de Borges, Girondo e Roberto Arlt, pelo outro, para ter uma ideia da importância que a expressão artística assume num período de radical transformação das duas cidades. A literatura, nesse sentido, é origem e produto de uma revisão e até de uma revolução do paradigma urbano e a ela se junta sempre o testemunho da crônica, acompanhando e descrevendo de modo pontual e exclamativo a quebra do modelo tradicional das cidades periféricas. Dois gêneros, a literatura e a crônica, que mostram, então, como tanto Petersburgo quanto Buenos Aires sejam submetidas - de forma autoritária ou espontânea – a um processo de transformação que tem como objetivo o de sair do subdesenvolvimento para entrar numa modernidade almejada, embora ainda caótica ou "desvairada".

De resto, como se depreende pelo uso deste último adjetivo, o meu intuito é sobretudo o de celebrar o centenário da Semana de Arte Moderna — pondo de lado, momentaneamente, o bicentenário da Independência, vista a atual, trágica situação política que dispensa qualquer celebração ufanista, toda sublimação do orgulho nacional. Como no caso das capitais russa e argentina, a expressão artística modernista fica vinculada, ou até conatural, à específica situação de São Paulo nos primeiros trinta anos do século passado. Nessa perspectiva, a decisão que eu tomei foi a de analisar o caráter urbano do movimento, me valendo aliás das considerações que, vinte anos depois da Semana de 22, formulou um dos fundadores do Modernismo e que, cem anos depois, continuam abrindo pistas para avaliar a importância daquele movimento, acompanhando o

seu nascimento, a sua evolução e o seu ocaso, ligando-se sempre à evolução e ao fracasso de um certo modelo de cidade.

Para repensar, nessa perspectiva, a dimensão histórica e a repercussão no plano nacional do movimento modernista de São Paulo, acho que seria, de fato, necessário parafrasear o título do livro mais conhecido escrito pelo meu querido amigo, recém falecido, Renato Cordeiro Gomes, nos interrogando sobre a hipótese, formulada por ele, que cada cidade possa ser considerada o espelho de todas as cidades, que todas as cidades sejam, no fundo, apenas os epifenômenos da única Cidade — utópica ou distópica, ilimitada ou cheia de confins, invisível ou evidente —, imaginada, por exemplo, por Italo Calvino e, quanto ao Brasil, inventada por Ferreira Gullar (GOMES, 1994).

A questão poderia ser considerada marginal ou irrisória em relação ao impacto cultural e artístico que a Semana de Arte Moderna exerceu no âmbito nacional, se não fosse que a conexão entre o caráter específico do movimento e o seu surgimento no contexto paulista foi fortemente sublinhada, em perspectiva, por um dos seus representantes de ponta. Na sua famosa conferência de 1942, pronunciada no Rio, com a qual Mário de Andrade celebra e enterra a experiência modernista, o papel de São Paulo é ressaltado com força, junto com a importância que, naquele contexto exerceu Paulo Prado:

O fator verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetiva-lo na Semana (ANDRADE, 2002, p. 257).

O autor de *Pauliceia desvairada* confirma então, vinte anos depois, a sua dependência – e a dependência do movimento do qual ele participou desde o início – do caráter peculiar do seu lugar de nascimento. Dependência, aliás, confirmada pelo escritor quando ele menciona o seu deslumbramento pela leitura das *Villes tentaculaires* de Verhaeren que o levou à decisão de compor "um livro de poesias

"modernas", em verso-livre, sobre a minha cidade" (ANDRADE, 2002, p. 255). No ato de abandonar e, em parte, de abjurar os seus ideais estéticos juvenis, Mário reconfirma, então, a natureza originariamente urbana da opção modernista e sublinha a dívida que o movimento contraiu com a cidade e com o seu mecenas.

A identificação de Mário com São Paulo foi, de resto, magistralmente analisada por Luiz Costa Lima no seu *Lira e Antilira* (COSTA LIMA, 1995) mas na sua conferência de despedida do Modernismo e, dali a três anos, do mundo, o grande intelectual paulistano vai além da completa identificação com a cidade para se entranhar num pensamento sobre ela – reflexão, aliás, que vai desembocar no seu testamento poético e polêmico, representado pela "Meditação sobre o Tietê". De resto, a cidade "provinciana" do começo dos anos Vinte, tinha, no entretanto, se transformado no prenúncio da atual megalópole, afastando de si o seu cantor, o obrigando a ir morar no Rio – cidade que ele via, como sublinharam magistralmente tanto Moacir Werneck de Castro quanto Beatriz Resende, como um exílio em relação à sua cidade natal, como em parte aconteceu com o seu amigo Bandeira ("caí na Lapa, um desterro") a respeito de dimensões urbanas reais ou sonhadas, como o Recife, Belém e, sobretudo, Pasárgada.4

Nesse sentido, ao contrário da instigante hipótese proposta por Renato Cordeiro Gomes, para o antigo (ou talvez o *ex-*) modernista não todas as cidades remetem para a Cidade, ou seja, para um paradigma urbano, embora variamente declinado, visto que, reconstruindo o nascimento, a maturidade e a morte do movimento que

⁴ WERNECK DE CASTRO, Moacir. *Mário de Andrade: exílio no Rio.* 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2016; 1ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1989; RESENDE, Beatriz. "Carnaval carioca: Mário de Andrade e o Rio de Janeiro". *In*: SALEM SZKLO Gilda (org.). "*Um desejo quase enraivecido de Rio"*. *Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996, pp. 87-96.

ele contribuiu a fundar, Mário deixa bem claro que o Modernismo podia se enraizar e florescer, daquela forma, apenas em São Paulo:

O modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. (ANDRADE, 2002, p. 258)

Embasada nessa convicção, a leitura de Mário acaba por desembocar num aparente paradoxo: exatamente pelo fato de ser "caipira de serra-acima" e "conservando até agora um espírito provinciano servil" (ANDRADE, 2002, p. 258), São Paulo era mais aberta, de que o Rio, para importar e acalentar aquele fermento vanguardista que vinha da Europa.

O servilismo e o provincianismo, conjugando-se, de modo inesperado, com o crescimento econômico vertiginoso, deram lugar, segundo o intelectual paulista, àquela amalgama de originalidade e subsequência aos modelos europeus que desembocou na Semana. Uma combinação de política e economia do Moderno, nesse sentido, que eu tentei, anos atrás, estudar através dos manifestos oswaldianos e que Mário tinha percebido já em 1942: a política, imposta pelos cafeicultores, como adoção de parâmetros culturais estrangeiros e a economia como fator decisivo dessa mudança que, sendo importada, era, todavia, reivindicada como tipicamente brasileira e revolucionária, digna de ser exportada como eram exportadas as sacas de café.5

Não mencionando, pelo menos no início da sua conferência, os "antigos modernistas", ou seja, ignorando aquela modernidade periférica que já existia em terra brasileira, Mário concentra-se sobre

⁵ Veja-se o meu "Economia (e política) do moderno". *Revista do IEB*, São Paulo, n. 50, setembro-março, pp. 13-26, 2020.

18

as diferenças dos contextos sociais e urbanos entre São Paulo e Rio, descrevendo assim a situação carioca:

O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o "exotismo" nacional (o que aliás é prova de vitalidade do seu caráter), mas a interpenetração do rural com o urbano. Coisa já impossível de se perceber em São Paulo. Como Belém, o Recife, a Cidade do Salvador: o Rio é uma cidade folclórica. Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforo do Bar Nacional. (ANDRADE, 2002, p. 259)

Torna-se evidente, aqui, um certo impressionismo – parente, de algum modo, do "esboço" pitoresco experimentado por Paulo Prado no seu *Retrato do Brasil* –, com aquela chancela do "exotismo folclórico" atribuída ao Rio que parece contradizer o "internacionalismo" da Capital sublinhado poucas linhas antes. É, todavia, justamente nessa contradição que se instala a possibilidade, para Mário, de salientar o diferencial entre Rio e Sampa quanto à acolhida da exposição de Anita Malfatti, verdadeiro fato germinal do Modernismo paulista:

Ora no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. [...] O artigo "contra" do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida. (ANDRADE, 2002, p. 259)

Não se entende bem como o novo adjetivo "malicioso", se encaixe com os atributos de internacionalismo ou de exotismo e, sobretudo, com a "interpenetração do rural com o urbano" que Mário enxergava na Capital, mas o que lhe importava era justificar o fato de o Modernismo ter nascido em São Paulo.

Com efeito, se tudo passa pelo caráter esperto, folclórico e cosmopolita do Rio *versus* a natureza ingênua, provinciana e caipira

de São Paulo, então a consequência óbvia é que só nesta cidade em expansão vertiginosa e, ao mesmo tempo, sem tradição própria podia se dar o fenômeno duma absorção dos ideais estéticos europeus. A simplicidade paulista, todavia, mal se combina, a meu ver, com um elemento decisivo, segundo Mário, para a afirmação do Modernismo e que ele sublinha com força: a índole aristocrática do movimento:

Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. (ANDRADE, 2002, p. 259)

Surge aqui, mais uma vez, o nome de Paulo Prado, membro de uma nobreza, ao mesmo tempo, intelectual e de sangue, exponente de uma aristocracia mais antiga daquela "improvisada do Império", porque "justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebara com a genealogia". (ANDRADE, 2002, p. 259)

Foi ele, na opinião do seu amigo escritor, o verdadeiro artífice da história "aventureira" e "perigosa" vivida pelo movimento de 22, foi ele que teve a coragem de "arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional" na origem e no desenvolvimento do Modernismo (ANDRADE, 2002, p. 259). Na visão de Mário (refletida, aliás, na sua "Ode ao burguês"), não possuindo uma figura semelhante, mas "apenas alta burguesia riquíssima", o Rio estava fadado, ao conformismo e ao conservadorismo. Por isso, pelo seu caráter aristocrático, pelo fato de envolver apenas os "felizes poucos", o movimento surgiu e se firmou nos salões dos grandes cafeicultores, desembocando, depois dessa fase de incubação, na exibição escandalosa e estrondosa no Teatro Municipal.

São Paulo, mostra-se, nessa perspectiva, mais como uma "cidade partida", de acordo com o modelo do Rio, que como uma

"cidade arlequinal", combinando o popular e o culto, a miséria e a opulência. Se isso não chega a fazer com que todas as cidades componham a Cidade, postulada por Renato Cordeiro Gomes, é porque existe, no caso da capital paulista, algo como um trait d'union ideológico ou imagético, ligando o mundo dos cafeicultores e dos industriais ao dos trabalhadores e dos marginais; existe, por consequência, algo como um amontoado caótico de práticas marcando o dia a dia tanto dos paulistanos de nascença quanto dos pobres imigrados. O fio conectando o alto e o baixo e tornando São Paulo uma comunidade multifacetada é, na visão de Mário, aquele sentimento orgíaco, de que é emblema o "Orfeu extático" com toda a sequela de ritos coletivos e, justamente, órficos que abarca (quase) toda a metrópole – fenômeno estudado magistralmente por Nicolau Sevcenko num livro que pode ser colocado com certeza ao lado dos de Berman e Sarlo pelo que se refere à "experiência da modernidade" vivida, nos "frementes anos 20", pela capital paulista (SEVCENKO, 1992).

De resto, a palavra "orgia" é repetida várias vezes na conferência de 1942, conferindo ao movimento o papel de "criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação" que, de certo modo, provocou, no Brasil, as "mudanças político-sociais posteriores a ele" (ANDRADE, 2002, p. 265):

O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial (ANDRADE, 2002, p. 260).

O arrebatamento coletivo, levando, na sua expressão mais avançada, à constituição de uma comunidade artística e aristocrática, toma a forma de uma proposta estética destruindo os parâmetros tradicionais, as conexões usuais entre as palavras e as coisas e promovendo uma nova visão antirrealista do fazer poético. Basta olhar para a revolução colorista mencionada por Mário, entre o homem amarelo de Anita Malfatti (ANDRADE, 2002, pp. 254-55)

e a "cadillac verde de Osvaldo de Andrade" (ANDRADE, 2002, p. 260): discromia que bem expressa o frenesi anti-canônico dos jovens intelectuais paulistas, banindo o caráter mimético da representação pictórica e revestindo de cores inesperadas e gritantes a relação entre arte e vida.

Olhando atrás, o grande intelectual paulista admite, quase com vergonha, de ter sido levado, por esse entusiasmo coletivo, a participar de atos públicos tidos como escandalosos – e não apenas durante a Semana. Segundo ele, porém, o evento que decretou o fim do movimento não foi o sentimento de pudor e de retraimento dos modernistas, não foi a volta à normalidade depois das *années folles* (SCHPUN, 1997) vividas pelos habitantes de São Paulo, mas um fato histórico decisivo como a Revolução de Trinta levando ao crepúsculo o poder dos grandes cafeicultores. Se eles foram o motor do modernismo, no momento em que o motor gripou todo o *élan* do movimento parou, assim como, metaforicamente, também a cadillac verde de Oswald derrapou e ficou à beira da estrada.

Acaba assim a fase verdadeiramente subversiva do Modernismo paulista, o seu anseio revolucionário abrindo, sem querer e por paradoxo, para a era Vargas, ou seja, para aquele período histórico que Sérgio Buarque de Holanda definiu, num conhecido capítulo do seu *Raízes do Brasil*, como a "nossa revolução", sublinhando, por antinomia, o seu caráter regressivo e repressivo (HOLANDA, 1978). Mário, vítima desse retrocesso social, dessa involução política que o levou enfim ao exílio carioca, sublinha a diferença, na continuidade, entre a revolução modernista e a de Trinta, mostrando, por contra, as semelhanças entre Modernismo e Romantismo:

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente "necessário", o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo literário [...] me refiro ao "espírito" romântico, ao espírito revolucionário romântico. (ANDRADE, 2002, p. 274)

Esse "estado revolucionário de que resultou a independência política" e que "teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira" é visto como prodrômico em relação ao "espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico", abrindo este, por sua vez, para "o estado revolucionário de 30 em diante" (ANDRADE, 2002, p. 274).

A insistência sobre a conexão a nível "espiritual" entre Romantismo e Modernismo, junto com a repetição quase obsessiva do adjetivo "revolucionário", mostram como Mário passe, aparentemente, por cima de qualquer diferença entre os vários períodos históricos, imaginando uma cadeia consequencial de eventos eversivos levando até a situação dramática na qual se encontra, naquele momento, o Brasil — visto, aliás, que a conferência de 1942 se coloca em pleno Estado Novo. Este aparente achatamento das peculiaridades — que, por exemplo, leva Mário a declarar-se "amigo" e até "irmão" de José de Alencar (ANDRADE, 2002, p. 271) — parece confirmar a ideia de que a história do Modernismo é também história de mal-entendidos e de silêncios, se não fosse que o escritor deixa claro que a era Vargas representa, por um lado, uma fase de retraimento ou de retrocesso intelectual e, pelo outro, um período de denúncia das enormes desigualdades econômicas no plano nacional.

De fato, segundo o autor, a época que se inicia em 1930 marca, "para a Inteligência brasileira", "uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção" (ANDRADE, 2002, p. 265) — uma revolução, então, que se apresenta como involução e apagamento da "orgia intelectual" anterior a ela e, ao mesmo tempo, como tomada de consciência dos problemas sociais. E em lugar de um carro verde, vamos ter enfim, "na sombra, Plínio Salgado [pintando] de verde a sua megalomania de Esperado", enquanto no Norte começava a atuar o movimento regionalista ("são os do Norte que vêm", como constatou também Bandeira). É a realidade com as suas contradições e a sua complexidade que

irrompe no mundo aristocrático dos *happy fews*, se contrapondo ao integralismo megalômano dos epígonos e ao nacionalismo místico dos verde-amarelistas. À perspectiva urbana sucede, enfim, a amplidão torturada do território, a *Waste Land* onde os problemas sociais não são escondidos sob as cores brilhantes de uma modernidade para poucos.

Mário é bem consciente disso, tanto assim que toda a parte final da sua conferência é banhada por uma melancólica reflexão sobre uma falência que é tanto pessoal quanto coletiva:

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. (...) Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. (ANDRADE, 2002, p. 277)

Um balanço, como se vê, profundamente amargo, devido talvez ainda às circunstâncias pessoais, ao falimento dos seus projetos tanto políticos quanto existenciais e humanos, mas que depende sobretudo daquela "antiquada ausência de realidade" que é um produto do aristocratismo do movimento, do seu confinamento dentro dos limites de uma cidade tolhida pela orgia das sensações, sem olhar ou olhando distraidamente para as questões sociais, sem aquela "angústia do tempo" em que o Modernismo nasceu e cresceu.

E Mário acrescenta, polemicamente e politicamente, para fechar a sua palestra:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão "momentâneo" como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da

nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. (ANDRADE, 2002, p. 279-80)

Daí um convite ao ativismo e ao empenho por parte de quem não se imaginava "político de ação" (ANDRADE, 2002, p. 278), por parte de quem dedicou a vida inteira à prática artística e aos estudos etnográficos e do folclore:

Não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. (ANDRADE, 2002, p. 280)

Não mais, então, o mergulho no frenesi urbano, a tentativa de ser parte de um projeto de revolução estética, mas o impulso à ação partidária, à participação nos movimentos de massa que ele próprio não foi capaz de praticar.

O balanço final é a constatação melancólica e desoladora de ter sempre cultivado um individualismo sem resgate, de ter perseguido, com os seus companheiros de estrada, uma modernidade inalcancável, ciente de que, no entretanto, a cidade desvairada, a Babel metáfora de todas as cidades - como nos lembrou ainda Renato Cordeiro Gomes (1994, pp. 76-89) -, tem se tornado a Babilônia infernal onde as "águas espessas de infâmias" e "podres de fiel" do Tietê "são abjetas e barrentas, / dão febre, dão morte decerto" (ANDRADE, 1987, pp. 387-89). Com este poema derradeiro, com este lamento super flumen Babylonis, com esta meditação amarga sobre o rio que banha a sua cidade arlequinal e aventureira, partida e perdida – o rio à beira do qual o intelectual modernista "se senta e chora" o desaparecimento da sua Sião juvenil e já longíngua – se conclui a parábola de uma geração que acreditou na ilusão de dar voz à Cidade (e, através dela, à Nação) na sua plenitude estética e extática, moderna e, ao mesmo tempo, arcaica.

Naquela São Paulo rutilante, caipira, provinciana e ingênua onde o Moderno parecia poder circular livremente, apesar das suas

"duras esquinas", o que faltou foi, de fato – como escreveu e cantou Caetano Veloso –, a necessidade de dar conta da "antiga" (e, quanto a isso, ainda atual) realidade de um "povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas, / da força da grana que ergue e destrói coisas belas, / da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas".

Foi por isso, por causa do descuido e do silêncio em relação à realidade social e política habitando a cidade, que o concreto – de que São Paulo em boa parte é feita – se tornou fluido; foi por isso que a aparente solidez da sua modernidade, como a de Petersburgo e Buenos Aires, desmanchou no ar; foi por isso, enfim, que o Modernismo ruiu deixando atrás de si um extraordinário amontoado de ruinas artísticas e literárias que ainda hoje, um século depois, cultuamos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo*. Roma: Nottetempo, 2008, p. 22.

ANDRADE, Mário de. "A meditação sobre o Tietê". In: ZANOTTO MAN-FIO, Diléa (org.). *Mário de Andrade. Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, pp. 387-89.

ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". *In*: IDEM. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, pp. 253-80.

BERMAN, Marshall. *All that is Solid melts into Air*. 10th ed., London-New York: Versus, 1999. O autor, na edição que eu consultei, dedica a Paris 33 páginas e a Nova Iorque (ao Bronx, em particular) 42, enquanto o caso de Petersburgo ocupa 113 páginas.

CORDEIRO GOMES, Renato. *Todas as cidades, a cidade*. Ed. Rocco, 1994. COSTA LIMA, Luiz. *Lira & Antilira*. *Mario, Drummond, Cabral*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Economia (e política) do moderno*. Revista do IEB, São Paulo, n. 50, setembro-março, pp. 13-26, 2020.

GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, pp. 126-41.

RESENDE, Beatriz. Carnaval carioca: Mário de Andrade e o Rio de Janeiro. In: SALEM SZKLO Gilda (org.). Um desejo quase enraivecido de Rio. Mário de Andrade e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periferica*: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SCHPUN, Mônica Raisa. *Les années folles à São Paulo*. Hommes et femmes au temps de l'explosion urbaine (1920-1929). Paris: L'Harmattan, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WERNECK DE CASTRO, Moacir. *Mário de Andrade: exílio no Rio.* 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2016; 1ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1989;

La Lingua Del Modernismo Brasiliano: Una Visione Comparativa¹

José Luís Jobim

I Modernisti brasiliani, all'inizio del Novecento, non costituivano un movimento unificato, né avevano un programma consolidato di temi da trattare o tecniche ampiamente condivise per trattarli. Durante i primi decenni del secolo, i modernisti crearono diversi gruppi (alcuni dei quali si definirono attraverso i manifesti) e cercarono, in diverse maniere, di opporre ciò che facevano a ciò che le generazioni letterarie precedenti avevano fatto, a volte per ripudiarlo, altre per riconoscere il rapporto con la tradizione letteraria anteriore.

Dello stesso aggettivo "modernista", applicato oggi in modo vago ad autori e opere, non si fece in passato l'uso esteso che se ne fa attualmente. Come si sa, in un primo momento Mário de Andrade venne qualificato come "futurista", e fu obbligato a spiegarsi nella "Prefazione interessantissima" a *Paulicéia desvairada*: "Non sono futurista (alla Marinetti). L'ho detto e lo ripeto. Ho punti di contatto con il futurismo. Oswald de Andrade, chiamandomi futurista, si è sbagliato." (ANDRADE, [1922] 1987, p. 61). Difatti, il manifesto futurista di Marinetti, del 1909, predicava la distruzione dei musei, delle biblioteche e delle accademie di ogni sorta, e considerava un'automobile più bella della Nike di Samotracia, mentre Mário de Andrade si schierava su tutt'altro fronte, nella sua "Prefazione

¹ Traduzione dal portoghese di Raphael Salomão Khéde.

^{2 &}quot;Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou".

interessantissima". Sosteneva che "sarebbe ipocrita si pretendessi di rappresentare orientamenti moderni che non ho ancora capito bene" (ANDRADE, [1922] 1987, p. 60).

Per quanto riguarda la questione della lingua, forse sarebbe interessante proporre un approccio comparatistico per la nostra riflessione sul Modernismo in Brasile, ma sempre tenendo presente che esiste una serie di problemi che concerne il comparatismo rispetto ai periodi letterari, come quello indicato, per esempio, da Emir Rodriguez Monegal (1978, p. 14) nel cercare di stabilire un dialogo tra Jorge Luís Borges e Mário de Andrade. Il critico uruguaiano ha verificato che, mentre in Brasile è stato utilizzato il termine *Modernismo*, nell'Argentina degli anni '20 si è usato un altro termine per qualificare ciò che faceva Jorge Luís Borges: *ultraismo*. Per questo motivo, Monegal ha dovuto inserire una nota esplicativa:

Il *modernismo* ispano-americano corrisponde, cronologicamente, a ciò che nella letteratura brasiliana viene chiamato "Realismo" e "Simbolismo". (...) Per rendere più semplice la terminologia e unire entrambi i movimenti di avanguardia, forse sarebbe conveniente chiedere in prestito il termine "modernità", che oggi viene così spesso usato. In questo modo, verrebbe unificato un movimento generale altrettanto importante anche nei paesi anglosassoni (MONEGAL, 1978, p. 13)⁴.

^{3 &}quot;seria hipócrita si (sic) pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreend[i] bem".

⁴ Si noti che in Francia, la denominazione ha a che fare anche con altre temporalità: "On sait que si l'adjectif moderne existe depuis longtemps en français, les substantifs formés sur lui sont d'usage récent : modernité, dont une première occurrence se trouve dans un roman de jeunesse d'H. de Balzac publié en 1824, d'abord mis à l'honneur par T. Gautier et Ch. Baudelaire, est encore considéré comme un néologisme par le Dictionnaire de Littré ; pour modernisme, la première occurrence renvoie à une visite que fait, en 1879, J.-K. Huysmans au Salon de peinture de Paris : quand il en rend compte, il évoque une conversation entre Fromentin et un ami sur le « modernisme ». Zola n'a guère recours à ces termes : la seule occurrence de modernité qui figure dans les vingt volumes des Rougon-Macquart se trouve à la fin de

Nel Modernismo di lingua inglese, chiamato in causa da Monegal, la situazione non era più la stessa rispetto a quella del XIX secolo. John Cleary sottolinea che il poeta modernista Ezra Pound, nel 1929, diceva: "Noi parliamo una lingua che era inglese" ["We speak a language that was English"]. Cioè, la lingua portata dai colonizzatori britannici aveva cessato di appartenergli esclusivamente, non era più solo inglese, ma apparteneva a tutti i parlanti e scrittori che la utilizzavano in diverse parti del mondo. In qualche modo, questa divenne la condizione delle lingue di altre (ex)potenze, come Francia, Portogallo o Spagna, durante il XX secolo. Ciò non vuol dire, ovviamente, che non ci siano state reazioni portate avanti dalle antiche potenze, attente nel mantenere il controllo sulle "proprie" lingue.

Per John Cleary, il Modernismo in lingua inglese agli albori del XX secolo sarebbe il risultato di una rivolta nelle periferie del mondo letterario anglofono contro il predominio metropolitano anteriore:

Almeno nei suoi momenti iniziali questa rivolta venne soprattutto dall'Irlanda e dagli Stati Uniti; poi, in maniera somigliante o distinta, movimenti letterari e politici nei Caraibi e in altre parti del mondo anglofono produssero cambiamenti significativi in un sistema letterario anglofono più allargato⁵ (CLEARY, 2021. p. 2).

Così come l'Inghilterra aveva perso il suo primato assoluto come modello per le (ex)colonie nei primi decenni del XX secolo, allo stesso modo la letteratura del Portogallo non rappresentava il

L'Œuvre (1886) et renvoie au peintre disparu, Claude Lantier, dont le romancier Sandoz dit qu' « avec son enragement de modernité » il aurait « compris » le cimetière où on l'enterre. » CHEVREL, Ives. Le modernisme et l'héritage du Naturalisme. Neohelicon XXIX (2002) 1, 45–55, p. 46. 5 "In its early stages at least, that revolt came primarily from Ireland and the United States; later, and in some similar, some different ways, literary and political movements in the Caribbean and other parts of the Anglophone world triggered further significant changes to the wider Anglophone literary system."

punto di riferimento esclusivo per il Modernismo brasiliano e, nonostante la Francia (per essere più precisi: Parigi) avesse un ruolo privilegiato nelle letture dei modernisti, anche in questo caso si può dire che non fu l'unico modello e che questa storia era iniziata nel secolo precedente.

Sin dal XIX secolo, in seguito all'indipendenza brasiliana, è numerosa la documentazione esplicita di osservazioni colonialiste sulla natura e sull'uso della lingua – basti vedere, ad esempio, i casi di Pinheiro Chagas e di Gama e Castro (Jobim, 2020). Come si sa, la presunta mancanza di correttezza nell'uso della lingua portoghese è stata indicata da Pinheiro Chagas come un "difetto" degli scrittori brasiliani, e José da Gama e Castro, vent'anni dopo l'indipendenza brasiliana, ha pubblicato sul *Jornal do Comércio* un articolo di forte risonanza, affermando che le letterature avrebbero dovuto avere il nome della lingua e non del Paese in cui venivano prodotte – il che, secondo lui, avrebbe significato che la letteratura prodotta in Brasile era solo un "ornamento" della letteratura portoghese: "La letteratura non prende il nome dalla terra, prende il nome dalla lingua: così è sempre stato sin dall' origine del mondo e così deve essere finché dura." (GAMA E CASTRO, 1978, pp. 124-126).

La critica di Pinheiro Chagas è stata ribattuta in tono serio da José de Alencar nella postfazione a *Iracema*, ma è stata ripresa in tono umoristico nel Modernismo da Oswald de Andrade. Uno dei "difetti" più sottolineati dai puristi come Chagas riguardo l'uso della lingua portoghese in Brasile era la "posizione pronominale", visto che i grammatici prescrivevano l'uso dei pronomi secondo le norme del Portogallo. Piuttosto che produrre argomenti "seri", Oswald non solo scriveva ponendo i pronomi alla brasiliana, ma prendeva addirittura in giro i puristi, che concepivano come norma il "vecchio portoghese", difeso da Pinheiro Chagas. Oswald a suo modo assume

^{6 &}quot;A literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua: sempre assim foi desde o princípio do mundo, e sempre há de ser enquanto ele durar".

una posizione di legittimazione dell'uso quotidiano della lingua portoghese da parte della maggioranza dei suoi parlanti in Brasile:

Pronominali

Dammi una sigaretta
Dice la grammatica
Del professore e dell'alunno
E del meticcio studiato
Ma il buon nero e il buon bianco
Della Nazione Brasiliana
Dicono tutti i giorni
Lascia stare amico
Mi dai una sigaretta?

Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro.]
(Andrade, 2003, p.167)

Anche Mário de Andrade ha accennato alla questione pronominale nella sua "Prefazione interessantissima" a *Paulicéia desvairada*: "Pronomi? Scrivo brasiliano" (ANDRADE, 1987, p. 74).

L'idea che esista una lingua parlata dalla popolazione in generale e che questa lingua debba essere rispettata non era

^{7 &}quot;Pronomes? Escrevo brasileiro".

un'invenzione dell'inizio del XX secolo. Infatti, molto prima, Dante Alighieri, nel De vulgari eloquentia, opera scritta tra il 1302 e il 1305, aveva già elaborato una giustificazione per l'uso del volgare (lingua, secondo lui, che i bambini acquisiscono quando iniziano a distinguere i suoni; o che viene appresa senza alcuna educazione formale). Dante considerava la lingua volgare come la più nobile, perché tutti la utilizzavano, malgrado alcune differenze di pronuncia o di lessico. Certamente, il poeta scrisse in un momento in cui i volgari iniziavano a legittimarsi dinanzi alla presunta universalità del latino, ma Oswald si trovava in una situazione ben diversa. I modernisti non stavano lottando contro un'altra lingua, che si sarebbe presentata come universale rispetto alla loro. E molti filologi e grammatici brasiliani erano ancora ad un livello che forse potremmo chiamare pre-dantesco. Ad esempio, sull'editoriale del primo numero della Revista de Filologia e História, nel 1931, ancora venivano prodotti argomenti per legittimare il latino come una sorta di lingua madre, alla quale la lingua portoghese sarebbe "subordinata" e dalla quale sarebbe "dipendente"8.

Infatti, i modernisti continuavano a portare avanti la lotta degli scrittori ottocenteschi in vista della legittimazione delle differenze

⁸ Si veda ciò che viene detto sull'editoriale del primo numero: "È impossibile, per esempio, studiare la lingua nazionale con un metodo che si possa chiamare scientifico, fintantoché si ignorino gli idiomi affini o ci si dimentichi l'intima dipendenza che subordina la nostra lingua al latino, del quale è, senza soluzione di continuità, evoluzione lenta e progressiva: la nostra lingua si spiega attraverso l'uso che ne hanno fatto i nostri remoti antenati, che la ricevettero, più di venti secoli fa, dalla Roma conquistatrice." ["É impossível, por exemplo, estudar a língua nacional com método a que se possa chamar científico, desde que de todo se ignorem os idiomas afins ou se perca de vista a íntima dependência que subordina a nossa língua ao latim, de que é, sem solução de continuidade, evolução paulatina e progressiva: o nosso idioma explica-se pelo que falaram nossos remotos antepassados, que o receberam, há mais de vinte séculos, de Roma conquistadora."] (p. 2. Ho reso attuale l'ortografia.).

linguistiche dei brasiliani riguardo certi usi portoghesi che venivano considerati "corretti" – il movimento modernista, cioè, agiva per giustificare gli usi brasiliani come differenti e non come incorretti.

Il caso emblematico di scontro argomentativo sulla correttezza dell'uso della lingua nel XIX secolo, come già abbiamo sottolineato, fu quello che coinvolse il critico portoghese Pinheiro Chagas e José de Alencar. Avvenne in seguito alla critica su *Iracema* che Pinheiro Chagas pubblicò e alla quale Alencar rispose (a proposito, ancora nel 1931 la *Revista de Filologia e História* cita questo scontro, ignorando completamente i modernisti).

In quella critica, Pinheiro Chagas mise sullo stesso piano tutta la produzione letteraria del Brasile, che, a suo avviso, aveva un difetto: "... è la mancanza di correttezza nella lingua portoghese, o meglio la smania di rendere il brasiliano una lingua diversa dal vecchio portoghese, attraverso neologismi temerari e ingiustificabili e insubordinazioni grammaticali (...)" (CHAGAS, 1867, p. 221). Alencar, a sua volta, rispose:

Che la tendenza, non alla formazione di una nuova lingua, ma alla trasformazione profonda dell'idioma del Portogallo, esista in Brasile, è un fatto incontestabile. Ma, al posto di attribuirla a noi scrittori questa rivoluzione filologica, il Sig. Pinheiro Chagas dovrebbe, per essere coerente con la sua teoria, cercarne l'embrione e il suo fomento nello spirito popolare: nella lingua popolare, questo "ignorante sublime", come fu chiamato da lui. (ALENCAR, 1958, p. 314).

^{9 &}quot;...é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais (...)". 10 "Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. Mas, em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o gérmen dela e seu fomento no espírito popular; no falar do povo, esse "ignorante sublime", como lhe chamou".

Riprendendo argomenti già presenti in Dante, Alencar sostiene che questa "rivoluzione è irresistibile e fatale", come quella che trasformò "il romano in francese, italiano, ecc." – che è poi quella di cui parlava Dante. Ed è interessante segnalare, a questo punto, che Mário de Andrade fu accusato, all'epoca, di voler essere il Dante brasiliano:

(...) Molti, persino amici miei, si sono messi a dire che io facevo il Dante e volevo creare la lingua brasiliana. Grazie a Dio, non sono così 'gnorante (sic) né così vanitoso. La mia unica intenzione è stata quella di dare il mio contributo a un movimento pratico di liberazione importante necessaria¹¹ (PINTO, 1990, p. 316).

Se volessimo spostare l'attenzione un po' più indietro nel tempo, potremmo ricordare che Fernão de Oliveira, malgrado venisse spesso citato come rappresentante di un certo colonialismo subalterno – giacché aveva scritto nella sua Gramática da língua portuguesa (1536) che era meglio che i portoghesi "insegnassero" alla Guinea al posto di "imparare" da Roma –, incitava in questa stessa opera i suoi compatrioti a legittimare l'uso del loro volgare: "E non diffidiamo della nostra lingua [portoghese], perché gli uomini fanno la lingua, non la lingua gli uomini"12 (Oliveira, 1536). In contrapposizione a Fernão de Oliveira, nel caso di Oswald de Andrade, non si tratta più di legittimare: né il volgare nei confronti di un'altra lingua, vista come nobile e universale (il latino); né la lingua dell'antica potenza coloniale nei confronti della colonia. Nel periodo del Modernismo, la lingua portoghese era già la lingua nazionale non autoctona (come la lingua inglese negli Stati Uniti), per cui si trattava di attribuire al brasiliano il diritto di parlare la "sua"

^{11 &}quot;(...) muita gente, até meus amigos, andaram falando que eu queria bancar o Dante e criar a língua brasileira. Graças a Deus não sou tão iguinorante [sic] nem tão vaidoso. A minha intenção única foi dar a minha colaboração a um movimento prático de libertação importante necessária".

^{12 &}quot;E não desconfiemos de nossa língua [portuguesa], porque os homens fazem a língua, e não a língua os homens".

lingua, nel modo in cui esisteva in America, e non in Europa. In altre parole, si trattava di tenere in scacco la pretesa universalizzante della norma lusitana, assimilata dai grammatici (persino brasiliani) e dal sistema scolastico del Brasile. Oswald cerca di legittimare gli usi linguistici quotidiani dei brasiliani, in opposizione all'immagine lusitana di "correttezza", secondo la quale le differenze brasiliane venivano interpretate come "mancanza di correttezza", fin dal XIX secolo. Questa immagine di "correttezza" sembra essere pervenuta all'inizio del XX secolo, visto che è presente nel necrologio scritto dal grammatico e filologo brasiliano Sousa da Silveira per il suo collega Mário Barreto, nel 1931¹³:

La mentalità linguistica di Mário Barreto si è formata in un'epoca in cui fioriva il rispetto per la norma classica dell'idioma, in una sorta di reazione contro le libertà deliberatamente messe in atto dall'insigne José de Alencar e, credo che incoscientemente, da alcune figure del Romanticismo, soprattutto i poeti che non arrivarono alla maturità¹⁴ (SILVEIRA, 1931, p. 538).

