

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor
Pasqual Barretti

Diretor da FCL
Jean Cristtus Portela

Pró-Reitor de Pesquisa
Edson Cocchieri Botelho

Vice-Reitora
Maysa Furlan

Vice-Diretor da FCL
Rafael Alves Orsi

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Claudio Paolucci (Università di Bologna)
Gabriela Kvacek Betella
Giuseppe Ledda (Università di Bologna)
Marco Lucchesi
Marcos Antonio Siscar

Pol Popovic Karic (Instituto Tecnológico de
Monterrey, México)
Sandra Aparecida Ferreira
Sérgio Mauro
Sônia Helena de O. R. Piteri
Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro
Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)
Andréia Guerini (UFSC, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)
Antonio Dimas (USP, Brasil)
Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro,
Portugal)
Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)
Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)
Célia Pedrosa (UFF, Brasil)
Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)
Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)
Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)
Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)
Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)
Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)
Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)
Iumna Maria Simon (USP, Brasil)
Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)
Jaime Ginzburg (USP, Brasil)
João Azenha Júnior (USP, Brasil)
João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)
José Luís Jobim (UERJ, Brasil)
Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)
Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)
Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)
Luiz Montez (UFRJ, Brasil)
Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)
Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)
Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)
Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)
Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)
Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)
Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)
Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)
Nancy Rozenchan (USP, Brasil)
Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)
Paula Glenadel (UFF, Brasil)
Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)
Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)
Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)
Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)
Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)
Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas,
Brasil)
Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)
Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)
Viviana Bosi (USP, Brasil)
Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.63	n.2	p.1-156	jul./dez. 2023.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Camila Domingos Peres Serrador
Diagramação: Eron Pedroso Januskevictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- APRESENTAÇÃO..... 7

Seção Livre

- La desvalorización y superación del cuerpo en la era tecnocrática: diagnósticos y alternativas desde la obra de Günther Anders
David Solís Nova e Andrea Báez Alarcón..... 11
- *Este libro vale un cadáver*: afectos e intimidad en el realismo sucio latinoamericano
Fabián Leal Ulloa..... 27
- The italian colonial heritage in the narratives of second-generation african-italian authors
Giovanna de Campos Mauro e Derek Duncan 41
- La labor didáctico-educativa del mito curupira: algunas apreciaciones
Gracineia dos Santos Araújo 53
- Mistério e suspense na cenografia literária no discurso “*Natal na Barca*” de Lygia Fagundes Telles
Jarbas Vargas Nascimento e Jonathan Cainã Messias 63
- A revolução linguística na semana da arte moderna: uma análise da influência da língua portuguesa nas manifestações artísticas
Jenerton Schutz e Edinaldo Enoque da Silva Junior 81
- Viva meu mestre: Machado e sua ginga
Katiane Martins de Oliveira e Michele Freire Schiffler 95
- Chinese author’s song as a synthesis of german and chinese culture: the example of Huang Tzu’s vocal cycle ‘three desires for a rose
Liu Yeyu..... 109
- Interpretation of Milan Kundera’s *The Farewell Waltz* from the perspective of ethical literary criticism
Qian Zhao 121
- Religião e poesia nas cartas inéditas de Murilo Mendes para Alceu Amoroso Lima (1958-1974)
Raphael Salomão Khéde..... 131

ÍNDICE DE ASSUNTOS	151
<i>SUBJECT INDEX</i>	153
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	155

APRESENTAÇÃO

Contando com preciosas colaborações internacionais, nossos leitores poderão apreciar mais um número da Revista de Letras. No primeiro artigo, Davi Solís Nova e Andrea Báez Alarcón investigam as principais ideias do filósofo austríaco Günther Anders, sobretudo no que diz respeito à anulação do corpo na sociedade contemporânea. Em seguida, Fabián Leal Ulloa analisa as influências do chamado *dirty realism* na narrativa do escritor chileno Marcelo Lillo, destacando o romance *Este libro vale um cadáver*.

No terceiro artigo, Giovanna de Campos Mauro e Derek Duncan analisam a produção literária dos autores afro-italianos de segunda geração. Enfatizando a difícil relação da Itália com seu passado colonial, os autores investigam minuciosamente os reflexos da predominância de certo modo “colonial” de relacionamento com os migrantes de primeira e segunda geração nos romances e contos de autoras consagradas como Gabriella Ghermandi e Igiaba Scego.

No quarto trabalho, Gracineia dos Santos Araújo se dedica ao estudo do impacto didático-educativo que o mito do Curupira provoca nas populações das florestas brasileiras. No quinto, Jarbas Vargas Nascimento e Jonathan Cainã Messias, apoiando-se nas teorias da análise do discurso de Maingueneau, analisam o conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles.

No sexto artigo, Jenerton Schutz e Edinaldo Enoque da Silva Júnior abordam a Semana de Arte Moderna de 1922 do ponto de vista da utilização inovadora da língua portuguesa. No sétimo, Katiane Martins de Oliveira e Michelle Freire Schiffler analisam o conto “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis, empregando a metodologia denominada “literaginga”, isto é, coloquialismos e escolhas verbais que lembram o jogo de capoeira.

No oitavo artigo, Liu Yeyu se refere às conexões entre a poesia clássica chinesa e o *Kunstlied* alemão. Em seguida, Qian Zhao explora a tendência ética de Milan Kundera a partir das ideias do crítico chinês Nie Zhenzhao. Terminando a sequência de trabalhos, Raphael Salomão Khéde estuda a correspondência epistolar entre o poeta mineiro Murilo Mendes e Alceu Amoroso Lima.

Concluindo, só nos resta agradecer à responsável pela normalização da revista, aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, e aos pareceristas, imprescindíveis para a elaboração do presente volume.

Araraquara, agosto de 2024.

Os editores

Seção Livre

LA DESVALORIZACIÓN Y SUPERACIÓN DEL CUERPO EN LA ERA TECNOCRÁTICA: DIAGNÓSTICOS Y ALTERNATIVAS DESDE LA OBRA DE GÜNTHER ANDERS

David SOLÍS NOVA*
Andrea BÁEZ ALARCÓN**

- **RESUMEN:** Günther Anders ha analizado la estructura tecnocrática de la sociedad actual empleando conceptos como el de vergüenza prometeica ante los aparatos, el mundo fantasma como sustituto de lo real y la técnica como sujeto de la historia. Ante este diagnóstico, la presente investigación indaga en las repercusiones que el imperio de los aparatos, considerados como superiores ontológica y axiológicamente al ser humano, tiene sobre la comprensión del cuerpo del individuo, según la obra de Anders. Los resultados de este estudio muestran una profunda desvalorización y anulación del cuerpo en esta era dominada por la innovación y la expansión tecnológica. No obstante, en las mismas propuestas del filósofo se pueden encontrar caminos alternativos para una retoma afirmativa del cuerpo y para el recomienzo de su historicidad a partir de un nuevo imperativo moral propio de la era técnica.
- **PALABRAS CLAVE:** Anders; cuerpo; técnica; tecnología; imagen; historia.

Introducción

Günther Anders (Breslau 1902 - Viena 1992) inició su trayectoria filosófica bajo la influencia de Husserl, quien dirigió su tesis doctoral, Heidegger y Scheler, entre otros. Sus primeros escritos versan sobre temas de antropología filosófica desde un enfoque fenomenológico, sin embargo, la lectura de textos de la tradición marxista cambia el ámbito de sus intereses, en la medida en que comienza a comprender la condición humana como un acontecimiento marcado por su contexto histórico y económico. En adelante, su trabajo se expresará no sólo en ensayos filosóficos, sino también en novelas, cuentos, poemas, epistolarios y críticas literarias (Anders, 2007a, 2010, 2013, 2017, 2023). Cuando sobreviene el ascenso del Nazismo y el inicio de la Segunda Guerra Mundial parte al exilio a los Estados Unidos. Las atrocidades que la humanidad experimenta y

* Universidad Católica de la Santísima Concepción – Facultad de Estudios Teológicos y Filosofía. Académico del Departamento de Filosofía. Concepción – Chile. dsolis@ucsc.cl.

** Universidad Católica de la Santísima Concepción – Facultad de Estudios Teológicos y Filosofía. Académica del Departamento de Filosofía. Concepción – Chile. abaez@ucsc.cl.

Artigo recebido em 16/08/2023 e aprovado em 20/10/2023.

contempla de ahí en adelante, como los campos de concentración nazis y el lanzamiento de bombas atómicas sobre población civil, marcarán hondamente su obra y el área de sus intereses. Su obra filosófica y literaria está marcada por lo que denomina “filosofía de la situación” (*Gelegenheitsphilosophie*), que entiende como una reflexión que no inicia su trabajo buscando verdades eternas o atemporales, sino que comienza pensando los acontecimientos históricos concretos: a partir de estos, va alcanzando verdades cada vez más generales y aplicables (Anders, 2011a, p. 25).

Anders hace el análisis de una sociedad totalmente dominada por la tecnocracia, en la que la técnica no sólo es extremadamente estimada, sino que también es considerada superior al ser humano, tanto ontológica como axiológicamente (Anders, 2011b, p.281). En el contexto de estos análisis, surge la siguiente interrogante que guía esta investigación: ¿la tecnocracia, descrita en la obra de Anders, provoca finalmente una desvalorización y anulación del cuerpo? Además, el objetivo de este estudio es evaluar las consecuencias que en la concepción del cuerpo se pueden observar desde una historia humana que, según los planteamientos del autor, está dirigida completamente por los intereses y criterios técnicos (Anders, 2011a, p. 75). La hipótesis inicial, que se buscará contrastar a lo largo de este estudio, apunta a que, pese a ser una época de profusa exhibición y desinhibición del cuerpo y de un abundante llamamiento a su gozo sin límites, nuestra era actual profesa, en el fondo, un profundo desprecio del cuerpo, hasta el punto de considerarlo apenas una materia prima que debe ser entregada al acoso de las intervenciones y modelos técnicos con el fin de superar su supuesta mediocridad y aumentar su rendimiento (Le Breton, 2002). En esta investigación se utilizará la metodología de análisis bibliográfico documental, revisando tanto los trabajos filosóficos como las obras y ensayos literarios de Anders (2007a, 2010, 2013).

Para poder llegar óptimamente a las conclusiones, se analizarán las repercusiones que en la comprensión del cuerpo tiene la noción andersiana de vergüenza prometeica ante los aparatos técnicos. Posteriormente, se revisarán las implicancias de la imposición de un modelo e imagen del mundo que, junto con buscar sustituir la realidad, intenta superar el cuerpo. Finalmente, se evaluará cómo la técnica entronizada como sujeto de la historia concluye arrebatándole al individuo la imputabilidad sobre su propia corporalidad.

El cuerpo avergonzado

Se ha afirmado que la humanidad sintió orgullo por los aparatos técnicos que logró producir, ya que la maravilla de sus mecanismos hablaba, de alguna manera, sobre la altura de su propio ingenio e inventiva. Las máquinas no competían con el cuerpo, sino que eran una prolongación y amplificación de este (Mumford, 2016, p. 435; De Vicente Hernando, 2010, p. 154; Onetto, 2014, p. 303). Sin embargo, sostiene Anders, luego de las Revoluciones Industriales, la actividad, impecabilidad, autonomía, precisión y previsibilidad de los aparatos ha llegado a un nivel tal que provoca en nosotros ya no orgullo, sino una gran vergüenza e inseguridad respecto a nuestro cuerpo —aunque también respecto a nuestra inteligencia— en comparación a las capacidades de la máquina.

El cuerpo humano luce y se aprecia impreciso, impredecible, accidentado en comparación a la mecánica constante y certera de los productos técnicos (Anders, 2011b, p. 328; Marrades, 2017, p. 118). Ante esto, el filósofo relata el momento en que, de visita en una feria tecnológica, uno de sus amigos, ante la contemplación de la pasmosa seguridad, rapidez y precisión de un nuevo prodigio mecánico, reacciona escondiendo sus manos tras la espalda (Anders, 2011a, p. 39; De Vicente Hernando, 2010, p. 171-172; Marrades, 2017, p. 127). Anders analiza este gesto como la aparición del síntoma de una vergüenza generalizada en toda la humanidad contemporánea. Las manos son escondidas porque nos avergüenza su torpeza, lentitud y pesadez en comparación al ritmo impersonal, objetivo y sin alteraciones ni dudas del aparato. Anders ha denominado a esta percepción ‘vergüenza prometeica’: el Prometeo moderno, que dirigía el curso de la historia y que conducía un ejército de aparatos que lo seguían sumisamente, ahora observa a este ejército de invenciones, que toma la delantera, llenándose de complejos y percibiéndose en desventaja como una completa antigualla (Anders, 2011a, p. 32 y p. 46; Le Breton, 2007, p. 19; 2002, p. 249).

En efecto, nuestro mundo circundante es un mundo técnico, por lo que nuestro punto de comparación no es ya el mundo animal o el resto de la naturaleza viviente, sino todos estos instrumentos modernos. Frente a ese mundo, el cuerpo humano parece un modelo a punto de caducar y una tecnología en desuso e improductiva (Anders, 2011a, p. 49). Por consiguiente, ya no es tan fácil a la humanidad colocarse en el centro del cosmos, pues, en un cosmos tecnológico como el actual, las capacidades que puede ofrecer son muy menores frente a las de la raza maquinal: “vagabundeamos como saurios trastornados en medio de nuestros aparatos” (Anders, 2011a, p. 31). A raíz de este desnivel y de esta vergüenza, se inicia una carrera cada vez más acelerada para, en lo posible, superar esta distancia que nos separa de la máquina impecable. Según Anders, esta ansiedad por no caer en la obsolescencia se manifestará en un desprecio creciente por los impredecibles orígenes carnales de la humanidad, que preferirá con mayor fuerza ser fabricado que haber nacido. Los accidentes e imprevistos del nacimiento corporal pueden ser reemplazados por una producción seriada, planificada y sin sorpresas. La preocupación como especie humana no es ya una posible des-humanización, sino no ser lo suficientemente aparato: *factum, non genitum* (Anders, 2011a, p. 39-57; Marrades, 2017, p. 119 y p. 127).

Por lo tanto, el cuerpo deberá ser superado en todos sus niveles (Anders, 2011a, p. 47; Onetto, 2014, p. 307). La inteligencia, su vida afectiva, sus órganos, su juventud, el mismo acto generativo deberán ir siendo reemplazados por sus equivalentes mecánicos de última generación (Ríos, 2023, p. 19). La verdadera desnudez no será la resultante de la falta de vestimentas, sino la de aquel cuerpo que no ha incluido ningún elemento técnico que lo aleje de su caducidad carnal (Anders, 2011a, p. 46; De Vicente Hernando, 2010, p. 172). No obstante, es verdad que siempre ha existido el aderezo y ornamentación del cuerpo, sin embargo, estos agregados exaltaban y amplificaban la visibilidad y presencia de la misma corporalidad. En cambio, la actual aceleración de la modificación técnica de lo corporeo busca, más bien, el abandono de sus inseguridades y el paso a un funcionamiento más calculado y sin alteraciones, tal como los vemos en los nuevos productos ofrecidos

en el mercado del *confort* moderno. Finalmente, el cuerpo debe ser purgado del pecado original de no ser capaz de adecuarse al ritmo industrial, por ello, casi con fervor religioso, crecerá por doquier una industria que intentará hacer ascender nuestros débiles miembros y facultades hacia el paraíso del rendimiento técnico (Anders, 2011a, p. 103; De Vicente Hernando, 2010, p. 170; Marrades, 2017, p. 130; Ríos, 2023, p. 14-15).

Refiriéndose al célebre filme *Tiempos Modernos* de Chaplin, Anders afirmará que lo que nos molesta no es continuar fuera de la cinta de montaje con su ritmo y aceleración, como Charlot que mantenía la tensión productiva de sus brazos fuera del horario laboral, sino no poder ajustar toda nuestra vida a una forma de rendir tal como en una cinta de montaje (Anders, 2011a, p. 99; Marrades, 2017, p. 123; Le Breton, 2002, p. 243). Para Anders, el teniente William Calley, por ejemplo, que ordenó la matanza de los civiles en My Lai en la Guerra de Vietnam, no hizo otra cosa sino intentar que él y sus soldados pudieran ponerse al mismo nivel de lo que ya lograban y les estaba permitido a las novísimas máquinas de guerra recién estrenadas: asesinar sin discriminaciones ni misericordia a quinientos civiles, principalmente, mujeres, niños y ancianos. No hicieron sino intentar ponerse a la altura de lo que ya podían hacer sus máquinas (Anders, 1995, p. 82; Anders, 2011b, p. 291-294).

Anders (2011a, p. 53-62) observa, en relación a esta desmedrada concepción del cuerpo, una especial conexión entre esta generación capitalista y sus antepasados puritanos, al menos en Norteamérica. Aunque es inevitable también pensar en las antiguas sectas gnósticas que llegaron a comparar el cuerpo con una basura inservible (De Santos Otero, 1991, p. 726; Ríos, 2023, p. 20). Nuestra época aparenta, dice Anders, una gran liberalidad para el goce y exposición del cuerpo, pero que no nace de una afirmación del cuerpo, sino de su desprecio y de la seguridad de su falta de valor¹. Precisamente, porque es una cosa disponible, tal como un aparato, puede ser mercantilizado y difundido como objeto de goce. Justamente, porque es un aparato obsoleto, debe ser intervenido para que pueda llegar a ser digno de ser presentado en la alta sociedad de los últimos modelos técnicos. Ya no hay laceraciones ni ascetismo, sin embargo, los cuerpos de los actuales prometeos: “también soportan mutilaciones, pero no porque Zeus castigue sus ambiciones demasiado pretensivas, sino porque ellos mismos se azotan por su ‘retraso’, por la ‘vergüenza de su nacimiento’” (Anders, 2011a, p. 63).

No habría que entender este diagnóstico de Anders como una actitud reaccionaria ante el progreso, porque su rechazo no es de por sí a cualquier intervención del cuerpo. Su crítica va dirigida a aquellos ímpetus de intervenir el cuerpo que no nacen de un deseo de humanizar y afianzar la carnalidad del sujeto, más bien nacen de su desprecio y de la voluntad de esclavizarlo. Por esto, las mutaciones genéticas y tecnológicas del cuerpo parecieran llevarlo a un estadio sobre-humano, pero terminan dejándolo en una condición sub-humana, en la medida en que es subyugado a los criterios de expansión y crecimiento de todo el aparato productivo (Anders, 2011b, p. 288).

¹ Se sabe que, precisamente por su desprecio del cuerpo, algunas sectas gnósticas permitían el hedonismo sin límites, en la medida en que nada de lo que sucediese con el cuerpo, envoltura despreciable, influía en la salvación de la luz interior (Duch, 2009, p. 65).

Considerando lo anterior, no hay una transformación del cuerpo para una mayor humanización, sino para su sumisión a criterios de expansión técnica y económica. Lo que parece un avance no es más que la progresiva esclavitud a los criterios de la máquina. Los bailes de la música industrial, por ejemplo, buscan que el cuerpo caiga extático, fuera de sí, pero no para unirse a las fuerzas numinosas y tectónicas, sino para entregarse sacrificialmente al dios Baal de la máquina (Anders, 2011a, p. 95). Lo que se presentará como ‘mejor’ para el cuerpo —más rapidez, mejor vista, más seguridad— no será sino ‘mejor’ en cuanto más estandarizado, productivo, planificado y alineado con los intereses totalitarios de expansión productiva (Anders, 2011a, p. 93; Traverso, 2001, p. 121). Esta superación del cuerpo tiene su culminación en la completa anexión de este a la máquina. Ya no será, como en los inicios modernos, la máquina una prolongación —y amplificación— del cuerpo, sino el cuerpo una prolongación, un apéndice y un simple engranaje, de la máquina (Anders, 2011a, p. 57):

La alteración de nuestro cuerpo no es radicalmente nueva e inaudita porque renunciemos a nuestro ‘destino morfológico’ o trascendamos los límites previstos de nuestras capacidades, sino porque llevamos a cabo la autotransformación para complacer a nuestros aparatos y los convertimos en modelo de nuestras alteraciones; o sea, que renunciemos a nosotros mismos como medida y, con eso, limitamos o damos por perdida nuestra libertad. (Anders, 2011a, p. 61).

El cuerpo espectáculo

Este sujeto moderno que no puede confiar en su propio cuerpo tampoco puede confiar en el juicio que hace del mundo, porque no puede relacionarse directamente con este si no es por medio de una imagen producida técnicamente (Anders, 2011a, p. 156). Lo que considerará como mundo real ahora es el cosmos de imágenes que le es ofrecido para su consumo pasivo. Ya no experimentamos el mundo, más bien, lo consumimos (Anders, 2011a, p. 117; Anders, 2011b, p. 221; De Vicente Hernando, 2010, p. 182). En su nivel más alto de producción, el sistema económico no produce simplemente imágenes, sino que, por medio de ellas, desea producir un mundo que sustituya a la vieja realidad, a la cual antaño se aplicaba inmediatamente nuestro juicio: “viendo el modelo, el espectador cree ver el mundo mismo; reaccionando ante el modelo, cree reaccionar ante el mundo mismo” (Anders, 2011a, p. 169; Anders, 2011b, p. 60).

No se trata de un periodo de evolución tecnológica en el que exista un simple predominio mayor de las imágenes, ya que éstas han existido en muchas épocas, sino de un momento en que la mercancía no sólo quiere venderse por el mundo, sino constituirse ella misma como un mundo autónomo que pueda ofrecerse y venderse: “Antes hubo imágenes en el mundo; hoy lo que hay es el mundo en imagen o, más exactamente, el mundo *como* imagen” (Anders, 2011b, p. 251; Anders, 2011a, p. 71; Anders, 2017, p. 65). Este cosmos sustituto, que Anders llama mundo-fantasma, en cuanto presente y ausente a la vez, llenará todos los espacios de la existencia y pretenderá anteponerse —e

imponerse— a toda experiencia directa con la realidad: “cuando el fantasma se hace real, lo real se convierte en fantasma” (Anders, 2011a, p. 112; Debord, 2018, p. 21).

No se necesita mentir para llenar el mundo de falsedad, porque el mundo ha devenido falso en cuanto saboteador fantasmal de toda posibilidad de pensar y actuar fuera de la influencia totalitaria del cosmos de las imágenes (Anders, 2011a, p. 168 y p. 194; Anders, 2007a, p. 232; Anders, 2011b, p. 324). No se necesita mistificar cuando hay una sola voz que se escucha y una sola imagen que se ve: la de la expansión y crecimiento de las pretensiones de los aparatos (De Vicente Hernando, 2010, p. 184 y p. 200). A tal punto ha llegado la imposición de este mundo de imágenes que, si alguien se viese privado de su radio o de su televisión, sostiene Anders, se enfrentaría a un vacío y a un sinsentido que apenas podría soportar. El sujeto técnico preferiría la cárcel, pero con pantallas y radio, que la libertad ante un universo pertrechado de su solo juicio y creatividad (Anders, 2011a, p. 70 y p. 133).

Ahora bien, la imagen es la representación estandarizada y comercializable de un mundo, por lo mismo, no es reflejo de una realidad original. De ahí que el mundo fantasma no se adecúa a la realidad, sino, más bien, es la realidad la que quiere adecuarse a este mundo producido de imágenes (Anders, 2011a, p. 190-191; 2007a, p. 52; De Vicente Hernando, 2010, p. 186). Por consiguiente, lo que se transmite por televisión y radio no son los sucesos importantes de la jornada, sino que, por el contrario, llegaron a ser importantes porque se transmitieron por televisión y radio. Los fantasmas que lo invaden todo no sólo se ofrecen como un mundo, sino como un modelo axiológicamente superior al cual adecuar todas las trayectorias vitales. La vida humana, por lo tanto, dominada por la técnica de la producción y reproducción de imágenes-fantasmas, aspira a ser una copia de estas representaciones mercantilizadas, quiere llegar a ser una imagen de sus imágenes: “no son más que pobres fantasmas de sus reproducciones: fantasmas que buscan en vano estar a la altura de sus primeros planos” (Anders, 2011a, p. 190). Por esto mismo: “Cualquier Johnny besa hoy como Clark Gable [...] así la realidad se convierte en imagen de sus imágenes” (Anders, 2011b, p. 253). En síntesis, si la vida humana quiere adecuarse al valor superior que estos fantasmas suponen, el resultado es que esta se convierta en mercancía y en espectáculo estandarizado (Anders, 2011b, p. 236; De Vicente Hernando, 2010, p. 195). Anders considera que la gran aspiración de una historia moderna regida por los propósitos de los aparatos no es sólo que los sujetos consuman la imagen-mercancía, sino que deseen ‘por propia voluntad’ convertirse ellos mismos en apariencia-mercancía consumible:

No es necesario probar que innumerables *girls* reales han adoptado la apariencia de imágenes de films, porque, si se resignaran a aparecer como son, no podrían competir con el *sex appeal* de los fantasmas y, en un modo sumamente no fantasmal, o sea, en su vida real y penosa, quedarían relegados a segundo plano. (Anders, 2011a, p. 151).

La historia del sujeto quiere adecuarse al modelo estandarizado de las imágenes, es decir, anhela adquirir el estatus ontológico y axiológico que es necesario para ser

auténticamente en el mundo sustituto de los fantasmas. De igual manera, el cuerpo querrá abandonar sus vestigios históricos, generados, carnales, temporales para revestirse de la idea de un cuerpo glorificado y sin tiempo, tal como es difundido por las imágenes de la publicidad y el espectáculo: “el camino de su carne efectiva es un proceso inválido y vergonzoso que preferentemente hay que ocultar” (Anders, 2011a, p. 71). Esto implica que la imprevisibilidad y novedad de la historia humana quieren acercarse progresivamente a una imagen detenida y sin tiempo: por esta razón, Anders puede anunciar un fin de la historia (Onetto, 2013, p. 8).

Con el cuerpo sucederá algo similar, todo su carácter impredecible, generado y carnal anhela amoldarse a una idea de cuerpo sin historia, con el objetivo de llegar a ser una imagen que pueda ser vista por muchos, es decir, que pueda ser y valer según los criterios del mundo-fantasma. Como aquella actriz que para ser admitida en Hollywood dejó que la rehicieran por dentro y por fuera, durmió puntualmente, pesó las hojas de ensalada en vez de saborearlas, sonreía no a los otros, sino al espejo, hasta que llegó a ser una mercancía acabada, digna de ser reproducida: “Ha ascendido al rango de matriz de matrices, puede servir de matriz para esas imágenes cinematográficas, que a su vez servirán de matrices para nuestro gusto” (Anders, 2011a, p. 203). Ella misma: “sufría por la falta de prestigio ontológico. Por tanto, al emprender su lucha profesional, su lucha por convertirse en fantasma, lo hacía para ser más, simplemente para ser” (Anders, 2011a, p. 205). Nuestro cuerpo, convertido en una idea vista por muchos, llegará a ser propiedad universal, tan impersonal, aséptico y atractivo como los cuerpos de los carteles y las revistas: “se siente propiedad universal, se comporta como si perteneciera a todos” (Anders, 2011b, p. 236).

Este cuerpo sacrificará sus límites, su originalidad, sus talentos, su carácter irrepitable, sus posibilidades de acontecimiento, es decir, abandonará todo lo que encierra su corporalidad por ajustarse a una idea eterna, esencial y siempre joven, que es lo que el espectáculo le ofrece como modelo de cuerpo técnico y celestial (Anders, 2011a): “El ideal que persigue es reducir ese resto corporal a un mínimo infinitesimal, alcanzar una existencia en cierto modo angelical” (Anders, 2011a, p. 188). Por consiguiente, este abandono del cuerpo es, sin embargo, una carrera sin fin, porque el modelo fuera del tiempo siempre va aumentando en perfección, brillantez y juventud y cuando creemos alcanzarlo él ya ha avanzado mucho más lejos en impecabilidad. Pareciera que en esta carrera tras el modelo el cuerpo se potenciara, pero en realidad solo aumenta la des-carnación y des-historización, y la sumisión a una idea-imagen ya hecha, predecible y muerta.

Esta es una de las razones por las que Anders califica nuestra era como la más agudamente platónica (Anders, 2011a, p. 65; 2013, p. 118; 2011b, p. 43 y p. 310). Nunca la historia —y con ella el cuerpo— había corrido tan desesperadamente para asemejarse a una idea atemporal e inmóvil. La imagen espectacular puede que sea espléndida y llena de drama, pero en el fondo contiene un solo juicio monótono y monocromático: es bueno únicamente prolongar el crecimiento, predominio y expansión de los aparatos y sus criterios técnicos.

La pobre vida humana quiere realizarse asemejándose a la supuesta riqueza de las imágenes, que son, en el fondo, el origen de su pobreza. Anders recurre a los argumentos de Feuerbach en torno a la alienación religiosa: las cualidades del hombre se proyectan en Dios, de tal manera que un Dios rico en atributos tiene un adorador pobre. Dios, como un vampiro, absorbe los atributos que le corresponden por naturaleza al ser humano (Feuerbach, 2013, p. 76-78). La riqueza de Dios es proporcional a la pobreza de la humanidad (Feuerbach, 2013, p. 66). De igual manera, Anders señalaría que la pobreza histórica del cuerpo del hombre ha sido proyectada en la riqueza de drama y aventura de los cuerpos vitales de los personajes del espectáculo. Como un vampiro, el modelo pseudo divino del espectáculo absorbe toda la historicidad del cuerpo. Por lo tanto, la belleza, libertad, originalidad y eternidad del cuerpo-imagen es proporcional a la pobreza de temporalidad del cuerpo real.

En el mismo sentido, nuestros deseos surgidos de la corporeidad y de las relaciones con otros, son reemplazados cada vez más por las necesidades impuestas por las imágenes. No se va en busca de lo que se desea, sino que se desea lo que, de antemano, ofertan los estrechos márgenes del universo fantasma. No se necesita imponer esta oferta a su deseo, porque el más íntimo deseo del individuo ya coincide de antemano con la oferta de la imagen-fantasmal. Criado en el vientre de un mundo fantasma, el sujeto moderno tal vez nunca ha experimentado un verdadero deseo: desde su nacimiento este deseo ya está completamente colonizado por el mundo sustituto de la imagen (Anders, 2011a, p. 174-177; 2011b, p. 154 y p. 175; De Vicente Hernando, 2010, p. 197).

El cuerpo sin historia

Para Anders (2017, p. 35), la técnica adquiere una creciente autonomía respecto a las finalidades humanas, tanto en su origen como en su uso. En su origen no hay ninguna meditación en torno a sus implicancias en la vida humana que pueda comprender el aparato en todos sus factores. Su nacimiento obedece sólo a criterios técnicos y económicos. Además, la fabricación de estos instrumentos está dividida y subdividida en tantas partes que no existe un solo individuo, una conciencia y una voluntad, que pueda hacerse responsable de su producción en su totalidad. Muchos habrán hecho algo para producir el aparato, pero ninguno será imputable realmente como su autor. Lo mismo sucede con el uso de los implementos técnicos, ya que cada vez necesitan menos del ingenio y habilidad del sujeto para su funcionamiento. Esto significa que el rol de los individuos no pasa de ser el de un supervisor y asistente de la acción autónoma del dispositivo: “reducido al estado de apéndice de las máquinas, a descerebrado ocioso y a producto desechable” (Anders, 2013, p. 124).

Según el filósofo, estos rasgos de autonomía irán amplificándose cada vez más. En el fondo, la finalidad impersonal que dirige el avance técnico es la de regirse exclusivamente por los criterios de su crecimiento, rendimiento y propagación, prescindiendo cada vez más de cualquier tipo de horizonte humano, es decir, de toda intencionalidad social, moral o política (Marrades, 2017, p. 130; Rivas, 2021, p. 142-147). La máquina no

colabora a la labor del trabajador, sino que el trabajador colabora con los propósitos expansivos y eficientes de la máquina (Anders, 2011b, p. 420; Rivas, 2021, p. 150). El operario, aunque sea directivo o gerente, al no poder visualizar la totalidad de los factores implicados en el mecanismo que colabora en construir, no diferencia entre la fabricación de juguetes, cosméticos, armas de destrucción masiva o químicos contaminantes, ya que está concentrado en la específica labor de crecimiento técnico que se le ha encomendado (Anders, 2011a, p. 277; 2019, p. 79; 2007a, p. 82; Rivas, 2021, p. 145). El trabajador creará falsamente estar aportando al bien común, incluso cuando colabora en una labor de expansión técnica de dudosos beneficios humanos (Anders, 2011a, p. 275; Marrades, 2020, p. 27; Hernandez; Herrera, 2020, p. 70; De Vicente Hernando, 2010, p. 248-249; Traverso, 2001, p. 125).

En este mismo sentido, Anders se pronuncia respecto al cuerpo. El cuerpo es visto como un elemento sacrificable y asimilable al complejo técnico-mecánico (Anders, 2011a, p. 93-95; 1995, p. 82; 2011b, p. 292). Por lo mismo, así como al individuo le es difícil comprender todos los factores involucrados en los procedimientos técnicos en los que participa, que entiende como un asunto extraño y ajeno, de igual manera se relaciona con su cuerpo sólo a un nivel de rendimiento básico y deja todo el resto de los aspectos corporales al cuidado de un externo, el médico o el genetista, quien se encargará de su fabricación, reparación o mantención: “*business del médico*” (Anders, 2011a, p. 59; Le Breton, 1994, p. 201).

El individuo no asume la imputabilidad de su cuerpo, su responsabilidad en la historia de éste, sino que lo observa como un mecanismo ajeno que es guiado por directrices impropias: “la tarea del hombre se limita a garantizar el éxito de los aparatos mediante el ofrecimiento, la preparación y la disponibilidad del propio cuerpo” (Rivas, 2021, p. 148; Le Breton, 2002, p. 11). Es posible que quiera mejorarlo, potenciarlo, definirlo, de acuerdo al modelo técnico-espectacular de cuerpo que se le ofrece, pero no es capaz de apropiárselo y orientarlo según sus personales finalidades morales y políticas. En su origen querrá fabricar un organismo a medida de las necesidades económicas, en su uso será un mero asistente de una corporalidad técnicamente adaptada al rendimiento técnico, pero en ninguna parte del proceso será su propia carne, es decir, un cuerpo pensado según una lógica y finalidad puesta por el sujeto. Así como el ser humano observa como extrañas sus máquinas, observa como un extraño a su propio cuerpo (Le Breton, 2002, p. 78; 2007, p. 25).

La creciente complejidad de los procesos de expansión técnica desemboca en que cada vez sea más difícil abarcar la totalidad de las consecuencias sociales, culturales, morales y políticas de su producción. Esto provocará que cada vez más el trabajador se perciba como menos responsable de aquello en lo que participa, concentrándose en su tarea puntual y limitada. Finalmente, pronostica Anders, llegará un momento en que el crecimiento técnico en su totalidad ya no será imputable a ningún sujeto (Anders, 2017, p. 38; 2011a, p. 236-237; 2013, p. 123; 2023, p. 48; Ballesteros, 2020, p. 298). Si se prolonga y expande todo esto hacia el futuro y si se considera la cada vez mayor omnipresencia e influencia de la técnica en la vida humana actual, la consecuencia será que la historia misma de los sujetos será dirigida por los criterios de los aparatos, más que

por los tradicionales criterios humanos: “el ser o no ser de la humanidad depende de su desarrollo y utilización” (Anders, 2011b, p. 279). Por ello, el filósofo puede afirmar que no es el hombre quien es el sujeto de esta historia presente, sino la técnica (Anders, 2011b, p. 295-296; 2011a, p. 75). En la medida en que, actualmente, sólo sigue criterios de rendimiento y crecimiento de los aparatos, Anders puede afirmar que la historia, en cuanto constituida por acontecimientos impredecibles surgidos con novedad en el presente, ha llegado a su fin (Anders, 2011b, p. 272-273).

La técnica es la única que tiene historia, en la medida en que dirige los acontecimientos actuales. Las únicas revoluciones posibles son las revoluciones industriales pasadas y por venir (Anders, 1995, p. 29). La técnica avanza y el ser humano va quedando fijo y caduco en acontecimientos. Por ejemplo, no somos capaces de experimentar corporalmente lo que podemos producir técnicamente: “somos más pequeños que nosotros mismos” (Anders, 2011b, p. 322). Así como se habla de contenidos subliminales, en cuanto son demasiado pequeños para ser percibidos, Anders considera que nuestra técnica ha producido contenidos supra-liminales, es decir, demasiado grandes como para llegar a ser percibidos por nuestros sentidos, afectos y pensamientos (Anders, 1995, p. 99; 2023, p. 36; 2017, p. 41). En efecto, ¿es posible percibir realmente la muerte de doscientos mil seres humanos en Hiroshima y Nagasaki?, ¿somos realmente capaces de representarnos ese horror? Muchas veces con esfuerzo podemos realmente lamentar la muerte de varias personas, auténticamente llorar a una o dos, pero lograr empatizar con la muerte espantosa de cientos de miles está todavía fuera de nuestras capacidades. Técnicamente, nuestro progreso es impresionante, pero nuestra vida afectiva sigue siendo la misma que la de nuestros primeros congéneres de las cavernas (Hernández; Herrera, 2020, p. 69). Esto es una muestra de que lo que ha progresado y se ha ilustrado es la técnica, quedándose lo humano, y con él su cuerpo, en vulnerabilidad, pobreza e ignorancia de sí mismo:

No puede decirse que técnica e ilustración avancen al mismo ritmo, sino que son ‘inversamente proporcionales’, esto es: cuanto más trepidante es el ritmo del progreso [...] cuanto más rápidamente se eclipsan nuestras ‘luces’, más ciegos nos volvemos. (Anders, 2017, p. 36).

Por ello, Anders considera que no sólo es momento de hacerse imputable de la técnica, una que por fin responda a criterios humanos y se oriente según sus imperativos morales, sino de hacernos imputables de nuestro cuerpo, retomar su dirección para que sea también fruto de nuestro pensamiento (Anders, 2011a, p. 284; 2007b, p. 112). Por ejemplo, el filósofo plantea que es posible crear métodos para amplificar nuestra capacidad de simpatizar, nuestra fantasía moral y capacidad de amar, tal como alguna vez lo hicieron los místicos y ascetas, para alcanzar a comprender las consecuencias de nuestro proceder tecnológico y económico en la vida humana y en el resto de la vida natural (Ballesteros, 2020, p. 304; Ballesteros, 2016, p. 33; Marrades, 2019, p. 112).

Esta propuesta proviene de la concepción de Anders según la cual el cuerpo no es sólo una cosa ya hecha y fija, sino que, además, es un acontecimiento fruto del

pensamiento del sujeto. Si ha quedado detenido el cuerpo, con sus sentimientos y afectos, es por la sumisión del pensamiento a las directrices técnicas de la historia. Sin embargo, una vez que el pensamiento retome su autonomía, imputabilidad y genere con otros una historia, puede, a su vez, hacer acontecer su cuerpo con inicios siempre nuevos. El cuerpo, al igual que la condición humana, no es explicable sólo como naturaleza, sino también como una sobre-naturaleza, no movida sólo por causas ajenas, sino por el pensamiento imputable del hombre que se incorpora en una historia co-instituyendo con otros un acontecimiento (Anders, 2011a, p. 306; 2011b, p. 272). Para Anders, la encarnación, in-corporación e imputabilidad, del sujeto es proporcional a su historicidad: será realmente un cuerpo en cuanto vuelva a ser imputable de su historia. Por esta razón puede afirmar que nunca se ha escrito la historia de nuestros sentimientos, porque no hemos sabido que nuestros sentimientos tienen una historia; nunca hemos escrito la historia de la condición humana, porque hemos ignorado casi totalmente que ésta aún puede acontecer con novedad (Anders, 2007a, p. 16; 2011a, p. 27-28; 2019, p. 57-59; 2011b, p. 412-413; 2013, p. 45; 2014, p. 117):

El hombre no tiene que resignarse en absoluto a la dote de sentimientos dispuestos de una vez para siempre [...] más bien descubre nuevos sentimientos, también algunos que superan de manera absoluta la capacidad cotidiana de su alma y que proponen exigencias a su capacidad de comprensión. (Anders, 2011a, p. 301).

El cuerpo del individuo se ha quedado observando estático el modelo seudo eterno de la corporeidad de la imagen fantasma-espectacular y del aparato impecable y, en su desaprensión, ha regalado su historicidad a la técnica (Anders, 2007a, p. 103; Traverso, 2001, p. 127). La técnica nos deja jugar con la eternidad e impecabilidad de sus modelos, para adueñarse finalmente de nuestra historia.

Conclusiones

Después de haber revisado los argumentos de Günther Anders, es posible responder de la siguiente manera la pregunta que guía nuestra investigación:

La realidad corpórea humana es considerada obsoleta en favor del modelo impecable y atemporal del aparato. La temporalidad y caducidad del cuerpo son consideradas como fuentes de vergüenza frente al modelo-imagen con el cual se le compara (Anders, 2011a, p. 48). Por lo mismo, la carne permanecerá como un mero borrador, como una materia prima que, en el caso de que quiera aspirar a alguna dignidad, deberá someterse a una mejora constante e ilimitada: “ser aparato es su anhelo” (Anders, 2011a, p. 57). El organismo real no será dejado en paz para que acontezca libremente en su relación con otros cuerpos, sino que será constantemente acosado por la técnica, en sus facetas médicas, genéticas o productivas, para que se acerque cada vez más al proceder maquinal, es decir, para que se someta a criterios crecientemente exigentes de rendimiento y efectividad (Polo Blanco, 2018, p. 312; Toscano, 2023).

