



da GAVETA

revista da graduação em letras unirio

NÚMERO 3

MODERNIDADE, MODERNISMO, MODERNIZAÇÃO

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

N. 3, junho de 2022

EQUIPE EDITORIAL

Ana Rumbelsperger

Carolayny Carlos

Daniella Dias

Endrew Furtado

Heloisa Gussate

Isabella Marques

Jair Douglas

João Coutinho

Marina Coelho

Tatiana Alves

Thainá Marinho

Tonia Santos

Viviane Munier

SUPERVISÃO EDITORIAL

Profa. Masé Lemos

Profa. Carla Miguelote

CAPA

Tonia Santos

Endrew Furtado

IMAGEM DA CAPA

Endrew Furtado

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

COLABORAÇÃO

[DAGAVETA N.3]

Ana Carolina Coelho

André Gardel

Carla Miguelote

Diego Vargas

Elizabeth Sara Lewis

Elton Luiz

Gustavo Naves Franco

Luciana Paiva de Vilhena Leite

Luiza Leite

Manoel Ricardo

Marcelo Santos

Masé Lemos

Mayara Ribeiro

Rodrigo Ielpo

ISSN 2675-9500

EDITORIAL

Modernidade, Modernismo, Modernização

Com suas múltiplas expressões artísticas, a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, marcou a história brasileira ao propor uma nova perspectiva cultural. Em um diálogo com o moderno, a modernidade e a modernização, o evento organizado por artistas e intelectuais desafiou a cultura brasileira a promover uma ruptura com os valores estéticos tradicionais. Tratava-se da renovação das diversas linguagens artísticas, apresentando novas visões do Brasil e da brasilidade, sendo fundamental para a criação de uma ideia de identidade cultural brasileira. Entretanto, é preciso ressaltar que, apesar de ser o mais conhecido, a Semana de Arte Moderna de 1922 não foi um evento único e isolado. Em diversas outras regiões do Brasil, a efervescência da modernidade e dos movimentos de vanguarda já se fazia presente.

Assim, a partir da efeméride - 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922 - a revista daGaveta abriu chamada para artigos e trabalhos artísticos que dialogassem com questões relativas ao nosso Modernismo (mas também a outros movimentos de vanguarda), à Modernidade e à Modernização.

A terceira edição da revista daGaveta foi elaborada no âmbito da disciplina de Estágio Supervisionado I: Laboratórios de Práticas Editoriais, ministrada durante o período letivo de 2021.2

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

SUMÁRIO

ARTIGOS

O RIO-VERSO REVOLTO EM MÁRIO DE ANDRADE E MARCOS SISCAR - Laila Souza de Paula - 6

OS ECOS DO MODERNISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA - Brenda Pereira dos Santos - 15

NATURALISMO E ESQUECIMENTO: RECEPÇÃO CRÍTICA DA REEDIÇÃO DO ROMANCE MANA SILVÉRIA, EM 1961, DE PEDRO DE CASTRO DE CANTO E MELO - Joanna Silveira Corrêa - 23

BRASILIDADES EM ALBERT CAMUS: VIAGEM AO BRASIL, LITERATURA E PERCEPÇÕES SOCIOCULTURAIS - André Luiz Pereira Spinieli - 31

A ANTROPOFAGIA E O TOTEM E TABU: UM DIÁLOGO ENTRE FREUD E OSWALD DE ANDRADE - Cassius Assunção Martins - 41

A COMPLEXIDADE DAS RELAÇÕES PRESENTE NO CONTO “OS LAÇOS DE FAMÍLIA” - Catherine Azevedo de Castro Espinheira - 50

A POESIA EXISTE NOS FATOS - Nicolau Namó Spitalé - 56

CRIAÇÃO

POEMA MENDIGO-LIVRE - Patrik de Oliveira Aprigio - 66

DESENHO INTITULADO “SOBRE O EGO” - Fernanda Jardim de Farias Andrade - 67

CRÔNICA HOMEM NA VARANDA - Bárbara Klim - 68

ENSAIO SOBRE WALY SALOMÃO E O SEU LIVRO ARMARINHO DE MIUDEZAS - June Lessa - 69

PEGAR CARONA - Bruno de Moraes Bittencourt Oliveira - 72

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

. ARTIGOS

O RIO-VERSO REVOLTO EM MÁRIO DE ANDRADE E MARCOS SISCAR

Laila Souza de Paula

(Graduanda em Letras - UFF)

RESUMO O presente texto articula noções de movimento, subjetividade e crise através da imagem do rio em uma análise centrada no poema “A meditação sobre o Tietê”, do livro *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade (1945) e nos poemas [Dentro do peito dos filhos do rio] e [O que é o rio o rio é uma ponte] de “Rio Verdadeiro”, do livro *Metade da Arte*, de Marcos Siscar (2003). A partir da análise dos movimentos atribuídos ao rio, tentaremos discutir de que modo com eles, o retorno, o extravio e a instabilidade podem ser associados aos conceitos de crise e revolta poética, importantes na cena literária moderna e contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE poesia brasileira modernista e contemporânea, crise, revolta.

Reserva-se atenção introdutória ao poema do século XX e sua retomada pelo autor contemporâneo em questão, pois ele antecipa pontos relevantes da análise. O poema, concluído dias antes da morte de Mário de Andrade, é descrito pelo próprio em carta a Carlos Drummond de Andrade como "difícil de ler, longo demais, duro nos ritmos, cadencial, bárdico, uma espécie de 'Meditação sobre o Tietê'". Mário prossegue dizendo que “[o poema] é o que dá alento, que o resto, trabalho [...] tudo me dá desalento. Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, umedece os olhos" (ANDRADE apud COSTA, 2000, p. 48). Ângela Maria da Costa (2000, p. 48) explica que

Mário escreve o poema, como um "testamento", em um momento particularmente difícil de sua vida. Problemas de saúde juntam-se a decepções pessoais, culturais e políticas, a intuições angustiantes sobre a morte. Todos estes conflitos que afloram no momento crepuscular da vida do poeta direta ou indiretamente atravessam o poema, surgindo como um verdadeiro ajuste de contas consigo mesmo e com a vida cultural do país. (COSTA, 2000, p. 48)

Tais frustrações se relacionam ao desgaste vivenciado por Mário quanto aos ideais do contexto modernista, tanto no eixo político quanto poético, no que se refere à defesa da inovação e da experimentação artística. Antonio Candido mostra a relação entre a temática e a forma dos versos de “A meditação sobre o Tietê” quando diz que

Levados pela água barrenta do rio tutelar, vão passando os temas e as constantes da sua poesia: os “sinais”, as velhas angústias, misturadas às angústias novas; uma nova serenidade, recapitulando a serenidade de antanho. Os símbolos do catimbó, as imagens amazônicas, os amores estilizados, as meditações prediletas — Mestre Carlos, o Boi

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

Paciência, o Irmão Pequeno, Maria, o esforço de compor a vida, — tudo desliza na “Meditação” tornando-a um dos pilares da sua obra poética. (CANDIDO, 1959, p. 87 - 88)

Essa reflexão a respeito do contexto de escrita e do peso poético pode ser associada à angústia e tensão excessivas que mobilizam o fluxo dos versos, em que pela inconstância e agitação, como nas águas do rio, são abaladas hierarquias espaciais e temporais que afetam também a encenação da subjetividade.

Apesar de voltado para um dos poetas, o apontamento é relevante para os diferentes textos aqui tratados. Logo nos versos iniciais do poema marioandradino, o Tietê aparece, dentre outros modos, relacionado ao direcionamento singular de suas águas, referencial geográfico que perpassa o poético: “Meu rio, meu Tietê, onde me levas?/ Sarcástico rio que contradizes o curso das águas/ E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens [...] Rio que fazes terra, húmus da terra, bicho da terra,/ Me induzindo com a tua insistência turrone paulista/ Para as tempestades humanas da vida”. (v. 35 - 38)

No poema de Siscar, esse direcionamento é similar: “carrega consigo planície adentro/ dando costas ao mar à brisa corrosiva do mar [...] único rio que se afasta do mar escapando/ da sua viragem se estende na planície.” A citação não se encerra na reversão do trajeto esperado pelas águas, pois também guarda o efeito de aproximação entre a imagem principal da análise e a cidade. Isso quer dizer que a geografia do rio, que por si só já é inesperada, desfaz a separação típica entre natural e urbano, ou natureza e cultura. Tais elementos tendem a ser opostos tradicionalmente. Esse rio que em [Dentro do peito dos filhos do rio] “escorre mata a dentro o dorso escuro/ [...] /um retorno às árvores da planície movimento/ contra a deriva contra o movimento” (v. 12 - 20) também estabelece um trajeto quase revoltado em relação ao ambiente. O rio que em Siscar escapa ao correr usual indo em direção à planície é relacionável ao movimento rumo à “terra dos homens”, como no verso de Mário.

No que diz respeito ao valor da crítica social, Guilherme Gontijo Flores (2018) também trata da revolta no e do poema a partir da construção dos seus versos. Flores concebe a revolta como uma força que “movimenta o presente

sem apresentar um caminho fechado e bem delimitado; nesse sentido, a revolta [...] seria capaz de abrir portas instáveis e criativas, porque flerta diretamente com a destruição de uma continuidade” (FLORES, 2018, p. 4). Revolta indica aqui, portanto, uma "reorganização aberta do espaço-tempo" no poema (Ibid., p. 17). Sob essa chave de leitura podemos entender o caráter criativo das voltas e retornos dos versos nos poemas, encenando também uma movimentação agitada das águas.

Nesse movimento de voltas e, de certa forma, retornos aliados à disposição espacial, observamos que os versos de abertura em Mário de Andrade localizam o eu poético tendo o rio, e também o arco da Ponte das Bandeiras, como referência: “É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável/ Da Ponte das Bandeiras o rio/ Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa”. No prosseguir dos versos, essa disposição muda. Posteriormente, o verso 280 traz “Eu me sinto grimpado no arco da Ponte das Bandeiras”. Ao final do poema, a figura da Ponte das Bandeiras reaparece e o sujeito, estando agora sob ela, se funde ao rio e faz um jogo paronomásico com a sonoridade de “alga” e “água”, indicando que agora é mais um dos elementos que estão na corrente: “Sob o arco admirável/ Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca/ Uma lágrima apenas, uma lágrima/ Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê”.

A força desestabilizante entre os elementos do poema faz com que o rio não assuma apenas um lugar de objeto de contemplação. O abalo da agência do sujeito foi tratado na conceituação de Alexandre Nodari como obliquação, “um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto.” (NODARI, 2019, p. 02).

Nota-se que essa subjetividade oblíqua performada ao mesmo tempo certa e incertamente n”A meditação sobre o Tietê” é diferente da apresentada em [Dentro do peito dos filhos do rio o rio], já que não há um sujeito nomeado no poema de Siscar. Neste existem fios entre sujeitos — ou não-sujeitos — e espaços sendo reorganizados. No poema de Siscar, os versos “Dentro do peito dos filhos do rio o rio/ é um vegetal que cresce invade vegeta” (v. 1 - 2) tratam de uma espécie de subjetividade coletivizada e impessoal. Cabe fazer uma

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

digressão sobre como, apesar de traços de subjetividade diferentes entre si, os poemas em questão trabalham com a associação do rio como um elemento que dá origem.

O poema do século XX traz no verso 50 a menção das águas de onde se nasceu, além de constantes interlocuções com o “Pai Tietê”. Apesar de não conter interlocuções, o que o poema de Siscar assinala como “uma volta um indo para dentro/ do peito de seus filhos”, configura uma espécie de “parentalidade”, uma genealogia entre o rio e essas figuras associadas. O que também desafia a concepção que dispõe o natural de maneira objetivada/submetida reconhecendo uma característica de ancestralidade ao rio.

Essa não é a única imagem natural aproveitada para alterar o sentido convencional. O poema de Mário, ao tratar de certas “formas que fogem” (v. 309), as aborda como “Indivisas, se atropelando, um tilintar de formas fugidias/Que mal se abrem, flor, se fecham, flor, flor, informes, inacessíveis, Na noite.” (v. 310-311), marcando a mudança, a disformidade e a instabilidade. No mesmo trecho, a associação com o “caminho de morte” rompe uma possível relação com a ideia terna que tende a acompanhar esse item imagético.

Apesar disso, essa figura ainda parece associada à vida, marcando a multiplicidade de facetas que assume no poema. Os versos 304 a 305, “Redivivo. Flor. Meu suspiro ferido se agarra/ Não quer sair, enche o peito de ardência ardilosa, Abre o olhar, e o meu olhar procura, flor, um tilintar/ Nos ares, nas luzes longe, no peito das águas,/ No reflexo baixo das nuvens.” relacionam a imagem da flor à junção dos sentidos. O som do tilintar é misturado à visão das luzes que estão longe. Isso caracteriza uma parte sensorial que se expande, além do espaço, pela percepção das luzes que vêm de longe.

De maneira particular, essa tensão também está no poema contemporâneo em questão, como exemplificam os pescadores que “perfuram/a flor do rio/ com a força de seus remos” (SISCAR, 2003, p. 164). Uma espécie de brutalidade explícita é apresentada e quebra a expectativa quanto a uma ação esperada em relação à “flor do rio”. No segundo poema a imagem da flor também está próxima da ideia de uma nascente ou de “centro” do rio, ou seja, ainda há

uma notória dualidade ternura/violência por desorganizar uma associação quase instintiva à figura da flor na literatura e no imaginário.

Nas duas encenações da imagem do rio, outra presença importante é a da ponte. Já a vimos na abertura do poema de Mário — “Debaixo do arco admirável/ Da Ponte das Bandeiras o rio/ Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa”. Em outro poema sem título de Siscar, ela também serve de abertura: “O que é o rio o rio é uma ponte/ entre mundos distintos é uma estrada/ deitada sobre o abismo uma nascente (v. 1 - 3). Tais versos articulam três imagens associadas à relação, ao trânsito e ao movimento: a ponte, a estrada e o rio. A relação significativa entre elas escapa ao paradigma da margem como limite e fronteira. É pensando em transposição de limites que a ideia de margem é proveitosa. Raul Antelo (2002) associa a margem à imagem, no que opera um processo de unir o que se dá normalmente por noções divididas orientadas sob a "razão instrumental" (ANTELO, 2002, p. 78).

Com isso, podemos perceber que há uma expansão no campo dos sentidos associados ao movimento de retorno e revolta do rio. A noção de margem se realiza imagetivamente em vários momentos dos poemas. Essas fronteiras limitantes são abaladas e passam então a ser limiares de sentido, ou seja, tratam de zonas de contato.

O poema de Mário, nos versos “Quem pode compreender o escravo macho/ E multimilenar que escorre e sofre, e mandado escorre/ Entre injustiça e impiedade, estreitado/ Nas margens e nas areias das praias sequiosas? Elas bebem e bebem. Não se fartam, deixando com desespero/ Que o resto do galé aquoso ultrapasse esse dia,” (v. 223 - 225) apresentam as margens ligadas à embarcação (galé) e ao ultrapassamento. O não se fartar pode ser entendido como uma não-retenção. No caso do primeiro poema de “Rio Verdadeiro”, a menção ao “abismo sertão da própria vereda” no quinto verso já supõe um rompimento de margens literárias pelo contato do verso com o campo da prosa em uma relação ao romance de Guimarães Rosa.

Pensando o “rompimento” de limites como chave para uma leitura poética, é válido mencionar que uma ideia de instabilidade passa também no campo da poesia da modernidade e da contemporaneidade. Celia Pedrosa considera-a

como crise, associada “às contradições, aporias, lacunas – diferentes modos de um estado produtivo de inacabamento” (PEDROSA, 2013, p. 1). Siscar, por sua vez, também observa que essa crise perpassa a visão da experiência moderna e o discurso poético “não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, nomeia a crise — a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (SISCAR, 2010, p. 10).

É necessário perceber que a crise foi pensada sob um duplo sentido: uma ideia negativa vinculada à modernidade, ligada à decadência, e, por outro lado, a uma abordagem mais otimista, relacionada à renovação. Isso se dá pelos acontecimentos sociais que ditaram o século XX, já que ideologias difundidas e defendidas se alinharam às práticas questionáveis e aos trágicos cenários políticos, o que desestabilizou crenças e concepções. Nessa concepção, a crise pode ser menos entendida como “colapso” do que como um modo de reflexão sobre o lugar em que se está socialmente.

Essa ideia conduz para uma ideia fragmentada de cena poética quando se pensa na heterogeneidade e multiplicidade de discursos. Essa abordagem é proveitosa aqui, pois compreende esse processo de crise que acompanha a modernidade e a contemporaneidade, não como uma perda, mas como uma ressignificação em um momento histórico que já não lida mais com utopias.

O que se percebe na análise dos poemas em questão é que o verso em sua força potencial adquire e vai tomando outras formas, um “verso-criatura” que se metamorfoseia alcançando o campo do rio. A desestabilização é recorrente nas linhas ao ponto de montar, contraditoriamente, um padrão de movimento. Trata-se de um abalo nas relações de sentido para expandi-las. A interrupção e o deslocamento dos itens semânticos em sua continuidade operam um tipo de “quebra produtiva”, o que possibilita quase um transbordamento de sentidos nas palavras do poema, de modo que eles abarcam, invadem e associam-se uns aos outros.