Infatti, la "norma classica" e affini, era una sorta di norma ideale o idealizzata, di indiscutibile origine europea, che alla fine aveva prodotto un movimento comparatista, in cui veniva confrontata quella "norma" con gli usi dell'ex-colonia. Questo movimento era perfettamente comprensibile nel XIX secolo, quando il comparativismo linguistico tra l'Europa e le sue (ex)colonie fioriva, e le differenze tra le (ex)potenze e le (ex)colonie era interpretata a

¹³ Va detto en passant: secondo Edith Pimentel Pinto [1990, p. 77], Mário de Andrade avrebbe prodotto note esplicative dei Novíssimos estudos de língua portuguesa (1914) e di Através do dicionário e da gramática (1927), de Mário Barreto.

^{14 &}quot;A mentalidade linguística de Mário Barreto formou-se numa época em que florescia o respeito ao padrão clássico do idioma, numa espécie de reação contra as liberdades deliberadamente praticadas pelo insigne José de Alencar, e creio que inconscientemente por alguns dos elementos do romantismo, principalmente os poetas que não chegaram à maturidade".

svantaggio delle (ex)colonie. Hutcheson Macaulay Posnett (p. 75), precursore della Letteratura Comparata in lingua inglese, affermava, nel 1886, che la nascita delle nazionalità europee stava creando nuovi punti di vista, nuovi materiali per la comparatistica nelle istituzioni moderne. Secondo lui, dal XVIII secolo, con il lavoro del filologo William Jones (1746-1794) – che era anche un addetto dell'Impero britannico – il comparativismo sarebbe arrivato a dimostrare il nesso tra lingue europee e indo-europee: "Da quel momento in poi, il metodo comparatistico è stato applicato a molti argomenti, oltre che al linguaggio; e molte influenze nuove sono state combinate per fare in modo che la mentalità europea fosse pronta a comparare e a confrontare più che mai" (POSNETT, 1886, p. 75).

Il Nuovo Mondo si è inserito nel pensiero di Posnett come l'introduzione di un *altro*, radicalmente diverso, molto più "diverso" rispetto agli *altri* nei quali gli europei si erano già imbattuti – e, come era da aspettarsi, più "primitivo" ¹⁶. Per quanto riguarda il Modernismo brasiliano, una delle strategie riguardo l'accusa di "primitivismo" fu quella di evitare di rimanere sulla difensiva, cercando di smentire o di superare quell'immagine europea del *primitivo*, del *selvaggio*, del *non civilizzato*. Come si sa, c'è stata un'assimilazione di quest' immagine da parte dei modernisti, per finalità comunque diverse da quelle proposte dalle potenze europee. Il *Manifesto antropófago* ne è un buon esempio e, prima ancora, Mário de Andrade già scriveva, nella sua "Prefazione interessantissima" a *Paulicéia desvairada*: "Il nostro primitivismo rappresenta una nuova fase

^{15 &}quot;Desde aqueles dias, o método de comparação foi aplicado a muitos assuntos além da linguagem; e muitas novas influências se combinaram para tornar a mente da Europa mais pronta para comparar e contrastar do que nunca".

^{16 &}quot;The discovery of the New World brought this new European civilisation face to face with primitive life, and awakened men to contrasts with their own associations more striking than Byzantine or even Saracen could offer".

37

costruttiva. Sta a noi schematizzare e metodizzare le lezioni del passato"¹⁷ (ANDRADE, 1987, p. 74)¹⁸."

Per quanto riguarda la questione della lingua, sappiamo anche che Mário de Andrade aveva prodotto diversi argomenti seri e aveva persino abbozzato una grammatica del portoghese del Brasile, i cui frammenti sono stati pubblicati in un lavoro pioniere dalla professoressa Edith Pimentel Pinto¹⁹.

Rispetto al XIX secolo, e allo scontro tra Alencar e Pinheiro Chagas, Mário rappresenta un cambio di rotta, infatti, non vuol esser visto né come un ribelle nei confronti dell'ex-potenza coloniale, né come un difensore della norma portoghese. Discostandosi da

^{17 &}quot;O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar metodizar as lições do passado".

¹⁸ Secondo Telê Porto Ancona Lopez, Mário cercherà, in un secondo momento, una base teorica per il "primitivismo" in Lévy-Bruhl: "Come si sa, Lévy-Bruhl era l'antropologo francese più acclamato negli anni '20 in Europa. La sua teoria influenzò il Modernismo brasiliano e le sue idee furono usate nel 1928 come base del concetto di primitivismo, abbozzato nel 1924 nel manifesto Pau-Brasil. Proprio quell'anno apparve come elemento teorico nel Manifesto Antropófago, in cui Oswald de Andrade cita la Mentalità pre-logica." ["Como se sabe, Lévy-Bruhl era o antropólogo francês mais difundido na Europa na década de 20, e sua teoria exerceu influência no Modernismo brasileiro, sendo as suas ideias usadas em 1928 como sustentáculo do conceito de primitivismo, esboçado em 1924 no manifesto Pau-Brasil. Naquele ano, aparece como chave teórica no 'Manifesto Antropófago', onde Oswald de Andrade cita a 'Mentalidade pré-lógica"] (Lopez, 1972, p. 92).

¹⁹ Cf. il commento di Edith Pimentel Pinto: "A giudicare dall'insieme degli appunti ad essa dedicati, la *Gramatiquinha* si configura, in linee generali, come un crogiolo delle idee di Mário de Andrade sulla grammatica in senso lato; sulla varietà brasiliana della lingua portoghese, considerata dal punto di vista psicologico e sociologico; e sull'espressione letteraria modernista" ["A julgar pelo conjunto de rascunhos a ela destinados, a Gramatiquinha se configura, em linhas gerais, como uma plataforma das ideias de Mário de Andrade sobre gramática, lato sensu; sobre a variedade brasileira da língua portuguesa, psicológica e sociologicamente considerada; e sobre a expressão literária modernista"] (pp. 60-61).

queste due attitudini, egli poteva sentirsi più a suo agio assimilando sentimenti e costumi, espressioni e azioni che in quel momento appartenevano sia ai brasiliani che ai portoghesi:

Non si tratta di nazionalismo rivendicativo, cari miei. Sarebbe ridicolo. Si tratta di essere brasiliani e basta. E per fare in modo d'essere brasiliani non c'è da rivoltarsi contro il Portogallo o allontanarvisi. Dobbiamo essere brasiliani non per distinguerci dal Portogallo ma proprio perché siamo brasiliani. Brasiliani e basta. Brasiliani. (...) Molti di noi siamo discendenti di portoghesi. Abbiamo naturalmente ereditato molti costumi, espressioni, modi, azioni sviluppate dal portoghesuccio. Ora, trasferendoci alla lingua si deve fare questo: avere il coraggio di parlare brasiliano senza prendersela con la grammatica di Lisbona²⁰ (PINTO, 1990, pp. 332-333).

Per i modernisti brasiliani, come già detto, il Portogallo aveva smesso di essere il punto di riferimento esclusivo, e, nonostante Parigi godesse di un posto privilegiato, certamente possiamo affermare che non era l'unico punto di riferimento.

La ricerca degli elementi di origini brasiliane nelle arti e nella letteratura modernista si collega anche a fasi precedenti nella tradizione occidentale. È ampiamente documentato il rapporto del Modernismo con il Romanticismo, malgrado alcuni aspetti necessitino ancora di maggior attenzione. Nel 1905, João Ribeiro propose che i critici mettessero in evidenza "una letteratura organica, popolare, spontanea", "che indicasse i confini e dicesse in quale misura se ne

^{20 &}quot;Não se trata de nacionalismo reivindicador, minha gente. Isto é ridículo. Se trata de ser brasileiro e nada mais. E prá [sic] gente ser brasileiro não carece agora de estar se revoltando contra Portugal e se afastando dele. A gente deve ser brasileiro não para se diferençar de Portugal porém porque somos brasileiros. Brasileiros sem mais nada. Brasileiros. (...) Nós descendemos em muito de nós de Portugal. Temos é natural por hereditariedade muitos costumes, expressões, jeitos, ações evolucionadas do portuga. (...) Ora, aplicando o caso à língua o que a gente tem de fazer é isso: ter a coragem de falar brasileiro sem si [sic] amolar com a gramática de Lisboa".

discosta quell'altra letteratura nostra, erudita, riflessa, artificiale, creata tardivamente, sovrapposta e inviluppata nella grande arte popolare²¹ (p. 135). A sua volta, Mário de Andrade sottolineò la sua appartenenza alle presunte radici popolari, per quanto riguarda la sua arte e la sua espressività: "Ma insomma voglio sapere chi potrebbe negare che il mio stile abbia profonde radici nelle espressioni del mio popolo, dalla pseudo-colta fino all'ignara popolare?²² (PINTO, 1990, pp. 269-270).

Sappiamo che la valorizzazione di presunti prodotti radicati culturalmente in modo organico nelle diverse comunità fu un segno molto forte del nazionalismo nel XIX secolo. Secondo Kohn (1955, p. 31), Herder (1744-1803) sarebbe stato il primo a insistere che la civiltà umana vivesse non solo nelle sue manifestazioni universali, ma anche in quelle nazionali e peculiari. Le forze creative dell'universale si individualizzerebbero, in origine, non nel singolo essere umano, ma nelle personalità collettive di comunità umane, poiché gli uomini sarebbero, innanzi tutto, membri delle loro comunità nazionali; soltanto come tali potrebbero essere veramente creativi, per mezzo del linguaggio e delle tradizioni dei loro popoli.

Negli anni '20 del secolo successivo, risulta abbastanza evidente, nella corrispondenza tra Mário e Carlos Drummond de Andrade, come questi credesse in un progetto modernista che rappresentasse un contributo della "razza brasiliana" all'umanità, la presenza di un accordo originale del Brasile nell'orchestra universale:

In che modo possiamo concorrere alla grandezza dell'umanità? Essendo francesi o tedeschi? No, perché ciò già esiste nella

^{21 &}quot;uma literatura orgânica, popular, espontânea", "...que lhe traçassem as fronteiras e [lhe] dissessem em que proporção dela se afasta essa outra literatura nossa, erudita, refletida, artificial, tardiamente criada, sobreposta e dobrada sobre a grande arte popular."

^{22 &}quot;Agora quero saber quem que nega o meu estilo ter raízes fundas nas expressões do meu povo, desde a pseudo-culta até a ignara popular?"

"civiltà". Il nostro contingente deve essere brasiliano. Il giorno in cui saremo diventati completamente brasiliani e solamente brasiliani l'umanità si sarà arricchita di un'altra razza, di una nuova combinazione di qualità umane. Le razze sono accordi musicali. (...) Quando avremo prodotto il nostro accordo, allora saremo usati nell'armonia della civiltà²³ (ANDRADE, 1924, p. 70).

Ma c'è una differenza importante, per quanto riguarda la concezione tedesca della lingua nel XIX secolo. All'inizio di quel secolo, l'idea di una lingua comune venne adoperata come base ideologica per giustificare l'unificazione del Paese, in un contesto ben diverso da quello brasiliano dell'inizio del XX secolo.

In Brasile, la valorizzazione dell'arte "di radice" (canzoni e racconti popolari, folcloristici etc), dal XIX secolo e nel corso del XX ha a che vedere con un tipo di pensiero herderiano, che la considerava come manifestazione rilevante dello spirito creativo nella sua forma più "pura". Le radici di quest'arte si presenterebbero presumibilmente sul suolo del passato remoto e rappresenterebbero l'anima del popolo o dello spirito del popolo (*Volkgeist* in tedesco) e delle sue origini lungo la tradizione nazionale, fin dai tempi primitivi (KOHN, 1955, pp. 30-31).

Susan Bassnet (1993, p. 15) affermò che le nazioni coinvolte in lotte per l'indipendenza erano impegnate anche in una lotta per le radici culturali, per una cultura nazionale e per un passato:

Dalla seconda metà del XIX secolo in poi si è visto un interesse intenso verso la pubblicazione di canzoni folcloristiche, poesie e fiabe. Le *Reliques of Ancient English Poetry* di Percy apparvero

^{23 &}quot;De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isto já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. (...) Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização".

nel 1765; Johannes Ewald, il grande poeta danese, pubblicò un'importante antologia di antiche saghe e ballate medievali nel 1771; le *Stimmen der Volker in Lieder*, di Herder, uscirono nel 1778; le *Fiabe* di Jacob e Wilhem Grimm comparvero nel 1812-13 e la versione di Elias Lonrot dell'epica nazionale finlandese, il *Kalevala*, apparve nel 1849. Questo fascino del passato, unito agli sviluppi in storia letteraria, filologia, archeologia e storia politica, era legato alla questione generale europea della definizione del carattere nazionale²⁴ (BASSNET, 1993, p. 15).

Sul versante brasiliano, i modernisti, riguardo alle proposte di studio e di valorizzazione delle radici nazionali, ebbero un ruolo attivo, ma riguardo alla lingua, bisogna fare una distinzione nei confronti delle idee europee del XIX secolo.

Per quanto riguarda il volgare, in quel secolo, per esempio, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) lo considerava un elemento costitutivo della nazionalità tedesca. Nei suoi *Discorsi alla nazione tedesca (Reden und die Deutsche Nation)*, presentati nel corso dell'inverno 1807-1808 all'Accademia delle scienze di Berlino, Fichte disquisì sul fatto che, laddove ci sia una lingua separata, esiste una nazione separata, con annesso il diritto di prendersi cura dei propri affari in modo indipendente e di autogovernarsi (FICHTE, 1979, p. 215). Secondo il filosofo, coloro che parlano la stessa lingua sono uniti gli uni agli altri da una grande quantità di lacci invisibili di carattere speciale, molto prima del compiersi di qualsiasi attività umana; si

^{24 &}quot;The period from the mid-eighteenth century onwards saw an intense interest in the publication of folk songs, and poetry and fairy tales. Percy's Reliques of Ancient English Poetry appeared in 1765, Johannes Ewald, the great Danish poet, published a significant collection based on ancient sagas and medieval ballads in 1771, Herder's Stimmen der Volker in Lieder came out in 1778, Jacob and Wilhem Grimm's Fairy Tales appeared in 1812-13 and Elias Lonnrot's version of the Finnish national epic, the Kalevala, appeared in 1849. This fascination with the past, matched by developments in literary history, philology, archeology and political history was linked to the general European question of definition of nationhood".

42

fanno capire gli uni con gli altri e hanno il potere di continuare a farlo in maniera sempre più chiara; appartengono ad un insieme e formano per natura un'unità indivisibile (FICHTE, 1979, p. 224). Gli uomini sono forgiati dalla lingua, più di quanto la lingua sia forgiata dagli uomini (FICHTE, 1979, p. 55).

Se nel caso tedesco la parlata volgare venne utilizzata come uno degli elementi che giustificherebbero l'unione di un "popolo" che la impiegava e che aveva riferimenti culturali condivisi, avvertiti come comuni, tali da giustificare l'unità in un medesimo Stato--nazione, in Brasile, invece, la lingua non venne utilizzata come un elemento giustificativo dell'indipendenza dal Portogallo. All'inizio del XX secolo, forse sarebbe stato possibile delineare la questione modernista in questo modo: come legittimare in letteratura gli usi brasiliani di una lingua comune, condivisa con l'antica potenza coloniale, ma che ancora era vista da alcuni grammatici dei due lati dell'Atlantico come lingua del Portogallo? Si trattava di argomentare a favore dell'adozione degli usi brasiliani; se non al posto degli usi portoghesi, almeno a fianco a loro (come propone Mário). Perciò, l'insubordinazione nei confronti delle prescrizioni grammaticali o delle pratiche di regolamentazione linguistica dell'epoca può divenire tema di poesia, come fece Manuel Bandeira, nella sua "Poetica":

> Non ne posso più del lirismo che si ferma e va a controllare sul dizionario la voce volgare di un vocabolo Abasso i puristi Tutte le parole soprattutto i barbarismi universali Tutte le costruzioni soprattutto le sintassi d'eccezione²⁵ (BANDEIRA, 1958, p. 188)

^{25 &}quot;Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho / vernáculo de um vocábulo / Abaixo os puristas / Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais /Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção."

Visto che scrivo questo breve saggio in occasione del centenario della Settimana di Arte Moderna, voglio concludere per ora le mie osservazioni sottolineando che le formulazioni e le pratiche dei primi modernisti non andavano sempre in una stessa direzione e che oggi si può percepire chiaramente la necessità di un maggior numero di ricerche nuove e migliori, che analizzino e mettano in evidenza la complessità del suo pensiero linguistico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALENCAR, José de. Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

ANDRADE, Mário de. *Carta 4* (non datée, 1924). In: correspondência de Carlos Drummmond de Andrade e Mário de Andrade: 66-72. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003. Editado por Silviano Santiago.

ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. V.1.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da USP, 1987.

CHAGAS. Manuel Pinheiro. *Novos estudos críticos*. Porto: Typographia Commercial, 1867.

CHEVREL, Ives. Le modernisme et l'héritage du Naturalisme. Neohelicon XXIX (2002) 1, 45–55.

CLEARY, Joe. *Modernism, Empire, World Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

DANTE ALIGHIERI. *De vulgari eloquentia*. Edited by Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Adresses to the German Nation*. Translated by R. F. Jones and G. H. Turnbull. Westport: Greenwood Press, [1807-1808] 1979.

GAMA E CASTRO, José da. *Correspondência (satisfação a um escrupuloso)*. In: CÉSAR, Guilhermino. Historiadores e críticos do Romantismo. 1- A contribuição europeia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: LTC, 1978. P. 123-126.

KOHN, Hans. *Nationalism: its Meaning and History*. New York: D. Van Nostrand, 1955.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. Mário de Andrade: *ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Mário de Andrade | Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

OLIVEIRA, Fernão de, 1507-ca. 1581. *Grammatica da lingoagem portuguesa* / [Fernão Doliueira]. Em Lixboa : e[m] casa d`Germão Galharde, 27 Ianeyro 1536. Disponível em: http://moodle.stoa.usp.br/file.php/752/avulsos/fdo_gramatica_facsimle.pd Acesso em 15/02/2022.

PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade; texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

RIBEIRO, João. *Páginas de Estética*. 2. Ed. Rio de Janeiro: São José, 1963. POSNETT, Hutcheson Macaulay. *Comparative Literature*. London: Kegan Paul Trench, 1886.

SILVEIRA, Sousa da. Mário Barreto. Revista de Filologia e História, tomo I, fascículo IV, 1931. pp. 536-544.

Il silenzamento che significa: sulla non presenza dei poeti modernisti¹

Bethania Mariani

Não se trata de nacionalismo reivindicador, minha gente. Isto é ridículo. Se trata de ser brasileiro e nada mais. E pra gente ser brasileiro não carece agora de estar se revoltando contra Portugal e se afastando dele. A gente deve ser brasileiro não pra se diferençar de Portugal porém porque somos brasileiros. (...) Ora aplicando o caso à língua o que a gente tem de fazer é isso: ter a coragem de falar brasileiro sem si amolar com a gramática de Lisboa.

(ANDRADE, Caderneta de anotações)

45

Proposte iniziali

Una delle proposte dei modernisti, nello specifico di Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, consisteva nella difesa e nell'inclusione delle parlate brasiliane nelle nuove forme poetiche da loro praticate e sostenute.

Poesie come Os sapos, O poeta come amendoim e Pronominais, tra le altre, rappresentano compiutamente tale fusione tra letteratura e linguistica, rompendo con una determinata tradizione letteraria, ufficializzata in modalità di enunciazione grammaticale. Nonostante il fatto che tali poesie siano presenti oggi in esami finalizzati all'ingresso nelle università brasiliane (come test di ingresso e

¹ Traduzione dal portoghese di Martina Desantis.

ENEM), ed in manuali didattici, testimoniando la diversità delle parlate, c'è da evidenziare che le diseguaglianze sociali e la presenza degli indigeni nella composizione sociale del Brasile, per circa 40 anni, sono state silenziate.

In ambito pedagogico, si è assistito per molto tempo ad un silenziamento di questa produzione poetica che, intrecciando letteratura e linguistica per esprimere un'insoddisfazione e la ricerca di altre forme di enunciazione che fossero rappresentative dell'elemento nazionale, mirava a creare una rottura con il modello in vigore.

La proposta di riflessione qui avanzata concerne esattamente il silenziamento prodotto da politiche educative pubbliche, nella loro relazione con la produzione di sapere scolastico istituzionalizzato riguardante la lingua parlata in Brasile. Come influiscono tali politiche nella formazione del soggetto lettore, cittadino brasiliano?

Un percorso di comprensione di tali processi di produzione e associazione di significato, che hanno messo a tacere per decenni la letteratura modernista ed il portoghese brasiliano, può realizzarsi attraverso l'analisi dei discorsi didattici in circolazione negli anni precedenti alla Settimana dell'Arte Moderna. Per la riflessione qui proposta, l'analisi del processo storico di formalizzazione in manuali delle idee letterarie e linguistiche della Settimana dell'Arte Moderna può dare traccia del processo di attuazione di questo silenziamento. Considerando il periodo dal 1922 fino alla fine del secondo governo Vargas (1954), ho individuato come corpus di ricerca i programmi di insegnamento del portoghese, utilizzati nell'istituto Pedro II, che adottava l'Antologia Nacional di Fausto Barreto e Carlos de Laet, con le sue 43 edizioni. È importante aggiungere già da ora che il programma didattico del Pedro II ha rappresentato la base per concorsi di accesso al livello superiore di istruzione in Brasile fino al 1931, quando c'è stata la riforma Francisco Campos. Si trattava di un programma didattico che per decenni ha privilegiato, come puntualmente dimostra Roberto Acízelo Quelha de Sousa (1999),

l'insegnamento della retorica e del purismo linguistico, ed è sempre stato associato a manuali di retorica, da una parte, e all'uso della *Antologia* di Fausto Barreto e Carlos de Laet, dall'altra. Oltrepassare la barriera pedagogica, conquistare un posto nelle antologie scolastiche, nei programmi didattici – e, così, ottenere legittimazione per essere insegnato a scuola – hanno richiesto un lungo e laborioso processo tanto per quel che riguarda il versante letterario, quanto per quel che riguarda il versante linguistico del Modernismo.

Una settimana di arte e i suoi risultati

Nel 1942, in occasione della commemorazione dei 20 anni della Settimana dell'Arte Moderna, Mário de Andrade afferma: "O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. (...) O movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente 'modernista', não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. "Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação." (*Apud* JOBIM, 2017)

Se, nel 1922, la Settimana dell'Arte Moderna fu accolta con molta riluttanza dall'élite intellettuale brasiliana, 20 anni dopo, questa viene ricordata e celebrata, così come sta accadendo oggi, in occasione del centenario di tale evento storico nel settore delle arti. Le parole di Mário de Andrade, espresse durante la conferenza del 1942, vollero mostrare che la Settimana aveva rappresentato una rottura, l'abbandono di principi e tecniche. È stata una rivolta e in questo a posteriori, Mário le attribuisce il significato di "movimento preparador (...) para mudanças político-sociais posteriores". Un innesco di quanto sarebbe accaduto dopo e che, allo stesso tempo, già era in corso da qualche anno, quando alcuni movimenti artistici (come il futurismo) già venivano presentati come avanguardie

dall'andirivieni di artisti brasiliani tra Europa e Brasile. Da questo mo(vi)mento che agglutina l'innesco della rivolta nel formato di un incontro *preparatorio* nel quale sono confluite varie discipline artistiche nel febbraio 1922, si svilupparono altre manifestazioni artistiche, letterarie, musicali e pittoriche, che hanno guadagnato spazio con polemiche e silenzi su riviste, quali: *Klaxon* e a *Pau-Brasil*. Gli artisti che hanno partecipato alla Settimana hanno poi proseguito con libri ed esposizioni, con viaggi per il Brasile e a Parigi. Alcuni sono diventati dipendenti pubblici, altri hanno vissuto della propria arte. Riprendendo le parole di Mário de Andrade, il movimento del '22 è stato "o criador de um estado de espírito revolucionário" para "mudanças político-sociais posteriores". Mário, tuttavia, non esplicita quali sarebbero i cambiamenti di cui parla.

Oltre alle rotture prodotte nell'estetica della costruzione della prosa poetica, considerando specificatamente il campo della letteratura, troviamo anche un gesto di resistenza contro la grammatica utilizzata dai poeti e dagli scrittori di riferimento nella didattica dell'epoca. Altre forme di enunciazione entrano in gioco e si attualizzano in due versanti simultanei: quello dell'estetica e quello del linguaggio. I modernisti concretizzano questo gesto di resistenza quando impiegano e privilegiano la parlata brasiliana rispetto agli usi grammaticali normatizzati e didattizzati negli esami di preparazione per l'accesso ai livelli di istruzione superiore. Con tale gesto, non solo ribadiscono la memoria di quanto circolava, già dal XIX secolo, in termini di polemiche sulla lingua parlata in Brasile, quanto, allo stesso tempo, riaffermano e danno significato agli sviluppi sul portoghese brasiliano. Il movimento della Settimana dell'Arte Moderna, in questa dimensione di modernismo linguistico-letterario, può essere inteso come un'attualità storica in un processo di resistenza e rottura in relazione ad una memoria estetica e grammaticale egemonica già stabilita. Una rottura con la memoria già formalizzata in manuali, antologie e in programmi di concorso.

La discussione, che orienta le riflessioni qui proposte, si volge all'intricato processo storico e politico-costitutivo delle relazioni tra ambito letterario, linguistico e pedagogico. Pensata in termini della sua circolazione al di fuori dei salotti letterari e delle accese discussioni tra gli scrittori modernisti (JOBIM, 2017), o sulle colonne di giornali, tale dimensione linguistico-letteraria del movimento modernista troverà una barriera nell'istanza pedagogica. In particolare, nel caso qui in oggetto, interrogarsi sul processo di manualizzazione dell'evento linguistico-letterario della Settimana del '22 e sui saperi sulla letteratura e sulla lingua brasiliana prodotte in quella occasione, significa, anche, interrogarsi sulla disciplinarizzazione di una conoscenza linguistica sulla parlata dei brasiliani nella sua diversità ed eterogeneità. La disciplinarizzazione della conoscenza linguistica - nel caso modernista, con la rottura estetica e la rivolta che rivendicano in relazione al portoghese brasiliano - non avviene senza la manualizzazione di questa conoscenza, soprattutto quella incentrata sul portoghese, nell'istruzione.

Disciplinarizzare e manualizzare le conoscenze linguistiche

Manualizzare, secondo Puech (2018, p.15) è un processo "através do qual os saberes linguísticos são expostos e são difundidos para fins operatórios de transmissão, apropriação, e reinvestimento."². Si dà rilevanza al processo, piuttosto che al prodotto, ovvero, "o manual como objeto sociocultural claramente identificável por similaridade/diferenciação com outros produtos socioculturais do mundo do

^{2 &}quot;Il s'agit du processus par lequel les savoirs linguistiques s'exposent et se diffusent à des fins opératoires de transmission, appropriatión, réinvestissement, plutôt que du produit à proprement parler, c'est-à-dire du Manuel comme objet socioculturel clairement identifiable par rapprochement/différentiation (d')avec d'autres produits socioculturels du monde savant : *Le Traité, l'essai, l'Introcution, les Problèmes...* termes sous lesquels, on le sait, les linguistes contemporains intitulent leurs travaux les plus importants.". (Puech, 2018, p. 15, traduzione nostra).

saber, como o Tratado, o Ensaio, a Introdução, Os Problemas..., termos com os quais, sabemos, os linguistas contemporâneos intitulam os seus mais importantes trabalhos" (PUECH, idem, idem). Per studiare le modalità con cui si organizza la riduzione ai metodi di un manuale delle conoscenze linguistiche, si predilige l'analisi di tali manuali, essendo considerati oggetti socio-culturali che rendono visibili determinate conoscenze già istituite e mettono a disposizione, nelle scuole, la trasmissione di conoscenze sulla lingua.

Ancora secondo Puech (2018) il processo di manualizzazione delle conoscenze linguistiche fa parte di un processo più ampio: la disciplinarizzazione di queste conoscenze. Alla disciplinarizzazione non corrisponde solo una presentazione o un'inclusione di domini di conoscenze preesistenti. Il suo funzionamento è regolato da un'accumulazione storica tanto di conoscenze già stabilite, quanto di scoperte e rotture. Puech segnala la costruzione di una trama narrativa il cui effetto è quello di produrre una rappresentazione globale della disciplina, in un insieme di tradizioni e innovazioni relative alla conoscenza dell'oggetto in questione. La disciplinarizzazione delle conoscenze sulla lingua in Brasile, storicamente, è sempre stata accompagnata in modo contraddittorio dalla produzione di grammatiche (storiche, descrittive, scientifiche), da una parte, e dal progressivo inserimento della linguistica, dall'altra.

Formulando un'analogia con gli studi sulla manualizzazione delle conoscenze linguistiche, mi interessa comprendere come le conoscenze sul versante linguistico-letterario della Settimana del '22, vengano rese visibili nei manuali che entreranno in circolazione e che saranno diffusi, trasmessi e adottati nelle istituzioni scolastiche. Fino al 1922, la questione dell'insegnamento della lingua che si parlava in Brasile era affidata ad un'ampia gamma di grammatiche che si differenziavano in materia di approcci analitici e di terminologia utilizzata. Se, da un lato, si era consapevoli del fatto che in Brasile si parlasse in modo diverso rispetto al Portogallo, dall'altro, secondo

Strumenti linguistici e la scuola a servizio dello Stato

Gli studi di grammatica prescrittiva³ e le antologie scolastiche sono strumenti linguistici⁴ la cui funzione è quella di gestire e garantire unità nella produzione di determinate conoscenze sulla lingua riconosciuta dallo Stato come nazionale ed ufficiale. Tali conoscenze

³ Orlandi (2002, p. 199) formula una importante teorizzazione sulle grammatiche in circolazione durante il periodo che va dalla fine del XIX secolo fino alla metà del XX secolo. Secondo l'autrice, con Said Ali (1861) si assiste ad un passaggio dallo studio volto ad un sapere grammaticale corretto, verso gli studi linguistici. Nella *gramática secundária da língua portuguesa*, Said Ali distingue la grammatica storica dalla grammatica descrittiva. La grammatica descrittiva, per l'autore, è suddivisa in *pratica*, ovvero quella conoscenza orientata alla correttezza grammaticale e in *scientifica*, ossia le conoscenze riguardanti fatti linguistici.

⁴ Le grammatiche ed i dizionari sono strumenti linguistici, ovvero, tecnologie occidentali sviluppate dopo la prima grande rivoluzione tecnologica della grammatizzazione, che è stato l'avvento della scrittura. Le grammatiche ed i dizionari corrispondono alla seconda rivoluzione tecnologica e sono responsabili di una tecnica di comprensione delle lingue e dell'organizzazione delle conoscenze linguistiche (Auroux, 1992). Elaborare una lingua, standardizzandola, significa dotarla di grammatiche e dizionari.

devono essere insegnate ai soggetti che ricopriranno il ruolo sociale di cittadini. La funzione delle grammatiche e delle antologie, principalmente in relazione agli alunni interessati all'ingresso a livelli di istruzione superiore, era garantire una specifica formazione del cittadino brasiliano rispetto alla lingua portoghese. In questa ottica, le grammatiche e le antologie, considerate come strumenti linguistici, avevano ed hanno ancora una funzione rilevante a livello storico--sociale, poiché organizzano il sapere linguistico e letterario in una determinata maniera. Esiste una configurazione delle conoscenze sulla lingua e sulla letteratura che incide su quella storica e sociale del soggetto. Nel lasso temporale oggetto della nostra analisi, le antologie letterarie costruivano, attraverso brani di scrittori selezionati, un modello di uso della lingua (scritta), la lingua descritta dalle grammatiche, appunto, facendo in entrambi i casi da garanti del cosiddetto buon uso della lingua, un uso che doveva essere insegnato a scuola e nei corsi di preparazione.

52

L'amministrazione della nascente Repubblica del Brasile non poteva realizzarsi se non con la costituzione di un'immagine di identità e di lingua nazionale, e senza il mantenimento e la preservazione di un insieme di testi letterari rappresentativi di tale immagine. Tuttavia, come ogni processo storico, questa amministrazione è contraddittoria: nel 1922 e negli anni successivi, c'era più di un tipo di grammatica in circolazione e anche più di un modo di fare poesia. Se l'immagine politica di unità linguistica (ufficiale) deve considerare l'effettiva eterogeneità della lingua nella sua diffusione sul territorio nazionale, è con questo corpus letterario descritto nelle antologie e con le grammatiche che si assicurava non solo una (anche se fragile) omogeneità, ma anche un orientamento rispetto alla trasmissione delle conoscenze linguistiche in ambito scolastico. Cosa si trasmette? La conoscenza della grammatica normativa e la scrittura de un certo numero di testi letterari che, imponendosi sull'eterogeneità, causava disagio. Non a caso, anche attualmente, sentiamo, nelle scuole e per le strade, brasiliani che affermano di non saper parlare la propria lingua.⁵ A questo punto della riflessione, è necessario affrontare il tema della scuola, dei programmi didattici e riprendere la questione delle conoscenze che possono essere incluse nei manuali.

La scuola, come strumento ideologico, compie la sua funzione di mantenimento delle conoscenze egemoniche mediante la selezione di quanto può e deve essere insegnato in relazione ad ogni periodo storico. Le conoscenze egemoniche sono sia pratiche che teoriche, ossia quelle che vengono definite nei programmi di insegnamento come utili per la formazione dei cittadini in generale e che, in particolare, garantiscono l'organizzazione e il funzionamento delle condizioni di produzione della pubblica amministrazione.

Dalla fine del XIX secolo, i programmi didattici dell'istituto Pedro II, hanno fatto da modello di riferimento per molti istituti e corsi di preparazione per l'ingresso all'istruzione superiore. Relativamente al sapere linguistico, siamo dinanzi ad un'organizzazione dei programmi di insegnamento associati a strumenti che garantiscano uno sviluppo delle capacità tanto del cittadino comune quanto, soprattutto, di coloro che potrebbero ricoprire cariche dirigenziali. Da una parte, la disciplinarizzazione degli studi sulla lingua in Brasile, nei decenni che precedono la Settimana dell'Arte Moderna del '22 ed in quelli successivi, trovava nella grammatica un nucleo che potesse assicurare e legittimare le conoscenze da trasmettere mediante l'insegnamento e da mettere in pratica. Dall'altra, le antologie, unendo brani di alcuni autori brasiliani e portoghesi, e non di altri,

⁵ A proposito di tale disagio, Mariani (2008) parla del preconcetto contro il proprio modo di parlare che è introiettato da molti brasiliani. Al di là degli esempi citati nel testo in riferimento, risulta rilevante una conversazione rilevata per strada nella zona di Rio de Janeiro nel Luglio del 2022. Durante una passeggiata, un sabato, due giovani, una di circa 12 anni e l'altra di età decisamente maggiore, stavano conversando. La più giovane stava dicendo che aveva iniziato a studiare francese, La pià grande immediatamente rispose: "Come? Perché? Non sai nemmeno parlare bene portoghese!"

fornivano i modelli da seguire. Entrambe, grammatiche ed antologie, configuravano discorsivamente un modello di quanto doveva essere detto/insegnato/reiterato, insieme ad una rete di processi di silenziamenti. Inoltre, dalla rete di conoscenze legittimate, legittimano a loro volta l'immagine della lingua scritta standardizzata come lingua nazionale che deve essere studiata dai cittadini, ignorando la diversità. Grammatiche e antologie, inoltre, si fondevano nei programmi didattici di alcune scuole, specificatamente nell'istituto Pedro II, dato che gli autori delle grammatiche e delle antologie, per la maggior parte, lavoravano lì come professori.

La Settimana del '22: un evento letterario e linguistico

Dal punto di vista teorico dell'Analisi del Discorso, nel suo interfacciarsi con la Storia delle Idee Linguistiche, teorie che sono alla base delle riflessioni qui presentate, la Settimana dell'Arte Moderna può essere intesa come un evento storico e, in questo senso, può essere analizzata nella sua dimensione discorsiva, come l'incontro di memoria e attualità. Un evento discorsivo produce processi di risignificazione e nuovi sensi nel confronto con la memoria. Nuove serie enunciative possono entrare in circolazione, regolarizzando altre modalità di enunciazione e di significazione. Riterritorializzando tale concetto nel campo della Storia delle Idee Linguistiche, Orlandi propone a livello concettuale la nozione di evento linguistico, ovvero, un modo di definire "especialmente, em um caso como o da colonização, essa relação do lugar enunciativo e a língua nacional" (ORLANDI, 2002, p. 31).

Secondo Orlandi, si ha la necessità di considerare la coscienza linguistica di una formazione sociale che riporta la memoria di una colonizzazione linguistica (MARIANI, 2004, 2008, 2018) in un dato periodo storico, al fine di comprendere come questo incontro tra memoria e attualità (in cui intervengono contraddizioni, legami e rotture tra forze sociali in gioco) produce modi di inserimento della

lingua nella storia e della storia nella lingua. Il lavoro dell'analista mira a stabilire associazioni di significati nell'evento linguistico.