Desde la búsqueda de una permanente jovialidad y belleza, pasando por su rendimiento sexual, social y educativo, hasta la productividad laboral de sus miembros y capacidades ensanchadas al máximo, no se dejará que el cuerpo descanse hasta que alcance un nivel menos vergonzoso en su permanente comparación con los espléndidos y certeros aparatos (Anders, 2011a, p. 71; Marrades, 2017, p. 130).

En este parangón constante, pese a todos los esfuerzos, el cuerpo temporal siempre perderá, siempre correrá detrás y exhausto tras la precisión, seguridad, agudeza y rapidez de las máquinas, cuyo estatus suprasensible quiere alcanzar e imitar (Anders, 2011a, p. 32, p. 190 y p.206). Este retraso es su pecado original industrial y su constante expulsión del Edén técnico (Anders, 2011a, p. 103). La exhibición constante del cuerpo y la aceptación pública del gozo carnal en multiplicidad de variantes, por ejemplo, no hacen de nuestra época, según Anders, una que afirme y valore su corporalidad. Porque, precisamente, esta exhibición y este imperativo de gozo surgen, más bien, de un gran desprecio del cuerpo que impele, finalmente, a utilizarlo como se utilizan otras mercancías, es decir, con el afán de consumirlo y desecharlo (Anders, 2011b, p. 165-166 y p. 236).

Además, pese a que se manifiestan en comportamientos distintos, esta era técnica comparte con las doctrinas gnósticas y con los puritanismos religiosos un gran desprecio de la corporalidad (Anders, 2011a, p. 53). Las flagelaciones de ayer son las intervenciones y ensañamientos técnicos de hoy; el excesivo ocultamiento corporal para cubrir su innata bajeza de antaño es la exhibición y prostitución de la imagen carnal de hoy, precisamente, porque la misma bajeza de la carne nos permite tratarla sin remordimientos como un objeto disponible para la publicidad y la venta: “como no existía el demonio o el dios marcionita, que condenara al hombre a una existencia de aparato o que lo convierte en aparato, el hombre inventó ese dios” (Anders, 2011a, p. 62). En todos estos casos lo que se observa es el desprecio del cuerpo para someterlo y anularlo en favor de un principio superior, el anhelo de un ‘imperio quiliasta’ (Anders, 2017, p. 64; Anders, 2014, p. 94; Anders, 2007a, p. 103): ayer fue un principio espiritual y divino, hoy es la rendición de la carne, y del ser humano mismo, al criterio de crecimiento y expansión de la técnica.

El cuerpo, una vez que ha sido desvalorizado por la vergüenza prometeica, ya está preparado, confirmando nuestra hipótesis, para que se lo anule y se lo subordine a criterios que no son los suyos, sino que son exclusivos de la concentración y aumento progresivo del poder técnico: “El cuerpo es algo que debe ser superado o ya está superado” (Anders, 2011a, p. 47). Podemos concluir que, según Anders, enriqueciendo la misma hipótesis inicial, el imperio de la tecnocracia concluye inevitablemente con un borramiento del cuerpo, esto es, con una des-encarnación o des-corporalización (Anders, 2011a, p. 188).

Para Anders, como se ha señalado, la técnica es el verdadero sujeto de la historia. En este sentido, puede afirmar que es el principio técnico quien dirige, además, el movimiento del cuerpo. Para ejemplificar esto último, señalaríamos la coincidencia del diagnóstico de Anders con los análisis de David Le Breton sobre la pasividad del cuerpo ante la técnica-médica:

La enfermedad no es percibida ni tratada como el efecto de la aventura personal de un hombre inscrito en una sociedad y en un tiempo dados, sino como el defecto anónimo de una función o un órgano [...] Su patología es diferente a él; su esfuerzo por sanar y su colaboración activa no se consideran esenciales; se le pide, justamente, ser paciente, es decir, pasivo y dócil, confiar en el mecánico que le trata y no ser un hombre activo en la comprensión de su patología y el proceso de la curación. Tal es el obstáculo de una medicina que no es la del sujeto, que recurre a un saber del cuerpo donde el hombre concreto está ausente. (Le Breton, 1994, p. 201).

En este punto, es posible observar una propuesta del filósofo que pretende superar esta sumisión e inmolación al ídolo mecánico. En efecto, Anders considera que el imperativo moral necesario para remontar las presiones deshumanizadoras de esta era tecnocrática es el de no acceder a ninguna acción técnica que no coincida con nuestros principios morales y de la cual no podamos hacernos imputables: “Impide a tus máquinas operar según máximas que no puedan ser las de tu acción” (Anders, 2011b, p. 91; 2011a, p. 284). Cuando no podemos representarnos la moralidad de una acción técnica, o bien no podemos conocer sus consecuencias morales, es mejor no actuar, ya que podemos estar en presencia de lo ‘monstruoso’, es decir, aquello que no avanza según patrones humanos de moralidad y bien común (Anders, 2017, p. 39 y p. 46). El filósofo considera que la sumisión al mandato técnico nos ha dejado en la completa minoría de edad y en la esclavitud de una historia dirigida por la tutoría técnica, es decir, en las antípodas de cualquier ilustración (Kant, 2013, p. 87; Anders, 2017, p. 35-36; Anders, 2011b, p. 273 y p. 297).

Ahora bien, si es posible que poco a poco el ser humano se haga imputable de sus actos, y retome la dirección de su historia, es necesario que esto sea posible también respecto de su cuerpo. Es válido, desde la filosofía andersiana, concebir una creciente imputabilidad del sujeto respecto del cuerpo, en la medida en que este mismo individuo sea capaz de que su pensamiento sea el principio de movimiento de su cuerpo y no un principio extraño impuesto por la impersonalidad del aparato. Es más, se podría sostener que, desde su obra, a mayor imputabilidad respecto del cuerpo, mayor es la afirmación y valoración de la corporalidad: la imputabilidad es proporcional a los niveles de encarnación y de fidelidad a la carne personal del individuo. Por lo mismo, la mayor in-corporación, en cuanto es el pensamiento humano quien participa en promover el acontecimiento del cuerpo y no su tutor técnico y sus imágenes atemporales, es equivalente a una mayor posesión de la dirección de la historia de los individuos (Anders, 2007a, p. 16).

En una coincidencia inesperada, Anders afirmaría con Kelsen que no somos imputables por ser libres, sino que somos libres en cuanto imputables (Kelsen, 1960, p. 28-31; Anders, 2023, p. 162). En Anders es posible observar, en síntesis y enriqueciendo la hipótesis inicial de trabajo, que existe una relación directa entre imputación moral de nuestros actos, real encarnación y el retorno del carácter histórico del ser humano. El individuo sólo puede ingresar a la historia con un cuerpo del cual pueda hacerse imputable de manera creciente y que no sea sólo materia prima sumisa a fines ajenos e impersonales.

Si no hay una retoma de la imputabilidad del cuerpo, tampoco podrá haber una retoma del destino de la humanidad. El organismo reducido sólo a naturaleza disponible a ser explotada técnicamente, pierde su posibilidad de acontecer con novedad y ampliar su campo de acción (Anders, 2011a, p. 306; 2013, p. 115; 2019, p. 59). El ser humano que pierde la afirmación y valoración de su cuerpo, se puede concluir finalmente, termina perdiendo también la dirección de su historia.

SOLÍS NOVA, D.; BÁEZ ALARCÓN, A. The Devaluation and Overcoming of the Body in the Technocratic Era: Diagnoses and Alternatives from the Work of Günther Anders. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.11-26, 2023.

- **ABSTRACT:** *Günther Anders has analyzed the technocratic structure of contemporary society using concepts such as Promethean shame in the face of machines, the phantom world as a substitute for reality, and technology as the subject of history. In response to this diagnosis, the present research investigates the repercussions that the empire of machines, considered ontologically and axiologically superior to humans, has on the understanding of the individual's body, according to Anders' work. The results of this study show a profound devaluation and nullification of the body in this era dominated by innovation and technological expansion. However, within the philosopher's own proposals, alternative paths can be found for a positive reclaiming of the body and for the restart of its historicity based on a new moral imperative specific to the technical era.*
- **KEYWORDS:** *Anders; body; technique; technology; image; history.*

REFERENCIAS

ANDERS, G. **El piloto de Hiroshima:** Más allá de los límites de la conciencia. Barcelona: Paidós, 2023.

ANDERS, G. **La obsolescencia del odio.** Valencia: Pre-Textos, 2019.

ANDERS, G. **Nosotros, los hijos de Eichmann.** Barcelona: Paidós, 2017.

ANDERS, G. **Acerca de la libertad.** Valencia: Pre-Textos, 2014.

ANDERS, G. **La batalla de las cerezas:** Mi historia de amor con Hannah Arendt. Barcelona: Paidós, 2013.

ANDERS, G. **La obsolescencia del hombre I:** Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial. Valencia: Pre-Textos, 2011a.

ANDERS, G. **La obsolescencia del hombre II:** Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial. Valencia: Pre-Textos, 2011b.

ANDERS, G. **Learsi:** Mi judaísmo. Valencia: PUV, 2010.

- ANDERS, G. **Hombre sin mundo**: Escritos sobre arte y literatura. Valencia: Pre-Textos, 2007a.
- ANDERS, G. **Filosofía de la situación**. Madrid: Libros de la Catarata, 2007b.
- ANDERS, G. **Llámesese cobardía a esa esperanza**. Bilbao: Besatari, 1995.
- BALLESTEROS, V. De Günther Anders al transhumanismo: la obsolescencia del ser humano y la mejora moral. **Isegoría**: Revista de filosofía moral y política, Madrid, n. 63, p. 289-310, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2020.063.01>. Consultado en: 21 ago. 2024.
- BALLESTEROS, V. Ingeniería humana: alterando el cuerpo para ampliar la fantasía moral. Una posible solución a los problemas planteados por Günther Anders. **Daimon**: Revista internacional de filosofía, Murcia, n.5, p. 31-41, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.6018/daimon/268521>. Consultado en: 21 ago. 2024.
- DE SANTOS OTERO, A. **Los evangelios apócrifos**. Madrid: BAC, 1991.
- DE VICENTE HERNANDO HERNANDO, C. **Günther Anders**: Fragmentos del mundo. Madrid: La oveja roja, 2010.
- DEBORD, G. **Comentarios sobre la sociedad del espectáculo**. Barcelona: Anagrama, 2018.
- DUCH, L. **Un extraño en nuestra casa**. Barcelona: Herder, 2009.
- FEUERBACH, L. **La esencia del cristianismo**. Madrid: Trotta, 2013.
- HERNÁNDEZ, A.; HERRERA, R. Apuntes sobre nihilismo: de la Ilustración a la bomba atómica: Un estudio comparativo entre J. G. Hamann y Günther Anders. **Revista internacional de filosofía**, San Cristóbal de la Laguna, 1, n.25, p. 61-76, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v25i1.7272>. Consultado en: 21 ago. 2024.
- KANT, I. **¿Qué es la Ilustración?:** Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia. Madrid: Alianza, 2013.
- KELSEN, H. **Teoría pura del derecho**: Introducción a la ciencia del derecho. Buenos Aires: Eudeba, 1960.
- LE BRETON, D. **Adiós al cuerpo**. México: La Cebra, 2007.
- LE BRETON, D. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- LE BRETON, D. Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia. **Reis**, Madrid, n. 68, p. 197-210, 1994.
- MARRADES, J. Sobre la 'normalidad' de Auschwitz. **Quaderns de Filosofia**, Valencia, v.7, n.1, p. 17-32, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/qfia.7.1.16081>. Consultado en: 21 ago. 2024.

MARRADES, J. La factibilidad del apocalipsis: Günther Anders sobre el armamentismo nuclear. **Pasajes**: Revista de pensamiento contemporáneo, Valencia, n. 58, p. 99-113, 2019. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10550/75122>. Consultado en: 21 ago. 2024.

MARRADES, J. El cuerpo ante la máquina: Günther Anders y la vergüenza prometeica. **Pasajes**, Valencia, v.53, n.3, p. 114-130, 2017. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26609933>. Consultado en: 21 ago. 2024.

MUMFORD, L. **Ensayos**: Interpretaciones y pronósticos. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2016.

ONETTO, B. El sueño de las máquinas: Reflexiones en torno a la obra de Günther Anders. **Alpha**, Osorno, v.2, n. 39, p. 301-308, 2014. Disponible en: <https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1684/2623>. Consultado en: 21 ago. 2024.

ONETTO, B. Tecnología e imagen. La des-historización por los medios o los factores actuales del riesgo humano. **Nhengatu**, Sao Paulo, v.1, n. 2, p. 1-14, 2013. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nhengatu/article/view/34192>. Consultado en: 21 ago. 2024.

POLO BLANCO, J. Antropología de la obsolescencia humana: Hiperconsumo, tecnofilia y velocidad mercantil. **Revista de Filosofía**, Madrid, v.2, n. 43, p. 295-314, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/RESF.62032>. Consultado en: 21 ago. 2024.

RÍOS, R. Escatología titánica y apocalipsis tecnológico: la deriva del *éschaton* en la tecnificación del mundo. **Revista latinoamericana de filosofía**, La Plata, v.1, n. 49, p. 7-21, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.36446/rlf2023357>. Consultado en: 21 ago. 2024.

RIVAS, P. La obsolescencia de lo político: Las consecuencias de la filosofía de Günther Anders. **Contrastes**: Revista internacional de filosofía, Málaga, v.2, n. 26, p. 139-156, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v26i2.10195>. Consultado en: 21 ago. 2024.

TOSCANO, D. Apuntes sobre el estado (bio)ético de las tecnologías de mejoramiento humano. **Revista de Filosofía UCSC**, Concepción, v.22, n.1, p. 31-59, 2013. Disponible en: <https://doi.org/10.21703/2735-6353.2023.22.01.02>. Consultado en: 21 ago. 2024.

TRAVERSO, E. **La historia desgarrada**: Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales. Barcelona: Herder, 2001.

ESTE LIBRO VALE UN CADÁVER: AFECTOS E INTIMIDAD EN EL REALISMO SUCIO LATINOAMERICANO

Fabián LEAL ULLOA*

- **RESUMEN:** La novela *Este libro vale un cadáver* (2010) de Marcelo Lillo se enmarca como una de las obras clave dentro de la producción reciente dentro del denominado realismo sucio latinoamericano. Su importancia radica en que permite evidenciar la relación con autores fundamentales de este subgénero, en especial con la figura del escritor norteamericano Raymond Carver. Este vínculo logra dar cuenta de otra parte del realismo sucio latinoamericano, el que ha sido asociado casi de forma exclusiva a Charles Bukowski, ligado con la marginalidad y la violencia. A partir de un estudio comparado con el cuento “De qué hablamos cuando hablamos de amor” de Carver, se propone que en esta novela los afectos y la intimidad son centrales en la relación del realismo sucio latinoamericano con el subgénero norteamericano, aspectos que han sido dejados de lado en su definición.
- **PALABRAS CLAVE:** Realismo sucio; *dirty realism*; afectos; intimidad.

El realismo sucio latinoamericano es un subgénero narrativo que toma su nombre del *dirty realism*² norteamericano, el que, según Anke Birkenmaier (2004) se asocia a la producción narrativa de autores de esta parte del mundo a lo largo del siglo XX, quienes representaban en sus obras un ambiente norteamericano, enfocado en la descripción de la vida diaria en áreas rurales o en lugares donde no pasaba mucho. En relación con esto, Bill Buford (1983) menciona que en estas ficciones existe una falta de acción, que busca, en vez de ello, la revelación de un momento, ambiente y un lugar histórico, en las que se describe a gente común y problemas que son pertenecientes a la condición humana. Esta definición, tal como señala Birkenmaier (2004), es clara en los autores en los que se presenta, con narradores como John Fante, Raymond Carver o Charles Bukowski, por nombrar a los más estudiados y referenciados, además de señalar a escritores como Truman Capote, J.D. Salinger, Ernest Hemingway, Henry Miller, Knut Hamsun y Jack Kerouac (y la generación *beat*) como sus principales influencias. Sin embargo, el realismo sucio latinoamericano no corre esta misma suerte, puesto que hasta el día de

* Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. e-mail: luis.leal@ufrontera.cl. Agradecimientos: Este artículo fue realizado en el marco del Proyecto DI23-0066 “Narrativa del realismo sucio en el sur de Chile” de la Universidad de La Frontera. El trabajo agradece también a la ANID por medio de la Beca de Doctorado Nacional, Folio: 21230778, Responsable Mg. Fabián Leal Ulloa.

** Gran parte de la crítica y estudios sobre realismo sucio lo nombran de esta forma, independiente de los autores a los que se hace referencia. En el caso de este artículo, utilizaremos “*dirty realism*” para referirnos al subgénero norteamericano y evitar confusiones con su variante latinoamericana.

Artigo recebido em 16/08/2023 e aprovado em 20/10/2023.

hoy no encontramos una definición homologable a la del subgénero norteamericano, ni un acuerdo sobre el corpus de autores u obras que responden a este, contando solo con algunas aproximaciones. Dentro de los acercamientos a esta definición, la principal ha sido la tendencia a vincular al realismo sucio latinoamericano con la producción de Charles Bukowski¹, a partir de la presencia de elementos como la violencia, lo urbano y la marginalidad, además de rasgos como la fluidez y sencillez de la escritura, y la crudeza de las descripciones (Tejeda, 2005, p. 79). Así, críticos como María Arcos Pavón (2012, p.21) señalan que el realismo sucio latinoamericano “está generalmente asociado a una estética de violencia, donde los personajes mueren repentinamente y de forma violenta”, mientras que Manuel Mata Piñeiro (2017) menciona que a partir de Bukowski se define al realismo sucio, en su vínculo con el alcohol, la violencia y las mujeres, opinión que comparte Rafael Gutiérrez (2009), quien agrega a estas características la marginalidad y la extrema pobreza como principales temas. De esta forma, se ha definido el realismo sucio latinoamericano a partir de especificidades escriturales propias de Bukowski, las que son pertinentes para definir a parte de la producción de este subgénero, pero que ha minorizando elementos clave de la narrativa del *dirty realism*, como lo son la descripción contemplativa y cruda, que narra con fluidez la vida de lugares en los que “no sucede nada” que destaca en parte Tejeda, y obviando otros de sus temas, como lo autoficcional, los vínculos afectivos y la intimidad, presentes de forma mucho más clara en la obra de otros autores del subgénero norteamericano y que solo se encuentran en parte en la obra de Bukowski². Cabe destacar que los estudios sobre realismo sucio latinoamericano tampoco presentan un corpus consensuado de autores u obras, los que se han concentrado casi de forma exclusiva en la producción del cubano Pedro Juan Gutiérrez, el Colombiano Fernando Vallejo y el mexicano Guillermo Fadanelli, a partir del vínculo con Charles Bukowski y las temáticas mencionadas anteriormente.

En este contexto, además de la recepción Bukowski, otros elementos que resultan necesarios de tener en consideración al momento de enfrentarse a una potencial definición del realismo sucio latinoamericano están asociados con la influencia y recepción de la narrativa de Raymond Carver. Este autor, nacido en 1938 en Oregón, y considerado por Roberto Bolaño como el cuentista más importante del siglo XX, presenta en su producción de relatos breves, un vínculo con los elementos que hemos caracterizado al *dirty realism*, es decir, una técnica asociada a lo minimalista, evidenciada por un lenguaje simple y directo, donde el narrador no usa adjetivos ornamentales y en muy escasos pasajes entrega descripciones efusivas o detalles extensos acerca del pasado de los personajes (Clark, 2012), con una economía en su lenguaje y una omisión de información presente en relatos contenidos en obras como *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981) o *Catedral* (1983). Sumado a esto, la escritura de Carver presenta personajes asociados a aquellos que no cumplen con el ideal de una sociedad exitista, con temáticas vinculadas al

1 Estas aproximaciones se encuentran también en el cine, asociado a una estética de la violencia y la marginalidad, sobre todo en las producciones audiovisuales de Cuba, Colombia y Argentina.

2 Reiteramos que nos parece que aquello que la crítica ha definido realismo sucio latinoamericano es pertinente para una parte de su producción, pero que resulta insuficiente para abordar en plenitud estas narrativas.

fracaso, los problemas matrimoniales y familiares (Fuentes, 2018). En este sentido, Carver evidencia un vínculo con Bukowski a partir de algunos de sus temas, pero el primero se enfoca más en las relaciones interpersonales y la vida cotidiana de estos personajes, en las que cobran relevancia los conceptos de afectos e intimidad, siendo estos los que articulan la mayor parte de su producción. Sobre esta relación entre Carver y Bukowski, Michael Hemmingson (2008) en su obra *The dirty realism duo* aborda a ambos escritores, en el que destaca la tendencia de Bukowski a centrar la narración en un personaje principal, siendo las aventuras de Chinaski³ las que se expone en gran parte de sus obras, mientras que en el caso de Raymond Carver existe esta tendencia más interpersonal y la presencia de un grupo de personajes, en las que los diálogos son fundamentales. Esta tendencia vinculada a la producción de Carver ha sido recepcionada por autores de Latinoamérica, sobre todo en el sur de Chile, evidenciado en la producción de escritores como Marcelo Lillo o Luis Gutiérrez Infante.

En cuanto a los afectos, es importante partir señalando que estos difieren de las emociones en tanto estos últimos son derivados de los primeros y poseen un carácter secundario, estando los afectos vinculados de forma más estrecha a las acciones (Solana, 2020). En este sentido, en el último tiempo se ha llevado una discusión en torno al “giro afectivo”, entendiendo los afectos como lo que permitiría iluminar bajo una nueva perspectiva aspectos entre lo social y lo subjetivo (Clough; Halley, 2007), en donde se destaca el aspecto emocional y material, lo que este “giro afectivo” permite potenciar y recuperar (Moraña, 2012). Por su parte, Michael Hardt (2007) define los afectos como intensidades asociadas al cuerpo y a la mente, que involucran tanto a las pasiones como a las acciones, idea que complementa Cecilia Macón (2015), quien señala la importancia el cuerpo dentro de la afectividad, además de que estos permiten articular las experiencias y reformular las ideas tanto de la victimización como del trauma. Cabe destacar que el trauma puede ser entendido como una “dimensión del espacio afectivo capaz de transformar la memoria en un acto dedicado a empoderar complejamente la agencia” (Macón, 2015, p. 76), vinculado a la reparación de estos traumas. En relación con esto, cobra relevancia el concepto de “*ugly affects*” o “afectos negativos” propuesto por Sianne Ngai (2007), entendidos como afectos negativos y desagradables que se asocian a la evocación del dolor, la violencia y el amor pasional.

Referente a la intimidad, Teresita De Barbieri (1991) señala que esta corresponde a una esfera de la vida social en donde se producen las relaciones personales, la vida afectiva, conyugal, erótica y fraternal, esfera en la que, según Elsa Guevara (2005), tiene espacio el individuo con sus compromisos, contradicciones y posibilidades de conexión con los otros. Por su parte, Cristina Peña Martín (1989) menciona la posibilidad de exteriorizar la intimidad mediante las relaciones de afecto que se forman entre los individuos cercanos y en los espacios donde se comparten estas experiencias. Esta idea se puede complementar con el carácter intersubjetivo y relacional de la intimidad que destaca Mercedes Camina

3 La figura de Chinaski es relevante en tanto destaca el carácter autoficcional del *dirty realism* que está presente también en la obra de John Fante y que ha sido recepcionado en una cantidad no menor de autores del realismo socio latinoamericano, pero sobre los que la crítica no se ha centrado al momento de establecer vínculos.

del Amo (2013), para quien la intimidad es un espacio vivo, un campo de juego en el que se definen las líneas de fuerza en las relaciones entre los seres o entre los seres y los objetos, el que no solo es identificable con la soledad, sino más bien con la intersubjetividad, en donde se une la intimidad propia con otras.

Afectos e intimidad en Raymond Carver

Uno de los relatos de Raymond Carver en donde podemos evidenciar la presencia de los afectos y la intimidad, corresponde a “De qué hablamos cuando hablamos de amor”, contenido en la colección de cuentos del mismo nombre. En este cuento, tal como señala el título, asistimos a una reflexión sobre qué significa el concepto del amor por parte de dos parejas, a partir de constantes diálogos. Desde ya es importante destacar la presencia de este elemento del diálogo, ya que estos tendrán un carácter fluido y sin mayor descripción, centrándose en las posiciones sobre el amor que se presentan y concentrando la narración en este objeto de discusión, aspectos que hemos destacado como centrales en la definición del *dirty realism* y que, tal como se señalan Michael Hemmingson (2008), es transversal a todas las producciones de este subgénero. La conversación parte con lo que comenta Terri, una de las mujeres presentes en la reunión:

Terri dijo que el hombre con quien vivía antes de vivir con Mel la quería tanto que había intentado matarla. Luego continuó: —Una noche me dio una paliza. Me arrastró por toda la sala tirando de mis tobillos. Y me decía una y otra vez: «Te quiero, te quiero, zorra». Y mi cabeza no paraba de golpear contra las cosas. ¿Qué se puede hacer con un amor así? (Carver, 2019, p. 135).

La pareja de Terri, Mel responde: “Dios mío, no seas boba. Eso no es amor, y tú lo sabes. No sé cómo podríamos llamarlo, pero estoy seguro de que no debemos llamarlo amor” (Carver, 2019, p. 136), a lo que Terri replica “Tú dirás lo que quieras, pero sé que era amor (...). Puede sonarte a disparate, pero es verdad. La gente es diferente, Mel. Algunas veces actuaba como un loco, es cierto. Lo admito. Pero me amaba. A su modo, quizá, pero me amaba” (Carver, 2019, p. 136). La conversación seguirá en ese tono, con aportes de Nick y Laura, la otra pareja presente, quienes no se decantan por ninguna de las posibilidades, en la que incluso se presenta una tipología del amor mencionada por Mel basada en su experiencia como médico. Lo que nos interesa en este punto es destacar cómo Carver explora la afectividad a partir de la relación entre el amor y las pasiones, enunciando diferentes posibilidades de expresar el sentimiento y cómo aquella expresión se asocia con la reformulación de experiencias personales, siendo una de ellas lo vivido por Terri con Ed, y la otra a partir de los casos observados por Mel. En esta forma de abordar el concepto del amor en su vínculo con las pasiones, existe la presencia de una afectividad positiva, pero también de una negativa en términos de Ngai. Aquello ha sido explorado por teóricos como Byung-Chul Han (2014), quien señala dos posturas sobre el amor, una que engendra solo sentimientos agradables y otra que presenta problemas y consecuencias

negativas, esta segunda vinculada de forma estrecha a la idea freudiana de *Eros y Thanatos*. Sobre esto, el espacio donde se discute responde a lo comentado sobre la intimidad, con sus contradicciones y su posibilidad de ser compartida con los otros, siendo este espacio de reunión informal y de conversación un lugar donde se pueden expresar y contrastar estas experiencias íntimas, incluso con un carácter de juego entre fuerzas contrarias. En este mismo sentido, el espacio íntimo en que los participantes de la conversación discuten sobre la mencionada relación afectiva a partir de sus subjetividades, les permite abordar la dimensión traumática de la experiencia vivida por el personaje de Terri, lo que en palabras de Macón, otorga la posibilidad de narrar este suceso desde diferentes posturas y en ello lograr comprender lo sucedido. Por último, a partir de lo expuesto, se da cuenta de que esta narración articula los afectos a partir de lo que Sandra Moyano (2020) define como el carácter representacional, en específico en el primer grupo de ellos, en donde el análisis de los afectos está ligado a procesos subjetivos y paradigmas representacionales en vínculo con el exceso, lo que en este caso se asocia a las reflexiones sobre el amor mencionadas y que tendrán su recepción en algunas obras del realismo sucio latinoamericano, en donde la figura del escritor chileno Marcelo Lillo aparece como central.

Afectos e intimidad en *Este libro vale un cadáver*

Marcelo Lillo es un escritor y profesor chileno nacido en 1957 en la ciudad de Valdivia,. Su producción está asociada al relato breve, dentro de la que destacan diversas colecciones de cuentos como *El fumador y otros relatos* (2008), *Gente que baila sola* (2009) y *Cazadores* (2010); las novelas cortas *Niebla City* (2012) y *Las obras y las sobras* (2020); además de la selección *De vez en cuando como todo el mundo* (2018) que agrupa gran parte de su producción de relatos. Dentro de su producción destaca la novela breve *Este libro vale un cadáver* publicada el 2010, la que nos permite observar el vínculo con el relato “De qué hablamos cuando hablamos de amor” de Carver, y así evidenciar otro tipo de relación de recepción con el *dirty realism*, el que no se presenta solo a partir de elementos como la violencia o la marginalidad, sino que en este caso, a partir de un rasgo formal utilizando el mismo tipo de diálogo, y más importante, reinterpretando temas clave del cuento de Raymond Carver. Sobre este vínculo, cabe mencionar que Ignacio Echevarría (2018) ha señalado que gran parte de los cuentos de Lillo tienen las características de la mejor cuentística norteamericana, siendo lacónicos, duros y rotundos, destacando la influencia de Carver principalmente en sus diálogos eficaces⁴. Esta relación con Carver es algo que el mismo Marcelo Lillo ha reconocido en diferentes medios de prensa, en donde señala la importancia en su narrativa y su visión como un maestro⁵. Uno de estos

4 A pesar de dar cuenta de este vínculo, no se menciona la relación con el *dirty realism*.

5 En el caso de Lillo y otros autores, la relación de influencia y recepción se presenta a partir de la lectura de autores del subgénero como Carver, Bukowski o Fante. Sin embargo, puede darse el caso de vínculos con autores que no declaren la lectura explícita de escritores del *dirty realism*, pero en los que se podrían establecer continuidades y especificidades.

medios es el diario *The Clinic*, en donde Lillo en entrevista con Catalina May menciona “Carver es mi escritor favorito y lo leo todos los días, un cuento, un párrafo” (May, 2009), sobre la pregunta de qué lee normalmente, además de destacar las figuras de Capote y Hemingway como fundamentales en su escritura. En este punto es relevante señalar que, dentro de las producciones asociadas al realismo sucio latinoamericano, hay dos claras tendencias de su vínculo con el *dirty realism*, la primera con autores que reconocen su recepción e influencia del subgénero norteamericano, como el mismo Lillo; y otras como la del colombiano Fernando Vallejo o del mexicano Guillermo Fadanelli, que han sido asociados por parte de la crítica y diferentes medios de prensa a este tipo de narrativas por medio de sus rasgos formales y temáticos, en donde la figura de Charles Bukowski es fundamental, siendo esta la principal forma por la que se ha definido el subgénero en el continente latinoamericano.

Referente a la novela, esta aborda los sucesos que producen el suicidio a la edad de veinte años de Sebastián, hijo del narrador de la obra, de quien no se menciona el nombre. El hecho, como es de esperarse, tiene una fuerte repercusión en la vida del narrador, quien reflexionará sobre la complicada relación que tuvo con su hijo y analizará el estado de su vida mientras realiza los trámites de cremación del cuerpo, además de recorrer momentos de su pasado a partir de su presente, en la que su círculo íntimo tendrá un papel fundamental. En este punto es importante señalar que la novela se articula mediante la misma pregunta que el cuento de Carver, sobre qué es el amor, pero en este caso enfocado en la relación padre e hijo, reelaborándola como “¿Es la obligación de un padre amar a su hijo?” (Lillo, 2010, p. 25). Destaca en ambas narraciones la presencia de preguntas que resultan de difícil respuesta y que interrogan sobre aspectos morales que pueden incomodar al lector, las que abren la discusión en torno a temáticas que se suponen resueltas por parte de la sociedad. Al igual que en relato de Raymond Carver, se presentarán diferentes posiciones sobre cómo responder a esta interrogante, la que en el caso del cuento de Lillo no se serán solo dos posibilidades, sino que se irán contrastando una serie de ellas a medida que avanza la novela con una expresión afectiva asociada a su dimensión de representación subjetiva al decir de Moyano. Cabe destacar que en *Este libro vale un cadáver*, el amor no se aborda a partir de la dimensión de la pasión con las contradicciones que se encuentran en ella como señala Byung-Chung Han, sino que se lleva a cabo a mediante las contradicciones y problemáticas del amor presentes en la relación padre e hijo.

En esta reflexión tendrán un rol importante las personas del círculo más íntimo del protagonista, quien de la misma forma que Terri y Mel en el relato de Carver, le irán entregando diferentes visiones sobre el amor -en este caso hacia los hijos-, todo esto a partir de diálogos que enfrentan posiciones y sin mayor presencia de descripciones, elemento clave dentro de la recepción del *dirty realism* en Latinoamérica. Cabe recalcar que ya en este punto se puede evidenciar la relevancia de la intimidad en la novela, debido a que se harán patentes las contradicciones internas de los personajes y la forma en que pueden ir conectando entre sí las partes más profundas de su ser, todo a partir del vínculo afectivo que poseen con los hijos y las figuras paternas. En este sentido, uno de los principales personajes corresponde a Ana Luisa, con la que el narrador mantiene

una relación amorosa de tipo informal y con quien comparte la profesión de docente. El personaje sirve de contraposición para la relación de afecto entre padre/madre e hijos, siendo la de Ana descrita como de retribución, en la que sus hijos le han entregado diversas alegrías, debido a la dedicación que tuvo en su rol como madre. Las primeras conversaciones entre los personajes luego de la muerte de Sebastián rodean la discusión sobre el amor y es lo que lleva al narrador a comenzar a reflexionar sobre la relación con su hijo, mencionando:

“-¿Qué es un hijo? ¿Es una pregunta muy complicada? ¿O es demasiado enorme o de tan sencilla se torna difícil? Dime algo, querida, pero no me digas que un hijo es amor. -¿No amabas a Sebastián? -contra- preguntó ella” (Lillo, 2010, p. 22). De esta forma, el narrador se cuestiona el vínculo con su hijo y pone su experiencia en relación con la de Ana a partir de una serie de diálogos. Esta ya avanzada la novela le señalará que: “Nunca había conocido a nadie que le costara tanto pero tanto hablar del amor -sentenció Ana con verdadero placer” (Lillo, 2010, p. 65), algo que irá cambiando en la novela mediante las diversas visiones sobre el amor y la relación afectiva del narrador con diferentes personajes, posturas similares a las que se dan cuenta en el relato de Carver, relevando en este caso el carácter de movilizar acciones que poseen los afectos. En contraposición al relato del autor norteamericano, en la novela de Lillo el personaje principal cambia desde una posición cercana a la narcisista, entendiendo esto en su vínculo con el amor como quien no puede fijar su relación con este afecto invirtiendo todo sobre su propia subjetividad (Han, 2014, p. 11), a una que busca comprender la relación con su hijo a partir de su relación con los otros, compartiendo su subjetividad en estos espacios de intimidad. Así, se presenta en la obra un cambio de una afectividad negativa a una que permite al narrador una comprensión de la relación con su hijo a partir de un hecho traumático como lo es su suicidio. El personaje de Ana Luisa es también fundamental en las reflexiones que tiene el narrador sobre las relaciones humanas y la intimidad compartida, asociado a la experiencia que vive a partir de la muerte de su hijo. Luego de que Ana Luisa se vaya, el narrador señala:

Ana Luisa se fue sin mirarme y yo permanecí en la puerta observando el día que entraba, los árboles que por fin soltaban sus gotas. Las ventanas se abrían, unas cortinas flameaban, se oían las primeras aspiradoras y a dos cuadras los vehículos corrían en ambos sentidos. Y pensé: los humanos que no comprenden al humano con el que han dormido, con el que han hecho el amor, han compartido sus peores olores y probado sus magníficos fluidos, esos humanos no merecen estar juntos. (Lillo, 2010, p. 66)

Así el narrador reflexiona sobre la intimidad compartida y cómo esta debería permitir la comprensión de Ana Luisa sobre las reflexiones en la relación con su hijo fallecido. Sin embargo, en este momento de la obra, el personaje no ha experimentado cambios, por lo que no comprende que su pareja no entienda sus pensamientos, lo que tendrá su giro al final del camino iniciado por el suceso y movilizado por las conversaciones en torno al amor. Es relevante señalar que en este apartado existe una reflexión sobre los

espacios íntimos y su vínculo directo con lo afectivo, involucrando de manera clara un aspecto corporal del que se desprenden emociones y acciones.

Dentro de los otros personajes relevantes, encontramos a Ester, hermana del narrador, quien al igual que Ana Luisa tiene una relación cercana con sus hijos, manteniendo la contraposición con este. Sin embargo, en este caso se incluye el vínculo afectivo con los padres, una intimidad familiar que comparten ambos personajes y que influye en la percepción del amor por parte del narrador. En la conversación con Ester reflexiona: “Era la mejor madre que pude haber tenido, que tuvo Ester: no la conocimos, no experimentamos su cariño ni su afecto y por lo tanto no teníamos obligación de amarla ni menos de llorarla” (Lillo, 2010, p. 35), dando cuenta cómo esta relación tiene una consecuencia directa en la percepción que posee sobre el vínculo afectivo con su hijo, ya que es la forma en que entiende las relaciones filiales. Sin embargo, Ester, a pesar de haber experimentado lo mismo en su infancia, entiende el amor hacia los hijos de una forma distinta y le señala al narrador: “-Tú no puedes ser mi hermano, ¡por Dios que no lo eres!” (Lillo, 2010, p. 37). Aquí se marca una misma discusión que en el cuento de Carver, con dos posiciones sobre el amor, pero en la que los personajes comparten una experiencia íntima como lo es la infancia. Esta experiencia puede entenderse como una etapa de la vida en que fueron víctimas de una afectividad negativa debido a la ausencia de su madre, pero que por la vida que ambos llevaron hasta el momento de su conversación, fueron resignificadas de diferentes formas, que son estas posturas que contrastan. Ester, a pesar de vivir la misma situación, logra una reparación de este hecho a partir de un matrimonio satisfactorio e hijos que le retribuyen el afecto entregado; mientras que el narrador, a partir de la misma infancia, no logra superar este hecho que tiene consecuencias directas en el trato con su hijo. Así, existen dos posiciones subjetivas que se interrelacionan a partir del hecho del suicidio de Sebastián y que permiten que el narrador pueda comenzar a reparar el trauma generado por este hecho y por la relación con su hijo. Por otro lado, es importante destacar cómo este personaje permite también reflexionar sobre el concepto de la felicidad, el que está vinculado a las concepciones del amor que se exponen en la obra. Sobre esto, el narrador señala con relación a Ester:

Su matrimonio iba bien y ella y su marido, Pablo, eran padres de tres hijos, dos de los cuales les habían dado nietos. Vivía en una hermosa casa dentro de un bello terreno, disponía de un auto para ella sola y los martes por la noche se juntaba con sus viejas amigas del colegio a jugar a las cartas y acordarse de los empolvados tiempos. Una vez al año iba a las termas con su esposo y después de Navidad se arrancaban por dos meses a la casa que tenían en la playa. A los cincuenta y dos años Ester era una mujer feliz, y muy convincente en su felicidad. (Lillo, 2010, p. 32)

El narrador asocia la felicidad al cumplimiento del estándar de vida que debe poseer una familia en la sociedad chilena, con bienes materiales y actividades sociales de esparcimiento, lo que en su caso no cumple al ser un hombre solitario con escasos vínculos afectivos. En este sentido, el no cumplir con el estándar de la felicidad es un elemento que se asocia a su concepción del amor, ya que esta se encuentra centrada en su persona, con

una vida carente de relaciones o actividades sociales, lo que puede entenderse como un fracaso de cumplir con expectativas. Así, al no sentirse feliz por un fracaso en responder al ideal de persona en la sociedad, sus vínculos afectivos se ven truncados y potencian el trauma vinculado a la difícil infancia y al suicidio de su hijo. Es relevante mencionar que el no cumplir con expectativas tiene un vínculo claro con otro de los grandes temas de la narrativa de Carver y Fante -y en menor medida de Bukowski- referente a cumplir el sueño americano, algo que tampoco ha sido abordado por la crítica en el realismo sucio latinoamericano.