Reconhece-se a ideia de revolta como uma potência que, como citado por Flores ao trazer a conceituação de Furio Jesi, destrói, não pela retirada de relações de sentido, mas pela evocação do futuro ou possibilidade (FLORES,

2019, p. 5). O que torna a revolta presente como uma espécie de quadro comum aos poemas em questão, ultrapassa o campo dos versos.

A intenção é evitar uma correlação gratuita entre referenciais como vida dos poetas e contexto histórico para delinear o que é observado. Apesar disso, a revolta, um elemento que não cabe em uma temporalidade, segundo Furio Jesi — quando aponta que “o futuro da revolução é o ‘amanhã’, o da revolta é o ‘depois de amanhã’. Portanto, é harmônico dizer que a revolução é atual e a revolta é inatual” (JESI, 2018, p. 206) — dialoga com uma retórica modernista inicial. Essa que, pelo “abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a inteligência nacional” como apontado por Mário de Andrade (1974, p. 2) n’ “O Movimento Modernista”. A questão de uma temporalidade não situada também pode aparecer relacionada ao momento de produção poética contemporânea do início dos anos 2000, com um conflito de continuidade ou desvinculação de tendências poéticas anteriores. É o que Siscar (2005) nos leva a pensar quando indica que

os discursos sobre o estado atual da poesia no Brasil frequentemente se dividem quanto ao julgamento sobre o valor daquilo que acontece: ora como liberação da tradição modernista, ora como decadência dos valores conquistados por essa tradição. De todo modo, é possível constatar uma concordância quanto ao fato da ausência interna de perspectiva organizada dos fenômenos poéticos, como se a dificuldade de pensar seus traços particulares se tornasse ela mesma estrutura de compreensão (SISCAR, 2005, p. 44)

Assim, a herança poética da qual também faz parte a literatura do início do século XX está presente, mesmo que por uma tentativa de abandono do conjunto de ideais dela. A revisita de imagens, como a de um rio de movimentação inesperada, assim como o retorno a uma herança modernista, por influência ou por tentativa de rompimento dela, configuram a evocação de símbolos de ruptura e tensão que são eventualmente retomados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. A Meditação sobre o Tietê. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas: Volume I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. P. 311 - 317.

_____. O Movimento Modernista. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANTELO, Raul. Quantas margens tem uma margem?. *Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)*, n. 01, p. 76-85, julho de 2002.

COSTA, Ângela Maria Gonçalves da. Noturno Marioandradiano: uma leitura do poema Meditação sobre o Tietê. *Moara: Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras UFPA, Belém*, n. 14, p. 47 - 68, jul. - dez. 2000.

FLORES, Guilherme G. A revolta do poema. Chão da Feira. Belo Horizonte. *Caderno de Leituras* n. 90, p. 2 - 19. julho de 2019.

JESI, Furio. Inatualidade da Revolta. *Spartakus: Simbologia da Revolta*. São Paulo: N-1 edições, p. 175 - 206, 2018.

NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 57, p. 1-17, maio/agosto de 2019.

PEDROSA, Celia. A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 1-19, 2013.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. A cisma da poesia brasileira. *Sibila: revista de poesia e cultura*. Ano 5, n. 8 - 9. Ateliê Editorial, 2005.

_____. Rio Verdadeiro. In: SISCAR, Marcos. *Metade da Arte*. 159 - 170. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

OS ECOS DO MODERNISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Brenda Pereira dos Santos

(Licenciada em Letras – UFTM)

RESUMO O referido artigo tem por objetivo explorar o panorama da literatura contemporânea através do viés da poesia, observando e analisando como o Modernismo ecoa e influencia o movimento em voga. Assim, foi realizada uma investigação acerca do tema, utilizando como objeto de comparação a poeta contemporânea Ana Martins Marques e o modernista Manuel Bandeira, a fim de convergir os textos escolhidos com as teorias levantadas, efetivando as questões salientadas. Para embasar as reflexões, os principais autores utilizados foram Medeiros (2017); Siscar (2010); Dick (2012), dentre outros. A metodologia empregada nesta pesquisa foi de abordagem qualitativa, de objetivo descritivo e de cunho bibliográfico. Dessa maneira, conclui-se que os resultados obtidos demonstram como o impacto do modernismo no contemporâneo tem sido demasiado, uma vez que o período literário em voga desponta diante da ruptura empregada no período literário anterior, se ascendendo por meio da releitura crítica.

PALAVRAS-CHAVE Modernismo, Contemporâneo, Poesia Brasileira.

RESUMEN El referido artículo tiene por objetivo explorar el panorama de la literatura contemporánea, a través del sesgo de la poesía, observando y analizando cómo el Modernismo hace eco e influencia, con base en el aspecto teórico. Así, se realizó una investigación sobre el tema, utilizando como objeto de comparación la poeta contemporánea Ana Martins Marques y el poeta modernista Manuel Bandeira, a fin de converger los textos escogidos con las teorías planteadas, efectivizando las cuestiones destacadas. Para fundamentar las reflexiones, los principales autores utilizados fueron Medeiros (2017); Siscar (2010); Dick (2012), entre otros. La metodología empleada en esta investigación fue de abordaje cualitativo, de objetivo descriptivo y de cunho bibliográfico. Así, concluye que los resultados obtenidos demuestran cómo el impacto del modernismo en lo contemporáneo ha sido demasiado, una vez que el período literario del ahora se despunta ante la ruptura empleada en el período literario anterior, ascendiendo por medio de la relectura crítica.

PALABRAS CLAVE Modernismo, Contemporáneo, Poesía Brasileña.

INTRODUÇÃO

Como destaca Siscar (2010), a poesia contemporânea brasileira apresenta uma grande diversidade de poetas e projetos, dos quais se destacam diversos nomes, tornando-se, assim, um desafio para crítica e a historiografia analisar a maneira com que essa literatura vem se construindo e quais são suas referências. Desse modo, “[...] se alguns críticos preferem apontar as limitações culturais e ideológicas da poesia contemporânea, outros diagnosticam um salto no que diz respeito à qualidade média da poesia no país; nunca se teria visto um número tão expressivo de bons poetas” (SISCAR, 2010, p. 151).

A utilização do cotidiano como temática, muito presente na literatura contemporânea, por exemplo, é algo que ganha destaque no Modernismo, estando muito presente, também, na poesia Marginal. Como ressalta Siscar (2010), é o local de fala que constrói a diferença; para ele, os poetas atuais trazem à tona discussões e temas muito presentes em outros períodos, os adequando às necessidades e perturbações do seu tempo.

Mello (2018), por sua vez, versa que uma importante característica do pós-modernismo é a destruição das linhas divisórias - tão caras ao modernismo -, entre a “alta cultura” e a “cultura de massa”. Esse fator, que é atrelado ao contexto social vivido atualmente, também conflui a ideia de negação associada à tradição e ao sentimento de vanguarda, que tem por intenção rebuscar e refazer o tradicional, e é também característica marcante do contemporâneo.

Nesse sentido, destaca-se o fato de a poesia contemporânea se concretizar a partir da ruptura e da crítica à tradição, que afloram no Modernismo. Logo, o referido movimento tem como objetivo não apenas incorporar características e marcas de períodos literários anteriores, mas também ressignificá-los, criando, assim, uma “crítica” que relê esses aspectos, configurando uma poesia que lida de forma criativa e consciente com a tradição.

Há, na crítica contemporânea, os que veem no abandono dos ideais modernistas um descomprometimento da poesia para com o mundo e uma conseqüente decadência em termos de qualidade; outros julgam exatamente o contrário e tratam como profícua a emancipação dos moldes da tradição por meio de um reaproveitamento crítico agora sem barreiras, sem grupos fechados de tudo quando há nesse enorme arcabouço da tradição; há ainda outros que acusam uma parcela de certa “retradicionalização frívola” (SIMMON, 2015, p. 212).

Simmon (2015) enfatiza que os poetas contemporâneos trazem a questão do abandono e descomprometimento para com a tradição à tona, não como uma forma de repulsa, mas sim como uma maneira de integrar um olhar crítico à tradição, ressignificando o termo originalidade.

Por esse viés, é pertinente compreender a convergência entre o Contemporâneo e o Modernismo, movimento este que se estabeleceu a partir de uma oposição aos moldes literários que vinham sendo mobilizados. Além disso, gerou também uma revolução na arte como um todo, que ecoou até a

literatura atual. Iniciado, para muitos, durante a Semana de Arte Moderna em 1922, o modernismo surge como uma movimentação que quebra barreiras e cultiva uma nova forma de se pensar e fazer poesia. Nascimento (2015) enfatiza que “o Modernismo começa justamente quando artistas brasileiros passam a ter contato direto ou indireto com as novas informações artísticas do início do século na Europa, incorporando-as no contexto brasileiro e provocando as mais diversas reações no meio cultural.”

É importante pensar a amplitude do Modernismo principalmente através dos manifestos e das revistas literárias, que mobilizaram múltiplos debates e possibilitaram uma gama demasiada de contribuições. Boaventura (1978) salienta que o fenômeno de formação de diversos grupos como Estética, Terra Roxa, Klaxon, dentre outras, trouxe como consequência várias vertentes, que tinham em sua essência visões diversas e comuns a respeito do projeto e construindo, assim, um movimento rico e fortalecido por um trabalho coletivo.

Nessa perspectiva, ao se observar como o contemporâneo tem sido efetivado ao longo dos anos, nota-se também de que maneira as ideias e conceitos presentes no modernismo se inserem neste novo cenário, que se prefigura desde o pós-moderno. Dessa maneira, por meio da contextualização realizada, enfatiza-se que o objetivo deste artigo é trazer apontamentos que corroborem com as discussões que já têm sido realizadas, através de um debate acerca da influência e relevância do Modernismo e da análise dos poemas escolhidos.

OS ECOS DO MODERNISMO NO CONTEMPORÂNEO

Partindo do debate acerca do diálogo entre o modernismo e o contemporâneo, destaca-se também os poetas contemporâneos que foram e têm sido influenciados pelo Modernismo, como Ana Martins Marques. A poeta é autora dos livros de poesia *A vida submarina* (Editora Scriptum, 2009), *Da arte das armadilhas* (Companhia das Letras, 2011), *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015), *Duas janelas*, escrito em dupla com Marcos Siscar (Luna Parque, 2016), *Como se Fosse Casa: Uma Correspondência*

(2017), *Livro dos Jardins* (2019) e *Risque esta palavra* (2021). Além disso, ela também se configura como uma das mais premiadas e conceituadas dentro da literatura brasileira contemporânea, e já recebeu diversos prêmios desde que publicou seu primeiro livro, como o prêmio Cidade de Belo Horizonte e o Alphonsus de Guimarães. Como explicam Rocha e Martins, sempre “sem a pretensão de identificar movimentos ou tendências, a obra de Ana Martins Marques vincula-se àquele traço da poesia moderna que extrai da experiência cotidiana os elementos de sua poética.” (ROCHA E MARTINS, 2018, p.2).

Dessarte, Manuel Bandeira, poeta modernista pertencente à primeira fase, é uma das principais referências observadas na poesia de Ana, principalmente no que tange à temática do cotidiano. O uso da linguagem coloquial, os versos simples e o atrevimento ao lado da liberdade criadora, são algumas das características que fizeram com que tanto a poesia de Bandeira quanto o Modernismo fossem materializados como algo inovador e que quebrasse barreiras no âmbito literário naquele momento.

[...] é possível encarar o cotidiano que se constitui como matéria poética em Bandeira de outra perspectiva. Observando mais de perto o sentido que a noção de cotidiano adquire na literatura moderna e a forma específica assumida pela “vida de todo dia” no capitalismo avançado, pode-se encontrar um conceito histórico e sociológico muito preciso. (JR.WILSON, 2019, p.3).

Como ressalta Jr. Wilson (2019), a noção de cotidiano tem se reinventado com o tempo, assim como a noção a respeito da poesia, e tanto o abordado na obra de Ana quanto o de Bandeira, por exemplo, trazem à tona uma definição pelo sentido de “vida de todo dia” que trata da realidade vivida, dos objetos, sentimentos e sentidos experimentados diariamente, que podem ser compreendidos através de um conceito histórico e sociológico específico, no qual os poetas estão inseridos.

Assim, para fundamentar as reflexões abordadas e debater a respeito da convergência entre a poesia de Ana e Bandeira, será apresentada a análise comparativa dos poemas “A realidade e a imagem”, de Manuel Bandeira, e “A imagem e a realidade”, encontrado na obra *O livro das Semelhanças* (2015), que, como a própria poeta pontua, é refletido do poema de Bandeira, encontrado na obra *Estrela da vida inteira* (1966).

A realidade e a imagem

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
e desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
quatro pombas passeiam.
(BANDEIRA, 1993, p. 200)

O poema traz em seus quatro versos a noção de cotidiano, atrelada à representação da realidade por meio da imagem, que é formada ao longo de seu desenvolvimento, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à sua forma. Bandeira (1986) incorpora a ideia de metáfora de Aristóteles, em que o poema passa a ser uma simples reprodução por imitação. A partir desse conceito, é possível observar que o próprio poema cria a imagem de um arranha-céu, salientando a ideia de palavra e imagem se tornarem uma só. Pereira (2020) versa a respeito da representação na obra da poeta e aborda o conceito da mimese, emergindo a ideia de que a literatura seja algo que está entre o mundo propriamente dito e o sujeito, sendo construída como uma tentativa de captar o real.

Há também o conceito da paisagem urbana, que se concebe por meio da realidade do arranha-céu e a imagem da poça d'água, que é tida como fantasia e arte. O reflexo, por sua vez, é o ponto chave do poema; a poça cria uma imagem interminável daquilo que é real, que neste caso é o arranha-céu. É possível também notar, entre eles, uma infinidade de possibilidades que não refletem, mas ainda estão ali, naquele cenário. Desse modo, o chão seco, que separa realidade e imagem, focaliza o que ainda não foi refletido dentro desta infinita gama de interpretações tanto da existência quanto da experimentação como um todo e retoma a ideia apresentada por Pereira (2020).

Marques, por sua vez, ao pontuar para seu leitor que seu poema se constitui como um espelhamento do de Bandeira, trabalha de maneira bem precisa a referida conceituação, a começar pelo título, que é dado através da inversão das palavras imagem e realidade.

A imagem e a realidade

Refletido de um poema de Manuel Bandeira

Refletido na poça
do pátio
o arranha-céu cresce
para baixo
as pombas – quatro –
voam no céu seco
até que uma delas pousa
na poça
desfazendo a imagem

dos seus tantos andares
o arranha-céu
agora tem metade.
(Marques 2015: 76)

O arranha-céu continua refletido e as pombas ainda caminham no chão seco. Todavia a ação de uma das pombas desfaz a ação do reflexo, se tornando o clímax do poema. Diferentemente do primeiro, este mostra que a imagem pode se desatar, validando a ideia de que ela, ainda que seja uma mimese da realidade, é uma falsa projeção do palpável. O arranha-céu se torna metade, e a noção do que é concreto se perde em meio ao pouso das pombas; enquanto no poema de Bandeira o arranha-céu se torna muitos, no de Marques ele passa a ser metade.

Rezende (2016) pontua, ao retomar as reflexões de Asensi e Kant, como a realidade pode ser interpretada a partir dos aspectos individuais de cada sujeito. Ela é, em suma, objeto final de um processo, como é possível depreender nos poemas analisados. O exterior que vemos não é como de fato o vemos, há algo no exterior que adquire forma de acordo com elementos a priori que aplicamos sobre esse exterior (REZENDE, 2016, p. 46).

Ao se analisar os dois poemas, resgata-se também a obra de René Magritte, intitulada *Condição Humana*, de 1933, que aborda em sua essência a mesma noção dos poemas evidenciados; a realidade se torna uma questão de percepção e o que se vê é apenas o que lhe é permitido. O cotidiano é, mais uma vez, temática preponderante, validando a necessidade de se voltar para o que está a sua volta, assim como Baudelaire fez em algumas de suas obras,

como *O spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa* (1869), em que ele dá vida a esse novo modelo de poesia que passa a incluir temas como a busca pela reflexão através do fazer poético, o cotidiano em meio a representação e experimentação, dentre outros. Como se percebe, a modernidade de Baudelaire está ligada ao fato de ser ele o primeiro poeta a eleger a cidade grande como objeto poético, concedendo, a esse tema, um tratamento estilístico inusitado (KIRCHOF, 2007, p.44).

Logo, ao averiguar poemas como os apresentados aqui, percebe-se a clara referência ao Modernismo por parte da poeta contemporânea. Como Dick (2012) disserta, não há uma negação a determinados poetas ou correntes, mas sim uma escolha, que é construída por meio da reflexão crítica já mencionada. Em contrapartida, o contemporâneo passa a recuperar e fazer uso de todos esses elementos, os misturando e adequando, de forma equilibrada, na construção do fazer poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as reflexões contempladas aqui, conclui-se que o Modernismo ecoa de forma muito significativa no contemporâneo, uma vez que o movimento em voga recupera os períodos literários anteriores a partir de uma leitura crítica, que não nega, mas sim incorpora os elementos, a fim de enriquecer o fazer poético.