Nella lettura qui illustrata, la questione già formulata esamina in che modo il movimento linguistico-letterario del '22, volto alla creazione di rotture, potrebbe e riuscirebbe ad iscriversi nel percorso storico di sensi che viene a configurarsi come parte di una memoria altra. La questione della lingua è una questione di Stato (Gadet e Pêcheux, 2010 [1982]). Nel caso in oggetto, le questioni della lingua e della letteratura sono di Stato. Quale letteratura e quale lingua devono essere disciplinarizzate, formalizzate nei manuali ed insegnate? Formulando la domanda in modo diverso, quali sensi del termine "nazionale" vincolati alla letteratura e alla lingua produrrà lo Stato mediante le sue politiche educative? Quali autori possono e devono essere citati nelle antologie, come la *Antologia Nacional*, che ha avuto 43 edizioni?

Attraverso la linea teorica dell'Analisi del Discorso, nella sua relazione con la Storia delle Idee Linguistiche, si può comprendere che a partire da questo evento storico della Settimana del '22 si è proceduto alla costruzione di una memoria del futuro nelle sue forme di resistenza all'estetica parnassiana con i suoi volteggi grammaticali, che Manuel Bandeira (1990) in *Os Sapos*, definisce parnassianismo sbiadito.

Bandeira ed altri modernisti cercano una liberazione estetica che è anche una liberazione linguistica. Sono altre le forze sociali e le forme del significare che entrano in scena, come dice Mário de Andrade nel 1922, che compone versi sull'egemonia dell'élite intellettuale nazionale associandola alla "moça linfida" nel "grã-fino e na "gordaça (...)", tutti "burros" "como uma porta" che insieme al "plutocrata", possono "ter a porta arrombada". Oswald de Andrade ([1925] 1978, p. 177), a sua volta, invertendo l'evidenza egemonica di una storia del Brasile manualizzata e vigente, si dispiace del fatto che l'incontro tra il portoghese e l'indigeno abbia avuto luogo sotto

un temporale, il che giustificherebbe l'aver vestito l'indio, poiché "Se fosse uma manhã de sol // o índio tinha despido // o português".

Allo stesso modo, Mário de Andrade, in *O Clã do Jabuti*, invertendo l'evidenza della lingua che viene immaginata per la letteratura, dirà: "Brasil... Mastigado na gostosura quente do amendoim... Falado numa língua corumim" (ANDRADE, 1955, p. 157-158). I poeti della Settimana del '22 vogliono scrivere come il "bom negro" e il "bom branco da Nação brasileira" che dicono ogni giorno "Me dá um cigarro", come ricorda Oswald em *Pronominais* (1925). Nel 1922 e negli anni successivi, poeti e scrittori desiderano un futuro linguistico-letterario alla brasiliana, cosa che vediamo consolidarsi in alcuni dei molteplici e contraddittori manifesti dell'epoca, come Pau-Brasil (1925) e Antropofágico (ou Antropófago, em 1928), come pure in libri e riviste pubblicati.

Questo futuro, tuttavia, non viene incluso nelle Antologie che formano i programmi didattici. Questo futuro linguistico-letterario impiegherà anni prima di diffondersi, essere formalizzato e trasmesso. Nello scrivere le sue memorie, Manuel Bandeira menziona la forza del carattere pedagogico e la funzione formativa che l'*Antologia Nacional* ha rappresentato nel suo percorso di formazione scolastica, così come nella porzione scolarizzata della società brasiliana che voleva accedere all'istruzione superiore.

Se i poeti insorgono contro le eredità ed i retaggi che hanno ricevuto durante le lezioni scolastiche e propongono un nazionalismo letterario brasiliano che includa la "lingua parlata dal popolo", non si deve, tuttavia, considerare "nazionalismo" come una parola trasparente nel significato, negli anni '20 e nei decenni a seguire. Tra i modernisti non c'era una chiara percezione di cosa fosse il nazionalismo o su cosa si volesse per il Brasile, come illustra Jobim (2017) nell'analisi di lettere scambiate tra Drummond e Mário de Andrade in quel periodo. Si trattava di un movimento localizzato a São Paulo, che ebbe ripercussioni in

tutto il Brasile, che si rivolgeva al Brasile, quasi sempre con uno sguardo alla Francia. Pertanto, quale Brasile? Oppure, quali Brasile? Quale nazionalismo? In minima parte possiamo riconoscere che si tratta di un nazionalismo letterario che include una lingua: la lingua parlata in Brasile, quella contro cui già da molto tempo si schierano alcuni letterati e filologi.

Tracce della memoria discorsiva del movimento letterario e linguistico del XIX secolo

Già dal XIX secolo, José de Alencar proponeva che la scrittura della lingua parlata in Brasile doveva seguire quel popolo di parlanti che "chupa o caju" e che "não sorve a nêspera" (ALENCAR, 1872, prefácio de Sonhos d'Ouro). In tal senso, la sua scrittura con alterazioni ortografiche e con la flessione di verbi esistenziali come haver, molto criticata da detrattori come Pinheiro Chagas⁶, non è per nulla il risultato di errori tipografici. Al contrario, lo stesso Alencar afferma: "cometi-as muito intencionalmente" (ALENCAR, posfácio de Diva). Per l'autore, "A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo" (ALENCAR, posfácio de Diva). E per Gonçalves Dias, "o que é brasileiro é brasileiro" e ci sarà um giorno "em que cuya virá a ser tão clássico, como porcelana, ainda que não achem tão bonita" (DIAS, 1927). Il XIX secolo è stato denso di controversie linguistiche che hanno interessato grammatici, letterati e politici. In difesa delle differenze del portoghese parlato in Brasile, si è capito che il portoghese brasiliano andava oltre i cosiddetti brasilianismi, che i grammatici, secondo Carneiro Ribeiro (1890) e Gomes (1895), descrivevano come corruzioni linguistiche.

⁶ Pinheiro Chagas (1867), criticando *Iracema*, afferma che il più grande difetto di questa leggenda "a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a maneira de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais que chegam a ser risíveis..." (Chagas, *apud* Mariani e Souza, 1994, p. 46).

Mariani e Sousa (1994) mostrano come la disputa sui significati nel XIX secolo sia proseguita nel secolo successivo. Per alcuni grammatici e letterati, le differenze tra il portoghese parlato e scritto in Brasile vengono enfatizzate negativamente rispetto alla lingua portoghese, un'eredità da preservare, mentre per altri, ciò che si ha è la valorizzazione della maniera di parlare dei brasiliani. Le denominazioni lingua portoghese o lingua brasiliana, in questo modo, conferiscono prestigio e potere, ed allo stesso tempo producono silenziamento. Usare la denominazione lingua portoghese, ponendo enfasi sullo standard grammaticale portoghese, comporta la cancellazione delle lingue con cui questa ha avuto contatto durante il processo di colonizzazione linguistica (MARIANI, 2004 e 2017) e rappresenta l'imposizione di una lingua immaginaria che si concretizza nell'uso di determinati autori portoghesi e brasiliani. Usare la denominazione lingua brasiliana, d'altra parte, produceva come effetto sia la percezione della già menzionata corruzione, sia la cancellazione della colonizzazione portoghese. Per le autrici (MA-RIANI E SOUSA, 1994), i letterati, i politici e i processi scolastici si trovavano su fronti opposti.

È stato necessario produrre storicamente altri movimenti, soprattutto sul piano dell'insegnamento e della produzione di grammatiche e dizionari, affinché il significato di lingua nazionale, di fatto, passasse ad includere "la lingua parlata dal popolo" e affinché il significato di letteratura nazionale contemplasse l'estetica dello scrittore che "chupa o caju" e del poeta che "come amendoim". E tutto questo ha una sua tempistica.

Così, ancora nel 1922, quanto si studiava e si raccomandava sul linguaggio era legato alla lingua di Stato, alla lingua nazionale che in Brasile era denominata, e lo è ancora, lingua portoghese. Questa lingua era collegata ad un modello letterario di scrittura e

⁷ I concetti di Lingua immaginaria e Lingua fluida sono stati formulati da Orlandi e Sousa (1988).

all'insegnamento della Retorica. Nel modello scolastico si raccomandava di seguire l'esempio di coloro che erano chiamati "autores de boa nota" (MARIANI E SOUZA,1994) e che erano inclusi nelle Antologie. La vigente politica di Stato, qui presentata concisamente, privilegiava un'istruzione primaria basata su tre aspetti: lettura, scrittura e calcolo. L'accesso all'istruzione superiore, alle facoltà di Diritto, Medicina, Filosofia, dipendeva dalla formazione nell'istruzione secondaria e dai libri indicati. Tra gli inizi della Repubblica ed il primo periodo dell'era Vargas, molti libri pubblicati riportavano, stampata sulla copertina, una nota che informava la loro conformità al programma dell'istituto Pedro II. Tali libri, nelle note e prefazioni, illustravano al professore la metodologia da seguire.

Aspetti della periodizzazione delle conoscenze sulla lingua portoghese in Brasile

Nel 1922, considerando le quattro fasi della periodizzazione degli studi del portoghese in Brasile, questi studi si situano in quella che Guimarães (2004) definisce come la seconda fase, un periodo che inizia nella seconda metà del XIX secolo e continua fino alla fine degli anni '30 del XX secolo, con la fondazione della Facoltà di Filosofia, Scienze e Lettere della USP, nel 1934, e della Facoltà Nazionale di Lettere della Universidade do Brasil, nel 1939. Un altro importante evento di carattere istituzionale, che ha avuto conseguenze nella produzione delle conoscenze linguistiche, è stato la fondazione della Universidade de Brasília (1935), e l'arrivo del linguista Georges Millardel, che introdusse Mattoso Câmara alla linguistica.8 Si tratta di studi che producono un sapere linguistico grammaticale (storico, prescrittivo o scientifico) e che mirano, soprattutto, a dimostrare come il modo in cui si parlava in Brasile fosse diverso dal modo in cui si parlava in Portogallo, senza, tuttavia, rinunciare allo standard portoghese. Si fa ricerca su ciò che è tipico del Brasile, della società

e della parlata brasiliana, ma, contraddittoriamente, sono ancora presenti tracce della difesa della lingua come eredità da salvaguardare, mentre si sogna un cosmopolitismo europeo.

Questo secondo periodo corrisponde, pertanto, al momento in cui si consolida la diffusione di idee linguistiche sul portoghese in Brasile nelle sue differenze dal portoghese in Portogallo. Corrisponde all'inizio del processo di grammatizzazione brasiliana del portoghese (GUIMARÃES, 2004, p. 28), ovvero, un periodo in cui si intensifica la produzione di strumenti linguistici – grammatiche e dizionari – da parte di autori brasiliani. Varie pubblicazioni attestano tale processo. Successivamente, a partire dalla fine del XIX secolo, cominciano ad essere pubblicati dizionari e grammatiche di autori brasiliani. Se, in modo isolato, alcune pubblicazioni dell'inizio del XIX secolo, già evidenziavano tale differenziazione, a partire dalla fine del secolo questa diventa preponderante.

Perciò, se nel 1888, Macedo Sobrinho pubblica il *Diccionário Brazileiro da Língua Portuguesa*, nel 1920 si pubblica il *Dialeto Caipira*, di Amadeu Amaral, e nel 1922, Antenor Nascentes presenta la sua monografia *Linguajar carioca*. Sousa da Silveira pubblica una grammatica storica, *Lições de português*, nel 1923, e Said Ali, nel 1924, *A gramática secundária da língua portuguesa*. In un contesto di pubblicazioni del genere, è importante notare e ricordare il progetto della *Gramatiquinha*, di Mário de Andrade, che comincia nel 1922, come precisa E. P. Pinto, citando annotazioni dello stesso Mário: "(...) e ainda assim foi com a fala brasileira de que a primeira pretensão minha já no Prefácio de Paulicéa teoricamente e praticamente nos versos delas" [sic] 12.1" (*apud* PINTO, 1990, p. 32).

Come afferma Pinto, dunque, l'ideazione e l'inizio della realizzazione della *Gramatiquinha* si possono collocare nel 1922, considerando che tale progetto di Mário de Andrade continuerà nel corso del decennio con la costruzione di un archivio di annotazioni personali su questioni relative alla lingua, e di riflessioni libere. La

genialità di Mário de Andrade si riconosceva tanto nella difesa del parlato brasiliano, quanto nella consapevolezza di quanto improduttivo sarebbe stato continuare nell'antagonismo con i "portugas" Nel suo libretto delle annotazioni, possiamo leggere quanto ammirasse *A língua nacional*, di J. Ribeiro e il *Dialeto caipira*, di Amadeu Amaral, che considerava "verdadeiros convites pra falar brasileiramente" (Pinto, 1990, p. 44). Mário afferma che studiava "com paciência a fala portuga" e leggeva "com paciência os clássicos portugueses" (PINTO, idem, p. 45); in alcune note dice di sapere la lingua, in altre di sapere, o per lo meno, di aver imparato a scrivere in portoghese; e Mário sogna coloro che "deviam escrever este livro [a *Gramatiquinha*]" dicendo: "tenho a consciência de que um dia a gramática da Fala Brasileira será escrita" (Andrade, caderneta de anotações *apud* PINTO, 1990, p. 44).

Tali opere che, nel loro insieme, mettono in risalto la diversità, non erano contemplate nei programmi didattici dell'Istituto Pedro II o nelle antologie letterarie. Difatti, sono i manuali di Retorica e Poetica dei programmi didattici dell'Istituto Pedro II ad essere utilizzati fino alla fine del XIX secolo. Inoltre, nella Antologia nacional. Uma coleção de excertos dos principais autores da língua portuguesa, di Fausto Barreto e Carlos de Laet, prevalevano testi che dovevano essere copiati e che dovevano corrispondere ad uno standard linguistico omogeneo, normato su esempi di autori portoghesi e nazionali che seguivano il modello linguistico portoghese.

Pedro II, programmi, grammatiche e antologie: quale lingua e quale letteratura possono e devono essere insegnate

L'unità ambita nel corso del XIX secolo, soprattutto alla fine, con la Repubblica, trovava supporto in diverse istituzioni. Tale sostegno si concretizzava nella produzione di discorsi che assicurassero coesione sociale, come, ma non solo, il discorso giuridico, quello politico, militare ed poliziesco, ma non solo in questi. La lingua

(nazionale ed ufficiale) era anche un'istanza con cui lo Stato cercava di concretizzare la sua unità territoriale e politica. La conoscenza scolastica della lingua funziona come un investimento nella formazione dei cittadini e mira a produrre un effetto di appartenenza e di identità linguistica nazionale. In questo senso, le scuole, i programmi didattici, la disciplinarizzazione e la manualizzazione della conoscenza cooperano per produrre determinate direzioni di senso a seconda del periodo storico.

Vale la pena ribadire che i programmi didattici dell'Istituto Pedro II, fondato nel 1837, divennero gradualmente degli esempi da seguire fino a quando, nel 1854, un decreto stabilì che avrebbero funzionato come base uniformante, costituendo così uno modello di riferimento nazionale. Secondo Guimarães (2004), l'istituzione di questo programma fu un catalizzatore del processo di grammaticalizzazione brasiliana del portoghese e dell'organizzazione del sistema scolastico. Già nel 1887, il Programa de Estudos Preparatóriosº doveva essere in linea con il programma di portoghese elaborato da Fausto Barreto, un professore del Pedro II. Non c'è da stupirsi che l'istituto stesso sia stato preso a modello: 13 scuole in tutto il Brasile hanno preso l'Istituto Pedro II come modello didattico da seguire, utilizzando i suoi programmi didattici e i suoi riferimenti bibliografici (SOUZA, 1999).

Gli esami preparatori per l'accesso all'istruzione superiore si basavano sui programmi didattici dell'Istituto Pedro II, come già detto. Inoltre, i manuali didattici utilizzati nella scuola erano anche un riferimento per le altre scuole e per gli esami preparatori. In

⁹ Secondo Razzini (2015), l'ingresso ai livelli di istruzione superiore (istituzioni che fornivano corsi di natura giuridica, accademia di medicina e chirurgia, accademie militari, politecnici, tutte quelle che man mano sono state definite Facoltà isolate, fino all'inizio del XX secolo) avveniva mediante test di ingresso, verificando una serie di competenze – latino, francese, Retorica, poetica, logica, metafisica, etica, aritmetica, geometria, storia e geografia – e non includendo, in principio, il portoghese.

questo senso, l'istituto preso a modello può essere considerato un punto di riferimento per comprendere ciò che accadeva nel campo educativo della letteratura e della lingua nel suo complesso. Andando oltre, come ricorda Orlandi (1990), l'Istituto Pedro II fa parte di un gruppo di 'scuole illustri' responsabili della costruzione della società brasiliana, dal momento che numerose personalità della Repubblica nascente vi si sono formate. In quanto istituto di riferimento con programmi di insegnamento da emulare, l'Istituto Pedro II diffuse e mantenne alcune idee linguistiche e letterarie che andavano di pari passo con gli strumenti linguistici e i manuali scritti da molti degli insegnanti che vi insegnavano. È possibile ipotizzare che la conoscenza della lingua, la disciplinarizzazione della conoscenza linguistica e la manualizzazione, almeno fino alla fine degli anni '30, siano andate di pari passo.

Secondo Acízelo de Souza (1999), nelle sue analisi dei programmi didattici dell'Istituto Pedro II, anche se la Retorica e la Poetica rimasero rilevanti in termini di numero di ore di lezione, la disciplina denominata 'letteratura' apparve nei programmi solo tra il 1877 e il 1891; designata come letteratura brasiliana, è solo negli anni '20 che fa la sua comparsa nei programmi didattici. Poco alla volta, i manuali di retorica escono dalle bibliografie e vengono sostituiti dalla Storia della letteratura brasiliana di Sylvio Romero. Tuttavia, l'Antologia brasiliana di Fausto Silva e Carlos de Laet, che veniva utilizzata nelle lezioni di portoghese, rimase in uso dalla fine del XIX secolo fino al 1969, come vedremo di seguito. Per quanto riguarda lo studio della lingua portoghese, il numero di ore di lezione fu progressivamente aumentato, nonostante fosse considerato di base, dal momento in cui viene incluso solo nei primi anni, mentre Retorica, Letteratura generale e Letteratura nazionale erano discipline incluse nei programmi più avanzati (SOUZA, 1999, p. 35).

Gli studi di portoghese, come risalta Razzini (2015), si sono sviluppati in 4 fasi. L'autrice, che si basa sui programmi dell'istituto

Pedro II per portare avanti la sua analisi, segnala che nella prima fase, stabilita tra il 1838 ed il 1869, si riscontra una subordinazione al latino e una forte presenza di autori portoghesi utilizzati come modello di lingua da seguire. Cosa si insegnava? Ortografia, grammatica sul modello del latino, lettura e recitazione. Fino al 1869, il numero di ore di lezione di portoghese era di molto inferiore a quanto riservato al latino e ad altre discipline, dato che questa materia non era prevista negli esami di preparazione. La Grammatica utilizzata, secondo Razzini, era la *Grammatica da língua portuguesa*, di Cyrillo Dilermando e l'*Iris clássico*, di José Feliciano de Castilho, una selezione di brani di autori portoghesi classici come Camões e Antônio Vieira.

A partire dal 1870, comunque, gli esami di preparazione hanno iniziato ad includere il portoghese e, con ciò, si sono riscontrate alterazioni sostanziali riguardo lo status della materia, registrando un aumento del numero di ore e dei contenuti affrontati. Tale aumento è andato ad incidere anche sull'assimilazione di determinati contenuti trattati in Retorica e Poetica, come la composizione e la redazione. L'insegnamento prediligeva una visione storica della lingua portoghese sempre in linea con gli autori classici usati come modello di riferimento, per ciascuna delle fasi di formazione della lingua portoghese.

Si osserva il silenziamento del latino, così come di altre lingue che non fossero il portoghese o il francese. In questa fase, due erano le grammatiche indicate: la *Grammatica nacional elementar*, di Caldas Aulete, e la *Grammatica Portuguesa*, di Manoel Olympio Rodrigues da Costa (RAZZINI, 2015, p.12). Fausto Barreto era già presente con la sua *Sellecção literária*, organizzata insieme a Vicente de Sousa (utilizzata tra il 1887 ed il 1894), la quale includeva autori del XVI e XIX secolo. In tale selezione, gli autori da leggere come ispirazione, e da copiare, erano i portoghesi classici dei secoli passati. Razzini sottolinea che è possibile notare una grande varietà di

grammatiche che sono state adottate e poi escluse nel corso di questi anni, ad eccezione della *Grammatica Portugueza*, di Julio Ribeiro, autore brasiliano, presente tra il 1882 ed il 1887 nella bibliografia dei programmi didattici. Vale la pena notare qui la formulazione e le possibili contraddizioni nella circolazione delle idee linguistiche presso l'Istituto Pedro II; dopo tutto, Julio Ribeiro, "nosso primeiro gramático", come sottolinea giustamente Orlandi (2002, p. 180), era un docente, un grammatico che, con il suo libro *A carne*, introdusse il cosiddetto naturalismo letterario.

Razzini (2015, p.10) indica come inizio della terza fase gli anni 1890/1891 e come fine l'anno 1930, in cui, per decreto governativo, vennero escluse Retorica e Poetica dagli esami di preparazione, contemporaneamente ad una valorizzazione degli studi di Portoghese, studi che avevano assimilato Retorica e Poetica. La nascente Repubblica cominciava a richiedere "ordine e progresso" ovvero l'adesione al positivismo e ad una proposta di insegnamento più orientata alla scienza. L'organizzazione curriculare dell'istituto Pedro II veniva ancora una volta riformulata, passando a aderire alla costruzione dell'identità nazionale e dando enfasi a tre discipline: Storia, Geografia e Portoghese (Razzini, idem, p. 15). Tale cambiamento è stato significativo, poiché la rilevanza attribuita al Portoghese negli esami di preparazione può essere riconosciuta nella sua necessarietà ai fini dell'accesso a livelli di istruzione superiori, anche comprendendo i corsi militari (RAZZINI, idem, ibidem). In questo periodo, le grammatiche adottate erano tutte di autori brasiliani, come la Grammatica analytica, di Maximino Maciel, la Gramatica portuguesa e le Lições de Gramática portuguesa, entrambe di Julio Ribeiro.

È in questa fase che Fernando Barreto cerca in Carlos de Laet una collaborazione per l'inclusione di note bibliografiche su autori selezionati, presentando un nuovo progetto editoriale (cf. riproduzione della copertina di questa edizione alla fine dell'artico-

66

lo). Grazie alle modifiche nella Antologia escolar (1895), questa ne guadagnava in termini di generalizzazione e proiezione in funzione della sua adozione nei programmi didattici di altri istituti, come riferimento bibliografico. La selezione di autori, anche se organizzata da editori brasiliani, ha mantenuto una sezione di classici, ordinati cronologicamente seguendo i secoli, dal più recente, il XIX secolo, al XVI secolo. Come rappresentati del XIX secolo, sono stati inclusi otto "escriptores brasileiros" scelti: Macedo, Francisco Otaviano, José Bonifácio (secondo), José de Alencar e D. Antonio de Macedo Costa. Nella 24^a edizione, nel 1943, che comprendeva il XX secolo come "fase contemporanea", la selezione di scrittori brasiliani contemplava: J. F. Lisboa, Torres Homem, Martins Pena, F. A. de Varnhagen, Pereira da Silva, J. M. de Macedo, Joaquim Norberto, Francisco Otaviano, José Bonifácio (il secondo), José de Alencar, M. A. de Almeida, A. de Macedo Costa, Visconde de Ouro Preto, Couto de Magalhães, França Júnior, Machado de Assis, Franklin Távora, Visconde de Taunay, Barão do Rio Branco, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Sílvio Romero, Aluísio Azevedo, Eduardo Prado, Raul Pompéia, Coelho Neto, Farias Brito, Olavo Bilac, Euclides da Cunha e Graça Aranha.

In questa lista estesa e varia, non compariva alcun modernista che avesse trattato la questione della lingua nazionale.

Consideriamo rilevante sottolineare che la *Antologia escolar* era l'unica ad essere utilizzata nell'istituto Pedro II, per le lezioni di Portoghese ai fini di lettura, recitazione, studio dell'ortografia, e di analisi del vocabolario degli autori considerati fondamentali per la comprensione della norma portoghese. In questo modo, i moderni Almeida Garret e Alexandre Herculano andavano ad inserirsi accanto ad autori brasiliani ugualmente moderni come Fagundes Varela, Casimiro de Abreu ed estratti scelti di José de Alencar.

Passando attraverso revisioni successive, l'*Antologia Nacional* includeva gradualmente sempre più autori brasiliani, sempre rap-

presentativi del portoghese "ben scritto". Questa espressione — "parlare" e "scrivere" bene la lingua portoghese - è stata eliminata solo nel 1971, con la Legge sugli Orientamenti e le Basi dell'Educazione. Quella che sembra essere una soluzione, tuttavia, rappresenta uno spostamento della questione. L'ingresso delle teorie della comunicazione/informazione, basate sullo schema comunicativo proposto da R. Jakobson, ha reindirizzato il 'parlare e scrivere bene' verso concettualizzazioni che comprendono chiarezza, coerenza, coesione, unità e omogeneità. Non è possibile riconoscere qui, ancora una volta, un processo di produzione di significati che organizza un'altra forma di controllo della lingua, senza riconoscere le diversità e le disuguaglianze tra coloro che parlano portoghese? Oppure, d'altra parte, ci sarebbe un riconoscimento delle differenze, ma queste sarebbero limitate alla caratterizzazione delle varietà geografiche, con il loro vocabolario e le loro intonazioni?

La 7ª edizione dell'*Antologia* è stata utilizzata tra il 1915 ed il 1944 (RAZZINI, *idem*, p. 135). In relazione ai programmi didattici dell'istituto Pedro II, la letteratura brasiliana, così denominata, iniziava ad essere inclusa nel 3º anno nel 1925, mentre le lezioni di Portoghese venivano incluse negli anni successivi, con un totale di 15 ore (RAZZINI, 2000, p. 197). Per molto tempo l'insegnamento del portoghese ha continuato ad appoggiarsi sugli autori usati come modello, basandosi sulla *Antologia Nacional* come riferimento per i testi da studiare. Fu solo nel 1945 che l'*Antologia Nacional*, a causa di una nuova revisione associata alla nuova legislazione sull'insegnamento, iniziò a includere più autori brasiliani che portoghesi.

Questo modo di procedere, che evitava e metteva a tacere il versante letterario e linguistico del Modernismo, continuò negli anni successivi alla Settimana dell'Arte Moderna, fino a quando le ristampe dell'Antologia furono interrotte. Si può immaginare il gran numero di studenti che si sono formati con le conoscenze

linguistiche delle lezioni di portoghese e che hanno considerato l'Antologia come un esempio da seguire.

Solo nel 1931, con la riforma Francisco Campos, che eliminava gli esami di preparazione e, successivamente, nel 1942, con l'entrata definitiva della Letteratura nell'istruzione secondaria, si sono registrati cambiamenti più sostanziali nella disciplinarizzazione delle conoscenze linguistiche. Siamo giunti a quella che è considerata la quarta fase dell'insegnamento del Portoghese nell'istituto Pedro II. Fino al 1944, la presenza della *Antologia* nelle lezioni di Portoghese ha contribuito alla trasmissione di modelli letterari da seguire e considerati esempi di buon uso della lingua.

Non esiste grammatica senza esempi...

Per concludere... il silenziamento dei modernisti, la loro assenza tanto nella *Antologia Nacional* quanto nei Programmi didattici ha prodotto effetti sull'egemonia di una determinata percezione della lingua portoghese del Brasile, soprattutto nella sua forma scritta. Lingua portoghese in Brasile, sì, lingua brasiliana con le sue differenze, può anche darsi, ma tali differenze non sono state considerate di rilievo per l'insegnamento almeno fino al 1974, quando c'è stata la riforma dell'istruzione grazie alla Legge sugli Orientamenti e le Basi dell'Educazione.

Oltre al silenziamento che produce significato, ci sono anche coloro che esprimevano le proprie posizioni, come nel caso di Clóvis Monteiro che, nel 1933, nell'introduzione della sua *Nova Antologia Nacional*, associava con una linea quasi diretta il romanticismo ed il modernismo per quanto riguarda la questione della lingua. Con le parole di Monteiro, il romanticismo presentava "feições reacionárias" in relazione alla lingua. Nella sua critica, asseriva che alcuni autori romantici non scrivessero in modo adeguato in lingua portoghese, alcuni per "desleixo" ed altri, come José de Alencar, si allontanavano di proposito "das normas da língua clássica de Portugal e mais

se aproximavam do falar corrente do Brasil" (MONTEIRO, *apud* RAZZINI, 2000, p. 246).

Quanto ai modernisti, sempre secondo Clóvis Monteiro, si rilevava una tendenza come reazione "contra a influência da língua literária de Portugal na língua literária do Brasil." E prosegue: "Tal reação tem ido ao ponto de se pretender que a língua vulgar suplante, na literatura, a língua culta (...)". La "língua vulgar", "língua popular" o "língua do povo", nelle successive parafrasi di Monteiro, è "onde reside o verdadeiro espírito do idioma" e deve essere oggetto di studio da parte dei filologi (MONTEIRO, *apud* RAZZINI, 2000, p. 246).

Oggetto di studio sì, ma legittimata in programmi e manuali didattici, no.

Abbiamo visto la ripetizione di questa trama di significati intorno alla lingua nel 2011, in un momento in cui il sapere linguistico e la lingua nazionale parlata in Brasile già si erano consolidati, disciplinarizzati, formalizzati nei manuali, includendo i componimenti di Bandeira, Oswald e Mário. Un momento in cui l'istituzionalizzazione degli studi sul linguaggio come scienza creava la distinzione tra descrittivo e prescrittivo, contenuti insegnati nelle prime lezioni dei corsi introduttivi di Linguistica, insieme alla nozione di preconcetto linguistico. Ma nonostante ciò, quando ci fu la polemica sul libro di testo Por uma vida melhor, che includeva la cosiddetta lingua del popolo e affrontava la questione del pregiudizio linguistico che costituisce l'ideologia materializzata nei significati e nei valori attribuiti ai discorsi di correttezza grammaticale e normativa, molti spettri si alzarono dalle loro tombe per sostenere la messa a tacere, non più dei poeti, ma di quella parte invisibile della società che non parla o scrive a immagine e somiglianza dell'élite e che, per questo, non poteva essere rappresentata in un libro di testo.

Siamo giunti alla fine? Non ancora.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDRADE, M. de. *O poeta come amendoim*. In Poesias completas. São Paulo: Martins Editora, 1955, p. 157-158

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AUROUX, SYLVAIN. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

BALDINI, L. J. S. considerações sobre a vida e a obra de Mattoso Câmara jr. Estudos de Linguagem, V. 2, Vitória da Conquista, dez. 2005, p. 115-134. *BANDEIRA, Manuel. Poesia* completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

JOBIM, José Luís. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, no. 68, p. 208-226, dez. 2017.

MARIANI, Bethania. *Colonização Linguística. Línguas, política e religião no Brasil* (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII). Campinas: Pontes, 2004.

70 _____. Entre a evidência e o absurdo: sobre o preconceito linguístico. Cadernos de Letras, no. 36, Niteroi, UFF, 2008.

_____. Colonização linguística e outros escritos. NY: Peter Lang, 2018.
_____ e SOUZA, Tania C. C. de. 1822: pátria independente. Outras pa-

lavras? Organon, V. 8, no 21, Porto Alegre, 1994.

ORLANDI, Eni P. Língua e conhecimento linguístico. Para uma História

das Idéias no Brasil. São Paulo: Cortez Editora, 2002. PINTO, Edith P. *A gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e contexto*. São Paulo: Duas cidades & Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

RAZZINI, Marcia de P. G. *História da disciplina português na escola secundária brasileira*. Revista Tempos e Espaços em Educação, UFS, 2010

RIBEIRO, Flávio. Prefácios, direções, advertências: orientações ao professor no livro didático (1880 – 1930). Revista História hoje, volume 6, no. 11, p. 369-394, 2017. Acesso em fevereiro, 2022 file:///Users/bethania/Desktop/Livro%20dida%CC%81tico%20(1880-1930).pdf

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *O império da eloquência*. Niterói; São Paulo: EDUFF/ EDUSP, 1999.

O embate entre língua oficial e língua nacional: a sociedade, a literatura e "a gramatiquinha da fala brasileira"¹

Carolina Serra Gian Luigi De Rosa

Palavras iniciais

Ainda nos dias de hoje, existem aqueles que não estão convencidos de que o português do Brasil (PB) e o português europeu (PE) são variedades muito distintas e, ainda, de que, em termos estritamente linguísticos, não existe uma variedade que seja melhor/mais bonita/mais pura/mais correta do que a outra. Estamos falando da sociedade em geral, da classe política, mas também da nossa classe acadêmica e intelectual. Essa ideia de uniformidade lusófona vem de longe e tem sido mantida pelas instituições de letramento, mais especificamente, pela tradição escolar brasileira, que se pauta no modelo europeu normativo do passado (fixado no Romantismo Português) para realizar a correção linguística (FARACO, 2008).

E por que a Literatura tomaria partido nessa questão da *unidade de língua*? Muitos dos nossos autores passaram a defender o discurso da unidade linguística, em meados do século XIX, tomando como justificativa o culto aos clássicos em língua portuguesa e, ainda

¹ A seção "A Gramatiquinha" e a subseção "Objetivos da Gramatiquinha" e a seção "Características morfológicas e sintáticas da fala brasileira ilustradas na Gramatiquinha" são de autoria de Gian Luigi De Rosa. A seção "O PB: língua falada e língua escrita" e a subseção "Evidências empíricas" são de autoria de Carolina Serra. As Palavras iniciais e as Considerações finais foram escritas pelos dois autores.

mais importante, a impossibilidade de estudar separadamente as duas literaturas, a brasileira e a portuguesa (PINTO, 1978, p.XVI). Não podemos nos esquecer de que, nas culturas clássicas grega e latina, e nas neolatinas, as literaturas tiveram um papel fundamental de legitimação das línguas. Em um processo de retroalimentação, os modelos para a correção linguística eram tomados dos usos normais de poetas e prosadores, ou seja, o que era o uso normal entre os grandes escritores passou a ser a norma para o uso linguístico, em uma relação estreita entre língua e literatura.

Sempre houve, entretanto, entre os intelectuais brasileiros, aqueles que percebiam e assumiam que o português, em terras brasileiras, se tornou uma língua diferente, por razões variadas. Dentre essas razões, podemos mencionar o contato linguístico durante o longo processo de colonização e ocupação gradativa do território brasileiro, envolvendo o português europeu, minoritário como língua até o século XVIII, línguas indígenas (e gerais), depois línguas africanas e, já a partir do século XIX, diversas línguas de imigrantes; as levas de portugueses que aportaram no Brasil, vindos de lugares diferentes em Portugal; e as mudanças que ocorreram também no PE lá (SILVA NETO, 1950; LEITE & CALLOU, 2002; FARACO, 2018).

A partir do século XIX, como mostram os estudos em mudança linguística, já se pode falar em português *do* Brasil (e não mais em português *no* Brasil), e, no período pós-independência, se inicia também o debate sobre a normatização do PB no âmbito do parlamento brasileiro. Nossos escritores também tomaram lado na querela.

Tem início o embate institucional entre *língua oficial* e *língua nacional* do Brasil, em 1826², e os primeiros questionamentos sobre

² Os materiais consultados se encontram nos tomos dos "Annaes do parlamento brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Primeiro anno da primeira legislatura. Sessão de 1826", digitalizados e disponibilizados pela Hemeroteca Digital Brasileira (BN), em https://bndigital.bn.br/acervo-digital/Annaes-do-parlamento/132489.

o tema da política linguística nacional tomam corpo (PINTO, 1978; PAGOTTO, 1998). O embate político-institucional, profundamente ligado a uma identidade brasileira que devia ser afirmada também linguisticamente, se desloca também para outros planos discursivos. Nesse contexto de conflito, outro escritor, José de Alencar, um século antes de Mário de Andrade, se empenhou na construção de uma literatura nacional escrita na língua brasileira. De fato, Alencar, que participou tanto da política imperial, quanto da intelligentsia romântica, quando se desentendeu com D. Pedro II, tornou-se alvo das críticas ferozes de intelectuais brasileiros e portugueses. Emblemático é o caso do intelectual português José Feliciano de Castilho, que, depois de ter se mudado para a corte do imperador brasileiro. se tornou amigo de D. Pedro II. Em 1871, Feliciano de Castilho criou a revista *Questões do Dia*, na qual começou a publicar textos de crítica à literatura de Alencar e a certas escolhas estilísticas do escritor cearense, que diziam respeito principalmente à colocação de clíticos, com o objetivo de minar e desconstruir a credibilidade artística e a autoridade politica de Alencar. A partir desse momento, "nossos gramáticos se puseram a estipular regras e mais regras de colocação pronominal, tentando cercar nossos pretensos erros" (VIEIRA e FARACO, 2022, p. 227).

A conclusão a que chegou a elite político-intelectual brasileira foi a de que PB e PE deveriam ser uma coisa só. Se a questão se coloca é porque havia a percepção muito clara de que as regras que determinavam o uso linguístico no Brasil, inclusive nas obras dos escritores nacionais mais progressistas, eram outras; ainda assim, seguindo uma ideologia purista, foram adotadas as regras usuais no PE para a normatização do PB.