La madre de Sebastián y ex pareja del narrador, Nena, es otro de los personajes destacados, quien no ve al narrador desde que lo abandonó y dejó a su hijo con él. La conversación que tiene con el narrador se lleva a cabo en los últimos capítulos de la obra, en donde la reflexión sobre el vínculo afectivo que tiene con Sebastián ya tiene matices, logrando comprender ciertas situaciones en su relación que provocaron que este se alejara y se terminara quitando la vida, motivado por las conversaciones que ha tenido con su pareja y hermana. Cabe destacar que Nena es una mujer que vive las relaciones de pareja desvinculada de las normas sociales y que contrae matrimonio con el narrador solo por capricho. En este matrimonio se suceden diferentes hechos de violencia que terminan con la separación de la pareja, relación en la que se evidencian las dos posturas de “De qué hablamos cuando hablamos de amor” con una postura de Nena asociada a las pasiones en el amor de pareja como el personaje de Terri⁶ y un narrador que solo esperaba sensaciones agradables, asociado al personaje de Mel. Esta afectividad vinculada a las relaciones de pareja es relevante dentro de la temática central de la novela, ya que ambos tuvieron una relación afectivamente negativa de la misma forma que la vivieron como pareja, a pesar de las dos visiones diferentes sobre como experimentar el amor. Sin embargo, Nena se mantiene en gran medida alejada de su hijo sin querer involucrarse en su muerte, sobre lo que menciona: “Si a mí me importara habría ido a tu casa y te habría exigido ser parte de su muerte” (Lillo, 2010, p. 107), al igual que se alejaba como pareja del narrador y como madre en la infancia de Sebastián. Al final de la conversación el narrador le señala a Nena que: “No fuimos capaces de amar a un hijo cuando tenía más dificultades, no fuimos capaces de comunicarnos con él o no tuvimos el valor o no nos importó su futuro” (Lillo, 2010, p. 107), dando cuenta de un cambio en su postura y profundizando en otros temas, como el perdón. Cabe destacar que este es el segmento menos carveriano de la obra, en el sentido de que no asistimos a una confrontación entre posturas sobre el amor, siendo más una exposición sobre el cambio en el pensamiento del narrador a partir de un móvil afectivo y estableciendo al perdón como tema central del segmento narrativo. El perdón, sin embargo, es otro de los grandes temas del subgénero del *dirty realism*, presente en obras del mismo Carver, como el relato “Parece una tontería” (1983); en novelas de John Fante como *Espera a la primavera*, *Bandini* (1938), o en otros relatos del mismo Lillo en el caso de Latinoamérica, como el cuento “Diente de León” (2010), con la particularidad

6 El personaje femenino que no responde a las normas sociales en las relaciones de pareja resulta relevante para el subgénero del realismo sucio latinoamericano, ya que está presente en varias narraciones del *dirty realism*, como el cuento “Perder los papeles” de Richard Ford, o la novela *Los subterráneos* de Jack Kerouac, este último una de las principales influencias del subgénero.

que todas estas narraciones abordan el perdón desde la intimidad de los personajes y los vínculos padre-hijo. El perdón, permite establecer una diferencia entre la narrativa de Carver y Lillo, con la de autores como Bukowski, ya que en el caso de este último hay una tendencia de a vivir el presente en los personajes, mientras que los primeros, a partir de elementos como el perdón, reflexionan con el futuro en mente y sus acciones tienen en cuenta esta temporalidad. Esto ha sido abordado por Hemmingson (2008), quien señala que los personajes de Bukowski aceptan un destino sin mayores cuestionamientos, mientras que en Carver los personajes tienen la esperanza de vivir mejores días, los que en este caso se asocian al perdón. Cabe mencionar que esta tendencia al presentismo a la manera de Charles Bukowski es la que se ha considerado en los acercamientos a definir el realismo sucio latinoamericano, asociado a la marginalidad o la pobreza, con la supervivencia en el día a día como tema característico, sin cuestionamientos sobre el porvenir dentro de las reflexiones.

El último personaje relevante asociado al narrador es el mismo Sebastián, quien aparece en los momentos finales de la obra en forma de alucinación del narrador, cuando este se dirige al mar a dejar las cenizas de este hijo recién fallecido. La conversación comienza de la siguiente manera:

-Explícame el significado de la paternidad -dice Sebastián con timidez, distinto al joven que hace un rato me pidió que lo insultara.

-Amor -contesto sin dudar, sin pensarlo siquiera

-¿Una sola palabra?

-¿Sabes tú lo que es el amor? -le pregunto-. ¿O la muerte te borró todo gesto de amor, todo conocimiento?" (Lillo, 2010, p. 122).

De esta forma, se expone un cambio en la percepción y postura del narrador con el significado del amor, motivado por la intimidad compartida con los anteriores personajes y movilizado por sus vínculos afectivos, los que lo llevaron a repensar la relación que tuvo con su hijo y resignificar para sí el concepto de amor. En este punto es importante cómo la masculinidad se involucra con el rol de padre, ya que el personaje principal cambia desde un hombre que responde a los estereotipos sobre su género, a uno que va matizando esta estructura a partir de las conversaciones que lleva a cabo con los otros personajes -que vale destacar, son mujeres-, abriendo la posibilidad del cambio al apartarse de estos marcos y finalizando en esta "reunión" con su hijo. Al igual que el perdón, este aspecto de la masculinidad representa una diferencia con la narrativa asociada a Bukowski ya que este es uno de los elementos característicos del autor y se ha asociado también a un elemento que define el subgénero en el continente, en obras como *El rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo o *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli⁷, pero que, como vemos en estas obras de Carver y Lillo, no es

7 Es de importancia reiterar que estos autores son algunos de los más estudiados en relación con el realismo sucio, en los que se mantiene la tendencia de reducirlos casi en exclusivo a la presencia de la violencia o la marginalidad, en donde la masculinidad es uno de sus aspectos más señalados en vínculo con aquellos temas.

algo que defina por completo al subgénero y puede tener matices a partir de la relación con otros escritores.

Este cambio se ve completo cuando llevan a cabo lo que el hijo llama un “acto de amor”, el cual señala Sebastián: “es compartir un espacio, esta camioneta y la playa que nos espera. Si eso no se llama amor no sé qué puede llamarse así” (Lillo, 2010, p. 123). En este caso existe una reparación de la experiencia traumática del suicidio del hijo y de la relación que esta da cuenta, a partir del espacio más íntimo del narrador y motivado por las experiencias compartidas con otros personajes de la obra, logrando cierta tranquilidad y un vínculo afectivo que permite en parte el perdón. Esto se complementa con una de las últimas intervenciones del narrador en la conversación con su hijo, quien le señala: “¡Te quiero, hijo! -le confieso porque sé que esta es la última vez que estaremos juntos, la última vez que vea sus heridas y escuche su voz, a pesar de que las heridas pueden ser el recuerdo de lo que vi en la morgue y su voz la que sonaba a los dieciséis años-” (Lillo, 2010, p. 131), concentrando el perdón y la superación del estereotipo masculino de la figura paterna en su redención al hacer lenguaje el cariño hacia su hijo. Sin embargo, en la novela aún se mantiene este debate sobre el amor, pero ahora referente al suicidio. El narrador le menciona a Sebastián que: “La crueldad puede ser también un sinónimo de entrega, eso lo leí una vez en alguna parte” (Lillo, 2010, p. 128), marcando un claro vínculo con el relato de Carver y abriendo nuevamente la discusión sobre el amor en los últimos apartados de la obra.

Un último aspecto para destacar de la obra es su cierre, en donde el narrador se encuentra con una mujer de edad avanzada que trabaja cuidando casas en el lugar donde el personaje principal fue a esparcir las cenizas de su hijo Sebastián. Esta le señala que en ese espacio fue asesinado su hijo en la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet en el año 1973, lanzado desde el cerro más alto del lugar, y cuyos restos solo pudo recuperar en la década de los 90. En un momento de la conversación llevan a cabo el siguiente diálogo:

-¿Qué pasó con su hijo?

-Se suicidó. Se cortó las venas en la casa de una amiga.

-¿Qué terrible! ¿Era muy joven?

-Veintidós años.

-¿Pobre niño! ¿Estaba enfermo quizás?

-No servía para nada, no debió haber nacido porque fracasaba en todo.

La vieja no parece escandalizarse con mis palabras

-Pero usted lo quería igual -afirma. (Lillo, 2010, p. 142)

En este fragmento se evidencia, que, a pesar del cambio del narrador a partir de la muerte de Sebastián, no puede compartir su experiencia con cualquier persona, ya que necesita de un espacio propicio para compartir su intimidad y afectividad, lo que sí es posible -con sus particulares matices- con personajes como Ana Luisa o Ester, que son parte de su círculo cercano y con quienes comparte un espacio propicio para dar cuenta y reflexionar sobre estos aspectos. Sin embargo, en el cierre de la obra, luego de que la

anciana comparta una experiencia similar a la vivida por el narrador, en donde la mujer imaginó conversar con su hijo luego de muerto, se va abriendo este espacio, en el que existe la posibilidad de que el narrador le exprese los cambios experimentados a partir del accionar motivado por su afectividad, en la forma de encarar el suicidio de su hijo a partir de la identificación con la experiencia de la anciana.

Cierre

La novela *Este libro vale un cadáver* de Marcelo Lillo, permite abordar la dimensión afectiva e íntima en las relaciones padre e hijo a partir de la pregunta “de qué hablamos cuando hablamos de amor”, mismo nombre del relato de Raymond Carver y cuya premisa mantiene varios puntos de contactos con la obra de Lillo, evidenciando de esta forma una relación temática entre los autores que da cuenta de otros vínculos entre el *dirty realism* y el realismo sucio latinoamericano. Además de esto, se presenta el diálogo elemento fundamental en la forma de abordar las problemáticas expuestas, siendo la principal herramienta de los autores para expresar las diferentes posturas sobre temas controversiales dentro de la esfera pública, como la obligación de amar a los hijos en el caso de Lillo o el vínculo entre el amor y la crueldad en el caso del autor norteamericano. Este último aspecto es fundamental y otra dimensión sobre el subgénero a considerar como relevante, ya que las temáticas controversiales suelen cruzar este tipo de narrativas tanto en Norteamérica como en Latinoamérica, aspecto no trabajado por la crítica. Así, a partir de estas relaciones se permite ampliar la discusión sobre qué entendemos por realismo sucio latinoamericano, considerando otros elementos a nivel temático en su vínculo con el subgénero norteamericano del *dirty realism*, como lo son en este caso los afectos y la intimidad, los que permiten además destacar otros temas relevantes como el perdón, el fracaso y una esfera más amplia en relación con la masculinidad.

LEAL ULLOA, F. Este libro vale un cadáver: affections and intimacy in realismo sucio latinoamericano. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.27-40, 2023.

- **ABSTRACT:** *The novel Este libro vale un cadáver (2010) by Marcelo Lillo is one of the key works within the recent production of the so-called realismo sucio latinoamericano. Its importance lies in the fact that it shows the relationship with fundamental authors of this subgenre, especially with the figure of the North American writer Raymond Carver. This link manages to account for another part of realismo sucio latinoamericano, which has been associated almost exclusively with Charles Bukowski, linked to marginality and violence. Based on a comparative study with Carver's short story "What we talk about when we talk about love", it is proposed that in this novel the affections and intimacy are central in the relationship of realismo sucio latinoamericano with the North American subgenre, aspects that have been left aside in its definition.*
- **KEYWORDS:** *Realismo sucio; dirty realism; affections; intimacy.*

REFERENCIAS

- ARCOS PAVÓN, M. El Realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal tropical. **Centro Virtual Cervantes**, Madrid, p.21-25, 2012. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2012/04_arcos.pdf. Acceso en: 7 ago. 2024.
- BIRKENMAIER, A. El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. **Miradas**, Cayo la Rosa, Cuba, n.6, p.1-4, 2004.
- BUFFORD, B. (ed.). **Dirty Realism: New Writing from América**. Cambridge: Granta, 1983. p.1-4.
- CAMINA DEL AMO, M. **La intimidad de la mirada: El habitar a través de las moradas de Santa Teresa**. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- CARVER, R. **De qué hablamos cuando hablamos de amor**. Barcelona: Anagrama, 2019.
- CLARK, R. Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's 'Cathedral'. **Journal of Modern Literature**, Bloomington, v.36, n.1, p.104-118, 2012.
- CLOUGH, P.; HALLEY, J. **The affective turn: Theorizing the social**. Durham: Duke University Press, 2007.
- DE BARBIERI, T. Sobre los ámbitos de acción de las mujeres. **Revista Mexicana de Sociología**, Ciudad de México, v.53, n.1, p.203-220, 1991.
- ECHAVARRÍA, I. Epílogo. In: LILLO, M. **De vez en cuando, como todo el mundo**. Santiago de Chile: Lumen, 2018. p.407-418.
- FUENTES, M. Raymond Carver: la disolución de la otredad. **Casa del tiempo**, Ciudad de México, v.32, p.28-32, 2018.
- GUEVARA, E. Intimidad y modernidad. Precisiones conceptuales y su pertinencia para el caso de México. **Estudios sociológicos**, Ciudad de México, v.23, n.69, p.857-877, 2005.
- GUTIÉRREZ, R. Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v.14, n.26, p.52-70, 2009.
- HAN, B-C. **La agonía del Eros**. Barcelona: Herder, 2014.
- HARDT, M. Foreword: what affects are good for. In: CLOUGH, P. T. (ed.). **The Affective Turn**. London; Durham: Duke University Press, 2007. p.IX.
- HEMMINGSON, M. **The dirty realism duo**. San Bernardino: Borgo Press, 2008.
- LILLO, M. **Este libro vale un cadáver**. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2010.

- MACÓN, C. Giro afectivo y reparación testimonial: el caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad. **Mora**, Buenos Aires, n.21, p.63-87, 2015.
- MATA PIÑEIRO, M. Peleando a la contra: Charles Bukowski y la posición del realismo sucio en la contracultura del siglo XX. **AusArt**, Leioa, v.5, n.1, p.169-177, 2017.
- MAY, C. Marcelo Lillo, ex profesor de castellano, escritor. **The Clinic**, Santiago, 12 jul. 2009. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2009/07/12/marcelo-lillo-ex-profesor-de-castellano-escritor%E2%80%9Ca-los-alumnos-hay-que-ensenyarles-como-hacer-el-amor-como-limpiarse-el-poto/>. Acceso en: 7 ago. 2024.
- MORAÑA, M. Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. *In*: MORAÑA, M.; SÁNCHEZ, I. (ed.). **El Lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América latina**. Madrid: Iberoamericana: Vervuert, 2012. p.313-338.
- MOYANO, S. Teoría del afecto en la literatura y el arte: en la representación y más allá de la representación. **Athenea digital**, Bellaterra, v.20, n.2, p.1-25, 2020.
- NGAI, S. **Ugly Feelings**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- PEÑA MARTÍN, C. El discurso de la intimidad. *In*: CASTILLA DEL PINO, C. (ed.). **De la intimidad**. Barcelona: Crítica, 1989.
- SOLANA, M. Afectos y emociones: ¿una distinción útil?. **Revista Diferencia(s)**, Buenos Aires, n.10, p.29-40, 2020.
- TEJEDA, F. Charles Bukowski, pensador decadentista. **La Colmena**, Ciudad de Mexico, n.48, p.79-86, 2005.

THE ITALIAN COLONIAL HERITAGE IN THE NARRATIVES OF SECOND-GENERATION AFRICAN-ITALIAN AUTHORS

Giovanna de Campos MAURO*
Derek DUNCAN**

- **ABSTRACT:** Italy's late involvement in Africa's colonization did not make its colonialism less insidious and impactful than that practiced by other European countries. Despite long-held opinions that depict the Italian case as less harmful and hostile, Italy colonized Eritrea, Somalia, Libya, and Ethiopia through violent movements and aggression. Nevertheless, Italy's inability to properly address the colonial past left the country unprepared to confront the postcolonial present. As a consequence of the missed debate on colonialism, the relationship between Italians and first and second-generation migrants is characterized by an ambiguous *modo coloniale di relazionarsi*. This essay analyzes how the *relazione ambigua* generated by the colonial past manifests itself in issues related to citizenship, identity, and gender in contemporary Italy, as well as their representations in Italian postcolonial cultural production by second-generation African-Italian authors.
- **KEYWORDS:** Postcolonial Literature; Italian Literature; Identity.

Postcolonial Italian literature

Despite the long-held contact with the African continent since the 19th century due to colonization, migration to Italy has become a concern to the Italian government from the late 1970s, ignoring “that at least some of the guests of today were the hosts of yesterday” (Curti, 2007, p. 60). Contemporary cultural production offers alternative narratives of history and national identity in response to the government's failure to recognize the country's demographic and cultural transformations in a postcolonial reality. In fact, literary production promotes debates around the *relazione ambigua*, a feature of the relationship between Italians and first and second-generation migrants based on manifestations of the colonial legacy, such as racism and social exclusion. Specifically, literature produced by second-generation writers supplies “alternative genealogies of history, memory, and national belonging” (Clò, 2010, p. 27) and generates a dialogic gaze

* University of Oxford - Faculty of Medieval and Modern Languages. Oxford – UK. giovanna.decamposmauro@mod-langs.ox.ac.uk.

** University of St Andrews - School of Modern Languages. St Andrews – UK. ded3@st-andrews.ac.uk.

Artigo recebido em 16/08/2023 e aprovado em 20/10/2023.

over colonialism and its legacy from the point of view of the colonized. This production contests the “Italian exceptionalism” (Hawthorne, 2017, p. 164) narrative used to deny the existence of the *modo coloniale di relazionarsi* today and offers new narratives that allow the recovery of a forgotten history under the structural racism and prejudice in contemporary Italy. Consequently, postcolonial Italian literature narrates Italian history by re-discussing the encounter between cultures produced at first by colonialism and then by migration, thus offering a change of viewpoint that exposes the unacknowledged reality of colonialism.

Postcolonial Italian literature is related to the experience of migration and marginalization within Italian society, and it focuses on unaddressed questions of the Italian colonial past and on how this legacy informs and constructs the colonial way of addressing the “other”, especially the black body, in contemporaneity. These polysemous and interdisciplinary texts narrate Italian history through the re-discussion of the encounter between cultures produced firstly by colonialism and, in a later period, by migration. The importance of postcolonial literary production is not related to the simple discussion of historical facts, as by broadening the historical debate on Italian colonialism, postcolonial authors reveal the persistence and reactivation of the system of colonial relations in contemporaneity. Besides participating in the process of historical revisiting, these writers have contributed to bringing the two cultures (Italian and African) into relation, placing themselves as cultural intermediaries between the two worlds. In fact, one of the main accomplishments of contemporary Italian cultural production is exposing the previously unacknowledged reality of colonialism to the Italian public in their own language, revealing “the inextricable bundle of duplicities and sorrows which marked individual lives across the colonial divide” (Triulzi, 2012, p. 108). Thus, in several Italian postcolonial literary texts, storytelling, an artifice that positions the readers within the narrative and facilitates the process of identification (Clò, 2010, p. 35), is used by the authors to promote the critical recovery of the history of the Italian colonial enterprise in the colonized countries, which is narrated by the colonized body, giving voice to the subjectivities that accompanied the violence and traumas suffered along the colonized past.

The texts of second-generation African-Italian authors are fundamental to the representation of the ambiguous colonial relationship in the country, as they explore the persistent colonial stereotypes in the Italian collective imaginary. Gabriella Ghermandi (Italian-Ethiopian), Djarah Kan (Italian-Ghanaian), Cristina Ali Farah, and Igiaba Scego (both Italian-Somali) use cultural production as their primary tool to discuss the multiple manifestations of the colonial *relazione ambigua* in contemporary Italy, as the themes of citizenship, the intersection between blackness and *italianità* and the relationship between social and gender discrimination are constantly present in their literary productions.

Italiani, brava gente?

The persistence of the colonial past, which manifests itself in different aspects of the Italian *modo coloniale di relazionarsi*, in contemporary Italy is mainly caused by the

lack of confrontation with the colonial past. Since the loss of its colonial possessions after the Second World War, the country avoided assessing colonialism's consequences, thus affecting the contemporary perception of migration and the complicated relationship between Italians and the "other". The Italian relationship with the colonial past is marked by a "postcolonial unconscious" (Ponzanesi, 2004, p. 26), a disregard for colonialism and its legacy, supported by the myth of the *Italiani, brava gente*, which affirms that Italians practiced "a more 'gentle' form of colonialism in Africa" (Hawthorne, 2017, p. 154), concealing the racial laws, *il madamismo*, and the use of poison gas in the continent. The undiscussed atrocities manifest themselves in the present as the "lived experience of the black" (Hawthorne, 2017, p. 154) in Italy, characterized by discrimination, negative stereotyping, and aggression that often result in the loss of migrant lives. In this context, postcolonial literary production is essential to replace the missed decolonization process in Italian culture and society, showing that "*il colonialismo italiano è stato tremendo*" (Comberiati, 2009, p. 146). Ultimately, postcolonial Italian writers not only represent the influence of the non-discussed colonial past in today's *relazione ambigua* but also offer counter-discourses that enable the rewriting of history from their point of view, commonly based on the oral accounts of witnesses of the time.

The survival of the "*noi vi abbiamo fatto le strade, noi vi abbiamo fatto le scuole*" (Comberiati, 2009, p. 146) narrative in the national collective imagery, associated with a version of the Italian colonization as a civilizing mission, is used to address migrants from former colonies in contemporary Italy and to affirm that Italy is not a racist country. Nevertheless, this narrative is ultimately contested in *Regina di fiori e di perle* (2007), a novel that "re-reads the colonial legacy from a diasporic perspective" (Lombardi-Diop, 2020, p. 71). In Gabriella Ghermandi's novel, which is based on the stories of the Italian colonization provided by her and other Ethiopian families, the young Malhet receives the task of acting as the *cantora* of the colonial past "*per non dare agli italiani la possibilità di scordare*" (Ghermandi, 2021, p. 57). Throughout the novel, the protagonist's narrative disowns the never-properly re-assessed history developed by imperial Italy, as it is accompanied by a "plurality of narrating voices" (Vivan, 2011, p. 125) that are used as a tool to "shed light on events and periods in Ethiopia's past and build up a counter-history" (Vivan, 2011, p. 125). The importance of narrating the colonial past is also asserted when Malhet is studying in Bologna:

In Italia sono convinti di essere passati di qui in gita turistica e di avere abbellito e ammodernato il nostro pidocchioso paese con strade, case, scuole. Non sai quante volte me lo sono sentito dire [...] Non ho mai risposto perché non sapevo come obiettare, ma oggi so cosa direi. Tutto ciò che hanno costruito lo abbiamo pagato. Anzi, abbiamo pagato anche le costruzioni dei prossimi tre secoli. Con tutti quelli che hanno ammazzato, ne avrebbero di danni da pagare [...]. È passato, ma non tanto da non riparlarne. Bisognerebbe dargli la nostra versione dei fatti. (Ghermandi, 2021, p. 237).

After being confronted several times with the myth of the *Italiani, brava gente*, Malhet realizes that Italians are not aware of their colonial past and that a new elaboration

of the facts is necessary. In Ghermandi's text, the need for a political and cultural confrontation between former colonizers and colonized in contemporary Italy perceived by the protagonist provokes "la nascita dalla volontà di esprimere il proprio punto di vista e una testimonianza incrociata dei fatti storici" (Luraschi, 2009, p. 188). As the novel progresses, Mahlet becomes responsible for establishing the historical truth and enacting new forms of transnational identity and identification.

In *Regina di fiori e di perle*, the colonial past's rediscovery from the colonized's perspective is accompanied by the production of a new counter-discourse based on political awareness. Ghermandi's narrative is built on the premise that, although European colonialism was a phenomenon that occurred outside the continent's borders, it remains a fundamentally European phenomenon, and its consequences not only profoundly influenced the political, economic, and social history of the former colonies but also perform a lasting impact on the new configurations of contemporary Europe. Therefore, it is essential to acknowledge the fundamental role of the continuity between European colonial history and the postcolonial condition brought about by transnational migrations in contemporary Italy and Europe.

In the novel's last section, the narration's time is brought back to the present of writing, as Mahlet addresses the readers to remind them that Ethiopia's history is also their history: "Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra" (Ghermandi, 2021, p. 299), thus connecting the Italian colonial past and the postcolonial present. This strategy urges Italians to know their own history, even when it took place beyond national borders, and enables them to perceive the existence of a past that still influences the present. Mahlet, as the *cantora* of the colonial past, recasts Italian history in a transnational framework, arguing for the need to understand colonialism and its consequences as a tool for building a more just relationship between Italians and Ethiopians.

Furthermore, confrontations with the forgotten Italian colonialist past are also depicted in Djarah Kan's (2020) short story "Conosci la tua storia" in *Ladri di denti*, which reveals Italy's forgotten colonial past and the continued violence it perpetuates in the postcolonial scenario. According to Kan, the Indro Montanelli statue in Milan, for instance, should be criticized as a symbol of Italy's colonial history and its impact on Africa, and not regarded as a commemoration. Despite the two attempts manifesting against the statue in 2019 and 2020, Italians remain unwilling to confront the legacy of the country's colonialism in the African continent, as the collective imagery perpetrates the myth that Italians were good colonizers:

Italians care little or nothing about coming to terms with what to this day is described as a clumsy attempt to get a little piece of Africa. The collective Italian subconscious is unable to hold in its hands the weight of what occurred in Eritrea, Somalia, and Ethiopia in the early 20th century and during the Fascist era. It's difficult to let go of the idea that after all they are not "good people". (Kan; Romeo; Fabbri, 2022, p. 594).

At the same time, Kan asserts that ignoring this history “*fa male perché ci rende meno umani di quanto invece vorremmo essere*” (Kan, 2020, p. 80) and that recognizing the colonial past is a political act part of the “*guarigione dolorosa*” (Kan, 2020, p. 81), a process necessary for understanding the lasting effects of colonialism in the contemporary scenario.

Postcolonial Italian writers, such as Ghermandi and Kan, are rewriting history and revealing the correct version of the facts, thus contributing to the configuration of future social and cultural scenarios. *Regina di fiori e di perle* and *Ladri di denti* contribute not only to reassessing Italian history and culture by listening to new subjects and representing new voices but also to showing how “*le relazioni di dominio poste in essere dal colonialismo siano riprodotte nella società italiana contemporanea*” (Romeo, 2018, p. 2).

New forms of *italianità*

Besides the historical contextualization of the contemporary migratory phenomenon, the construction of new narratives around the colonial past proposed by postcolonial literature has enabled the rethinking of contemporary Italian identity (*italianità*) from multiple and transnational viewpoints. Since the migration flows to Italy increased significantly, the *relazione ambigua* entered the discussions on who can be considered Italian and what constitutes *italianità*. Contemporary Italy is characterized by the denial of Italian citizenship, as the legal principle for its acquisition is based on an ambiguous and racist understanding of *italianità*. Clearly, the Italian national space remains a white space in the collective imaginary “*all'interno del quale ai corpi neri non è riconosciuta un'esistenza legittima*” (Romeo, 2018, p. 82): *italianità* seems unattainable for black Italians because of their “*difformità dalla norma cromatica nazionale*” (Romeo, 2018, p. 97). Consequently, “blackness and Italianness seem incompatible and therefore mutually exclusive” (Lombardi-Diop; Romeo, 2012, p. 10), creating a problematic situation for second-generation African migrants in Italy with an identity in continual redefinition.

In this context, the production of second-generation postcolonial writers in Italy has acquired a fundamental role in the analysis of the complex systematic structures that reveal the legacy of the colonial past and in the discussion of race and color beyond “binary oppositions of black/white” (Romeo, 2012, p. 223). In a country where black bodies are “symbols of non-belonging” (Hawthorne, 2017, p. 160), postcolonial authors have the difficult task of confronting the colonial past and acquiring legitimacy for both Italians and black individuals. The theme of citizenship and the intersection between blackness and *italianità* is present in the texts of second-generation Italian writers, alongside the dissemination of new postcolonial meanings of *italianità* that can transform the traditional idea of national culture and stage Italian society in a scenario of transnational migrations. In their narratives, these writers simultaneously present hybrid characters, “creating a rupture in the Italian collective imaginary” (Clò, 2012, p. 224) and denounce contemporary Italian politics of racism that consider second-generation migrants as

racialized and colonized subjects connected to migration, denying them the right to citizenship.

The problematic situation of citizenship in contemporary Italy and the intersection between blackness and Italianness are at the center of the cultural productions by second-generation migrants in Italy, who are often considered non-Italian due to their discrepancy with the national “chromatic norm” (Romeo, 2012, p. 230) and are kept on the margins of society through an obsolete mechanism of attribution of citizenship¹. In their cultural productions, the categories of race and blackness intersect with that of citizenship, and at the center of their representations is an increasingly diversified and heterogeneous Italy. In this regard, second-generation African-Italian authors are responsible for attributing new meanings to the category of *italianità*, as they promote the dissemination of postcolonial imaginaries and identities that not only transform the idea of national culture as it has been traditionally conceived but stage the profound changes that are continuously occurring in contemporary Italian society following transnational migrations.

The theme of the second-generation’s multiple and hybrid identities and the “intergenerational conflict and the complicated confrontation with Italian institutions” (Clò, 2012, p. 278) is condensed in *Pecore Nere* (2005), a collection of short stories written by four second-generation African-Italian authors. Igiaba Scego’s *Salsicce* narrates the cultural shock experienced by the Muslim female protagonist, who, despite being an Italian citizen, is moved to prove that she is “a true Italian” by eating sausages after the officialization of the Bossi-Fini immigration law in 2002, which imposed fingerprinting for all non-EU immigrants. The law was created during Silvio Berlusconi’s government, and it made the integration of foreigners living in Italy even more difficult. The news of the creation of this anti-immigration measure revitalizes the problems of the protagonist’s hybrid identity, who decides to buy some sausages, even if, as it can be understood from the reading of the story, being a Sunni Muslim, she could not eat the sausages, as they are non-halal food. The anxiety regarding the decision to eat the *salsicce* or not is inserted in the protagonist’s internal conflict with her multiple identities, in which the sausages function as a symbol of Italianness which she feels she cannot fully attain: “Guardo l’impudico pacco e mi chiedo: ma ne vale veramente la pena? Se mi ingoio queste salsicce una per una, la gente lo capirà che sono italiana come loro? Identica a loro? O sarà stata una bravata inutile?” (Scego, 2006, p. 26).

In *Salsicce*, the protagonist is forced to confront “the difficulty of imagining herself as a black Italian” (Romeo, 2012, p. 229), as the national imaginary resists the possibility of “considering the intersection of blackness and Italianness” (Romeo, 2012, p. 229). In the reconfigured legal scenario in which authorities seem to reaffirm the traditional concept of *italianità*, the Scego wonders about her split identity:

¹ Currently, Italy has a restrictive citizenship legislation based on the principle of *jus sanguinis*, by which nationality is determined by the nationality of one or both parents. Thus, the children of immigrants are considered immigrants as well, even when they are born and raised in the Italian territory.

Più somala? Più italiana? Forse ¾ somala e ¼ italiana? O forse è vero tutto il contrario? Non so rispondere! Non mi sono mai “frazionata” prima d’ora [...] Credo di essere una donna senza identità. O meglio con più identità. [...] Io mi sento tutto, ma a volte non mi sento niente. (Scego, 2006, p. 28).

Having identified the activities and habits that make her feel Italian and those that make her feel Somali, the protagonist depicts the journey she has undertaken toward the acceptance of a hybrid identity. Thus, Igiaba Scego’s story uses the *salsicce* as an “emblem of integration with Italian culture” (Curti, 2007, p. 72) to represent the collective experience of a second-generation migrant in Italy and to discuss that questioning migrants’ multiple identities conceals a racist legal culture based on the colonial concept of “blood purity” (Clò, 2012, p. 278) that persists in Italian citizenship law.

The centrality acquired by the experience of migration in contemporary Italy undeniably poses the problem of identity and its redefinition (Quaquarelli, 2006, p. 64). The tensions within a complex system of identities experienced by second generations of immigrants in Italy do not solely affect the migrant community, but also the process of building a multiple and postcolonial national identity for the country as a whole. In this sense, by discussing the possible meanings of “being Italian” today, postcolonial literature directly affects the notion of Italian identity and contributes to the transformation of its definition in the contemporary postcolonial context. The issue of migration and identity in the context of Italian postcolonial dynamics, for instance, is a theme of Cristina Ubi Ali Farah’s literary production. In *Madre piccola* (2007), the violence over the migrant body is portrayed as a symbol of the troubled encounter with the other in Italy. Domenica Axad, suspended between two identities, starts to harm herself, an act that represents the disintegration of the migrant body that cannot find a single and stable identity after migration. She interrupts the self-harming practice only when she manages to “*riannodare i fili*” (Luraschi, 2009, p. 194), reconciling the threads of her double identity. In the diasporic experience lived by the Somali today, a consequence of the Italian colonial past, the possibility of re-establishing community ties outside the homeland acquires fundamental importance for *Madre piccola*’s protagonist, as it ensures the possibility of acquiring a fixed identity in a transnational context of nomadism and multiple forms of marginalization. In the novel, Domenica Axad’s *conclusion* that self-definition is a necessary political act demonstrates how the Italian identity is being re-imagined by immigrants from former Italian colonies: the metaphor of her “*filo multiplo*” (Ali Farah, 2007, p. 17) is thus used by Ali Farah to represent the complicated condition in Italy of migrants socially and legally “suspended between not being here and not being there simultaneously” (Brioni; Bonsa Gulema, 2018, p. 16).

Women and the postcolonial condition

Narratives around black women’s bodies in Italy are intertwined with the country’s colonial legacy, as the colonial project that exploited African people also dehumanized

and commodified black bodies, especially females. This objectification persists in contemporary Italy, where black women are often hypersexualized and depicted as exotic objects of desire. As both female and African, these bodies are victims of systemic discrimination and racism that places them in a position of absolute otherness.

The hypersexualization of black female bodies in contemporary Italy is one of the themes of the story “*Cacciatrici di negre*”, in *Ladri di denti*. In this section of the book, Kan narrates the decision of some white women to violently chase Nigerian prostitutes away in the city of Castel Volturno. The decision was motivated by the association between black women and sexual availability and the understanding of these women as enemies to the traditional Italian domestic environment, according to a racist and sexist perspective. As Djarah Kan discusses:

That racism is an exclusively “masculine” matter is a very sexist misconception that imagines women as naturally predisposed to kindness, forgiveness, and appeasement. Nationalism, which instead considers women at the forefront in support of racial purity, often uses racist and sexist views and readings to justify hatred towards immigrants and Black people. What happens then is that white women feel threatened by Black women because, according to a racist and sexist view, they are more promiscuous and culturally backward. (Kan; Romeo; Fabbri, 2022, p. 595).

The defense of an alleged racial purity by some Italian white women reflects not only the “racist and sexist views and readings to justify hatred towards immigrants and Black people” (Kan; Romeo; Fabbri, 2022, p. 596) but also the persisting narratives about African women developed during colonialism that the postcolonial world has not yet faced and solved.

During the Italian colonial experience, African women were seen as objects to be conquered as much as Africa itself. Due to the *legge del madamismo*, African women suffered the most from Italian colonialism. According to this law, Italian men in Africa could live only without having children and marrying, which deeply affected and marginalized local women in their communities. Furthermore, women’s sexualization and objectification happened through the diffusion of photos of naked African women, which enabled the creation of narratives regarding the supposedly exoticizing sexual freedom of African women.

The Italian colonial treatment of local women’s bodies produced consequences still visible in contemporary Italy, where migrant women face ethnic and social marginalization the most. In this context, postcolonial writers denounce in their texts the effects of the colonial legacy in the *modo coloniale di relazionarsi*, which is responsible for dictating the imagery around the former colonized bodies in Italy. The dual subordination of the migrant woman is examined in detail by Cristina Ali Farah in *Madre piccola*, where, paradoxically, the female characters escape the violence of the civil war but not the oppression practiced by the communities in which they live after immigrating. In that sense, Ali Farah reveals the contradictions of the postcolonial scenario in which social violence and exclusion are “*segnali di continuità con il passato coloniale anziché il suo*

superamento” (Meschini, 2017, p. 380). Consequently, the novel’s female figures suffer a double exclusion based on ethnicity and gender. Besides suffering marginalization for being ethnically different, the female characters of *Madre piccola* also need to confront the mechanisms of gender exclusion. In her narration, therefore, Ali Farah connects the transcultural dimension to the discourse on identity and gender issues.

Nevertheless, postcolonial Italian literature not only addresses the persistence of the colonial portrait of African women in the present, but also offers counter-discourses to that negative and persistent imaginary. In *Regina di fiori e di perle*, Gabriella Ghermandi defamiliarizes stereotypes and beliefs about African women that continue to populate Italian public discourse and represents women “who are not just passive and consenting commodities but active agents of their people’s history” (Clò, 2010, p. 29). In the chapter *Storia di Jacob*, for instance, the author comments on the female role in anticolonialism, as Ethiopian women were central to the resistance against Italian colonizers. Different voices narrate the role of women in the resistance against the invaders: from the *signora della tartaruga* to the warrior Kebedech Seyoum, Gabriella Ghermandi places female protagonism at the center of Ethiopian resistance to Italian colonialism. Ultimately, Ghermandi subverts the sexualized image of African women inherited from the colonial discourse, as she creates new forms of identification that offer a response to the double marginalization suffered by black women in contemporary Italy and makes a crucial first step towards changing the legacy of colonialism regarding the Italian idea of the black female body.

Contemporary Italian postcolonial cultural production as representation and subversion of the colonial *relazione ambigua*

Contemporary Italian postcolonial cultural production is based on the assumption that even if colonialism happened outside Italy, it was still an Italian phenomenon, and its consequences influenced both the history of the former colonies and the new configurations of contemporary Italy, which became one of the leading destinations for migrants coming from former colonies. Nevertheless, postcolonial writers not only represent the continuities between the colonial and the postcolonial condition, predominantly characterized by the *relazione ambigua*, but also offer counter-narratives that enable the creation of new forms of history and transnational identification in today’s postcolonial scenario. By unveiling the colonial legacy underneath contemporary themes of citizenship, *italianità* and gender, Ghermandi, Scego, Ali Farah, and Kan initiate a process of decolonization in Italian society that could in the future mitigate the colonial *relazione ambigua* which regulates the Italian relationship with the dissimilar. The literary work of these authors revisits forgotten narrations to use the understanding of the past as the basis for adequately addressing the postcolonial context in the present. Ultimately, the comprehension of under-addressed questions of Italian colonialism enables the building of a new national memory and collective identity better suited to respond to the main urgent themes of contemporary postcolonial Italy, such as immigration and citizenship.

MAURO, G. de C.; DUNCAN, D. A herança colonial italiana nas narrativas de autoras afro-italianas de segunda geração. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.41-51, 2023.

- **RESUMO:** *O tardio envolvimento da Itália na colonização da África não tornou o seu colonialismo menos insidioso e impactante do que o praticado por outros países europeus. Apesar das opiniões de longa data que retratam o caso italiano como menos prejudicial e hostil, a Itália colonizou a Eritreia, a Somália, a Líbia e a Etiópia através de movimentos violentos e agressivos. No entanto, a incapacidade da Itália de abordar de forma adequada o passado colonial deixou o país despreparado para enfrentar o presente pós-colonial. Como consequência da falta de um debate sobre o colonialismo, a relação entre os italianos e os migrantes de primeira e segunda geração é caracterizada por um 'modo coloniale di relazionarsi'. Este ensaio analisa como a 'relazione ambigua' gerada pelo passado colonial se manifesta em questões relacionadas à cidadania, identidade e gênero na Itália contemporânea, bem como suas representações na produção cultural pós-colonial italiana por autores afro-italianos de segunda geração.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura pós-colonial; Literatura Italiana; Identidade.*

REFERENCES

ALI FARAH, C. **Madre piccola**. Milano: Frassinelli, 2007.

BRIONI, S.; BONSA GULEMA, S. Introduction: a transnational cultural encounter. *In*: BRIONI, S.; BONSA GULEMA, S. (org.). **The Horn of Africa and Italy: colonial, postcolonial and transnational cultural encounters**. Oxford: Peter Lang, 2018. 1-44.

CLÒ, C. Hip Hop Italian Style: the postcolonial imagination of second-generation authors in Italy. *In*: LOMBARDI-DIOP, C.; ROMEO, C. (org.). **Postcolonial Italy: challenging national homogeneity**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 275-292.

CLÒ, C. African Queens and Italian History: The Cultural Politics of Memory and Resistance in Teatro Delle Albe's Lunga Vita All'albero and Gabriella Ghermandi's Regina Di Fiori e Di Perle. **Research in African Literatures**, Bloomington, v. 41, n. 4, p. 26-42, 2010.

COMBERIATI, D. **La quarta sponda**: scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi. Roma: Caravan, 2009.

CURTI, L. Female Literature of Migration in Italy. **Feminist Review**, London, n. 87, p. 60-75, 2007.

GHERMANDI, G., **Regina di fiori e di perle**. Roma: Donzelli editore, 2021.

HAWTHORNE, C. In Search of Black Italia: Notes on Race, Belonging, and Activism in the Black Mediterranean. **Transition**, Boston, v. 123, n. 1, p. 152-74, 2017.

- KAN, D. **Ladri di denti**. Gallarate, VA: People, 2020.
- KAN, D.; ROMEO, C.; FABBRI, G. The importance of self-definition: An interview with Djarah Kan. **Journal of Postcolonial Writing**, Abingdon, v. 58, n. 5, p. 591-597, 2022.
- LOMBARDI-DIOP, C. Filial Descent: The African Roots of Postcolonial Literature in Italy. **Forum for Modern Language Studies**, Chicago, v. 56, n. 1, p. 66-77, 2020.
- LOMBARDI-DIOP, C.; ROMEO, C. Introduction: paradigms of postcoloniality in contemporary Italy. *In*: LOMBARDI-DIOP, C.; ROMEO, C. (org.). **Postcolonial Italy: challenging national homogeneity**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 1-30.
- LURASCHI, M. Donne che raccontano: storia, romanzo ed etnografia nella letteratura italiana postcoloniale. **Africa: Rivista Trimestrale Di Studi e Documentazione Dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente**, Pavia, v. 64, n. 1/2, p. 185-205, 2009.
- MESCHINI, M. Molestie sociali e prigionie morali: la doppia esclusione della donna nella letteratura postcoloniale italiana. **Annali d'Italianistica**, Temple, v. 35, p. 359-383, 2017.
- PONZANESI, S. Il postcolonialismo italiano: Figlie dell'Impero e letteratura meticcia. **Quaderni del '900**, Pisa, v. 4, p. 25-34, 2004.
- QUAQUARELLI, L. Salsicce, curry di pollo, documenti e concorsi: Scritture dell'immigrazione di 'seconda generazione'. **Narrativa**, Nanterre, v. 28, p. 53-65, 2006.
- ROMEO, C. **Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale**. Firenze: Le Monnier Università, 2018.
- ROMEO, C. Racial Evaporations: representing blackness in African Italian postcolonial literature. *In*: LOMBARDI-DIOP, C.; ROMEO, C. (org.). **Postcolonial Italy: challenging national homogeneity**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 221-236.
- SCEGO, I. Salsicce. *In*: CAPITANI, F.; COEN, E. (org.). **Pecore Nere**. Roma: Laterza, 2006. p. 23-36.
- TRIULZI, A. Hidden Faces, Hidden Histories: contrasting voices of postcolonial Italy. *In*: LOMBARDI-DIOP, C.; ROMEO, C. (org.). **Postcolonial Italy: challenging national homogeneity**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 103-113.
- VIVAN, I. From AfricaMix to Babilonia: The African Voice Writing Italian. **The Global South**, Bloomington, v. 5, n. 2, p. 121-38, 2011.