Dessa maneira, ao se estudar o contemporâneo, não há como não se amparar no moderno, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, já que ambos ressoam nos poetas atuais, reforçando a importância do movimento anterior e demonstrando como ele ainda impacta a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. 4. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Movimento Brasileiro: Contribuição ao estudo do Modernismo. 1978. Editora: Conselho Estadual De Artes.

DICK, André. *Poesia contemporânea brasileira*: algumas notas. Eutomia, ed. 9, ano V, p. 98-129, jul. 2012.

FLORES JR, Wilson José. Reflexões sobre o cotidiano na poesia de Manuel Bandeira. *Revista Garrafa* 27. ISSN 1809-2586.

KIRCHOF, Edgar Roberto. A representação da modernidade na poesia de Charles Baudelaire. *A Cor das Letras* — UEFS, n. 8, 2007.

MARQUES, Ana Martins (2009). *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum.

MELLO, Gustavo Moura de Cavalcanti. Pós- Modernismo: Entre a crítica e a ideologia. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 39, n. 1, p. 233-258, Jan./Mar., 2016.

NASCIMENTO, Evando. A semana de arte moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico*. *Gragoatá*, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2. sem. 2015

REZENDE, Samuel. Ao redor de um conceito: mimesis. *Revista Ao pé da letra* – v. 18.2 – 2016.

SIMMON, Lumna Maria. A retraditionalização frívola: o caso da poesia no Brasil. *Revista Cerrados*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. v.24, nº 39, 2015.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

PEREIRA, Bruna Wanderley. O dilema da representação em O livro das Semelhanças de Ana Martins Marques. *Garrafa*, v. 18, nº 53, Julho- Setembro. 2020.2.

NATURALISMO E ESQUECIMENTO: RECEPÇÃO CRÍTICA DA REEDIÇÃO DO ROMANCE MANA SILVÉRIA, EM 1961, DE PEDRO DE CASTRO DE CANTO E MELO

Joanna Silveira Corrêa

(Licencianda em Letras - UERJ/FFP)

RESUMO O artigo apresenta resultados parciais da pesquisa sobre o escritor naturalista brasileiro Pedro de Castro de Canto e Melo (1866-1934), que atuou no meio literário paulistano do final do século XIX até o início do século XX, mas foi esquecido. Os resultados aqui apresentados, coletados *online* na Hemeroteca Digital Brasileira (FBN), dizem respeito à recepção crítica da reedição do segundo romance do escritor, *Mana Silvéria* (1913), em 1961, quando houve um esforço de resgate de sua obra e memória. O trabalho especula sobre as razões do olvido e propõe haver um viés antinaturalista na historiografia tradicional do naturalismo que se consolida a partir de 1950 na crítica de Lucia Miguel Pereira, e que vem impedindo, desde então, um autêntico resgate e apreciação da ficção naturalista escrita no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE Pedro de Canto e Melo; naturalismo; história do livro e da edição

O artigo apresenta um recorte da pesquisa “Pedro de Castro de Canto e Melo, pequeno naturalista (1866-1934)”, que vem sendo desenvolvida desde 2019 no Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com apoio da FAPERJ, na modalidade de Bolsa de Iniciação Científica. Devido à escassez de bibliografia sobre o autor e sua obra, a pesquisa se apoia primordialmente em notas, notícias, resenhas e crônicas de periódicos consultados *online* na Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação da Biblioteca Nacional.

Pedro de Castro de Canto e Melo nasceu em Jaguarão, no Rio Grande do Sul, a 1 de janeiro de 1866, e faleceu em São Paulo no dia 1 de novembro de 1934. Fez a formação escolar na capital paulista, onde seguiu a carreira artística. Descendente de uma família de militares ilustres, optou, entretanto, pelo Direito, ao mesmo tempo em que atuou em vários periódicos paulistas. Além da produção jornalística, Canto e Melo publicou 5 obras: os romances naturalistas *Almas em Delírio* (1912) e *Mana Silvéria* (1913); os autobiográficos *Relíquias da Memória* (1920) e *Recordações* (1923); e o poemeto *Bucólica* (1914).

Canto e Mello pertence ao grupo de escritores brasileiros chamados por Lucia Miguel Pereira de “naturalistas retardatários” (1973, p. 139), que publicaram prosa naturalista no começo do século XX, quando o movimento já

estava supostamente esgotado. A mancha de “atrasado” é uma das razões de esquecimento e falta de estudos sobre ele. Em *O naturalismo no Brasil*, Nelson Werneck Sodré reproduz o diagnóstico de retardamento, enquanto *A história concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, nem o cita. Mesmo no importante estudo recente de Rodrigo Mingotti (2021, p. 119), Canto e Melo é associado ao declínio artístico e sua obra marca “o fim do naturalismo no Brasil”.

Os resultados aqui apresentados dizem respeito à recepção da reedição do segundo romance do escritor, *Mana Silvéria*, em 1961, pela Editora Civilização Brasileira, quase 50 anos depois da publicação original. Trata-se da única obra do autor a merecer uma segunda edição. Na opinião de Lucia Miguel Pereira, esse seria o melhor romance do escritor, “merecedor de melhor êxito” (p. 140). Quando saiu, foi considerado escandaloso e pornográfico, repetindo a sina de romances naturalistas oitocentistas, o que seria outra razão de esquecimento (MENDES, 2019). Exemplares da edição de 1961 são fáceis de encontrar nos sebos e livrarias, tornando *Mana Silvéria* o romance mais importante de Canto e Melo e porta natural de entrada num estudo da sua obra.

O romance se passa no século XIX. Inicialmente tem como eixo a relação “sacrílega” entre o padre Isidoro Valongo e a cantadeira Joaninha, em Portugal. Depois passa para a história de seus filhos, Júlio e Belmiro, que migram para o Brasil, e finalmente dos netos Joaninha, Mana Silvéria (irmãs) e Isidorinho. Primo-irmão das duas, o rapaz se casa com a primeira, mas mantém um romance secreto com a segunda. A história termina de forma trágica e violenta. Descobrimo-se grávida, Mana Silvéria mata Isidorinho e se suicida em seguida. O enredo é apresentado por um narrador onisciente neutro que demonstra a força da hereditariedade – tese cara ao naturalismo – e assim justifica os castigos pelas transgressões dos personagens (o padre não-celibatário), com suas posteriores mortes trágicas, como ilustra o trecho abaixo:

A sensualidade do padre e da rameira, que ressuscitara a mais vigorosa e mais louca no sangue transmitido aos netos, impelindo-os do delírio do amor ao delírio da morte, trouxera, inconscientemente, com o vírus do seu veneno, o germe da flor da liberdade, que ia desabrochar ali (CANTO E MELO, 1961 p. 175).

A primeira notícia sobre a reedição do romance apareceu em 1960, quando o editor Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, informou que *Mana Silvéria* estava incluso entre alguns livros esquecidos, nacionais e estrangeiros, que iriam ser republicados em breve pela editora (MEIRA, 1960, p. 6). Possivelmente apoiado na opinião de Lucia Miguel Pereira de que *Mana Silvéria* era merecedor de nova leitura, o editor ia além, afirmando que Canto e Melo não ficava “a dever ao melhor Aluísio Azevedo”. No ano seguinte, Silveira anunciou o lançamento de 61 títulos, incluindo *Mana Silvéria*, como o volume 30, que faziam parte da coleção “Vera Cruz”, da editora Civilização Brasileira (MEIRA, 1961, p. 12; COUTINHO, 1961, p. 8).

O aparecimento da reedição do romance foi noticiado em periódicos do Rio de Janeiro e outros estados até 1963. *Mana Silvéria* foi geralmente descrito como um velho romance naturalista esquecido e enterrado desde 1913.

No *Diário de Notícias*, a coluna “Encontro Matinal” louvou a iniciativa da Civilização Brasileira, cuja reedição de *Mana Silvéria* era um ato absoluto de justiça (ENEIDA, 1961, p. 12). Na coluna “Jornal Literário” de *O Jornal*, Valdemir Cavalcanti faz elogios ao romance. Apesar de sua “composição a Zola” (p. 10), não afetou a verdade da obra, que era um documento literário vivo, narrado com colorido intenso, e que não perdeu a força com o passar do tempo (CAVALCANTI, 1961, p. 10).

Após o aparecimento da nova edição, Edilberto Coutinho confessou pelo *Correio da Manhã* que nunca lera Canto e Melo, e que se surpreendera com a qualidade de *Mana Silvéria*. Nota a importância da figura do padre e das “núpcias sacrílegas” no romance naturalista, como n’ *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. Na opinião do crítico, mesmo sendo marcado por um tom melodramático e pelos exageros do realismo, o romance não perdera o vigor e podia ajudar a resgatar Canto Melo do esquecimento (COUTINHO, 1961, p. 9).

Numa coluna no *Correio da Manhã*, Arnaud Pierre destacou *Mana Silvéria* como um dos livros exumados por Ênio Silveira após injusto esquecimento (PIERRE, 1961, p. 9). Quando apareceu, o romance “sofreu as consequências da repulsa dos modernistas” (p. 9), por considerá-lo ultrapassado na trama determinista e carnal e no olhar científico. Tendo como cenário uma fazenda de

café no Vale do Paraíba (RJ) e uma heroína com personalidade desafiadora, *Mana Silvéria* podia ser posicionado na linhagem de romances naturalistas como *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, e *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio.

Pelo *Jornal do Commercio*, Santos Moraes destacou a reedição de *Mana Silvéria* como um livro naturalista influenciado por Zola e Eça de Queiroz, confirmando o vínculo com o naturalismo. O crítico lembrou a recepção negativa que o livro obteve em 1913, informando que escandalizou o "público literário com uma história onde o sexo predomina" (MORAES, 1961, p. 6).

Na coluna "O Fato Literário" do jornal *Correio da Manhã*, Michel Simon registra a reedição de *Mana Silvéria* e classifica o romance como "pós-naturalista" (SIMON, 1961, p. 9), uma variação de "naturalismo retardatário". A coluna lembra o livro *Horas de leituras*, de Brito Broca, que estuda a figura de padres reféns do celibato, como n' *As Minas de Prata*, de José de Alencar, no *Padre Belchior de Pontes*, de Júlio Ribeiro, entre outros. Para o colunista, pela ausência do padre de Canto e Melo no seu estudo, Broca provavelmente não conhecia *Mana Silvéria*, confirmando o esquecimento do autor.

A reedição de *Mana Silvéria* também foi noticiada na coluna "Sabatina Literária" do *Diário da Noite*. A ilustração da capa foi criada por Eugênio Hirsch (figura 1) (PIRES, 1962, p. 6). O articulista Herculano Pires lembra as palavras proferidas por Ênio Silveira, classificando a reedição como uma justiça feita a Canto e Melo, visto que se tornara um vulto menor na literatura realista brasileira, pois não conseguiu (ou não quis) uma propagação maior de sua arte. Pires classifica a obra como uma evocação do Brasil no período do fim do segundo império.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO



Fig. 1: Capa da reedição de *Mana Silvéria* de 1961, da editora Civilização Brasileira, desenvolvida por Eugênio Hirsch. A mulher com os cabelos soltos ao vento simbolizava a personalidade livre e desafiadora da personagem principal, *Mana Silvéria*.

No jornal *A luta democrática*, Félix Aires descreve *Mana Silvéria* como um romance forte, escrito com ardor e com enredo satisfatório, semelhante a outras obras naturalistas brasileiras, inspiradas em Zola e Eça de Queiroz, como *A renegada*, de Carlos D. Fernandes; *O bêbado*, de Farias Neves Sobrinho; *Miss Kate*, de Araripe Júnior; *A carne*, de Júlio Ribeiro; *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha; e *Exaltação*, de Albertina Berta (AIRES, 1962, p. 7). A filiação ao naturalismo é vista como um defeito. O crítico menciona que só conhecia Canto e Melo e o romance *Alma em Delírio* por uma breve menção no pé de página de outro livro, comprovando como o escritor foi esquecido.

Na coluna “Novidades na Estante”, no *Diário do Paraná*, de Curitiba, *Mana Silvéria* aparece como leitura fascinante da primeira à última página. Apesar de alguns “vícios da escola realista”, a obra revelava a coragem de Canto e Melo de afrontar a hipocrisia da época com uma história onde o sexo desempenhava papel fundamental (NOVIDADES..., 1962, p. 9). Reconhece a influência de Zola e Eça de Queirós, mas garante que o romance era capaz de evocar com autenticidade o ambiente rural brasileiro do fim do segundo império.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura das resenhas da reedição de *Mana Silvéria* mostra que, em 1961, houve um esforço, liderado pelo editor Ênio Silveira, da editora Civilização Brasileira, de resgatar Pedro de Canto e Melo do esquecimento e reavivar o interesse por sua obra. Críticos de jornal reconheceram as influências de Zola e Eça de Queirós e associaram *Mana Silvéria* a outros romances naturalistas conhecidos, como *O crime do Padre Amaro* (o “padre sem fé”) e *Luzia-Homem* (a mulher desafiadora). Apesar do esforço de publicidade, *Mana Silvéria* e Canto e Melo continuaram (continuam) esquecidos. Chama a atenção a quantidade de articulistas que confessam nunca terem lido ou mesmo ouvido falar do escritor.

Uma explicação para o fracasso da empreitada é a repetição, entre os articulistas, do enquadre negativo do naturalismo que aparece no livro seminal de Lucia Miguel Pereira, publicado em 1950. O debate de 1960 (e mesmo a historiografia posterior do naturalismo) se apoia fortemente em Pereira e na sua condenação dos métodos e temas naturalistas, na sua predileção pelos românticos e modernistas (MENDES, 2014). Como ela, alguns articulistas explicam o esquecimento de Canto e Melo pelo atraso com que chegou ao naturalismo. Como ela, reconhecem a capacidade mimética do naturalismo de representar fielmente o passado histórico, mas condenam os “vícios da escola realista”, com destaque para a obscenidade e o determinismo biológico.

O próprio editor Ênio Silveira, que compara Canto e Melo a Aluísio Azevedo, diz na orelha da edição de 1961 que *Mana Silvéria* tem “todos os vícios estilísticos da época em que foi escrito”, mas “a descrição de ambientes e costumes” justificava sua reedição e redescoberta. O romance era bom, mas nem tanto, o que certamente desapolgou futuros leitores e críticos.

REFERÊNCIAS

AIRES, Félix. Retorno de Canto e Melo. *A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar*. Rio de Janeiro, 19 fev. 1962.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

CANTO E MELO, Pedro Castro de. *Mana Silvéria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CAVALCANTI, Valdemir. *Jornal Literário*. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 19 set. 1961.
CONDÊ, José. *Escritores e Livros*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 dez. 1961.

COUTINHO, Edilberto. *Fatos, temas e ideias: ano editorial de 61 será mais intenso*. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 jan. 1961.

COUTINHO, Edilberto. *Livros da Semana*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1961.

ENEIDA. *Encontro Matinal*. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 ago. 1961.

MEIRA, Mauritonio. *Vida Literária*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 set. 1960.

_____. *Vida Literária*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1961.

MARTINS, Wilson. *Estilo e Assunto – 1. Suplemento Literário*. São Paulo, 11 nov. 1961.

MENDES, Leonardo. *O aborto, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no final do século XIX*. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Figueiredo Pimentel, um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019.

MENDES, Leonardo. *Júlio Ribeiro, o naturalismo e a dessacralização da literatura*. *Pensares em Revista*, n. 4, p. 26-42, jan.-jun. 2014.

MINGOTTI, Rodrigo Donizete. *Heranças do romance naturalista: alcoolismo e distúrbios psicológicos em Alma em delírio, de Canto e Mello*. Dissertação (Mestrado em Letras), UNESP, São José do Rio Preto, 2021.

MORAES, Santos. *Antropologia Cultural*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1961.

MORAES, Santos. *Gazetilha Literária*. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 13 set, 1961.

NOVIDADES NA ESTANTE. *Diário do Paraná: Orgão dos Diários Associados*. Curitiba, 16 mai. 1962.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Prosa de ficção: história de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

PIERRE, Arnaud. Um livro e um autor exumados: “Mana Silvéria”, de Canto e Melo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 set. 1961.

PIRES, Herculano. Sabatina Literária. *Diário da Noite*. São Paulo, 10 fev. 1962.

SIMON, Michel. O Fato Literário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 set. 1961.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

BRASILIDADES EM ALBERT CAMUS: VIAGEM AO BRASIL, LITERATURA E PERCEPÇÕES SOCIOCULTURAIS

André Luiz Pereira Spinieli

(Mestre em Direito – UNESP)

RESUMO Albert Camus representou uma das principais vozes críticas da literatura e da filosofia construída após os eventos das duas Guerras Mundiais. Responsável pela escrita de romances, ensaios filosóficos e peças teatrais que evidenciam a nudez da condição humana no último século, o pensador franco-argelino se engajou em diversas lutas em prol da dignidade humana e da libertação dos povos oprimidos em sua terra natal, a Argélia. A partir de uma atitude filosófico-literária e revolucionária, Camus assumiu um projeto de crítica acerca da introdução dos homens em contextos absurdos, nos quais a ausência de lógica e a emergência das injustiças sociais são categorias que conquistam espaço em meio à consciência humana. O autor identificou semelhanças entre as realidades argelina e brasileira, que renderam a escrita do conto "A pedra que cresce". Neste trabalho, propomos uma análise acerca das *brasilidades* na escrita camusiana e dos trajetos do pensamento mediterrâneo do autor em sua visita ao Brasil.