Aumentando a tensão deste verdadeiro cabo de guerra entre prescrição e uso normal, dois fatos mencionados por Duarte (2023) sobre o PB, recuperando Antônio Houaiss (1988 [1985]:131), são importantes: em inícios do século XIX, a esmagadora maioria da

74

população era analfabeta, não havendo mais de 0,5% de letrados (entre 18 a 20 mil pessoas), constituídos pela elite política dominante e pelos representantes da administração pública e religiosa da época; essa pequena parcela da população letrada estudava em Portugal e passava a imitar, na escrita, o PE. Mesmo nas artes, ambiente geralmente mais vanguardista, a mimetização do PE era uma regra até meados do século XX, como mostram os textos de peças teatrais dessa época (DUARTE, 2023). Voltaremos a essas peças na seção 2.

100 anos depois³, no seio do Modernismo Brasileiro, o embate continua. Mário de Andrade (MdA), abnegado estudioso do PB, dá um contributo importante para as discussões em torno da fixação da língua brasileira, chegando a criar A Gramatiquinha da fala brasileira. A partir desse pressuposto, tentaremos delinear a reação do autor ao uso exclusivo do padrão europeu em âmbito literário, até então vigente, evidenciando a tentativa de reduzir a relação diglóssica brasileira através da inclusão de traços típicos da emergente gramática brasileira (TARALLO, 1993; DUARTE, 1993; CYRINO, 1993; GALVES, 2001; PAREDES SILVA, 2003; DUARTE, 2012, 2020; DUARTE et al., 2018, 2022) na escrita literária, tanto nos diálogos, quanto na narração e na descrição. A fim de discutir a posição de MdA em relação à especificidade do PB, analisamos as anotações de MdA, conhecidas como A Gramatiquinha da fala brasileira, guardadas na série Manuscritos Mário de Andrade do IEB da USP (junto com os dossiês de outros títulos inacabados e de obras publicadas).

Além destas *palavras iniciais*, à guisa de introdução, este capítulo conta com uma primeira seção dedicado à *Gramatiquinha*

³ Não podemos deixar de mencionar o trabalho dos dialectólogos Antenor Nascente, Amadeu Amaral e Mario Marroquim, que, no início do século XX, se dedicavam às primeiras descrições do PB e à tentativa de uma divisão dialetal do país. Certamente, seus trabalhos abriram o caminho para a realização de diversos Altlas Linguísticos que foram sendo realizados nas décadas subsequentes, dentre os quais, destacamos o Atlas Linguístico do Brasil, publicado em 2014 (CARDOSO et. al., 2014).

A Gramatiquinha

A Gramatiquinha da fala brasileira, publicada postumamente, em 1990, num volume organizado por Edith Pimentel Pinto, teve uma edição genética, em 2013, e uma edição comemorativa do Instituto Guimarães Rosa, em 2022, ambas organizadas por Aline Novais de Almeida. Trata-se de um projeto escritural, de uma obra ainda hoje atual, de "um estudo que tenciona compreender os aspectos linguísticos, psicológicos e poéticos da língua portuguesa falada no Brasil" (ALMEIDA, 2022, p.17).

As anotações guardadas na série Manuscritos Mário de Andrade do IEB da USP consistem em:

- Uma caderneta intitulada Língua Brasileira;
- 8 envelopes com documentos, rubricados como Gramatiquinha, que apresentam uma disposição alfa-numérica (12-A; 12-B; 12-C; 12-E; 12-F; 12-G; 12-H; 12-I);
- 1. *Gramatiquinha/ 12-A/ Documentos Populares* [4 documentos]
- 2. *Gramatiquinha/12-B/Artigos Alheios* [4 documentos]
- 3. *Gramatiquinha/12-C/Me parece/e outras sintaxes* [40 documentos]
- 4. Gramatiquinha/12-E/Não queria não/A gente.../e outras tendências brasileiras/locucionais [21 documentos] 5. Gramatiquinha/12-F/Brasileirismos/vocabulares

[70 documentos]

- 6. Gramatiquinha/ 12-G/ ou Tratado do Estilo/ Ideias para capítulos/ particulares [25 documentos]
- 7. Gramatiquinha/12-H/Ideias gerais/sobre língua [11 documentos]
- 8. Gramatiquinha/ou Tratado de Estilo/Ideias gerais/12-
- -*I* [13 documentos]
- Folhas avulsas, não inseridas nos envelopes.

Esses documentos configuram um projeto editorial que vigorou entre 1924 e 1929 (Pinto, 1990, p. 43) e uma ideia escritural, num gênero textual híbrido, que podemos considerar, na linha de Albonico (1997), como prosa não ficcional. Para podermos analisar, na seção 3, a escrita de MdA no texto em objeto, utilizaremos o modelo de classificação das tipologias textuais de Francesco Sabatini (1999, 2017), que distingue, ao longo do *continuum* Rigidez-Elasticidade, as tipologias textuais conforme o grau do vínculo interpretativo que o emissor oferece ao destinatário, ou seja, os graus de "rigidez" introduzidos no pacto comunicativo entre emissor e destinatário.

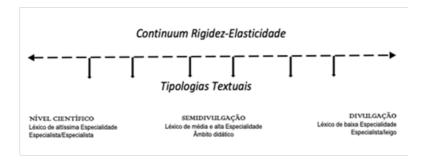


Figura 1. Continuum Rigidez-Elasticidade e Comunicação Científica Divulgação Fonte: Sabatini, 1999, 2017; Sobrero, 1993

De fato, segundo essa classificação, A *Gramatiquinha* deveria se encaixar numa tipologia textual 'semirrígida' com funções textuais argumentativas e expositivas, orientada para o pólo da 'rigidez' (DE ROSA, 2022). Na Tabela 1 a seguir, será ilustrada a tipologia textual semirrígida, evidenciando a função e os gêneros textuais.

Tipologia Textual	Função Textual	Gêneros Textuais
	Explicar uma disciplina a quem não a conhece.	Manuais de Es- tudo.
Textos Semirrí-	Argumentar ideias.	Ensaios de crítica.
gidos (Vínculo Médio)	Dar conselhos práticos e de comportamentos.	Guias Turísticos.
	Tornar simples conhecimentos complexos.	Textos divulgativos.
	Difundir informações comuns e guardar memórias de fatos, lugares e pessoas.	Artigos de jornais, diários.

Tabela 1. Os Textos Semirrígidos Fonte: Sabatini (1999, 2017)

Todavia, como essas funções resultam misturadas à função narrativa (a obra é apresentada pelo mesmo autor, em muitas páginas das anotações, como um projeto ficcional), podemos pensar em inclui-la numa tipologia 'semielástica'; isto é, mais orientada para o polo da 'elasticidade'⁴.

⁴ Nessa abordagem teórica, o destinatário tem um papel decisivo na definição da natureza do texto através do pacto que o emissor estabelece com o destinatário, intérprete do texto, capaz de determinar a estrutura profunda e superficial do texto. O parâmetro fundamental que orienta o comporta-

Essa orientação é explicitada de maneira nítida no esboço de introdução do primeiro capítulo da obra, presente na caderneta *Língua Brasileira*, em que o autor afirma claramente que não se trata de uma gramática, mas de um livro de ficção em que ele decanta os seus idílios com a fala brasileira:

Gramatiquinha

Introdução Cap. I Prefacio — Quais as min Livro de ficção (meus idilio com a fala) — Minhas intenções tentando estilização brasileira da fala bra

sileira desde a pseudo-culta (Explicar diferença

que faço entre cultura e civilização) até a

inconsciente popular.5

Esse conceito é reforçado no final da página, no mesmo fólio, quando o autor escreve:

Dizer que eu não falo de tudo o que continua na

mesma. Salvo si me leva a reflexões intimas espe-

mento do emissor é dado pela sua intenção de regular e de veicular – de maneira mais ou menos rígida (explícita) – a atividade de interpretação do destinatário. Se o emissor quer que o texto não tenha interpretações diferentes, ele projeta o texto para que nenhuma das suas partes possa ser opaca. O *continuum* entre os pólos de "rigidez" (vínculo máximo) e de "elasticidade" (vínculo mínimo) identifica três grandes categorias de tipos textuais: Rígidos; Semirrígidos/Semielásticos; Elásticos, que se distinguem pela presença/ausência de alguns traços linguísticos ligados a: 1) estrutura geral do texto; 2) coerência lógica; 3) sistema de conectivos de coesão textual (morfossintáticos, semânticos, prosódicos e sonoros); 4) o emprego de vários tipos de construção da frase; 5) uso da pontuação; 6) aspecto gráfico do texto (SABATINI, 1999, 2017).

5 Esboço de texto, fólio 182.

ciais. Este é um livro de ficção e ninguem não apren [-] de gramatica nele, é logico.

Assim como foi planejada e idealizada, a *Gramatiquinha* faz parte de um projeto de redescoberta e definição do Brasil em que a reflexão metalinguística sobre o PB se torna instrumento e não, estritamente, o fim, como confirmam as palavras de Pinto (1990), quando afirma que a "idealização da Gramatiquinha (...) seria, não uma consolidação completa e rígida dos traços peculiares à norma brasileira, mas um discurso engajado, de implicações lingüísticas e estéticas" (p. 43).

Isso explica também o uso do sufixo "-inha" que, relacionado ao gênero textual gramática, descaracteriza de maneira categórica a tipologia textual da obra andradiana e abre o caminho à ideia de escrita (pseudo)ficcional que se tornou mais concreta depois de MdA ter começado a utilizar como referência a *Grammatica Secundaria da Lingua Portugueza* de Miguel Said Ali (MdA moldará o índice da *Gramatiquinha* em função dessa obra).

De fato, a gramática de Said Ali, que devia se tornar o modelo para seguir, lhe deu consciência do tamanho da obra que tinha pensado realizar, fazendo Andrade compreender as limitações de um projeto linguístico-gramatical desprovido de um aparato teóricometodológico apropriado.

Antes da Introdução um prefacio pequeno verdadeiramente humilde. Esta é a 1ª vez em que me sinto verdadeiramente timido ao publicar um livro

e incerto sobre a validade dêste. É certo que estudei até maneira
o possivel entre os acasos da minha vida autodidatica a lingua portuguesa de que deriva
em maior parte a nossa maneira de expressão, porêm <u>é tam-</u>
bem certo que esse conhecimento não é suficiente pra eu me
meter nas altas cavalarias de escrever um livro de linguagem. ⁶

80

Essa falta terá como consequência uma sensação de inadequação em relação à tipologia do projeto (redação de uma gramática da fala brasileira), que emerge claramente no prefácio acima, presente na caderneta *Língua Brasileira* (DE ROSA, 2022).

Objetivos da Gramatiquinha

Como muitos autores (entre os quais PINTO, 1990, e LEITE, 1999) já evidenciaram e como resulta nítido depois da leitura das anotações, o projeto da *Gramatiquinha* tinha um objetivo bem claro: comprovar a existência do PB, pelo menos como variedade oral, para depois normalizar seu uso como variedade ficcional na escrita literária. Por isso era necessário utilizar um gênero híbrido semi- ou pseudo-ficcional que pudesse credenciar o PB como variedade literária dentro do sistema Língua Portuguesa e que pudesse ser usado para evitar o preconceito linguístico através da fachada ficcional.

⁶ Prefácio, fólio 4, anverso.

Uma gramática descritiva dos fenômenos inerentes à fala brasileira escrita por MdA logo depois daquilo que foi e significou para o *establishment* brasileiro a "Semana de Arte Moderna", de 1922, teria simplesmente sustentado uma série de debates e ataques polêmicos que teriam, com certeza, tirado a atenção do seu conteúdo sem focar minimamente nas questões que pretendia levantar a reflexão metalinguística realizada por MdA.

O que se nota é que o MdA não quer discutir imediatamente o sistema da língua portuguesa. Na verdade, ele quer apenas afirmar a realidade pluricêntrica, ou melhor, bicêntrica, do português, confirmando a existência de uma variedade brasileira usada nas interações orais cotidianas por quase todos os brasileiros. O desejo de não assumir uma posição clara se deve tanto à falta de recursos e de conhecimento no campo linguístico quanto ao fato de que, como mostramos anteriormente, o momento ainda não era propício para esse tipo de reflexão.

Aquilo que lhe interessa no imediato é que a fala brasileira fosse considerada uma variedade oral legítima à qual devia se reconhecer o status de variedade literária. *A Gramatiquinha* continuava, *grosso modo*, a reação modernista ao *status quo* em que se encontrava o espaço discursivo brasileiro, onde vigorava sobretudo na modalidade escrita da língua, ficcional e não ficcional, a variedade padrão do português europeu (DE ROSA, 2022).

MdA ilustrou claramente a situação de diglossia⁷ presente na realidade linguística brasileira do século XX em que à variedade *standard*, que tinha o PE como modelo, se contrapunham as variedades do PB falado (cultas urbanas e populares).

⁷ Esse termo foi utilizado em 1885 por Jean Psichari para identificar o emprego de duas variedades de grego com funções distintas, mas sua difusão deve-se principalmente a Ferguson, que usou esse termo em 1959, para identificar uma específica forma de bilinguismo em que duas línguas se encontram numa relação hierárquica e complementária. Cf. Ferguson (2000).

Essa situação perpetua-se ainda hoje com a contraposição entre uma variedade de prestígio manifesto, o PB standard (variedade que podemos considerar marcada, porque não presente na fala e limitada exclusivamente a gêneros textuais escritos altamente monitorados como o ensaio científico ou textos ligados ao domínio discursivo jurídico ou institucional), e uma variedade de prestígio oculto, o PB neo-standard, o autêntico padrão contemporâneo (DE ROSA 2011a, 2011b). No que diz respeito à diglossia brasileira, Tarallo (1993, p.70) evidenciou que o fato de a gramática normativa brasileira ter sido ditada pela tradição portuguesa tornou "o vácuo entre língua oral e escrita muito mais profundo no Brasil do que em Portugal".

Esses pontos de atrito são tangíveis também em modalidades escritas monitoradas da língua, nas quais se registra um *continuum* fala/escrita, no eixo de variação diamésica, em que também a escrita mais controlada tende a aceitar como normais características até então peculiares da fala. (BERRUTO, 1987, p.55).

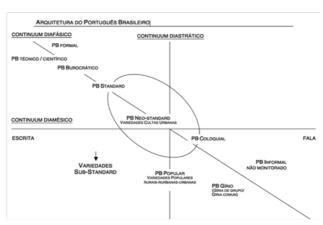


Figura 2: Arquitetura do PB Fonte: De Rosa, 2011a

Todavia, mantendo a dicotomia língua oral e língua escrita e analisando o modelo do PB, se poderá determinar que as variedades

O PB: Língua oral e Língua escrita

Nossos linguistas defendem que a discussão sobre a normatização do PB deve levar em conta as diferenças entre língua oral e escrita no Brasil, fundamentalmente porque a língua escrita de gêneros textuais mais formais está mais sujeita à prescrição gramatical baseada nas regras de uso do PE (FARACO, 2008; DUARTE et al., 2018; PAIVA & DUARTE, 2019; DUARTE, 2020; DUARTE et al., 2022). Na base dessa discussão está a distância considerável entre fala e escrita de indivíduos com maior letramento no Brasil (KATO, 2005; DUARTE, 2013; DUARTE & SERRA, 2015), já observada por MdA: "O brasileiro pra escrever larga do chapelão, e da bota ou do simples paletó praciano e enverga fraque didático. O português escreve como está, manga arregaçada e chinelo sem meia. Resultado: está a seu gosto, mexe-se bem. O brasileiro, coitado! Nem pode sentar porque amassa o rabo do fraque." Prefácio (3).

Nos 100 anos que separam as reflexões de MdA dos dias atuais, e 200 anos depois das primeiras discussões sobre a normatização do PB, o embate entre o que se fala e o que se deve escrever em determinados contextos sociodiscursivos continua, mas a linguística, especialmente a sociolinguística, avançou no sentido de descrever de forma sistemática os aspectos que caracterizam a nossa fala e a nossa escrita contemporâneas, demonstrando ainda que ambas variam. Os estudos mostram que "o chapelão" "a bota" e "o simples paletó praciano" constituem a gramática do PB, tal como "a manga arregaçada" e "o chinelo sem meia" constituem a gramática do PE.

O problema surge quando o brasileiro precisa trocar de traje (de gramática) quando escreve. Aqueles usos que os portugueses fazem de forma tão natural, como uma manga de camisa arregaçada, parecem um "fraque didático"; o letrado brasileiro não se mexe bem no traje estrangeiro, simplesmente porque aquela não é a sua gramática. Na escrita mais normatizada, o letrado brasileiro "amassa o rabo do fraque": "recupera formas em extinção, mas, ao mesmo tempo, já incorpora formas inovadoras da nossa fala" (DUARTE, 2013:17).

Isso não quer dizer que a nossa fala e a nossa escrita estejam empobrecendo ou deturpando o português, antes, demonstra que aconteceram mudanças na gramática do PB (muitas delas relacionadas intimamente umas às outras, ou seja, mudanças encaixadas), que elas precisam ser reconhecidas e que, em última instância, os materiais didáticos e as gramáticas precisam ser atualizados, para uma orientação mais efetiva do ensino da escrita contemporânea (DUARTE & SERRA, 2015). Nas palavras de MdA,

[n]ão se trata de nacionalismo reivindicador, minha gente. Isto é ridículo. Se trata de ser brasileiro e nada mais. E pra gente ser brasileiro não carece agora de estar se revoltando contra Portugal e se afastando dele. A gente deve ser brasileiro não pra se diferençar de Portugal, porém porque somos brasileiros. Brasileiros sem mais nada. Brasileiros. Sentir, falar, pensar, agir, se exprimir naturalmente. Como brasileiro." Prefácio (7A)

Evidências empíricas

Um conjunto importante de estudos sobre aspectos morfossintáticos e sintáticos tem revelado que a fala de brasileiros mais escolarizados não se diferencia tanto da fala popular contemporânea. Como nos ensina a Professora e Linguista Maria Eugênia Lammoglia Duarte, "a sintaxe brasileira é democrática!". Segundo Duarte (2007, 2020) e Duarte et al. (2018), excluída a variação nas taxas de concordância verbal e nominal (um fenômeno de natureza social), não há diferença nos resultados atestados para um grande número

de traços morfossintáticos na fala brasileira, entre mais e menos escolarizados. Mesmo no passado, a controvérsia sempre esteve mais localizada no eixo fala-escrita dos mais escolarizados. Nas palavras de Mário de Andrade, "O que se dá é que o português comum quando escreve, escreve o que aprendeu nas gramáticas e que ele fala todo o dia, enquanto o brasileiro se vê obrigado a abandonar o que fala todo o dia pra se lembrar das regras da gramática que mecanicamente aprendeu na escola e de que pouco se utilizou." Prefácio (3).

Os estudos linguísticos que serão focalizados a seguir se valem de amostras constituídas de peças populares de teatro, gênero textual da escrita, em tese, mais próximo da língua oral de épocas remotas. A escolha desses estudos não é aleatória; ao contrário, se deve ao fato de o texto teatral ser artístico, o que, de certa forma, aproxima este universo daquele do qual MdA se encontra circundado; também ao fato de os séculos XIX e XX serem aqueles que nos interessam, pois, potencialmente, irão materializar as intuições de MdA; e ao fato de, como os próprios estudos destacam, esses textos eventualmente revelarem traços próprios da fala brasileira, por conta das características inerentes ao gênero teatro.

Duarte (1993), estudando o preenchimento do sujeito pronominal, mostra que, nos três primeiros períodos investigados (Gráfico 1), há uma nítida preferência por construções com sujeito nulo. A partir de 1937, ocorre uma diminuição significativa do sujeito nulo e aumento do sujeito pleno (Exemplo 1), acentuado nos dois últimos períodos. Na última década do século XX, praticamente se inverte a frequência de sujeitos nulos e plenos, se comparada com a primeira metade do século XIX.

1) Dancei $\operatorname{com} ela_i$ naquele giro de loucura, da alegria máxima, de um povo genialmente triste. Ela_i me amou como se eu fosse o último homem sobre a terra. (1955/139. Duarte (1993, p.118))

Gráfico 1: Ocorrência total de sujeitos nulos Fonte: Adaptado de Duarte (1993, p.112)

Como explica a autora, a tendência progressiva ao pronome pleno no PB está relacionada à simplificação nos paradigmas flexionais, fato que não ocorreu no PE, que mantém a preferência pelo sujeito nulo, com o uso do pronome pleno restrito a construções sintáticas muito específicas. No mesmo período em que os índices de sujeito nulo diminuem nas peças teatrais, são introduzidas duas novas formas no sistema pronominal brasileiro, com impactos para a flexão verbal: a segunda pessoa *você* que, já na primeira metade do século XX, era empregada amplamente em lugar de *tu* (PAREDES SILVA, 2003); e *a gente*, usado em concorrência com o *nós* para indicar a primeira pessoa do plural, que avança no século XIX e se estabelece amplamente no século XX (LOPES, 1999).

O estudo diacrônico de peças teatrais de Cyrino (1993, 1997) recua ao século XVIII⁸, para a observação da mudança na posição dos pronomes clíticos, o símbolo da revolução modernista. Por ser um contexto chave para a análise que a autora promove, reproduzi-

⁸ Inserra (tese de doutorado em andamento), analisando a colocação dos clíticos num corpus de textos não ficcionais das academias do século XVIII, encontrou dois casos nítidos do contexto V1 CL V2, com próclise a V2 em locuções verbais, representando o 0,80% das 251 ocorrências desse contexto: 1) "quer me parecer que não: [...] (Castello, J.A., O movimento Academicista no Brasil, vol. 1 tomo 5, p. 267) e 2) "e querendo se alterar em parte ou em todo (Estatuto da Academia dos Renascidos, p. 67).

mos na Tabela 2 seus resultados percentuais para o uso da próclise ao verbo principal em locução verbal de estrutura matriz (O João queria *lhe* falar. 1993, p.168), em contraste com a ênclise ao verbo auxiliar (O João queria-*lhe* falar. 1993, p.168).

Século	Percentuais	
Primeira metade XVIII	0%	
Primeira metade XIX	7,7%	
Segunda metade XIX	17,6%	
Primeira metade XX	52,9%	
Segunda metade XXa	63,6%	
Segunda metade XXb	100%	

Tabela 2: Pronome proclítico ao verbo principal em locução verbal estrutura matriz (root)

Fonte: Adaptado de Cyrino (1993, p.169)

A partir da primeira metade do século XX, o pronome proclítico ao verbo principal em locução verbal passa a ser mais frequente, o que também acontece nas estruturas com imperativo afirmativo, em sentenças com infinitivo impessoal e em sentenças com gerúndio (1993:167). O PB também amplia os contextos de próclise, colocação frequente no Português Clássico, para a ocorrência do clítico em posição inicial absoluta (Me sinto cansada.). O estudo de Vieira (2002) mostra que, na direção contrária, o PE apresentou um aumento na frequência da ênclise, como ordem não marcada.

Os estudos de Marques de Sousa (2017) e Fernandes (2018) apresentam uma comparação entre as gramáticas do PB e do PE, também com foco em peças de teatro escritas nos séculos XIX e XX. Os autores analisam, respectivamente, a expressão do objeto direto (acusativo) e do objeto indireto (dativo) anafóricos para referência à terceira pessoa. As formas variantes consideradas para a expressão do objeto direto (OD) são o clítico acusativo (Exemplo 2), o "ele"

acusativo (Exemplo 3), o sintagma determinante anafórico (Exemplo 4) e a categoria vazia (Exemplo 5). Para a expressão do objeto indireto anafórico (OI), as variantes são o clítico dativo (Exemplo 6), o sintagma preposicionado anafórico (Exemplo 7) e a categoria vazia (Exemplo 8).

- 2) **[Os mineirinhos]**_i entrarão aqui e hão de levar por força alguma coisa esse é o seu costume. O que é preciso é enganá-**[los]**_i. (*O noviço*, Martins Pena, 1945. MARQUES DE SOUSA (2017, p. 2)).
- 3) Devolvo **[teus brincos]**_i como prova da sinceridade do meu amor. Você esqueceu **[eles]**_i comigo. (*Um elefante no caos*, Millôr Fernandes, 1955. MARQUES DE SOUSA (2017, p.65))
- 4) Enquanto aqui estiverem hospedados **[os americanos]** i ninguém quer ser criado desta pensão. A cidade inteira está farta de saber que não se pode aturar **[essa gente]**i. (*No coração do Brasil*, Miguel Falabella, 1992. MARQUES DE SOUSA (2017, p.3))
- 5) Eu tenho pra mim que **[esse navio]**_i já partiu há muito tempo e a tonta da Margareth tá esperando **[Ø]**_i no cais. (*No coração do Brasil*, Miguel Falabella, 1992. MARQUES DE SOUSA (2017, p.3))
- 6) **[Ela]**_i foi com umas parentas assistir a um filme e, na recepção, uma senhora muito delicada **[lhe]**_i ofereceu um bombom. (*No coração do Brasil*, Miguel Falabella, 1992. FERNANDES (2018, p.29))
- 7) Bom, acho melhor a gente ir tomando rump. Eu ainda tenho que ir pegar **[o menino]**_i, dar um café **[pra ele]**_i e dormir um pouco. E não tô me sentindo nada bem. (*No coração do Brasil*, Miguel Falabella, 1992. FERNANDES (2018, p.49))
- 8) **[Ela]**_i me amou como se eu fosse o último homem sobre a Terra. Ou o primeiro. E só depois eu perguntei [Ø]_i quem era. E ela me disse. (*Um elefante no caos*, Millôr Fernandes, 1955. FERNANDES (2018, p.50))

Assim como no estudo de Duarte (1993), nestes dois outros estudos as peças estão distribuídas em sete períodos, dois no século XIX (primeira e segunda metades) e cinco no século XX, em função

89

da produtividade. Os percentuais de uso dos pronomes clíticos acusativo e dativo em peças portuguesas e brasileiras ao longo dos sete períodos podem ser observados no Gráficos 2 e 3, a seguir, adaptados dos estudos supramencionados.

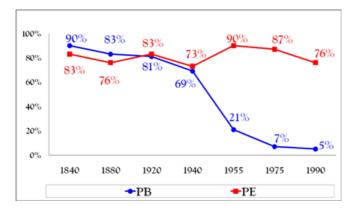


Gráfico 2: Uso do clítico acusativo o(s)/a(s) para referência à terceira pessoa (vs estratégias variantes) em peças portuguesas e brasileiras Fonte: Adaptado de Marques de Sousa (2017, p.100)

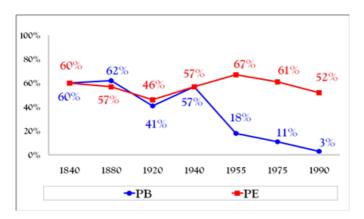


Gráfico 3: Uso do clítico dativo *lhe(s)* para referência à terceira pessoa (*vs* estratégias variantes) em peças portuguesas e brasileiras

Fonte: Adaptado de Fernandes (2018, p.78)

Em conjunto, esses estudos diacrônicos das peças de teatro revelam o estabelecimento de uma gramática brasileira, a partir da segunda metade do século XX. Essas mudanças certamente já vinham sendo forjadas há pelo menos um século, mas nossos autores, ao que parece, continuavam a imitar o padrão de uso europeu (DUARTE, 2023), como denuncia MdA. No caso específico da representação OD e do OI anafóricos, fica evidente nos estudos de Marques de Sousa (2017) e Fernandes (2018) que, até 1940, a gramática dos textos teatrais era semelhante, já que tanto as peças portuguesas quanto as brasileiras apresentavam altos índices de pronomes clíticos. A partir da segunda metade do século, entretanto, as peças brasileiras tomam um caminho diverso, com a implementação sobretudo da categoria vazia (objeto nulo) em contextos anteriormente dominados pelos clíticos (o(s)/a(s) e lhe(s)), como explicam os autores.

As mudanças no preenchimento do sujeito pronominal, na colocação dos clíticos e o esvaziamento da posição de objeto (dentre outras) constituem evidências desta gramática genuinamente brasileira, em outras palavras, da nossa *língua nacional*. Por força do uso, a discrepância entre o que o brasileiro com mais letramento fala e o que ele escreve tende a ir diminuindo...

Avançando no tempo e observando estudos sobre a representação do OD e do OI anafóricos de terceira pessoa na sincronia atual (FREIRE, 2000, 2005, 2011), vemos que essa distância entre o que fala e escreve o letrado brasileiro vem diminuindo, mas é bastante sensível ainda ao gênero textual, já que a diglossia entre as modalidades continua, com a recuperação na escrita de formas arcaizantes em gêneros localizados no pólo de maior formalidade. O estudo de Freire (2000) toma como *corpus* amostras de fala de informantes cariocas e lisboetas com nível superior completo (amostras dos anos 1990), para a análise das formas variantes de representação do OD e do OI anafóricos de terceira pessoa (Exemplos 9 a 16).

- 9) Você conversa, você tem um contato diário com **[o professor]**, não é, você sabe onde o professor tá, entendeu, você pode procurá-**[lo]**, tirar dúvida. (PB 001, fala. FREIRE (2000, p.43))
- 10) É certo que ainda tenho [alguns móveis], aqui na minha casa que não me agradam. Agora na medida em que posso, vou-[os], substituindo. (PE 22, Fala. FREIRE (2000, p.44))
- 11) Agora, de qualquer jeito eu fiz **[o pré-vestibular]**, até não levei **[Ø]**, a sério, mas mesmo porque eu confiava muito né. (PB 048, Fala. FREIRE (2000, p.59))
- 12) Eu só li **[o primeiro número]**_i e achei $[\emptyset]_i$ de tal maneira mau, que agora vai sem abrir para a cozinha [...] (PE 093, Fala. FREIRE (2000, p.59))
- 13) E mantém-se aquele sistema d**[a mulher]**_i que é batida, que recalcitra, mas depois, se **[lhe]**_i vão mexer naquilo, na sua relação homem-mulher, inda é capaz de protestar. (PE 29, Fala. Freire (2000:50))
- 14) **[O menino]**_i deve ser louco pra comer açúcar. O dia que ele pegar um saco de bala né, mas não sou eu que vou dar $[\emptyset]_i$ né. (PB 06, Fala. FREIRE (2000, p.84))
- 15) Foi lá uma vez **[um frade]**_i perguntar se eu queria assinar a revista [...] e eu não tive lata de dizer **[Ø]**_i que não, e a revista passou a ir lá para casa. (PE 33, Fala. FREIRE (2000, p.84))
- 16) **[Meu filho]**_i é uma pessoa que curte roupas [...], às vezes eu peço **[a ele]**_i para ir comprar o jornal pra mim no jornaleiro. (PB 07, Fala. FREIRE (2000, p.83))

Como verificamos nas Tabelas 3 e 4 a seguir, adaptadas do autor, os índices revelam uma disparidade entre as estratégias mais frequentes na fala de cariocas e lisboetas: enquanto no PE o uso dos clíticos acusativo e dativo é abundante, no PB o clítico dativo sequer aparece e o acusativo alcança ínfimos 3%. Na gramática brasileira, prevalecem a categoria vazia, para a expressão do acusativo, e o

sintagma preposicionado anafórico (para/a ele(s)/ela(s)), para a expressão do dativo. Os resultados de fala de escolarizados de Freire (2000) refletem inequivocamente os percentuais diminutos de pronome clítico acusativo (5%) e dativo (3%) das peças de teatro, em 1990.

Variantes	PE	PB
Clítico acusativo	44%	3%
Pronome lexical	_	4%
SN anafórico	25%	34%
Objeto nulo	31%	59%

Tabela 3: Variantes do objeto direto anafórico para referência à terceira pessoa

no PE e no PB: fala

Fonte: Adaptado de Freire (2000)

Variantes	PE	PB
Clítico dativo	88%	_
S. preposicionado	3%	64%
Objeto nulo	9%	36%

Tabela 4: Variantes do objeto indireto anafórico para referência à terceira pessoa

no PE e no PB: fala Fonte: Adaptado de Freire (2000)

É também com base nos resultados de Freire que continuamos nossa reflexão sobre a relação fala-escrita. Em suas análises de 2005 e 2011, o autor seleciona amostras do PB e do PE provenientes de textos de jornais e de gibis e tirinhas do Rio de Janeiro e de Lisboa, produzidos no Brasil entre os anos de 1995 e 2004 (Jornal do Brasil, O Globo e gibis da Turma da Mônica e gibis da Disney) e em Portugal entre 1998 e 2004 (Diário de Notícias, Expresso, Público e gibis da

Disney). O autor reúne os gêneros textuais de acordo com três grupos diferentes em um contínuo oralidade-letramento. Focalizaremos aqui dois desses grupos, que se encontram, por assim dizer, nos extremos do contínuo. Estão incluídos no 10 grupo os gêneros textuais tiras e histórias em quadrinhos de gibis, classificados como [+ oralidade/ – letramento] "por se caracterizarem como textos que intencionalmente tentam reproduzir a fala, não tendo, pois, compromisso direto com a língua escrita" (FREIRE, 2005, p.80); e, no 20 grupo, estão incluídos reportagens, editoriais, críticas de livros e filmes, e artigos de opinião, classificados como [– oralidade/ + letramento], "por serem gêneros em que se percebe um maior compromisso com a língua escrita padrão, uma vez que há uma cobrança social de certas condições como objetividade, concisão, clareza e observância das prescrições gramaticais" (FREIRE, 2005, p.80).

Vejamos o que acontece com a distribuição dos clíticos acusativo e dativo na "fala escrita" dos gibis e tirinhas brasileiros e portugueses, nas Tabelas 5 e 6. A tendência da fala (Tabelas 3 e 4) se reflete nos textos escritos [+ oralidade/-letramento]: preferência pelos clíticos no PE (Exemplo 17 e 18) e pela categoria vazia e pelo sintagma preposicionado anafórico no PB (Exemplo 19 e 20). Fala e escrita vão na mesma direção, quando o gênero textual favorece essa aproximação.

17) Sujou **[as jóias]**, de propósito para **[as]**, distinguir! (PE - *Série Ouro Disney*, n.º 35, junho de 2001 – História em quadrinhos. FREIRE (2011, p.16))

18) "Acredita em mim, Brigite! **[O Patacôncio]**_i quer apenas a tua receita!" "Eu sei! Só **[lhe]**_i dei atenção para te provocar ciúmes! A receita foi sempre tua!" (PE - *Tio Patinhas*, n.º 224, agosto de 2004 – História em quadrinhos. FREIRE (2011, p.23))

19) Quase pronta, mãe! Só vou deixar **[um bilhete]**, para o Zé. Tenho que deixar **[Ø]**, onde ele não deixe de ver **[Ø]**,! (PB - *Zé do Boné* em *O Globo*, 17-06-2004 – Tira em quadrinhos. FREIRE (2011, p.16))

20) [Cebolinha]_i vai adorar o computador! [...] Vou aproveitar que ele está dormindo pra montá-lo e dar uma boa lida no manual! E amanhã cedo ensino tudo direitinho [pra ele]_i! (PB - Almanaque do Cebolinha, n.º 77, outubro de 2003 – História em quadrinhos. FREIRE (2011, p.23)

Variantes	PE	PB
Clítico acusativo	66%	15%
Pronome lexical	_	21%
SN anafórico	17%	19%
Objeto nulo	17%	4%

Tabela 5: Variantes do objeto direto anafórico para referência à terceira pessoa no PE e no PB: escrita [+ oralidade/ - letramento]
Fonte: Adaptado de Freire (2005, 2011)

Variantes	PE	PB
Clítico dativo	67%	3,5%
S. preposicionado	3,5%	75%
Objeto nulo	29,5%	21,5%

Tabela 6: Variantes do objeto indireto anafórico para referência à terceira pessoa no PE e no PB: escrita [+ oralidade/ - letramento]
Fonte: Adaptado de Freire (2005, 2011)

Os resultados para reportagens, editoriais, críticas de livros e filmes, e artigos de opinião, classificados como [— oralidade/ + letramento], não surpreendem, já que pouco avançamos no sentido de ajustar a nossa prescrição gramatical ao uso normal brasileiro. Esses gêneros, como explica Freire (2005), são mais sensíveis à cobrança social e às prescrições gramaticais que tomam como base, ainda hoje, o PE. O letrado muda de gramática ao se deparar com esses gêneros textuais. A escola consegue recuperar 42% de clítico dativo (Exemplo 21), pronome de terceira pessoa completamente

ausente na fala carioca. Com o acusativo, o percentual passa de 3% de pronome na fala para incríveis 73% na escrita (Exemplo 22)! No PE (Exemplos 23 e 24), flagramos a presença avassaladora dos pronomes clíticos (Tabelas 7 e 8).