LA LABOR DIDÁCTICO-EDUCATIVA DEL MITO CURUPIRA: ALGUNAS APRECIACIONES

Gracineia dos Santos ARAÚJO*

- **RESUMEN:** En este trabajo pretendemos llevar a cabo una breve reflexión sobre la labor didáctico-educativa que ejerce el mito Curupira en lo cotidiano de los pueblos del campo, de las aguas y de las selvas, en lo que concierne a la protección y defensa de nuestros bosques, y todo lo que ello conlleva. De ahí que tratamos de enseñar que la naturaleza tiene leyes propias que pueden resultar, incluso, más eficientes que las nuestras, puesto que estas, muchas veces, son más burladas que cumplidas (Colombres, 2016). Curupira, como buen protector de la fauna y flora, guardián de los bosques, genio tutelar de la selva, padre o madre de la jungla, es símbolo de la preservación de los recursos naturales y contribuye con ello al equilibrio ecológico y a la preservación de la vida en el planeta.
- **PALABRAS CLAVE:** Curupira; Didáctica; Educación; Defensa de la selva.

Razonamientos Iniciales

A propósito del dios más vivo de los bosques tropicales (Casculo, 2008), “*Quem tem medo de Curupira*” (¿Quién tiene miedo de Curupira?) Con esta pregunta que da nombre a una de las principales obras de teatro de la actualidad, nacida de la prodigiosa pluma del popular cantautor brasileño Zeca Baleiro (2016), no queda apenas dudas de la existencia del mito. Así pues, hemos de resaltar que no hace falta ser amazónico para imaginar, admirar y respetar a Curupira como símbolo de la lucha en defensa de nuestros bosques.

En efecto, Curupira trasciende las comunidades nativas amazónicas, ágrafas o no, puesto que sus dominios abarcan también otros territorios nacionales e internacionales, con las mismas connotaciones o no. Este ser sobrenatural, que habita especialmente los bosques densos, las zonas más rurales del interior de la selva, estando asociado también a las comunidades ya urbanizadas, los pequeños poblados en los que ya no se vive a la antigua usanza, tras la llegada de la electricidad, por poner un ejemplo concreto, y otros productos resultantes de los avances tecnológicos, como pueden ser las pequeñas embarcaciones motorizadas, entre otros. En ese sentido, cabe recordar que la inmensa Amazonia ha perdido ya el *status* de “naturaleza virgen”, puesto que gran parte la cultura

* Universidad Federal de Pará (UFPA) – Facultad de Letras. Castanhal – PA – Brasil. Profesora Adjunta de Español. gracineia@ufpa.br.

Artigo recebido em 16/08/2023 e aprovado em 20/10/2023.

de la selva ha sido modificada, junto con su fauna y su flora, una realidad resultante de un proceso de colonización iniciado hace más de 500 años.

Curupira, en toda la complejidad que supone el fenómeno mítico, ejerce una labor didáctica y educativa importante y necesaria para la preservación de la mayor selva tropical del planeta. En este contexto, es importante tener en cuenta, por otro lado, que tras más de cinco siglos de contacto lingüístico, que conlleva en contacto cultural, no es difícil encontrar comunidades dentro de la selva donde niños y jóvenes no solo han dejado de ser hablantes monolingües del idioma nativo de su pueblo, sino que conocen a otros mitos populares venidos desde allende los mares, como Papa Noel. Sumado a eso, por otro lado, están expuestos a la desaparición de muchos de los mitos, ya que con la deforestación muchos seres sobrenaturales acaban siendo desterrados.

De la desaparición de muchas lenguas y culturas indígenas se ha percatado el lingüista e investigador brasileño Wilmar D'Angelis (2022), quien recientemente nos lo ha contado a partir de su experiencia personal, como estudioso del tema, en un artículo titulado “La agonía de las lenguas indígenas de la Amazonia ante la amenaza de la televisión”, publicado el 12 de septiembre de 2022, en el periódico *El País*. El citado lingüista, además, nos invita a reflexionar sobre la triste realidad a la que se enfrentan las lenguas indígenas que, a duras penas, sobreviven en el interior de nuestra floresta. D'Angelis destaca que en los años noventa todavía había niños monolingües en los pueblos que él visitaba, pero esto ya no ocurre. Así, demuestra su preocupación hacia el futuro de toda esa riqueza condenada a desaparecer, denunciando el peligro de extinción al que está sometida.

Vale recordar que la llegada de las primeras embarcaciones de la empresa colonizadora al continente latinoamericano, junto a las que vino a bordo la cruz, la espada y las lenguas castellana y portuguesa, se ha configurado como uno de los episodios más violentos de nuestra historia. Pese a lo que supuso la colonización, que ha contribuido al exterminio o destierro de muchos de nuestros mitos, muchos de los que no nos quedan apenas huellas, dioses como Curupira siguen vivos y asumen un papel relevante en lo cotidiano amazónico. De todos modos, tampoco podemos perder de vista que “la muerte no es ajena a ellos” (Colombes, 2016, p. 7), más aún si somos conscientes de que a medida que desaparecen nuestros bosques la tierra desnuda se queda huérfana de sus mitos.

Para Colombes (2016, p. 23), “Los seres sobrenaturales no son cosas del pasado que deben morir para pavimentar el camino del progreso”. Y es que los mitos tampoco son “una creación pueril y aberrante de la humanidad ‘primitiva’, sino la expresión de un modo de ser en el mundo” (Eliade, 1961, p. 21). Así pues, en base a las aportaciones de estos autores, es posible recordar, además, que antes de la colonización en nuestro continente existían muchas civilizaciones indígenas organizadas; sociedades y comunidades regidas por leyes tan naturales como la vida misma; detenedoras de conocimientos milenarios; pueblos que construían conocimientos a partir de su herencia ancestral; rebosantes de sabiduría y creencias transmitidas de boca en boca, de generación a generación; pueblos ágrafos, conocedores del perfecto movimiento de los días y de las noches; de la medicina tradicional y que no necesitaban la tutela europea;

monoteísta por antonomasia; sociedades “primitivas” y “arcaicas”, grupos humanos cuya cultura y vida social estaban fundamentadas por el mito, sociedades en las que “el mito es considerado como una expresión de la verdad absoluta” (Eliade, 1961, p. 19). No obstante, hace falta “sacudir el polvo de la desmemoria” (Colombres, 2016, p. 24) para ver que la Europa que demonizó a dioses como Curupira no ha olvidado de sus mitos y los ha considerado sagrados, porque tampoco ha olvidado a sus ninfas ni a sus unicornios, entre otros (Colombres, 2016).

No podemos perder de vista que el origen de Curupira se remonta a los pueblos nativos de nuestra América, gentes categorizadas como “selvagem” (salvaje) a lo largo de muchos siglos; la indiada a la que había que “salvar” el alma, a la que había que enseñarle a rezar; a la que se le impuso no solo una supuesta lengua “civilizada” y una cultura “superior”, sino también nombre y fe cristianos al *buen salvaje*. Hemos de destacar que el mito del “salvaje”, el *buen salvaje*, ha sido acuñado por una considerada eminencia folklorista, el italiano G. Cochiara, bastante antes de ser “descubierto” en nuestras tierras, según subraya el historiador y filósofo rumano Mircea Eliade en su libro “Mitos, sueños y misterios”. Según este autor,

Los siglos XVI, XVII y XVIII han inventado un tipo de “buen salvaje”, a la medida de sus preocupaciones morales, políticas y sociales. Los ideólogos y los utopistas se atragantaron con los “salvajes”, particularmente con su comportamiento con respecto a la familia, a la sociedad y a la propiedad; envidiaron sus libertades, sus juicios y equitativa división del trabajo, su existencia beatífica en el seno de la Naturaleza. Pero esta “invención del salvaje” adecuada a la sensibilidad y a la ideología de los siglos XVI y XVIII, no constituía sino revalorización, radicalmente secularizada, de un mito mucho más antiguo: el mito del Paraíso terrestre y sus habitantes en los tiempos fabulosos que precedieron a la Historia. Más que una “invención” del buen salvaje, deberíamos hablar aquí del recuerdo mitizado de su Imagen ejemplar (Eliade, 1961, p.37).

Pese a la nostalgia del “Paraíso” que da lugar a la creación del mito del *buen salvaje*, el colonizador europeo tampoco comulga con sus creencias e impone sus dogmas, empezando por tapar sus “vergüenzas”, por poner un ejemplo. Cabe destacar, además, que, desde la perspectiva de las élites coloniales de antaño nuestras tradiciones populares siguen siendo relegada a la condición de cultura. Según afirma Colombres (2010, p. 21),

[...] sus creencias son supersticiones, sus ceremonias fetichismo, su arte artesanía. Sus tradiciones orales, aunque se escriban y publiquen, no pueden invadir el ámbito sagrado de la literatura. Su ciencia, cuando no es magia, es una opinión no especializada, deleznable, que vive en los campos y las calles, pero no en los ‘templos del conocimiento’ (institutos, universidades, academias).

Este hecho supone lo que podemos llamar “traición” a la condición edénica en la que vivían nuestros ancestros, envidiada por el dominador. Sin embargo, si tenemos en cuenta las bases que sostienen y fundamentan la tradición cristiana, no será difícil

considerar que se trata de la propia traición a los dogmas cristianos. Se cometen pecados como el de la envidia, ya que envidian “imágenes y comportamientos: la beatitud de la desnudez, la belleza de las mujeres indígenas, la libertad sexual, etc. (Eliade, 1961, p.41)”; se adulteran y también exterminan culturas y tradiciones tan milenarias que no se puede precisar a ciencia cierta su posible fecha de nacimiento. Por consiguiente, contribuyeron a la desaparición de otras tantas...muchas de las que ni siquiera es posible imaginar cómo vivían; algunas de las que solo quedan vagas huellas talladas en piedras, como las misteriosas *Líneas de Nazca* que encontramos en Perú, sobre las que apenas tenemos noticias ni las conoceremos con la profundidad que se merecen y las caracterizan.

En efecto, podemos decir que el colonizador europeo ha dejado las culturas nativas deshuesadas, puesto que las ha moldeado al gusto de su cosmovisión dominante. Según destaca Colombres (2016, p.11),

Los dioses creadores de los pueblos que se colonizaron con la cruz eran asimilados, previa higienización, al Dios cristiano, o desterrados al desván vergonzante de la herejía, la idolatría y la superstición, donde el primero se reprimieron severamente sus rituales e imágenes, para entregar luego sus restos, ya en el siglo XX, a la etnografía y el folklore.

Se sabe que, aunque los “restos” de dioses como Curupira sigan vivos, todavía no ocupan el lugar que se merece en los templos sagrados del conocimiento, que son los “institutos, universidades, academias”, “templos sagrados” según la perspectiva de Colombres (2010, p. 21). De ahí que en lo que concierne a Curupira, este que es el eje central de nuestra investigación, habrá que destacar que independiente de los colores, tamaños, atributos y formas de representación a las que está sometido, es un ser que al que debemos juntar las trizas y ubicarlo en el lugar que se merece, empezando por asegurarle un lugar de destaque dentro del “templo sagrado” donde llevamos a cabo nuestra labor, la universidad.

Sin perder de vista que el humano es un animal simbólico, según recuerda Colombres (2016), destacamos, a la vez, su nomadismo e ingeniosidad. Lo cierto es que desde que habitan el planeta tierra hombres y mujeres de todos los tiempos siempre se han desplazado en búsqueda de mejores condiciones de vida. Además, han demostrado que tienen capacidad de sentir, pensar y actuar, pese a que algunas culturas se hayan “avanzado” más que otras, como los mayas o los incas, por ejemplo. De ahí que no es difícil entender la razón por la que coinciden elementos y/o costumbres de diferentes culturas, presentes en todos los continentes. A modo de ilustración, destacamos la construcción y uso de canoas como medio de transporte y carga, por diferentes pueblos primitivos.

Pero, ¿Cómo justificar la existencia de comunidades humanas precolombinas en nuestro continente, cuyos miembros tenían los pies invertidos? Se habla de relatos estupefacientes contados por los pueblos tupinambás, según los cuales sus vecinos, los matuicés, poseían los talones hacia adelante (Cascudo, 2010).

Por cierto, a pesar de causarnos cierto desconcierto, porque tampoco tenemos conocimientos previos sobre el tema, no refutamos los estudios que han traído a la luz la

existencia de posibles comunidades humanas precolombinas cuyas características físicas presentan los pies vueltos para atrás, porque tampoco la ciencia, por muy avanzada que esté hoy por hoy, sin dudas, es capaz de darnos todas las respuestas que necesitamos en torno a nuestra propia existencia, a todas nuestras inquietudes desde la curiosidad de saber de dónde vinimos y a dónde vamos, es decir, las cuestiones relacionadas con nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro.

A propósito de pueblos y culturas primitivas, es importante tener en cuenta que la cultura es un fenómeno propio de la especie humana. La cultura es, según Colombres (2010, p. 20), “un conjunto complejo que incluye conocimientos y creencias, arte y moral, ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos, que cohesionan a los individuos de una determinada sociedad y motiva a un nivel infraconsciente su conducta”. Esto demuestra que, pese a haber culturas (en plural), formamos todos la misma raza, la raza humana. Y la raza humana, sin dudas, es movida por la “aventura”. Según destaca Colombres (2016, p. 7), “la aventura humana pasa por la significación del mundo, por otorgar un sentido preciso a las cosas y a los actos, y en este aspecto, el aporte del mito resulta primordial, en cuanto constituye la más depurada expresión de la imaginación y el deseo”. El autor advierte, además, que “el mito es una vivencia cargada de emociones” (Colombres, 2016, p. 08).

Así pues, en este trabajo procuramos “sacudir el polvo de la desmemoria” y destacar el valor didáctico y educativo de Curupira, de manera que sea posible contribuir al reconocimiento del mito como defensor de nuestras matas.

Pero, ¿por qué Curupira puede ser comprendido como el protector de la selva?

Como es sabido, la naturaleza tiene leyes relacionadas con el medio ambiente que pueden resultar más eficaces que las nuestras, “que son más burladas que cumplidas” (Colombres, 2016, p. 14). Una de ellas, sin lugar a dudas, una de ellas está representada por la imponente figura de Curupira.

Curupira *mundia* (desorienta), asusta, aturde...pero también azota. Todos estos son algunos de los castigos aplicados por el genio tutelar de la selva, indiferente si el malhechor es niño o mayor, mujer u hombre, joven o anciano, o sea, que, en caso de haber necesidad, el protector de los bosques castiga a todos por igual. Su misión es proteger a la fauna y a la flora, evitando el uso abusivo de los recursos naturales. De ahí que sus acciones limitan los pasos y actitudes de hombres y mujeres que se atreven a saltarse las leyes de la naturaleza, obligándolos a respetar el medio ambiente.

Conforme destaca Cascudo (2010, p. 105), “*os homens letrados de todos os séculos se detiveram ante sua inquieta figura dominadora*”. En el libro *O Selvagem* (ed. 1877), Barbosa Rodrigues explica la dignidad de Curupira y la autoridad suprema que ejerce este ser en los bosques del norte y oeste de Brasil (Cascudo, 2010). Sin embargo, hay que resaltar que Curupira no es un ser sobrenatural que se le encuentra solamente en ambos dominios mencionados en las líneas anteriores, sino que se extiende a otras regiones del país y también a los países vecinos, como ya se ha dicho anteriormente. Curupira ocupa

un lugar destacado en la realidad de los *povos da floresta*, especialmente en las zonas más rurales del interior ribereño:

[...] *não há, na mitologia ameríndia, outro ser de tão viva atuação e presença na memória antiga. Marcaram-no a maioria dos cronistas, viajantes, missionários como Anchieta ou aventureiros como Anthony Knivet. É o CURUPI nos países de língua espanhola, com maior citação que no Brasil atual* (Cascudo, 2008, p. 123).

A raíz de las palabras de Cascudo, destacamos que Curupira se encuentra también en los países vecinos, pero no siempre presenta las mismas connotaciones del mito brasileño, pero este es un tema que pretendemos profundizar en futuras investigaciones. El citado autor trae a la luz los estudios de Barbosa Rodrigues, de 1876, quien lo asocia a los mitos asiáticos, venidos en las invasiones precolombinas: “*dos Nauas passara aos Caraíbas e destes aos Tupis-Guaranis. Desceu da Venezuela, pelas Guianas, Peru e Paraguai alastrando-se na terra brasileira*” (Cascudo, 2010, p. 105). Él ha tenido en cuenta otro de los principales documentos escritos sobre Curupira, una de las pocas fuentes escritas sobre el mito durante los siglos XVI y XIX.

A maioria dos cronistas coloniais inclui seu nome entre os entes mais temidos pela indiaría. Os guerreiros, aliados aos portugueses, no convívio dos acampamentos nas marchas, conversavam, confidenciando pavores. Curupira aparecia nos lábios com assustadora frequência. começando a dominar as árvores, terminou estendendo o reino aos animais, submissos ao seu gosto. Anhangá que devia dirigir a caça de porte, Caapora, a caça miúda, Mboatatá as relvas e os arbustos, cederam caminho ao Curupira que ficou chefiando, indiscutivelmente, todos os assombros da floresta tropical (Cascudo, 2010, p. 105).

Hemos de apuntar que la pluma que ha elaborado los “documentos” que registran a Curupira no ha sido elemento de posesión de la indiana, sino del colonizador europeo, tal y como podemos observar en el fragmento anterior. Se podrá afirmar, ante lo visto, que el indierío tampoco es quien demoniza a Curupira, como lo ha hecho Anchieta algunos siglos anteriores, pero lo teme, como es natural, porque Curupira es dios y los dioses castigan.

Pero, ¿por qué temería la indiana a este ser que aparece en sus labios con frecuencia? No hay que olvidar que Curupira solo castiga a los que causan daño a la naturaleza, “premiando muitas veces aquellos que o obedecem, ou de quem se compadece” (Barbosa Rodrigues, 1890, p. 3). A continuación, mencionamos algunos castigos aplicados por Curupira: pegar a víctima con liana de fuego; atarla a un tronco grueso y dejarla confundida; apagar la fogata que habían hecho unos obreros para calentarse por la noche; enredar al cazador con lianas de fuego; dejarlo paralizado; hacerle perderse en el bosque durante dos días; marearlo hasta perder el conocimiento; hacer desaparecer la zarigüeya que había cazado; convertir a la presa sacrificada en un monstruo; dejar sin voz al cazador; provocar un fuerte dolor de cabeza; causarle fiebre; hacerle crujir la espalda; matar a uno de los perros del cazador, entre otros.

¿Y por qué ha actuado Curupira tal como lo ha hecho? Se cree que porque “entró al bosque rompiendo las ramas de los árboles que cortaban el camino”; “fue a cazar animales y los mató solo por despecho, con crueldad, como siempre”; “acabó matando a muchos carpinchos, sin necesidad”; “fue al bosque con su hijo a cazar, pero su hijo no le pidió permiso a Curupira antes de la cacería”; “habían talado un árbol tan grande que fueron necesarios cinco días para concluir el trabajo (eran diez hombres trabajando)”. Y es que Curupira, en toda la complejidad que supone el mito, no vacila a la hora de ejercer su poder en función de defender nuestros bosques, que conlleva la defensa de la propia vida en el planeta.

En la perspectiva de Barbosa Rodrigues (1890, p. 4),

O Korupira, como genio misterioso e cheio de poder, apresenta-se sempre sob varias formas e sob varias disposições de espírito. Assim, ora phantastico, imperioso, exquisito, ora mão, grosseiro, atrevido, muitas vezes delicado e amigo, chegando mesmo a se apresentar bonachão e compassivo, ou ainda fraco, tolo e facil de se deixar enganar. Apesar de tudo tem a virtude de ser agradecido ao bem que se lhe faz, impondo comtudo condições que, quando não cumpridas, são fataes.

Son varios los ejemplos que demuestran que, efectivamente, los seres imaginarios escapan al rigor de las leyes biológicas y físicas. De ahí que asevera Colombres (2016) que, para quienes lo vivencian, “son una realidad estremecedora, que representa los más altos niveles del ser y del sentido” (Colombres, 2016, p. 18). A propósito de esta “realidad estremecedora” a la que se refiere el autor, sugerimos que mucho más estremecedora han sido las consecuencias funestas de la empresa colonizadora en América. Quizás no sea demasiado recordar que la misión de Curupira, emprendida desde las entrañas de los bosques densos donde habita, bien como la de otros mitos importantes relacionados a la gran selva, resulte menos estremecedora que las transformaciones ocasionadas por la “conquista”. Es importante recordar que:

[...] o trabalho da catequese foi transformar a religião indígena em dinastia demoníaca e elevar à categoria divina uma entidade vaga, nebulosa, sem rito, sem liturgia, sem as máculas da credulidade, uma criação indecisa, nature god, de possível atuação meteorológica, um ignoto deo de cuja onisciência e valentia jesuítica se constituiu num São Paulo coletivo. Medindo-se o inimigo pelo ataque, Jurupari foi o maior alvejado em todos os setores e depressa se tornou o rei dos demônios (Cascudo, 2008, p. 117).

Al igual que debemos reconocer a Jurupari como un ser mitológico asociado a los pueblos indígenas como un espíritu maléfico, no podemos compartir con la idea de generalizar a nuestros mitos como “demonios”. Lamentablemente, otros mitos como Curupira fueron elevados a la categoría de “demonios” por el colonizador europeo, conforme ya lo hemos comentado a lo largo de este y otros trabajos. Si tan de prisa Jurupari se volvió el rey de los demonios en los labios catequizadores, lo que podemos concluir es que resulta evidente el propósito catequizador de deformar a nuestros dioses de la selva; habrá que destacar que el dominador los transfiguró según los moldes de

su cosmovisión. Por ello, los han puesto a todos dentro del mismo “costal”, como si todos fueran espíritus maléficos. Así pues, no nos causa extrañeza, tampoco, que el padre Anchieta haya estado convicto de que Curupira “*acometia aos indígenas no mato, açoitando-os, machucando-os, matando-os*” (Cascardo, 2008, p. 18), sin resaltar que el mito defiende su territorio a todo coste, como lo hacen los humanos, un hecho que se refleja en las constantes guerras que, incluso, podemos ver en la actualidad, donde países contra países ponen en marcha conflictos bélicos cada vez más sofisticados, para defender su territorio y sus intereses.

A contracorriente de la cosmovisión dominadora, los testimonios colectivos de la actualidad nos siguen demostrando que mitos como Curupira se funden y se confunden con la realidad, pero distan de ser demonios. Incluso en los casos de excesos cometidos por la víctima, cuando esta se ve ante una situación que se le va de las manos, se justifica la del ser sobrenatural.

Bien es cierto que “la ciencia niega la existencia de los mitos, o intenta redimirlos mediante un abordaje racional” (Colombres, 2016, p. 8). En la perspectiva de Eliade (1961), el mito no es una invención estúpida y pueril de la humanidad “primitiva”, sino que cumplen una función y responden a una necesidad. Ante lo dicho, compartimos con la idea de ambos autores, por dejarnos claro que el mito se ubica dentro de lo real y no fuera de él.

El conocimiento sobre Curupira es transmitido de boca en boca, es decir, por la vía oral desde tiempos que no se pueden precisar. Por mucho que en la actualidad sea difícil pensar en la literatura de tradición oral apartada de la escritura e inclusive de los soportes resultantes de los avances tecnológicos (internet, televisión, cine, entre otros), disponibles en diferentes formatos (historietas, dibujos animados, libros ilustrados, obras teatrales, etc.), los seres sobrenaturales se mantienen vivos gracias a la tradición popular. Gracias, también, a las diferentes funciones que ejercen en lo cotidiano de la selva, en el día a día de los *povos da floresta* habitan el mundo rural del interior ribereño. Lamentablemente, también habrá que reconocer que Curupira y otros dioses de la floresta ya no son tampoco una vivencia fuerte de los *pueblos da floresta*, sino que cada vez más van quedando marginados a raíz de las consecuencias de la vorágine del progreso que, en nombre de la “civilización” y el “desarrollo económico”, “devora” nuestros bosques y se llevan consigo no solo nuestras riquezas materiales, sino destierran nuestros mitos. Todo ello porque a medida que la tierra se va quedando “desnuda” nuestros dioses de la jungla, padre o madre de la selva, como Curupira, están condenados a vagar o caer en el pozo sin fondo del olvido. Así, el conocimiento sobre Curupira, objeto de nuestra reflexión, se configura como una forma de resistencia, un ejercicio importante y necesario para reconocer el valor de nuestros mitos.

A modo de conclusión

No se puede negar la relevancia de Curupira en su misión didáctico-educativa, símbolo de protección de la selva. La demonización de este mito por parte del colonizador, como muestra la carta de São Vicente escrita por el sacerdote jesuita José de Anchieta en

el año 1560, es un ejemplo más de las consecuencias funestas, resultantes del violento proceso de colonización (Anchieta, 1997).

A través del imaginario amazónico sobre Curupira podemos conocer muchos de los secretos que guarda la selva, tesoros que ningún libro de historia oficial es capaz de revelarnos. Podemos concluir que el papel que asume ese genio tutelar de la selva es importante y necesario para el equilibrio ecológico y todo lo que ello conlleva. Así, para mejor comprender a Curupira y rol que asume en defensa de la floresta, se hace necesario oír la voz que viene de lo más profundo de la selva y de los pueblos del campo, de las aguas y de la selva en general.

Lo cierto es que ya no debe haber espacio para conservación de ideas erróneas en cuanto a nuestros mitos. De igual manera, la literatura popular que brota y se multiplica dentro de la enigmática y fascinante Amazonia, y que brilla por su ausencia en los “templos sagrados” del conocimiento (Colombes, 2010), debe ocupar los mencionados templos; seres tan grandiosos como Curupira deben ser puesto de relieve, no solo en nuestra práctica docente, sino también en la sociedad como un todo, ya que no podemos seguir mirando a nuestros dioses de la selva desde la óptica del colonizador. Seguramente, la tecnología juega a nuestro favor, puesto que nos permite, de cierto modo, socializar los debates en torno a ese tema y, de este modo, contribuir a resemantizar nuestra propia historia y reescribir la historia de nuestros mitos. Debemos valorizar a Curupira, reconocerlo como un relevante defensor de nuestros bosques. Por cierto, la vida en el planeta está agonizando debido a las acciones dañinas del hombre que, en nombre de la “civilización” y “progreso”, modifica el curso natural de la vida y nos impone nuevos valores, nuevas necesidades e, inclusive, dicta leyes destinadas a la selva que nada tiene que ver con sus necesidades reales, porque la propia naturaleza tiene sus leyes, y nos conviene obedecerlas si queremos asegurarnos la vida en el planeta.

Para finalizar, destacamos que con esta reflexión acerca del mito Curupira no pretendemos cambiar los más de 500 años de colonización, sino que anhelamos escribir una nueva página en la historia, como forma de resistencia a las ideas erróneas que se han gestado y difundido sobre el mito y que todavía persisten. Así, es importante resaltar la importancia de escuchar las voces que viene de la selva, con el fin de que los conocimientos aportados por las narraciones orales sobre Curupira contribuyan a desdemonizar a este ser sobrenatural cuya misión didáctico-educativa es importante y necesaria en la lucha para defender nuestros bosques.

ARAÚJO, G. S. The didactic-educational work of the Curupira myth: some appreciations. *Revista de Letras*, São Paulo, v.63, n.2, p.53-62, 2023.

- **ABSTRACT:** *In this paper we intend to carry out a brief reflection on the didactic-educational work that the Curupira myth exercises in the daily life of the people of the countryside, of the waters and of the forests, with regard to the protection and defence of our forests, and all that this entails. Hence, we try to teach that nature has its own laws that can even be more efficient than ours, since these are often flouted rather than*

complied with (COLOMBRES, 2016). Curupira, as a good protector of the fauna and flora, guardian of the forests, tutelary genius of the jungle, father or mother of the jungle, is a symbol of the preservation of natural resources and thus contributes to the ecological balance and the preservation of life on the planet.

- **KEYWORDS:** *Curupira; Didactics; Environmental education; Forest defence.*

REFERENCIAS

ANCHIETA, J. **Carta de São Vicente, 1560**. São Paulo, 1997. Conselho Nacional de Reserva da Biosfera da Mata Atlântica. Série 06. Documentos Históricos. Caderno 07.

BALEIRO, Z. **Quem tem medo de Curupira?**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

BARBOSA RODRIGUES, J. **Poranduba amazonense, ou kochiyma-uara porandub, 1872-1887**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Arodriques-1890-poranduba/rodriques_1890_poranduba.pdf. Consultado em: 15 fev. 2024.

CASCUDO, L. da C. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global, 2010.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2008.

COLOMBRES, A. **Seres mitológicos argentinos**. Buenos Aires: Colihue, 2016.

COLOMBRES, A. **Sobre la cultura y el arte popular**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2010.

D'ANGELIS, W. La agonía de las lenguas indígenas de la Amazonia ante la amenaza de la televisión. **El País**, [S.L.], 12. sept. 2022.

ELIADE, M. **Mitos, sueños y misterios**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S.A., 1961.

MISTÉRIO E SUSPENSE NA CENOGRAFIA LITERÁRIA NO DISCURSO “NATAL NA BARCA” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Jarbas Vargas NASCIMENTO*
Jonathan Cainã MESSIAS**

- **RESUMO:** Esse artigo estuda a cenografia literária, colocando em foco um ato de enunciação em que a voz da mulher e as coordenadas espaço e tempo em um evento discursivo de mistério, suspense e reflexão organizam o discurso “Natal na Barca” de Lygia Fagundes Telles. Apoiamo-nos na Análise do Discurso de linha francesa (AD), em sua perspectiva enunciativo-discursiva, com ênfase no discurso literário, proposta de Maingueneau (2018) que apreende o literário como uma dimensão linguística do texto. A materialidade linguística e a sociedade estão relacionadas à subjetividade de Lygia e às condições sócio-históricas de produção de seu discurso. O discurso literário participa dos constituintes, porque confere efeitos de sentido aos atos da coletividade. Nossos resultados confirmam a cenografia como condição e produto do discurso, pois envolve o processo criador, enunciação engajada e manifestação de sofrimentos e infortúnios da mulher em uma sociedade machista. Vítima e agente do processo criativo, Lygia não encontra outra forma de investimento linguístico-literário senão a elaboração do discurso.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Análise do Discurso; Discurso literário; Cenografia Literária; Lygia Fagundes Telles.

Considerações iniciais

O presente artigo examina a constituição da cenografia literária, ressaltando nela a movimentação das instâncias subjetivas e a evocação da voz da mulher e de determinados índices espaciais e temporais, para criar uma situação teatral de mistério e suspense no funcionamento do discurso “Natal na Barca”, discurso que integra a obra *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles (1982), que constituímos como *corpus* discursivo, isto é, “um conjunto de sequências discursivas, estruturado, segundo um plano definido em relação a certo estado das condições de produção do discurso” (Courtine, 2006, p. 54). O termo cenografia é retirado do campo das artes cênicas e, etimologicamente, significa

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) - Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa. São Paulo - Brasil. jvnfl@yahoo.com.br.

** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) - Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa. São Paulo – Brasil. caina1500@icloud.com.

Artigo recebido em 16/08/2023 e aprovado em 20/10/2023.

escrita da cena, referindo-se à organização do espaço cênico no nível visual e espacial. Para a Análise do Discurso de linha francesa (AD), na abordagem de Maingueneau, a cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca deve validar por meio de sua enunciação.

Seja como for sua compreensão, o discurso de Lygia carrega em sua cenografia uma marca de ambiguidade estético-discursiva que convoca as condições de produção de seu discurso. Neste sentido, o discurso de Lygia condensa dois valores fundamentais: o estético-semântico e o da expressão linguística. Fica claro, portanto, que Literatura e Linguística se aproximam como nos lembra Reis (2001, p.111), ao afirmar que “a constituição da linguagem literária e do discurso que a configura podem ser entendidos como resultado de um acto discursivo próprio, propondo a uma comunidade de leitores um texto que essa comunidade reconhecerá como texto literário”.

Partindo dessas considerações, apoiamo-nos no pressuposto de que seja possível concretizar uma ação de interdisciplinaridade entre a Linguística e a Literatura, a fim de testemunhar a reação provocada pelo mistério, bem como pelo desconhecido e os efeitos de sentido estéticos de terror e de sobrenatural, no discurso, que selecionamos para análise. Assim, inserimos nossa investigação no quadro teórico-metodológico da AD, nas perspectivas enunciativo-discursivas de Maingueneau (1989, 1993, 1996, 2000a, 2000b, 2001, 2008a, 2008b, 2010, 2013, 2018), que amplia seu quadro epistemológico e entende a enunciação como gestora de suas condições sócio-históricas e culturais, incluindo o discurso literário, no quadro dos discursos constituintes. Essa abordagem nos permite investigar a Literatura como uma instituição discursiva, em que instâncias subjetivas se movimentam, para externar, por meio de um jogo entre o real e o imaginário, uma realidade existencial subentendida.

Embora Maingueneau transite e atue no campo da Linguística, mais especificamente, da AD, há teóricos da Literatura, como Spitzer (1968), nome influente da Estilística Literária do século XX, que se apoia em aspectos linguísticos da criação literária, principalmente, quando afirma que língua “como meio específico do poeta, é ela mesma um sistema tanto racional quanto irracional; é alçada por ele a um plano de ainda maior irracionalismo, embora mantendo seus laços com a língua normal, prioritariamente racional” (Spitzer, 1968, p. 2-3).

Nosso estudo da cenografia literária do discurso de Lygia se justifica e dá relevância a esse artigo, na medida em que colocamos em cena a necessária e urgente interdisciplinaridade entre a Literatura e a Linguística que, até pouco tempo, reinaram separadas em relação às metodologias de abordagem por conta de um excessivo rigor científico exigido para cada um dos campos. Pensando nas relações de solidariedade entre linguistas e teóricos da Literatura, lembramos de Bourdieu (2022, p.225), quando escreve que “a noção de campo permite pensar as relações objetivas e subjetivas entre os diferentes atores ou os diferentes grupos sociais; também permite pensar as relações entre diferentes espaços e os diferentes tipos de relações – de dominação, de concorrência e de solidariedade”.

Como a noção de campo exige desafios, podemos concluir que nem o literário e nem o linguístico devem constituir universos autônomos e que o diálogo entre essas disciplinas deve constituir uma estratégia de desenvolvimento integrado que resulta

em inovação. É preciso apreendermos a Literatura como um evento linguístico, cujas implicações estéticas e expressivas despertam nossa atenção para diferentes efeitos de sentido que o discurso de Lygia Fagundes Telles encerra.

Concordamos com Maingueneau (2018), quando postula que o discurso literário se enuncia por meio de uma situação, que não é um quadro preestabelecido e fixo, pois ele pressupõe a cena de fala que o valida pelo enunciado. Na verdade, essa cena de fala se legitima mediante o mundo que instaura, a fim de justificar a cena de enunciação imposta desde o começo do discurso. A vocação enunciativa de Lygia, por meio da qual a autora é chamada a produzir um clima de mistério e suspense, impõe-nos, de imediato, um empreendimento investigativo interdisciplinar no discurso “Natal na Barca”, na medida em que apreendemos esse evento literário como uma enunciação discursiva, ou seja, compreendemos o campo da Literatura a partir da AD. Soma-se a isso o prestígio que a comunidade discursiva confere à escritora, que se orienta em função de sua autoridade, resultado de suas próprias conquistas e trajetórias intelectuais, no campo da Literatura e da cultura, construindo sua própria versão da história, ao colocar em uso os recursos linguísticos de expressividade.

Em função do que antecede, nesse artigo, propomos como objetivo geral examinar a cenografia literária instituída no/pelo discurso “Natal na Barca” e a forma como ela cria uma encenação marcada por tensões de vivência humana no interior de uma embarcação, em uma noite de Natal. Os objetivos específicos são: identificar enunciados ou grupos de enunciados produzidos por sujeitos, que se diferenciam para terem acesso à cenografia, mas criam um enlaçamento que convoca a própria cenografia que se propõe e não outra; relacionar o código linguageiro às particularidades enunciativas e a forma como contribuem para a constituição dos efeitos de sentido de mistério e suspense; e, por fim, verificar os processos enunciativos, que revelam a identidade dos sujeitos que circulam na cenografia. Contudo, todos esses objetivos contribuem para a construção da ambiguidade, na medida em que, na produção de Lygia, determinados enunciados desviam de sua enunciação, para negociar efeitos de sentido por eles mesmos, característica significativa do processo criador da autora.

Há algum tempo, Maingueneau (1993, 2000a, 2018) vem propondo discussões sobre os discursos constituintes, ou seja, discursos que reconhecem a totalidade da produção discursiva, a exemplo dos discursos literário, científico, filosófico e religioso. Embora esses discursos pareçam muito diferentes, Maingueneau (2000a) observou que há categorias materializadas nesses discursos que são comuns entre eles, chamando-os, por conseguinte, de discursos constituintes. Maingueneau (2000a) agrupa esses discursos, justificando que eles compartilham condições de emergência, de funcionamento e de circulação. É o próprio Maingueneau (2000a, p. 6) quem esclarece que o “estatuto de discurso constituinte é de fundar e de não ser fundado. Ele é ao mesmo tempo auto e heteroconstituinte, duas faces que se supõem reciprocamente”.

Todavia, na esteira da tese dos discursos constituintes defendida por Maingueneau e da relação entre discurso filosófico e literário, incluídos nessa proposição, Cossutta (1994; Cossuta; Delormas; Maingueneau, 2013) difere de Maingueneau (2000a) e recomenda classificá-los em discurso autoconstituinte e discurso constituinte, para comprovar sua

proposta de que o filosófico seria o único discurso autoconstituente, pois somente ele busca explicitar as condições de possibilidade de toda constituição discursiva, incluindo a sua própria. O contrário ocorre com o discurso literário que constrói as condições de sua própria legitimidade, ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, oferecer categorias sensíveis para um mundo possível.

Na verdade, já há alguns anos, que diferentes pesquisas têm proposto novos olhares sobre o campo da Literatura na tentativa de ressignificá-lo. Embora esteja consolidada a exigência da interdisciplinaridade, há ainda muitas dificuldades em assumi-la como urgente, produtiva e necessária. O próprio Maingueneau (2018) reconhece a dificuldade de manejo do sintagma discurso literário, pois não se entendeu, ainda, que esse empreendimento configura um espaço de cooperação, um novo paradigma que estimula um diálogo instigante entre a Literatura e a Linguística.

Uma vez estabelecidas essas considerações iniciais, queremos desenvolver nosso tema da seguinte maneira: primeiramente, desenvolvendo o conceito de condições sócio-históricas de produção do discurso de Lygia, que funciona no bojo do interdiscurso, pois não há discurso que não se relacione entre si e não há dizeres que não se relacionam de modo possível e/ou imaginado. Outra questão é lugar de fala do enunciador que é constitutivo do que ele diz. Em seguida, apresentamos a AD, sua importância na atualidade e a categoria de cenografia que será operacionalizada no percurso analítico do discurso “Natal na Barca” e, finalmente, tratamos da análise da cenografia literária como uma encenação que legitima o estatuto do enunciador e do co-enunciador, além do espaço e do tempo a partir dos quais a enunciação se desenvolve (Maingueneau, 2018).

As condições de produção do discurso literário de Lygia Fagundes Telles

Na AD, a negociação de efeitos de sentido está necessariamente ligada às condições sócio-históricas de produção do discurso. Essa categoria, embora nasça do seio da Psicologia, ela foi assumida e ressignificada pela AD, para designar o ambiente material e institucional do discurso, além das representações imaginárias que os sujeitos fazem de si e do referente de seus discursos (Maingueneau, 2000a). Na realidade, as condições sócio-históricas de produção referem-se à realidade histórica, às formações discursivas e ao momento em que o discurso foi produzido. Incluem-se, ainda, o sujeito, na medida em que ele constrói seu dizer condicionado a essas condições de produção.