PALAVRAS-CHAVE Albert Camus. A pedra que cresce. Pensamento mediterrâneo.

INTRODUÇÃO

A produção bibliográfica de Albert Camus (1913-1960) compreendeu um vasto conteúdo de caráter literário e filosófico (BARRETO, 1991, p. 46-47). O modo de escrita camusiano constituiu uma das bases sobre as quais a condição humana poderia ser direcionada para assumir uma posição de resistência consciente frente às injustiças sociais herdadas no pós-guerra (CAMUS, 2020, p. 39). Fiel à tentativa de resolver filosófica e politicamente os problemas que afligiam as camadas mais vulneráveis da população argelina, país que sobrevivia aos avanços da dominação francesa e tinha em seu território grande contingente de árabes muçulmanos com direitos de cidadania limitados, o autor se engajou em diferentes combates ao longo de sua vida enquanto jornalista, escritor e crítico social (DANIEL, 2006, p. 104).

Entre as lutas por cidadania para os árabes por meio do Projeto Violette e a defesa dos incendiários de Auribeau¹ (LÉVI-VALENSI; ABOU, 1978, p. 143-

¹ As diversas críticas construídas pelo pensamento camusiano acerca dos sistemas políticos totalitários e dos impactos negativos da ocupação francesa sobre a sua terra natal situam sua filosofia na história enquanto um marco de resistência contra o direito estatal que favorece injustiças (JOSÉ, 2014, p. 14). Ao longo de sua trajetória como jornalista e crítico social, escreveu nos jornais argelinos *Alger Républicain* e *Soir Républicain* as misérias produzidas pelo avanço do sistema de exploração colonial imposto à sua pátria. Entre 1954 e 1962, período que consagra

144, 511), Camus também se aventurou pela cultura literária e social brasileira na companhia do poeta modernista Oswald de Andrade, com quem visitou o município litorâneo de Iguapé, em São Paulo. Embora a visita do pensador franco-argelino ao Brasil em 1949 tivesse como finalidade central a realização de um ciclo de conferências que demarcariam o intercâmbio cultural entre Brasil e França, em um instante de efervescência das artes nacionais posteriores à Semana de Arte Moderna de 1922, a dificuldade de dialogar diretamente com a população brasileira e as demais percepções socioculturais que teve foram suficientes para produzir o conto "A pedra que cresce" (CAMUS, 2021, p. 93-98). Assim, este artigo propõe apresentar os trajetos do pensamento mediterrâneo desenvolvido por Albert Camus, especialmente em suas percepções sobre a sociedade e cultura brasileiras, e uma análise contextualizada do conto produzido sobre sua viagem ao Brasil.

O SOL DA ARGÉLIA É O MESMO DO BRASIL: UM PENSAMENTO MEDITERRÂNEO À BRASILEIRA

As preocupações de Albert Camus frente às injustiças vivenciadas pelos povos argelinos a partir da dominação francesa sobre o território deram origem a um pensamento tipicamente mediterrâneo (JOSÉ, 2014, p. 23). Categorizar a literatura e a filosofia camusiana enquanto mediterrâneas representa dizer que elas não se limitam a uma dimensão fictícia ou puramente contemplativa, mas sim que assumem o caráter de elementos de sustentação para práticas transformadoras na realidade social (SAMPAIO, 2019, p. 208). Uma das últimas reflexões apresentadas pelo autor em "O homem revoltado" diz respeito à proposta central do pensamento mediterrâneo para a condição humana em que se encontrava inserido. Na concepção de Albert Camus, esse paradigma teórico

a luta argelina rumo à independência, Camus presenciou, direto das gazetas, eventos que demarcaram um instante de opressão violenta por parte da administração francesa na colônia. Havia a necessidade de se posicionar em face dos novos problemas que surgiram: de um lado, a (i)legitimidade da violência como estratégia de luta do movimento nacionalista argelino, o *Front de Libération Nationale*, e, de outro, a necessidade de paz entre as comunidades franco-argelinas, os *pied-noirs* vistos como "colonos opressores", e os árabes, compreendidos enquanto colonizados oprimidos (ONFRAY, 2012, p. 446).

serve de base para a afirmação de outros conceitos filosóficos e políticos presentes na integralidade de sua obra, com destaque para a junção entre as ideias de *absurdo* e *revolta* (CAMUS, 2020, p. 342).

Para a construção da ideia de um pensamento mediterrâneo, Albert Camus adota como ponto de partida uma crítica ao movimento histórico-social que tornou possível a compreensão do marxismo enquanto uma religião secularizada. Nesse sentido, o filósofo franco-argelino menciona a ideologia alemã como modelo teórico que priorizou a história e a natureza em face do conflito com a tradição mediterrânea, cujos sentidos se voltavam para afirmar que a inexistência de deuses nesta realidade histórica era suficiente para introduzir um cenário no qual a "ação não é mais aperfeiçoamento, mas pura conquista, isto é, tirania" (CAMUS, 2020, p. 343). Por assim dizer, a ideia de pensamento mediterrâneo no pensamento camusiano tem por finalidade não apenas ser um modelo teórico a partir do qual outros conceitos são construídos, mas principalmente funcionar como princípio de equilíbrio entre: de um lado, o absurdo, a gratuidade da existência e a manutenção das injustiças e, de outro, a revolta consciente, o engajamento sociopolítico e o dismantelamento de situações ciclicamente inúteis (SAMPAIO, 2019, p. 209).

Um dos principais recursos que demarcam a narrativa literária camusiana, para além das categorias filosófico-políticas do absurdo e da revolta, consiste na figura do *sol* mediterrâneo. Ao se valer dessa metáfora, Albert Camus propõe aos seus leitores mais atentos uma reflexão sobre a gratuidade (ou inutilidade) dos elementos fornecidos pela natureza em contextos nos quais as injustiças são mantidas por décadas a partir de estratégias de dominação política. A figura do sol pode ser reputada como uma constante do pensamento mediterrâneo de Albert Camus na medida em que o autor insiste em recuperar a relação afetiva que nutre em relação à sua terra natal, de modo que a colonização argelina pelos franceses foi suficiente para trazer a pobreza e a miséria como proibições à beleza do mundo. O que ele chama de "sol do *grand midi*" nada mais é do que um importante instrumento de lucidez para o homem moderno, pois "a miséria impediu-me de acreditar que tudo vai bem sob o sol e na história; o sol ensinou-me que a história não é tudo" (CAMUS, 2019, p. 15).

Em 1949, o desembarque e as aventuras culturais de Albert Camus em terras brasileiras logo lhe revelaram que o sol brilhante da Argélia é o mesmo que se encontrava no Brasil. Não se tratava propriamente do mediterrâneo pensado e delineado em suas obras, mas suas características eram muito similares. A “raça bastarda” que encontrou aqui é exatamente a mesma existente na Argélia – um povo feito de misturas imprevistas que produziram felizes resultados (CAMUS, 1985, p. 93). Os fogos do campo brasileiro, o aroma do café e dos temperos e a presença de um povo fervilhante e fraterno eram marcas próprias da população e da cultura nacional que não passaram despercebidas ao filósofo franco-argelino. O diário de viagem de Albert Camus é fruto de importantes percepções socioculturais do autor, que nos permitem afirmar a identificação de diversos elementos comuns entre as duas pátrias: no Rio de Janeiro, o contraste entre a ostentação dos edifícios luxuosos e as favelas, além do modo árabe de fazer comércio nos subúrbios cariocas; na Bahia, a semelhança com as cidadelas e bairros árabes na Argélia; em São Paulo, as praias e o contato direto com a música e a literatura moderna brasileira² (CAMUS, 2004, p. 62).

A visita de Albert Camus ao Brasil lhe rendeu contato não apenas com autores próprios do modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, mas também com importantes personagens que compuseram o cenário cultural e histórico nacional. As rodas de samba, o teatro negro e os terreiros de candomblé foram apresentados ao filósofo franco-argelino por Abdias do Nascimento, um dos principais líderes do movimento negro no país e fundador da companhia "Teatro Experimental do Negro" (JOSÉ, 2009, p. 292). O fascínio camusiano pela cultura brasileira e sua fértil imaginação de contista deram origem a um importante texto de sua bibliografia, que compõe a coletânea

² "O contraste mais impressionante é fornecido pela ostentação de luxo dos palácios e dos prédios modernos com as favelas, às vezes a cem metros do luxo espécies de *bidonvilles* agarrados ao flanco dos morros, sem água nem luz, onde vive uma população miserável, negra e branca. As mulheres vão buscar água no sopé dos morros, onde fazem fila, e trazem de volta sua provisão em latas de alumínio, que carregam na cabeça como as mulheres *kabyles*. Enquanto esperam, passam diante delas, numa fileira ininterrupta, os animais niquelados e silenciosos da indústria automobilística americana. Nunca o luxo e a miséria me pareceram tão insolentemente mesclados" (CAMUS, 2004, p. 62).

L'exil et le royaume. O conto intitulado "A pedra que cresce" narra as percepções socioculturais do engenheiro francês d'Arrast, que, após uma viagem desgastante de automóvel rumo ao município de Iguapé, no litoral de São Paulo, encontrava-se desnudado de sua pátria e ainda sem se encontrar em terras brasileiras, nas quais acabava de chegar para auxiliar na construção de uma barragem que evitaria a inundação dos bairros mais baixos e pobres da região (BOSI, 1998, p. 49-51). O texto retoma a crítica camusiana ao socialismo cesariano e ao capitalismo, categorias sociopolíticas e econômicas que determinavam o cenário europeu (JOSÉ, 2014, p. 293). A narrativa introduz d'Arrast não apenas como um estrangeiro destinado a solucionar os problemas dos bairros mais pobres de Iguapé, mas também como um personagem digno de ser recebido com honrarias pelos principais nomes da administração municipal, como o prefeito e o juiz. Apesar disso, permanecia como "um senhor sem igreja, sem nada"³ (CAMUS, 2018, p. 165).

Retrato da passagem de Albert Camus pelo litoral de São Paulo, no conto, o engenheiro francês é recepcionado com honras pelo prefeito e juiz do município, que o hospedam no hospital "Lembrança Feliz" e lhe concedem a possibilidade de assinar o livro de ouro da cidade. A narrativa da recepção de d'Arrast é ambientada por um cenário marcado pelo "formalismo canhestro do país que ainda guarda ares colonizados, alternando discursos de louvação e rompantes de arrogância burocrática" (BOSI, 1998, p. 52). Ao pedir para conhecer os barracos da região, d'Arrast é tratado com desconfiança e hostilidade pelos negros que ali moravam. A reviravolta do conto tem como ponto de partida o instante em que ele conhece o cozinheiro de um navio que passaria os próximos dias pagando uma promessa por ter sobrevivido a um naufrágio. O suplício consistia no carregamento de uma pedra sobre a cabeça ao longo da

³ "[...] Viu então, sob o alpendre de uma das casas, um homenzinho que acenava para ele. Mais de perto, reconheceu Sócrates. – Então, Sr. d'Arrast, gostou da cerimônia? D'Arrast disse que fazia calor demais no barraco, e que preferia o céu e a noite. – Sim – disse Sócrates – na sua terra, é só missa. Ninguém dança. Ele esfregava as mãos, pulava num pé só, girava em torno de si mesmo, ria até perder o fôlego. – São incríveis, eles são incríveis. Depois olhou para d'Arrast com curiosidade: - E você, vai à missa? – Não. – Então, vai aonde? – A lugar nenhum. Não sei. Sócrates continuava a rir. – Não é possível! Um senhor sem igreja, sem nada! D'Arrast ria também: - Sim, como vê, não encontrei meu lugar. Então, fui embora." (CAMUS, 2018, p. 165).

procissão do Bom Jesus – em referência à figura mitológica de Sísifo, também presente em outros textos do autor⁴. Impedido de carregar sozinho o peso em razão de cansaço por festejos na noite anterior, d'Arrast auxilia o cozinheiro e leva a pedra até seu humilde casebre, contrariando a indicação dos romeiros e da própria lei para carregá-la até a Igreja⁵ (CAMUS, 2018, p. 170-174).

A ação do engenheiro demonstrou que a verdadeira fé não se encontrava na Igreja edificada sobre a pedra, mas sim na moradia dos mais miseráveis e necessitados. Enquanto em *O mito de Sísifo*, Camus introduz a ideia de que o absurdo representa a própria condição humana, em *A pedra que cresce*, o autor indica que o sentimento do absurdo é desconstruído em razão do próprio significado do suplício: "trata-se do cumprimento de uma promessa fundada na crença em uma divindade misericordiosa que atende ao suplicante" (BOSI, 1998, p. 61). O peso da promessa é sustentado pela ação solidária de d'Arrast. No próprio título do conto, o termo "*pierre*" compreende um jogo de palavras utilizado por Albert Camus para fazer menção dupla tanto à Igreja construída sobre a pedra no plano terreno quanto a Pedro, o Apóstolo e Primeiro Papa. Nesse sentido, uma das leituras possíveis do conto de Albert Camus que, ao d'Arrast desistir de carregar a pedra até a Igreja e optar por deixá-la no bairro mais pobre do município de Iguapé, o filósofo franco-argelino simbolicamente critica a política de esquerda francesa, que, em sua concepção, havia se perdido nas *escrituras* da ideologia alemã e deixado de lado a preocupação com a verdadeira

⁴ No âmbito das narrativas mitológicas gregas, Sísifo foi condenado pelos deuses a rolar uma pedra morro acima por toda a eternidade. O trabalho inútil, repetitivo e absurdo é adotado pela filosofia e literatura de Albert Camus como retrato da condição humana na modernidade. Em *O mito de Sísifo*, o autor exemplifica a repetitividade da existência humana e os limites da possibilidade de tomar consciência: "Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia surge o 'por quê' e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. 'Começa', isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo" (CAMUS, 2017, p. 27).

⁵ "Apesar do peso que começava a esmagar-lhe a cabeça e a nuca, viu a igreja e o andor que parecia esperá-lo no adro. [...] Os ombros já fraquejavam quando atingiu as primeiras ruas, cujo declive era escorregadio. Deteve-se e apurou os ouvidos. Estava só. Ajeitou a pedra em seu suporte de cortiça e desceu com um passo prudente, mas ainda firme, até o bairro dos barracos." (CAMUS, 2018, p. 172-173).

justiça social (JOSÉ, 2009, p. 295-296). A interpretação do conto enquanto crítica política é simbolizada pelas guinadas à esquerda realizadas por d'Arrast para chegar ao bairro mais pobre de Iguapé, indicando o contraste entre a condição de fidalgo, o povo miserável e a sua transformação em um "Sísifo dos trópicos". Outra passagem que é utilizada para alimentar essa leitura diz respeito ao fato do irmão do cozinheiro caminhar em silêncio, à esquerda e ao lado de d'Arrast, rumo ao penitente, caído e impossibilidade de carregar a pedra⁶. A narrativa camusiana abre margem para uma interpretação acerca de suas percepções sobre a realidade social e cultural brasileira, que é percebida pelo autor a partir das associações que faz ao colonialismo e à manutenção de práticas que remontam à burocracia e à pompa típicas de outros tempos (CAMUS, 2018, p. 133).

Embora não seja um dos principais contos presentes na bibliografia de Albert Camus, o conto construído a partir de sua vinda ao Brasil, intitulado "A pedra que cresce", é central para compreender as instâncias do relacionamento do autor com personagens da literatura, da sociedade e da história cultural brasileira. Semelhantes às aventuras camuseanas no país, as experiências do fictício engenheiro francês d'Arrast e sua atitude de revolta frente às normas do município que visitava são traços que delimitam a necessidade de fazer com que esse edifício desabe e faça com que o "povo agitado, negro, vermelho e amarelo" espalhe "pela superfície do continente, mascarado e munido de lanças para a dança da vitória" (ANDRADE, 2011, p. 175). A narrativa apresentada no conto traz uma mensagem importante para sociedades marcadas pelas heranças coloniais e pelo sol mediterrâneo: o combate pela justiça deve ser lutado a partir da solidariedade entre os homens, que, substituindo a crença na salvação divina, faz com que cada homem faça justiça uns aos outros por meio de suas obras

⁶ "À sua esquerda, o irmão caminhava ou corria em silêncio. Pareceu a d'Arrast que levavam um tempo interminável para percorrer o espaço que os separava dele. Quase junto dele, o cozinheiro parou novamente e lançou à sua volta olhares apagados. Quando viu d'Arrast, sem contudo parecer reconhecê-lo, imobilizou-se, voltado para ele. Um suor oleoso e sujo cobria-lhe o rosto agora cinzento, sua barba estava cheia de fios de saliva, uma espuma marrom e seca cimentava-lhe os lábios. Tentou sorrir. Mas imóvel sob sua carga, seu corpo todo tremia, exceto à altura dos ombros onde os músculos estavam visivelmente retesados numa espécie de câmbra. O irmão, que reconheceu d'Arrast, disse-lhe apenas: – Ele já caiu." (CAMUS, 2018, p. 170).