- 21) Hoje **[Ricardo]**_i tem uma pequena agência de publicidade e só aceita a quantidade de clientes que **[lhe]**_i permita trabalhar direito e sem estresse. (PB *Jornal da Família* de *O Globo*, 16-05-2004 Reportagem. FREIRE (2011, p.25))
- 22) **[O presidente]**_i recebia ovações matinais e no fim do dia as pesquisas **[o]**_i louvavam. (PB *Jornal do Brasil*, 25-04-2004 Artigo de opinião. FREIRE (2011, p.18))
- 23) Mas a Câmara, de maioria republicana, rejeitou o artigo que acusava **[Clinton]**_i de abuso de poder, e também o que **[o]**_i acusava de perjúrio no testemunho sobre o caso Paula Jones. (PE *Diário de Notícias*, 20-12-1998 Reportagem. FREIRE (2011, p.18))
- 24) [Margarida Marinho]_i tem 37 anos, um filho chamado Manuel, um amor pelo teatro, uma paixão pela escrita, um medo invulgar da morte, e uma lucidez que [lhe]_i permite afirmar, peremptoriamente, não saber onde vai "montar a tenda amanhã". (PE *Suplemento DNA* do *Diário de Notícias*, 19-02-2000 Reportagem. FREIRE (2011, p.25))

Variantes	PE	PB
Clítico acusativo	87%	73%
Pronome lexical	_	_
SN anafórico	6%	10%
Objeto nulo	7%	17%

Tabela 7: Variantes do objeto direto anafórico para referência à terceira pessoa no PE e no PB: escrita [- oralidade/ + letramento] Fonte: Adaptado de Freire (2005, 2011)

Variantes	PE	PB
Clítico dativo	83%	42%
S. preposicionado	6%	29%

Tabela 8: Variantes do objeto indireto anafórico para referência à terceira pessoa no PE e no PB: escrita [- oralidade/ + letramento]
Fonte: Adaptado de Freire (2005, 2011)

Antes de dar espaço às considerações de MdA que ocupam a seção seguinte, e voltando às primeiras linhas deste capítulo, fornecemos aos ainda incrédulos exemplos de alguns outros aspectos morfossintáticos que distinguem PB e PE, os quais têm sido descritos com o rigor teórico e metodológico que os fatos linguísticos merecem. Estamos falando das características do PB como língua de tópico, das mudanças ocorridas no seu sistema pronominal como um todo, no sistema de concordância, na expressão verbal da existência, no comportamento dos sujeitos de referência arbitrária, na expressão do infinitivo gerundivo, na presença do artigo definido antes de nome próprio e de pronome possessivo, no funcionamento das orações relativas... E por aí vamos...

Características morfológicas e sintáticas da fala brasileira ilustradas na *Gramatiquinha*

Apesar de afirmar a própria sensação de inadequação em âmbito linguístico, MdA conseguiu identificar uma série de traços morfológicos e sintáticos que ainda hoje são objeto de análise e descrição dentro da pesquisa linguística do PB.

Como dissemos, o fenômeno sintático que se tornou o símbolo da revolução modernista em âmbito linguístico é a colocação proclítica dos clíticos em frases com verbos no tempo finito sem proclizadores, na linha também daquilo que José de Alencar (1960, p.939-961) tinha já evidenciado em "Questão filológica".

Na reflexão metalinguística de Alencar e de MdA, a colocação do clítico em posição proclítica ao verbo lexicalmente pleno, tanto

nos tempos simples, quanto nos tempos compostos e nas perífrases, invalidando a função dos proclizadores, é considerada um dos elementos que mais caracteriza e diferencia o PB do PE. Além da gramática dos clíticos, nas anotações à margem do índice, MdA analisa outros fenômenos linguísticos, o primeiro é a concordância variável. De fato, ele procura pontos em comum entre o PB e o francês, através das reflexões de Albert Dauzat em *La philosophie du langage* (1924) em relação à possibilidade de se realizar de maneira consciente a concordância variável.

Todavia, se é fácil encontrar provas que testemunham na escrita de Alencar e MdA a estratégia "brasileira" da colocação dos clíticos, é bem mais difícil encontrar um uso "consciente" da concordância variável no sintagma nominal (o portador da marca do plural pode ser o determinante e/ou o(s) elemento(s) que precedem o núcleo do sintagma, ex: "mon ami/mes ami $\mathbf{s}[\emptyset]$ - meu amigo/meus amigo \emptyset ", ou pode ser o núcleo mesmo, nos casos em que está mais à esquerda na construção: ex. "meninos inteligente acorda cedo") e da concordância variável sujeito/verbo ou sujeito/predicativo, independentemente do *status* do falante9.

f) nas regiões onde persiste o "tu" segunda pessoa do singular, determinar a flexão verbal que acompanha "tu vais" ou "tu vai"; mes idêntica observação mesmo entre pessoas cultas, em linguagem desleixadamente expontânea.

^{9 &}quot;Para os elementos nominais que não exercem a função de núcleo dos sintagmas nominais, o que importa é a sua posição em relação ao núcleo. Elementos não nucleares à esquerda do núcleo favorecem marcas explícitas; elementos não nucleares à direita do nome desfavorecem-nas. Os núcleos, por sua vez, favorecem mais marcas explicitas se ocuparem a primeira posição na cadeia sintagmática, ou seja, se estiverem linearmente mais à esquerda na construção" (SCHERRE & NARO, 1998, p.515).

98

O último fenômeno que vamos analisar é o apagamento dos clíticos (categoria vazia) nas construções verbo-pronominais reflexivas e pseudorreflexivas. Fenômeno ao qual MdA dedicou algumas interessantes considerações na caderneta:

c) exclusão do pronomes nos verbos refle pronominais ('sente" por "sente-se', "cansei muito na viagem" por "me cansei-me" etc)

A tendencia pra eliminar os pronomes dos verbos pronominais. Ex. a que horas você levanta, heim? – Ir embora.

Vá embora!

E, conforme escreve Pinto (1990, p.165), MdA fala desse assunto também nas anotações à margem do seu exemplar da *Grammatica Secundaria* de Said Ali, na p. 139, junto ao tópico *Vozes*. A influência de Said Ali pode ser vista no uso da definição de Voz Média em lugar de verbos pronominais.

"Os verbos na voz média são os que determinam uma ação refletida sofrida pelo próprio sujeito. Em geral é usado com o pronome reflexivo e isto é uma regra absoluta no português gramatical. No Brasil não. Tem uma tendência muito forte que transparece mesmo na conversa de pessoas cultas pra eliminar quanto possível esse pronome reflexivo: Atreva[Ø] a me dar uma boquinha pra ver o que sucede! Você quei-

xa[Ø] de eu não ir na sua casa, não posso, filha! É uma norma excelente de síntese desque não tenha confusão possível. Mesmo os verbos que em português são rigorosamente pronominais que nem os dos exemplos dados deixam esse rigorismo em brasileiro. Quanto ao outros! ...É a toda hora: Sentamos[Ø] na gangorta, Maricota afogou[Ø] com estinha [sic, por espinha] de peixe. Desta vez Graça Aranha zangou[Ø] de verdade".

Nas anotações de MdA sobressai um elemento comum a todas as reflexões, isto é, a reivindicação de *status* na língua literária para toda uma série de traços fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos através da sua acolhida na gramática. Se MdA tivesse apresentado a sua *Gramatiquinha* como uma verdadeira gramática (da fala) brasileira, codificando, de fato, uma variedade brasileira neostandard, sem estilização literária, ele teria encontrado críticas muito duras. Portanto, podemos considerar essa fachada pseudo-ficcional como uma estratégia de MdA para evitar o preconceito linguístico e para dar *status* literário a toda uma série de traços orais do PB.

Esses traços foram considerados necessariamente como traços estilísticos por MdA e pelos modernistas, esquivando habilmente a oposição do prescritivismo imperante. Todavia, sendo numerosos e sendo empregues transversalmente por toda a população, acabaram por constituir a gramática do PB.

Considerações finais

À luz de quanto dissemos, podemos dizer que a revolução linguística dos modernistas liderada por MdA não teve efetivamente nada de ficcional e podemos afirmar, citando as palavras de Leite (1999, p.169), que "muitos dos usos linguísticos colocados em letra de

forma, nos textos literários (e até mesmo em artigos, como foi o caso de MdA), na época completamente inaceitáveis na língua literária, combatidos por gramáticos e usuários afeitos à norma europeizante, venceram as resistências e encontraram espaço na linguagem culta oral e escrita do Brasil".

Enfim, sobre essa questão, podemos concluir nossas considerações com as palavras de MdA, que, falando do PE e do PB, faz uma previsão relevante:

Será total a diferenciação entre brasileiro e português (linguas) Total não pode haverter sendo falas do mesmo berço comum. Quando muito talvez daqui a seculo como entre português e espanhol. Não é razão pra que não Principiemos

100

Entretanto, mais do que uma previsão de vidente, as palavras de MdA refletem uma situação de distanciamento entre PE e PB, que a sensibilidade linguística andradiana e suas intuições tinham já evidenciado e que, hoje em dia, está se concretizando em uma realidade bicêntrica em que PE e PB apresentam variedades neostandard (variedades cultas urbanas) e gramáticas de uso ainda inteligíveis, mas profundamente distantes.

A tal propósito, os linguistas brasileiros têm produzido intensamente estudos para a caracterização tanto da variação quanto das particularidades estruturais dessas duas gramáticas do português. É completamente injustificável a praxe escolar e a atitude da sociedade em geral de desprestigiar o PB em favor do PE (DUARTE, 2013). Falta uma atitude mais científica e propositiva e menos conversadora e normativista em relação à língua, compartilhada por todos os setores interessados no processo de elaboração e padronização

do PB, já que todas as formas brasileiras atestadas nas análises já se encontram presentes na fala e na escrita há tempos.

O modelo anacrônico (com um olhar para o passado) e artificial (pautado no padrão europeu) (Faraco, 2008) deve dar lugar à adoção de um modelo de escrita contemporânea --acadêmica, jornalística, literária --, ou seja, à adoção do PB neo-standard, da variedade de prestígio, o verdadeiro padrão contemporâneo. As gramáticas descritivas mais recentes do PB (CASTILHO, 2010; PERINI, 2010; BAGNO, 2011; entre outros) tiveram sempre a língua oral como objeto de análise e descrição. Viera & Faraco acabam de publicar (2023) a primeira gramática do português brasileiro que fixa um passo ulterior na direção da estandardização do PB. Potencialmente, as futuras gerações terão na escola mais subsídios para lidar com a questão linguística do que temos nós e, mais ainda, do que teve Mário de Andrade.

101

REFERÊNCIAS

ALBONICO, A. (1997). La prosa no ficcional en Hispanoamérica. Algunas propuestas para su sistematización. Studi di letteratura ispano-americana, n° 28-29, 59-78.

ALENCAR, J. de (1960). *Questão filológica. José de Alencar*. In Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar. v. 4., 939-961.

ALI, M. S. (s.d.). *Grammatica Secundaria*. Rio de Janeiro: Melhoramentos. ALMEIDA, A. N. (2013). *Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Tese de Mestrado. São Paulo.

ANDRADE, M. de (2022). A gramatiquinha da fala brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.

BAGNO, M. (2011). *Gramática pedagógica do português brasileiro*, São Paulo, Parábola.

BERRUTO, G. (1987). Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo. Roma: La Nuova Italia Scientifica. CARDOSO, S. A. M. et alii (Eds.) (2014). *Atlas Linguístico do Brasil* – Volume 1 – Introdução e Volume 2 – Cartas Linguísticas. Londrina: EDUEL.

CASTILHO, A. T. de. (2010). Nova Gramática do Português Brasileiro. São Paulo: Editora Contexto.

CYRINO, S. M. L. (1993). Observações sobre a mudança diacrônica no português do Brasil: objeto nulo e clíticos. In: KATO, Mary A. & ROBERTS, Ian. (orgs.) Português brasileiro — uma viagem diacrônica. Campinas, Ed. UNICAMP, pp. 163-175.

CYRINO, S. M. L. (1997). O objeto nulo no português do Brasil. Londrina, Ed. da UEL.

DAUZAT, A. (1924). La Philosophie Du Langage. Editora: Ernest flammarion.

DE ROSA, G. L. (2011a). *Reflexos do processo de restandardização do PB no falado filmico brasileiro contemporâneo*. In A. Soares da Silva, A. Torres e M. Gonçalves (Orgs.). Línguas Pluricêntricas: Variação Linguística e Dimensões Sociocognitivas / Pluricentric Languages: Linguistic Variation and Sociognitive Dimensions. Braga: Aletheia, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 377-392.

DE ROSA, G. L. (2011b). Le varietà popolari del portoghese brasiliano tra norma occulta, varietà colte urbane e stigmatizzazione. In G. de Marchis (a cura di). Lusoglosse. Roma: La Nuova Frontiera, 151-169.

DE ROSA, G. L. (2022). A Gramatiquinha da Fala Brasileira de Mário de Andrade e a Questão da Língua no Modernismo Brasileiro. In Cultura Latinoamericana. Revista de Estudios Interculturales, vol. 36 (2): 310-324. Universidad Católica de Bogotá.

DUARTE, M. E. L. (1993). Do pronome nulo ao pronome pleno: a trajetória do sujeito no português do Brasil. In: KATO, Mary A. & ROBERTS, Ian. (orgs.) Português brasileiro — uma viagem diacrônica. Campinas, Ed. UNICAMP, pp. 107-124.

DUARTE, M. E. L. (2007). Sujeitos de referência definida e arbitrária: aspectos conservadores e inovadores na escrita padrão. Revista Linguística – Revista do PPG em Linguística – Vol. 3, no. 1, p. 89-115.

DUARTE, M. E. L. (Ed.) (2012). O sujeito em peças de teatro (1833-1922). Estudos diacrônicos. São Paulo: Parábola.

DUARTE, M. E. L. (2013). O papel da sociolinguística no (re)conhecimento do português brasileiro e suas implicações para o ensino. Rio de Janeiro: Revista Letra, p. 15-30.

DUARTE, M. E. L. (2020). *A sintaxe do português do Brasil: entre a fala e escrita padrão*. In: Sônia Netto Salomão. (Org.). Temas da Língua Portuguesa: do pluricentrismo à didática. Roma: Edizioni Nuona Cutura, p. 131-152.

DUARTE, M. E. L. (2023). Clíticos não dêiticos e suas formas variantes: O efeito do enfraquecimento da concordância. Conferência no I Seminário de Variação e Mudança do Rio de Janeiro (em homenagem à Maria Eugênia Lammoglia Duarte. 20 de setembro. Faculdade de Letras, UFRJ.

DUARTE, M. E. L., GOMES, C. A. & PAIVA, M. C. A. (2018). *The implementation of endogenous syntactic features in Brazilian standard writing*. In: Murh, Rudolf; Meisnitzer, Benjamin. (Org.). Pluricentric Languages and Non-Dominant Varieties Worldwide: New Pluricentric Languages - Old Problemas. Berlin: Peter Lang, p. 429-442.

DUARTE, M. E. L., GOMES, C. A. & PAIVA, M. C. A. (2022). Beyond the dichotomy Dominant and Non-Dominant varieties of Pluricentric Languages: the case of Brazilian Portuguese. In: R. Muhr; E. Duarte; C. Rodrigues; J. Thomas. (Org.). Pluricentric Languages in the Americas. 1ed. Graz / Berlin: CPL Press, v. 1, p. 157-172.

DUARTE, M. E. L. & SERRA, C. R. (2015). *Gramática(s)*, ensino de português e adequação linguística. Matraga (Rio de Janeiro), v. 22, p. 31-55.

FARACO, C. A. (2008). Norma culta brasileira: desatando alguns nós. São Paulo: Parábola.

FARACO, C. A. (2018). Aspectos da história socioeconômica e linguística do Brasil. Rio de Janeiro: Diadorim, vol. 20 – Especial, p. 23–52.

FERGUSON, C. A. (2000). *La diglossia*. In P. P. Giglioli e G. Fele (a cura di). Linguaggio e contesto sociale. Bologna: il Mulino.

FERNANDES, U. S. B. (2018). Realizações do dativo de 3ª pessoa em peças brasileiras e portuguesas: uma análise diacrônica. Dissertação de Mestrado, UFRJ.

FREIRE, G. C. (2000). Os clíticos de terceira pessoa e as estratégias para sua substituição na fala culta brasileira e lusitana. Dissertação de Mestrado, UFRJ.

FREIRE, G. C. (2005). A realização do acusativo e do dativo anafóricos de terceira pessoa na escrita brasileira e lusitana. Tese de Doutorado, UFRJ.

FREIRE, G. C. (2011). Acusativo e dativo anafóricos de 3^a pessoa na escrita brasileira e lusitana. REVISTA DA ABRALIN, v. 10, p. 11/1-32.

GALVES, C. M. C. (2001). Ensaios sobre as gramáticas do português. Campinas, Editora da UNICAMP.

HOUAISS, A. (1998 [1995]). *O Português no Brasil* - Pequena Enciclopédia da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Unibrade. 2ª. Ed.

INSERRA, S. (tese de doutorado em andamento), *La produzione accademi*ca del XVIII secolo e le prime manifestazioni di una grammatica brasiliana, Napoli, Università di Napoli L'Orientale.

KATO, M. (2005). *A gramática do letrado: questões para a teoria gramatical*. In M. A. Marques, E. Koller, J. Teixeira & A. S. Lemos (Orgs). Ciências da Linguagem: trinta anos de

investigação e ensino. Braga, CEHUM (U. do Minho), 131-145.

LEITE, M. Q. (1999). Metalinguagem e Discurso - A Configuração do Purismo Brasileiro. São Paulo: Humanitas Publicações.

LEITE, Y. & CALLOU, D. (2002). *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LOPES, C. R. dos S. (1999). A inserção de a gente no quadro pronominal do português: percurso histórico. Tese de doutorado, UFRJ.

MARQUES de SOUSA, A. A. (2017). As realizações do acusativo anafórico no português europeu e brasileiro: um estudo diacrônico. Dissertação de Mestrado, UFRJ.

104 PAIVA, M. C. A. & DUARTE, M. E. L. (2019). Panel and trend studies: Evidence from Brazilian Portuguese. In: Villena-Ponsoda, J-A; Diáz-Montesinos, F.; Ávila-Muñoz, A.; Vida-Castro, M. (Org.). Studies in Language Variation, 22 - Language Variation - European Perspectives, VII. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, v. VII, p. 176-189.

PAGOTTO, E. G. (1998). *Norma e condescendência*: ciência e pureza. Línguas e Instrumentos Linguísticos, Campinas, n. 2, p. 49-68.

PAREDES SILVA, V. L. (2003). *O retorno do pronome tu à fala carioca*. In: RONCARATI, C. & ABRAÇADO, J. (orgs.) Português brasileiro: contato linguístico, heterogeneidade e história. Rio de Janeiro, 7 Letras.

PERINI, M. (2010). Gramática do Português Brasileiro. São Paulo: Parábola.

PINTO, E. P. (1978). *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos*. 1-1820-1920. Fontes para a teoria e a história. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da USP.

PINTO, E. P. (org.) (1990). A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

PSICHARI, J. (1885). *Essais de phonétique néo-grecque*. Doublets syntactiques "otan, ontan". Paris: Impr. Nationale.

SILVA NETO, S. da (1950). *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Presença/MEC.

SABATINI, F. (1999). Rigidità-esplicitezza vs elasticità-implicitezza: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi. In G. Skytte e F. Sabatini (a c. di). Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenhagen, 5-7 febbraio 1998). Copenaghen: Museum Tusculanum Press. 141-172.

SABATINI, F. (2017). *Lezione di italiano. Grammatica, storia, buon uso.* Milano: Mondadori.

SCHERRE, M. M. e NARO A. J. (1998). *Sobre a concordância de número no português falado do Brasil.* In G. Ruffino (Org.) Dialettologia, geolinguistica, sociolinguistica. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 509-523.

SOBRERO, A. A. (1993). *Lingue Speciali*. In A.A. Sobrero (Ed.), Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi. Vol. 2. Roma-Bari: Laterza. 237-277.

TARALLO, F. (1993). *Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'aquém e d'além-mar ao final do século XIX*. In I. Roberts e M.A. Kato (Eds.). Português brasileiro. Uma viagem diacrônica. Homenagem a Fernando Tarallo. Campinas: Editora Unicamp. 69-105.

VIEIRA, F. E. & FARACO, C. A. (2022). Escrever na Universidade 5: Gramática da norma de referência. São Paulo: Parábola.

VIEIRA, F. E. & FARACO, C. A. (2023). Gramática do português brasileiro escrito. São Paulo: Parábola.

Antropofagia hoje: heranças e reapropriações decoloniais

Alessia Di Eugenio

Da Antropofagia à Re-Antropofagia

No longo 2022, ano do centenário do movimento modernista, importantes contribuições surgiram não apenas para celebrar o papel histórico-cultural da Antropofagia, filha da Semana de Arte Moderna, mas sobretudo para refletir sobre a sua relação com o presente e com o futuro, explicitando a permanência, a grande vitalidade e também a transformação do conceito elaborado por Oswald de Andrade em 1928.

Tomando em conta o longo caminho de evolução e transformação do significado e do uso da Antropofagia, este artigo pretende analisar os desafios apresentados pelas contemporâneas reapropriações indígenas do conceito. Ao mesmo tempo, pretende assinalar as possíveis conexões decoloniais com o pensamento de Oswald de Andrade e com a sua utilização hoje.

O "sucesso" da Antropofagia oswaldiana não foi imediato. Os anos 1940 e 1950, últimos anos de vida do autor, foram tempos difíceis em termos de apreciação da sua obra. Na antologia *Apresentação da Poesia Brasileira*, publicada por Manuel Bandeira em 1946, nenhuma contribuição de Oswald de Andrade aparece. E foi uma grande decepção porque, como afirma Gonzalo Aguilar, Bandeira "por um lado atuava como legitimador do cânone e, por outro, havia sido aliado em antigas batalhas" (AGUILAR, 2021, posição 14322). Ele considerava muitos poemas do colega como "versos de um romancista em férias" (BANDEIRA, 2009, p. 164). De fato, naquela época e por muito tempo, Oswald foi considerado simples-

mente como um "vanguardista datado e desprovido de consciência política" (VELOSO, 2017, p. 260).

O começo do longo caminho de contaminação da Antropofagia remonta, portanto, apenas aos anos 1950 e 1960 e ao trabalho de reabilitação do escritor paulista feitos pelos poetas concretistas. Desde então, passando pelas apropriações teatrais, políticas e contra a ditadura do Teatro Oficina de José Celso, a Antropofagia se tornou onipresente na cena cultural brasileira e transformou Oswald de Andrade em um "autor contracanônico do cânone" (AGUILAR, 2021, posição ebook 14227). O legado antropofágico alimentou incansavelmente experimentos literários e culturais: do Tropicalismo dos anos 1960 até a *AntroPopfagia* de Beatriz Azevedo de 2014; do *Manifesto Coprofágico* de Glauco Mattoso de 1977 até a *Antropofagia Periférica* da Semana da Arte Moderna da Periferia de 2007; da performance *Regurgitofagia* de Michel Melamed de 2004 ao *Digesto Antropofágico* de Daniel Piza em 2011 (para citar alguns exemplos).

107

Todavia, além da inegável contaminação artística, é particularmente interessante a guinada conceitual e teórica que a Antropofagia produziu na história do pensamento brasileiro. Em 1975, o concretista Haroldo de Campos publica o ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* e faz da Antropofagia uma ferramenta teórica capaz de propor uma "transvalorização" e um modo alternativo de pensar o cânone como global, sincrônico, sempre aberto e em constelação. A antropofagia dos concretistas era lida e utilizada como atitude de criação transgressora e como desconstrução teórica – caminho que trilhará também Silviano Santiago – e não como simples ontologia nacionalista ou metáfora cultural.

Todavia, ao longo do tempo, se multiplicaram as distorções e instrumentalizações nacionalistas deste conceito itinerante, lido como capacidade tipicamente brasileira de incorporação do que é estrangeiro (prestando-se às interpretações identitárias e ufanistas) ou como simples incorporação cultural de diversidades (prestando-se às apropriações neoliberais), embora a Antropofagia tenha sido claramente definida de forma mais complexa e filosófica e embora não apareça nenhuma afirmação oswaldiana, no *Manifesto* e em outras obras posteriores, que justifique esta simplificação.

Para tentar propor uma reflexão crítica que destruísse todas as interpretações problemáticas e atualizasse o debate sobre a Antropofagia, em 2011, João Cesar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli organizaram a publicação de uma das mais importantes e extensas coletâneas sobre o tema (687 páginas e mais de 50 autores convidados). Todavia, passaram-se mais de dez anos dessa publicação e muitos acontecimentos abalaram a vida cultural e política brasileira. Se a Antropofagia está, felizmente, (quase) liberada da "camisa de força da brasilidade" — desafio para o qual apontava João Cesar de Castro Rocha em 2011 — muitos outras questões envolvem a discussão sobre as suas heranças hoje, logo depois do seu centenário.

Na antologia citada, por exemplo, não aparecem contribuições de autoras ou autores indígenas que começaram a ocupar a cena literária e cultural ligada à Antropofagia, em particular a partir da primeira década dos anos 2000 (a importante *Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea* foi inaugurada em Boa Vista em 2013). Os trabalhos artísticos e teóricos dos e das indígenas, junto com as conquistas dos estudos culturais em termos de consciência da centralidade da autoria e da voz de quem fala, produz e escreve, deixaram emergir uma disputa de falas em relação à Antropofagia. Se, conforme afirma Ettore Finazzi-Agrò (2001), a figuração do "índio" na cultura brasileira coloca sempre de novo em cena uma "origem em ausência", as elaborações teóricas sobre uma prática indígena geradas exclusivamente por intelectuais distantes desse conhecimento tornavam evidente o descompasso que reproduzia constantemente esta ausência/silenciamento.

ıng.

Por tal razão, um grupo de artistas indígenas, através de contribuições literárias, artísticas e teóricas, promoveu um movimento de reorientação antropofágica e de revisão crítica contundente sobre os efeitos do modernismo. Neste sentido, um importante evento foi a mostra ReAntropofagia, que ocorreu no Centro de Artes da UFF, em 2019. Todos os artistas convidados eram indígenas, de etnias variadas (entre eles Jaider Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Aredze Xukurú). Um dos dois curadores, Denilson Baniwa, em uma palestra na Universidade Federal de São Paulo afirmou que os artistas indígenas contemporâneos pretendiam juntar a antropofagia dos Andrades com a dos Tupinambás, realizando releituras e apropriações (GOLDSTEIN, 2019). Exemplo explicativo da sua atuação são os trabalhos sarcásticos realizados na exposição Vaievém, no CCBB-SP, em 2019. Na cópia da aquarela *Un savant travaillant dans* son cabinet (1827), de Jean-Baptiste Debret¹, colocou um indígena sentado em um tronco, observando um europeu que toma notas. No pé da imagem, aparece a provocação: "o antropólogo moderno já nasceu antigo".

109

Com o mesmo espírito crítico, a mostra *ReAntropofagia* é aberta com uma tela-declaração: uma cabeça quebrada, fusão de Mário de Andrade com Grande Otelo (ator que interpretou Macunaíma no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade). Junto à cabeça, aparece o livro Macunaíma e um pequeno bilhete que retoma o poema *ReAntropofagia* do autor–(BANIWA, 2021, s/p).

A referência a Makunaimî vem de Makunaima, nome reconfigurado segundo a pronuncia da língua macuxi pelos trabalhos literários e teóricos do grande artista e escritor indígena macuxi Jader Esbell. Em 2018, ele publica um texto provocativo, na revista

¹ Outras importantes e interessantes reconfigurações críticas das obras de Jean-Baptiste Debret foram realizadas pela artista Ge Viana em 2020, através da série Atualizações Traumáticas de Debret para o MAM do Rio de Janeiro.

Iluminuras, intitulado Makunaima, meu avô em mim. Apresentando-se como seu descendente direto, denuncia o sequestro de Makunaima pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grunberg e por Mário de Andrade, que o usou como fonte, e propõe-se a trazer dimensões indígenas à sua compreensão. Neste texto o objetivo é levar a crítica da Antropofagia para além dos limites constituídos pelos discursos críticos sobre o ponto de vista paulistocêntrico e limitado dos modernistas (BOSI, 2003), sobre o privilégio de classe dos escritores ou sobre a imagem fictícia da nação construída por questionáveis obsessões identitárias (SCHWARZ, 1987).

Crítica decolonial à Antropofagia

Em comparação com as críticas que se consolidaram para redimensionar o legado do Modernismo – até o ponto de cunhar a expressão "modernistolatria" (FISHER, 2013) –, as perspetivas ReAntropofágicas propõem uma reapropriação que se caracteriza por ser efetivamente decolonial. Os gestos críticos dizem respeito a duas diferentes questões: em primeiro lugar, a quebra do paradigma vitimário em relação aos indígenas na história do Brasil e a consequente reinterpretação do papel dos saberes indígenas, representados simbolicamente pela Antropofagia; em segundo lugar, a crítica às formas de apropriação instrumental dessas tradições indígenas, conhecidas com pouca profundidade e principalmente por meio de referências eurocêntricas.

As obras indígenas citadas ajudam a analisar a primeira questão. O gesto de reconfiguração do nome "Makunaima", introduzido por Esbell, dialoga com a denuncia de apropriação cultural explicitada pelas últimas palavras do poema *ReAntropofagia*: "[...] renasça Makünaimî/e a antropofogia originária/ que pertence a Nós/indígenas" (BANIWA, 2021). Essa afirmação perentória, que aparentemente remete para uma imagem não antropofágica de rígida propriedade cultural, é, porém, provocadoramente apresentada para

denunciar a instrumentalização de saberes e culturas que foram historicamente oprimidas e invisibilizadas (WILLIAM, 2019). Além das intenções e/ou da avaliação dos significados das obras de Oswald de Andrade, a perspetiva indígena desses autores insiste, de acordo com a abordagem decolonial, no posicionamento da voz de quem escreve. Portanto, eles pretendem falar e ressignificar uma prática sobre a qual os diretamente interessados não tiveram a possibilidade de ser ouvidos, no quadro de um amplo e aceso debate cultural e nacional: "Para além dessas leituras sobre a apropriação indevida da prática antropofágica, o que nós artistas e intelectuais nativos podemos dizer ou trazer para compor essas infindáveis discussões?" (ESBELL, 2021, p. 289). Essa centralidade do posicionamento, porém, escapa do paradigma vitimário. Por exemplo, através de um diálogo literário, Esbell encena um processo de transmissão da memória, em que o seu avô Makunaimi aparece como agente ativo – e não como vítima – de um processo de contra-apropriação cultural (re-antropofagia).

Assim me diz ele:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. [...] Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui.

Quando Makunaima decide lançar-se na capa do livro sabia o que estava fazendo. Meu avô sempre sabia o que estava fazendo. [...] (ESBELL, 2018, p. 6)

Neste sentido, o gesto simbólico de denuncia da apropriação cultural está relacionado com a reversão do papel de vítimas em que os e as indígenas foram permanentemente rebaixados.

A segunda questão decolonial levantada pela ReAntropofagia tem a ver com a falta de conhecimento efetivo e aprofundado e a instrumentalização de práticas e saberes indígenas. Assumindo a descendência direta e viva de Makunaima, Esbell critica a visão do indígena como ser primitivo, preso num eterno passado ancestral. Um exemplo bastante explicativo da complexidade da questão, inclusive nos espaços de conhecimento especializado, é representando pela polemica que surgiu na revista Select. No número 37 de 2018 foi publicado um artigo intitulado Dos Tupinambá aos Huni Kuin: arte contemporânea brasileira em risco (AVELAR; MAGALHÃES, 2018, n.p.). As duas autoras, Ana Avelar e Ana Magalhães, em determinado trecho, referiam-se aos Tupinambás como extintos, embora tenham lideranças vivas e ativas. E, de fato, nos comentários da versão online da revista apareceu uma voz Tupinambá inesperada: "Eu morri? Meu povo morreu revista Select? Vocês acabaram de fazer o genocídio midiático dando uma falsa notícia ou é ignorância da revista e da equipe?"; muitos outros comentários seguiram. Para pedir desculpas a revista publicou uma nota intitulada "erramos" e abriu espaço para um texto de Jaider Esbell.

Esta forma de desconhecimento está ademais relacionada com a ideia de uma irónica nostalgia daquela imagem estereotipada e uniforme do "índio", extrapolada para a construção de uma "arte brasileira". Nos versos de *ReAntropofagia*: "[...] sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?/sem índios na canoa que falha-trágica/quero quem come com as mãos, alguém?" (BANIWA, 2021, s/p). Nesse sentido, a questão radical que Esbell coloca e que Baniwa reforça ironicamente é, justamente, a da conexão entre a possibilidade de construção de verdadeiros processos decoloniais e a capacidade de escuta e conhecimento, aprofundado e relacional, de culturas

indígenas de matriz não ocidental. Nesse sentido, Macunaíma e a Antropofagia oswaldiana, apesar do esforço para de-europeizar a arte brasileira e inscrevê-la nas culturas múltiplas do pais, representariam uma tentativa de homogeneização da pluralidade e diversidade de mundos, línguas, culturas indígenas e produziriam uma imagem exclusivamente evocativa e simbólica da figura do indígena.

De fato, o grupo da Antropofagia estudou detalhadamente autores principalmente europeus para se informar sobre a Antropofagia ritual praticada no Brasil. Raul Bopp, no seu livro de reconstrução do movimento antropofágico, apresenta uma lista de autores que define como "clássicos da Antropofagia": Thevet, Jean de Levy, Hans Standen, Claude d'Abbeville, Ybes D'Evreux, Taunay, Saint-Hilaire, Koch Grunberg, Humbolds Capistrano de Abreu, glossários de línguas indígenas, de Martius, traduzidos por Teodoro Sampaio; Emílio Goeldi, Barbosa Rodrigues, Couto de Magalhaes, Montaigne e Jean-Jacques Rousseau (BOPP, 1977, p. 45). Uma prática ritual local é incorporada e usada contra o mimetismo e a hegemonia da cultura ocidental, passando, porém, através de um "conhecimento livresco" e de interpretações predominantemente europeias. Por isso, o resultado não podia que se configurar como "pratos fake-antropofágicos" (BANIWA, 2021, s/p).

Para destacar o papel das referências relacionadas ao mundo indígena nas elaborações culturais modernistas e o processo de reapropriação aberto pelas produções indígenas, poderiam ser introduzidos os conceitos de "lugares de escuta" e de des-autoria que *Marília* Librandi propõe:

O lugar da escuta é o lugar da des-autoria. Por isso, importa a prática de escrever no lugar da escuta, para não apenas reproduzir as falas de outrem, mas tentar deixar que outras falas falem por nosso corpo textual. Trata-se então de um movimento duplo e reverso: a autoria indígena desautorizando a autoria brasileira. [...]

Ou as/os artistas-pensadores modernistas e da Antropofagia, em 1922, 1924, 1928, e depois, e os de hoje, atuais, são afiliados, parentes, pajés também, brothers and sisters da amerindianidade, ou não. Estamos presenciando uma virada epistémica, que acentua a diferença entre indígenas e não indígenas, sem eliminar o diálogo entre as partes que manifestam interesses de devir em comum... (LIBRANDI, 2021, 15295 e-book).

E, de fato, Esbell coloca a necessidade desse diálogo e desse "devir em comum", baseados no (re)conhecimento como possibilidade de entendimento. Para ele, a Antropofagia não atinge esses resultados.

Um sentido para a existência da Pan-Amazônia e seus povos passa nas mãos de Makunaima. [...] De fato nem quero falar destas questões, embora tenham sido elas que nos trouxeram para este ponto. Existe todo um entremeio não de explicação, mas de possibilidade de entendimento. Sem adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários não há como discutir decolonização. Sem considerar as culturas mexidas e hoje abertas para a discussão com parte humana representada não há como discutir fronteira alguma (ESBELL, 2019, p. 3)

Lendo Oswald de Andrade em perspetiva decolonial

Embora o julgamento de Esbell e de Baniwa sobre os paulistas antropófagos seja radicalmente crítico, essas reflexões teóricas e provocações artísticas convidam a pensar como trabalhar juntos para este "entendimento" decolonial.

Olhando sobretudo para os textos de Oswald de Andrade, percebemos que são muitas as assonâncias e convergências com as perspetivas desses artistas. Se em *ReAntropofagia* Baniwa escreve que "a arte moderna já nasceu antiga" (BANIWA, 2021), Oswald de Andrade apresenta uma afirmação parecida já no *Manifesto Antropofago*: "Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro" (ANDRADE, 2011, p. 70). Trata-se do mesmo gesto

de inversão de perspetivas e desconstrução da ideia de primazia e superioridade de saberes de matriz ocidental. Nesta direção, mesmo levando em conta todos os limites assinalados pelas reapropriações indígenas, acredito que o pensamento de Oswald de Andrade ainda seja visionário e possa ser uma preciosa ferramenta decolonial para acompanhar a virada epistêmica de que fala Marília Librandi. O foco da questão, além do posicionamento, é o entendimento dos sujeitos e dos objetos das falas.