Entendidas as condições sócio-históricas de produção como um paradigma de leitura do discurso, passamos a dirigir nossa atenção à Lygia. Pensá-la como escritora é pensar mistério, suspense, é pensar a própria autora como mulher que produz um discurso sob os desafios de uma sociedade machista. Embora Lygia não se considerasse feminista, seu posicionamento político e estético-literário a coloca no universo das tendências feministas, consideradas como um mecanismo linguístico-discursivo de referir-se ao que é dito e como é dito em seus discursos, que sempre teve um forte posicionamento político, que singulariza seu processo de produção. Na verdade, seu compromisso por questões da mulher torna-se um reflexo de seu engajamento na história da sociedade brasileira, em que

a mulher e outras minorias encontram-se subalternizadas e desprezadas em sua condição social e esvaziadas de sua igualdade de poder. Mesmo não se integrando ao feminismo como movimento social organizado, Lygia é tida como referência fundamental da literatura e da cultura brasileira, pois sua produção estético-discursiva define as mulheres como sujeitos históricos legítimos. Por isso, sendo uma das maiores escritoras brasileiras, ela produz um discurso literário, que a eterniza por práticas estéticas, que lhe conferem homenagens no campo da Literatura. Sobre Lygia, Candido (2010, p.118) tece o seguinte comentário:

A obra de Lygia Fagundes Telles realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no conto quanto no romance, tem realizado um trabalho ainda em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria.

Na História da Literatura Brasileira, a produção literária de autoria feminina ainda não ocupa um lugar expressivo no cânone, que enfatiza a relevância dos literatos masculinos. Isso se deve à atitude inverídica de que as escritoras revelam pouca participação na formação da identidade nacional, tornando-se, por conseguinte, inferiores aos homens que expressam uma condição social e o sentimento de uma pertença nacional por meio da arte (Simioni, 2008). Sem perder de vista o seu envolvimento com o processo criativo, por diversas vezes, Lygia discorreu sobre a sensibilidade feminina, tocando em discursos que caracterizam sua criação discursivo-literária. O tratamento dado à imagem da autora pela perspectiva enunciativo-discursiva de Maingueneau (2018) pode oferecer ao analista do discurso diferentes possibilidades de abordagem do discurso literário produzido por mulheres.

Tendo nascido em 1918 e falecido em 2022, Lygia produziu por quase nove décadas discursos que atravessaram as gerações modernistas e irrompem durante a contemporaneidade (Silva, 2009). Sempre engajada com a realidade social brasileira e com as práticas discursivas de seu tempo, chegou a declarar como um eco o seguinte enunciado: como ficou chata ser moderna, serei eterna. Uma vez que o início de sua produção literária dialogava com os ideais modernistas, as tensões da primeira e segunda guerras mundiais e com o regime militar brasileiro, Lygia produziu um afastamento dos ideais vanguardistas primários que torna a literatura tensa, a partir da segunda metade do século XX.

Dessa maneira, os discursos produzidos por Lygia, no período de duas guerras mundiais e durante o regime militar brasileiro, vão se caracterizando, segundo Moisés (2006) pela arte do desencontro. De fato, sua produção vai sendo tecida do natural para o fantasioso, tornando-se envolta de sedução do imaginário e da fantasia e, caminhando, por conseguinte, para um enfrentamento da realidade brasileira, durante o regime militar. Essa tensão está materializada em nosso *corpus* discursivo, “Natal na Barca” não só pela presença do trágico, mas da ressuscitação da criança, que simboliza a esperança da possibilidade de término de um momento de angústia. É preciso ressaltar, mais uma vez,

os desafios de Lygia como escritora em uma sociedade machista, como um traço recorrente da cultura brasileira. Lygia é a terceira mulher a ocupar um assento na Academia Brasileira de Letras (ABL), uma das primeiras a concluir um curso de Direito que, como mostram as estatísticas, ainda hoje, majoritariamente são ocupados por homens.

Acontece que a produção de Lygia trafega entre o presente e o ausente, o visível e o não visível, o dito e o não dito e, ao enunciar sobre o modo como mulheres escreviam no seu tempo, Lygia manifesta seu descontentamento, resistência e vitória, por ter saído, como mulher, de versos entre receitas à produção de um discurso firme, constante e dialogal com a realidade discursiva presente. Ainda, de acordo com Andrade (2019, p. 2):

[...] conjunto de suas narrativas, construídas a partir de um cuidadoso procedimento discursivo que transita entre o dito e não dito, entre o oculto e o revelado. A sensibilidade do estilo produz efeitos merecedores de atenção: a descrição aparentemente descompromissada, a ironia sutil, a meticulosa urdidura de estranhos acontecimentos, são características reconhecíveis de suas histórias. Nelas, também estão projetadas - a despeito de intencionalidade - experiências que abarcam e compreendem contextos para além daqueles os quais concretamente se referem, numa espécie de atualização da obra e - consequentemente - do universo que está refletido nela.

Sendo o discurso a possibilidade máxima de elaboração literária, Lygia se coloca como participante desse processo criativo, transita entre uma narrativa real e fantasiosa, produz um discurso de crítica à sociedade e dá voz à personagens femininas para criar uma narrativa entre o dito e o não dito.

Quadro-teórico-metodológico

A AD, na perspectiva enunciativo-discursiva proposta por Maingueneau fundamenta nosso estudo, pois seu quadro teórico-metodológico revela ser um campo fértil, possibilitando novos olhares à pesquisa linguística, ao examinar pluralidades de *corpora*. Neste sentido, a AD busca compreender como o discurso, seu objeto, negocia efeitos de sentido, pois ele está investido de sentidos para os sujeitos. “Essa compreensão implica em explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação e relaciona o sujeito ao sentido.” (Angermuller, 2016, p.25). Isso nos prova o avanço e a atualização de seu referencial teórico-metodológico e as possibilidades de investigar diferentes discursos que circulam em nossa sociedade. Vale ressaltar que, em sua origem, a AD privilegiava os discursos de natureza política e via-se focada em discussões específicas da Linguística europeia; entretanto, na atualidade, passa a abarcar questões de aforização (Maingueneau, 2015), webtextos (Maingueneau, 2017), enunciados aderentes (Maingueneau, 2022a) e multilocução (Maingueneau, 2022b), que desafiam não somente os pressupostos teóricos implícitos em relação a concepções de gênero de discurso e interação, mas também os analistas do discurso.

No entanto, este artigo, como já esclarecemos anteriormente, se debruça sobre a cenografia literária, colocando em foco um ato de enunciação em que a voz da mulher e as coordenadas espaciotemporais, em meio a um evento discursivo de mistério e suspense, organizam o discurso “Natal na Barca” de Lygia Fagundes Telles, selecionado como *corpus* discursivo, ligado aos objetivos que formulamos.

A cenografia no discurso constituinte literário

Considerando o discurso uma materialidade que serve às necessidades interacionais dos sujeitos, inclusive entre eles e o mundo, o discurso literário funciona como uma forma simbólica de avaliação da inscrição dos sujeitos no mundo. O próprio discurso literário constitui um saber de um mundo no interior do qual sujeitos se movimentam e tomam posições diante dos outros sujeitos (Cossutta; Delormas; Maingueneau, 2013). Essa questão coloca em destaque a comprovação de que uma das características da AD é verificar “o dispositivo enunciativo que liga uma organização textual a um lugar social determinado.” (Maingueneau, 1996, p.6).

Compreendemos a cenografia, categoria que enfatizamos em nossa análise, como um espaço cênico e um processo enunciativo. Um espaço cênico, porque é a forma pela qual a enunciação se apresenta aos co-enunciadores, e um processo, porque é pela movimentação da enunciação que se instauram elementos que se apresentam na cena e que pressupõem os limites estabelecidos pela cena genérica. A cenografia, nessa perspectiva, é a ponte de interação entre as instâncias subjetivas do discurso (Nascimento, 2022).

Maingueneau (2018) estuda a categoria de cenografia e uma série de outras categorias – paratopia, posicionamento, *ethos* discursivo – para esclarecer o modelo de discursividade específico ao discurso literário. Nesse cenário, ele operacionaliza o conceito de cena de enunciação por meio de três cenas que se complementam: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante refere-se ao tipo de discurso ao qual ele pertence e pode ser religioso, filosófico, teológico, literário, entre outros. Por isso, cada um desses discursos insere-se em um tipo de discurso preexistente, cujas regras de produção são estabelecidas. A cena genérica corresponde ao gênero de discurso mobilizado, tal como um regime pré-estabelecido de coerções pelas quais um enunciado se submete para encenar sua participação em um gênero do discurso, a exemplo de um conto, um romance ou uma carta.

A cenografia ou a encenação de fala corresponde à forma como o discurso é encenado. Cada discurso mobiliza sua cenografia, valida seus enunciadores, fornece lugares e instala um quadro espaço-temporal, onde os co-enunciadores se veem em um palco previamente construído. Assim, cada discurso, no momento de seu acontecimento, exige uma cena de enunciação que se legitima por meio dessa mesma enunciação. Para Maingueneau (2018, p. 70)

[...] a cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação:

qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. A cenografia, não é, pois, um quadro, um ambiente, como se o discurso ocorresse em um espaço já construído e independente do discurso, mas aquilo que a enunciação instaura progressivamente como seu próprio dispositivo de fala.

Na verdade, a cenografia indica a instituição de um discurso particular que possui uma cena englobante e uma cena genérica. “Natal na Barca”, conto de Lygia, apreendido aqui como discurso, enquadra-se na cena literária englobante e na cena genérica, conto como um gênero de discurso peculiar. Entretanto, para caracterizar o conto, é necessário particularizar sua enunciação por meio de uma determinada cenografia, ou seja, um conjunto de movimentos do ritual enunciativo. Contudo em cada caso, a cenografia movimenta um dispositivo de comunicação e, segundo Maingueneau (2018), a cenografia torna-se um espaço de produtividade discursiva, isto é, para se constituir com um ato de fala, o discurso exige uma cenografia adequada.

Assim, pensando em sua configuração, a cenografia não se limita a um mero processo literário, pois ela é um mecanismo estrutural do discurso. Por isso, no discurso literário, é “a cenografia que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em contrapartida deve validar por meio de sua enunciação.” (Maingueneau, 2018, p.192). A singularidade de uma cenografia torna-a potencialmente capaz de modificar a cena genérica e de intervir na cena englobante, dando origem a novos motivos.

A construção da cenografia literária no discurso “Natal na Barca” de Lygia Fagundes Telles

A análise da cenografia literária implica examinar as instâncias enunciativas, que nos levam a associar a enunciação a uma encenação pré-estabelecida por uma cena validada relacionada a um gênero de determinado discurso. No caso de “Natal na Barca”, escrito por Lygia em 1958, a cenografia na/pela qual o enunciador se mobiliza, constitui-se pela forma como o sujeito se coloca presente na encenação, participa dos eventos que ali se desenrolam, na ambiência cenográfica, mas não como protagonista, como esclarece no Recorte 1: *Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca*. O objetivo da cenografia é criar uma ruptura entre os enunciados e a situação de enunciação como característica da cenografia desse tipo de discurso. Essa cenografia se define pela cena validada do gênero de discurso conto, instituído por Lygia. Contudo, o conhecimento desse gênero de discurso interpela o co-enunciador a construir uma relação com o discurso, observando os fatos encenados na cenografia. Para concretizar essa forma de enunciação literário-discursiva, o enunciador constrói uma cenografia que corresponde aos contratos de gênero, utilizando o conto como espaço de intersecção entre o real, ou seja, do sócio-histórico-cultural e o ficcional. Neste sentido, o discurso literário correlaciona a experiência da autora que, na cenografia, se transfere para o enunciador, possibilitando a interdisciplinaridade da Literatura com a AD, mediada pela historicidade que perpassa e sustenta ambas as disciplinas.

Procedemos agora à análise das marcas e dos mecanismos discursivos utilizados pelo enunciador, para a constituição da cenografia literária no discurso “Natal na Barca” a partir da forma como as instâncias subjetivas nela se movimentam, a fim de que a enunciação instaure progressivamente como seu próprio dispositivo de fala. Ao assumir como título “Natal na Barca”, o enunciador faz referência à noite de Natal, momento em que se reatualiza o nascimento de Jesus Cristo, projeta o tema do discurso e espelha um poderoso contraste e um rico simbolismo, destacando a união de um momento de morte e vida com cenas de transição e incerteza, refletindo sobre a condição humana e as experiências compartilhadas durante a jornada da vida. A barca, por conseguinte, empregada metaforicamente convoca a cenografia a instituir a travessia da vida.

Nesse processo, o enunciador se empenha em colocar na cenografia literária informações da vida dos interlocutores, ao mesmo tempo em que cria representações imaginárias para compreender a singularidade de cada interlocutor. Por isso, ao propor a cenografia, o enunciador utiliza as estratégias linguageiras que mais lhe convêm, para dar a si mesmo e às outras instâncias subjetivas as particularidades que mais lhe interessa, ainda que isso ocorra de modo inconsciente.

Na cenografia validada pelo discurso “Natal na Barca” movimentam, em uma noite de Natal, quatro sujeitos: um turista que viajava para uma cidade da Itália, uma mulher com um bebê no colo, um velho bêbado e uma criança morta. Esses poucos passageiros e a descrição o ambiente reforçam a ideia de um percurso solitário e introspectivo em que cada sujeito carrega seus próprios fardos e histórias. A turista não interage com os demais interlocutores; contudo, ao tocar na água murmurou: *Tão gelada — estranhei, enxugando a mão*. A partir daí, a mulher com a criança no colo inicia um diálogo, contando os infortúnios que passara, ao perder o marido e depois o filho primogênito. A turista, comovida com a história, levanta a ponta do xale que cobria a cabeça do bebê e percebe que ele está morto; entretanto, não tem coragem de contar à mulher o que vira. Enfim, amanhece, chegam ao local onde a mulher vai consultar o médico para averiguar o estado de saúde da criança. Antes de a mulher descer da barca, levantou o xale da criança e ela abriu os olhos. A criança estava viva, com aspecto muito diferente de um morto.

Para organizarmos o processo analítico, recorreremos à noção de recorte, que se refere ao conjunto de formulações linguísticas proposto pelo analista, a fim de apreender as relações textual-discursivas evocadas no/pelo discurso, visando à negociação de efeitos de sentido (Orlandi, 1984). Neste sentido, cada recorte encena aspectos da cenografia de Natal na Barca e isto comprova o que argumenta Maingueneau (2018), ao discutir a complexidade da circulação das instâncias subjetivas na organização da cenografia. Nessa perspectiva, embora o enunciador seja o responsável que propositura da cenografia, ela se constitui um suporte das operações enunciativas, fazendo, muitas vezes, com que os enunciados da escritora se emaranhem com os do enunciador.

Não temos dúvidas de que a cenografia literária constitutiva de “Natal na Barca” pode ser examinada por meio das pistas materializadas nos recortes que definimos. Todavia, é na organização discursiva que percebemos os efeitos estético-linguísticos colocados em funcionamento pelo discurso. Assim, nossa análise privilegia as interações linguageiras e a circulação das instâncias subjetivas no espaço e tempo da cenografia, na

medida em que ela materializa o ambiente e aproxima o co-enunciadores da encenação. Resta-nos, acrescentar que os diferentes recortes estabelecidos no discurso “Natal na Barca” instauram situações de tensão, assombro, suspense e mistério, que resultam das interações enunciativas assumidas pelos sujeitos e pelas atitudes estético-discursivas, sociais e psicológicas que Lygia, consciente e/ou inconsciente imprime à cenografia. Em síntese, podemos afirmar que no discurso “Natal na Barca”, a cenografia literária vai se constituindo com base em enunciados materializadas linguisticamente nos atos de interlocução entre diferentes sujeitos.

Recorte 1

Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.

O velho, um bêbado esfarrapado, deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia. A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga (Telles, 2011, p. 28).

Nesse Recorte 1, a cenografia emerge em uma atmosfera de silêncio e treva, pois o enunciativo - “forma-sujeito” específica para a análise em seu nível linguístico-discursivo - enuncia que *em redor tudo era silêncio e treva*. Como o discurso literário implica uma situação de enunciação, o silêncio e a escrotidão refletem um momento de reflexão ou de transição na vida do enunciativo, relacionado às circunstâncias de produção do discurso, provavelmente ligado ao período de Natal, que é tempo de ponderação e de avaliação da própria vida. Além disso, apesar do desconforto físico da barca – *embarcação desconfortável, tosca*, o enunciativo sentia-se bem naquela embarcação. Os demais sujeitos que circulam na cenografia são descritos de maneira carregada de simbolismo. O velho bêbado e esfarrapado encena a marginalização, ou seja, alguém alheio às preocupações do mundo, pois está embriagado e comunica-se com um vizinho invisível. A mulher jovem e pálida com uma criança nos braços, vestida com um manto escuro, simboliza a Virgem Maria com o Menino Jesus, um referente de representação discursiva já consolidado histórica e socialmente. O silêncio, a treva e a solidão, os sujeitos e a luz vacilante que ornamentam a cenografia tornam-na introspectiva e reflexiva, adequando-se ao período de Natal, momento de renovação e de reexame de valores pessoais e espirituais.

Recorte 2

Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem

combinava mesmo com uma barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.

A caixa de fósforos escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentindo então alguns respingos no rosto, inclinei-me mais até mergulhar as pontas dos dedos na água.

— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.

— Mas de manhã é quente. (Telles, 2011, p. 28).

Nesse Recorte 2, identificamos vários aspectos da cenografia, que colaboram para a compreensão do clima criado pelo enunciador, em sua funcionalidade teórica, como pano de fundo integrador do espaço cênico. Nesse sentido, é preciso compreender representações psicológicas do enunciador, a fim de conhecer as imagens que se passam na singularidade de cada sujeito que se movimenta no espaço da encenação. Queremos afirmar que, quando o enunciador reflete sobre o silêncio na barca, como despojada e sem artifícios, ele quer que seu co-enunciador reflita a solidão interior dos sujeitos presentes naquela encenação e sintonizem-se com a monotonia e quietude da viagem. Além disso, a ausência do diálogo sublinha a introspecção e a desconexão entre aqueles sujeitos. A lembrança de que estávamos vivos e era Natal cria um contraste entre a vida e a morte, entre o desespero e a esperança. Assim, esse dualismo sugere um estado de transição em que os sujeitos e colocam entre o desespero e a possibilidade de renovação que o Natal reatualiza. Além disso, o enunciador evoca cenas que servem de mudanças, tais como, sensação de frieza e calor, como se fossem metáforas para a transformação interna dos sujeitos, sugerindo uma possibilidade de mudança. Para nós, a situação de enunciação mostrada, as marcas textuais implícitas e as descrições sensoriais criam uma atmosfera palpável que enriquece o espaço cênico, simbolizando a fragilidade e o controle precário sobre as situações: madeira carcomida, o sulco negro do rio, a água gelada, a ação de acender um cigarro e quase deixar cair a caixa de fósforos.

Recorte 3

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Reparei que suas roupas (pobres roupas puídas) tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— De manhã esse rio é quente — insisti eu, me encarando.

— Quente?

— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas?

Desviei o olhar para o chão de largas tábuas gastas. E respondi com uma outra pergunta:

— Mas a senhora mora aqui perto?

— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quanta vezes, mas não esperava que justamente hoje...

A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era sereno.

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que eu devia ver um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem, mas piorou de repente. Uma febre, só febre... Mas Deus não vai me abandonar.

— É o caçula?

Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce.

— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos. (Telles, 2011, p. 29).

Este Recorte 3 de “Natal na Barca”, o enunciador, alguém que é e não é, ao mesmo, o sujeito empírico, Lygia e que pode assemelhar-se ao conceito de posição, destaca seu encontro com a mulher, que embala uma criança e possui uma aparência digna, apesar de suas roupas pobres. O diálogo gira em torno de sua subjetividade, pois a mulher enuncia sobre a cor verde e a temperatura quente do rio pela manhã e repousa sobre a intenção de viajar para levar seu filho doente ao médico. Ultrapassando o papel que desempenha na barca, a mulher compartilha uma história trágica sobre a morte de seu primeiro filho, após cair de um muro enquanto brincava. A mulher de consciência transparente revela resiliência e fé em Deus, mesmo diante de suas dificuldades. Esta situação enunciativa revela a profundidade das experiências humanas e a força silenciosa das pessoas comuns. É preciso que admitamos que a cenografia literária não é uma máscara do real, mas uma de suas formas, estando esse real investido do/pelo discurso. (Maingueneau, 1989).

Recorte 4

Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços (os tais laços humanos) já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. E agora não tinha forças para rompê-los.

— Seu marido está à sua espera?

— Meu marido me abandonou.

Sentei-me e tive vontade de rir. Incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta porque agora não podia mais parar

— Há muito tempo? Que seu marido...

— Faz uns seis meses. Vivíamos tão bem, mas tão bem. Foi quando ele encontrou por acaso essa antiga namorada, me falou nela fazendo uma brincadeira, a Bila enfeiou, sabe que de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito? Não tocou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda fez assim com a mão, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me deu um adeus através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha.

Sou professora.

Olhei as nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivísimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma certa irritação me fez andar.

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei. (Telles, 2011, p. 30).

Nesse Recorte 4, a cenografia literária de “Natal na Barca” explora o clima de solidão, desespero e resiliência humana, primeiramente constituindo o enunciador em sujeito de seu discurso e, em segundo lugar, submetendo-o às regras do discurso, que o próprio enunciador legitima, atribuindo a si mesmo a autoridade vinculada a esse lugar na encenação. O enunciador, desejando ficar só sem lembranças, encontra-se incapaz de evitar a posição e os laços humanos que começam a envolvê-lo como sujeito. Pensando em que a teoria do discurso não se define como uma teoria do sujeito antes que ele enuncie, mas uma teoria da instância de enunciação, que é um efeito do enunciado, o enunciador inicia uma conversa com outra passageira, que revela ter sido abandonada pelo marido, enfrenta dificuldades financeiras e a perda do filho, mas revela calma e fé. O enunciador sente uma irritação e um desconforto diante da serenidade e fé da mulher e questiona seu ceticismo e sentimentos. Em síntese, esse Recorte mostra a forma como a cenografia literária, no discurso de Lygia, pensa o sofrimento e a diversidade. Essa interação entre as mulheres, coloca de modo igual, o discurso e a realidade, uma espécie de teatro de sombras.

Recorte 5

E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...

Ela mudou a posição da criança, passando-a do ombro direito para o esquerdo. E começou com voz quente de paixão:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele! Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, se mostrasse só um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz.

E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tamanha sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim.

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto.

Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto. Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou atrás de mim

— Estamos chegando — anunciou. (Telles, 2011, p. 31).

Nesse Recorte 5, consideramos que o discurso parta sempre de uma experiência social, que se realiza pela linguagem. Podemos apreender na cenografia literária de Natal na Barca que enunciar e a escritora Lygia nos propõe uma reflexão sobre a fé e a dor da perda. Estando na barca, ouvindo a história de uma passageira, percebe o poder transformador da fé. A mulher que perdeu seu filho, enuncia o sonho de dê-lo brincando com o Menino Jesus no paraíso. O enunciar, ao levantar o xale da criança que a mulher segura, descobre que o menino está morto, enquanto a mãe continua a ninar seu corpo, evidenciando fé diante da perda. Na verdade, a cenografia quer encenar a contraste entre a fragilidade humana e a força que a fé, como força mágica para a dor, proporciona. A chegada da barca sugere uma transição, talvez uma metáfora para a travessia da dor para a aceitação da paz.

Recorte 6

Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse, correr para longe daquele horror. Diminuindo a marcha, a barca fazia

uma larga curva antes de atracar. O bilheteiro apareceu e pôs-se a sacudir o velho que dormia:

— Chegamos!... Ei! chegamos!

Aproximei-me evitando encará-la.

— Acho melhor nos despedirmos aqui — disse atropeladamente, estendendo a mão.

Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse apanhar a sacola. Ajudei-a, mas ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

— Acordou?!

Ela sorriu:

— Veja...

Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar.

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço.

Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa e acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite. Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim retomando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível. Sai por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente. (Telles, 2011, p. 32).

Nesse Recorte 6, o enunciador nos conduz a um desfecho surpreendente e emocionante, pois ansioso para sair da barca, evita um confronto emocional com a mulher e a criança. No interior da cenografia, a atmosfera é de tensão e tristeza, quando o enunciador acredita que a criança esteja morta. No entanto, ao chegar ao destino, ocorre uma mudança: a mulher revela que a criança está viva e sem febre, contrariando a expectativa do enunciador e dos co-enunciadores. Esse momento de revelação traz uma sensação de alívio e renova a esperança. A despedida da mulher, iluminada pela luz do Natal de esperança e de alegria, contrasta com a escuridão e desesperança iniciais, materializadas linguístico-discursivamente na instauração da cenografia estético-literária, que impulsionou nossa análise. Em suma, esse recorte final representa um dado importante da cenografia, pois simboliza renascimento, refletido na descrição do rio *verde e quente*, sugerindo vida e renovação. O enunciador, como observamos ao longo da análise, é um sujeito capaz de compreender as situações de comunicação, mas, além do mais, está legitimado a integrar a cenografia de tal maneira que sua participação no discurso está reconhecida em seus atos enunciativos. Assim, o enunciador impactado pelos eventos que a cenografia revelou, demora na barca, olhando para o rio, contemplando a transformação que presenciou. A cenografia é realmente condição e produto do discurso, pois envolve o processo criador, enunciação engajada e manifestação de sofrimentos e infortúnios da mulher em uma sociedade machista.

Considerações Finais

Neste estudo, tivemos como objetivo examinar a constituição da cenografia literária, ressaltando nela a movimentação das instâncias subjetivas e a evocação da voz da mulher e de determinados índices espaciais e temporais, para criar uma situação teatral de mistério, reflexão e suspense no funcionamento do discurso “Natal na Barca”, de Lygia Fagundes Telles, que constituímos como *corpus* discursivo. Nosso olhar de analista por meio de recortes nos fez compreender que a cenografia literária constitui as propriedades linguístico-discursivas e organizacionais do discurso. Com base na cenografia, apreendida pelos recortes, percebemos que o enunciador vai estabelecendo marcas e mecanismos discursivos que validam e legitimam o discurso literário de Lygia, refletindo sobre a condição humana e as experiências compartilhadas durante a jornada da vida. A barca, por conseguinte, utilizada metaforicamente convoca a cenografia a instituir a travessia da vida

Por meio da cenografia literária, o enunciador e a escritora desenvolvem uma ambiência com sujeitos, localização e temporalidade, que ajudam a relacionar o real e o fantástico e garantir credibilidade dos eventos que, se articulam como pano de fundo da encenação, com base nos papéis sociais atribuídos a cada sujeito. Identificamos, também, que por meio da cenografia literária, que o discurso literário de Lygia prima pela excelência em harmonizar a ambiência física das cenas, aprimorando-as com o encanto com que recria realidades para comprovar os efeitos estético-discursivos visados.

NASCIMENTO, J. V.; MESSIAS, J. C. Mystery and thriller in literary scenography the “Natal na Barca” discourse from Lygia Fagundes Telles. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.63-80, 2024.

- **ABSTRACT:** *The present article's study is literary scenography, focusing on the enunciation in which women's voice and the space-time coordinates in the midst of a mystery and thriller discursive event organize the “Natal na Barca” discourse from Lygia Fagundes Telles, selected as the subject of analysis. To accomplish our goal, we looked into the Discourse Analysis in France (DA), in its discursive-enunciative perspective, with emphasis in the literary discourse category, thesis proposed by Maingueneau (2018) that comprehends the literary as an extent of textual linguistics. The linguistic materiality and society are related to Lygia's subjectivity and to the social-historical conditions in her discourse's production. The literary discourse is a part of the constituents discourses, as it provides sense to the collective acts. Our studies confirm scenography as the condition and product of discourse, as it involves the creative process, committed enunciation and the manifestation of women's suffering and misfortunes in a society marked by sexism. Victim and agent of the creative process, Lygia does not find any form of linguistic-literary investment other than the elaboration of discourse.*
- **KEYWORDS:** *Discourse Analysis; Literary Discourse; Literary Scenography; Lygia Fagundes Telles.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, E. C. A democracia brasileira entre ratos e vampiros: relendo Lygia Fagundes Telles. **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.56, 2019.
- ANGERMULLER, J. **Análise do Discurso pós-estruturalista**. Campinas: Pontes, 2016.
- BOURDIEU, P. **Microcosmes: Théorie des champs**. Paris: Raisons d'agir, 2022.
- CANDIDO, A. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- COSSUTTA, F. **Elementos para a leitura dos textos filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- COSSUTTA, F.; DELORMAS, P.; MAINGUENEAU, D. (ed.). **La vie à l'œuvre: le biographique dans le discours philosophique**. Limoges: Lambert-Lucas, 2013.
- COURTINE, J. J. **Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública**. São Carlos: Claraluz, 2006.
- MAINGUENEAU, D. **Enunciados aderentes**. São Paulo: Parábola, 2022a.
- MAINGUENEAU, D. Les multilocuteurs. **Argumentation et Analyse du Discours**, Tel Aviv, n. 29, 2022b. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/aad.6765>. Acesso em: 12 de junho de 2024.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2018.
- MAINGUENEAU, D. Gêneros do discurso e web: existem os gêneros web? **Revista da ABRALIN**, Aracaju, v. 15, n. 3, 2017.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso e Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.
- MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. 6. ed. ampl. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2010.
- MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008a.
- MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008b.
- MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. **Revista do GELNE**, Natal, v.2, n.2, 2000a.

- MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2000b.
- MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, D. **Le contexte de l'œuvre littéraire**: Enonciation, écrivain, société. Paris: Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. São Paulo: Pontes, 1989.
- MOISÉS, M. **A criação literária**: prosa. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- NASCIMENTO, J. V. Discurso Literário: espaço de instauração discursiva. **Revista Gláuks**, Viçosa, MG, v.22, n.1, p.78-92, 2022.
- ORLANDI, E. Recortar ou segmentar? **Linguística**: Questões e Controvérsias, Uberaba, 1984. (Série Estudos, 10). p. 09-26. Publicação do curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba.
- REIS, C. O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários. Lisboa: Almedina, 2001.
- SILVA, V.M.T. **Dispersos & Inéditos**: estudos sobre Lygia Fagundes Telles: Goiânia: Cãnone, 2009.
- SIMIONI, A. P. C. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.
- SPITZER, L. **Linguística e história literária**. 2. ed. Madrid: Gredos, 1968.
- TELLES, L. F. **Histórias de Mistério**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- TELLES, L. F. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

A REVOLUÇÃO LINGUÍSTICA NA SEMANA DA ARTE MODERNA: UMA ANÁLISE DA INFLUÊNCIA DA LÍNGUA PORTUGUESA NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Jenerton SCHUTZ*
Edinaldo Enoque da SILVA JUNIOR**

- **RESUMO:** Este estudo propõe uma análise aprofundada da Semana da Arte Moderna de 1922 no Brasil, focalizando a influência da língua portuguesa nas manifestações artísticas que marcaram esse movimento revolucionário. A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica, permitindo uma investigação crítica de obras literárias, manifestos, críticas contemporâneas e documentos históricos. A pesquisa é organizada em cinco seções, num primeiro momento apresenta-se uma introdução à Semana da Arte Moderna e se aprofunda as circunstâncias históricas e culturais que deram origem à Semana da Arte Moderna, destacando seus objetivos e importância no cenário artístico; no segundo momento, aborda-se as raízes linguísticas, a saber, a influência portuguesa nas expressões artísticas modernistas, nesse sentido, explora-se como a língua portuguesa fundamentou novas formas de expressão artística a partir de aspectos linguísticos em obras literárias, poesias e manifestos; por conseguinte; aborda-se a Vanguarda Literária e as transformações na escrita e na poesia; num quarto momento, tematiza-se o regional e universal, numa perspectiva que abarca a diversidade linguística nas Artes Visuais e Cênicas, destacando-se a diversidade linguística na expressão artística e na construção de identidades culturais; por fim, reflete-se sobre as críticas, a recepção e a resposta da sociedade à Revolução Linguística, neste item, especificamente, explora-se as críticas contemporâneas e a recepção pública às inovações linguísticas, revelando como essas mudanças foram percebidas e discutidas na sociedade da época. Ademais, considera-se que análise proporcionou não apenas uma compreensão mais profunda da influência da língua portuguesa nas manifestações artísticas modernistas, mas também destacou a perenidade e a importância desse fenômeno cultural para as gerações futuras.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arte Moderna; Revolução Linguística; Vanguarda Cultural.

* Universidade Católica de Brasília (UCB) – Brasília – DF - Brasil. Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação. jenerton.schutz@p.ucb.br.

** Universidad del Sol – Assunção – Paraguai. Doutorando em Ciências da Educação. Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina (SED/SC) - São Miguel do Oeste – SC - Brasil. Professor Efetivo de História.

Artigo recebido em 20/09/2023 e aprovado em 21/11/2023.

Introdução

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um marco importante na história cultural do Brasil, desencadeando uma revolução artística que impactaria por décadas. No epicentro deste movimento, artistas visionários ousam quebrar as cadeias da tradição, questionar as normas estéticas estabelecidas e dar vida à expressão criativa que transcende as fronteiras conhecidas.

Essa ascensão cultural não apenas redefiniu a paisagem artística do Brasil, mas também proporcionou uma plataforma única para experimentação e transformação linguística. No centro desta revolução está a língua portuguesa como força motriz. A língua portuguesa é um elemento essencial e muitas vezes subestimado que desempenhou um papel fundamental na articulação de ideias e na formação da identidade artística modernista.

O objetivo deste trabalho é compreender a intersecção deste fenômeno e como a língua portuguesa foi utilizada como meio de expressão revolucionário durante a Semana de Arte Contemporânea. Nesse sentido, explora-se as raízes da linguagem que permeiam a expressão artística durante este período, examinando as mudanças na escrita e na poesia que refletiram o *zeitgeist* modernista, e examinando como os artistas visuais e performáticos incorporaram a linguagem no seu trabalho.

Além disso, analisa-se as reações, críticas e percepção pública da sociedade atual a esta revolução linguística. Neste cenário vibrante em que a arte se entrelaça com a política, a sociedade e a cultura, a Semana de Arte Moderna de 1922 continua sendo um capítulo rico e complexo da história do Brasil.

Ao descobrir a complexa rede de influência portuguesa nestas expressões artísticas, busca-se lançar luz sobre níveis mais profundos de significado, contribuindo para uma compreensão mais holística desta revolução, que continua a ressoar hoje.

Para realizar uma análise da influência portuguesa na expressão artística durante a Semana de Arte Moderna de 1922, adota-se a metodologia da pesquisa bibliográfica como estrutura central deste estudo. A escolha desta abordagem justifica-se pela necessidade de examinar e compreender criticamente os materiais existentes que registram acontecimentos e obras de arte da época.

Outrossim, tematiza-se uma ampla gama de obras literárias, manifestos, crítica contemporânea e documentos históricos para identificar nuances e elementos linguísticos que destacam a transformação do português como meio artístico. A pesquisa bibliográfica permite não só traçar o desenvolvimento da linguagem artística, mas também contextualizar as influências culturais e sociais que contribuíram para o surgimento do movimento modernista. Este método também fornece uma base sólida para explorar as ligações entre a língua portuguesa e diversas expressões artísticas, e como os artistas deste período redefiniram, subverteram ou reforçaram as normas linguísticas existentes.

Através de uma abordagem essencialmente bibliográfica, apresentam-se comparações críticas com as principais obras da época, acrescentando *insights* de estudos contemporâneos e análises acadêmicas que contribuem para uma compreensão mais profunda da revolução linguística que ocorreu durante a Semana de Arte Moderna.

Ademais, o objetivo é estabelecer um diálogo e uma visão abrangente da análise e interpretação da complexa relação entre a língua portuguesa e a expressão artística durante este período de transformação, com base em fontes fiáveis.

Introdução à Semana da Arte Moderna: contextualizando o movimento

Além de sua influência direta na arte, a Semana de Arte Moderna de 1922 também apareceu como um fenômeno causado por um momento de mudanças mais amplas na sociedade brasileira. As décadas anteriores a este período foram marcadas por mudanças econômicas e políticas significativas que moldaram as aspirações culturais do país.

O Brasil, anteriormente abençoado com um influxo de economias cafeeiras, passou por uma transição para uma sociedade urbana e industrial. A ascensão da classe média urbana trouxe novas perspectivas e aspirações para uma identidade nacional distinta. A Semana de Arte Contemporânea responde a estas mudanças e procura redefinir não só a expressão artística, mas também o papel da cultura na construção das nações modernas.

Desse modo:

Essa efervescência cultural não ocorreu isoladamente; ela foi moldada por um contexto específico de transformações sociais e políticas. O Brasil estava saindo de um período marcado pela cafeicultura e pela ascensão da burguesia urbana. As ideias de modernização e a busca por uma identidade nacional estavam no centro dos debates intelectuais (Bastos, 1991, p. 33).

Os protagonistas desse movimento eram artistas e intelectuais ousados, determinados a romper com os cânones acadêmicos e estéticos. Suas ações, deliberadamente provocativas, tinham como objetivo desafiar a ortodoxia cultural vigente. “A pluralidade de influências, que iam desde o folclore brasileiro até correntes artísticas europeias, refletia a aspiração de construir uma expressão única que capturasse a complexidade da identidade nacional” (Bastos, 1991, p. 33).

A Semana de Arte Moderna transcende assim as fronteiras de um evento específico em 1922. Inaugurou um movimento cultural mais amplo que permeia a produção artística nas décadas subsequentes. Sua importância reside não apenas nas obras e performances apresentadas naquela época, mas também nas sementes plantadas para o contínuo desenvolvimento da arte e da cultura brasileira.

Nesse sentido, pode-se observar que:

Os principais objetivos do movimento eram claros: desafiar as normas artísticas tradicionais, promover a liberdade de expressão e instigar uma reflexão crítica sobre a cultura brasileira. Artistas e intelectuais, reunidos na Semana da Arte Moderna, buscavam inaugurar uma nova era nas artes, em que a originalidade e a experimentação seriam celebradas (Boaventura, 2000, p. 98).

Ao analisar a Semana da Arte Moderna, é crucial compreender não apenas as obras produzidas, mas também os anseios e desafios daqueles que as conceberam. “O movimento não foi apenas uma celebração artística; foi uma declaração audaciosa de que o Brasil estava pronto para redefinir sua própria narrativa cultural em um mundo em rápida transformação” (Brito, 1958, p. 82). Essa análise mais profunda nos ajuda a apreciar plenamente a magnitude da revolução cultural que se desdobrou naqueles dias de fevereiro de 1922.

A importância desse movimento no cenário artístico brasileiro não pode ser subestimada. A Semana de Arte Moderna não só teve uma influência profunda na produção cultural subsequente, mas também serviu como ponto de partida para o desenvolvimento de uma identidade artística nacional moldada pelas diversas influências culturais do país. Este evento não só mudou a percepção da arte brasileira, mas também contribuiu para a construção de uma narrativa cultural autêntica e diversificada.

Logo:

Os objetivos proclamados pelos modernistas não eram apenas estéticos, mas profundamente políticos e sociais. Eles aspiravam a um Brasil que transcendesse a imitação acrítica de correntes europeias, buscando, em vez disso, a singularidade de sua expressão cultural. A Semana da Arte Moderna, portanto, não foi apenas um evento, mas um catalisador de um movimento mais amplo de renovação cultural, que reverberou ao longo das décadas seguintes (Coelho, 2012, p. 71).

À medida que se aprofunda a compreensão deste momento crucial da história brasileira, é notável que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi mais do que um calendário artístico, ela afirmou ousadamente a autonomia cultural e exigiu diversidade e originalidade. Fica claro que foi uma promessa para o futuro. Torna-se a base da expressão artística nacional.

A busca por uma identidade cultural autêntica continua a ressoar e influenciar as gerações subsequentes, consolidando a Semana de Arte Moderna como um marco indelével na história do Brasil.

Raízes linguísticas: a influência da língua portuguesa nas expressões artísticas modernistas

Quando se considera as raízes linguísticas da expressão artística modernista em que se baseou a Semana de 1922, entende-se que é importante a ligação essencial entre a língua portuguesa e as inovações artísticas ocorridas durante a Semana de Arte Moderna iniciada no Brasil em 1922. Esta sessão propõe-se considerar as origens da língua que moldou a expressão artística modernista, com particular enfoque na influência do português neste contexto, Del Picchia (1983, p. 40) afirma que:

[...] ao adentrar nessa análise, é imperativo reconhecer que a língua, longe de ser meramente um veículo de comunicação, desempenha um papel fundamental na

construção da identidade cultural. Durante a Semana da Arte Moderna, os artistas não apenas experimentaram com formas e estilos, mas também reinventaram a própria linguagem em que suas obras eram concebidas.

O português serviu como terreno fértil para a experimentação linguística, permitindo a criação de expressões artísticas brasileiras únicas e autênticas. Elementos da língua foram desconstruídos, reconstruídos e reinventados para capturar a essência da complexidade cultural brasileira e incorporar nuances regionais, tradições folclóricas e elementos cotidianos.

Assim:

Essa influência linguística não se limitou apenas à literatura; estendeu-se às artes visuais e cênicas. Pintores e dramaturgos incorporaram elementos da língua portuguesa em suas obras, criando uma simbiose entre a palavra escrita e a expressão visual ou performática (Del Picchia, 1983, p. 62).