(CHABOT, 2002, p. 163). No encontro com Sócrates, o engenheiro francês foi concebido como um homem desvinculado da religião e de qualquer outro elemento da natureza ou da história. A atitude solidária que demarca a relação entre d'Arrast e o cozinheiro, ao erguer a pedra que o penitente não mais conseguia carregar como parte de sua promessa, representa um instante de reconciliação com o mundo: d'Arrast realiza o que o Cristianismo, na visão camusiana, até então não havia realizado na história, que era justamente se ocupar dos excluídos⁷. Os atos de abandonar a tribuna formada por importantes personalidades da cidade, o juiz e o chefe de polícia, e se dedicar ao socorro do cozinheiro fazem com que d'Arrast se contraponha à convencionalidade social e identifique na solidariedade um posicionamento coerente frente ao absurdo da existência humana (BOSI, 1998, p. 59-61; JOSÉ, 2014, p. 295-296).

CONCLUSÕES

Em 1949, a visita de Albert Camus ao Brasil para a realização de um ciclo de conferências que serviria para a divulgação de parte de suas reflexões acerca da obra *O homem revoltado*, publicada dois anos após a vinda do autor, foi enfrentada inicialmente como um encontro fracassado entre os brasileiros e o filósofo franco-argelino. O Brasil ainda vivenciava o auge da produção literária construída ao longo da Semana de Arte Moderna em 1922, de modo que São Paulo representava um dos espaços de construção da cultura nacional no período. Apesar de ter tido contato com autores próprios do movimento, como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, Albert Camus teve que lidar com obstáculos de natureza sociocultural e política, utilizados posteriormente como argumentos para a falha na proposta de intercâmbio cultural entre Brasil e França. Os sambas de Dorival Caymmi, as conversas com Abdias do Nascimento e o contato direto com os grandes nomes do modernismo brasileiro constituem passagens importantes de seu diário de viagem.

⁷ "Significado do meu trabalho: Muitos homens são privados da graça. Como viver sem graça? Temos que seguir em frente e fazer o que o cristianismo nunca fez: cuidar dos condenados" (CAMUS, 2006, p. 1019, tradução nossa).

No entanto, a rápida passagem de Albert Camus pelo Brasil seria de fato empobrecida se observássemos apenas suas experiências, de forma isolada, e não aquilo que *cresceu* a partir delas. A publicação do conto "A pedra que cresce" trouxe à tona uma faceta interpretativa do filósofo franco-argelino sobre a condição humana em terras brasileiras. Não por acaso, ele identifica na sociedade brasileira semelhanças significativas com o povo e a situação argelina da época, ainda dominada pelo colonialismo francês⁸, especialmente na cultura produzida nos subúrbios e nos demais espaços sociais politicamente precários do país⁹ (GESKE, 2020, p. 22). Compreendemos que o conto inaugura uma vertente das *brasilidades* presentes no pensamento de Albert Camus, de modo que sua principal contribuição para uma leitura da realidade social e cultural brasileira no período concentra-se em dois elementos: de um lado, o elogio à solidariedade entre os homens como fonte da verdadeira justiça social e, de outro, a passagem de uma sociedade enferma para um paradigma social da fraternidade e da opção por aqueles que estão do lado da miséria, da opressão e da injustiça.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Saudação a Albert Camus. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011.

BARRETO, Vicente. *Camus: vida e obra*. 2. ed. Rio de Janeiro, 1991.

BOSI, Alfredo. Camus na festa do Bom Jesus. *Tempo Social*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 49-63, 1998.

⁸ Camus compara o estilo das ruas brasileiras com o subúrbio de Argel, especialmente o bairro de Belcourt: "O que me impressiona é o lado árabe. Lojas sem vitrines. Tudo está na rua. Vi um coche funerário: um cenotáfio estilo Império, com enormes colunas de bronze dourado sobre uma camionete de entregas, pintada de preto. Para os ricos, cavalos. Tecidos berrantes colocados na vitrine. Intermináveis subúrbios, que atravessamos num bonde sacolejante. Vazios, na maior parte do tempo, e tristes (as tribos operárias acampadas nas portas de cidades me lembram B.)" (CAMUS, 2004, p. 79-80). Na sequência, realiza um paralelo entre a Bahia e sua terra natal: "A terra é totalmente vermelha. A Bahia, onde só se veem negros, parece-me uma imensa *casbah* fervilhante, miserável, suja e bela. Mercados imensos, feitos de velas esburacadas e de tábuas velhas, de velhas casas baixas, pintadas de vermelho, verde-maçã, azul etc." (CAMUS, 2004, p. 87).

⁹ "Os franceses da Argélia são uma raça bastarda, feita de misturas imprevistas. No fim de contas, espanhóis e alsacianos, italianos, malteses, judeus e gregos ali se encontraram todos. Esses cruzamentos brutais tiveram, como na América, felizes resultados" (CAMUS, 1985, p. 93).

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

CAMUS, Albert. *Camus, o viajante*: antologia dos textos de Albert Camus sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2021.

CAMUS, Albert. Carnets (mai 1935 – décembre 1948). In: CAMUS, Albert. *Oeuvres complètes (1944-1948)*. Paris: Gallimard, 2006.

CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. Trad. Valerie Rumjanek. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CAMUS, Albert. *Núpcias, o verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. Trad. Valerie Rumjanek. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CHABOT, Jacques. *Albert Camus: la pensée de midi*. Aix-en-Provence: Édisud, 2002.

DANIEL, Jean. *Avec Camus: comment résister à l'air du temps*. Paris: Gallimard, 2006.

GESKE, Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva. *Dos desencontros ao encontro*: a viagem de Albert Camus ao Brasil em 1949. *Criação & Crítica*, São Paulo, v. 1, n. 28, p. 20-49, dez. 2020.

JOSÉ, Caio Jesus Granduque. *Albert Camus e o direito*: itinerário libertário para uma filosofia jurídica. 314 f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline; ABBOU, André (Orgs.). *Cahiers Albert Camus 3: fragments d'un combat (1938-1940)* – Alger Républicain. Paris: Gallimard, 1978.
ONFRAY, Michel. *L'ordre libertaire: la vie philosophique d'Albert Camus*. Paris: Flammarion, 2012.

SAMPAIO, Leandson Vasconcelos. O pensamento mediterrâneo-libertário de Albert Camus. *Revista Lampejo*, v. 8., n. 2, p. 206-213, 2019.

A ANTROPOFAGIA E O TOTEM E TABU: UM DIÁLOGO ENTRE FREUD E OSWALD DE ANDRADE

Cassius Assunção Martins

(Graduando em Psicologia - UNINORTE)

Tupi or not tupi that is the question (Oswald de Andrade, 1928)

RESUMO O movimento modernista brasileiro foi um dos pilares na consolidação do valor da arte nacional, tendo como uma de suas principais vertentes a Antropofagia, criada por Oswald de Andrade (1890-1956). A antropofagia, no sentido etimológico, é o ato de um homem se alimentar da carne de outro. No sentido artístico, rogado por Andrade, é o ato de canibalizar o outro para assumir a sua vitalidade. Na segunda década do século XX, Sigmund Freud (1856-1939) inaugurou um estudo antropológico sobre a constituição do homem e de sua cultura no livro *Totem e Tabu* (1913), que desenvolve a tese do banquete totêmico primordial: Quando os homens canibalizaram o *Pai da Horda*, pondo fim a sua tirania e assimilando suas qualidades. Nesse sentido, o presente trabalho dialoga com os ideais artísticos antropofágicos e as teorias freudianas referentes à questão do ritual canibalístico simbólico na sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Modernismo; Antropofagia; Psicanálise.

INTRODUÇÃO

Apesar das discussões sobre o estopim do Modernismo brasileiro, seu marco zero foi a realização da Semana de Arte Moderna em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo que, com frequência, era apreciado pela elite conservadora paulistana (BRITO, 1974). Os modernistas buscavam romper com os cânones estabelecidos em um mundo já circunscrito pela reprodução de imagens (cinema e fotografia), fazendo os artistas, cada vez mais, valorizarem os ideais e os projetos por trás das obras — deixando-as de serem apenas meras superfícies visuais — com o objetivo de analisá-las interiormente, considerando o seu caráter psicológico que era negligenciado até então (FILHO, 2020).

A psicanálise, no Brasil, durante esse período, tinha sido difundida por simpatizantes da chamada vanguarda brasileira que formavam os grupos de intelectuais modernistas (RUSSO, 2002). A história da psicanálise em terras tupiniquins é marcada pelo florescer do modernismo nas artes e na literatura dentro de movimentos de subversão da arte canônica (RIVERA, 2019). O

modernismo retirou da psicanálise uma boa parte dos seus projetos e tentativas de estabelecer uma revolução no Brasil:

[A] partir da entrada da psicanálise no cenário do pensamento sobre o Brasil e os brasileiros, a cultura passaria a ser assimilada em termos de um conflito estrutural entre a civilização (europeia), relacionada intimamente às regras, à razão e, portanto, à consciência, e o sujeito do inconsciente, a partir do qual a sexualidade, o primitivo e o caos resistiriam à absorção pela civilização (FACCHINETTI; PONTES, 2003, pp. 63-64).

Uma das vertentes mais importantes do movimento modernista brasileiro foi a agressiva Antropofagia — o sentido etimológico da palavra se refere ao ato de comer a carne de outro homem — cunhada por Oswald de Andrade pelo livro *O Manifesto Antropófago* ([1928], 1990), que procurava na ingestão do outro (o estrangeiro) a assimilação de sua força vital, explicitamente inspirado nas teorias freudianas. O tema canibal é recorrente na obra *Totem e Tabu* (1913). Assim, o presente artigo propõe um diálogo entre as ideias dos dois autores e suas contribuições para o movimento modernista do período.

ANDRADE E FREUD: UM DIÁLOGO

Oswald de Andrade (1890-1954) inaugurou o primitivismo nativo no Brasil com ênfase na realidade sociocultural brasileira e na importância de um resgate da origem político-social do povo com bases psicológicas. Este fato levou a pelo menos dois focos: o primeiro, foi uma valorização dos “estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; no segundo, deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a *originalidade nativa* subjacente” (NUNES, 1990, p. 10 [grifo do autor]). A antropofagia tinha nascido da necessidade de desconfiar da comunidade vigente de sua época. Sua semântica tem duas pautas: 1) O *etnográfico*, que remete às primeiras sociedades vivendo no Brasil antes da colonização portuguesa; e 2) A *história*, que condiz com a rebeldia contra os tabus na sociedade brasileira (NUNES, 1990). Ainda em Benedito Nunes (1990), ele propõe que o *Manifesto Antropófago* se encontre em três planos: o plano simbólico da repressão — a crítica da cultura —, o plano filosófico das ideias metafísicas e o histórico-político da revolução caraíba.

Nunes (1999) atenta para como a agressividade, característica do movimento antropófago em suas fábulas e provérbios, transformava a literatura em uma arma de rebelião individual ferrenhamente crítica com os sistemas brasileiros vigentes. Assim como Marx, outra grande inspiração para Oswald de Andrade, os antropófagos foram capazes de enxergar o problema político pelo ideal utópico que renovaria a vida em toda a sua totalidade, através de uma idealização do homem natural (o primitivo), que seria a linha revolucionária que coroava o escudo do proletariado. Sobre essa questão, é o que “se atribui no processo do modernismo brasileiro, o relevante papel de diferenciador político, que descompartmentou a atividade literária e artística, pondo-a em conexão com a existência social como um todo” (NUNES, 1999, p. 232).

A devoração antropofágica é um diagnóstico da sociedade nacional, consequência da traumatizante colonização. Entretanto, ao mesmo tempo, ela é terapêutica por se opor de forma sistemática e violenta ao *status quo* dos mecanismos políticos e sociais da intelectualidade e das manifestações artístico-literárias. O cerne da questão é a construção de uma identidade, mais especificamente nas relações entre identidade e diferença na constituição de um povo, o povo brasileiro seria o avesso a uma forma identitária (VASCONCELLOS, 2011). Nesse sentido:

A devoração deixou de ser, para os intelectuais das vanguardas europeias e latino-americanas, um estereótipo de crueldade e constituiu-se como uma importante força instintiva, extremamente adequada para se criticarem os tabus instaurados pela arte acadêmica, pela moral cristã, pelo discurso iluminista, pelas atitudes imperialistas. Totemizado pela visão estética, filosófica e antropológica do início do século XX, o gesto antropofágico tornou-se, metaforicamente, um ritual indispensável para se questionar a produção artística, a prática religiosa, a identidade nacional, a política capitalista e a relação entre as culturas (NETTO, 2004, p. 41).

A recuperação do primitivo e do canibal seria de útil oportunidade para romper com a cordialidade e a bondade do povo brasileiro para com os estrangeiros. O guerreiro ancestral deveria ser incorporado pelo brasileiro para que fosse possível a eliminação de todos os tipos de colonialismo, seja ele um colonialismo político, econômico, cultural ou linguístico, por meio da ingestão do colonizador (NETTO, 2004). Antes vilanizado e estereotipado sobre os corpos

indígenas, o culto da devoração antropofágica passou de um vilão para herói “que vence seu inimigo na guerra e se alimenta dele por vingança e assimilação, não simplesmente por fome” (NETTO, 2004, p. 47).

Vale mencionar que havia traços antropofágicos antes e durante o período colonial dentro da cultura de alguns povos indígenas, que interpretavam o ato da ingestão de outro homem de forma sagrada, antepassado por um ritual divino. Os portugueses analisaram esses rituais pela sua ótica cultural, contribuindo para a sua preconcepção de selvageria por parte desses nativos, uma vez que tais práticas já não eram mais observadas na Europa (AGNOLIN, 2002).

Para Freud, a assimilação — que também é encontrada na literatura psicanalítica — significa a ingestão de uma substância do mundo exterior, equivalendo para o psiquismo à fusão de materialidades do mundo externo com o interno, tomando todas as suas características para si, ou seja, assumindo-as, assimilando-as (FREUD, [1913], 1991). O princípio do prazer¹⁰, que constitui a natureza humana, é o corretivo do princípio da realidade¹¹, a razão. O homem, para Oswald, só encontrará a sua essência quando ele se conciliar com esses dois princípios, incorporando-os, criando um elo afetivo e efetivo do indivíduo com os outros que compõem o mundo, resultando em um sentimento sacro de humanidade. Todavia, dentro do contexto das sociedades industriais que o Brasil vivia na época, este processo só ocorrerá:

[Q]uando os mecanismos psicológicos e sociais de repressão deixassem de funcionar, liberando as potências do instinto de posse e de domínio, e canalizando-as para a atividade criadora, artística e erótica ao mesmo tempo, dar-se-ia o retorno à cultura antropofágica, verdadeira suspensão da História, devolutiva da essência humana (NUNES, 1979, p. 48).

Em *A crise da filosofia messiânica* (1950), Oswald de Andrade associa o patriarcado e a sua cultura — como a divisão do trabalho, a apropriação dos

¹⁰ É a força impulsionadora do inconsciente. É a força que se exerce sobre o homem para que ele esteja sempre em busca de satisfazer suas necessidades primárias e primitivas, é o lugar que se encontra a fome, a raiva e as vontades sexuais e seus desejos (KUSNETZOFF, 1982).

¹¹ Se o inconsciente é guiado pelos impulsos do princípio do prazer, o Eu (Ego) precisa levar em conta os aspectos da realidade para que eles sejam satisfeitos de forma socialmente aceita, mediando os desejos provenientes do mundo interior com os recursos e oportunidades do mundo exterior (*Ibidem*, 1982).

frutos do esforço coletivo, do casamento monogâmico. — à formação do Estado e à gênese do ciclo da luta de classes, assim como à geração de um messianismo paterno que, movido pelo poder do pai, mantém o domínio de uma classe sobre a outra. É daí que surge, desta transferência, o ideal de uma divindade inspiradora, providencial, criadora e protetora da ordem social e universal, metafísica esta que triunfou hegemonicamente nas religiões monoteístas (NUNES, 1979). No matriarcado, as coisas se desenrolam de maneira oposta. O matriarcado é, por si só, uma cultura antropofágica, orgiástica (coletiva) e dionística (instintiva):

O Matriarcado inclui determinadas relações de parentesco (o filho de direito materno) e de produção (a propriedade coletiva do solo), correspondendo a relações sociais abertas (sociedade sem classes), incompatíveis com a existência do Estado. É uma forma orgânica de convivência, mais próxima da Natureza, atendendo aos valores vitais sintetizados na atitude antropofágica - a transformação do tabu em totem, como expressão afirmativa da práxis guiada por impulsos primários, ainda não reprimidos, e que se exteriorizariam, em sua natural pujança, na antropofagia ritual das sociedades primitivas (NUNES, 1979, p. 59).