No começo de 2022, foi publicada uma coletânea de textos inéditos de Oswald de Andrade. Entre eles, um manuscrito (inacabado) intitulado A antropofagia como visão do mundo. Este texto, denso e cheio de formulações e conceitos que não estão presentes em outras obras, alimenta-se da referência constante ao "homem natural", de forma bem mais insistente do que em outros textos. De fato, a "visão do mundo" antropofágica, matriarcal e coletivista está baseada na ideia de ida – e não de volta – ao "homem natural", utilizando e misturando tantas referências e ideias, além das cosmogonias e práticas indígenas. Por exemplo, como nos lembra Eduardo Viveiros de Castro (2022), as comunidades Tupinambás não eram e não são matriarcais. Os conceitos oswaldianos são, evidentemente, conceitos onto-filosóficos e não experienciais ou etnográficos, pensados para projetar a Antropofagia para um território futuro, utópico e mito--poético. Não é por acaso que Benedito Nunes (2011) escolhe o título de "utopia antropofágica" ao editar uma das principais coletâneas de textos oswaldianos sobre a Antropofagia.

Para entender melhor este aspeto e para responder aos desafios ligados à questão do sujeito/objeto da fala, é importante entender quem é "o homem natural", "o antropófago" de que fala Oswald de Andrade. No *Manifesto Antropófago* a referência à primeira pessoa aparece apenas duas vezes. Em todos os outros aforismas é utilizada sempre a primeira pessoa plural. Quem é esse "nós" que aparece no Manifesto e em muitos ensaios e artigos posteriores

que o citam? Um exemplo é o texto *Mensangem ao Antropofago desconhecido* de 1946:

Só o homem natural foi natural nos trópicos, onde não caminhou como as formigas de Esquilo na direção de Prometeu. É preciso ouvir o homem nu. "Queremos a revolução caraíba. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre Declaração dos Direitos Humanos". "Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do Ouro" [...] Nós proclamávamos há vinte anos, em manifesto, a excelência da Antropofagia. Visão do mundo. "Contra as histórias do homem que começam no cabo Finisterra". (ANDRADE, 1991b, p. 285)

Uma recente conferência de Alexandre Nodari (2022) coloca esta questão e propõe uma reflexão interessante. Nodari mostra que o "nós" antropofágico não é a afirmação de uma identidade indígena nem, evidentemente, de uma identidade nacional, mas "é a proposição de uma aliança politico-ontológica com os povos ameríndios, uma frente ampla contra a colonização que toma a lógica ou ontológica da Antropofagia Tupinambá como exemplo-vanguarda de saída do conflito edípico-genealógico-patriarcal da tradição" (NODARI, 2022, s/p). "O homem natural não existe por origem fenotípica, social ou familiar, mas pela relação que estabelece com o meio e com o outro" (AZEVEDO e FRANCIS, 2021, p. 121), através de uma prática e visão do mundo antropofágica. Concordando com esta perspetiva, vale lembrar, como fazem as duas autoras, que também na *Revista da Antropofagia* Oswald deixava entender claramente que "o homem natural", sinónimo do antropófago, não é o indígena.

O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de 'antropófago' e não tolamente de 'tupi' ou 'pareci. (ANDRADE, 1975, s/p).

Então, é fundamental lembrar que a Antropofagia foi pensada como conceito filosófico-político para conectar indígenas e não indígenas na busca de um "devir em comum" — de um "devir-indígena" — que reconheça as diferenças, tenha consciência do "exemplo" que uma certa visão do mundo indígena representa e tente estabelecer alianças decoloniais e transformadoras. E na ideia de resto/resistência da cultura antropofágica no Brasil é encontrada a possibilidade de uma conexão através do solo, da terra, dos saberes dos indígenas.

Com toda a libidinagem da gente branca, não foi no entanto destruído o que melhor restava no natural das Américas. A sua cultura resistiu no fundo das florestas, como na recusa a toda força escravizante. (ANDRADE, 1991a, p. 284)

Embora Oswald de Andrade não levasse em conta o próprio posicionamento racial e social, incluindo-se naquele "nós" e usando referências aos saberes indígenas que conhecia parcialmente e indiretamente, essa operação não deve ser entendida no âmbito de socio-políticas identitárias ou exclusivamente como apropriação indevida. A Antropofagia oswaldiana é uma proposta artístico-simbólica e, ao mesmo tempo, teórico-prática que pode ser lida em perspetiva decolonial, ou seja como radical projeto de transformação global, existencial, espiritual, não limitado a uma única dimensão da vida social. De fato, a proposta de "vida como devoração" deve ser entendida também, e sobretudo, como problematização do ser e das relações — humanas, não humanas, cósmicas. Oswald usa o "nós" e se inclui nesse "nós" porque, num gesto universal, convida a recuperar o "homem natural", o antropófago, que existe em todos/ todas nós. Nas palavras de Beatriz Azevedo:

Penso que a força da antropofagia oswaldiana resiste justamente por nos lembrar que o 'homem primitivo', o 'homem nu', 'o homem natural', ou seja, o antropófago, vive em todos nós não como passado ancestral a ser recuperado, não enquanto 'identidade nacional', mas como uma dimensão

vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais —do estado, da família, da religião, da lógica, da gramática. No entender de Oswald de Andrade 'toda legislação é perigosa' (como afirmou sob o pseudônimo de Freuderico na Revista de Antropofagia); penso que essa crença fica evidente em cada aforismo e no sentido geral de seu Manifesto Antropófago. (AZEVEDO, 2016, p. 110).

E, como testemunha um trecho de um dos últimos textos escrito por Oswald no ano em que morreu, ele tinha grande consciência da importância futura que este "conceito de vida como devoração" podia assumir:

Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem adiante toda uma filosofia que está para ser feita. (ANDRADE, 1991c, p. 232)²

Conclusões: notas para uma proposta de leitura antropofágica hoje

Se a postura antropofágica visa propor alternativas radicais de "devir em comum" e se, adotando uma perspetiva decolonial, essa postura deve ser antes de tudo concreta e não apenas teórica, a reflexão que considero mais interessante hoje é a de propor exemplos de práticas antropofágicas ativas no campo literário e cultural. Uma dessas práticas poderia ser analisada considerando o trabalho literário e cultural, mas também jornalístico e político, que estão promovendo muitas e muitos indígenas e não indígenas, juntos, tentando criar alianças e redes, visibilizando culturas e saberes

² Comunicação escrita para o Encontro de Intelectuais, realizado no Rio de Janeiro em 1954, e enviada a Emiliano Di Cavalcandi para ser lida (hoje preservada na Universidade de Campinas).

indígenas, produzindo (re)conhecimento e processos decoloniais de escuta e des-autoria. Promovendo um "devir-indígena" e antropófago em comum.

Além de muitos autores e muitas autoras de literatura indígena contemporânea, vale citar duas importantes vozes: a primeira é a de Eliane Brum, grande "escutadeira" e conhecedora dos "povos-florestas" (BRUM, 2021) que, depois de ter feito do seu corpo uma ponte entres os muitos Brasis (BRUM, 2006), decidiu ir morar na Amazónia, em Altamira. No último livro Banzeiro-Okoto: uma viagem na Amazônia centro do mundo reflete, de maneira poética, política e autobiográfica, sobre necessários processos/práticas de desbranquiamento e de amazonização das nossas existências e sobre a capacidade de aprender a viver no entremundos. Conceitos que poderiam ser enquadrados segundo perspetivas antropofágicas.

A segunda voz é a de Rita Carelli, que organizou alguns textos do professor indígena Ailton Krenak e trabalhou em conexão com comunidades indígenas desde pequena: "Esse contato com os povos indígenas é parte de quem eu sou, de como eu vejo o mundo, de como eu me relaciono com as pessoas"³. Ela publicou recentemente, em 2022, o livro de literatura infantil *Menina Mandioca* e, em 2021, um interessante romance, *Terrapreta*. Este livro é pensado para nos aproximar da vida cotidiana e da sabedoria indígenas, através da encenação narrativa de um percurso de transformação de uma jovem menina de São Paulo que vai morar junto a comunidades indígenas da Amazônia.

Apenas dois exemplos de mulheres que, conscientes dos próprios posicionamentos raciais e sociais, procuram conhecimento e entendimento para escapar de processos de apropriação cultural,

³ Entrevista disponível na plataforma online "Amazónia Latitude": https://www.amazonialatitude.com/2023/10/02/rita-carelli-uma-janela-para-a-cultura-indigena-atraves-da-literatura-infantil/ Último acesso: 28/10/2023.

estabelecem redes e conexões transformadoras — na vida e na obra literária —, capazes de criar "lugares de escuta" e produzir processos antropofágicos de alianças político-ontológicas.

Sem deixar de considerar as críticas levantadas e os desafios colocados pelas reapropriações indígenas da Antropofagia oswaldiana, acredito que seja possível valorizar a Antropofagia como ferramenta decolonial para ler e analisar processos culturais de *escuta* e *aliança* seja do ponto de vista narrativo, simbólico e teórico seja do ponto de vista material e relacional. E, de fato, Oswald de Andrade, já no *Manifesto*, colocava a centralidade da escuta na constituição de mundos possíveis.

Só podemos atender ao mundo orecular. (ANDRADE, 2011, p. 69).

120 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Uma adesão que não queremos*. Revista de Antropofagia, 1975. (Reedição fac-similada da 1ª e 2ª "dentições"1928-1929).

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago. In*: ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 67-74.

ANDRADE, Oswald de. *O Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1991a. p. 233-284.

ANDRADE, Oswald de. *Mensagem ao Antropófago* desconhecido. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1991b. p. 285-286.

ANDRADE, Oswald de. A reabilitação do primitivo. *In*: ANDRADE, Oswald de. Estética e Política. São Paulo: Globo, 1991c. p. 231-232.

ANDRADE, Oswald de. *Diário Confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

AGUILAR, Gonzalo. *Os Herdeiros da Antropofagia. In*: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922- 2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 723-753.

AVELAR, Ana; MAGALHÃES, Ana. Dos Tupinambá aos Huni Kuin: arte

contemporânea brasileira em risco. Select, 2018. Disponível em: https://www.select.art.br/tupinamba-huni-kuin-arte-contemporanea-brasileira-risco/ Acesso em: 10 nov. 2022.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

AZEVEDO, Beatriz e FRANCIS, Laura. *Será esse o futuro do século XXI*?. *Das Questões*, v. 11, n. 1, p. 109-130, 2021.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira, seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANIWA, Denilson. *ReAntropofagia*. New York: The Brooklyn Rail, 2021. Disponível em: https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia. Acesso em: 10 nov. 2022. BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

BOSI, Alfredo. *Moderno e modernista na cultura brasileira. In*: BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno.* São Paulo: editora34, 2003.

BRUM, Eliane. Banzeiro-Okoto: uma viagem à Amazônia centro do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. BRUM, Eliane. A vida que ninguém vê. Editora Arquipélago, 2006 CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo. Metalinguagem e outras metas: Ensaio de teoria e critica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-256.

CARELLI, Rita. Terrapreta. São Paulo: Editora 34, 2021.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A antropofagia contra o Estado: Oswald de Andrade e o matriarcado transcendental. Colóquio Internacional "Na semana que vem"*. IEL Unicamp, 2022. 1 vídeo (89 min 59 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_2E3BgHpm7o&list=PL28Xo mryoaoeIdo3HtCjrKoJG_TAN-OAp&index=11&t=3142s. Acesso em: 11 nov. 2022.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim. Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, 2018.

ESBELL, Jaider. *Uma história devolvida – notas sobre antropofagia. Das Questões*, v. 11, n. 1, p. 287-290, 2021.

FICHER, Luís Augusto. Refens da Modernistolatria. Piauí, maio 2013. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/mate-ria/refens-da-modernistolatria/ Acesso em: 11 nov. 2022. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O princípio em ausência: o lugar pré-

-liminar do índio na cultura brasileira. Scripta, v. 4, n. 8, p. 21-31, 2001. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10391. Acesso em: 11 nov. 2022. GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da "representação das sobras" à "reantropofagia": Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183. Acesso em: 11 nov. 2022. LIBRANDI, Marília. Jaider Esbell, Makunaimã Manifesto e a cosmopolítica da arte. In: ANDRADE, Gênese (org.). Modernismos 1922-2022. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 779-807.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

NODARI, Alexandre. Filhos do sol, mãe dos viventes: os nós-outros do Manifesto Antropófago. Colóquio Internacional "Na semana que vem" – Mesa 6: Devoração Pura e Eterna. IEL Unicamp, 2022. 1 vídeo (128 min 19 seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cWmRobtM9O o&list=PL28XomryoaoeIdo3HtCjrKoJG_TAN-OAp&index=9&t=3874s. Acesso em: 11 nov. 2022.

NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos. In*: ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011. p. 7-56.

PIZA, Daniel. Digesto Antropófago. *In*: ROCHA, João Cesar de Castro; JORGE, Ruffinelli (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 63-65.

ROCHA, João Cesar de Castro; JORGE, Ruffinelli. (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Editora Polén, 2019.

Traduções italianas do primeiro modernismo: questões de cânone

Vanessa Castagna

Introdução

Decorridos cem anos da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, numa perspectiva de avaliação, pelo menos parcial, da receção da experiência modernista no estrangeiro e em particular na Itália, pretende-se explorar e delinear o trânsito de autores e obras do Primeiro Modernismo para a Itália e reconstruir a sua circulação ou disponibilidade ao longo do tempo, acompanhando os fenómenos que marcam a sua tradução.

129

Essa exploração será apresentada a partir de dados bibliográficos sobre as traduções em volume de autores que são associados ao chamado Primeiro Momento Modernista, entre 1922 e 1928 (MOISÉS, 1989, p. 40-167), nomeadamente: Ronald de Carvalho, Paulo Prado, Plínio Salgado, Murilo Araújo, Tasso da Silveira, Paulo Setúbal, Rodrigues de Abreu, Ascenso Ferreira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Luís Aranha, Sérgio Milliet, Augusto Meyer, Vargas Neto, Felipe D'Oliveira, Ascânio Lopes, Enrique de Resende, Rosário Fusco, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César, Gastão Cruls. Trata-se de um conjunto heterogéneo de autores aos quais hoje é atribuída uma relevância diferenciada, inclusivamente sendo alguns deles, hoje em dia, considerados marginais em relação à experiência modernista.

Partindo dos registos do catálogo do Serviço Bibliotecário Nacional italiano e passando pela observação crítica dos dados, visa-se investigar quais são os autores do Primeiro Modernismo brasileiro que estão traduzidos e foram publicados na Itália e qual é o tipo de cânone construído do exterior e importado na Itália que eventualmente se pode vislumbrar. A este respeito, vale a pena ter em conta as observações de Lawrence Venuti (2008) sobre tradução literária e formação de um cânone, evidenciando, por um lado, que a tradução pode contribuir para a canonização dos textos e, por outro, que a tradução não deixa de ser orientada ou influenciada pelo prestígio habitualmente reservado aos clássicos.

Para o presente estudo, que se propõe como uma contribuição para o estudo das relações entre os sistemas literários brasileiro e italiano, a pesquisa sistemática concentrou-se na publicação em volume não coletivo, incluindo antologias apenas quando de autor único, ainda que a referência pontual a alguma publicação em antologia ou em revista possa dar-se ao longo das próximas páginas.

Os autores traduzidos e suas obras publicadas na Itália

Como seria de esperar tendo em consideração as tendências mais gerais de trocas culturais por via da tradução literária entre o Brasil e a Itália (DAL PONT; GUERINI, 2017), até hoje nem todos os autores mencionados foram traduzidos e publicados em italiano, porém o número dos que contam com traduções para italiano não é negligenciável: dos vinte e nove autores referidos acima, os que tiveram obra traduzida e publicada em volume na Itália são, até onde foi dado comprovar, catorze, ou seja, cerca de metade. Em particular, por ordem decrescente de títulos publicados em italiano, surgem: Mário de Andrade, Cecília Meireles, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e Paulo Setúbal, Menotti del Picchia, Antônio de Alcântara Machado, Plínio Salgado, Jorge de Lima, Gastão Cruls e Paulo Prado.

A distribuição visual dos autores com mais de um título publicado é a seguinte:

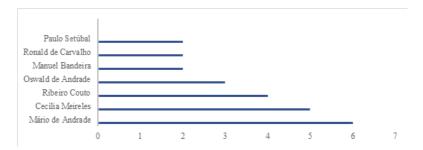


Figura 1 Autores do Primeiro Modernismo por número de obras em volume na Itália

Como se pode observar, alguns autores têm várias obras traduzidas em volume, sem considerar a reedição da mesma tradução ao longo do tempo, que, contudo, não deixa de ser um dado relevante. Isso ocorre, por exemplo, no caso Mário de Andrade, o autor mais traduzido em volume de autor único: da sua autoria, contam-se seis volumes editados ou reeditados até hoje na Itália, para além de surgir em traduções publicadas em revistas, incluindo as de Giuseppe Ungaretti, e em antologias¹.

Para uma visão mais analítica das traduções em volume não coletivo publicadas na Itália ao longo de um século após a Semana de Arte Moderna, apresenta-se abaixo uma tabela organizada alfabe-

¹ Vale a pena recordar os *Poemas da amiga* (1929-1930) traduzidos por Giuseppe Ungaretti sob o título "Poesie ispirate dall'amica (1929-1930)" e publicadas em *L'Approdo: rivista trimestrale di lettere ed arti* (a. 3, n. 1, janeiro-março 1954), e, mais tarde, o ensaio *Evolução social da música brasileira* (1939), publicado sob o título "Evoluzione sociale della musica brasiliana" em *Musica/Realtà* (n. 45, dezembro de 1994). Poemas de Mário de Andrade encontram-se traduzidos na antologia bilingue *Lirici brasiliani dal modernismo a oggi* organizada por Ruggero Jacobbi e publicada em 1960.

ticamente por autor/a e, subsequentemente, por ano de publicação da obra no Brasil. Para garantir uma homogeneidade do *corpus* constituído, não serão levadas em consideração as publicações periódicas, cuja plena circulação e acessibilidade são intrinsecamente limitadas sob o ponto de vista temporal; tal não impede de referir que, ao longo das décadas, se registam contribuições importantes publicadas em revista, como no caso especialmente relevante de um número da revista bimestral *Ausonia* publicado em 1954 (IX, n. 5),

"totalmente dedicado ao Brasil", em que "Sérgio Buarque de Hollanda, que é o seu organizador, apresenta aos leitores um rico panorama de contos e ensaios de autores mais ou menos conhecidos na Itália, entre os quais Machado de Assis, José de Alencar, Lins do Rego, Sérgio Milliet, Barreto Filho, junto a uma "Antologia Mínima" de poesias "quase todas inéditas também para os brasileiros", como se lê à p. 67, compreendente líricas de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Lêdo Ivo. Entre os tradutores destacam-se Mercedes La Valle e Enzio Volture, duas figuras-ponte importantes entre a cultura brasileira e italiana (AVELLA, 2002, p. 19-21).

Nas colunas seguintes são referidos o título em italiano, o nome do/a tradutor/a, a editora e o(s) ano(s) de publicação na Itália.²

² Na Tabela são indicadas as datas das edições italianas, sem referir sucessivas reimpressões. Os dados reunidos na Tabela são os mais completos possíveis, mas, pelas dificuldades intrínsecas a este tipo de mapeamento, não se pode excluir a existência de alguma tradução e/ou edição além das aqui referidas.

Autor/a	Título original	Título em italiano	Tradutor/a	Editora	Ano de publicação na Itália
ANDRADE, Mário de	Amar, verbo intransitivo (1927)	Amare, verbo intransitivo	Jessica Falconi	Arcoiris (Sa- lerno)	2019
ANDRADE, Mário de	Macunaíma (1928)	Macunaíma: l'eroe senza alcun carattere	Giuliana Segre Giorgi	A d e l p h i (Milano)	1970, 1976, 1982, 1990 2006
				Fabbri (Milano)	1996
ANDRADE, Mário de	Seleção a partir de Poesias completas (1955)	Poesia di Mário de Andrade	Anton Angelo Chiocchio	Dell'Arco (Roma)	1958
ANDRADE, Mário de	Seleção de várias coletâneas	Io sono trecento	Giuliana Segre Giorgi	Einaudi (Torino)	1973
ANDRADE, Mário de	Primeiro de maio e O poço in Contos Novos (póstumo: 1956)	Primo maggio - Il pozzo	Andrea Ciacchi	Biblioteca del Vascello (Roma)	1993, 2014
ANDRADE, Mário de	O turista aprendiz (póstumo: 1976)	Il turista apprendista: viaggi per il Rio delle Amazzoni fino al Perù, per il Rio Madeira fino alla Bolivia via Marajó fino a dire basta	Andrea Ciacchi	Biblioteca del Vascello (Roma)	1995, 2001, 2014
ANDRADE, Oswald de	Memórias Sentimentais de João Miramar (1924)	Memorie sentimentali di Giovanni Miramare	Giovanni Cutolo	Feltrinelli (Milano)	1970

Autor/a	Título original	Título em italiano	Tradutor/a	Editora	Ano de publicação na Itália
ANDRADE, Oswald de	Serafim Ponte Grande (1933)	Serafino Ponte Grande	Daniela Ferioli	Einaudi (Torino)	1976
ANDRADE, Oswald de	Manifesto Pau-Brasil (1925), Poesia Pau-Brasil (1925), Manifesto antropófago (1928)	La cultura cannibale: Oswald de Andrade: da Pau- Brasil al Manifesto antropofago	Maria Caterina Pincherle	Meltemi (Roma)	1999, 2018
BANDEIRA, Manuel	Seleção de A cinza das horas (1924), Carnaval (1919), Ritmo dissoluto (1924), Libertinagem (1930), Estrela da manhã (1936), Lira dos cinqüent'anos (1940), Belo belo (1948), Opus 10 (1952)	Poesia di Manuel Bandeira	Anton Angelo Chiocchio	Dell'Arco (Roma)	1958

Autor/a	Título original	Título em italiano	Tradutor/a	Editora	Ano de publicação na Itália
BANDEIRA, Manuel	A cinza das horas (1917), O ritmo dissoluto (1924), Libertinagem (1930), Estrela da manhã (1936), Lira dos cinqüent'anos (1940), Belo belo (1948), Mafuá do malungo (1948), Opus 10 (1952), Estrela da tarde (1958)	Poesie: antologia	Vera Lúcia de Oliveira (introdução, tradução, organização)	Fonèma (Spinea)	2000; 2003 (ed. ampliada)
CARVALHO, Ronald de	Toda a América (1926)	Tutta l'America	A. Giulio Bragaglia	G. Carabba (Lanciano)	1932
CARVALHO, Ronald de	Pequena história da literatura brasileira (1919)	Piccola storia della letteratura brasiliana	Ferruccio Rubbiani	Vallecchi (Firenze)	1936
COUTO, Ribeiro	Cabocla (1931)	Cabocla: romanzo	Giuliana Centazzo	Maia (Siena)	1963
COUTO, Ribeiro	Dia longo (1944)	Lungogiorno	Enzio di Poppa Volture (organização)	Maia (Siena)	1952

Autor/a	Título original	Título em italiano	Tradutor/a	Editora	Ano de publicação na Itália
COUTO, Ribeiro	Longe (1961)	Laggiù	Giuliana Centazzo	Tip. laziale (Frascati)	1963
COUTO, Ribeiro	O jardim das confidências (1921); Poemetos de ternura e melancolia (1924); Um homem na multidão (1926); O chalé na montanha (1922-23); Província (1934); Noroeste e outros poemas do Brasil (1933); Cancioneiro de Dom Afonso (1939); Cancioneiro do ausente (1943)	Nostalgia: liriche	Enzio di Poppa Volture (organização)	Rebellato (Padova)	1963
CRULS, Gas- tão	A Amazônia misteriosa (1925)	Amazzonia miste- riosa	Ombretta Borgia (tradução e organização)	Theoria (R o m a ; Napoli)	1987
LIMA, Jorge de	Invenção de Orfeu (1952)	Invenzione di Orfeo	Ruggero Jacobbi (tradução, introdução e posfácio)	Abete (Roma)	1982
MACHADO, Antônio de Alcântara	Brás, bexiga e barra funda. Notícias de São Paulo (1944)	Notizie di São Paulo: racconti	Giuliano Macchi (organização)	All'insegna del pesce d'oro (Milano)	1981

Autor/a	Título original	Título em italiano	Tradutor/a	Editora	Ano de publicação na Itália
MEIRELES, Cecília	Seleção de Poemas italianos (1953), Obra poética (1958) e 6 crónicas publicadas no Diário de Notícias (1955- 1958)	Nostalgie romane / Saudades romanas	Mercedes La Valle	ILA Palma (Palermo / São Paulo)	1991
MEIRELES, Cecília	Seleção a partir de Obra completa (1994)	Donna allo specchio e altre poesie	Mirella Abriani (organização e tradução)	Via del Vento (Pistoia)	2007
MEIRELES, Cecília	Seleção de <i>Mar</i> absoluto e ou- tros poemas (1945)	Da Mare assoluto e altre poesie	Mirella Abriani	Lineacultura (s.l.)	1997
MEIRELES, Cecília	Viagem (1939), Vaga música (1942), Mar absoluto e outros poemas (1945), Retrato natural (1949), Canções (1956), Metal rosicler (1960), Sonhos (1950-1963), O estudante empírico (1959-1964), Dispersos (1918-1964)	Poesie scelte	Simonetta Masin	Tipografia L.E.G.O. (Vicenza)	2009

Autor/a	Título original	Título em italiano	Tradutor/a	Editora	Ano de publicação na Itália
MEIRELES, Cecília	Viagem (1939), Vaga música (1942), Mar absoluto e outros poemas (1945), O estudante empírico (1959-1964), Dispersos (1918-1964)	Misura del significato e altre poesie	Simonetta Masin (tradução, posfácio e organização)	Petite Plaisance (Pistoia)	2010
PICCHIA, Me- notti del	A República 3000 (1930)	La barriera della morte	Mercedes La Valle	Ed.	1948
PRADO, Paulo	Retrato do Brasil (1928)	Ritratto del Brasile: saggio sulla tristezza del Brasile	Nello Avella (organização, introdução e tradução)	Bulzoni (Roma)	1995
SALGADO, Plínio	Vida de Jesus (1942)	Vita di Gesù	n.d.	Edizioni Paoline (Roma)	1954
SETÚBAL, Paulo	A Marquesa de Santos (1925)	La marchesa di Santos: racconto storico	n.d.	A. Formica (Torino)	1931
SETÚBAL, Paulo	Confiteor (1937) ("tradução da 5ª ed. portuguesa, única autorizada na Itália")	Confiteor: storia di una confessione	n.d.	SAS, Società apostolato stampa (Roma)	1943

A copiosidade de dados assim reunidos possibilita várias abordagens ao tema em foco. Um *corpus* tão vasto, composto por trinta traduções ao longo de cerca de noventa anos, heterogéneo por género literário, por época da tradução, editoras e tradutores ou tradutoras envolvidas, entre outros aspetos relevantes, abre-se a variadas perspetivas de estudo e análise, que poderão ser estimuladas por este trabalho liminar.

Atentando na receção de cada autor individualmente, de todos os autores considerados para o presente levantamento, como se viu, destaca-se a figura incontornável de Mário de Andrade, cuja primeira tradução em volume na Itália data de 1958 e que, desde então, tem mantido uma presença estável no panorama da literatura traduzida neste país. Observa-se que as primeiras traduções pertencem ao género poético e a primeira tradução em volume segue de poucos anos a publicação no Brasil: a antologia *Poesia di Mário de Andrade* (1958) é realizada a partir de uma seleção de *Poesias completas* (1955), poucos anos após as traduções assinadas por Ungaretti.

133

O interesse pela poesia parece confirmar-se no número de antologias poéticas de Cecília Meireles, que, porém, são publicadas na Itália só a partir dos anos 90 do século passado. A primeira é a antologia bilingue *Nostalgie romane / Saudades romanas* (1991), que recupera alguns dos poemas já traduzidos por Edoardo Bizzarri na edição bilíngue dos *Poemas italianos* publicados pelo Instituto Cultural Italo-Brasileiro em São Paulo em 1968. Trata-se, todavia, de uma operação editorial manipulatória marcada pela ambiguidade, chegando a ser definida como uma "contrafação literária" (TOCCO, 1991), devido à atitude da organizadora da antologia:

Mercedes La Valle, no retórico intuito de oferecer à amiga uma homenagem devota, desnaturando o sentido dos itinerários italianos de Meireles a que a própria poeta, consciente e responsavelmente, já tinha dado forma, unidade e substância, cala propositadamente o simples facto de estar a oferecer ao público uma antologia e não uma obra original, atribui um título que não corresponde ao conteúdo e evita ilustrar qualquer critério de seleção, seja o que for" (TOCCO, 1991, p. 115).

Independentemente desta estreia filologicamente controversa, o interesse pela obra poética de Cecília Meireles confirma-se nas edições antológicas italianas que vieram a lume entre 1997 e 2010, dando a conhecer seleções de poemas a partir de várias coletâneas, a décadas de distância da sua publicação no Brasil. Num caso (*Donna allo specchio e altre poesie*, 2007), trata-se de uma plaquete em edição numerada, contendo vinte e dois poemas, enquanto as duas antologias organizadas e traduzidas por Simonetta Masin, respetivamente em 2009 e 2010, apesar de incluírem poemas em parte escolhidos a partir das mesmas coletâneas, se apresentam como seleções distintas, sendo a primeira (*Poesie scelte*) muito mais ampla do que a segunda (*Misura del significato e altre poesie*).

Mais recuado e limitado no tempo é o interesse italiano pela obra de Ribeiro Couto, primeiramente traduzido em 1952 e com diversas publicações concentradas no ano de 1963, ano em que o escritor brasileiro faleceu em Paris. Poderá este autor constituir um caso emblemático da importância da rede de contactos pessoais fora do país, em virtude da sua carreira diplomática, conseguindo reconhecimento, traduções e prémios internacionais, como o prémio internacional de poesia pela antologia poética *Le jour est long* publicada em França, com poemas que ele mesmo selecionou e traduziu, em 1958, confirmando-se Paris como "cidade-literatura" na República Mundial das Letras (CASANOVA: 2002, p. 40). À exceção do célebre romance,

³ Tradução nossa. No original: "Mercedes La Valle, nel retorico intento di offrire all'amica un omaggio devoto, snaturando il senso degli itinerari italiani della Meireles a cui la stessa poetessa, coscientemente e responsabilmente, aveva già dato forma, unità e sostanza, tace consapevolmente il semplice fatto che sta offrendo al pubblico un'antologia e non un'opera originale, attribuisce un titolo che non corrisponde al contenuto ed evita di illustrare alcuni [sic] criterio di selezione, quale esso sia."

Cabocla (1931), as traduções italianas privilegiam a produção poética do autor, em particular a partir de *Dia longo: poesias escolhidas* (1915-1943), publicado na Itália sob o título *Lungogiorno*, seguidas mais tarde pelas traduções de *Longe* (1961) sob o título italiano de *Laggiù* e a ampla seleção proposta em *Nostalgia: liriche*.

Caso oposto, de certa forma, é o da tradução e circulação em volume de Oswald de Andrade, que só começa na Itália na década de 1970, privilegiando inicialmente a sua produção em prosa. Surgem assim *Memorie sentimentali di Giovanni Miramare* (1970), tradução de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), e *Serafino Ponte Grande* (1976), tradução de *Serafim Ponte Grande* (1933). Só no fim do século surge a tradução em volume de textos fundamentais como *Manifesto Pau-Brasil* e *Poesia Pau-Brasil* (1925) e o *Manifesto antropófago* (1928), reunidos em *La cultura cannibale: Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropófago* (1999).

Outro grande poeta que apresenta apenas duas edições em volume não coletivo é Manuel Bandeira. De 1958 data uma antologia, intitulada *Poesia di Manuel Bandeira*, que reúne uma seleção de poemas de *A cinza das horas* (1924), *Carnaval* (1919), *Ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), *Estrela da manhã* (1936), *Lira dos cinqüent'anos* (1940), *Belo belo* (1948) e *Opus 10* (1952). Mais recentemente, em 2000, o volume *Poesie: antologia* (com segunda edição ampliada em 2003) tenta colmatar uma longa ausência no mercado editorial italiano⁵, reunindo poemas de *A cinza das horas* (1917), *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930), *Estrela da manhã* (1936), *Lira dos cinqüent'anos* (1940), *Belo belo*

⁴ Uma seleção de *Pau Brasil* fora publicada em 1961 em "Pau-Brasil", parte de *Il deserto e dopo. Prose di viaggio e saggi* de Giuseppe Ungaretti.

⁵ Extravasando os limites definidos no presente estudo, valerá a pena mencionar a existência de um volume dedicado conjuntamente a Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, organizado por Giovanna Aita, *Due poeti contemporanei: M. Bandeira, Ribeiro Couto* (1953).

(1948), *Mafuá do malungo* (1948), *Opus 10* (1952), *Estrela da tarde* (1958). Trata-se, porém, de uma edição não comercial, de mera divulgação científica.

Ronald de Carvalho, a par de Paulo Setúbal, também conta com duas edições italianas da sua obra; ambos os autores foram editados na Itália precocemente, mas sem continuidade. Em particular, Ronald de Carvalho vê o seu livro de poesia *Toda a América* (1926) e o ensaio *Pequena história da literatura brasileira* (1919) vertidos para italiano nos anos trinta: *Tutta l'America* é publicado em 1932 e *Piccola storia della letteratura brasiliana* em 1936. Como bem resume Massaud Moisés, Ronald de Carvalho, apesar do seu cosmopolitismo, do impacto da sua trajetória de intelectual e do papel na instalação do Modernismo – não só no Brasil, mas também em Portugal, em virtude da sua participação no grupo da revista *Orpheu* – "é bem o retrato da efemeridade da glória: incensado durante a vida, gozando dum prestígio que as boas amizades testemunham, sua estrela se apagou após o falecimento" (MOISÉS, 1989, p. 48), ocorrido em janeiro de 1935.

No que concerne a Paulo Setúbal, mais tenuemente vinculado ao Modernismo, tem publicados na Itália dois romances: La marchesa di Santos: racconto storico (1931), tradução de A Marquesa de Santos (1925), e Confiteor: storia di una confessione (1943), tradução de Confiteor (1937). Como se observa, nos dois casos os títulos das traduções explicitam o tipo de narrativa, indo ao encontro dos leitores italianos; nos dois volumes o primeiro nome do autor é italianizado em Paolo. Na capa e na folha de rosto de La marchesa di Santos, inclusive, surge a indicação de que se trata da primeira tradução italiana, mas o de quem traduziu não é mencionado. Algo análogo acontece com o outro romance, em cuja edição italiana não se indica quem traduziu, mas se refere que se trata da tradução da quinta edição portuguesa, sendo a única autorizada na Itália. No verso da folha de guarda são dadas informações que colocam em destaque a obra e o

autor, mas com alguns erros evidentes sobre a sua biografia: "Esta obra teve em Portugal e Espanha um sucesso extraordinário, como todas as inumeráveis obras do insigne escritor — o mais conhecido romancista e poeta português moderno". Uma reconfiguração deste romance em contexto italiano parece confirmada pela sobrecapa, que reproduz o nome italianizado do autor, o desenho de uma fogueira e folhas soltas e um título diferente: "Il manoscritto in fiamme".

Finalmente, surgem seis casos de publicação única em tradução italiana, ou seja: *La barriera della morte* (1948, edição ilustrada) de Menotti del Picchia (tradução de A República 3000), Notizie di São Paulo: racconti (1981) de Antônio Alcântara Machado (tradução de Brás, bexiga e barra funda. Notícias de São Paulo, 1944), Vita di Gesù (1954) de Plínio Salgado (Vida de Jesus, 1942), Invenzione di Orfeo (1982) de Jorge de Lima (Invenção de Orfeu, 1952), Amazzonia misteriosa (1987) de Gastão Cruls (A Amazônia misteriosa, 1925), Ritratto del Brasile: saggio sulla tristezza del Brasile (1995) de Paulo Prado (Retrato do Brasil, 1928). O diferente espaço temporal que intercorre entre a publicação no Brasil e na Itália – às vezes muito curto, outras de várias décadas –, para além das editoras envolvidas, sugere momentos de valorização diferenciados para estas obras; diferentes são também os géneros literários envolvidos, que vão da narrativa breve ao ensaio, à ficção científica. Neste último caso, em particular, cabe salientar que a tradução do romance de Menotti del Picchia na Itália é publicado numa coletânea "per i ragazzi", ou seja, destinando-se a um público juvenil e configurando os elementos de um reframing textual, entendendo-se por este termo "a definição de um novo quadro para um texto em movimento, agindo como filtro que incorpora o objeto textual reformulado numa nova configuração" (FARIA; PINTO; MOURA, 2022, p. 1).

⁶ Tradução nossa. No original: "setting a new frame for a moving text, by acting as a filter that embeds the reframed textual object in a new configuration".

Uma receção fragmentada

Como se viu, as traduções italianas identificadas abarcam cerca de nove décadas, havendo, portanto, uma média de uma tradução a cada três anos. Contudo a distribuição cronológica real das traduções revela-se irregular, havendo muitos anos sem quaisquer traduções em volume e um ápice em 1963 com três título traduzidos. Curiosamente, são três obras de Ribeiro Couto, ou seja, o romance *Cabocla* e os versos de *Laggiù* e *Nostalgia: liriche*; os três títulos são publicados no ano da morte de Ribeiro Couto, ocorrida a 30 de maio, em Paris, por chancelas editoriais e tradutores diferentes.