Nesse processo, a língua deixou de ser apenas um meio de comunicação; ela se tornou uma matéria-prima artística, moldando a própria estrutura e substância das criações modernistas. Outrossim, “[...] ao explorar as raízes linguísticas da Semana da Arte Moderna, revela-se não apenas uma análise da forma como a língua portuguesa influenciou as expressões artísticas, mas uma imersão na essência mesma da transformação cultural que estava ocorrendo” (Gonçalves, 2012, p. 63).

Neste sentido, ao explorar as raízes linguísticas da Semana de Arte Moderna, descobrimos as profundas e complexas camadas de interação entre a linguagem e a arte modernista e obtemos uma compreensão mais completa da revolução linguística que ocorreu durante este período seminal. Os brasileiros realizaram história cultural.

Emergindo deste contexto, torna-se claro que durante este período o português não foi apenas um meio de comunicação, mas um elemento ativo e transformador nas mãos dos artistas modernistas. “A desconstrução da linguagem e a busca por uma expressão autenticamente brasileira levaram à experimentação linguística, onde as palavras deixaram de ser simples portadoras de significado e se tornaram matéria-prima para a criação artística” (Napoli, 1980, p. 191).

Na literatura, poesia e manifestos da época, testemunha-se a ousadia dos modernistas em desafiar as convenções linguísticas. Autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade exploraram uma linguagem mais coloquial, incorporando gírias, regionalismos e elementos do cotidiano brasileiro. “Essa abordagem não apenas quebrou as barreiras da linguagem acadêmica, mas também refletiu uma tentativa de capturar a riqueza e a diversidade do idioma falado nas diferentes regiões do país” (Placer, 1972, p. 51).

Nas artes visuais, a linguagem da pintura e da escultura foi enriquecida pela incorporação de elementos textuais. Tarsila do Amaral, por exemplo, inseria palavras e frases em suas obras, criando uma interseção entre a imagem e a palavra escrita. “Essa fusão de linguagens buscava transcender as fronteiras tradicionais entre as artes, promovendo uma experiência mais completa e visceral para o espectador” (Placer, 1972, p. 52).

A palavra cênica foi revivida no teatro. Compositores como Heitor Villa-Lobos integraram elementos de música e poesia em suas obras, enquanto dramaturgos exploraram diálogos que se aproximassem da palavra falada, buscando autenticidade e proximidade com a realidade cotidiana.

Assim, o tema “Raízes da Linguagem” conduz-nos no caminho da descoberta das mudanças que a língua portuguesa sofreu e provocou durante a Semana de Arte Contemporânea. Este trabalho oferece um vislumbre da complexa relação entre palavra e forma, desafia as fronteiras tradicionais da expressão artística e mostra como a linguagem viva desempenhou um papel ativo na Revolução Cultural que definiu o modernismo brasileiro.

A vanguarda literária: transformações na escrita e na poesia

A partir desse momento, pretende-se explorar a fascinante metamorfose que a literatura brasileira experimentou durante a Semana da Arte Moderna de 1922. Nesse sentido:

Ao mergulharmos nessa temática, deparamo-nos com uma revolução textual, onde as palavras não são mais meros veículos de comunicação, mas ferramentas ousadas nas mãos dos modernistas. A vanguarda literária dessa época foi uma verdadeira alvorada para a escrita e a poesia, um movimento audacioso que desafiou as normas estabelecidas e abraçou a experimentação como princípio fundamental (Prado, 1976, p. 123).

Na esfera da escrita, assistimos a uma redefinição dos parâmetros narrativos e estilísticos. “Os modernistas buscaram escapar das convenções literárias tradicionais, adotando uma linguagem mais coloquial, incorporando neologismos, gírias e regionalismos” (Amaral, 1979, p. 219).

Autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira pavimentaram um caminho novo, livre das amarras de uma linguagem excessivamente erudita, aproximando a literatura da realidade cotidiana do povo brasileiro:

A poesia, por sua vez, tornou-se um terreno fértil para inovações expressivas. Os versos dos modernistas romperam com a métrica tradicional, abraçando a liberdade formal e semântica. A influência do movimento simultâneo europeu, como o Futurismo e o Cubismo, manifestou-se na poesia visual e na desconstrução das estruturas convencionais de versificação. Isso permitiu uma exploração mais profunda das emoções, das experiências sensoriais e das complexidades do espírito humano (Almeida, 1987, p. 12).

A vanguarda literária, portanto, não foi apenas uma mudança na forma de escrever, mas uma redefinição da própria função da literatura na sociedade. “Ela refletiu um desejo ardente de romper com o passado, desafiando a ideia de que a literatura deveria ser um reino exclusivo da elite intelectual” (Aranha, 1969, p. 41).

Ao fazer isso, os modernistas não apenas transformaram a linguagem escrita, mas também democratizaram o acesso à literatura, abrindo suas portas para uma audiência mais ampla e diversificada. Nesse sentido, segundo Aranha (1984, p. 35):

A vanguarda literária modernista representou uma quebra de paradigmas, desafiando as estruturas literárias preexistentes. Os modernistas buscaram uma expressão autêntica da identidade brasileira, afastando-se do que consideravam imitações subservientes de modelos europeus. Essa busca por uma linguagem própria e original manifestou-se nas transformações da escrita.

A escrita modernista tornou-se, assim, uma arena de experimentação, onde as palavras foram manipuladas e reinventadas para capturar a vivacidade e a diversidade do Brasil. A linguagem coloquial, os neologismos e os regionalismos foram incorporados de maneira deliberada, desafiando a linguagem literária tradicional e buscando uma conexão mais direta com a cultura e o cotidiano do povo brasileiro (Araújo, 1972).

Na poesia,

Testemunhamos a liberação criativa dos versos modernistas. A métrica tradicional foi descartada em prol de uma forma mais livre e inovadora. Os poetas modernistas exploraram novos temas, como a vida urbana, a industrialização, e até mesmo a visão futurista do Brasil. A poesia visual, por exemplo, rompeu com as convenções ao explorar a disposição gráfica das palavras no papel, tornando-se uma forma de expressão artística que ia além do simples conteúdo semântico (Araújo, 1972, p. 159).

Além das mudanças formais, a literatura de vanguarda teve efeitos de longo alcance na sociedade. Ela não apenas redefiniu o estilo literário, mas também questionou o papel da literatura na sociedade. A literatura modernista tornou-se uma ferramenta ativa para questionar, criticar e refletir sobre questões sociais e culturais durante um período de grandes mudanças no Brasil.

Essa arte de vanguarda não só abriu novos horizontes estilísticos, mas também moldou a forma como a literatura brasileira era compreendida e apreciada, definindo um novo capítulo na relação entre a palavra escrita e a identidade cultural nacional.

Do regional ao universal: a diversidade linguística nas artes visuais e cênicas

A partir deste momento, durante a Semana de Arte Moderna de 1922, propõe-se um percurso pelas complexas intersecções entre a diversidade linguística, a expressão artística e a procura de uma identidade cultural mais ampla.

Esta sessão assinala uma mudança importante, mostrando que os artistas modernistas não só celebraram a diversidade cultural regional, mas também a elevaram a uma linguagem visual e paisagística de alcance universal.

Esse movimento foi uma reação à busca por uma identidade que não se limitasse às fronteiras geográficas do Brasil, mas que ressoasse em um nível mais amplo. Nas artes

visuais, artistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti engajaram-se em releituras revolucionárias da paisagem brasileira.

Eles não apenas expressaram o regionalismo, mas foram além das expressões tradicionais para lhes dar uma estética que capturasse a singularidade do Brasil, cores vivas, formas ricas e uma combinação única de influências culturais. Dessa forma, “A pintura modernista tornou-se, assim, uma linguagem visual que falava não apenas aos brasileiros, mas também ao mundo, desafiando as noções tradicionais de arte nacionalista” (Lima, 1972, p. 42).

Na esfera cênica, o teatro modernista também explorou essa dicotomia entre o regional e o universal. Desse modo:

A incorporação de elementos linguísticos regionais nas peças teatrais foi acompanhada por uma busca por temas universais. Dramaturgos como Oswald de Andrade e Mário de Andrade exploraram a multiplicidade de sotaques e dialetos brasileiros, trazendo a riqueza da diversidade linguística para o palco de forma inovadora (Lima, 1972, p. 44).

Esse diálogo entre o local e o global não apenas enriqueceu as produções cênicas, mas também permitiu que o teatro modernista transcendesse as fronteiras nacionais. A temática “Do Regional ao Universal” revela, assim, um movimento artístico que, embora profundamente enraizado na riqueza cultural regional, tinha aspirações mais amplas. “Ele procurou articular uma identidade brasileira que pudesse dialogar com o mundo, desafiando as categorias estreitas do ‘regional’ para se tornar uma expressão culturalmente rica e universalmente relevante” (Lima, 1972, p. 87).

Através do diálogo entre o local e o universal durante a Semana de Arte Moderna de 1922, este trabalho nos leva a um exame abrangente das mudanças ocorridas na expressão artística durante a Semana de Arte Moderna e dos artistas que apontaram para a linguagem da época.

Ao mesmo tempo, está profundamente enraizado nas nuances regionais do Brasil e é capaz de transcender essas fronteiras e alcançar características universais. Nas artes visuais,

Esse movimento é vividamente ilustrado pela obra de Tarsila do Amaral, cujas telas como ‘Abaporu’ buscam sintetizar a essência brasileira através de uma estética única. A pintura modernista, ao incorporar elementos regionais, como a natureza exuberante e a vida rural, não se limitou a uma mera representação localista (Carvalho, 1976, p. 97).

Pelo contrário, reconceitualizou a região como uma representação gráfica cuja autenticidade e singularidade lhe permitem comunicar através das fronteiras. O uso de cores vivas, formas estilizadas e abordagens ousadas para retratar a realidade contribuíram para uma linguagem visual que transcendeu os contextos regionais.

Os esforços para incorporar a diversidade linguística também foram evidentes no teatro contemporâneo. Os dramaturgos exploraram os diversos sotaques, expressões e dialetos do Brasil, usando-os não apenas como elementos folclóricos, mas também

como uma rica tapeçaria linguística que enriquece belas histórias. Logo, “Essa exploração linguística não era uma tentativa de confinamento ao local, mas uma estratégia para conectar-se à multiplicidade cultural do país e, ao mesmo tempo, alcançar uma audiência mais ampla” (Goldstein, 1983, p. 210).

A transição do regional para o universal, como sugerido no título, reflete não apenas uma mudança estilística nas artes visuais e cênicas, mas também uma mudança na perspectiva sobre o papel da cultura brasileira no contexto global. “Esse movimento não negou as raízes regionais; ao contrário, ele as celebrou como uma fonte de autenticidade e originalidade” (Guelfi, 1987, p. 11). Ao fazê-lo, abriu caminho para uma expressão artística que, embora profundamente ancorada na diversidade linguística e cultural do Brasil, também carregava uma qualidade que podia ser apreciada e compreendida em escala global.

Críticas e recepção: a resposta da sociedade à revolução linguística

O estudo proposto sob o tema “Crítica e Recepção: A Resposta da Sociedade à Revolução Linguística” permite aprofundar a forma como as mudanças provocadas pela Semana de Arte Moderna foram percebidas e aceitas pela sociedade da época.

Esta abordagem nos convida não apenas a examinar as reações imediatas, mas também a compreender como a revolução linguística desencadeada pelos modernistas reverberou em camadas mais amplas da sociedade brasileira.

Em primeiro lugar, é importante reconhecer que as revoluções culturais enfrentam sempre resistência. Os modernistas desafiaram as normas estabelecidas não apenas na forma artística, mas também na linguagem, buscando uma expressão mais autêntica e mais próxima da realidade brasileira. Esta ruptura com a tradição provocou muitas vezes duras críticas por parte dos conservadores e daqueles que resistem à mudança.

Assim:

As críticas contemporâneas à revolução linguística podem ter se manifestado como resistência à aparente quebra de padrões e tradições. O público mais conservador pode ter visto essas inovações como uma ameaça à estabilidade cultural e linguística estabelecida. A resistência à linguagem coloquial, neologismos e à desconstrução das normas gramaticais pode ter sido particularmente acentuada (Klaxon, 1972, p. 22).

Porém, além das críticas, é importante considerar como essas mudanças foram recebidas pelos intelectuais mais progressistas da sociedade. Muitos podem ver a revolução linguística como uma oportunidade para romper com a imitação obsequiosa das tendências estrangeiras e criar uma língua mais fiel à identidade brasileira. A aceitação e celebração destas mudanças linguísticas podem ter sido provocadas por aqueles que viam os modernistas como a vanguarda de uma nova era cultural e artística. Além de que,

[...] considerar a recepção do público em geral é crucial. Como essas mudanças foram percebidas pelos brasileiros comuns, muitos dos quais podem não ter sido

diretamente envolvidos no cenário artístico? A linguagem modernista, com sua aproximação da fala cotidiana, pode ter ressoado com certas camadas da sociedade, tornando a arte e a linguagem mais acessíveis e pertinentes ao contexto do dia a dia (Klaxon, 1972, p. 37).

Ao compreender como diferentes partes da sociedade responderam, pode-se obter uma imagem mais completa do impacto que esta revolução linguística e cultural teve na sociedade brasileira da época. A complexa dinâmica entre crítica e recepção durante a Semana de Arte Moderna de 1922 fornece insights interessantes sobre a transformação cultural do Brasil. A revolução linguística modernista não se limitou a redefinir o uso do português na arte, mas também desencadeou uma série de reações que repercutiram em toda a sociedade:

No que diz respeito às críticas, é crucial considerar o contexto conservador predominante na época. Muitos críticos viram as inovações linguísticas como uma afronta à tradição literária e à estabilidade cultural. A resistência à quebra de normas gramaticais e à introdução de uma linguagem mais coloquial reflete uma resistência às mudanças que desafiavam as convenções estabelecidas. No entanto, é fundamental destacar que essa resistência muitas vezes provinha de setores que se beneficiavam da manutenção do status quo cultural (Santiago, 2002, p. 18).

Por outro lado, entre os defensores do modernismo, a revolução linguística foi recebida como uma libertação artística e cultural. “A quebra com as formas literárias tradicionais foi vista como uma emancipação da imitação estrangeira e como um caminho para criar uma identidade cultural brasileira autêntica e única” (Santiago, 2002, p. 27).

A aceitação dessa transformação foi mais prevalente entre os intelectuais progressistas e artistas comprometidos com a construção de uma nova narrativa cultural para o Brasil. “Além disso, é essencial explorar a recepção do público em geral. A linguagem acessível e a incorporação de elementos brasileiros nas obras modernistas podem ter gerado uma conexão mais íntima com a vida cotidiana das pessoas” (Santiago, 2002, p. 18).

Em alguns segmentos da sociedade, a revolução linguística pode ter sido vista como uma democratização da cultura, tornando a arte mais inclusiva e relevante para um público mais amplo. Assim, ao analisar as críticas e a recepção, somos levados a uma compreensão mais profunda das tensões culturais que permeavam a sociedade brasileira naquele momento. A revolução linguística não foi apenas uma experimentação artística; foi um catalisador de mudanças sociais mais amplas, questionando não apenas como a arte era produzida, mas também como era consumida e interpretada pela sociedade em transformação (Klaxon, 1972).

O legado da semana da arte moderna: relevância e influências contemporâneas

Para considerar a sua relevância contínua, é importante considerar como as ideias e experiências introduzidas durante a Semana de Arte Moderna continuam a ressoar na

arte contemporânea e na produção literária. Numa conversa através do tempo e do espaço, explora-se como os artistas de hoje estão a lidar com a procura da sua própria identidade cultural e como a quebra de normas e a experimentação linguística são as forças motrizes da criação artística.

Nesse sentido:

A influência contemporânea dos princípios do modernismo se estende para além das artes visuais e da literatura, alcançando outras formas de expressão como música, cinema e até mesmo a cultura digital. Explorar como a busca por uma linguagem autêntica e inovadora se manifesta em diversas disciplinas artísticas nos dias de hoje proporciona insights valiosos sobre a natureza evolutiva do legado modernista (Schwartz, 2003, p. 52).

É também intrigante analisar as implicações sociais e culturais do legado modernista. Como as mudanças introduzidas na Semana da Arte Moderna influenciaram a percepção da sociedade sobre arte e cultura? Em particular, como a quebra de paradigmas linguísticos abriu caminho para uma compreensão mais inclusiva e diversificada da expressão artística?

Ao considerar o diálogo intergeracional, investigamos como as gerações posteriores interpretaram e reinterpretaram as ideias modernistas. Isso inclui examinar como os movimentos artísticos subsequentes se relacionaram com a herança modernista e como novos artistas dialogam com as questões de identidade, linguagem e inovação introduzidas durante um evento que transcendeu seu tempo (Schwartz, 2003, p. 53).

A análise do legado da Semana da Arte Moderna não é uma visão estática, mas sim um processo evolutivo. Isso envolve considerar como as ideias modernistas continuam a evoluir e se adaptar às mudanças sociais e culturais contemporâneas. Explorar como novas vozes artísticas integram e reinterpretam as conquistas modernistas em um contexto globalizado e tecnologicamente avançado amplia nossa compreensão da persistente relevância desse movimento para a arte e cultura contemporâneas (Couto, 1932).

Conclusão

Ao refletir sobre as nuances e complexidades da Revolução Linguística ocorrida durante a Semana da Arte Moderna de 1922, torna-se evidente que os modernistas não apenas quebraram paradigmas artísticos, mas forjaram um legado que transcendeu décadas, continuando a ecoar e influenciar o cenário cultural contemporâneo.

A influência da língua portuguesa nas manifestações artísticas, como explorado neste estudo, revelou-se muito mais do que uma mera experimentação linguística. Foi uma afirmação audaciosa da identidade brasileira, uma busca por uma expressão autêntica que desafiou as convenções e abriu caminho para a diversidade cultural.

Ao se considerar a relevância contemporânea dessa revolução, testemunhamos como as transformações linguísticas introduzidas pelos modernistas continuam a ser uma fonte

de inspiração para artistas e pensadores atuais. A busca pela autenticidade, a valorização da diversidade linguística e a quebra de normas persistem como princípios fundamentais na criação artística, demonstrando que a Semana da Arte Moderna não foi um evento isolado, mas sim uma semente plantada para um movimento cultural duradouro.

O diálogo intergeracional entre os modernistas e os artistas contemporâneos se torna um fio condutor, conectando décadas e alimentando a inovação. A experimentação linguística daquele período não só desafiou as fronteiras estilísticas, mas também moldou a maneira como concebemos e compreendemos a arte em um contexto mais amplo.

Além disso, ao observar o impacto social, percebe-se como a Revolução Linguística não apenas transformou a linguagem artística, mas também desencadeou mudanças na percepção da sociedade sobre a cultura e a identidade nacional. A quebra de paradigmas linguísticos na Semana da Arte Moderna contribuiu para uma compreensão mais inclusiva e democrática da expressão artística, marcando não apenas um evento histórico, mas uma mudança cultural duradoura.

Em suma, a Revolução Linguística da Semana da Arte Moderna não foi apenas um movimento de vanguarda, mas um catalisador de transformações que ecoam até os dias atuais. Esta análise proporcionou não apenas uma compreensão mais profunda da influência da língua portuguesa nas manifestações artísticas modernistas, mas também destacou a perenidade e a importância desse fenômeno cultural para as gerações futuras.

SCHUTZ, J. Linguistic Revolution in the week of Modern Art: an analysis of Portuguese influence on artistic expressions. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.81-94, 2023

- **ABSTRACT:** *This study proposes an in-depth analysis of the 1922 Modern Art Week in Brazil, focusing on the influence of the Portuguese language on the artistic manifestations that marked this revolutionary movement. The methodology adopted is bibliographical research, allowing a critical investigation of literary works, manifestos, contemporary criticism and historical documents. The research is organized into five sections: firstly, an introduction to Modern Art Week is presented and the historical and cultural circumstances that gave rise to Modern Art Week are explored in depth, highlighting its objectives and importance on the artistic scene; secondly, the linguistic roots are addressed, namely the Portuguese influence on modernist artistic expressions, in this sense, it explores how the Portuguese language underpinned new forms of artistic expression based on linguistic aspects in literary works, poetry and manifestos; The fourth section, discusses the regional and universal, from a perspective that encompasses linguistic diversity in the Visual and Performing Arts, highlighting linguistic diversity in artistic expression and in the construction of cultural identities; finally, it reflects on criticism, reception and society's response to the Linguistic Revolution, specifically exploring contemporary criticism and public reception of linguistic innovations, it also reveals how these changes were perceived and discussed in society at the time. Furthermore, the analysis is considered to have provided not only a deeper understanding of the influence of the Portuguese language on modernist artistic manifestations, but*

also to have highlighted the perpetuity and importance of this cultural phenomenon for future generations.

- **KEYWORDS:** *Modern Art; Linguistic Revolution; Cultural Vanguard.*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, T. de. **Túnel e poesias modernistas-1922/1923:** Estabelecimento de texto e estudo de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Art Editora, 1987.
- AMARAL, A. **Artes plásticas na Semana de 22.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ARANHA, G. **A emoção estética na arte moderna.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- ARANHA, L. **Cocktails.** Organização de Nelson Ascher e pesquisa de Rui Moreira. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARAÚJO, C. A. de. A mesma tempestade. *In:* KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: Livraria Martins, 1972. Edição fac-similar.
- BASTOS, E. **A Semana de Arte Moderna e o Armory Show.** Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991.
- BOAVENTURA, M. E. **22 por 22:** A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BRITO, M. da S. **História do modernismo brasileiro:** antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Saraiva, 1958.
- CARVALHO, R. de. **O espelho de Ariel e poemas escolhidos.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.
- COELHO, F. **A semana sem fim.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- COUTO, R. R. **Espírito de São Paulo.** Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.
- DEL PICCHIA, M. **O gedeão do modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GOLDSTEIN, N. **Do Penumbriismo ao Modernismo:** o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.
- GONÇALVES, M. A. **1922:** a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUELFÍ, M. L. F. **Novíssima Contribuição para o estudo do Modernismo.** São Paulo: IEB, 1987.

KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: Livraria Martins, 1972. Edição fac-similar.

LIMA, Y. S. de. **Brasil: 1º tempo modernista-1917/1929: Documentação.** São Paulo: IEB, 1972.

NAPOLI, R. de. **1922/1972: a semana permanece.** São Paulo: EDUSP, 1980. 3 v.

PLACER, X. **Modernismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1972.

PRADO, Y. de A. **A Semana de Arte Moderna.** São Paulo: Edart, 1976.

SANTIAGO, S. (org.). **Carlos & Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade.** Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SCHWARTZ, J. (org.). **Caixa modernista.** São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

VIVA MEU MESTRE: MACHADO E SUA GINGA¹

Katiane Martins de OLIVEIRA*
Michele Freire SCHIFFLER**

- **RESUMO:** Esse artigo analisou o conto “Teoria do Medalhão” de Machado de Assis, explorando a linguagem como uma arena discursiva, refletindo sobre a complexidade do fazer literário de Machado de Assis. A noção de *literaginga* age como instância de movimento, estética e escrita, pois dá vazão à mudança de perspectiva sobre a ideia aqui apresentada. No conto o autor constrói seu texto como um jogo de capoeira, onde a oralidade e a performance literária se entrelaçam. Como metodologia o conto foi examinado utilizando as características da literaginga: *configuração semântica em oralidade, movimentos corporificados e estéticos, mandinga e cadência*. Busca-se apontar que o conto apresenta a oralidade, usando coloquialismos e escolhas verbais que evocam a cadência do jogo de capoeira. A análise destaca a cadência do texto, evidenciada pelo ritmo verbal, cantigas de capoeira e construções contrastantes que dão vida à narrativa. O conto revela uma abordagem estética única, enraizada na cultura negro-brasileira e na experiência periférica. O objetivo central foi analisar o conto “Teoria do Medalhão” da obra selecionada para compor o *corpus* de modo a comprovar a funcionabilidade da categoria de análise literaginga, apresentando o teor performático no tecer literário do autor, abeirando os saberes ancestrais com seus textos. Ademais, buscou-se retificar a eficiência da categoria de análise desenvolvida por mim, literaginga². Para fomentar os estudos da performance aproximando com a literatura, recorreu-se ao campo de estudos da performance.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Capoeira; Performance; Machado de Assis; Literaginga.

* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Mestra. Vitória- Espírito Santos – Brasil katiane.martins@gmail.com.

** Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Professora Dr. Vitória- Espírito Santos – Brasil miletras@yahoo.com.br.

¹ Trata-se de um recorte do segundo capítulo da dissertação: Do berimbau à caneta: a mandinga literária em Machado de Assis, Conceição Evaristo, Allan da Rosa e Cidinha da Silva, em que aplico a categoria de análise da literaginga.

² O artigo que explica a construção do conceito pode ser acessado pelo link: <https://revistas.uneb.br/index.php/missangas/article/view/15365/11010>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Artigo recebido em 20/09/2023 e aprovado em 21/11/2023.

Chamada: *literaginga* como dispositivo de análise

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. (Martins, 2021 p. 88).

Qual a diferença do livro para a roda? É com essa provocação que começo a discorrer sobre a importância social da roda de capoeira na construção do conhecimento, com seus saberes e ensinamentos ancestrais. E é partindo dessa chamada que começo o meu jogo. Na roda de capoeira, é possível perceber que há uma interação do corpo com o espaço em vários níveis. Sendo que o primeiro nível, linguístico verbal, dá-se pelas cantigas, já o segundo nível é baseado na entonação, no ritmo e no dialeto que determina a cadência do jogo, atribuindo aí características performáticas à capoeira. O que remete a Diana Taylor (2012), no que tange arquivo e repertório, ao indagar sobre a diferença do livro para a roda de capoeira, é inegável a aproximação com o que a teórica nos apresenta.

O livro é a representação do arquivo em que se consegue guardar e eternizar os seus escritos, já a roda de capoeira é contemplada pelo repertório, que apesar de sua reiteração durante toda sua história é fundamentalmente construída no improvisado e, portanto, o novo. A capoeira se refaz a cada jogo. Por fim, é interessante descrever como a roda se estrutura; o jogo dos capoeiristas no centro, a formação da bateria, marcando o círculo, enfim, tudo interfere na interação. É cinético, tem a ver com a linguagem corporal e verbal, todos os movimentos comunicam-se. Ao falar de capoeira e literatura, de modo também se fala de arquivo e repertório.

A partir dessa imagem simbólica de todos os traços que envolvem a performance da capoeira, propõe-se a *literaginga* como uma categoria de análise, que engloba os saberes da capoeiragem, as experiências literárias e as percepções corporais. Ou seja, *Literaginga* sinaliza os movimentos oralizados, corporificados e estéticos presentes na literatura negro-brasileira, de modo a nomear algumas análises que já estão sendo realizadas, a partir dessa mesma perspectiva. Como por exemplo, observa-se semelhanças em leituras de literaturas canônicas e/ou contemporâneas que se apropria de elementos da capoeira para sua elaboração, tal como, as análises feitas por Eduardo de Assis Duarte (2008), em seu artigo *Capoeira literária de Machado de Assis*, em que o autor caracteriza o estilo machadiano como “capoeira verbal”.

Além de Duarte, pode-se pensar, também, em Luiz Costa Lima que ao se referir a Machado de Assis usou a expressão “capoeirista da palavra³”, para sintetizar os movimentos que o célebre escritor fazia em sua escrita. Com isso, o dispositivo de leitura *literaginga*, como uma nomenclatura de categoria de análise, que contempla determinadas movimentações nas literaturas, seja defendido como um termo para compreender um tecer literário, para que dessa forma não mais precise recorrer a expressões compostas que tragam uma ideia. Não estou aqui dizendo que as análises que Duarte ou Lima fizeram

³ A expressão é vista no artigo de Eduardo Assis Duarte, no entanto em uma entrevista para o programa Literatura afro-brasileira - Conexão Futura - Canal Futura, Duarte atribui a expressão sendo de Luiz Costa Lima. Entrevista disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=oc-GF_n9Vvk. Acesso em: 25 jun. 2022.

em seus artigos foram pautadas na utilização da categoria *Literaginga*. Pelo contrário, estou afirmando que a categoria de análise, aqui apresentada, se aproxima, em particular, com o que os autores sinalizaram em seus artigos, ou seja, há uma percepção em comum entre estudos, pois elas se valeram da essência da capoeira na arguição do fazer literário. No caso dos pesquisadores, com o foco em Machado de Assis.

As categorias de análises apresentadas a seguir se pautaram a partir da percepção de uma certa recorrência de elementos em literatura negro-brasileira, observadas por mim, acerca das minhas experiências enquanto leitora. Dessa forma, ao pensar em quatro características, que, de forma recorrente, observei no tecer literário de literatura negro-brasileira, esquematizei as categorias para, minimamente, demonstrar que é possível a utilização do dispositivo de análise. Alerto para aquilo que foge dessa roda. Faço isso, por uma preocupação particular em não me arriscar em um jogo rasteiro que limite as diferentes possibilidades, como uma boa defensora do jogo livre, não quero com esse dispositivo fechar a roda de análises, pelo contrário, a ideia é sempre buscar novas possibilidades de perguntas e respostas. Sendo assim, apresento um encaminhamento para compreender as características do que reconheço como uma literatura que se aproxima da análise da literaginga.

Para chegar a essa sequência, foi feito um trabalho de observação e comparação entre as literaturas, de forma que as características recorrentes foram destacadas e categorizadas. Para a categoria de análise destaca-se aquelas qualidades que se aproxima do gingar escrito/performativo. Para isso, foi organizado uma sequência lógica de fatores, buscando características na escrita do texto, bem como nos aspectos oralizados e a construção rítmica, de modo que a junção desses fatores possa auxiliar na análise aproximando as produções.

Além disso, o mandingar do autor também se destacou, ou seja, em seus textos, de forma única, apresenta suas percepções, embora todos apresente um balancê que os unem. Interessante pensar que tais fatores podem ou não, aparecer todos no objeto a ser analisado. As categorias são: **1. Configuração semântica em oralidade**; **2. Movimentos oralizados, corporificados e estéticos presentes na literatura (negro-brasileira)**; **3. Mandinga: Problematização de maneira não direta**; **4. Cadência: ritmo verbal**.

Entende-se a necessidade metódica em se pensar categorias objetivas de análise para guiar o embasamento do dispositivo de leitura. A metodologia foi criada especialmente para sintetizar e compreender o conteúdo de maneira sistemática, a fim de construir um processo lógico de análise, ao explicar a movimentação literária do texto. Pretende-se aqui apontar um método para tratar as relações da literatura ou um conjunto de técnicas literárias, explicando cada uma das quatro sequências apresentadas. Para isso, Machado de Assis servirá como exemplos de escritas literárias que performatizam a *literaginga*.

Configuração semântica em oralidade: Observar no texto a configuração de sentido das palavras utilizadas, de modo que a palavra escrita consiga transmitir o mesmo poder na oralidade, que sua semântica, seja preenchida de todo significado sonoro que carrega consigo.

Movimentos corporificados e estéticos presentes na literatura negro-brasileira: A segunda sequência pensa uma composição de fatores que alcançam uma totalidade da imagem

através dos sons, do ritmo e do corpo em movimento. Inicialmente, é importante pensar na concepção do ritmo para a capoeira e a cultura africana, no qual o ritmo não compreende a concepção europeia em que há um conjunto de marcações. Para a capoeira o ritmo está muito próximo do balanço, em que os diferentes tons se encaixam no vazio, a fim de que as marcações rítmicas encontrem espaços provisórios. Cada batida pode transformar o rumo da melodia.

Mandiga: Problematização de maneira não direta: Essa problematização de maneira não direta foi feita genuinamente por Machado de Assis, em que ele conseguiu criticar os senhores escravocratas sem ser tachado como um escritor panfletário, mais que isso, a ginga machadiana em se fazer ser lido por essa mesma elite escravocrata é a síntese desse ir e vir literário.

Essa mandinga pode ser vista em muitas literaturas, sobretudo a literatura negro-brasileira, que a partir de situações simples, sem panfletagem ou discursos elaborados, antirracistas ou de empoderamento, se cria uma camada de problematização indireta que consiste verdadeiramente em críticas latentes ao sistema. Há sim, nessas literaturas, todas essas questões mencionadas, mas o fazer literário é de tal manejo que para a/o leitor(a) mais desavisada/o, como já sinalizava Machado de Assis, tais questões podem passar despercebidas. Esse manejo eu chamo de mandinga, ou o gingar para iludir.

Cadência: Ritmo verbal: Em outras palavras, o ritmo ou uma cadência que algumas/alguns autoras/es constroem em seus textos, proposta em sua dimensão rítmica, que possibilita, de forma singular, a produção e a circulação de significantes nas verbalizações, aproximando um movimento do que se escreve ao que se lê.

Ao organizar essas categorias de análises contendo inicialmente quatro aspectos determinantes é importante ressaltar a necessidade de pensar a partir de uma nova epistemologia, que permite criar alicerces sobre perspectivas que atravessam conhecimentos já existentes, e assim compreender a criação da palavra, de tal forma que a ideia semântica seja conceituada. Sobre novas perspectivas de ruptura do conhecimento já existente, Mignolo citado por Dantas (2018), disse que a ruptura “[...] é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (Dantas, 2018, p. 28).

Viva meu mestre: Machado e sua ginga

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer, e o que por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam.

(Martins, 2021, p. 75).

Tem uma cantiga de capoeira que o refrão é marcado pelo verso: “Iê, viva meu mestre, camarã”, essa é a cantiga que influencia o nome desse último tópico do capítulo, os versos servem como uma forma para referenciar Machado de Assis como um mestre da capoeira da palavra.

O autor carioca é um dos maiores escritores brasileiros do século XIX e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, deixou um legado literário notável e multifacetado. Nascido em 1839, no Rio de Janeiro, Machado ficou conhecido por suas obras que transcendem o tempo, explorando as complexidades da condição humana. Enquanto sua escrita é muitas vezes associada à exploração das nuances psicológicas e sociais, há uma dimensão menos explorada, mas igualmente intrigante, que pode ser relacionada ao jogo de capoeira. Machado ensinou o caminho da escrita inovadora, o que remete ao fechamento dos versos da cantiga: “Iê, quem me ensinou camará”. Portanto, para além da análise do conto, esse tópico pretende explorar o fazer literário machadiano, como sendo um ensinador da escrita negro-brasileira.

Assim como o jogo de capoeira incorpora movimentos ritmados, imprevisíveis e fluidos, a obra de Machado de Assis apresenta um gingar literário que escorrega dos limites da narrativa engessada. O autor, como um bom mestre, utilizou a fluidez das metáforas para sua própria abordagem literária, iludindo seus leitores, em um diálogo constante de ação e reação. Os personagens de Machado de Assis parecem dançar através das páginas, desafiando as expectativas e desconstruindo convenções literárias. Sobre a escrita machadiana, Duarte escreveu:

Assim, a capoeira verbal, em sentido amplo, não se resume às crônicas do tempo de censura à imprensa, mas se faz presente nos escritos do autor desde a juventude. Isto porque, em função do público-alvo e da própria estrutura dos periódicos mencionados, tinha o autor que conviver a todo o tempo com cerceamentos mais ou menos explícitos de sua expressão, o que leva automaticamente à busca de disfarces. Se, na crônica, assuntos banais ou aparentemente inocentes se revezam para encobrir reflexões mais agudas sobre a realidade brasileira da época; e se, nas narrativas de ficção, muitas vezes a voz em primeira pessoa dissimula o verdadeiro lugar de onde fala o discurso do autor; no conto “A mulher pálida”, que passaremos a examinar, Machado constrói um enredo de amor não correspondido como forma de tecer uma crítica sutil ao padrão feminino de beleza disseminado a partir da Europa e difundido mundo afora como conceito e critério de julgamento (Duarte, 2008, p 04).

A capoeira verbal, assim, torna-se uma estratégia literária que transcende o momento histórico específico, destacando-se como uma forma de resistência e crítica nas obras do autor. Dessa forma, Machado de Assis oferece um meio para abordar implicitamente questões sociais e raciais em sua escrita, através da maleabilidade do jogo de capoeira, suas reviravoltas e estratégias, podem ser vistas como uma metáfora da agudeza crítica que Machado aplicava a aspectos da sociedade de sua época. Neste contexto, explorar a relação entre o jogo de capoeira e a obra machadiana oferece uma perspectiva interessante sobre sua contribuição para a literatura brasileira.

No conto analisado, o leitor é apresentado a um diálogo que se dá entre pai e filho, após o jantar comemorativo de 21 anos deste. Estando os dois a sós, o pai aconselha ao filho tornar-se um Medalhão, ou seja, alguém que conseguiu conquistar riqueza e fama. Ele passa, então, a tecer uma teoria de como o filho conseguiria isso, aconselhando-o a

mudar seus hábitos e costumes, anulando seus gostos e opiniões pessoais. O filho deveria sempre se manter neutro perante tudo, possuir um vocabulário limitado e conhecer pouco, e sempre preferir um humor mais simples e direto ao invés da ironia, que requeria certo raciocínio e construção imaginativa. Após muitos outros conselhos, o pai termina a conversa admitindo que suas palavras têm certa semelhança com a obra “O Príncipe”, de Maquiavel, e diz para o filho ir dormir. E dessa forma o autor envolve o leitor em uma cena que transcende um simples diálogo entre pai e filho.

No conto “Teoria do Medalhão” de Machado de Assis, a capoeira pode ser interpretada como uma forma de mandinga na escrita do autor, representando uma astúcia, uma habilidade em lidar com as complexidades sociais e uma dança sutil entre as expectativas convencionais e a originalidade literária. A relação entre a produção literária de Machado de Assis e a literatura negro-brasileira é complexa, pois, apesar de ser um escritor negro, escreveu em uma época em que o racismo era endêmico no Brasil, entre os séculos XIX e início do século XX, um período em que as condições sociais e políticas para os negros eram extremamente desafiadoras.

O impacto de Machado de Assis na literatura negro-brasileira pode ser percebido na discussão mais ampla sobre a representatividade negra na literatura brasileira. Sua presença como um dos principais escritores do cânone literário brasileiro destaca a importância de reconhecer e analisar as complexidades raciais presentes na produção literária do país. Desse modo, a discussão sobre a representatividade negra na literatura ganha destaque diante da presença significativa do autor, que foi fundamental na construção da narrativa literária brasileira. Analisar o legado de Machado de Assis na literatura negro-brasileira implica reconhecer e compreender as nuances raciais que permeiam as produções literárias do Brasil, promovendo um diálogo mais amplo sobre identidade e representação na literatura.

A capoeira, ao longo da história, foi uma forma de resistência da população negra. Da mesma forma, Machado de Assis, como um escritor negro, em uma época de profundo preconceito racial, utilizou sua escrita como uma forma de ginga literária. É possível observar elementos de sua herança negro-brasileira, como a capoeira, para subverter as normas literárias e abordar temas sociais de maneira astuta e penetrante. Ao estabelecer essa relação entre o conto Teoria do Medalhão e a capoeira percebe-se que Machado de Assis não apenas criticava a superficialidade da sociedade de sua época, como também, contribuía para a construção de uma narrativa que desafia as normas estabelecidas, ou seja, como uma forma de ginga na escrita, ou como este estudo aponta, a literaginga.

Ao explorar as nuances da produção machadiana, pode-se perceber uma rede intrincada de significados que ecoam na oralidade, destacando uma categoria particular: a configuração semântica em oralidade. É nesse enlace entre a expressão escrita e a tradição oral que emergem elementos fundamentais, proporcionando uma rica compreensão da narrativa machadiana, especialmente evidenciada no conto em questão.

Este conto, ao ser submetido à análise da oralidade, revela camadas complexas de significado que dialogam com as raízes culturais negro-brasileiras. Desse modo, nesta análise, a “Configuração semântica em oralidade”, desvela-se as escolhas linguísticas de Machado de Assis e sua reverberação na tessitura literária.

No conto, Machado de Assis aborda satiricamente a mentalidade aristocrática e o hábito de colecionar medalhões como símbolos de status social. O protagonista reflete sobre a vida e as experiências por meio do uso de medalhões, cada um representando um aspecto específico de sua existência. A narrativa explora a superficialidade das relações sociais e a busca por reconhecimento através de símbolos externos. Com ironia, Machado de Assis critica a vaidade e a futilidade da sociedade da época, oferecendo uma reflexão perspicaz sobre os valores e as prioridades que orientam as escolhas individuais na busca por reconhecimento e status. E é através dessa ironia, por meio do diálogo que essa categoria se aplica.

Pensando na categoria configuração semântica em oralidade, no trecho: “Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino” (Assis, 2020, p. 1099). O autor utiliza uma metáfora que sugere a jornada da vida como uma palavra em formação, essa escolha, ao ser submetida à categoria, adquire um tom mais informal, como quem, realmente, compartilha um segredo a um filho, ou amigo próximo. A oralidade aqui se manifesta na expressão direta e coloquial, aproximando o texto de uma conversa cotidiana.

Ainda, “Não te ponhas com denguiques, e falemos como dois amigos sérios” (Assis, 2020, p. 1099). A instrução para não se comportar com “denguiques” revela a preocupação com a seriedade e compostura, características valorizadas no conto. O termo “falemos como dois amigos sérios” indica a busca por uma interação formal, mas a escolha do vocábulo “denguiques” remete a uma linguagem mais descontraída, introduzindo elementos da oralidade na escrita.