Em *Totem e Tabu* ([1913], 1991), Freud lançou a ideia de que o tabu existe por conta da relação de sentimentos ambivalentes em relação ao objeto que futuramente se tornará tabu. Ou seja, há tanto sentimentos positivos quanto negativos sobre o objeto, sendo o tabu um veto irracional de um objeto sagrado ou proibido. Os sentimentos negativos serão rechaçados ao inconsciente, atormentando o homem que, por conseguinte, vai projetá-los ao mundo externo. Os sentimentos positivos serão lembrados como sinônimo de devoção daquele objeto. O totem, entretanto, por mais cercado de tabus que ele esteja, condiz a uma esfera natural, exterior ao homem, mas importante para o seu estabelecimento como comunidade, sendo através da digestão do animal totêmico — a violação coletiva desse tabu — que se formará uma cultura em volta dele. De acordo com Freud, a estrutura patriarcal está cunhada sobre o sentimento de culpa do parricídio original. Esta é a gênese da estrutura que deu origem à sociedade patriarcal de Oswald de Andrade.

Freud ([1913], 1991) demonstra que a devoração do *Pai da horda* foi a primeira assimilação e desta incorporação gerou-se o pacto civilizatório. Isto se

deu graças ao fato de o homem sempre ter sido um animal movido por pulsões (como todos os outros) até haver primeira coerção sexual, quando o Pai — violento e ciumento — tomou todas as mulheres apenas para si e expulsou todos os homens adultos da tribo:

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem-sucedidos, o que lhes teria sido impossível fazer individualmente (algum avanço cultural, talvez o domínio de uma nova arma, proporcionou-lhes um senso de força superior). Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo tinha sido sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força (FREUD, [1913], 1991, pp. 143-144).

Esse dia marcou a dissolução do pai primordial, porém, não diluiu a sua representação, que somente ficou mais forte com a sua morte. Logo, o sentimento de culpa tomou conta dos homens parricidas pela ambivalência de sentimentos que eles tinham por esse pai. Por um lado, amavam-no; por outro, odiavam-no. Tem sido através da elevação desse Pai morto ao nível de divindade e a um modelo a ser seguido que causou a gênese da cultura, bem como os primeiros assentamentos humanos que instauraram a lei — a proibição do assassinato — e estabeleceram uma religião a imagem e semelhança do homem, ou seja, do Pai-da-horda primitiva: “O banquete totêmico, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e celebração comemorativa daquela façanha memorável e criminosa com que tantas coisas começaram: as organizações sociais, as limitações éticas e a religião” (FREUD, [1913], 1991, p. 144).

Como pressupõe os desejos revolucionários de Andrade nessa época, o fim da estrutura patriarcal, teoricamente, também levaria ao fim do sistema capitalista porque o problema reside no Superego¹² paternalista que os mecanismos de defesa do Eu (Ego) tentam lidar, advindos dos conflitos internos

¹² Instância psíquica que veste os valores da cultura que o sujeito vive desde a sua tenra infância, como crenças, ideologias, preconceitos, incluindo proibições, regras e normas sociais (KUSNETZOFF, 1982).

do homem histórico. Sua resolução seria com o desenvolvimento de um Superego coletivo e não individual:

Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela sociedade, tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No Matriarcado é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência.

Numa cultura matriarcal, o que se interioriza na adolescência não é mais a figura hostil do pai-indivíduo, e, sim, a imagem do grupo social (ANDRADE, [1950], 1990, p. 143).

A eliminação dessa autoridade patriarcalista é, conforme os modernistas como Andrade propusera, a saída contra o domínio e a submissão cultural que o Brasil vivera por séculos, em prol de uma produção artística brasileira autônoma que viria com o rompimento da figura do pai, quando houvesse a “transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, [1928], 1990, p. 48).

Desta maneira, a antropofagia não apenas buscava a canibalização do que era estrangeiro em prol da valorização da cultura brasileira, mas procurava subvertê-los, distorcê-los, assimilá-los, fazê-los e torná-los próprios com uma identidade essencialmente nacional, essencialmente brasileira (RIVERA, 2019). Com esta constatação, é possível afirmar que o antropofagismo foi um dos primeiros movimentos a não só valorizar uma arte essencialmente tupiniquim, como também a própria psicanálise, uma psicanálise canibalizada, uma psicanálise antropófaga, ou seja, uma psicanálise essencialmente brasileira.

CONCLUSÃO

A antropofagia e a psicanálise conversam e contribuem entre si para um entendimento de humanidade que perpassa a esfera unicamente individual, prezando um caráter mais coletivo e macro da situação.

O ato canibalístico simbólico, diante do que foi exposto, é mais que um sentido de rompimento com os padrões patriarcais. O ato é necessário para o reconhecimento do homem como um ser humano dotado de valor. É através da assimilação (ingestão), ou melhor, da incorporação de outro homem que ocorrerá o mecanismo de identificação, uma identificação consigo mesmo,

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

dando vazão ao processo de assimilação de sua humanidade, força e capacidade. É quando o ser humano se deflagra com a sua própria imagem.

REFERÊNCIAS

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Revista de Antropologia*, v. 45, p. 131-185, 2002.

ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. A crise da filosofia messiânica. 1950. _____. A utopia antropofágica. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 101-147.

_____. Manifesto antropófago. 1928. In: _____. A utopia antropofágica. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 47-52.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

FACCHINETTI, Cristiana; PONTE, Carlos. *De barulhos e silêncios: contribuições para a história da psicanálise no Brasil*. *Psychê*, v. 7, n. 11, p. 59-83, 2003.

FILHO, Duílio Battistoni. *Pequena história das artes no Brasil*. 3ª ed. Campinas: Editora Átomo, 2020.

FREUD, Sigmund. (1913-1914) - Tótem y tabú y otras obras (Vol. XIII). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

KUSNETZOFF, Juan Carlos. *Introdução à Psicopatologia Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: DE ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 5-39.

_____. O retorno à antropofagia. *Nuevo texto crítico*, v. 12, n. 1, p. 231-234, 1999.

_____. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

RIVERA, Tania. Uma psicanálise do outro. *Revista Cult.* São Paulo, ano XX, n. 249, set. 2019, p. 16-19.

RUSSO, Jane. A difusão da psicanálise no Brasil na primeira metade do século XX—da vanguarda modernista a rádio-novela. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 2, n. 1, p. 51-61, 2002.

VASCONCELLOS, Jorge. Oswald de Andrade, filósofo da diferença. *Periferia*, v. 3, n. 1, 2011.

A COMPLEXIDADE DAS RELAÇÕES PRESENTE NO CONTO “OS LAÇOS DE FAMÍLIA”

Caterine Azevedo de Castro Espinheira

(Graduanda em Letras – UFRJ)

RESUMO O presente artigo tem o intuito de não só evidenciar aspectos teóricos do gênero conto e da escrita de Clarice Lispector, como também trazer o quanto “Os laços de família” afeta o público de alguma forma. Seja por despertar identificação, acolhimento ou algo do tipo, o conto em si, mostra a realidade e a dificuldade que é se relacionar com as pessoas, por mais próximas que sejam. Além disso, outra questão destacada é a dos pontos de vista, já que no conto, cada personagem pensa e encara os fatos de uma forma distinta, enquanto a narradora tece comentários. Tal fato gera uma reflexão no leitor sobre o que considerar “real”, visto que cada personagem tem um recorte individual, muito bem construído por Clarice, pautado em suas vivências anteriores.

PALAVRAS-CHAVE Gênero conto; relações; família

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector, um dos maiores nomes da Literatura Brasileira, escreveu romance, contos e literatura infantil. Com uma escrita filosófica e existencial, Clarice possui obras profundas, e muitas, expressam paixões e o estado da alma. A autora também faz uso de monólogos interiores, análises psicológicas e epifanias em suas narrativas, retratando contextos sociais reais sem camuflagens.

A autora tem uma predominância de personagens femininas, como é o caso do livro *Laços de Família*, em que a maioria das personagens são mulheres. Além disso, na obra o território familiar prevalece, fazendo jus ao título. A família é apresentada com todas as implicações que isso vale; com o constrangimento familiar e com a socialização dentro de seu seio, como apontado pela professora Clarisse Fulkeman, no Podcast organizado pela editora Rocco, em homenagem aos 100 anos de Lispector. Ademais a obra é composta por contos, gênero apreciado por poucos, como comprova-se no trecho:

Machado de Assis, por exemplo, manifesta-se em 1813: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”. E continua: “e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. (GOTLIB, 1990, P.8)

Por se tratar de um texto curto, o escritor tem que ter uma capacidade de condensação para transmitir muito em pouco espaço, e é o que a Clarice faz em *Laços de Família*, uma vez que ela consegue trazer indagações muito profundas sobre a vida, sobre a sociedade e sobre os afetos, como Fulkeman mencionou no Podcast. Pode-se constatar, portanto, uma expansão de sentidos que permeia pelas narrativas.

No conto “Os Laços de Família”, Clarice Lispector retrata a realidade de uma família que vislumbra tensões em momentos banais e comuns, o que mostra a maneira como, ainda que indiretamente, as intensidades das relações afetam os seres humanos. Destaca-se também, o título do conto, já que a palavra “laços” dá uma ampla ideia de significados, visto que em uma família pode haver laços fortes, esquecidos, recuperados, naturais, rompidos, fracos, sendo possível percebê-los ou não, ao longo da leitura do conto.

É muito importante notar que em tal livro, Clarice tem o objetivo de mostrar a mulher vivendo em família, e com isso, no conto *Os Laços de Família*, o foco é em Catarina, que é mãe, esposa e filha. Assim como uma família comum, a de Catarina possui tensões e, diante disso, observa-se a pressão que é decaída sobre ela a partir dos fatos que decorrem na narrativa, sejam nas perguntas constantes de sua mãe sobre o possível esquecimento de algo, a responsabilidade com o seu filho ou a ausência e dominância de seu marido.

A RELAÇÃO DE CATARINA COM OS FAMILIARES

No conto, persiste a situação de mal-estar experimentado em situações de relação social em família (BATELLA, 1994, P.97), pois de maneira muito bem elaborada, a autora narra um cenário familiar corriqueiro de uma forma muito original, apresentando as frustrações e impossibilidades de realização. Logo de início, nota-se que a relação entre a mãe e a Catarina se dá pela falta. É uma relação sem intimidade, em que as conversas são permeadas pela função fática, como pode-se observar no seguinte exemplo:

Mas depois do choque no táxi e depois de se ajeitarem, não tinham o que falar – por que não chegavam logo à Estação?
– Não esqueci de nada, perguntou a mãe com voz resignada.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

Catarina não queria mais fitá-la nem responder-lhe. (LISPECTOR, 1998, P.64)

Ao longo do conto, percebe-se dramas íntimos que são desatados em momentos inesperados e que provocam um profundo abalo na personagem, como quando Catarina e sua mãe se esbarram na freada do carro, desencadeando ali uma série de sentimentos na moça mais jovem.

Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim. Catarina sempre fora mais amiga. (LISPECTOR, 1998, p. 65)

Outro momento de reflexão interna foi quando a mãe embarcou no trem e Catarina ficou à espera de sua partida. Tal aguardo pareceu salientar a lacuna que havia na relação entre ambas. O vazio que não conseguira ser preenchido por nenhuma das duas era latente e disfarçado pela conferência das malas para checar se nada havia ficado esquecido. Quando o trem então partiu, mãe e filha pareceram desejar uma segunda chance, mas já era tarde.

Quando puderam ver-se de novo, Catarina estava sob a iminência de lhe perguntar se não esquecera de nada...
– [...] não esqueci de nada? perguntou a mãe.
Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas – porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. (LISPECTOR, 1998, p. 65)

É importante destacar que, diferente de sua mãe, Catarina tinha zelo pelo seu filho, além de uma relação de “espera” em que ela respeitava o menino. Ele aparentava ser diferente das outras crianças, pois falava pouco, estava sempre distraído, nervoso e distante. No entanto, ao chegar em casa, após deixar sua mãe no trem, a jovem moça é surpreendida pelo filho, que disse “mamãe” pela primeira vez, o que a deixou extremamente alegre.

Estava sempre distraído. Ninguém conseguira ainda chamar-lhe verdadeiramente a atenção. A mãe sacudia a toalha no ar e impedia com sua forma a visão do quarto: mamãe, disse o menino. Catarina voltou-se rápida. Era a primeira vez que ele dizia “mamãe” nesse tom e sem pedir nada. Fora mais que uma constatação: mamãe! A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar. (LISPECTOR, 1998, p. 65)

Com isso, Catarina ficou tão feliz que pegou o filho pela mão e foi fazer um passeio com ele para comemorar, ainda que com alguns questionamentos internos sobre como as pessoas poderiam reagir à situação, principalmente sua mãe, que era sempre tão áspera. Porém, ainda assim, ela seguiu em frente, sem dar detalhes ao marido, e saiu com o menino. A partir disso, um momento que era para ser de celebração, acaba desencadeando uma série de dúvidas e inseguranças por parte do esposo.

É importante ressaltar que Catarina e o marido possuíam uma relação desgastada, em que não se percebia amor, mas sim, uma certa dominância dele sobre ela. Em toda a narrativa, o homem parece frio e indiferente aos fatos. Todavia, quando a mulher sai com a criança sem dizer para onde iria, além de se tomar por um sentimento de vazio, ele começa a se indagar sobre como ele ficaria caso os dois não voltassem. Aparentando ser um tanto quanto egoísta, demonstra também estar frustrado com a situação, visto que é “seu sábado”.

“Mas e eu? e eu?” perguntou assustado. Os dois tinham ido embora sozinhos. E ele ficara. “Com o seu sábado.” E sua gripe. No apartamento arrumado, onde “tudo corria bem”. Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? Fora isso o que ele lhe dera. (LISPECTOR, 1998, p. 67)

Quando Catarina voltou, no entanto, o homem não demonstrou suas angústias, nem inquietações. Com o objetivo de tentar obter o controle da situação, anunciou que após o jantar iriam ao cinema.

De maneira abrupta, o conto se encerra com a mensagem de que mesmo Catarina sendo a personagem principal na narrativa, em sua família ela de fato sempre será uma mera coadjuvante, subestimada e muitas vezes tendo que viver para agradar à sua mãe e ao seu marido.

CATARINA COMO MULHER

Apresentada como uma pessoa comum, com cabelos curtos pintados e um leve estrabismo, durante o conto são poucas as vezes em que Catarina se vê como mulher de fato, e não apenas como uma função social. Em muitos momentos ela está servindo aos familiares, em uma posição subalternizada,

quase que gerando incômodo com quem convive. São nos escapes entre uma situação e outra que ela consegue olhar para si mesma, ainda que brevemente. O primeiro momento foi logo que sua mãe pegou o trem para ir embora, como é visto no trecho:

Sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil. Alguns homens a olhavam, ela era doce, um pouco pesada de corpo. Caminhava serena, moderna nos trajes, os cabelos curtos pintados de acaju. E de tal modo haviam-se disposto as coisas que o amor doloroso lhe pareceu a felicidade – tudo estava tão vivo e tenro ao redor, a rua suja, os velhos bondes, cascas de laranja – a força fluía e refluía no seu coração com pesada riqueza. (LISPECTOR, 1998, p. 66)

Sozinha ela poderia ser quem quisesse, sem se preocupar com aparências ou em como deveria agir perante determinada pessoa. A saída com o filho se configurou como mais um momento em que Catarina pôde ser ela mesma, como uma forma de celebração e também como um escape da figura paterna mal-humorada, após o menino ter falado “mamãe” pela primeira vez.

Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e uma aspereza aparecendo como uma rouquidão. (LISPECTOR, 1998, p.68)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise apresentada, pode-se concluir o talento de Clarice em representar recortes sociais simples de maneira tão profunda, tocando em pontos de extrema relevância, mas muitas vezes escondidos.

Clarice retrata bem a visão dessa realidade multifacetada em sua repercussão sobre os sujeitos. Essa “multifacetação” encontra no plano da linguagem seu meio privilegiado de manifestação, já que é a linguagem que introduz o sujeito no mundo simbólico. (KANAN, 200, p. 61)

Além disso, de acordo com Benedito Nunes, a epifania, muito usada por Clarice, consiste em um simples relato de experiência que pode transformar radicalmente o ser e corresponde a um instante revelador apresentando uma nova perspectiva, a partir da quebra da lógica. Pode-se dizer que o momento em que seu filho fala condiz com uma epifania

Portanto, constata-se que Clarice enriquece a dimensão do gênero conto, explicitando relações conturbadas e personagens complexas em um curto espaço. Ademais, ela possui uma escrita muito instigante, que chama a atenção e aproxima o leitor da obra.

REFERÊNCIAS

GOTLIB, Nadia. Os difíceis laços de família. *Cad. Pesq.*, São Paulo, 91, p. 93-99.1994. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/881/887>. Acesso em 17 de janeiro de 2022 às 22:32.

_____. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1990.

KANNAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível*. São Paulo: EDUC, 2003.

Clarice Lispector; *E* *biografia*. Disponível em < https://www.ebiografia.com/clarice_lispector/ >. Acesso: 17 jan. 2022.

Laços de Família – obra prima que nasceu aos poucos. Entrevistada: Clarisse Fulkeman. Entrevistador: Soares Júnior. Rocco, junho, 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4bgcW3rcbld8x8mnlq8PbN>

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Susana Cap: Editora Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

Clarice Lispector; *E* *biografia*. Disponível em < https://www.ebiografia.com/clarice_lispector/ >. Acesso em 17 de janeiro de 2022 às 20:10.