O andamento das traduções italianas por ano é representado na Figura 2, que não contempla as reedições da mesma tradução, mas apenas as reedições ampliadas, em particular a de Manuel Bandeira de 2003.

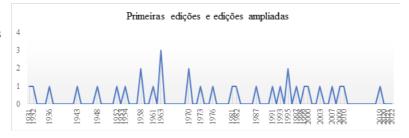


Figura 2 – Andamento das traduções italianas em volume

Se compararmos os números em causa com os dados apresentados por Dal Pont e Guerini sobre autores da literatura brasileira publicados na Itália entre 1977 e 2007 (DAL PONT; GUERINI, 2017, p. 36), ou seja, num intervalo de tempo que corresponde a um terço daquele considerado no presente estudo, evidencia-se a marginalidade da experiência do Primeiro Momento Modernista no sistema da literatura traduzida na Itália, em sintonia com a teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990) e confirmando, mais em particular, o posicionamento periférico geral da literatura brasileira

dentro do sistema da literatura traduzida na Itália. Em particular, vale a pena mencionar que o escritor brasileiro mais traduzido, Jorge Amado, entre 1977 e 2007 conta com 30 obras traduzidas na Itália (num total de 106 publicações) e, nesse específico intervalo de tempo, entre os dez escritores mais traduzidos não consta nenhum dos autores contemplados na presente análise.

A fragmentariedade da presença destes autores e das suas obras no mercado editorial italiano manifesta-se também em relação a alguns dos agentes envolvidos na mediação linguística e cultural. Em primeiro lugar, o panorama das editoras que viabilizam a publicação das obras mapeadas inclui entidades de tamanho muito variável, para além de "identidades editoriais-literárias" (FERRETTI: 2004). Entre as editoras de maior vulto podem-se mencionar as milanesas Adelphi e Fabbri, ou a turinesa Einaudi. Em boa medida, as editoras em causa têm dimensões médias ou pequenas; além disso, algumas editoras, entretanto, interromperam a sua atividade, como é o caso da editora Dell'Arco de Roma ou Maia de Siena.

139

Dentro do *corpus* apresentado, o maior número de títulos publicados pela mesma editora corresponde a dois, o que representa mais um elemento revelador do grande aparcelamento da receção destas obras e autores. Contam com dois títulos publicados as seguintes editoras: Maia de Siena (*Lungogiorno* e *Cabocla: romanzo*, de Ribeiro Couto, respetivamente em 1953 e 1963); Vallecchi de Florença (*Piccola storia della letteratura brasiliana*, de Ronald de Carvalho, em 1936; *La barriera della morte*, de Menotti del Picchia, em 1948); Dell'Arco de Roma (*Poesia di Mário de Andrade* e *Poesia di Manuel Bandeira*, sendo ambos os volumes de 1958); Einadi de Turim (*Io sono trecento* de Mário de Andrade, em 1973; *Serafino Ponte Grande* de Oswald de Andrade, em 1976); e, mais recentemente, Biblioteca del Vascello de Roma com *Primo maggio - Il pozzo* e *Il turista apprendista: viaggi per il Rio delle Amazzoni fino al Perù, per il Rio Madeira fino alla Bolivia via Marajó fino a*

dire basta de Mário de Andrade, respetivamente com uma primeira edição em 1993 e 1995 e ambos com a edição mais recente em 2014.

De forma análoga, são poucos os tradutores ou tradutoras que vertem mais de uma das obras listadas, restringindo-se aos seguintes nomes: Enzio di Poppa Volture, Mercedes La Valle, Anton Angelo Chiocchio, Giuliana Segre Giorgi, Andrea Ciacchi, Simonetta Masin, Giuliana Centazzo e Mirella Abriani. Todos estes tradutores e tradutoras contam com 2 títulos cada um. Na maior parte dos casos traduzem o mesmo autor — Giuliana Segre Giorgi e Andrea Ciacchi traduzem Mário de Andrade, Simonetta Masin e Mirella Abriani traduzem Cecília Meireles, Giuliana Centazzo e Enzio di Poppa Volture traduzem Ribeiro Couto —, embora nenhum deles seja tradutor exclusivo de um determinado autor; ou então publicam pela mesma editora, como acontece com Anton Angelo Chiocchio.

Alguns destes nomes são conhecidos no meio cultural italiano das suas épocas e especialidades. Enzio di Poppa Volture, professor de italiano e escritor, graças à sua permanência em Coimbra e no Porto entre 1939 e 1950 e ao seu conhecimento da cultura lusitana, desenvolveu uma intensa atividade de mediador cultural sobretudo entre Portugal e Itália, tendo traduzido, entre outros, Os Lusíadas de Camões (1972) e o teatro de Gil Vicente. Mercedes La Valle, escritora e correspondente em Roma de jornais brasileiros, também traduziu Os Lusíadas de Camões (1965) e Un secolo di poesia brasiliana (também pela editora Maia, em 1954), entre outras obras estrangeiras. Anton Angelo Cocchio é tradutor de poesia e ele mesmo poeta, autor de Lettera a Rio (1959), de textos críticos sobre poetas brasileiros e responsável pela coleção Il Sestante – Grandi poeti brasiliani d'oggi (também pela Dell'Arco). Outra tradutora de destaque é Giuliana Segre Giorgi, que, no seio da literatura brasileira, também traduziu para italiano Machado de Assis, Osman Lins e Jorge Amado. Alargando o olhar para os tradutores e tradutoras que aparecem pontualmente no corpus, convém mencionar uma figura altamente profissional como é Daniela Ferioli, tradutora para italiano também de João Cabral de Melo Neto, Darcy Ribeiro, Jô Soares, Haroldo de Campos e Jorge Amado.

A abrangência do intervalo de tempo considerado associa-se a uma grande evolução do cenário editorial italiano (FERRETTI, 2004), porém é possível identificar alguns elementos constantes e reconhecer perfis diferentes entre os tradutores e tradutoras, podendo ser profissionais que se dedicam extensivamente à tradução, como no caso de Giuliana Segre Giorgi ou Daniela Ferioli que se acabam de mencionar; há personalidades que, para além de traduzir, desempenham um papel de promotores e mediadores culturais num sentido mais amplo, como no caso de Enzio di Poppa Volture. Há ainda o caso de estudiosos, por vezes ligados ao meio académico, que assumem o papel de promotores da tradução, podendo-se citar, entre outros, o nome de Andrea Ciacchi, professor de antropologia na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e com uma dupla formação em antropologia e literatura, como também Maria Caterina Pincherle e Vera Lúcia de Oliveira, que atuam como professoras de literatura portuguesa e brasileira na universidade italiana, sendo esta última também poeta. Esta variabilidade de perfis associa-se à variabilidade de características editoriais e de processos que, em geral, podem levar à publicação de literatura brasileira na Itália.

O mais traduzido: Mário de Andrade

No panorama que se tentou esboçar a partir da reconstrução do *corpus* de obras de autores brasileiros relacionados com o Primeiro Momento Modernista, Mário de Andrade constitui um caso peculiar:

É o poeta fundador do espaço literário brasileiro, na medida em que é o primeiro, com o conjunto da geração modernista, que, reivindicando e criando uma 'diferença' nacional, faz ao mesmo tempo com que o espaço literário brasileiro entre no grande jogo

internacional, no universo mundial da literatura (CASANOVA, 2002, p. 344).

Como já se comentou acima, Mário de Andrade, dentro do conjunto de autores definido para este estudo, é o escritor mais traduzido em volume de autor único na Itália. A tradução mais antiga em volume não coletivo é a da seleção de poemas que dá origem a *Poesia di Mário de Andrade* (Dell'Arco, 1958), na versão de Anton Angelo Chiocchio.

Como esclarecido na premissa que antecede as líricas traduzidas (CHIOCCHIO, 1958), para esse volume foi realizada a seleção de 17 poemas com a ajuda de Murilo Mendes a partir de *Poesias completas* (1955), que reunia *Pauliceia Desvairada* (1922), *Losango cáqui* (1924), *Clã do Jabuti* (1927), *Remate de males* (1930), *O carro da miséria* (1930), *A costela do Grão Cão* (1941), *Lira paulistana* (1946) e *O café* (1933-1942). A propósito das composições líricas escolhidas, esclarece o tradutor que

[...] nem todas são desconhecidas do público italiano; mas se eu quisesse abdicar das que já foram divulgadas antes de mim por outros ilustres tradutores, não poderia esperar de proporcionar uma visão equilibrada (mesmo que sinóptica, mesmo que elíptica) da obra de Mário de Andrade (CHIOCCHIO, 1958, p. 5).⁷

Em particular, os *Poemas da amiga* já tinham sido traduzidos por Giuseppe Ungaretti, ao passo que outros poemas já tinham sido incluídos por Raffaele Spinelli em *Croce del Sud. Antologia di poeti brasiliani* (Bocca, 1954) e por Mercedes La Valle em *Un secolo di poesia brasiliana* (Maia, 1954). Na sua premissa, Anton Angelo Chiocchio justifica, portanto, a seleção dos versos traduzidos,

⁷ Tradução nossa. No original: "non sono tutte ignote al pubblico italiano; ma se avessi voluto rinunciare a quelle già divulgate prima di me da altri più illustri traduttori, non avrei potuto sperare di fornire una visione equilibrata (sia pur sinottica, sia pur ellittica) dell'opera di Mário de Andrade".

introduz o autor e sua obra multifacetada e apresenta a "estética professada pelo poeta" (CHIOCCHIO, 1958, p. 7) recorrendo especialmente a algumas passagens do prefácio anteposto a *Pauliceia desvairada*. No volume surge outro elemento paratextual da responsabilidade do tradutor, ou seja, onze notas finais que elucidam elementos culturais específicos, tais como divisas monetárias, plantas, figuras mitológicas, ou políticas.

Em seguida, o interesse demonstrado pela obra poética de Mário de Andrade passa para outros géneros literários, de modo que em 1970 surge a primeira edição italiana de *Macunaíma*, mais de quarenta anos após a sua publicação no Brasil. Trata-se da publicação mais prestigiada, em termos de editora, e apresenta um interessante paratexto, colocado no final e intitulado "Nota informativa", da autoria de Giuliana Segre Giorgi, onde é evidente o esforço de legitimar a seleção desta obra e de um autor como Mário de Andrade, indicado como

[...] poeta e estudioso de folclore musical [...], um dos pilares do 'modernismo', e deste movimento hoje é unanimemente reconhecido como o representante principal. Foi o elemento mais ativo, mas também o mais equilibrado e o menos dado a guinadas nacionalísticas mais ou menos demagógicas (SEGRE GIORGI, 1982, p. 258).8

Ao descrever o seu uso da linguagem no romance traduzido e ao mencionar, no fim da nota, o seu legado, Giuliana Segre Giorgi não deixa de citar uma autoridade como Giuseppe Ungaretti (SEGRE GIORGI, 1982, p. 260 e 264) e de pô-lo em comparação com outros nomes afamados como o prémio Nobel da literatura de 1967, o gua-

⁸ Tradução nossa. No original: "poeta e studioso di folclore musicale [...], una delle colonne del 'modernismo', e di questo movimento oggi viene unanimemente riconosciuto come il rappresentante principale. Fu l'elemento più attivo, ma anche il più equilibrato e il meno incline a sbandamenti nazionalistici più o meno demagogici".

temalteco Miguel Ángel Asturias (SEGRE GIORGI, 1982, p. 263).

Giuliana Segre Giorgi é também a tradutora designada pela editora Einaudi para a tradução de uma antologia de poemas de Mário de Andrade que é publicada em 1973. *Io sono trecento* (1973), título muito eficaz extraído de um poema de Remate dos Males, apresenta uma seleção de 26 poemas, neste caso em edição bilíngue, a partir de Pauliceia Desvairada (1922), Losango cáqui (1924), Clã do Jabuti (1927), Remate de males (1930), O carro da miséria (1930), A costela do Grão Cão (1941), Lira paulistana (1946) e Livro Azul. O volume abre-se com uma introdução assinada pela tradutora e uma cronologia da vida e das obras de Mário de Andrade. A tradução é enriquecida por 45 notas finais com esclarecimentos de tipo cultural, geográfico e linguístico. Na sua introdução, Giuliana Segre Giorgi dá um rico enquadramento do autor, apresentado como revolucionário e inovador, e insere-o na tradição poética brasileira, mas também o aproxima, ainda que com prudência, a nomes internacionais consagrados como 144 Aragón, Neruda e Majakovskij (SEGRE GIORGI, 1973, p. 5).

Mudando novamente de género literário, nos anos 90 surge uma primeira edição dos contos *Primeiro de maio* e *O poço*, traduzidos por Andrea Ciacchi, que são reeditados em 2014. Esta nova edição apresenta os mesmos textos com algumas alterações de formato. Em particular, na primeira edição italiana, de tamanho muito pequeno, na capa aparece só o título 1º maggio; nos dois casos, trata-se de edição bilíngue, mas na primeira edição o texto original é apresentado com a tradução ao lado, enquanto na segunda edição o texto fonte aparece num apêndice separado. Nas duas edições, a tradução é precedida por uma breve nota biobibliográfica e pela lista das principais obras publicadas por Mário de Andrade; Andrea Ciacchi assina também um posfácio em que classifica estes dois contos como "momentos 'menores', porque perdidos no mar de páginas que constituíram, e ainda hoje contribuem para determinar,

uma obra de singular multiplicidade" (CIACCHI, 2014 [1993], p. 61).

Pela mesma editora e pelo mesmo tradutor, é publicada em 1995 a tradução de *O turista aprendiz*, texto que se coloca num género híbrido, ou de fronteira, sendo considerado "um dos mais importantes livros de relatos e de 'descoberta' de remotas regiões do Brasil, bem como de seus habitantes, de suas manifestações culturais e religiosas, criado a partir das viagens desse notável pesquisador da cultura popular e historiados da arte, ao 'desbravar' o Norte e Nordeste do país" (LOPEZ; FIGUEIREDO, 2015, p. 9). O longo subtítulo italiano (Viaggi per il Rio delle Amazzoni fino al Perù, per il Rio Madeira fino alla Bolivia via Marajó fino a dire basta) sugere um reframing pelo menos parcial, enfatizando o elemento da aventura. Esta obra também sofre uma alteração de formato de uma edição italiana para outra, mantendo porém algumas fotografias do autor; neste caso o texto fonte não é incluído, supostamente por uma questão de tamanho. Aliás, como se lê na introdução de Andrea Ciacchi, trata-se na verdade de uma tradução parcial, porque

l

145

[...] o organizador e o editor italianos, pelo contrário, decidiram publicar apenas o diário de 1927, esperando em todo o caso poder brevemente apresentar aos leitores também a parte relativa à viagem no Nordeste. Decerto se tratou de uma escolha difícil, determinado todavia por considerações práticas, a que não é alheio o conhecimento ainda reduzido de Mário de Andrade por parte do público italiano (CIACCHI, 2014 [1995], p. 14).¹⁰

⁹ Tradução nossa. No original: "momenti 'minori', perché perduti nel mare di pagine che hanno costituito, e ancora oggi contribuiscono a determinare, un'opera di singolare molteplicità".

¹⁰ Tradução nossa. No original: "il curatore e l'editore italiani hanno invece deciso di pubblicare il solo diario del 1927, augurandosi comunque di poter prossimamente presentare ai lettori anche la parte relativa al viaggio nel nord-est. Si è certo trattato di una scelta sofferta, dettata tuttavia da considerazioni di ordine pratico, cui non è estranea l'ancor ridotta conoscenza di Mário de Andrade da parte del pubblico italiano".

Como paratextos, para além da introdução escrita pelo tradutor e já mencionada, aparece um glossário final, com mais de 160 entradas, predominantemente dedicadas a espécies botânicas e zoológicas próprias do habitat amazónico, mas também elementos culturais específicos, por exemplo referentes à tradição musical e gastronómica. Contam-se ainda 106 notas de rodapé com notas sobretudo de aprofundamento por parte do tradutor, que imprimem um certo eruditismo à tradução.

Por fim, regista-se que a obra mais antiga de Mário de Andrade, *Amar*, *verbo intransitivo*, é a última a ser traduzida para italiano (2019), graças ao apoio do Ministério da Cultura do Brasil / Fundação Biblioteca Nacional, o que parece constituir um caso único no *corpus* analisado. Como salientado por André Lefevere (1992), o mecenato desempenha um papel essencial dentro do sistema literário: se, por um lado, os editores, os tradutores, os revisores, os críticos – que representam os profissionais do setor – exercem um controlo interno, o patrocínio pode interferir exercendo um controlo externo, capaz de condicionar os parâmetros de ação dos profissionais (LEFEVERE, 1992, p. 33-34).

A primeira edição de *Amar*, *verbo intransitivo*, a que se refere a tradução de Jessica Falconi, é de 1927, mas existe uma versão amplamente revista pelo autor publicada em 1944. A tradução não é acompanhada de paratextos, exceto 49 notas de rodapé, das quais oito são propriamente notas do autor, enquanto as restantes 41 são notas da tradutora, que explicita informações culturais de vário teor referentes ao Brasil, mas também a expressões da cultura alemã que perpassam a obra e demais indicações interpretativas.

Considerações finais

O mapeamento das traduções italianas que têm surgido ao longo do tempo a partir de obras escritas por autores associados ao Primeiro Momento Modernista brasileiro leva à constituição de um *corpus* com trinta entradas distribuídas ao longo de cerca de nove décadas, em poucos casos com reedições sucessivas, como acontece a algumas das obras de Mário de Andrade. A comparação dos diferentes dados de edição – tais como a distância entre o ano de edição no Brasil e a primeira edição em volume na Itália, quem traduziu as obras, as editoras envolvidas – permitiu reconhecer uma elevada fragmentação na receção das obras consideradas no seio do sistema da literatura traduzida na Itália.

Problemática parece também a relação com o cânone, uma vez que se observa uma dificuldade em conseguir um reconhecimento estável e alargado junto do público italiano, como deixam entrever ou declaram explicitamente os paratextos que, episodicamente, acompanham as traduções, mesmo no caso dos autores mais traduzidos, como o próprio Mário de Andrade, já referido acima. A literatura traduzida examinada não consegue, de facto, transformar-se em "repertório canonizado", o que é exclusivo do centro de um polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17). Por outro lado, por vezes a tradução acompanha-se por um verdadeiro *reframing*, tanto que o enquadramento da obra traduzida pode chegar a afastar-se de forma consistente do seu desígnio inicial, como no caso de *A República* 3000 de Menotti del Picchia, entre outros.

Os dados reunidos no *corpus* prestam-se a vários níveis da interpretação e aprofundamento, destacando-se o potencial do estudo pontual e sistemático dos paratextos, enquanto "limiar criado conscientemente para um texto que tem a potencialidade de influenciar o(s) modo(s) como o próprio texto será recebido" (BATCHELOR, 2018, p. 142).

Tudo isso sem desconsiderar o interesse em levar a cabo uma análise das diferentes traduções, nas várias épocas que se sucede-

¹¹ Tradução nossa. No original: "A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received".

ram no longo período observado, tendo em mente as reflexões de André Lefevere;

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época (LEFEVERE, 2007, p. 23).

A reescrita de algumas das obras apreciadas, ainda que numa primeira observação, revela a sua capacidade manipuladora, como se evidenciou no caso de *Saudades romanas / Nostalgie romane* de Cecília Meireles, entre outros. Em particular, dada a extensão do período abordado, o tema da censura, autocensura e manipulação reveste especial interesse pelo alternar-se, na Itália como no resto da Europa, de fases políticas e sociais variadas, desde o fascismo até aos dias de hoje.

148

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLA, Aniello Angelo. *Itinerari italiani di Sérgio Buarque de Hollanda / Itinerários italianos de Sérgio Buarque de Hollanda*. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque; GUERINI, Andréia (org. e trad.). *A contribuição italiana para a formação do Brasil*. Edição bilíngue. Florianópolis: NUT/NEEITA/ UFSC, 2002, p. 12-43.

BATCHELOR, Kathryn, *Translations and Paratexts*. London/New York: Routledge, 2018.

CASANOVA, Pascale; APPENZELLER, Marina (trad.). *A República mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002 [1999].

CIACCHI, Andrea. Introduzione. *In*: ANDRADE, Mário de. *Il turista apprendista: viaggi per il Rio delle Amazzoni fino al Perù, per il Rio Madeira fino alla Bolivia via Marajó fino a dire basta*. Roma: Biblioteca del Vascello, 2014 [1995], p. 7-16.

CIACCHI, Andrea. Postfazione. In: ANDRADE, Mário de. Primo maggio /

Primeiro de Maio / Il pozzo / O poço. Roma: Biblioteca del Vascello, 2014 [1993], p. 55-62.

CHIOCCHIO, Anton Angelo. Premessa. In: ANDRADE, Mário de. Poesia di Mário de Andrade. Roma: Dell'Arco, 1958, p. 5-8.

DAL PONT, Stella Rivello da Silva; GUERINI, Andréia. Itália e Brasil: paralelismo em tradução literária?. Belas infiéis, Brasília, vol. 6, n. 2, p. 33-51, 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, v. 11, n.º 1, 1990.

FARIA, Dominique; PINTO, Marta Pacheco; MOURA, Joana (ed.). Reframing Translators, Translators as Reframers. New York: Routledge, 2022.

FERRETTI, Gian Carlo. Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003. Torino: Einaudi, 2004.

LEFEVERE, André; SELIGMANN, Claudia Matos (trad.). Tradução, reescrita e manipulação da fama literária. São Paulo: EDUSC, 2007 [1992].

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Apresentação In: ANDRADE, Mário de, O turista aprendiz: ed. de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. 149 Brasília: Iphan, 2015, p. 9.

MOISÉS, Massaud. História da literatura brasileira, vol. V – Modernismo. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

OPAC SBN. Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale. https://opac. sbn.it/web/opacsbn

SEGRE GIORGI, Giuliana. Introduzione. In: ANDRADE, Mário de, Io sono trecento. Torino: Einaudi, 1973, p. 5-18.

SEGRE GIORGI, Giuliana. Nota informativa. In: ANDRADE, Mário de, Macunaíma: l'eroe senza nessun carattere. Milano: Adelphi, 1982 [1970], p. 255-264.

TOCCO, Valeria. Un caso di "contraffazione letteraria": Saudades romanas di Cecília Meireles. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, n. 14/15, p. 111-118, 1991.

VENUTI, Lawrence. Translation, Interpretation, Canon Formation. In: LIANERI, Alexandra; ZAJKO, Vanda (ed.). Translation and Classic: *Identity as Change in the History of Culture.* Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 27-51.

concebidos sem pecado

Tradição, subversão e canone em Manoel de Barros: modernismo e fala brasileira em *Poemas*

Francesca Degli Atti

Introdução

O poeta sulmatogrossense Manoel de Barros parece ser um autor difícil de catalogar para a crítica literária e a tendência comum é usar um rótulo genérico de 'modernista'.

150

Embora cronologicamente muitas vezes inserido na Geração de 45, o nosso trabalho parte do pressuposto que o fazer poético de Manoel de Barros se move inicialmente de forma específica na esteira das conquistas do modernismo dos anos vinte. No entanto, dentro da fortuna crítica do autor ainda há um número limitado de estudos que aprofundam a relação entre a produção do autor e as propostas do primeiro modernismo; entre estes, os trabalhos de Kelcilene Grácia-Rodrigues (2009; 2015), Rauer Rodrigues (2009), Paulo Eduardo Benites Moraes (2013; 2015), que exploram a relação da poesia barrosiana com a antropofagia, e o estudo comparado de Ellen Margareth Dias Ribeiro Araújo sobre Manoel de Barros e Oswald de Andrade (2020), bem como considerações disseminadas em trabalhos de perspectiva mais ampla por vários estudiosos (ver CAMARGO, 2000; SAVIO, 2004; ROSA, 2022 entre outros), incluindo Miguel Sanches Neto (1997).

Manoel de Barros e o modernismo dos anos vinte

Ao querer analisar as características da produção barrosiana convergentes com o modernismo da década de vinte, a obra mais ilustrativa e relevante é justamente o primeiro trabalho do autor, *Poemas concebidos sem pecado* (de agora em diante *Poemas*), publicado em 1937. No seu livro *Achados do chão* (1997), o crítico Miguel Sanches Neto define a obra 'popular' e explica: "o estatuto popular deste livro pode ser visto na presença do verso prosaico, nas construções coloquiais, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que dão o tom oswaldiano aos poemas" (NETO, 1997, p. 9).

Os *Poemas* são fruto das primeiras experiências poéticas do Manoel, publicados quando o autor tem pouco mais de vinte anos; a publicação é editada pelo próprio Barros com tiragem de apenas vinte exemplares para amigos, mais um para ele, e passou completamente despercebida na época, também por causa da tipologia da iniciativa editorial artesanal. O livro contém, sem dúvida, os versos barrosianos de mais direta ascendência oswaldiana.

151

O contato com a obra de Oswald de Andrade é referido por Manoel de Barros em entrevistas como um momento de revelação, ocorrido na adolescência.

Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald de Andrade e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Immense dérèglement de tous les sens*. Para um bicho do mato criado no quintal de casa, (...), esse Rimbaud foi a revolução. Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. (BARROS, 1996, p. 325)

Oswald lhe confirmou que escrever poesia significa trabalhar com alterações da língua e mostrar a Barros formas para implementar um projeto caro ao autor: a inversão da escala de valores, trazendo para o topo da pirâmide o que no sentimento comum é colocado na sua base e tornando-o um modelo de referência estética.

As potencialidades criativas do trabalho com a língua fascinam Manoel; tal interesse se inscreve no contexto revolucionário do resgate da linguagem cotidiana, do falar brasileiro, e do subvertimento que leva a valorizar como resultado desejado os fenômenos que na experiência dos estudos juvenis do poeta são condenados como 'erro':

> (...) quando peguei o Oswald de Andrade para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros – que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – Dá-lhe, Manoel! E eu vou errando como posso. (BARROS, 1996, p. 324)

O suposto erro linguístico torna-se instrumento de poesia. Errar a língua significa romper com os princípios que regulam o que é considerado "boa escrita", desafiando não apenas os modelos do que pode ser considerado literário, mas até mesmo as fundações do 152 socialmente 'aceitável' em termos do que pode e do que não pode ser dito. São operações que ampliam o potencial expressivo da palavra, restaurando conotações consideradas pelo poeta mais genuínas. A língua autêntica é a língua realmente falada na vida quotidiana; optar pela linguagem coloquial significa selecionar aspectos que divergem da norma padrão, colocando-se em linha de continuidade com as reflexões promovidas pelos pensadores do primeiro momento modernista. Em particular, os textos da Gramatiquinha de Mário de Andrade ilustram o posicionamento do discurso modernista em relação à linguagem literária, com prevalência do gosto pelo autêntico sobre a língua da norma lusitana, percebida como desnatural. Citamos três trechos ilustrativos a esse respeito:

> O que se dá é que o português comum quando escreve, escreve o que aprendeu nas gramáticas e que ele fala todo o dia, enquanto o brasileiro se vê obrigado a abandonar o que fala todo o dia pra se lembrar das regras da gramática que mecanicamente aprendeu

na escola e de que pouco se utilizou. O brasileiro pra escrever larga do chapelão, e da bota ou do simples paletó praciano e enverga fraque didático. O português escreve como está, manga arregaçada e chinelo sem meia. Resultado: está a seu gosto, mexe-se bem. O brasileiro, coitado! Nem pode sentar porque amassa o rabo do fraque. (ANDRADE, 2022a, p. 46-47)

Brasil corpo espandongado, mal costurado que não tem o direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real, de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacional, nem sequer sociológica é um aborto desumano e anti-humano. Nesse mostrengo político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades, nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. Essa língua oficial se chama língua portuguesa e vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos. (ANDRADE, 2022a, p. 67)

A língua gramatical portuguesa adotada violentamente pelo governo e pelo pedantismo dos literatos do Brasil é uma língua linda, rica e meio virgem quando pronunciada do jeito lusitano e escrita por escritor lusitano. Falada do jeito brasileiro e gramaticalmente à portuguesa é uma coisa falsa, desonesta e duma feiura morna. (ANDRADE, 2022a, p. 68).

Conforme evidenciado por De Rosa (2022), a *Gramatiquinha* tinha o objetivo de "comprovar a existência do PB, pelo menos como variedade oral, para depois normalizar seu uso como variedade ficcional na escrita literária" (DE ROSA, 2022, p. 315). Esta é a postura declarada em textos programáticos como o *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e o *Prefácio interessantíssimo* (1922):

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. (ANDRADE, 2022b, p. 564)

Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é

porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia. (AN-DRADE, 1922, p. 33-34)

Se a adoção literária do português brasileiro é inserida no contexto de uma mais ampla reivindicação de identidade linguística nacional, o uso da língua coloquial no primeiro livro de Manoel de Barros está mais enquadrada no contexto de uma necessidade estética e ideológica de renovação em comparação com os modelos literários da época, considerados obsoletos pelo jovem poeta. Alinhar-se com a atitude modernista através da seleção da fala brasileira como língua literária, implica também a presença de características de estilo que reforçam a postura polêmica e de contraste em relação aos modelos literários dominantes, nomeadamente a quebra dos cânones de gênero textual literário no plano da forma e o uso da ironia e o foco em temas triviais e do cotidiano no plano do conteúdo.

O erro contribui para o desmantelamento do cânone consolidado, pois constitui um elemento de perturbação nos mecanismos do sistema, identificado nos *Poemas* com certo tipo de cultura e tradição, representada por referências aos modelos consolidados de hierarquia cultural e social.

Esta visão evoluiu posteriormente na imagem da máquina alienante e destrutiva criada pelo homem contemporâneo, que surge pela primeira vez na *Gramática Expositiva do Chão* (1966) como entidade oposta ao mundo natural e se configura como fator de génese de um conflito para o qual o poeta iria desenvolver propostas pessoais de solução através da contaminação harmoniosa de mundos.

A ação subversiva do erro questiona a validade das regras que regem o sistema e exprime-se nas escolhas linguísticas, com reverberações semânticas a nível estilístico, ideológico e social. O erro é um desvio, a proposta de uma alternativa sincera à imposição opressiva de uma linguagem percebida como artificial. No decorrer de sua trajetória, Barros aprofundará as implicações existenciais

do conceito de erro, chegando à centralidade do uso criativo e da espontaneidade da linguagem dos loucos e das crianças: "Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua." (BARROS, 2010, p. 266). A evolução será consequência de uma ênfase cada vez maior no potencial imaginativo da palavra e no impulso de se libertar das restrições e tabus impostos pelos falsos valores da sociedade.

Nos primeiros poemas do autor, porém, o erro linguístico parece mais próximo da lição modernista e *Poemas concebidos sem pecado* exemplifica a influência sobre o poeta sulmatogrossense do discurso modernista da década de vinte em torno da língua nacional e a relação discípulo-mestre entre Barros e Oswald de Andrade.

Os *Poemas concebidos sem pecado*: uma oficina poética

Sendo o primeiro livro de Barros, os *Poemas* representam um laboratório no qual o poeta explora estratégias e técnicas para traduzir seus pensamentos e emoções em poesia. A obra é autobiográfica e a escolha dessa abordagem não é apenas funcional à delimitação do campo de investigação a algo bem conhecido, mas ao longo dos anos o espaço de memórias e vivências traçado neste trabalho acolherá as reflexões mais profundas do autor, que voltará reiteradamente com carinho a percorrer lugares, encontrar pessoas, lembrar fatos relatados nesta obra, citando trechos desses primeiros versos em livros sucessivos.

O livro é composto por pequenos textos de tom discursivo agrupados em três seções, seguidas de uma quarta seção composta por um único poema. Cada seção apresenta uma perspectiva diferente.

A primeira parte é intitulada "Cabeludinho" e tem o próprio poeta como protagonista. A seção é composta por onze poemas numerados, sem título, que retratam fatos, anedotas, relatos autobiográficos considerados por Barros fundamentais em relação à sua formação como indivíduo e poeta. Os poemas traçam cronológica-

mente o período que vai desde os primeiros anos de vida passados em Cuiabá até a partida para estudar no Rio de Janeiro. Neto (1997) indica a progressão dos eventos dos poemas da primeira parte do livro como etapas que marcam o percurso do poeta: "1. Nascimento, 2. Primeira Paixão, 3. Jogos Infantis, 4. A partida, 5. A escola, 6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. O retorno do bugre e 11. Situação atual" (NETO, 1997, p. 6).

A centralidade da primeira parte do livro é evidenciada pelo fato de que no plano inicial Barros projetava dar o nome "Cabeludinho" à obra inteira, circunstância que evidencia a importância da dimensão biográfica na génese do livro. A segunda e a terceira parte, "Postais da cidade" e "Retratos a carvão", enfocam, respectivamente, lugares e personagens que acompanharam e moldaram Manoel de Barros nos primeiros anos da sua formação. A última seção, "Informações sobre a musa", inclui um texto metapoético que encena uma interação peculiar entre o poeta e uma musa *sui generis*, longe dos cânones da tradição clássica.

Ao proceder à exposição dos resultados decorrentes da análise da obra, exporemos primeiro as características detectadas no plano linguístico, a nível interno ao verso, para depois continuarmos com algumas considerações relativas às estratégias que contribuem para reforçar o discurso modernista na construção do sentido.

A linguagem literária dos Poemas concebidos sem pecado

Concentrando a análise no nível linguístico, destacamos a proximidade com a fala cotidiana e o uso de construções coloquiais, a simplicidade da sintaxe, organizada em versos prosaicos, o uso superabundante de diálogos, de expressões desviantes e agramaticais, de léxico que se baseia nos elemento locais e regionais. Tudo isso testemunha uma atitude receptiva às posições do grupo dos anos

vinte, com a busca de métodos de expressão linguística próximos da experiência real e do cotidiano do poeta.

O resultado é o uso extensivo das expressões e modos da fala coloquial, que é retratada por meio de diversos recursos linguísticos, que incluem alterações fonéticas, gramaticais e sintáticas que desviam da norma padrão do português literário (europeu) juntamente com escolhas lexicais específicas com função de descrever a realidade local. Apresentamos uma série de exemplos e citações retiradas da edição de 2010 da *Poesia completa* de Manoel de Barros (BARROS, 2010).

Alterações fonéticas

Observamos, em primeiro lugar, a presença nos versos de alterações que aproximam a escrita às flutuações na articulação da fala cotidiana, resultando em escolhas de grafias que testemunham metaplasmos da fala coloquial e/ou características regionais. A preocupação com a reprodução fiel do modo de falar lembra o Oswald de *Pau Brasil* (1925), que trouxe de forma polêmica a questão da variação linguística para a atenção dos leitores e dos intelectuais, como em "vício na fala".

Distinguimos nos *Poemas* alterações por substituição e transposição e alterações por subtração e aglutinação.

^{1 &}quot;*vício na fala* // Para dizerem milho dizem mio / Para melhor dizem mió / Para pior pio / Para telha dizem teia / Para telhado dizem teiado / E vão fazendo telhados" (ANDRADE, 1974, p. 89).

Série 1.

- (1) "Bigiando as crianças" (BARROS, 2010, p. 26).
- (2) Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho? (BARROS, 2010, p. 20)
- (3) Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho (BARROS, 2010, p. 11)
- (4) Correu de campo dez a zero e num vale de botina! (BARROS, 2010, p. 12)
 - (5) "Jacaré no seco anda? Preguntava" (BARROS, 2010, p. 27).
 - (6) Home-de-bem, se Deus quiser (BARROS, 2010, p. 13)
 - (7) Vou ao mato passá um taligrama (BARROS, 2010, p. 12).
 - (8) E levou Margarida enganchada no dedo pra São Saruê.
- Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra

(...)

não tô somando (BARROS, 2010, p. 20)

- (9) (...) já tô pra comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando, tocando...
- Mas só pra distrair?
 - (...) mande esses meninos embora pra casa (...) (BARROS, 2010, p. 22-23)
 - (10) Té a volta, pessoal, vou pra macumba. (BARROS, 2010, p. 13)
 - (11) (...) eu fugi de casa pra ser chalaneiro (...) (BARROS, 2010, p. 20)
 - (12) Tornasse pra casa sem rasto apanhava no sesso (BARROS, 2010, p. 25)
 - (13) Mas pra sua idade o suficiente. (BARROS, 2010, p. 62)
 - (14) Pra lavar a feição
 - (...) E rumava pra cerca uma légua dali

Depois, contam, Cláudio levou esse jacaré pra casa (BARROS, 2010, p. 26)

- (15) (...) mas era diz-que louco daí pra fora (BARROS, 2010, p. 27)
- (16) Fiquei excitadinho pra mulher.

Levei ela pra um lugar ermo

(...)