Já em outro trecho o autor escreve: “O mesmo ofício te irá ensinando os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado” (Assis, 2020, p. 1100). A expressão “pensar o pensado” revela uma reflexão intrincada sobre a natureza do ofício do medalhão. Nesse contexto, a oralidade se manifesta na escolha de palavras que, mesmo mantendo uma estrutura gramatical, refletem a cadência e os jogos de linguagem presentes em tradições orais. A configuração semântica em oralidade amplia o espectro de significados, adicionando nuances à reflexão proposta.

Ao observar o trecho: “Há um meio; é lançar mão de um regime debilitante, ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc.” (Assis, 2020, p. 1100). Ao considerara prática de capoeira, essa passagem pode ser interpretada como uma alusão à necessidade de domínio físico e mental. Seja, a questão da oralidade não se refere apenas à coloquialidade, mas ao uso de refrões, provérbios, cantigas e à transmissão de saberes tradicionais, desse modo, ao analisar o conto é observado usos de provérbios ao longo do texto como forma de transmissão de saberes, se aproximando da capoeira como uma ferramenta para construção do conto.

A capoeira, com seus elementos corporais e musicais, exige um equilíbrio entre força e astúcia, aspectos que dialogam com a sugestão de um “regime debilitante” e a absorção de conhecimento por meio de leituras e discursos. Desse modo, ao explorar fragmentos dessa obra, à luz da configuração semântica em oralidade, percebe-se como Machado de Assis tece uma narrativa complexa, entrelaçando elementos linguísticos e culturais, ao construir o conto em forma de diálogo, o autor aproxima a oralidade de sua escrita, como quem avisa desde o início que o que se escreve, antes foi oralizado.

A literatura é um espaço dinâmico que transcende a mera palavra escrita, capturando movimentos, sensações e expressões estéticas que ecoam nas experiências culturais e corpóreas. Ao adentrar a esfera da literatura negro-brasileira, essa riqueza de movimentos corporificados se torna ainda mais evidente. Nesse contexto, as narrativas não são apenas palavras dispostas em páginas, são gestos, danças, ritmos que ecoam as tradições ancestrais e contemporâneas da diáspora africana no Brasil.

Ao explorar a categoria de movimentos corporificados e estéticos na literatura negro-brasileira, destacando como autores incorporam em suas obras elementos que verbalizam e se manifestam nos corpos, nas danças, na musicalidade que permeiam as experiências negro-brasileiras. A literatura negro-brasileira, assim, se revela como uma expressão, onde as histórias são contadas não apenas através das letras, mas também pelos corpos que movimentam, pelos gestos que determinam e pelos ritmos que pulsam. Pode-se trazer para o jogo de análise a categoria que se refere aos “Movimentos corporificados e estéticos presentes na literatura do *corpus*.”

No conto, a interação entre os personagens por meio de diálogos é uma representação clara dos movimentos corporificados e estéticos presentes na literatura negro-brasileira, sendo que o próprio formato do diálogo, em que os personagens se expressam verbalmente, traz à tona elementos da corporeidade tão presentes nas tradições culturais negro-brasileiras. Que pode ser observado no fragmento:

— Upa! que a profissão é difícil.

— E ainda não chegamos ao cabo.

— Vamos a ele.

— Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um Tratado Científico da Criação dos Carneiros, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo. Comissões ou deputações para felicitar um agraciado, um benemérito, um forasteiro, têm singulares merecimentos, e assim as irmandades e associações diversas, sejam mitológicas, cinegéticas ou coreográficas. Os sucessos de certa ordem, embora de pouca monta, podem ser trazidos a lume, contanto que ponham em relevo a tua pessoa. Explico-me. Se caíres de um carro, sem outro dano, além do susto, é útil mandá-lo dizer aos quatro ventos, não pelo fato em si, que é insignificante, mas pelo efeito de recordar um nome caro às afeições gerais. Percebeste?

— Percebi. (Assis, 2020, p. 1101).

No trecho, a categoria de análise movimentos corporificados e estéticos presentes na literatura estudada, se manifesta na dinâmica do diálogo entre os personagens. O intercâmbio verbal é habilmente coreografado, destacando-se não apenas pelo conteúdo

das palavras, mas pela maneira como são apresentadas. O diálogo revela uma dança de ideias, onde a interação entre os personagens se assemelha a uma performance. O que se pode abeirar ao que Graciela Ravetti afirmou:

Escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entre mesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real indomável, convocando os agenciamentos coletivos; quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nesta “escura era da globalização”, como manifestam Gómez-Peña e Roberto Sifuentes, do México edos Estados Unidos, sobre seu próprio trabalho como performers. Escreve-se como performer quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis, e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos (Ravetti, 2011, p. 39).

A citação de Ravetti destaca a escrita como um ato performático, enfatizando a interseção entre o fictício e o pessoal, onde gestos ultrapassam os limites do fictício para incorporar o real. No contexto do conto essa perspectiva de escrita como performance se torna evidente na forma como os diálogos são construídos. A interação entre os personagens não se limita à troca de palavras, mas se assemelha a uma encenação, onde as imagens criadas pela ficção se misturam com elementos pessoais dos personagens.

Portanto, a categoria movimentos corporificados e estéticos presentes na literatura negro-brasileira pode ser percebida no conto não apenas na estrutura dialógica, mas também na capacidade de transcender as fronteiras entre o fictício e o real, incorporando elementos performáticos que reforçam os sentidos e a complexidade da narrativa, a estratégia de escrita revela uma habilidade em incorporar movimentos corporificados e estéticos na trama como uma série de diálogos em uma expressão estética que se alinha com a oralidade.

Ao analisar os elementos presentes na obra Teoria do Medalhão de Machado de Assis, é intrigante adentrar o universo da categoria “Mandinga: problematização de maneira não direta” que se manifesta desafiando as convenções. Esta categoria sobressai a simples manipulação de situações; o autor é sutil e perspicaz, como um bom capoeirista. Neste contexto, a mandinga emerge como uma força subversiva que permeia a narrativa, construindo-a com nuances complexas e interpretativas. Ao considerar essa categoria, será apontado como Machado de Assis, de maneira hábil e muitas vezes velada, dialoga com as características negro-brasileiras, especialmente através de uma relação profunda com a prática da capoeira.

No conto, Machado de Assis apresenta de maneira sutil, algumas críticas à sociedade de forma não explícita, o que reforça a aplicabilidade da categoria. A análise a partir dessa categoria revela-se através de diálogos e conselhos dados pelo pai ao filho recém tornado adulto, abordando a construção da persona do medalhão. Em um trecho, o pai aconselha o filho sobre a importância de não possuir ideias próprias, afirmando que a verdadeira essência do medalhão é a ausência de pensamentos originais. Esta abordagem aparentemente inofensiva, mas essencialmente manipuladora, é uma forma de mandinga

literária, em que a subversão ocorre não de maneira explícita, mas através da influência e da manipulação do pensamento alheio. Como também pela ironia e pela crítica contundente à classe hegemônica, alienada e acrítica.

Em outro fragmento, o personagem principal sugere desencorajar qualquer envolvimento com a política, salientando que a adesão a partidos deve ser desprovida de ideias específicas, sendo apenas uma formalidade. Esse conselho dissimulado revela uma problematização da participação política direta, enfatizando a necessidade de manter uma postura apolítica e superficial, características fundamentais do medalhão, que se trata de uma metonímia usada ao longo do texto de forma mandingueira, brincando com os significados semânticos do objeto, trazendo para o conto novos significados para o medalhão.

Em vários trechos da obra, pode-se vislumbrar essa estratégia. Como por exemplo, no diálogo entre o pai e o filho, nota-se o patriarca delineando a trajetória do medalhão, recomendando uma abordagem aparentemente descompromissada à vida. Essa sutileza na orientação revela uma forma de mandingar intelectualmente, onde o filho é instruído a seguir um caminho sem que se perceba explicitamente a manipulação. No trecho em destaque é evidenciado de forma bem precisa esse mandingar:

Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da plateia; mas era muito melhor dispor dos dois (Assis, 2020, p. 1099).

Neste trecho, a sugestão de abster-se de ideias é apresentada como um conselho prático. A mandinga aqui reside na maneira como a instrução é dada, como se fosse uma mera reflexão sobre a vida, enquanto, na verdade, está moldando o pensamento do filho de maneira astuta. Outro ponto em que a mandinga se manifesta é na abordagem do pai sobre a filosofia política do medalhão. Ele aconselha a adesão à “metafísica política”, uma escolha que, apesar de aparentemente despreziosa, tem implicações na maneira como o filho irá interagir com a política.

Desse modo, a característica em problematizar de forma não direta é habilmente construída por Machado de Assis no conto, utilizando-se de sutilezas literárias para problematizar conceitos como a ausência de pensamentos próprios e a superficialidade na participação política. Essa problematização, não direta, adiciona camadas de complexidade à narrativa. Na análise do conto, a categoria mandinga: problematização de maneira não direta revela-se como uma lente interpretativa que contribui para compreensão da forma de escrita machadiana. Sendo assim, Machado de Assis utiliza a mandinga como uma ferramenta para problematizar questões em forma de disfarces.

Com relação a categoria “Cadência: ritmo verbal”, pode-se afirmar que ela colabora com um papel interessante na análise do conto. Machado utiliza a cadência como uma ferramenta sutil para transmitir nuances de significado, estabelecer atmosferas e dar ritmo

aos diálogos entre os personagens. Nessa análise, a cadência, expressa através do ritmo da linguagem, contribui para a complexidade da narrativa, enfatizando pontos cruciais na construção do medalhão e na representação de elementos culturais e sociais.

Ao examinar os fragmentos da obra percebe-se como Machado de Assis utiliza a cadência como ferramenta para enriquecer a experiência do leitor, criando uma tessitura literária que vai além das palavras, englobando o próprio pulso da narrativa. Como pode ser observado nos trechos: “-Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino.” (Assis, 2020, p. 1099). No fragmento, a cadência transmite a seriedade do pai ao abordar o tema do destino e da vida adulta. A escolha meticulosa das palavras e o ritmo ponderado criam uma atmosfera reflexiva. Como se o autor quisesse construir um tom de seriedade, mas que ao mesmo tempo brincasse com a questão ironicamente.

Em outro trecho em que o personagem principal aconselha sobre o ofício de medalhão, o autor escreve: “- Ser medalhão foi o sonho da minha mocidade; faltaram-me, porém, as instruções de um pai, e acabo como vês, sem outra consolação e relevo moral, além das esperanças que deposito em ti” (Assis, 2020, p. 1100). Aqui, a cadência é utilizada para transmitir o tom nostálgico do pai, que reflete sobre sua própria experiência como medalhão. O ritmo melancólico sugere uma resignação, acrescentando complexidade ao personagem.

No último fragmento destacado o personagem aponta sobre a importância da publicidade: “- A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requerer à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição” (Assis, 2020, p. 1100). Nesse fragmento, a cadência é utilizada de maneira persuasiva, ressaltando a importância da publicidade. O ritmo, quase como uma melodia de conselho, também o uso de vírgulas e substantivos, superpondo ideias e coisas, em tom de acúmulo não só de capital, mas de informações dispostas para o leitor, enfatiza a abordagem sutil que o medalhão deve adotar.

Além disso, mais uma vez, pode-se destacar a construção do texto como uma marcação de ritmo na narrativa, já que Machado de Assis constrói seu conto como uma roda de capoeira entre perguntas e respostas, determinando o ritmo. Ao construir o conto como uma conversa íntima entre os personagens, em que se pode cadenciar essa leitura, o autor determina o ritmo que ora acontece de forma mais rápida com períodos curtos, ora se dá de forma mais lenta.

Através desses exemplos, percebe-se como Machado de Assis utiliza a cadência como um instrumento narrativo, contribuindo para a riqueza estilística e estética da obra e proporcionando uma experiência sensorial ao leitor, onde a musicalidade das palavras se entrelaça com as complexidades dos personagens e das ideias exploradas. Por fim, ao examinar o conto através das categorias analíticas, observa-se o tecer do autor na construção literária que vai além da simples narrativa, adentrando os enredos da linguagem, da oralidade, e dos movimentos corporificados presentes na literatura negro-brasileira.

Considerações finais

A literatura negro-brasileira, aqui analisada sob a lente da literaginga, através do conto “O Medalhão”, revela-se como uma arena discursiva onde as palavras dançam, equilibrando resistência e celebração, lamento e esperança. A busca por uma linguagem que ultrapasse os limites convencionais, desafiando o maniqueísmo e provocando reflexões, é uma constante nessa literatura, e o conto de Machado de Assis exemplifica essa abordagem estética e política. A categorização proposta neste estudo - configuração semântica em oralidade, movimentos corporificados e estéticos, mandinga e cadência - permitiu uma análise profunda do conto, destacando elementos que aproximam a literatura da capoeira. A oralidade, presente nos coloquialismos e escolhas verbais, evoca a cadência do jogo de capoeira. A mandinga, expressa na abordagem indireta de questões sociais, desafia o maniqueísmo e convida à reflexão. A cadência do texto, evidenciada pelo ritmo verbal e cantigas de capoeira, dá vida à narrativa, criando uma experiência única para o leitor.

A análise do conto, revela uma intrincada teia de elementos literários que enriquecem a experiência do leitor e aprofundam a compreensão da obra. A configuração semântica em oralidade, primeira categoria de análise, destaca-se como uma ferramenta poderosa na transmissão da mensagem, conferindo ao texto uma autenticidade e vitalidade que ressoam com as tradições da oralidade. Os movimentos oralizados, corporificados e estéticos, segundo categoria, emergem como expressões vívidas da literatura negro-brasileira.

A relação entre o fazer literário de Machado de Assis e o jogo da capoeiragem expressa no uso da capoeira como forma de mandingar na escrita, destaca-se como um elemento central. Assim como os capoeiristas dançam e jogam com seus corpos, Machado manipula as palavras e estrutura os diálogos de forma a criar uma espécie de jogo literário, onde as sutilezas da linguagem e os movimentos narrativos se entrelaçam. A configuração semântica em oralidade, evidenciada na escolha vocabular e nos diálogos, destaca-se como uma característica marcante da prosa machadiana. O autor, ao capturar a sonoridade e a cadência da linguagem falada, insere uma autenticidade peculiar à obra, aproximando o leitor do universo representado.

A escolha cuidadosa das palavras e a disposição melódica contribuem para a expressividade dos personagens e a profundidade das reflexões apresentadas. Assim, ao explorar as múltiplas facetas do conto “Teoria do Medalhão” vislumbra-se uma obra que transcende o tempo, revelando a sagacidade do autor em questionar convenções sociais e revelando a complexidade do fazer literário desse grande mestre da capoeira verbal.

A análise das quatro categorias da literaginga no texto de Machado de Assis revela não apenas o fazer literário do autor em incorporar elementos orais, corporificados, estéticos e rítmicos, mas também a profundidade e complexidade de uma obra que se destaca na literatura brasileira contemporânea. Ao retomar a teoria de performance, especialmente a vocalidade trazida por Zumthor (2007), podemos compreender ainda mais a importância desses elementos na construção dessa obra literária. Zumthor enfatiza a vocalidade como um dos aspectos centrais da performance, destacando a maneira como a oralidade e a sonoridade influenciam a recepção da obra. Nesse sentido, a literaginga

apontada no texto de Machado de Assis se destaca ao incorporar elementos visuais e textuais, além de aspectos vocais e rítmicos que enriquecem a experiência da/o leitor(a).

OLIVEIRA, K. M. de.; SCHIFFLER, M. F. Long live my master: Machado and his ginga. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.95-108, 2023.

- **ABSTRACT:** *This article analyzed Machado de Assis's short story "Teoria do Medalhão," exploring language as a discursive arena, reflecting on the complexity of Machado de Assis's literary creation. The notion of "literaginga" acts as an instance of movement, aesthetics, and writing, as it allows for a change in perspective on the idea presented here. In the story, the author constructs his text as a game of capoeira, where orality and literary performance intertwine. As a methodology, the short story was examined using the characteristics of "literaginga": semantic configuration in orality, embodied and aesthetic movements, "mandinga," and cadence. It seeks to point out that the story presents orality, using colloquialisms and verbal choices that evoke the cadence of the capoeira game. The analysis highlights the cadence of the text, evidenced by verbal rhythm, capoeira songs, and contrasting constructions that bring the narrative to life. The story reveals a unique aesthetic approach, rooted in Negre-Brazilian culture and the peripheral experience. The central objective was to analyze the short story "Teoria do Medalhão" from the selected work to compose the corpus in order to verify the functionality of the "literaginga" analysis category, presenting the performative content in the author's literary fabric, approaching ancestral knowledge with his texts. Furthermore, the efficiency of the analysis category developed by me, "literaginga," was sought to be rectified. To promote the study of performance by approaching it with literature, the field of performance studies was relied upon.*
- **KEYWORDS:** *Literature; Capoeira; Performance; Machado de Assis; Literaginga.*

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2020. v. II.

DANTAS, L. T. F. **Filosofia desde África**: perspectivas descoloniais. 2018. 231f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

DUARTE, E. de A. **A capoeira literária de Machado de Assis**. **Literafro**, Belo Horizonte, [2008]. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/28-critica-de-autores-masculinos/1019-a-capoeira-literaria-de-machado-de-assis-eduardo-de-assis-duarte#sdendnote1sym>. Acesso em: 15 ago. 2024.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RAVETTI, G. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar**: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

TAYLOR, D. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

ZUMTHOR, P. **Recepção, performance, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CHINESE AUTHOR'S SONG AS A SYNTHESIS OF GERMAN AND CHINESE CULTURE: THE EXAMPLE OF HUANG TZU'S VOCAL CYCLE 'THREE DESIRES FOR A ROSE

Liu YEYU*

- **ABSTRACT:** The article establishes functional connections between distant artistic phenomena, namely classical Chinese poetry and German Kunstlied, whose synthesis defines the genre-specificity of 20th-century Chinese art songs and the vocal cycle “Three Desires of a Rose” by Huang Zi. Huang Zi’s poetic texts exhibit links with traditional classical Chinese poetry, dominated by the concept of eternal return. This principle is reflected in the vocal cycle “Three Desires of a Rose” through the interplay of themes, images, and symbols originating from the “Seven Golden Ages” of Chinese poetry. The synthesis of classical Chinese poetry and German Kunstlied in Huang Zi’s vocal cycle poses an intriguing challenge for modern musicology. This synthesis establishes unique connections between artistic cultures separated by time and space, enriched by elements of the German Kunstlied tradition, which emphasize the significance of individual expression. Notably, shared characteristics between Chinese poetic tradition and German Kunstlied, evident in Huang Zi’s vocal cycle, include the principle of “landscape in emotions,” the exploration of themes like return, homesickness, loneliness, desire, and the evocative portrayal of spring, water, flowers, and questioning. These elements collectively reveal the inner world of the Heroine. The cycle’s three songs each depict a different aspect of the Heroine’s emotional journey. The first song portrays the spring landscape mourning the Heroine’s homesickness, while the second depicts a woman grieving for her husband and her fading beauty. The third song features the Maiden Rose appealing to the wind and rain, the enamored “passionate passerby,” to preserve her beauty. The vocal score is characterized by a unique atmosphere and intonations reminiscent of European Romantic music. In conclusion, Huang Zi’s vocal cycle “Three Desires of a Rose” stands as a unique composition that unites elements from both Chinese and German musical traditions, thus holding significant relevance in the context of 20th-century musical heritage.
- **KEYWORDS:** Chinese music; Kunstlied; Vocal cycle; Huang Zi; Synthesis; Poetry; Emotional; Musicology.

* Suzhou University of Science and Technology – Music Institute. Deputy Director. Suzhou – Jiangsu province -China. bamssmit@gmail.com.

Artigo recebido em 20/09/2023 e aprovado em 21/11/2023.

Introduction

Originating in the 1920s through the work of Chin Zhu and Zhao Yuan Zhen, Chinese art song was created based on a creative reinterpretation of the German *Kunstlied*. It soon gained significance as a national genre representing the musical culture of modern China. While Chin Zhu primarily relied on verses from classical poetry of ancient China when composing Chinese art songs, Zhao Yuan Ren preferred to use verses from modern poets, including his own, as poetic prototypes.

In the 1930s, Huang Zi, in the development of the tradition established by Zhao Yuan Zhen, turned to the poetry of contemporary poets. The historical significance of Huang Tzu's work is due to the fact that he was the creator of the romantic vocal cycle in Chinese music of the 20th century (the cycle of Chinese art songs). Huang Tzu's vocal cycle "Three Wishes for a Rose" (1932) based on poems by the composer's contemporaries, poets Wei Hanzhang and Long Chi, displayed the processes of interaction of traditions, dating back to Chinese classical poetry, and innovations that go beyond the foundations of national culture, characteristic of the art of China in the 20th century. The poems selected by Huang Tzu contain many threads that connect their work with traditional classical Chinese poetry. This is explained by the specifics of the development of Chinese literature, based on the idea of eternal return.

In the poems included in the vocal cycle 'Three Wishes for a Rose,' the concept of eternal return is embodied through the interaction of themes, images, and symbols developed during the 'seven golden ages' in the history of Chinese poetry (Roshenko, 2004, p.16). The poems that serve as the poetic foundation of the cycle maintain the principle of ancient Chinese poetry, wherein the poet must be aware of their place in the universe and interpret the "priority of the individual" as a "synthesis of the previous experience of generations" (Edlin, 1978, p. 23).

The specificity of the manifestation of the priority of the individual in Huang Tzu's vocal cycle (as well as in Chinese art songs as a whole) lies not only in the synthesis of national poetic traditions but also in the inclusion of German *Kunstlied* traditions as part of this synthesis. While the poetic texts underlying the songs exhibit a system of symbols characteristic of classical Chinese poetry in its historical and artistic integrity, the musical dramaturgy of the vocal cycle incorporates a system of intonational signs that indicate their European Romantic origin. The specificity of the manifestation of the priority of the individual in Huang Tzu's vocal cycle (as well as in Chinese art songs as a whole) lies not only in the synthesis of national poetic traditions but also in the inclusion of German *Kunstlied* traditions as part of this synthesis. While the poetic texts underlying the songs exhibit a system of symbols characteristic of classical Chinese poetry in its historical and artistic integrity, the musical dramaturgy of the vocal cycle incorporates a system of intonational signs that indicate their European Romantic origin.

The principle of National Chinese Poetry on the example of Huang Tzu's cycle "Three Wishes for a Rose"

Three poems selected by Huang Tzu, which formed the verbal basis of the cycle, are united by an indirect, veiled adherence to the traditions of the ancient Chinese "poetry of gardens and fields" – shangshui. The refraction of the traditions of "poetry of gardens and fields" in the poetic texts of Huang Tzu's vocal cycle is evidenced by the preservation of its main features: firstly, the voice of the lyrical hero presented in it sounds like the "voice of the heart", according to L. Edlin's (1978, p. 45) definition, and secondly, the landscape is inseparable from emotions. Landscape in emotions is the principle of national Chinese poetry, which has retained its significance up to the present day and is close to the principle of conveying feelings through the landscape, inherent in European romanticism (which is also reflected in the German *Kunstlied*). If the Chinese classical "poetry of waters and mountains", which Chin Zhu turned to in the famous song "The Great River Flows to the East", tends to reveal images of the heroic past, then in the poetic masterpieces of the 20th century, included in the Huang Tzu vocal cycle, the landscape serves to reveal lyric content.

By their genre nature, the first and second songs of the cycle can be classified as 'songs of despair,' similar to the ones created by the poet Qu Yuan, who carried out a 'poetic revolution a century and a half after Confucius' (Roshenko, 2004, p.89-90). The content of the third song of the cycle is correlated with the "exuberant joy of sensual nature", characteristic of the work of the poet Cao Zhi from the 2nd century AD. In the poems written by different poets, the composer discovers interacting cross-cutting themes and images (both poetic and musical), which allow for the integration of the songs into a vocal cycle. The poetic texts of the songs are characterized by a feature inherent in classical Chinese poetry: the 'apparent attention' of nature to man. Nature is attributed with "comprehending... thoughts" of a person, "participating in his sorrow, resonating with his spiritual movements, particularly when he is alone, with an open and free heart, far from the concerns of everyday life, and joining itself in majestic silence with his countenance" (Edlin, 1978, p. 23). The songs of the cycle are unified by an important theme in Chinese poetry, the 'yearning for a life that exists only in dreams' (Edlin, 1978, p.100).

The action of the landscape principle in emotions interacts with the unfolding in the vocal cycle of Huang Tzu of the theme of the search for "salvation in nature" (Liu Yan, 2012, p.205), the origins of which go back to Confucianism. Its deployment presupposes the separation of the hero from his environment, the flight "from the world and career" (Liu Yan, 2012, p.49). The acquired loneliness allows the exile to feel the saving role of the nature he contemplates, evoking thoughts about the infinity of the universe.

Landscape in emotions" principle captures the "power and depth of the Chinese image" (Edlin, 1978, p. 19). The first song of the cycle portrays a melancholic atmosphere where the beautiful spring nature seems to sympathize with the Heroine's homesickness, reflecting the mood of separation that torments her soul ("Outside the window, the cuckoo is crying"; "fallen flowers" floating "on quiet waves"). The second song depicts a woman who, yearning for her husband, loses her physical beauty ("Look in the mirror,

she probably lost weight. She is not herself to take care of her hair and attach a diadem.”). However, in line with a tradition that has evolved in Chinese classical poetry, the essence of true conjugal love is expressed through the beauty of the Heroine’s soul and her emotions.

The development of the theme of longing unites the first two songs of the cycle, where the first describes homesickness, and the second portrays longing for a beloved husband. In the third song, the image of the Rose Maiden is presented, who implores the wind and rain not to destroy her triumphant (albeit short-lived) youthful beauty, which has captivated the “passionate passerby.” Thus, from song to song, the cycle affirms the idea of beauty, encompassing both its external and internal manifestations. The unfolding of the beauty image follows the principle of the “cycle of concepts” characteristic of classical Chinese poetry. O. Roshenko reveals the essence of the mission assigned to Chinese poetry, discovering it in the context of “Chinese science within an encyclopedia.” As a result, it becomes evident that “all themes have been examined from the perspective of both science and poetry” (Roshenko, 2004, p.98).

The question of dramaturgy of the cycle

In line with this traditional mission of Chinese poetry, the dramaturgy of the vocal cycle observes the development of a system of interrelated and complementary themes, images, symbols and metaphors from song to song. The metaphorical lines gradually expand the images and symbols of the “poetry of gardens and fields”, characteristic of both Chinese science and encyclopedias. These include images of spring, water, flowers, birds, trees and related attributes that enhance and clarify their meanings. The poems of various poets, selected by the composer for the vocal cycle, are united by the theme of revealing the depth of the female soul, inseparable from the stage images of spring. The multifaceted depiction of a Woman is one of the most significant moments in the German Kunstlied and in the European romantic vocal cycle, as can be seen, for example, in R. Schumann’s “Frauenliebe und-leben cycle”.

In each of the poems, the Woman emerges as the embodiment of beauty, radiating from her soul and illuminating the surrounding landscape. The interplay of poetic metaphors and symbols reveals the central image of the Woman in Huang Tzu’s vocal cycle. The poetic texts in the vocal cycle exhibit a characteristic feature of the Chinese classical poetry encyclopedia known as the “cycle of concepts” (Lyu Bincyan, 2014, p.100). The essence of the “cycle of concepts” in the Chinese poetic tradition lies in the unity of diverse elements and a unifying principle in the structure of the artistic image. In Huang Tzu’s vocal cycle, the ‘cycle of concepts’ revolves around the central artistic image of spring, which serves as a unifying thread across all three songs. The uniqueness of the vocal cycle lies in the fusion of three spring songs, three spring miniatures that portray the transformation of the Woman’s images and states.

In Huang Tzu’s vocal cycle, spring is not only a symbol of the triumph of awakening nature, life and love. According to the traditions of Chinese poetry, spring is also

associated with images of longing, loneliness, and sadness. In the formation of a “cycle of concepts” around the image of spring, the accompanying cross-cutting semantic images of trees, flowers, water, birds participate as attributes of the central image. The poetic texts of the first two songs, written by one poet, permeate through artistic images. Such, for example, is the image of a cuckoo, which symbolizes suffering in Chinese mythology, the cry of a lonely soul. The grieving Heroine wants to become a Cuckoo, so that, having gained the freedom of flight, to fulfill her desires. None of the cross-cutting semantic images accompanying the disclosure of the essence of the central image of spring remains constant in its manifestations. The constant variability of the content and design of cross-cutting semantic images contributes to the disclosure of the encyclopedic unity inherent in poetry.

Symbolism in Huang Tzu’s vocal cycle “Three Wishes for a Rose”

The image of the Woman in the vocal cycle is inseparable from flower and plant symbolism, just as it is inseparable from the image of spring. In the first song (“Longing for the Homeland” with lyrics by Wei Hanzhang) and the third song (“Three Wishes for a Rose” with lyrics by Long Chi), the image of the Heroine is associated with the ancient theme of Chinese poetry - admiring a flower and correlating emotions with it. This includes likening sadness to crumbling petals. The poems by Wei Hanzhang and Long Chi inherit the tradition of flower poetry, which serves as a reflection of the Heroine’s state of mind, whether it be suffering and longing for her homeland or triumphant, admiring the beauty of herself and the world around her.

In the central song of the cycle (“May Love” with lyrics by Wei Hanzhang), a parallel is drawn between the image of the Woman and the willow and poplar trees that stand as lonely as she does along the road where her husband left many years ago. The Huang Tzu cycle reflects one of the most important characteristics of Chinese poetic art – the ability of the artistic image captured within it to form the theme of art and generate an independent genre of poetry. This metamorphosis and unity of image, theme, and genre are particularly evident in the final song of the vocal cycle. The image of the rose, which holds a fundamental place, is associated with the theme of admiring a flower (in this case, a rose) and with the poetry inspired by the rose.

The artistic image, theme, and genre of art, which originated from the contemplation and praise of the beauty of a rose, coexist simultaneously in Long Chi’s poem. Similar metamorphoses, presented in unity, can be found in classical Chinese poetry not only in relation to the admiring contemplation of the rose but also, for example, the chrysanthemum. The admiration of the chrysanthemum gives rise to an artistic image that becomes the theme of poetry and eventually the poetry of the chrysanthemum itself. In regard to the exploration of the theme of “blooming flowers,” which is characteristic of Chinese classical poetry, the third song of the cycle aligns with the “poetic dictionary” found in the works of Liu Xie, a poet from the 5th century whose legacy contributed to conveying “the beauty of external, ornamental fantasy” (Liu Yan, 2012, p.92).

Water in the vocal cycle appears as an element of the musical and poetic world, invariably accompanying the Heroine and being an important component of the landscape surrounding her, undergoing a series of metamorphoses. The image of water, which is included in the musical and poetic landscapes of the cycle as a reflection of the emotions of the Heroine, is associated with the embodiment of the idea of return. In the first song, water is presented through the musical and poetic image of quiet waves along which fallen flowers float. This image contributes to the musical embodiment of the idea of return, which plays a decisive role in the content of the first song and the cycle as a whole: along with quiet waves and fallen flowers floating on them, the Heroine dreams of returning to her homeland. The intoneme of the wave determines the process of development of the musical dramaturgy of the first song of the cycle, the features of its piano part. The musical dramaturgy of the song is inherent in the principle of intonational anticipation of the final verbal and poetic symbol: the intoneme of the wave precedes its appearance in the poetic text. As a result, the concept of return, accompanied by the movement of quiet waves, shapes the entire intonational and dramatic process, taking on the significance of the leading sound symbol of the song. The intonational function of the quiet waves, conveying the message of return, attests to the role of intonational generalization in song dramaturgy. In the first song, the tone of the quiet waves temporarily disappears only at the boundary between the first and second sections of the form (on the words “Awakening the feelings of parting”). The resurgence of the undulating movement in the piano part coincides with the vocal utterance of the key word “return” (“I asked the fallen flowers, are you sailing south with me on the quiet waves? I wanted to return to my homeland with them”).

The imagery of water also holds significance in the musical dramaturgy of the second song in the “May Love” cycle. While the quiet waves toneme plays a decisive role in the first song, the rain toneme becomes the foundation for the musical and poetic content of the second song. The sound of raindrops falling on the steps of the house, where a lonely Woman yearns for her husband, echoes in her heart, acquiring the symbolic meaning of the Heroine’s tears. The musical representation of rain tears permeates the first part of the song (written in two-part form), serving as the basis for the piano part. Similar to the first song, the return of the rain intoneme in the miniature code of ‘May Love’ seems to emphasize the role of the return concept in the shaping process. As in the first song, the idea of return is proclaimed in the final lines of the second song in the cycle (the Heroine ‘laments not becoming a cuckoo to call him back so that he would return soon’).

The element of water is introduced into the poetic text of the third song of the cycle through the negation of rain as a destroyer of beauty (the first wish of the Virgin Rose: “let those who envy me - cruel wind and rain - not blow, not bear”). In the concluding intonation dramaturgy of the vocal cycle, the image of water takes on a distinct embodiment. The specificity of its artistic solution is driven by the goal of forming a synthetic reprise of the entire cycle in the second section of the third song. This is evident in the contrapuntal implementation in the piano part, featuring variations of two water intonemes - quiet waves (established in the first song) in the low register, and

rain (established in the second song) in the upper register. The contrapuntal use of these intonemes, representing the image of water, unites the three wishes of the rose, which are concentrated in the second section of the third song in the cycle. Consequently, the third song takes on the meaning of a synthetic reprise of the cycle.

By incorporating the themes from the previous songs into the second section of the final song, the composer contributes to the reaffirmation of the return idea. Despite the absence of the key word “return” in Long Chi’s poetic text, the composer consistently reveals the idea of return in the intonation dramaturgy of the cycle. The piano afterword that concludes the Adagio miniature, serving as a reminiscence of the quiet waves intoneme from the first song, also aids in reestablishing the intonational concept of return on the scale of the entire cycle.

The theme of “desire” in the context of the cycle

Desire as a theme of art connects European romanticism (such as the famous song by F. Chopin) with classical Chinese literature. Desire represents one of the “eternal themes” of Chinese literature, starting with Confucius, “the great ancestor of the dynasty of losers” (Liu Yan, 2012, p. 207). The Confucian tradition in the development of the theme of desire is evident in each song of the cycle. For instance, in the second song, which touches upon the theme of unfulfilled desires and “failure to achieve the desired”, the “tragedy of the Confucian personality” (Liu Yan, 2012, p. 207), is depicted, drawing inspiration from the works of Liao Zhai and Qu Yuan. The song portrays the image of a representative from the Confucian dynasty of “losers”. By developing the image of a noble loser as a symbol of dignity (regardless of whether fortune smiles upon them or not), the second song continues the Confucian tradition of differentiating between ‘human dignity and luck’, with the latter being attributed to fate and beyond human comprehension and influence (Liu Yan, 2012, p.210).

The name of the entire cycle became the title of its third part – ‘Three Wishes of a Rose’, as each of the songs contains a desire expressed by the Heroine. As a result, the number three acquired a symbolic meaning in the vocal cycle, appearing at all levels of meaning formation: three songs, three wishes, and in the final song - three timbres (violin, piano, vocals). The unifying aspect of the songs is the placement of “desire” in each of them. Consistently presented in the final section of the vocal piece, it assumes a definitive role in the songs, serving as a function of generalization. In contrast to the first two songs, each containing one wish (about the return), the final section of the third song presents three wishes, united by the idea of preserving beauty. The concentration of the Heroine’s desires occurs in the concluding part of the cycle. In addition to the noted means of musical dramaturgy that serve to unite the songs into a cycle, it is worth mentioning the prevalence of slow tempos – Andante – Adagietto – Andante, as well as the creation of a tempo arc that connects the initial and final songs of the cycle. Tonal logic plays an important role in the process of cyclicizing the songs in Huang Tzu’s composition. The order of the songs (E-flat major, D minor, E-major) indicates the formation of a

modal arch between the extreme parts framing the middle, minor song. One of the signs of tonal logic is the arrangement of the second and third songs in keys that are in a semitone environment relative to the initial E-flat major. The first song – “Longing for the Homeland” – reveals the theme of a foreign land, classic for Chinese poetry. However, the theme of homesickness also defines the semantics of European musical romanticism. So the very theme of the first song of the cycle contains links through which interaction is established between distant cultural traditions - the ancient national Chinese culture and European romanticism. Disclosure of the theme of homesickness is carried out on the basis of a 2-part musical form with a miniature prelude and a small connecting construction. Each of the 9-measure sections of the 2-part form ends with a line containing a word expressing the essence of the idea of returning (in this case, home) leading to the cycle as a whole. In the first section, such a line is “Outside the window, the cuckoo cries, says, it’s better to return to your homeland”; in the second – “I wanted to return home with them”. As a connecting construction and, at the same time, a watershed, the vocal phrase “Awakening various feelings, overflowing with the mood of parting” appears as a turning point in the figurative and semantic structure of the first song, preceded by a 3-bar piano interlude based on the tone of quiet waves. It is difficult to overestimate the significance of the turning point vocal phrase about parting, since it is revealed not only in the intonational context of the first song, but of the entire cycle. Within the limits of the first song, the boundary fragment performs two interdependent functions – intonational contrast, which contributes to the comparison of the two sections of the form, and the lead to the climax, with which the second section begins. In addition, the analyzed vocal phrase, based on the chordal pulsation of the piano, is a prototype of the rain intoneme, which will find its deployment and semantic definition in the next song – “May Love”. This principle of intonational advance operates not only within a single number, but also on the scale of the Huang Tzu cycle as a whole – the composer created a system of intonation links that unite the musical dramaturgy of the vocal cycle. The second section of the first song has a question-answer structure. The interrogative sentence is based on the words “I asked the fallen flowers, are you sailing south with me along the quiet waves?”, the sentence-answer: “I wanted to return to my homeland with them.” The variety of meanings presented in unity distinguishes the intonational content of the second section of the first song of the cycle. The interrogative sentence is a true clot of intonemes, being climactic not only and not so much because the dynamics *f* appears above it for the first time in the song, but in connection with the concentration of meanings revealed in it. Within the 3-measure construction (the scale of the interrogative sentence), there is an interaction between the intonemes of the question, fallen flowers – a symbol of separation and sorrow in classical Chinese poetry, desire and return (contained in the vocal part) and quiet waves (in the piano part). Such a rich intoneme clot arises, first of all, due to the fact that in an interrogative sentence, almost every intoneme introduced into it is semantically colored. Huang Tzu uses the method of interaction of meanings on the scale of one intoneme, combining its inherent expressive and pictorial meanings. Thus, an interrogative sentence, taken as a whole (a stepwise downward movement within a major undecima, ending with a

move to an ascending major sixth), is the tone of the question. At the same time, two intonational turns should be distinguished within its boundaries: a stepwise downward movement within the major undecimal and a move to an ascending major sixth. If the first revolution can be interpreted as the intoneme of fallen flowers, then the second one can be interpreted as the intoneme of desire, complemented by the semantics of return. The semantic unity of desire and return, characteristic of a poetic text, is reflected in the corresponding processes of intonational dramaturgy. In addition, the meaning of the intoneme, in the semantic potential of which the signs of desire and return are combined, is emphasized in the intonation structure of the “answer” that ends the song. Its reference tones, between which intermediary sounds are located, also represent a move to an ascending sixth (in this case, a small one). Finally, the possibility of interpreting the ascending sixth (both major and minor) as the intoneme of desire/return is confirmed by an analysis of the intonational dramaturgy of the subsequent songs. The stratification of intotones testifies to the reflection in music of the concentration of ideas and meanings characteristic of Chinese art in the expression of thought, when the artistic image, as a result of its inherent symbolism and metaphor, acquires many meanings. The second song “May Love” is an example of love lyrics, the lyrics of “pure water” (Edlin, 1978, p.25), characteristic of “serious, that is, classical Chinese poetry” (Edlin, 1978, p.24). The type of Heroine presented in the song is based on the gender transformation of the image of the hero-loser, formed in the Chinese literature of the Confucian tradition. This is evidenced by the system of images inherent in Wei Hanzhang’s poem: deep suffering, reflected in the appearance of the Heroine, expectation, which is the meaning of her life, the introduction of images of the outside world, which are associated with experiences that pierce her heart, loneliness, dooming her to stay in a confined space, finally, the development of “the theme of failure, failure to achieve the desired” (Edlin, 1978, p.59). It is significant that the art of European romanticism is permeated by the same ideas and images as the Chinese literature of the Confucian tradition. The image of a romantic hero is almost entirely consistent with the regulations of the virtues inherent in the hero-loser of Chinese poetry of Confucian origin.

The figurative and semantic commonality between the German *Kunstlied* and the Chinese poetic tradition was the key to the formation and establishment of the national genre foundations of the Chinese art song. The nature of the description of the image of the ideal Heroine, presented in the second song of the cycle, contains features of the genre of classical Chinese poetry *shi* (Lyu Bincyan, 2014, p.225). Three sections of the song reflect the stages of formation of the image of the Heroine. The first one presents a portrait of a Woman, reflecting the state of her soul. In the second, a landscape is depicted that reflects her emotions, in the third, the reason for her longing is indicated and the desire for the return of her husband is expressed. The idea of return in the vocal cycle is connected with the reproduction of the musical style of the German *Kunstlied* of the Schubert type, its inherent gentle, sublime, primordial simplicity, which distinguishes melody, harmony, and texture. In particular, the author’s remark “simplece”, which accompanies the piano introduction to the third song and determines the type of content inherent in it, indicates that for the composer, recreating the exquisite simplicity of the German *Kunstlied* (the

stage of its formation in Schubert's work) in the musical imagery of the vocal cycle was one of the leading creative tasks.