Laços de Família – obra prima que nasceu aos poucos. Entrevistada: Clarisse Fulkeman. Entrevistador: Soares Júnior. Rocco, junho, 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4bgcW3rcbld8x8mnlq8PbN>

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Susana Cap: Editora Rocco, 1998.

OLIVEIRA, Denise; RIBEIRO, Maria. Personagens de clarice lispector e práticas sociais: a condição do ser em seu cotidiano, em contos da obra laços de família. *Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v.1, n. 3, p. 239-259, set/dez, 2007.

A POESIA EXISTE NOS FATOS

Nicolau Namó Spitale

(Graduando em Filosofia - UNIRIO)

RESUMO O presente ensaio procura desdobrar o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, texto de Oswald de Andrade publicado em 1924, e analisá-lo filosoficamente. Quer-se reconhecer a densidade de significações e referências inseridas nas linhas poéticas do autor com o fim de explicitar sua relevância filosófica. Focando no uso oswaldiano de termos inventados e contrassensos, defende-se a interpretação de que há no texto, além de experimentação literária, um gesto intelectual irreverente, ousado e provocativo. Com base em bibliografia, será explicitado o diálogo antropofágico que Oswald abre com a tradição clássica e moderna da filosofia, principalmente na estética, bem como sua inserção histórica no modernismo. Em suma, argumenta-se, ao mesmo tempo em que se tenta absorver a poética antropofágica, hibridizando filosofia e literatura.

PALAVRAS-CHAVE estética; modernismo; cultura.

Antes de se recusar a “conceber o espírito sem o corpo”¹³, Oswald de Andrade escreve o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em que, analogamente, recusa uma cultura sem o brasileiro, este produtor. Quer dizer, não há cultura “brasileira” sem menção ao trabalho, já que o próprio gentílico possui a originalidade de referir-se a uma ocupação. A terra lavrada em que pisa é, para o poeta, uma paisagem revolvida, prenhe de sementes subversivas que deveriam nutrir uma nascente cultura “mundial”, ainda agarrada a valores do Velho Mundo. Mas nutrir e alimentar têm efeitos transformadores, podendo mesmo provocar vômito. Oswald narra de modo simbólico a história do Brasil, este que então passava pelo umbral do século XX, para mostrar suas potências estéticas, ainda não “exportadas”. A história dos “doutores anônimos” reprimindo uma cultura mais que milenar que, na ocasião, teria a chance de fazer jus ao nome: brasileira. Finalmente essa cultura Outra romperia o invólucro de alteridade para dizer, com linguagem própria, qual humanidade cultiva. Acordada pelo cataclisma da modernidade tardia, em que os “homens que sabiam de tudo deformaram como borracha soprada”, a poesia Pau-Brasil deixaria para trás um passado de importação. Prescindindo de citações, de comentários e mesmo de cultura “cult”, a poesia Pau-Brasil levaria ao mundo uma outra estética: uma

¹³ DE ANDRADE, Oswald, Manifesto Antropófago, 1928.

nova beleza, que não precisaria de ontologia para saber de si¹⁴, nasceria no sonho oswaldiano para mostrar outras finalidades do humano. Uma estética do trabalho, da prática, da produção. Eis o grau de ousadia deste Manifesto. Eis, talvez, o seu grau de delírio.

Essa subversão oswaldiana se desdobra ao longo de todas as tortuosas linhas. Mas talvez a maior dissidência já se encontre na primeira: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. Do ponto de vista filosófico, estes enunciados são gestos da mais alta contundência. Lançados assim, logo de início e sem argumentação, são também gestos irreverentes. Seguindo a tradição ocidental, enraizada na antiguidade clássica, diríamos que poesia e fato são coisas de naturezas diferentes. Na *Poética*, Aristóteles faz uma distinção explícita entre as obras de Heródoto e de Homero. O primeiro seria um historiador, pois, ao preocupar-se com os fatos, produz em sua obra uma imitação verídica destes. Por sua vez, Homero seria propriamente um poeta, na medida em que apresenta ações que *poderiam ter acontecido*, isto é, ações verossímeis. O fato, ou seja, o acontecido, em sua contingência, não é material da poesia. “A diferença [entre historiador e poeta] está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido.”¹⁵ Ainda que tenha servido de cânone para todo o pensamento sobre criação no ocidente, é claro que a poética aristotélica irá encontrar desenvolvimentos ao longo da história. Na perspectiva antiga, havia um respeito pelo que se entendia como a natureza dos homens, inserida na hierarquia cósmica, modelo que serviria de fundamento para toda arte. Porém, na medida em que nos aproximamos da modernidade, o papel da imaginação e do sujeito criador vai se erguendo, e a ficção ganha importância. Na medida em que, sob a inquisição científica, a natureza vai se revelando determinada, deixa de servir de modelo; por outro lado, a razão e suas capacidades inventivas tornam-se centrais. A criatividade torna-se coisa do

¹⁴ Ontologia, o estudo do Ser e das coisas em si mesmas. Como será dito adiante, em Platão o Belo estava ligado à ontologia, pois a beleza captada pelos sentidos seria apenas uma degradação do Belo em si; cópia sensível de uma realidade formal superior.

¹⁵ ARISTÓTELES, 1451b3, *Poética*, trad. Edson Bini, Edipro, 2011, São Paulo.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

“Homem”. Contudo, a separação entre fato e poesia permanece inabalada, não obstante este desenvolvimento histórico. Aliás, ela se torna ainda mais nítida.

Alguém poderia objetar, com muita pertinência, que se nós entendermos “poesia” como “arte”, não haveria uma subversão na afirmação de Oswald; seria como que mais um exemplo de nostalgia da antiguidade, pois a raiz latina “ars” traduz diretamente a “*tekhné*” grega, palavra para a capacidade humana de produzir aquilo que a natureza não pode gerar por si mesma. Nesse sentido, dizer “a arte existe nos fatos” não gera estranhamento. Afirmando a poesia nos fatos, haveria apenas referência aos fatos da cultura humana. Artefatos. Desde uma enxada a um computador, passando pelo teatro, pela poesia, pela música, e por aí vai. Então, estaria Oswald simplesmente incluindo os artefatos na lista das coisas de arte? Ou seria um atentado contra o sublime das belas-artes? De certo é uma irreverência, mas não tão simples como parece.

O uso da palavra “poesia” indica muito mais um acréscimo de qualidades aos artefatos do que um decréscimo das qualidades das “belas artes”. O paradigma com o qual se lida é aquele das belas-artes como objetos puramente culturais, livres da instrumentalidade, livres da luta contra a natureza; os artefatos seriam os objetos úteis, aqueles que nos permitem dominar a natureza e o não humano. Nos parece claro que, na modernidade, essa separação se configurou em uma nova hierarquia da arte acima dos artefatos. Assim, em sua irrupção, a poesia Pau-Brasil elevaria o útil à condição de arte, ao mesmo tempo que lança o sublime no campo do instrumental. Notável ressonância com o Manifesto Antropófago, em que a poesia entoava, subitamente: “Subsistência”. O sublime no trabalho.

É preciso, no entanto, certificar-se sobre a contundência de suas palavras. Diante dos intelectuais aculturados no ocidente, dizer que os fatos participam da poesia poderia apenas significar que o autor convida a uma visada estética ao cotidiano. Ou pior, a uma nova romantização das culturas autóctones, exotizando-as. Mas não é de uma simples mudança subjetiva que se trata; não basta sensibilizar o olhar e perceber o belo no mundano e no “estranho”. É por isso que acrescenta, com ainda mais ousadia (e excentricidade) que “os casebres... são fatos estéticos”, pois sabe que, falando de estética, ganhará mais

atenção da intelectualidade e de seus pares, da gente “cultura”. Com a estranha expressão, “fatos estéticos” – à primeira vista absurda –, Oswald eleva o casebre à condição de pensamento; há um sujeito no objeto. Para elucidar a gravidade desse termo, vale retomar brevemente um ponto sobre o surgimento da estética como área da filosofia, no século XVIII.

Carole Talon-Hugon, em sua Teoria e História da Estética, admite que não há consenso sobre o objeto próprio da estética, uma temática fixada, tampouco uma definição pacificada da área. Mas afirma que é possível indicar três temas que, entrelaçados, circunscrevem o debate estético: a definição do belo (e do feio), a compreensão do sensível e a reflexão sobre a obra de arte¹⁶. Estes temas já figuram na Antiguidade, mas sem unidade. Em Platão, o Belo, identificado com a suprema ideia do Bem, transcende qualquer experiência sensível; independe da obra de arte e de sua recepção. Já em Aristóteles, a *tekhné* (técnica, artifício) aparece como um conceito essencial, referindo-se a todo tipo de produção humana. Não obstante, a fidelidade ao método etiológico¹⁷ faz com que as práticas e os objetos artificiais sejam sempre segundo uma causa final. Tanto num caso como no outro, ao referirem-se ao que hoje chamaríamos de arte (poesia, teatro, pintura, música, etc.), o fazem no contexto da procura para a solução de um problema: o que *fazer com* as paixões? Aqui, a estética não pode tornar-se autônoma, porque a beleza das coisas está submetida à utilidade. Em uma síntese de sua “Pré-História da Estética” (capítulo 1 do livro mencionado), Talon-Hugon diz que, na Antiguidade, “a ligação do belo, da verdade e do bem impediu a constituição de uma estética do belo e a separação da estética e da ética”.¹⁸

Essa separação só teria condições de surgir na Europa do século XVI em diante, onde se testemunha o surgimento das academias de pintura e de escultura. Apropriação do nome dado à escola de Platão, esse surgimento já é

¹⁶ TALON-HUGON, Carole, “A Estética – História e teorias”, 1ª edição, Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

¹⁷ Deriva de *aitia*, grego para “causas”. Trata-se do método investigativo, fundado por Aristóteles, em que a explicação de um ente depende da explicitação clara de suas causas materiais (do que é feito), formais (o que é), efetivas (como é) e finais (para que é).

¹⁸ TALON-HUGON, Carole, *op. cit.*, p. 13

sinal de uma vindoura modernidade. A academia, formalmente o lugar do pensamento e da teoria, onde se atualizam as potências humanas, abria suas portas para aqueles que utilizavam a mão e mantinham uma relação íntima com a matéria. Abertura inédita, sinal de que o mundo sensível, o toque, a manipulação do material e, principalmente, a experiência do sujeito, conquistavam seus distintivos sob autorização da Razão, ao lado dos fatos intelectuais. “Levanta-se a hipoteca da separação do saber e do fazer”, diz Talon-Hugon¹⁹. Desse modo, o belo sensível deixa o inferno das paixões (e dos pecados) para tornar-se objeto de conhecimento. Note-se, contudo, que a ruptura moderna tem um limite. Não é como se as obras artísticas e o processo no qual são feitas fossem em si mesmas “fatos estéticos”. O sensível é um ministério da Razão, e a Razão funda-se na consciência do sujeito, de modo que apenas a sua mediação pode qualificar corretamente a obra como bela. A estética é, portanto, uma atividade do sujeito racional, e não uma propriedade do objeto.²⁰

Voltemos a Oswald. Dizer que os casebres do Morro da Favela são fatos estéticos – e, por ressonância, também “a cozinha e o vatapá” – soa agora especialmente estranho, porque convida não apenas a atribuir beleza a estes produtos culturais, como também a imbuí-los de pensamento. Faz pensar que, no ato bruto de sua subsistência, o brasileiro já esteja produzindo algo tão nobre quanto aquilo que os *doutores* chamam de *cultura*. Mas não no sentido desse indício de uma obsessão por vencer a natureza. É “cultura” como o campo da alegria propriamente humana e, se quiserem, da “liberdade”. Trata-se, portanto, também de um gesto tático e, por que não, retórico. Oswald sabe que seus contemporâneos estão imersos no paradigma da liberdade confinada ao pensamento, então se mantém dentro do paradigma. Ao tornar o vatapá um fato

¹⁹ TALON-HUGON, Carole, *op. cit.*, p. 33

²⁰ É buscando precisamente essa mediação que Baumgarten irá, em 1735, apresentar o que chama de estética, “enquanto uma teoria da sensibilidade, mas da sensibilidade enquanto modo de conhecimento”. Kant, por sua vez em *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), desenvolve o *juízo estético*, isto é, aquele momento em que a razão opera um juízo. reflexionante, entre a representação e o sujeito. O objeto só é dado após refratar as luzes da consciência, tornando-se representação.

estético, não há demolição da arquitetura ocidental. Ao invés disso, há ocupação: o vatapá invade a mente dos intelectuais. A subsistência invade o coração da liberdade.

Superação do “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”, da faceta do Brasil que importa suas dores. Parece possível dizer que, para Oswald, aquela modernidade europeia tardia era apenas o corolário de uma história da inferiorização do trabalho e da produção de forma geral; apenas o aperfeiçoamento da exploração. Reflexo da divisão de classes na divisão entre artefatos e belas-artes? Talvez estejamos agora nos apropriando do texto de Oswald, não há garantia de que era exatamente essa a sua intenção. Mas quem mandou escrever “o trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*”?

Quando fala de “fatos”, Oswald também fala de fatos históricos. Não se pode desconsiderar o livro “Pau-Brasil”, publicado no ano seguinte (1925), no qual, semelhante ao gesto de Marcel Duchamp, o poeta faz uma espécie de *ready-made* poético. Seleciona fragmentos históricos e os dispõe, quase em estado “bruto”, dentro do espaço literário. Em vez de abstração, a extração. E assim parece nos dizer que o real é mais poético do que a ficção – proposição que pode parecer, para nós, brasileiros, bastante vívida. Claro que nesse processo de seleção e extração há técnica e sofisticação. Assumir o papel de curador do mundo – em sua determinidade – requer perspicácia e, sim, inteligência. Não é qualquer objeto mundano que será colocado no museu: será exatamente *este* urinol. Será exatamente *esta* observação técnica de Frei Vicente, de Fernão Dias, etc. Pois, em sua facticidade, apontam para muitas direções. Mas aí se revela mais uma nuance da poesia Pau-Brasil e, também, do projeto modernista. Não se trata de um brutalismo puro e simples, ou um primitivismo nostálgico que muitas vezes pende para o romantismo, tampouco, um descarte ignorante de todo o legado civilizacional. É preciso *saber* roubar, deslocar, embaralhar. É preciso *saber comer*.

É nesse sentido que Oswald de Andrade se confirma enquanto um homem de seu tempo. Mesmo em seu gesto de profanar a noção estética moderna, seu personagem encontra-se dentro do modernismo. “*Nossa época anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são*

volumes sob a luz". A forma como mais importante do que o conteúdo, de modo que um quadro se torna uma "surpresa física" ao lado de tantas outras. Compartilhando com seus contemporâneos o espanto diante do atual estágio de desenvolvimento tecnológico, das forças produtivas e das "novas formas de indústria", o poeta assiste o mundo das coisas tomar de assalto o interesse dos homens cultos. O sublime se espalha por todos os cantos, em cada novo carro, em cada reclame, em cada clique de uma câmera fotográfica. E graças ao piano de manivela, "*todas as meninas ficaram pianistas*". Mas não há lamentação aqui. Para o modernismo brasileiro, essa crise estética no Velho Mundo serve de inspiração. Sob esta luz, podemos então compreender o aspecto mais programático do texto, ou seja, aquilo que faz dele um Manifesto propriamente dito. Diante de um público que está nominalmente inserido nas belas-artes, o poeta fundamenta-se em sua ousadia filosófica e espiritual para propor uma nova direção artística. O que, na verdade, é algo muito mais sensato do que a tentativa de revolucionar a cultura de uma só vez.

É como se o ocidente moderno tivesse sempre tentado "salvar" as obras de arte imputando nelas uma reflexão, uma filosofia, um discurso, como se a obra precisasse do pensamento reflexivo para tornar-se dignamente bela. Oswald coloca a poesia Pau-Brasil na direção oposta das "peças de tese", do "romance de ideias", do "quadro histórico". Almeja-se, parece, que as artes (belas, feias, mecânicas) se desvencilhem da tutela da academia. Ou ainda mais: que se possa contribuir para uma real transformação do que entendemos por "cultura". O artista deverá buscar sua inspiração, seus "fatos estéticos", nos próprios objetos do cotidiano, mesmo aqueles mais perecíveis, como os da culinária. Não imitar ou "ver a beleza" do mundo dos produtores, mas produzir com o mundo. Trabalhar no mundano, que é mais poético que a ficção. A inteligência artística, por sua vez, consistirá em escutar o que as coisas dizem, ou melhor, tornar audível aquilo que há de sublime nas coisas, nos frutos do trabalho.

Inicia-se a empreitada oswaldiana de dissolver, pelo menos esteticamente, as barreiras que separam o puro, o sagrado e o nobre do impuro, do profano e do popular. Nesse sentido, o poeta atingirá o auge de sua

transgressão quatro anos mais tarde, quando sugere, no Manifesto Antropófago, “a transformação permanente do tabu em Totem”. Conhecendo a referência²¹, é impossível não se espantar; estamos diante de um gesto poético e filosófico de grande força e ferocidade.