Fui pra debaixo da Lua

- (...) não quero nem pra meu cavalo (BARROS, 2010, p. 31)
- (17) Vãobora comigo, negra? (BARROS, 2010, p. 20)

- Alterações por substituição e transposição

Encontramos a substituição da plosiva bilabial /b/ pela fricativa /v/ atestada em "bigiando" (1), a substituição de / λ / com /j/ atestada em "véia" (2), a elevação da vogal /e/ em "disaparta" (2) e o uso de "num" em vez da negação "não", ilustrado em (3) e (4), frequente na região (PINTO, 2006). Entre as alterações por transposição encontramos a metátese, fenômeno amplamente atestado no Português Brasileiro, com particular frequência em relação ao segmento /r/ (MAGALHÃES, 2003) e em sequências com /p/, e presença mais marcante em casos de menor escolaridade (HORA, TELLES e MONARETTO, 2007); o fenômeno é relatado no texto em um caso, o verbo "preguntava" (5) derivado por metátese intrassilábica do verbo 'perguntar'.

- Alterações por subtração e aglutinação

Mais produtivos nos versos são os casos de redução e truncamento, como na queda da nasal terminal em "home" (6) e sobretudo no apagamento do segmento rótico em coda final no infinitivo verbal, como em "passá" (7); o último caso representa um fenômeno não estigmatizado e distribuído de forma transversal na população (GALLI, 2015), observado no português europeu mas ocorrente com frequência muito maior no português brasileiro (CHAGAS, 2017). A aférese das formas do verbo "estar" também é recorrente, com o uso de "tá" e "tô" em vez de "está"/"estás" e "estou", relatado nos exemplos (8) e (9). Há também casos de síncope, como atestam, por exemplo, o uso quase exclusivo da forma não padrão "pra" em substituição de "para", com a supressão da vogal central /a/ conforme ilustrado nas ocorrências de (8) a (16), uso que reflete a alta produtividade da variante "pra" na fala brasileira (ver FELGUEIRAS, 1993).

Em (17) o verso apresenta "Vãobora", redução por aglutinação da expressão "vamos embora" atestada na fala informal; no caso em análise, notamos como a estrutura da frase apresenta ao mesmo

tempo concordância ambígua e pleonasmo: "vão embora" mostra ambiguidade aparente na definição da concordância, explicada em virtude da transformação de "vamos" em "vão" por síncope da consoante nasal central /m/ e apagamento da coda final /s/; observamos a consequente redundância do pronome tônico pessoal oblíquo "comigo", já que o envolvimento do "eu" está implícito na primeira pessoa do plural do verbo.

Léxico da oralidade e marcadores discursivos

Ressaltamos no texto a seleção de léxico próprio da oralidade e de marcadores discursivos:

Série 2.

- (18) Agradece seu Marcão, meu filho (BARROS, 2010, p. 13)
- (19) Seu Zezinho-margens-plácidas, célebre fazedor de discursos patrióticos (BARROS, 2010, p. 21)
- (20)— A ladeira falou pro caminhão: "pode me descer de motor parado, benzinho..." (BARROS, 2010, p. 12)
 - (21)— Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho? (BARROS, 2010, p. 20)
 - (22) Musa, sopre de leve em meus ouvidos a doce poesia,
 - a de perdão para os homens, porém... quero seleção, ouviu?
 - Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora é imprópria, sá?
 (BARROS, 2010, p. 31)
 - (23) Que Mané pra distrair! (BARROS, 2010, p. 22)
 - (24) Que mané agradecer, quero é minha funda (BARROS, 2010, p. 13)
 - (25) Êta mundão

moça bonita cavalo bão (BARROS, 2010, p. 14)

Lemos em (18) e (19) a forma de tratamento "seu" por "senhor", com uso na linguagem coloquial (PEREIRA e PONTES, 2015) para indicar respeito, principalmente ao se dirigir a pessoas mais idosas (SANTANA, ANDRADE e FREITAG, 2015). Da fala oral é retomada a forma carinhosa "benzinho" - (20) e (21), que remete às interações coloquiais informais.

Observamos a presença de marcadores discursivos, que desempenham a função de dar o ritmo à interação (FREITAG, 2008) que no poema ocorre de forma dialógica; é o caso de "né (...)?" (21), redução de "não é?", mas papel análogo é desempenhado em (22) também por "ouviu?" e "sá?", derivada da redução de "sabe?". Estes elementos são utilizados por todos os falantes mas, conforme Freitag (2007, p. 28), podem sofrer "de estigma e em contextos de maior formalidade, costumam ser marcados socialmente". É importante notar que (22) são palavras proferidas pela Musa no último poema do livro, em clara antítese com a linguagem grandiloquente que seria de esperar de uma divindade clássica.

Encontramos também duas expressões primorosamente populares: "Que Mané", usada para enfatizar que o interlocutor está errado, atestada em (21) e (22), e a interjeição de satisfação "Êta mundão", relatada em (23).

161

Regionalismos

O texto reporta vários arcaísmos e regionalismos, com a função de apresentar ao leitor o modo de falar pantaneiro, incorporado na fala dos personagens ou diretamente na fala do eu lírico.

Série 3.

- (26) Que era da sela dele somentes (BARROS, 2010, p. 27)
- (27) Bueno, entonces seja felizardo (BARROS, 2010, p. 13)
- (28) Ai, entonces que reino é o teu, darling? (BARROS, 2010, p. 15)
- (29) mea mãe é lavandeira (BARROS, 2010, p. 12)
- (30) cavalo bão (BARROS, 2010, p. 14)
- (31) Muito brabo (BARROS, 2010, p. 26)
- (32) E por de japa ajuntou (BARROS, 2010, p. 31)

- (33) Era uma romaria chimite! (BARROS, 2010, p. 22)
- (34) quase pedi o carnegão pra isca de rubafo... (BARROS, 2010, p. 11)
- (35) Na estrada à direita o casebre de Ignácio Rubafo, que tinha esse nome porque se alimentava de lodo. (BARROS, 2010, p. 24)
- (36) Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansanção (BARROS, 2010, p. 24)
- (37) O pirizeiro estava sempre carregado de passarinhos... (BARROS, 2010, p. 25)
- (38) Voltava correndo avisar o padrasto: lá no brenha tem uma! (BARROS, 2010, p. 25)

Assim encontramos "somentes" (26), forma adverbial arcaizante com -s final, "entonces", coloquial e arcaico - (27) e (28), e o uso possessivo do "mea" no lugar de "minha" (29).

O adjetivo "bão" (30) é expressão regional significando bom, coisa boa; "brabo" (31), regionalismo derivado por alteração fonética de /v/ em /b/, corresponde a selvagem, inculto, que não foi domesticado, enquanto "japa" (30), proveniente do quíchua, é variante regional de 'gorjeta'. As palavras de uso regional incluem também "chimite" (31), originado por adaptação fonética do nome da marca de pistolas e revólveres Smith & Wesson para indicar algo bom, de boa qualidade (NOGUEIRA e SILVA, 2017, p. 40).

Os regionalismos também incluem termos que descrevem o panorama, a flora e fauna local, como "rubafo" (34)/(35), "cansanção" (36), "pirizeiro" (37), "brenha" (38).

Eufemismos

Os versos apresentam um número limitado de expressões idiomáticas com função de eufemismos para suavizar referências a ações ligadas à esfera da corporalidade ou sexual.

Série 4.

- (39) Vou ao mato passar um taligrama (BARROS, 2010, p. 12)
- (40) A gente matávamos bentevi a soco (BARROS, 2010, p. 24)

Encontramos, por exemplo, a expressão 'passar um taligrama' (36), alteração fonética da expressão "passar um telegrama" no sentido de "defecar"; ou 'matar bentevi a soco' (40), gíria para se referir ao ato de masturbação.

O uso de eufemismos remete à dimensão da infância: através de um processo de natureza lúdica, a criatividade linguística espontânea consegue produzir expressões relacionadas a temas tabu, preenchendo o vazio criado pelas limitações das normas sociais e cumprindo a função comunicativa.

Estrangeirismos

Para completar as considerações sobre o vocabulário utilizado nos Poemas, relatamos duas palavras em inglês que aparecem nos versos: "yes" e "darling".

163

Série 5.

- (41) Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho?
 - Yes! (BARROS, 2010, p. 20)
- (42) Ai, entonces que reino é o teu, darling? (BARROS, 2010, p. 15)

O uso de estrangeirismos representa uma escolha de estilo que remete às *Memórias Sentimentais de João Miramar*¹ (1924) de Oswald de Andrade, em que o uso do inglês norte-americano resume

¹ Só para citar alguns exemplos: "A grita meridiana estourava bola de sabão na queda entre os goals dum último kick de altura." "Tomamos board-house francesa em Albany Street não longe do Hyde Park (...) Elevadores klaxons cabs tubes caíam de avião na plataforma preta de Trafalgar."; "Os Estados Unidos é cotuba. Ali right. Knock Out! I and my sisters speak french." (ANDRADE, 1972, p. 18; p.33; p. 43)

a atitude ambivalente em relação à presença da cultura estrangeira (cf FERREIRA, 2005), sugerindo uma crítica à xenofilia cultural e ao mesmo tempo apontado para um potencial cosmopolitismo capaz de expor a novas formas de pensamento e de progresso, tendo em vista a apropriação cultural positiva preconizada pela perspectiva antropofágica.

Nos *Poemas* os estrangeirismos são relatados num contexto dialógico e sublinham a distância entre o velho e o jovem em (41) e entre o clássico e o moderno em (42), revelando a tensão entre a necessidade de renovação do jovem poeta e o espaço confinado do meio rural no primeiro caso e da imitação da tradição no segundo.

Desvios gramaticais e sintáticos

Além das escolhas lexicais e das adaptações fonéticas, a fala brasileira emerge na gramática e na sintaxe da língua literária dos *Poemas*, que refletem a vivacidade e a maleabilidade das interações cotidianas. Encontramos nos versos traços específicos, como colocação pronominal proclítica, estruturas redundantes, concordância variável, que representam desvios da norma padrão e projetam os poemas na dimensão de autenticidade perseguida pelo poeta.

Em primeiro lugar, os pronomes em posição proclítica no começo da oração aparecem em vários versos do livro:

Série 6.

164

(43) Me conta, te dou fazenda,
me afundo, deixo o cachimbo.
Me conta que reino é o teu? (BARROS, 2010, p. 15)
(44) Sou bugre mesmo
me explica mesmo
me ensina modos de gente
me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
me explica por que que um olhar de piedade
cravado na condição humana

não brilha mais que anúncio luminoso? (BARROS, 2010, p. 15-16) (45) Me lembrar que o único riso solto que encontrei era pago! (BARROS, 2010, p. 17)

A colocação pronominal representa um dos traços mais enfatizados na primeira fase modernista para delinear o diferencial da fala brasileira em relação ao portugues europeu (DE ROSA, 2022). Basta pensar no famoso *Pronominais*² de Oswald de Andrade, publicado em *Pau Brasil*, para lembrar da centralidade do assunto. A posição proclítica é amplamente presente também nos livros posteriores de Manoel de Barros.

Os versos registram também pleonasmos, repetições e uso inapropriado de preposições, resultando em estruturas redundantes:

Série 7.

(46) Ai morena, não me escreve

Que eu não sei a ler (BARROS, 2010, p. 26)

(47) Que não deviam de andar

Nem na boca de um cachorro! (BARROS, 2010, p. 31)

(48) – Vou ali e já volto já (BARROS, 2010, p. 12)

(49) – Já se vai-se, Quério? (BARROS, 2010, p. 13)

Destacamos a interpolação de preposições desnecessárias em "não sei a ler" (46) e "não deviam de andar" (47) e a presença de expressões redundantes, frequentes em interação oral informal, construídas com repetição redundante em posições proclíticas e enclíticas, especificamente em "já volto já" (48) e "Já se vai-se" (49).

^{2 &}quot;pronominais // Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro" (ANDRADE, 1974, p. 125)

O exemplo (46) apresenta também o imperativo negativo "não me escreve", em vez de "não me escrevas"/"não me escreva", derivante da construção da forma negativa a partir do imperativo afirmativo conjugado para tu ("escreve"), que também exemplifica a oscilação entre tu e você, sendo o último o pronome usado predominantemente nos versos.

Mais significativa é a questão da concordância no caso de 'a gente', como ilustrado em (50):

Série 8.

(50) A gente dávamos na Cacimba

(...)

166

A gente *matávamos* bentevi a soco. (BARROS, 2010, p. 24)

- (51) A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali (BARROS, 2010, p. 20)
 - (52) A gente negociava (BARROS, 2010, p. 21)
- (53) A gente pagava pra ver o fenômeno (BARROS, 2010, p. 22)
- (54) Voltava correndo avisar o padrasto: lá no brenha tem uma! (BARROS, 2010, p. 25)

O uso de 'a gente' com o verbo conjugado para a primeira pessoa do plural recorre de forma limitada mas é registrado juntamente com o uso mais extensivo de 'a gente' com o verbo conjugado para a terceira pessoa do singular, atesta a variabilidade da concordância na fala. Anotamos também o uso do termo regional "brenha" no masculino, enquanto a variante feminina é de longe a mais usada nacionalmente.

Outros traços peculiares que contribuem à coloquialidade dos versos alterando a estrutura da frase são ilustrados a seguir:

Série 9.

(55) Menos só Sabastião, mas era diz-que louco daí pra fora (BARROS, 2010, p. 27)

(56) À noite vinha uma cobra diz-que

Botava o rabo na boca do anjo (BARROS, 2010, p. 28)

(57) — Que mané agradecer, quero é minha funda (BARROS, 2010, p. 13)

(58) — Você tem saudade do sítio, Polina?

Oue tinha

— O que você fazia lá?

Que rastejava tatu. (BARROS, 2010, p. 25)

(59) Esse Cláudio abaixava no poço, batia no ombrinho

magro daquele jacaré: — licença amigo...

Que se afastava pro homem lavar-se

Que se lavava, enchia o cantil

E rumava pra cerca uma légua dali

Depois, contam, Cláudio levou esse jacaré pra casa Que vive hoje no seu terreiro (BARROS, 2010, p. 26)

No exemplo (55) a interpolação na frase de "diz-que", redução de "se diz que" causa um efeito de inversão ("mas era diz-que louco" em vez de "mas se diz que era louco"), enquanto em (56) a estrutura mantém a sua linearidade com efeito de síntese e imediatez comunicativa ("vinha uma cobra diz-que botava o rabo na boca" em vez de "vinha uma cobra que se diz que botava o rabo na boca"). Adicionamos a construção "quero é" em "quero é minha funda" (57); trata-se de um tipo de sentença muito produtiva na fala, classificada por Kato et al. (1996, p. 328) como pseudo-clivada-reduzida em virtude da queda de "O que" no início da frase. Afinal, constatamos em (58) e (59) o uso do "que" como elemento recorrente com funções variadas ou como pleonasmo: "Que tinha" (58) cumpre a função de resposta afirmativa, como possível redução de "sim que tinha" (notamos também o deslizamento do tempo verbal); na oração "Que rastejava tatu" (58) o 'que' é desnecessário; em "Que se afastou" e "Que se lavava" (59) o 'que' desenrola papel de conjunção, economizando o sujeito e deixando ao contexto a função de explicar o sentido da oração.

Outras estratégias de ruptura

Após ter analisado a linguagem literária dos *Poemas*, apresentamos algumas considerações a respeito de outros elementos que contribuem para reforçar a adesão ao discurso modernista.

A partir da perspectiva escolhida em nosso trabalho, focamos nos aspectos que revelam um diálogo com o modernismo e destacamos as estratégias que aumentam o efeito de choque e ruptura com a tradição, especificamente, a justaposição de categorias antitéticas, amplificadas por uma série de referências intertextuais, e o hibridismo dos gêneros textuais.

Como mostramos, as marcas da oralidade aproximam os versos da linguagem da interação cotidiana. Esses traços, no entanto, são acompanhados por correlações com elementos representativos da tradição e referências à cultura clássica; o contraste entre coloquial-cotidiano e clássico-acadêmico gera uma tensão que tinge de aura mítica as anedotas autobiográficas, os lugares e os causos/personagens da juventude e, ao mesmo tempo, subverte a leitura dos elementos canônicos tradicionais oferecendo uma reinterpretação irônica e às vezes paródica.

A intertextualidade contribui para a construção do significado em virtude do diálogo tecido com autores e intelectuais de épocas anteriores, como evidenciado por Ferrari (2014, p. 41):

(...) encontram-se traços modernistas e parnasianos; alusões a outras produções literárias, como: *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, *Iracema* (1865) de José de Alencar, o *Dicionário de rimas* (1913) e o *Tratado de Versificação* (1910) de Olavo Bilac em colaboração com Guimarães Passos. O escritor cita também o filólogo Aurélio Buarque de Hollanda; Antônio Maria Coelho, herói da Guerra do Paraguai e o Sargento Aquino da Revolta de 1917.

A obra se sustenta do contraste entre os dois cânones - o

cânone da tradição clássica e o novo cânone literário que promove a subversão dos valores estéticos dominantes ao elevar o cotidiano e o humilde ao status de poesia. Para exemplificar citamos dois poemas: o poema inicial e o poema final do livro.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
Bem diferente de Iracema
Desandando pouquíssima poesia
O que desculpa a insuficiência do canto
Mas explica a sua vida
Que juro ser o essencial

- Vai desremelar esse olho menino!
- Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá. (BARROS, 2010, p. 11)

169

Os versos da primeira composição do livro nos mostram o nascimento do poeta; o incipit ecoa a abertura de *Macunaíma*, e o paralelismo entre as duas obras sugere imediatamente a qualidade de anti-herói de Cabeludinho. Este último, porém, é um anti-herói imerso no cotidiano, como sugere a referência ao canto do bate-num-quara, o som da roupa sendo lavada, que projeta o leitor em uma cena doméstica rotineira. Os versos seguintes colocam o poeta em posição divergente em relação à estética romântica, representada por sinédoque pela obra *Iracema* no segundo verso, e introduzem de forma irônica a suposta ausência de 'qualidade poética' dos versos (a "pouquíssima poesia" e a "insuficiência de canto") em comparação com os cânones predominantes da época. A vida "essencial" remete ao cotidiano autêntico e menor, à infância também evocada pelas palavras de Nhanhá.

O poema de encerramento do livro, "Informações sobre a

Musa", é emblemático porque introduz a figura da Musa que, como antecipado, se apresenta como uma síntese das antíteses que contrapõem popular e clássico, apresentadas pelo poeta nos poemas do livro:

Informações sobre a musa

Musa pegou no meu braço. Apertou.

Fiquei excitadinho pra mulher.

Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer uma lírica):

- Musa, sopre de leve em meus ouvidos a doce poesia, a de perdão para os homens, porém... quero seleção, ouviu?
- Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora é imprópria, sá?

Minha musa sabe asneirinhas

Que não deviam de andar

Nem na boca de um cachorro!

Um dia briguei com Ela

Fui pra debaixo da Lua

E pedi uma inspiração:

Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
 principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...

E por de japa ajuntou:

- Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor de corno; por que não vai nela? (BARROS, 2010, p. 31)

A poesia enquanto arte e expressão de alta cultura é radical-

mente retirada do seu trono: a inspiração poética é personificada em uma Musa de atitude lasciva, desejosa de intimidade sexual; a interação entre poeta e musa sugere uma relação baseada na satisfação de impulsos, tempestuosos e flutuantes. O tom irônico e irreverente que marca os versos encontra seu ápice no encerramento, em que a forma clássica do soneto é associada parodicamente à "dor de corno".

Outra estratégia para enfatizar o choque entre o popular enquanto elemento vivo e genuíno e o culto enquanto artificial e estagnado é o uso da contaminação entre o poético e o prosaico, ramificado na mistura de gêneros textuais, diferentes e distantes, incorporados ao texto de forma muitas vezes fragmentária:

Carta acróstica:

"Vovó aqui é tristão

Ou fujo do colégio

Viro poeta

Ou mando os padres..."

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço. (BARROS, 2010, p. 14)

No poema acima, o primeiro verso declara que se trata de uma carta escrita em forma de acróstico, já que as primeiras letras dos quatro versos seguintes constituem a palavra "vovó"; o texto é completado por uma nota de rodapé. Encontramos, portanto, neste exemplo, a presença de quatro gêneros distintos: poema, carta, acróstico, nota de rodapé.

Ao longo do livro, a heterogeneidade dos textos acentua a dimensão irônica que se traduz num humor irreverente: a seleção de

gêneros cotidianos não literários representa mais uma ferramenta funcional para a profanação da torre de marfim literária e a inversão de seus cânones estéticos. A voz dissonante em relação à moda literária da época é o leitmotiv da obra.

Encontramos em "A draga" a crítica ao pedantismo dos contemporâneos do poeta, que registra que com a morte de Mario-pega--sapo, humilde personagem protagonista de parte dos versos do livro:

(...) um literato oficial, em necrológio caprichado, chamou-o de Mário-Captura-Sapo!

Ai que dor!

Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.

Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic) a língua nacional lá dele...

O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo Estado.

Se não é, merecia.

A vida tem suas descompensações.

(...)

Da velha draga

Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as expressões: estar na draga, viver na draga por estar sem dinheiro, viver na miséria

Que ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda

Para que as registre em seus léxicos

Pois o povo já as registrou. (BARROS, 2010, p. 21)

Da referência ao obituário, como resgate pela humanidade marginalizada que aflui à draga, lugar real e emocional que aparece nos *Poemas* para voltar em obras posteriores de Manoel de Barros, o poeta passa a uma lista apresentada como verbete de dicionário para registrar e imortalizar as expressões da língua viva que são já usadas por aquela mesma humanidade estigmatizada, e que devem passar a ser aceitas pela sociedade culta da mesma forma como Barros as acolheu nos versos e integrou à língua literária dos *Poemas*.

Considerações Conclusivas

De acordo com o exposto, podemos concluir que o livro de estreia de Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado*, é uma obra que demonstra a forte influência das posições dos modernistas da década de 1920, com especial referência a Mário de Andrade e Oswald de Andrade. *Os Poemas* ilustram elementos decorrentes da recepção das propostas modernistas, que já se mostram em sintonia com as linhas essenciais do verso barrosiano: expressões e construções coloquiais, desvios da norma padrão, regionalismos e arcaísmos, termos de línguas estrangeiras, justaposições antitéticas e hibridismo dos gêneros textuais entram em diálogo com elementos da tradição clássica, nacional e internacional e estabelecem uma dinâmica fértil de revisão pessoal do cânone, no sentido da promoção de um paradigma baseado no cotidiano, no humilde, no comum, no prosaico.

Inspirando-se na lição modernista, Barros lança as bases do seu próprio discurso poético: invertendo valores e princípios, o poeta limpa os versos do academicismo auto-referencial e transforma a tradição em subversão, estabelecendo um novo cânone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. In: *Idem. Pauliceia desvairada*: dezembro de 1920 a dezembro de 1921. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

ANDRADE, Mário de. *A gramatiquinha da fala brasileira*. Fundação Alexandre de Gusmão, 2022a.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. 21a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022b. p. 564-571.

ARAÚJO, Ellen Margareth Dias Ribeiro. *Manoel de Barros e Oswald de Andrade: performances subjetivas em diálogo. Revista Movendo Ideias*, v. 25, n. 1, p. 51-62, 2020.

BARROS, Manoel de. Pedras aprendem silêncio nele. Entrevista com Luiz Turiba e João Borges. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BARROS, Manoel de. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. *A lírica impertinente de Manoel de Barros*. Princípios, São Paulo, v. 55, p. 68-75, nov./jan. 1999-2000.

CAMOZZATO, Nathalia Muller. Mário de Andrade: a *"Língua brasileira"*, a oralidade e a racialidade. Trama, 16(37), p. 112-124, February 2020.

174 CHAGAS, Victor Delalibera. O comportamento das fronteiras prosódicas no apagamento rótico em posição de coda final de palavras. Mosaico, São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p. 597-620, 2017.

DE ROSA, Gian Luigi. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade e a questão da língua no Modernismo Brasileiro*. Cultura Latinoamericana, Vol. 36, n. 2, p. 310-324, julio-diciembre 2022.

FELGUEIRAS, C. M. *Análise da variação no uso da preposição PARA*. Rio de Janeiro: UFRJ, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

FERRARI, Viviane de Cássia Duarte. *O primeiro Manoel de Barros e o aprendizado poético*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FERREIRA, Geraldo G. *O uso da montagem e de estrangeirismos em Memórias sentimentais de João Miramar. Graphos*: Revista da Pós-Graduação em Letras - UFPB, João Pessoa, Vol. 7, N. 2/1, p. 211-217, 2005.

FREITAG, Raquel Meister Ko. *Marcadores Discursivos não são vícios de Linguagem!* Interdisciplinar, v. 4, n. 4, p. 22-43, Jul/Dez 2007.

FREITAG, Raquel Meister Ko. *Marcadores discursivos interacionais na fala de Itabaiana*/SE. Revista do Gelne, Vol. 10, nº 1/2, p. 21-32, 2008.

GALLI, Michelli Cristina. *Um estudo de caso sobre o apagamento dos róticos no infinitivo*. Travessia, Cascavel, v. 9, n. 01, p. 254-268, 2015.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; MORAES, Paulo Eduardo Benites de. *Manoel de Barros entre tradição e renovação*. Letras & Letras, Uberlândia, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 312–330, 2015.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES, Rauer. Manoel de Barros: rebelde amor diante da tradição. Itinerários, Araraquara, n.28, p. 13-22, Jan./June 2009.

HORA, Dermeval da; TELLES, Stella; MONARETTO, Valéria Neto de Oliveira. *Português brasileiro: uma língua de metátese?*, Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 178-196, set. 2007.

KATO, Mary Aizawa; BRAGA, Maria Luiza; RECHE, Vilma Corrêa; ROSSI, Maria Aparecida Lopes; SIKANSI, Nilmara Soares. *As construções-Q no português brasileiro falado: perguntas, clivadas e relativas*. In: KOCH, Ingedore G. Villaça (org.), Gramática do Português Falado. Volume 6. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. p. 303-368.

MACEDO, Alzira; SILVA, Giselle Machline de Oliveira. *Análise sociolinguística de alguns marcadores conversacionais*. In: MACEDO, Alzira; RONCARATI, Cláudia; MOLLICA, Maria C. (org). Variação e discurso. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 11-49.

MAGALHÃES, José Sueli de. A *metátese da líquida não-lateral na aqui-sição: evidência para o pé troqueu*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 38, p. 83-96, 2003.

MORAES, Paulo Eduardo Benites de. *Manoel de Barros e Oswald de Andrade: Por uma poética antropofágica*. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

MORAES, Paulo Eduardo Benites de; MACIEL, Josemar de Campos. *A lírica de guerra na poética de Manoel de Barros*. Literatura: Teoría, Historia, Crítica, Universidad Nacional de Colombia, vol. 22, núm. 1, p. 179-194, 2020.

NETO, Miguel Sanches. Achados do chão. Ponta Grossa: Edu. UEPG, 1997.

NOGUEIRA, Ismael David; SILVA, Armando Honório da. *Termos e expressões do coloquial do cotidiano da zona rural no Brasil central no século XX*. Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

OMENA M.P. de. A referência variável da primeira pessoa do discurso no plural. In: G. M. de O. e SILVA & M. M. P. SCHERRE. (orgs.) Padrões Sociolingüísticos - Análises de fenômenos variáveis do português falado no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 183-215.

PAIVA, Maria da Conceição de; SCHERRE, Maria Marta Pereira. *Retrospectiva sociolingüística:* contribuições do PEUL. *D.E.L.T.A.*, Vol. 15, N.º ESPECIAL, p. 201-232, 1999.

PEREIRA, Livya Lea de Oliveira; PONTES, Valdecy de Oliveira. *A tradução das formas de tratamento do espanhol para o português brasileiro e a questão da variação linguística*. Transversal: revista em tradução, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 48-67, 2015.

PINTO, Maria Leda. *Discurso e cotidiano: histórias de vida em depoimentos de pantaneiros*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RISSO, Mercedes Sanfelice; SILVA, Giselle Machline de Oliveira; URBANO, Hudinilson. *Traços definidores dos marcadores discursivos*. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi; KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça (org). Gramática do português culto falado no Brasil. Vol. 1. Campinas: Unicamp, 2006.

ROSA, Olliver Robson Mariano. *Manoel de Barros: moderno, modernista, contemporâneo*. Nau Literária, Porto Alegre, v. 18, n. 03, p. 48-62, Setembro-Dezembro 2022.

SANTANA, Cristiane Conceição de; ANDRADE, Thaís Regina Conceição de; FREITAG, Raquel Meister Ko. *Relações de gênero e formas de tratamento em uma comunidade religiosa*. In: FREITAG, Raquel Meister Ko.; SEVERO, Cristine Gorski (org). *Mulheres, Linguagem e Poder - Estudos de Gênero na Sociolinguística Brasileira*. São Paulo: Blucher, 2015, p. 254 -266.

SAVIO, Ligia. A Poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra. *Literatura y Lingüística*, Santiago, nº 15, p. 67-80, 2004.

Sobre os autores

Alessia Di Eugenio é pesquisadora no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Modernas da Universidade de Bolonha. Atua no campo dos estudos culturais e decoloniais e atualmente trabalha sobre "literaturas menores", feminismos, memórias e contrapoderes na literatura brasileira contemporânea. Autora do livro La cultura della divorazione. Antropofagia culturale, miti interpretativi ed eredità nel Brasile contemporaneo (Mimesis, 2021).

Bethania Mariani è Professoressa Ordinaria dell'Universidade Federal Fluminense, ricercatrice 1B del CNPq, Cientista do Nosso Estado (FAPERJ).

Carolina Serra é professora associada e membro permanente do Programa de PósGraduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Suas pesquisas, orientações e publicações se concentram em análises sobre Variação e Mudança sonora, bem como em análises prosódicas de interface com a sintaxe, na esteira da Fonologia Prosódica e da Fonologia Entoacional Autossegmental e Métrica.

Ettore Finazzi-Agrò é Professor Emérito de Literatura Portuguesa e Brasileira da Sapienza Universidade de Roma. Ele publicou mais de duzentos artigos sobre as literaturas de língua portuguesa e livros sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Organizou (junto com outros) duas coletâneas de ensaios sobre o "trágico moderno" e um livro intitulado Toward a Linguistic and Literary Revision of Cultural Paradigms. Autor do livro Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira (Ed. Unesp, 2013), é, desde 2014, doutor honoris causa pela Unicamp.

Francesca Degli Atti ensina Língua Portuguesa e Literatura portuguesa e brasileira na Universidade de Salento e é PhD em "Estudos Linguísticos, Literários e Culturais". Atualmente trata da poesia portuguesa do século XX e contemporânea e das interrelações entre educação linguística, educação literária e educação (inter)cultural; é também tradutora de poetas e ensaístas brasileiros.

Luigia De Crescenzo insegna Letterature portoghese e brasiliana ed è Dottore di Ricerca in Studi Euro-Americani presso l'Università degli Studi Roma Tre. I suoi principali ambiti di ricerca sono la letteratura brasiliana del Novecento, con particolare riferimento all'opera di Clarice Lispector e alla scrittura femminile; la letteratura portoghese naturalista e gli scrittori portoghesi contemporanei José Régio e José Saramago. Ha pubblicato articoli e saggi su varie riviste scientifiche, fra le sue recenti pubblicazioni si segnala la monografia *Clarice Lispector. Corpi disciplinati, corpi (dis)obbedienti* (Roma, Nova Delphi Academia, 2019)

Gian Luigi De Rosa, professor associado de Língua, Linguística e Tradução Portuguesa na Università Roma Tre, é diretor do Centro de Língua Portuguesa CLP-Camões "Giulia Lanciani" e dirige a UniRomaTre Summer School of Audiovisual Translation. Autor de vários ensaios dedicados à língua, à linguística portuguesa e brasileira e à tradução audiovisual, é também tradutor literário e audiovisual.

Giorgio de Marchis è docente di Letterature portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre, dove coordina la cattedra Camões, I.P., "José Saramago" e la cattedra "Agostinho Neto". Nell'ambito delle sue ricerche, ha pubblicato articoli, saggi e monografie sul Modernismo portoghese, curando edizioni criticogenetiche di raccolte poetiche di José Régio e Mário de Sá-Carneiro.

José Luís Jobim è Professore ordinario dell'Universidade Federal Fluminense (UFF), ricercatore del CNPq e della FAPERJ. In precedenza, Professore ordinario dell'Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Vanessa Castagna é professora associada de Língua portuguesa e brasileira — Língua e Tradução a Universidade Ca' Foscari de Veneza e é membro do Gabinete em Estudos de Género do CLEPUL de Lisboa. Entre as suas publicações na área dos estudos de tradução, envolvendo as línguas portuguesa e italiana e os respetivos contextos culturais e literários, destaca-se a monografia *Voz de muitas vozes:* Cabral do Nascimento, tradutor (2009).

Índice onomástico

A

AGAMBEN; 6, 7, 10, 25

AGUILAR; 106, 107, 120

ALBONICO; 76, 101

ALENCAR; 66, 68, 73, 96, 101, 126, 168

AVELAR; 112, 120

AVELLA; 147, 126

AZEVEDO; 107, 116, 117, 118, 121

В

BAGNO; 101, 180

BANDEIRA; 106, 121, 123, 124, 126, 134, 135, 137, 139, 180,

BANIWA; 109, 110, 112, 113, 114, 121, 180

BATCHELOR; 148, 147, 180

BENJAMIN; 12, 103, 104, 180

BERMAN; 12, 13, 19, 20, 25, 180

BOPP; 113, 121, 180, 113, 121, 180

180 BOSI; 121, 180, 110

BRUM; 119, 121, 180

\mathbf{C}

CALLOU; 72, 104, 180

CAMARGO; 174, 180, 150

CARDOSO; 74, 102, 180

CARNEIRO RIBEIRO; 57, 180

CASANOVA; 134, 141, 148, 180

CASTILHO; 64, 73, 101, 102, 180

CHAGAS; 30, 33, 37, 43, 57, 159, 174, 180

CHIOCCHIO; 139, 141, 142, 148, 180

CIACCHI; 139, 140, 143, 144, 145, 148, 180

CYRINO; 74, 86, 87, 102, 180

CORDEIRO GOMES; 15, 16, 20, 24, 25, 180

COSTA LIMA; 16, 25

```
D
DAL PONT; 124, 138, 149
DE ROSA; 77, 0, 82, 153, 165
DUARTE; 73, 74, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 100, 102, 103, 174
E
ESBELL; 108, 109, 110, 111, 112, 114, 121,
EVEN-ZOHAR; 138, 147, 149
\mathbf{F}
FARACO; 71, 72, 73, 83, 101, 103, 105
FARIA; 66, 137, 149
FERNANDES; 87, 88, 89, 103
FERREIRA; 123, 164, 174,
FERRETTI; 139, 141, 149,
FIGUEIREDO; 145, 149
FINAZZI-AGRÒ; 11, 25, 111, 121, 177
FISHER; 110
FRANCIS; 116, 121
                                                                        181
FREIRE; 90-96, 103
G
GADET: 55
GALVES; 74, 103
GOLDSTEIN; 109, 122
GOMES; 15, 16, 20, 24, 25, 57, 103
GUERINI; 124, 138, 148, 149
GUIMARÃES; 59, 60, 75, 168, 177
н
HOLANDA; 7, 10, 21, 26, 172
Ι
INSERRA; 86, 104,
J
JOBIM; 8, 27, 30, 47, 49, 56, 70, 179
K
```

```
KATO; 83, 102, 104, 105, 167, 175
     \mathbf{L}
     LEITE; 72, 80, 99, 104
     LEFEVERE; 146, 148, 149
     LIBRANDI; 113, 115, 122
     LOPEZ; 37, 44, 145, 149
     \mathbf{M}
     MAGALHÃES; 66, 112, 113, 120, 159, 175
     MARIANI; 8, 45, 53, 54, 57, 58, 59, 70, 177
     MONTEIRO; 18, 68, 69
     MOURA; 137, 149,
     N
     NARO; 97, 105
     NODARI; 116, 122
     0
     ORLANDI; 51, 54, 58, 63, 65, 70
182 P
     PAGOTTO; 73, 104
     PAIVA; 83, 103, 104, 176
     PAREDES SILVA; 74, 86, 104
     PÊCHEUX; 55
     PEREIRA; 66, 160, 176
     PERINI; 101, 104,
     PINTO; 34, 35, 37, 38, 39, 44, 60, 61, 70, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 98, 104,
     137, 149, 159, 176
     PONTES; 70, 160, 176
     PUECH; 49, 50
     R
     RAZZINI; 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70
     ROCHA; 108, 122,
     S
     SABATINI; 76, 77, 78, 105
```

```
SAID ALI; 51, 60, 79, 98
```

SARLO; 11, 12, 20, 26

SAVIO; 150, 176

SCHERRE; 97, 15, 175,

SEGRE GIORGI; 127, 140, 141, 143, 144, 149,

SEVCENKO; 20, 26,

SERRA; 8, 71, 83, 84, 103, 177,

SILVA NETO; 72, 105

SOBRERO; 76, 105

SOUZA; 57, 59, 62, 63, 70

SCHPUN; 21, 26

 \mathbf{T}

TARALLO; 74, 82, 105

TOCCO; 133, 134, 149,

 \mathbf{V}

VELOSO; 25, 107, 122

VENUTI; 124, 149

VIEIRA; 64, 73, 105,

 \mathbf{W}

WILLIAM; 36, 111, 122,