Revela-se a agressividade intelectual de Oswald. Ele não cansa de adensar suas poucas linhas com sabotagens semânticas e gramaticais. “Qualquer esforço natural nesse sentido. Poesia Pau Brasil.” Quase um oxímoro, resumindo a proposta do manifesto, indica mesmo que a criação vindoura está sedenta pela “contribuição milionária de todos os erros”. Impelidos por estas quimeras, poderíamos questionar um por um os fundamentos da tradição moderna. Como exigir em um manifesto um “esforço natural”? Quer dizer, como a razão manterá seu posto de guiar a cultura humana, se aquilo que há de mais mundano é tão criador? Contudo, apesar de ousado, o Manifesto não é pretensioso. O Manifesto é apenas mais uma inscrição no debate artístico dos modernistas, mais uma provocação (até mesmo no sentido sensual da palavra). Apesar de atacar os paradigmas estéticos com grande ousadia filosófica, não deixa de veicular preferências, de apontar o que gosta e o que não gosta; não deixa de cumprir sua função enquanto proposta cabível. Mas, afinal, indica mesmo que a liberdade artística pode se encontrar um tanto mais próxima da terra lavrada, na subsistência que cria a vida brasileira.

REFERÊNCIAS

DE ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *Pau-Brasil*. 1ª edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2011.

²¹ FREUD, Sigmund, “Totem e Tabu”, 1ª ed., trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Penguin, 2013

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

FREUD, S. *Totem e Tabu*. 1ª edição. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin, 2013.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2ª edição. Trad. ROHDEN, V. e MARQUES, A. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

TALON-HUGON, C. *A Estética – História e teorias*. 1ª edição. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

. CRIAÇÃO

POEMA MENDIGO-LIVRE

Patrik de Oliveira Aprigio

(Graduando em Letras- Unicamp)

Faça de cinzeiro um copo.

Adicione alho e amasse.

Complete com cachaça, chacoalhe.

Retire as guimbas e sirva.

Eis o drinque mendigo-livre.

Beber e ir-se pra sempre.

Cagar-se dando a mínima pro sol, pra filas, pra fala, pra gente.

Cor: sujo, fodido, sem registro, filho de pai e mãe desconhecidos...

Brinde, mendigo-livre!

Permite que te bestialize: tudo o que precisa num saco de mercado, vagabundo!

Brinde, mendigo-livre!

Brinde, mendigo-livre!

Brinde, mendigo-livre!

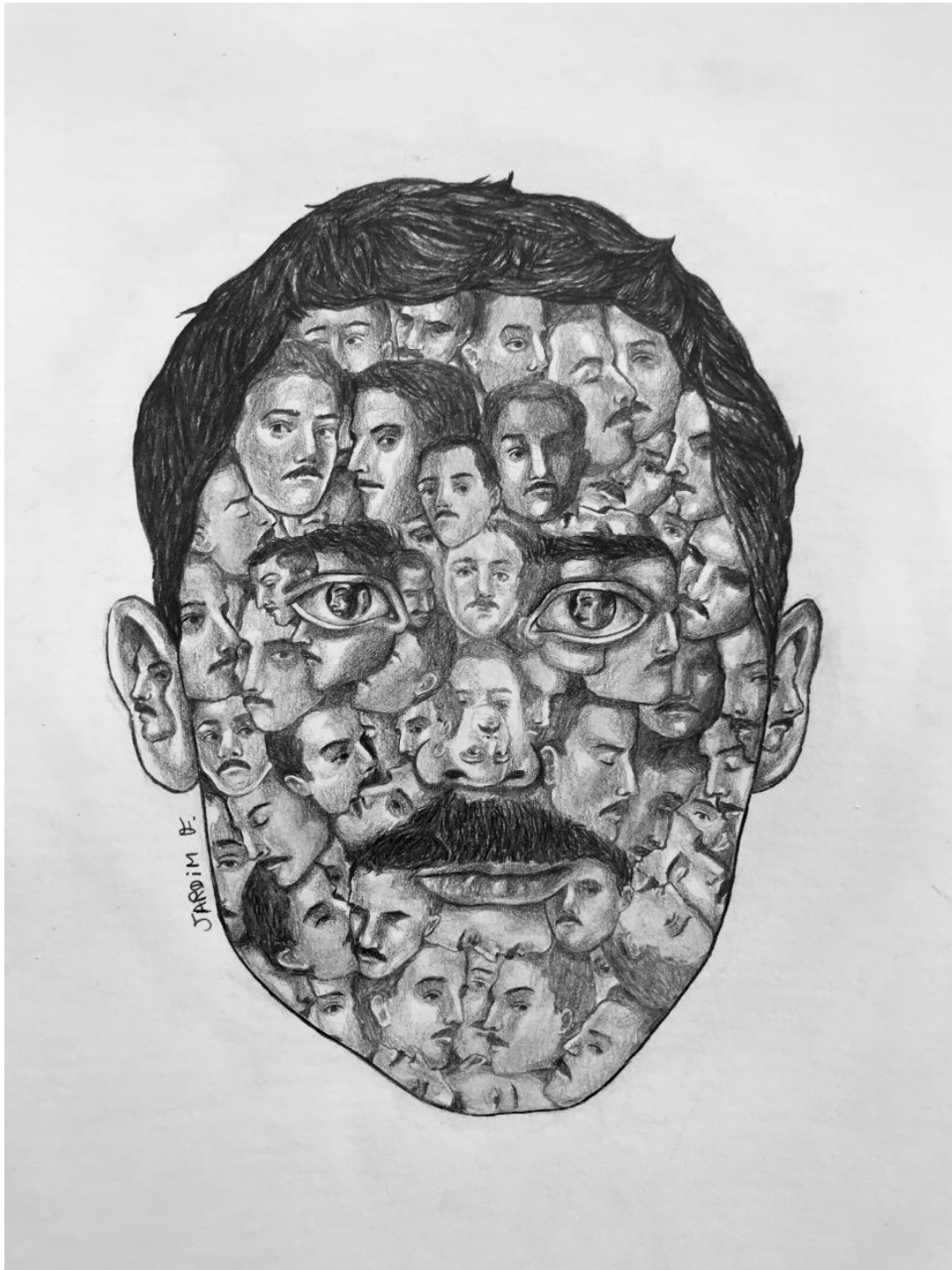
da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

DESENHO INTITULADO “SOBRE O EGO”

Fernanda Jardim de Farias Andrade

(Graduanda em Letras – UFRJ)



CRÔNICA HOMEM NA VARANDA²²

Bárbara Klim

(Graduanda em Letras - UNIRIO)

Não vejo ninguém na praia diante do Sol, mas do mar observo, entre árvores e telhados, uma varanda.

Enquanto nado a uma certa distância, em fortes braçadas, consigo pressentir um olhar vindo daquele ponto. Trata-se de um homem sentado em uma cadeira de balanço. Presumo que não supõe que eu consiga vê-lo contemplando sua calmaria, pois está sozinho em sua varanda mergulhado em pensamentos. Percebo naquele homem uma serenidade que já a perdi e agora apresenta-se como algo inalcançável, por isso acompanho seus modestos movimentos de ir e vir como se estes fossem inabituais. Indago-me o que deve estar pensando sobre mim... Talvez julgue que eu esteja em consonância com sua pacificidade, mas adianto que tal quietude é apenas um disfarce. Na verdade, vivo em contraste com o belo azul das ondas tênues.

Lamento por perdê-lo de vista atrás da árvores ou escondido pelo telhado em algum momento. Continuo o percurso e capturo sua imagem para sempre lembrar-me que vi um homem sozinho sentado em sua cadeira de balanço; quando o vi ele já estava lá, sereno e em paz; acompanhei-o durante todo o tempo possível, e testemunho a firmeza de seu olhar e quietação disposta.

Não espero encontrá-lo pessoalmente ou vê-lo novamente, mas sua tranquilidade cativou-me de modo ocasional. Minha estima e agradecimentos a esse anônimo, a esse cidadão, a esse espírito singular.

²² Versão da crônica *Homem no mar*, de Rubem Braga, sob a perspectiva de outro observador.

ENSAIO SOBRE WALY SALOMÃO E O SEU LIVRO ARMARINHO DE MIUDEZAS

June Lessa

(Graduanda em Letras - UNIRIO)

Para Waly Salomão

Era um verão daqueles, Rio 40°+ e a cidade fervilhava. Férias escolares, o Pier de Ipanema fazia tanto sucesso quanto as dunas que gerou, a correntinha na cintura, o Rajneesh, o óleo de coco com iodo e Coca-Cola, e o projeto era: Ficar “morena” para o Carnaval. Chegava-se à praia às 8 da manhã e se saía só depois do pôr do sol, tostada. O encerramento do dia era lá nas dunas, onde apareciam a Gal, o Caetano, Gil, músicos, atores globais, atores de teatro, poetas e outros artistas, chegavam só no final do dia porque era a hora que acordavam, diziam. E foi em um fim de tarde desses, que vi pela primeira vez aquela figura grande, morena, descabelada, acho que também usava a correntinha dos Rajneeshes, falando e gesticulando com uma potência que eu desconhecia. Fiquei impactada. E ainda tinha aquele charmoso sotaque baiano. Depois, soube que se chamava Waly Salomão.

E foi dessa forma que tive os primeiros contatos com a sua obra. Segui acompanhando as suas performances e realizações, onde além de sua poesia potente, mostrou ser um astuto pensador e intérprete daquilo tudo que vivíamos, daquele tudo ao mesmo tempo agora.

Em seu livro, *Armarinho de Miudezas*, Waly, numa tentativa de explicar como tudo aquilo foi possível, faz análise e relato das circunstâncias da existência do movimento do qual foi um dos protagonistas e sobreviventes, a Tropicália. Conta que a efervescência da Tropicália só foi possível porque foi resultante de uma conjunção “de um bocado de delicados intensos grosseiros e finos e grossos e boçais e sofisticados fatores”, que nem sempre a “natureza da história nos proporciona”, mas afirma não ter certeza da história ter natureza. Para ele, a Tropicália teria nascido “num humos generoso” - do atelier do artista Ivan Serpa, do suplemento do JB, do Círculo Mário Pedrosa, do neoconcreto, do

não-objeto, da ideia de superação do espectador, do bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do buraco quente, das quebradas da mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, do mangue, do samba, da prontidão, da liamba e outras bossas. E tudo teria sido sintetizado em uma expressão eidética, “numa pílula ambiental” cunhada pelo artista Hélio Oiticica em uma exposição no MAM do Rio de Janeiro, em 1967. Afinal, para Waly “a cidade grande é um livro aberto e o dorso do tigre será decifrado enquanto escritura torta de um Deus esfumaçado”.

O Tropicalismo, essa ideologia/prática de ser Tropicália, seria um “topos de conciliação de contrários, da inconciliação dos mesmos”. Sudeste-Bahia, opostos, contrários e complementares. Praticava-se o “brutalismo”, cores intensas, exageros como o Chacrinha, jogando bacalhau na plateia em êxtase de tanto rir.

Houve, como Sartre, quem acusasse o Tropicalismo de “irracionalista”, de “destruidor da razão”, ao que Waly responde rejeitando “essa exigência careta limitada e acadêmica demais”, e esclarece que “os tropicalistas funcionaram como sismógrafos” captando os abalos sísmicos da “terra em transe”. Que, na realidade, “o que o Tropicalismo devastou foi um pensamento linear”, privilegiando uma sensibilidade e um discurso que “tendia para um mosaico, encruzilhada de sugestas, interconexões”.

Nem tudo foram flores. O autor também traz a lembrança de Torquato Neto, poeta, compositor, artista fulgaz, que suicidou-se um dia após completar 28 anos. Além da sua prisão e tortura no mesmo mês. Lembra que Torquato “desafiava e desafinava o coros dos contentes” na sua coluna Geléia Geral, no jornal Última Hora. O poeta que “procurava viver numa contínua vertigem passional”, porque tal qual Quichote, também tinha que “desembaraçar qualquer Dulcinea del Toboso das embiras e cipós e lianas da floresta de signos”. Tinha um “temor fulminante de se constituir no Idiota da Família”. E partiu de um mundo “onde a ação não é irmã do sonho”. Para o autor, Torquato Neto teria se transformado “no esboço mais completo quase do mito de poeta CULT do Brasil”.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

Ainda hoje, bem longe daquela garota, quando o assisto Waly, porque é poeta para se assistir, ou o leio tentando imaginá-lo performando, sofro novamente aquele impacto. Waly é mais que um poeta. É pessoa do impacto eterno!

PEGAR CARONA

Bruno de Moraes Bittencourt Oliveira

(Graduando em Museologia – UNIRIO)

A partir de leituras que incitam romper com uma escassez de vida reforçada pela ideia de progresso da modernidade europeia, geramos propostas artísticas no âmbito do projeto de pesquisa “Investigar o poético: ensaios metodológicos, experimentações narrativas”²³, junto aos pensamentos de María Zambrano (1904-1991). Filósofa e escritora espanhola que navegava entre a filosofia e a poesia, Zambrano nos apresenta formas de pensar e — principalmente — de sentir que foram estrategicamente deixadas de lado no decorrer da história ocidental.

Como forma de estabelecer conexões construídas ao lado desses pensamentos, desenvolvemos produções poéticas nascidas através das discussões disparadas por essas leituras e *pegar carona* é uma dessas produções.

pegar carona é um poema, uma intervenção em vídeo e em fotografia e um desenho nos quais convido vislumbrar um ambiente inconstante que desafia as certezas do corpo/mente, invade espaços íntimos e se faz receptivo, aconchegante.

quem sabe não é necessário mergulhar em si mesmo
pra desenvolver amizades com seres constantes e perenes
crescer as cracas nas costas
abraçar os morcegos do mar
e pegar carona

pra um céu tão profundo quanto o abismo

²³ O projeto de pesquisa *Investigar o Poético: ensaios metodológicos, experimentações narrativas*, vinculado ao FRESTAS, grupo de pesquisa do CNPq, é coordenado pela professora Priscilla Menezes de Faria e está ligado ao Departamento de Didática da Escola de Educação da UNIRIO.

da GAVETA

Revista de graduação em Letras UNIRIO

aquático

tão misterioso quanto o sideral espaço além das nossas

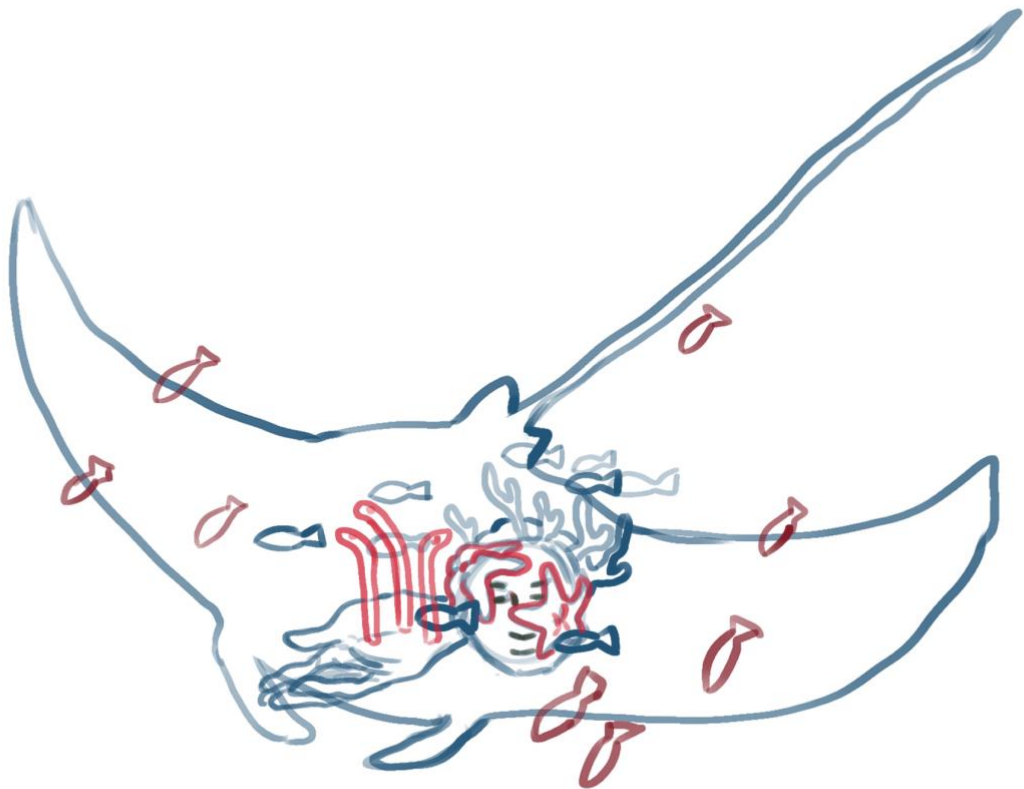
barrigas

famintas

e que só oferece silhuetas

porque o vislumbre é o único presente possível

Link para a intervenção em vídeo: <https://vimeo.com/656501837>



com o apoio e a generosidade de Gabriel de França e Thiago Saraiva

tríptico: intervenção em vídeo, poema e desenho digital