Conclusions

The specificity of the synthesis of the traditions of Chinese classical poetry and the German *Kunstlied* in the vocal cycle of Huang Tzu lies in the fact that the national conditionality of its poetic component has found its organic implementation on the basis of the development of the genre and style features of the German art song. The organic synthesis of multinational traditions on the scale of Huang Tzu's vocal cycle is due to the presence of common principles, themes, symbols, meanings, which predetermined the possibility of their unification within such an artistic phenomenon as the genre of Chinese art song. The acasual kinship between such distant phenomena in time and space as Chinese poetic classicism and European musical romanticism, the features of which are synthesized in the vocal cycle of Huang Tzu, is evidenced by the principle of "landscape in emotions", the development of the themes of return, homesickness, loneliness, desires, the presence of meanings of spring, water, a flower, a question, through the prism of which the inner world of the Heroine is revealed. The synthesis of the traditions of Chinese classical poetry and the German *Kunstlied* is the basis of Chinese art song as a national genre representing Chinese musical romanticism of the 20th century.

YEYU, L. A canção do autor chinês como síntese da cultura alemã e chinesa: o exemplo do ciclo vocal de Huang Tzu 'Três Desejos Por Uma Rosa'. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.109-119, 2023.

- **RESUMO:** O artigo estabelece conexões funcionais entre fenômenos artísticos distantes, a saber, a poesia clássica chinesa e o *Kunstlied* alemão, cuja síntese define a especificidade de gênero das canções artísticas chinesas do século XX e do ciclo vocal "Três Desejos de uma Rosa" de Huang Zi. Os textos poéticos de Huang Zi exibem vínculos com a poesia clássica chinesa tradicional, dominada pelo conceito de eterno retorno. Esse princípio reflete-se no ciclo vocal "Três Desejos de uma Rosa" através da interação de temas, imagens e símbolos originários das "Sete Eras de Ouro" da poesia chinesa. A síntese da poesia clássica chinesa e do *Kunstlied* alemão no ciclo vocal de Huang Zi representa um desafio intrigante para a musicologia moderna. Essa síntese estabelece conexões únicas entre culturas artísticas separadas pelo tempo e espaço, enriquecidas por elementos da tradição do *Kunstlied* alemão, que enfatizam a importância da expressão individual. Notavelmente, características compartilhadas entre a tradição poética chinesa e o *Kunstlied* alemão, evidentes no ciclo vocal de Huang Zi, incluem o princípio da "paisagem nas emoções", a exploração de temas como retorno, saudade, solidão, desejo e a evocativa representação do mundo interior da Heroína. As três canções do ciclo retratam cada uma um aspecto diferente

da jornada emocional da Heroína. A primeira canção retrata a paisagem da primavera lamentando a saudade da Heroína, enquanto a segunda descreve uma mulher de luto pelo marido e por sua beleza desvanecente. A terceira canção apresenta a Rosa Donzela apelando ao vento e à chuva, o “apaixonado transeunte” enamorado, para preservar sua beleza. A partitura vocal é caracterizada por uma atmosfera única e entonações que lembram a música romântica europeia. Em conclusão, o ciclo vocal “Três Desejos de uma Rosa” de Huang Zi é uma composição única que une elementos das tradições musicais chinesa e alemã, tendo assim uma relevância significativa no contexto do patrimônio musical do século XX.

- **PALAVRAS-CHAVE:** *Música chinesa; Kunstlied; Ciclo vocal; Huang Zi; Síntese; Poesia; Emocional; Musicologia.*

REFERENCES

EDLIN, L. **The history of Chinese literature in works of an academician V.M. Alekseeva.** Moscow: Nauka, 1978.

LYU BINCYAN. **Musical and Historical parallels of the development of Chinese and European art.** Odessa: Astroprint, 2014.

LIU YAN. **Reflection of the relationship between music and painting in the song of the modern Chinese composers:** Universal and national in culture. Minsk, 2012.

ROSHENKO, O. **New mythology of romanticism and music:** problems of encyclopedic analysis of music. Kharkiv: KhNURE, 2004.

INTERPRETATION OF MILAN KUNDERA'S *THE FAREWELL WALTZ* FROM THE PERSPECTIVE OF ETHICAL LITERARY CRITICISM

Qian ZHAO*

- **ABSTRACT:** Nie Zhenzhao, a distinguished Chinese scholar, has constructed the theory of literary ethics based on the study of Chinese and Western ethics. Nie's theory provides a new perspective for literary research. In *The Farewell Waltz*, there are many kinds of ethical imbalance, such as the distortion of love ethics, the deformity of life ethics, the decline of family ethics and the loss of professional ethics. Taking Nie's theory of ethical literary criticism as the perspective, we can analyze these phenomena of ethical imbalance in the novel. This is very beneficial for us to explore Kundera's ethical tendency.
- **KEYWORDS:** Milan Kundera; *The Farewell Waltz*; Nie Zhenzhao; ethical literary criticism; ethical imbalance.

Introduction

Originally written in Czech in Bohemia, *The Farewell Waltz* was one of the early novels written by Milan Kundera. Although not a famous one among Kundera's novel series, it was the most favorable one for the author himself. Kundera has once confessed that "writing it (*The Farewell Waltz*) was more fun than writing other novels" (Kundera, 2019, p.116) Based on the structural form of Viennese waltzes, Kundera has used the narrative techniques of juxtaposition and polyphonic in creating *The Farewell Waltz*. Through these efforts, Kundera has connected different events happening to multiple characters together organically. Structurally, *The Farewell waltz* is different from Kundera's other novels during the Czech period. In the novel, Kundera changed the structure of the previous seven paragraphs and divided the chapters into five parts in chronological order. This attempt reflected Kundera's continuous innovation in his novel creation. As an important perspective of literature research, ethics has forged an inextricable bond with literature since ancient times. After years of continuous research, Chinese scholar Nie Zhenzhao created the theory of literary ethics. In *The Farewell Waltz*, there are many kinds of ethical imbalance, such as the distortion of love ethics, the deformity of life ethics, the decline of family ethics and the loss of professional ethics. Taking Nie's literary theory as

* Anhui Business College – Wuhu City - Anhui Province - China. 241002. Professor. MARA University of Technology - Shah Alam – Malaysia. 40170. PHD Student. zhaqiannnu@163.com.

Artigo recebido em 20/09/2023 e aprovado em 21/11/2023.

the perspective, we can analyze the phenomenon of ethical imbalance in the novel. The study is very beneficial since it can pry out Kundera's ethical tendency.

A brief overview of Nie Zhenzhao's theory of ethical literary criticism

As an important perspective of literature research, ethics has forged an inextricable bond with literature since ancient times. Ancient Greek philosophers Socrates, Plato and Aristotle has used literary forms to express their ethical thinking about life. By the 1970s, literary ethics, as a new critical perspective, became popular in the European and American academic circles. It mainly focused on the relationship between literature and ethics with the purpose of exploring the ethical meaning in literary works. In 1999, the well-known *PLMA-Publications of the Modern Language Association* has established a new column of called "Ethics and Literature Research", which was intended to conduct in-depth investigation of the relationship between literature and ethics. After entering the 21st century, the literary ethics research in European and American countries has entered a new stage. A group of scholars led by Marshall Gregory became the backbone of the development of disciplines. According to Gregory, literary narrative "sets a model through people's behavior and attitude, and influences people's spirit and temperament by guiding us how to get rid of various dilemma of life and summarize the ethical judgments of various behaviors" (Gregory, 2004, p.284). His view has been unanimously recognized by the academic community. Today, after decades of development, Western literature theory has matured, becoming an important perspective of literary criticism.

Being a distinguished professor at the School of Foreign Languages of Zhejiang University, Nie Zhenzhao is the editor-in-chief of *Interdisciplinary Studies of Literature* and *Forum for World Literature Studies*. Nie's outstanding contribution is that he has established the theory of "Ethical Literary Criticism". As early as 2004, literary ethics was identified as a method of literary criticism by the Chinese academic circle. Nie's "Literary Ethical Criticism: A New Exploration of Literary Criticism Methods" (Nie, 2004) was regarded as a sign of the rise of Chinese ethical literary criticism because it has put forward the methodology of ethical literary criticism in China for the first time, and has discussed the theoretical basis, object and content of ethical literary criticism. Being the earliest journal included by A&HCI in China, *Foreign Literature Studies* is a prestigious journal of foreign literature studies. Nie has taken the opportunity of serving as the chief editor of the journal to open the column of "Literary Ethics Criticism Research". This effort has encouraged Chinese scholars to engage in literary ethics research. Under Nie's advocacy, the research on literary ethics in China has been flourishing. Nie's theory of literary ethics has also had a great influence in western countries as well. Claude Rawson, a lecture professor at Yale University and one of the Academicians of American Academy of Arts and Sciences, has praised Nie as "father of ethical literary criticism". Many famous academic journals in the field of literature research have successively launched special issues or publishing review articles to comment and study Nie's ethical literary criticism, including *Times Literary Supplement*, *Arcadia*, *Style*, *CLCWeb: Comparative Literature and*

Culture, etc. In short, Nie's theory of literary ethics provides a new perspective for literary research.

Literature review of Kundera's *The Farewell Waltz*

As a famous contemporary novelist, Milan Kundera has attracted the attention of many literary critics. Throughout the previous research achievements, researchers mainly focused on the perspectives of writing skills, thematic analysis, philosophical thought and symbolic metaphor. They "have conducted comprehensive research on Kundera's novels and the research perspectives have experienced a process of gradually transforming from a single political ideological criticism to a pluralistic one" (Zhao, 2023, p.137). As one of Kundera's early novels, *The Farewell Waltz* embodies the main characteristics of Kundera's novel creation. Unfortunately, researchers have paid less attention to this novel. Only a few related papers have been published. Throughout the relevant research results, the perspective mainly focuses on the ethical analysis of the characters' behaviors. In the novel, Dr. Skreta has attracted the attention of researchers. Some scholars have made an ethical analysis of his behavior as a doctor from the perspective of ethics. In "Individuals, humanity, and reproductive medicine: A bioethical reading of Milan Kundera's *Farewell Waltz*", Bacchini analyzed the causes of Dr. Skreta's unethical behaviors. In Bacchini's viewpoint, Skreta "projects his moral concerns onto the wrong ontological level, paying no attention to single individuals but to an abstraction called 'humanity'" (Bacchini, 2012, p.101). In "Knowledge and morality in Kundera's novel *The Farewell Waltz*", Gluchman made an ethical analysis of Dr. Skreta in *The Farewell Waltz*. According to the author, "Dr. Skreta waged a latent personal "moral war" against the totalitarian regime. This was also reflected in his opposition to the preferred morality of socialist health care professionals" (Gluchman, 2021, p.391). He made a different conclusion by saying that Dr. Skreta has contributed to the future of the country. Of all the female characters in the novel, Mrs. Klima is the one most worth studying. Using the theory of the gaze, Liu analyzed the image of Mrs. Klima in *The Farewell Waltz*. According to Liu, "Milan Kundera deeply described the sleeping and awaking process of female's self-consciousness under the oppression of patriarchy" (Liu, 2017, p.95). In the previous studies, no researchers have analyzed the ethical imbalance in *The Farewell Waltz* from the perspective of ethical literary criticism. Therefore, the topic of this paper is innovative.

Ethical imbalances in *The Farewell Waltz*

The distortion of love ethics

Complex emotional entanglements are an important narrative theme in *The Farewell Waltz*. The love ethics of almost all characters in the novel is distorted, which serves as the internal cause of their respective love tragedies. Klima went to a spa town to perform,

during which he had a one-night love affair with Ruzena. After the romance, he tried every means to separate himself from his lover. He refused to respond to Ruzena's letters and avoided to meet her when she went to the theater. In fact, Ruzena did not have much impression of Klima. She only had a vague memory of their one-night love affair. However, Ruzena was a girl with a strong material desire. Therefore, she was unwilling to give up this opportunity to achieve success. Her unexpected pregnancy undoubtedly gave her a perfect chance. She spread the news to Klima in the first place, forcing him to come to her immediately. After meeting with Lucina, Klima tried to suppress his inner disgust. He used all kinds of sweet words to compliment her and lied that he had been longing for her for two months. After being repeatedly rejected for an abortion, Klima's mental state nearly collapsed. In fact, Ruzena's baby wasn't Klima's. To gain wealth and status, she hid this fact intentionally. Later, Ruzena met Bertlef. Despite his old appearance, she was deeply attracted by his financial resources. During the middle of the concert, she was taken to the suite and willingly had sex with the rich American. The incident has changed Ruzena's mind completely. She volunteered to inform Klima that she agreed to have an abortion because she had found a richer man to rely on and no longer needed to use the baby as a bargaining chip for her future. From the above analysis, we can make a reasonable conclusion that Ruzena's attitude toward love is full of hypocrisy and calculation. Her love ethic is extremely distorted and mutated.

Similarly, Klima and Kamila's marriage was surrounded by lies. Klima has always stressed his love for his wife. However, he used every opportunity to seduce young women. What's more, he sought a justification for his cheating and infidelity, proclaiming that "every new infidelity makes me love her (Kamila) more than ever" (Kundera, 2013, p.35). Because of Klima's deformed love ethic, Kamila lived in anxiety. Her mind was filled with suspicion and jealousy all day long, and her mental state became sensitive and abnormal. She paid close attention to every word and deed by Klima with an inquisitive eye, which led her to secretly go to the spa town to investigate his affair. It is precisely because of Klima's uninhibited love ethic that caused Kamila's tragedy.

Compared with other characters, Franzichek was a persistent pursuer of love. Although he was much younger than Ruzena, he regarded her as the only one in his love world. After discovering Ruzena's relationship with Klima, he chose to follow and monitor. At the end of the story, when he learned that his girlfriend was pregnant, he was willing to accept responsibility. Unfortunately, Ruzena was a materialistic egoist. As a poor electrical repairman, he was never chosen. He begged his girlfriend not to kill the baby. After being rejected, he hysterically ran to the hot spring center and made a scene, which eventually led to Ruzena's death by taking poison.

Through the above analysis, we can find a serious distortion in people's love ethics. It is precisely because of the lack of a correct guidance of love ethics that people mistakenly associate love with material, fame and wealth, selfish desires and other factors, resulting in a deformed view of love. As a literary master who paid attention to real life, Kundera was obviously aware of all kinds of evil consequences brought about by the imbalance of love ethics. Therefore, he used the novel as a medium to present this problem. Through those negative love tragedies in *The Farewell Waltz*, Kundera inspired readers to re-examine the

value of love to find a rational love ethics. Unfortunately, Kundera could not put forward a paradigm of love for reference, which was also a deficiency in his love narrative. The ideal state of love is the long-last companionship of each other. True love should not be tainted with money and other worldly things. Of course, a lasting relationship requires both parties to work together, and only one party's persistence is not enough. The love tragedy of some characters in the novel originates from their blind insistence on love. Only by giving up a love that does not belong to you, can you get your own true love.

The deformity of life ethics

According to Schweitzer: "Good is to preserve life, to promote life, to make developable life realize its highest value. Evil is to destroy life, harm life and suppress the development of life. This is a necessary, universal and absolute ethical principle" (Schweizer, 1996, p.9). Under the influence of this idea, he put forward the ethical philosophy of "reverence for life". In *The Farewell Waltz*, people show indifference and disregard for the value of life, which is completely contrary to Schweitzer's life ethics. After learning that Ruzena was pregnant, Klima was very frightened. So, he consulted his friends for advice. The guitarist suggested staging a car accident to kill Ruzena. Fearing the consequences, Klima rejected the advice. However, he pictured Ruzena being killed in his mind and felt a thrill of ecstasy. The lives of Ruzena and the unborn baby were worth nothing to Klima, who cared only about himself. Jakub's life changed when he was arrested and imprisoned during a political event. He was lost in grief and despondent about his future. During the most difficult period of his life, Jakub had suicidal thoughts. Therefore, he asked Skreta for a poison to end his life when he could not bear the pain. According to common sense, Skreta would have refused to give him poison and advised him not to commit suicide. But to the consternation of us readers, Skreta did not hesitate to agree to his request. On the surface, this was a favor to Jakub, but it was in essence an extreme disregard for the value of his life. If the guitarist, Klima, and Skreta's attitude toward life was only reflected in the level of consciousness, then Jakub's behavior was to put this idea into practice. Because of a quarrel with Ruzena, Jakub subconsciously paid attention to her. Later, Jakub noticed a bottle of calming potion she had left on the table. Intrigued, Jakub opened the bottle and found a pale blue pill with a shape and color similar to the poison he had kept. For some unknown reason, he put the poison in his pocket into the bottle. Later, Ruzena returned to the restaurant to pick up the bottle. Although Jakub did try to stop her, he eventually let her take the bottle. At the time of the incident, Jakub also had a struggle in his mind. He wanted to tell Lucina the truth. But at this critical moment of life and death, he was thinking of his own interests, and therefore missed the opportunity to save her life. Later, Jakub's conscience and evil thoughts struggled constantly. This was not due to his respect for the value of life, but simply to find an excuse to face his own conscience. However, when Jakub met Ruzena, who was sitting in the same row at the concert, he failed to explain the situation and lost the last chance to save her life. In this way, Jakub, who boasted of his high morals, pulled

off a masterful murder. To the shock of the readers, he did not feel guilty for his actions of killing two innocent lives. Instead, he left the country that displeased him with a happy and relaxed mood. Jakub murdered a stranger who had no deep hatred with him, and took the murder as an experiment to test human nature. This kind of anti-human behavior was extremely hateful. After Ruzena's death, a detective from the police department came to investigate. The case was suspicious. However, the detective determined to end the case as soon as possible. Olga, the only one who knew the truth, did not come out to clarify things because of her close relationship with Jakub. In a sense, they were all accomplices in the murder of Ruzena's life. In the novel, Bertlef was the only one who doubted about Ruzena's death. However, under the siege of a group of people who ignored the value of life ethics, he appeared powerless and had to compromise with the inspector. Throughout the ages, there have been numerous cases in which human lives have been disregarded. Kundera bitterly pointed out that "if it were possible for anyone to kill people secretly and from a distance, the human race would be extinct in a few minutes" (Kundera, 2013, p.300). For everyone, life is short but beautiful. Only with a heart that reveres life can we feel the nobility of life.

The decline of family ethics

In *The Farewell Waltz*, people's concept of family ethics is very indifferent. Ruzena's father came to visit his daughter. Under normal circumstances, a daughter is a father's sweet little cotton-padded jacket. However, Ruzena was disgusted by her father's visit. When her father talked to her, she always dealt with it absent-mindedly, concentrating on her grooming. Ruzena's indifference to her father essentially reflected her disdain and negation of traditional filial piety. The chaos of ethical relations is also a reflection of the decline of family ethics. To obtain an American passport, Skreta deliberately tried to identify Bertleff, who was only a few years older than him, as his stepfather. Ironically, he was fifteen years older than Mrs. Bertlef. What's more, Bertlef's newborn son (John) was created by Skreta using his own sperm and Mrs. Bertlef's egg. From a physiological point of view, Skreta was John's real father. However, he regarded John as his brother for profit, regardless of normal family ethics. This kind of chaotic ethical relationship makes readers feel sad for the loss of family morality. In the novel, the emotional incest between Olga and her adoptive father Jakub was also an example of the variation of family ethics. Olga, who lacked father's love since childhood, had a strange feeling for her adoptive father. For years, she had repressed her unnatural fantasies. When Jakub came to visit her, Olga's pent-up emotions suddenly burst out. She seduced her adoptive father and gave up her virginity. Olga's outrageous behavior may be caused by years of inner emotional repression. While Jakub, who has always advertised family ethics, did not show a hint of refusal when his adopted daughter volunteered to give her virginity. Thus, Jakub was a false moral defender. He was more hateful than those who openly oppose family ethics. In *The Farewell Waltz*, Kundera presented the ethical problems of family to readers through vivid characters, which aroused people's thinking about their own moral dilemma. Taking

the novel as a mirror, we should be strict in self-discipline to maintain a harmonious relationship with our families. Besides, we should prevent incest from happening, and contribute to the stability of our families.

The loss of professional ethics

In *The Farewell Waltz*, there are a group of characters who have lost their professional ethics, and Dr. Skreta is one of the most typical representatives. He led a slow lifestyle and had no sense of time conception. For example, he was once two hours late for work because he argued with people on the street about some unimportant topics. When Bertlef came with Klima to ask for help, he immediately left the waiting line of patients in the clinic and went upstairs to talk with them in his suite. Skreta's disregard for his patients' time is an abhorrent violation of medical ethics. After knowing Klima's requirements, he used his power for personal needs. In chapter three, Jakub visited unexpectedly. Skreta was so busy that he let his friend dress up as a doctor and enter the gynecological examination room with him. In doing so, he violated the privacy of female patients and was another example of his professional ethics. In addition, when a good-looking woman came in for examination, Skreta took advantage of being a doctor to touch her body. His behavior was very flirtatious, no different from a gangster. What's more, when treating infertility for female patients, Skreta secretly packed his semen in a syringe and injected it into the abdomen of female patients by means of a gynecology examination, resulting in many of them becoming pregnant with his children. "Indifferent, breaching confidentiality, a manipulator, in no way empathetic, he is not interested in the patients' choices but instead devoted to calling in personal favors" (Bacchini, 2012, p.103). His immoral behavior deceived many patients, and laid the root for the breakdown of many families in the future. At the end of the novel, to distance himself from Ruzena's death, Skreta once again defied the doctor's professional ethics by refusing to identify the source of the poison. Such a person with no sense of responsibility and shame had become a respected famous doctor, which was ridiculous. In the novel, Klima is also a person with a weak sense of professional ethics. To get Ruzena to have an abortion, he falsely touted Skreta, who chaired the committee responsible for abortion. Knowing that the doctor was interested in music, Klima offered to hold a concert with him. In fact, Skreta was only a musical art amateur, Klima's behavior was not only a betrayal of the art, but also a manifestation of his lack of professional ethics. The loss of professional ethics has destroyed the stability of society and caused a huge negative impact on society.

In addition to the above ethical imbalance, the novel also involved the category of public ethics and gender ethics. For example, the documentary director broke into the women's hot spring room without the permission of the parties and took photos of a group of naked guests. Except for Olga, who showed strong disgust, the other middle-aged women were fearless, even shameless, in taunting and attacking their companions. The insults and disregard for women's bodies have also reached an eye-popping level.

Conclusion

Each era has its own characteristic ethical values. Therefore, the development of ethical literary criticism is also in a dynamic process of change. The criticism of the old ethical concepts is the internal motivation to promote its development. In literary creation, there are two ways for writers to express ethical ideas. One is to mold some heroic models in the works that follow the mainstream ethics, and guide the readers to establish ethical values that adapt to the development of The Times. The other is to deepen readers' cognition of ethics through questioning the abnormal ethics in society to realize the educational function of literature from the opposite side. Of these two categories of writers, Kundera belongs to the latter. Since he has experienced many obstacles in life, he is used to the fickleness of the world. Rich life experience has cultivated his keen insight and the ability of reverse thinking, which also doomed him to be unable to obey the traditional ethics blindly.

Nie believes that there is a pair of contradictory Sphinx factor in everyone's consciousness, namely "human factor" and "animal factor". In essence, human factor is mainly derived from the rational thinking. It is subject to the normal ethics and is an important symbol of human beings. The animal factor is driven by people's will to be free. It "belongs to the category of physiological activities. It is a desire for instinct for survival and enjoyment" (Nie, 2011, p.9). The human factor and animal factor are always in the state of confrontation. When the human factor is at the peak, the human consciousness is within the scope of ethical control. Conversely, people would become the existence of beast-like. In *The Farewell Waltz*, Kundera has questioned some abnormal ethics existing in modern society, which has triggered our thinking about many ethical propositions. Those ethical imbalances mainly stemmed from the fact that the animal factors suppress the human factors in the thinking of the parties. The experience of the characters in the novel reminds us to control the animal factors in our mind and to look at the world with a rational attitude. Of course, Kundera's cognition of some ethical propositions was limited to a certain extent. For example, he was too pessimistic in his attitude towards love and bioethics. For him, everything in the world was meaningless. Therefore, pure love and valuable life was not accessible. Despite this, Kundera's ethical thought was instructive from the perspective of a panoramic view. After experiencing various aspects of the world, he criticized the old ethical thoughts from a dialectical perspective, which objectively promoted the optimization and development of ethical thoughts. Literary works often convey the social responsibility of writers. Kundera integrated his ethical perception of life into the creation of the novel, which fully reflected his sense of ethical responsibility. The ethical thoughts in Kundera's novels give us a lot of valuable enlightenment. It helps us to make rational choices when facing ethical choices.

Acknowledgment

This work is supported in part by key academic funding project for top professional talents of Anhui Business College under grant Smbjrc202301.

ZHAO, Q. Interpretação de A Valsa dos Adeuses de Milan Kundera na perspectiva da crítica literária ética. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.121-130, 2023

- **RESUMO:** *Nie Zhenzhao, um ilustre estudioso chinês, construiu a teoria da ética literária com base no estudo da ética chinesa e ocidental. A teoria de Nie oferece uma nova perspectiva para a pesquisa literária. Em A Valsa dos Adeuses existem muitos tipos de desequilíbrio ético, como a distorção da ética do amor, a deformidade da ética da vida, o declínio da ética familiar e a perda da ética profissional. Tomando como perspectiva a teoria da crítica literária ética de Nie, podemos analisar esses fenômenos de desequilíbrio ético no romance. Isto é muito benéfico para explorarmos a tendência ética de Kundera.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Milan Kundera; A Valsa dos Adeuses; Nie Zhenzhao; crítica literária ética; desequilíbrio ético.*

REFERENCES

BACCHINI, F. Individuals, humanity, and reproductive medicine: A bioethical reading of Milan Kundera's Farewell Waltz. **The New Bioethics**, Abingdon, v.18, n.2, p.101-114, 2012.

GLUCHMAN, V. Knowledge and morality in Kundera's novel The Farewell Waltz. **Studies in East European Thought**, Dordrecht, v.73, n.4, p.391-406, 2021.

GREGORY, M. Ethical Engagements over Time: Reading and Rereading "David Copperfield" and "Wuthering Heights". **Narrative**, Columbus, v.12, n.3, p.281-305, 2004.

KUNDERA, M. **The Art of the Novel**. Dong Qiang (trans.). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2019.

KUNDERA, M. **The Farewell Waltz**. Yu Zhongxian (trans.). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.

LIU, Z. The ministering and flying status of angel: Analysis of the image of Mrs. Klima in The Farewell Waltz. *In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON EDUCATION, SPORTS, ARTS AND MANAGEMENT ENGINEERING*, 2., 2017, Zhengzhou. **Proceedings** [...], Dordrecht: Atlantis Press, 2017. p. 95-98.

NIE, Z. Z. Literature Ethics Critic: Ethics choice and Sphinx factor. **Foreign Literature Studies**, Wuhan, n.5, p.1-13, 2011.

NIE, Z. Z. Literary Ethical Criticism: A New exploration of literary criticism Methods. **Foreign Literature Studies**, Wuhan, n.5, p.16-24, p.169, 2004.

SCHWEIZER, A. **Awe in Life**. Chen Zehuan (trans.). Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 1996.

ZHAO, Q. Analysis of the metaphorical meanings of symbols in Milan Kundera's novels. **Semiotica**, Berlin, v.251, n.2, p.135-159, 2023.

RELIGIÃO E POESIA NAS CARTAS INÉDITAS DE MURILO MENDES PARA ALCEU AMOROSO LIMA (1958-1974)

Raphael Salomão KHÉDE*

- **RESUMO:** No acervo do poeta no Museu Murilo Mendes, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), estão preservados 50 documentos inéditos, entre os quais, 39 cartas, 3 telegramas, 4 bilhetes, 3 cartões postais e um texto, escritos por Murilo Mendes (1901-1975) para Alceu Amoroso Lima (1893-1983), entre 1930 e 1974. De Alceu para Murilo há somente duas cartas preservadas, segundo a informação de Leandro Garcia Rodrigues (2023). Devido à extensão e à riqueza do material presente nas cartas, considerou-se necessário dividir o trabalho em duas etapas. O presente ensaio tem como objetivo percorrer as onze missivas, enviadas por Murilo Mendes para Alceu Amoroso Lima, entre 1958 e 1974 – período antecedente à transferência, em 1957, para a Itália, do poeta e sua esposa, Maria da Saudade Cortesão Mendes (1913-2010) –, ao analisar a relação entre poesia e religião na obra de Murilo Mendes.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Murilo Mendes; Alceu Amoroso Lima; cartas inéditas; religião; crítica; poesia.

Introdução

No acervo do poeta no Museu Murilo Mendes, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), estão preservados 50 documentos inéditos¹, entre os quais, 39 cartas, 3 telegramas, 4 bilhetes, 3 cartões postais e um texto escritos por Murilo Mendes (1901-1975) para Alceu Amoroso Lima (1893-1983), entre 1930 e 1974. De Alceu para Murilo há somente duas cartas preservadas, segundo a informação de Leandro Garcia Rodrigues (2023, p. 222). Devido à extensão e à riqueza do material presente nas cartas, considerou-se necessário dividir o trabalho em duas etapas. Após termos realizado, em trabalho anterior, uma análise das cartas escritas entre 1930 e 1953 – período antecedente à transferência, em 1957, para a Itália, do poeta e sua esposa, Maria da Saudade Cortesão Mendes (1913-2010) –, temos, com o presente ensaio, o objetivo de percorrer as onze missivas enviadas por Murilo Mendes para Alceu Amoroso Lima, entre 1958 e 1974.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - Instituto de Letras (ILE), Letras neolatinas (LNEO). Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20950-000. raphaelsalomao@hotmail.com.

¹ Com a exceção das cartas de 27/02/1931, de 18/02/1936 e 1/03/1954, escritas por Murilo, e a carta de 23/11/1960, enviada por Alceu, as quais foram publicadas por Leandro Garcia Rodrigues (2023).

Artigo recebido em 20/09/2023 e aprovado em 21/11/2023.

Quando Murilo Mendes chegou à Itália, em 1957, já era um poeta com uma obra consistente, tendo publicado, até então, 13 livros, desde a estreia em 1930. Conforme indicam as cartas inéditas enviadas para Alceu Amoroso Lima – assim como a correspondência inédita para Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto –, o poeta mineiro, durante a fase italiana, além de exercer a profissão de professor universitário e de crítico de arte, escreveu e reescreveu cerca de 13 livros, seis publicados em vida e sete póstumos.

Dentre tantos temas relevantes, o material da correspondência com Alceu se caracteriza por um aspecto principal: a complexa relação entre religiosidade e poesia no projeto estético de Murilo. Ao longo de mais de quarenta anos, o poeta se correspondeu, debatendo este tema, com aquele que foi o primeiro a escrever oficialmente sobre a sua obra e era considerado o maior crítico literário daquele momento. A biblioteca de Murilo Mendes, conservada em Juiz de Fora, atesta o grande apreço intelectual² que o poeta mantinha por Alceu Amoroso Lima, o qual analisou *Poemas 1925-1930*, numa nota de rodapé em *O Jornal* (RJ), em 1930. Na época, a autoridade de Alceu na vida literária era enorme, conforme aponta Leandro Garcia Rodrigues:

A maioria dos escritores brasileiros da primeira metade do século XX se correspondeu com Alceu Amoroso Lima, que, entre as décadas de 1920-1950, foi o principal crítico literário brasileiro, tendo exercido grande influência sobre a intelectualidade de então. Escrever a Tristão de Athayde, seu famoso pseudônimo literário criado em 1919, era uma tentativa de o escritor brasileiro de então conseguir “um lugar no sol” no mundo literário (Rodrigues, 2023, p. 223).

É necessário levar em consideração a instabilidade da forma das cartas, seu caráter de gênero híbrido, o qual mantém relações com a crônica, o romance, a poesia e assim por diante. A correspondência de um autor, em geral, é uma espécie de testemunho sobre cada uma das suas obras: “sobre sua gênese, sobre sua publicação, sobre a acolhida do público e da crítica e sobre a opinião do autor a seu respeito em todas as etapas de sua história” (Guimarães, 2004, p. 10). Segundo Marcos Antonio de Moraes:

A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifestas as motivações externas que “precisam a circunstância” da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr

² Murilo possuía em sua biblioteca 14 volumes de Alceu nas seguintes edições: *A estética literária e o crítico* (1954), *A evolução religiosa de Joaquim Nabuco* (1949), *A Igreja e o novo mundo* (1943), *A vida sobrenatural e o mundo moderno* (1956), *Estética literária* (1945), *Introdução à economia moderna* (1961, 2ª ed. e 3ª ed.), *Meditação sobre o mundo moderno* (1942), *Mitos de nosso tempo* (1943), *O crítico literário* (1945), *O espírito e o mundo* (1936), *O problema do trabalho* (1947), *Pela cristianização da idade nova* (1946) e *Primeiros estudos* (1948).

da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões entrelaçam e os desejos afloram (Moraes, 2000, p. 14).

Muito citado nas cartas dos anos 1930 e 1940, escritas por Murilo para Alceu, é o Centro Dom Vital (CDV), fundado por Jackson de Figueiredo, em 1922, no Rio de Janeiro. Segundo Leandro Garcia Rodrigues (2023, p. 226), tratava-se de um centro de intelectuais católicos pertencente à Arquidiocese do Rio de Janeiro, cuja ação pastoral se destinava aos meios mais abastados da sociedade, bem como artistas, políticos e o mundo intelectual como um todo. Sua sede era na praça XV de novembro, no coração da antiga capital federal, e a ele se filiaram figuras como Jorge Amado, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Ismael Nery e o próprio Murilo Mendes, dentre outros. O CDV expandiu-se para outros estados do país, principalmente Minas Gerais, que recebeu suas filiais em Juiz de Fora, São João del-Rei, Ouro Preto, Cataguases, Belo Horizonte. Nas cartas de Murilo, há constantes referências, também, à revista *A Ordem*, criada, em 1921, por iniciativa de Jackson de Figueiredo e Dom Sebastião Leme, então cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro. Era uma espécie de “diário oficial” dos intelectuais católicos do Rio de Janeiro, que, em 1922, se congregaram em torno do Centro Dom Vital. Com a trágica morte de Jackson por afogamento, em novembro de 1928, Alceu Amoroso Lima assumiu a direção da revista *A Ordem* e do Centro Dom Vital. Neste jornal, Murilo publicou alguns de seus poemas³ e, em 1935, alguns poemas inéditos de Ismael Nery.

Cartas 1958-1974

Na carta, enviada de Roma, do dia quinze de fevereiro de 1958, Murilo convida Alceu a enviar um texto para uma publicação em homenagem aos setenta anos do poeta Giuseppe Ungaretti:

Realizam-se atualmente na Itália comemorações pelo 70º aniversário de Ungaretti, cujo nome está ligado ao Brasil por tantos motivos. A comissão organizadora, composta de nomes expressivos das letras italianas, encarregou-me de convidar alguns dos mais eminentes escritores brasileiros a darem seu depoimento sobre o poeta ou sobre o homem, ou a tratar dalgum aspecto de sua obra. Não há restrições de espaço, mas se preferir poderá enviar um texto curto. A tradução será feita aqui, por pessoa competente. Seu testemunho – que antecipadamente agradeço – constituiria uma valiosa contribuição a esta homenagem e a um grande poeta e a um homem a que a cultura brasileira muito deve. V. não virá à Europa este ano, ano de Lourdes?... Teríamos muito gosto de encontrá-lo (los) aqui em Roma. (Mendes, 1958a).

³ Por exemplo, o poema “Na comunhão dos santos”, publicado em 1938 em *A Ordem*, permaneceu inédito em livro. Há alguns versos que tocam no tema da relação entre comunismo e catolicismo: “Vejo e ouço a Juventude Operária Católica / Depondo a Teus pés os instrumentos de trabalho / E cantando em coro: ‘Operários de todos os países, / Unamo-nos no amor do Cristo Operário, no Seu e no nosso trabalho’” (Mendes, 1938, p. 30-33).

Não há notícias, porém, a respeito desta publicação. É interessante notar, no entanto, que Murilo, um dia após o envio desta carta (portanto, no dia dezesseis de fevereiro de 1958), escreveu para Carlos Drummond de Andrade, com quase as mesmas palavras, solicitando, também, em carta inédita, o envio de um texto de Drummond para compor o livro em homenagem a Ungaretti:

Realizam-se atualmente na Itália comemorações do 70º aniversário de Ungaretti, as quais se prolongarão até fins de março. A comissão organizadora, composta por expressivos nomes das letras italianas, encarregou-me de solicitar a alguns poetas e escritores brasileiros, escolhidos entre os mais ilustres, um depoimento sobre o homem ou sobre qualquer aspecto da sua obra. Não há restrições de espaço, mas, caso v. o deseje, poderá mandar um texto curto. A versão para o italiano será feita aqui, por pessoa competente. Sua colaboração, que antecipadamente agradecemos, constituiria valiosa contribuição à homenagem deste grande poeta, ligado ao Brasil por tantos laços de afeto e tantos serviços prestados à nossa cultura. (Mendes, 1958b).

Em fevereiro de 1959, Murilo enviou um cartão postal de Ravenna com a estampa de São Paulo, apóstolo ao qual o poeta dedicou um longo artigo publicado em *A Ordem*, em setembro de 1948:

Há quanto tempo não tenho suas notícias diretas! Como vão? Não pensam em vir a Roma? E nossa beneditina, sarou do ouvido? Perguntas, perguntas. Não lhes posso dizer o que temos visto, ouvido, lido, passado... Seria preciso um livro. O melhor é resumir algo no plano do afeto: que os amigos estão sempre vivos na nossa lembrança. Como se os tivéssemos deixado ontem. Escrevam uma linha, logo que puderem. (Mendes, 1959).

Na epístola de catorze de março de 1960, o poeta menciona uma viagem ao sul da França junto a João Cabral de Melo Neto e alude a uma epístola para o crítico Willy Lewin (1908-1971), o qual escreveu uma resenha sobre Murilo Mendes, em o *Boletim de Ariel*, em 1934. Trata-se de uma longa carta em que Murilo reflete sobre diversos aspectos do catolicismo. O poeta, ao longo de sua trajetória, publicou vários textos, nos quais a temática teológica é explícita desde o título: *O Sinal de Deus* (escrito em 1936, e publicado em 1994), *Quatro textos evangélicos* (1984), *O Discípulo de Emaús* (1945), por exemplo. Embora a religião esteja presente, praticamente, na obra inteira do poeta – sobretudo após a sua conversão, ocorrida em 1935 –, ela, em algumas ocasiões, foi mal-entendida pela crítica. Há casos mesmo de incompreensão desta temática, como resulta, por exemplo, na primeira resenha a respeito do livro *Tempo e eternidade* (1935), escrito em parceria por Murilo Mendes com Jorge de Lima. Em “Poesia eterna”, publicado em *O Jornal*, no dia cinco de abril de 1935, José Mariz de Moraes chama a atenção para o catolicismo de Murilo, não como escolha estética, mas como um valor moral relacionado ao homem antes que ao poeta:

Murilo Mendes era – ou se dizia – comunista. Sua fisionomia exterior é oposta a do seu companheiro de poesia. Mais esquizoide que Jorge de Lima, cultivou, apesar disso, todas as tendências para o grotesco. Hoje a prática religiosa fez do antigo cômico um dos homens mais equilibrados do Brasil (Morais, 1935, p. 3).

Em artigo de 1939, “A poesia em pânico”, Mário de Andrade já havia indicado o lado herético do catolicismo de Murilo, ao analisar a religião nos poemas de *A poesia em pânico* (1937): “Além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias” (Andrade, 1946, p. 45). O próprio Murilo manifestou em diversas ocasiões sua concepção de um catolicismo preocupado com questões de ordem social. No artigo “Cristo companheiro”, publicado no jornal *A Manhã*, em 24 de dezembro de 1944, o poeta escreve:

O Cristo é o mestre da liberdade. É muito instrutivo acompanhar esta ideia em diversas passagens do Evangelho. O Cristo não impõe sua doutrina pela força, não emprega o aparelhamento cenográfico tão ao gosto de certos ditadores antigos e modernos – principalmente modernos, pois que usam todos os prestígios da técnica para hipnotização das massas. Na sua vida de comunidade com os apóstolos não existe nem sombra de constrangimento ou tirania. Ele declara que quis reunir num só bloco todos os filhos de Jerusalém, mas esta não quis. Ele não a força. O Cristo é mestre da liberdade (Mendes, 1944c, p. 4).

É importante levarmos em consideração tais ideias progressistas, expressas por Murilo neste artigo dos anos 1940, porque elas estão presentes, também, nas cartas enviadas a Alceu que estamos analisando. Na continuação da carta de catorze de março de 1960, o poeta escreve:

Recebemos seu (vosso) cartão de Natal, tão bonito, em resposta ao nosso (a propósito, a foto não foi tirada em Roma, e sim na Provençe, - Les Baux – sítio extraordinário, digno da Espanha, onde Cocteau estava girando seu filme *Le testament d'orphée*, e onde excursionamos com o nosso admirável João – João Cabral de Melo Neto). De há muito desejo escrever-lhe, mas a dificuldade – o mesmo dizia eu ontem em carta ao Willy Lewin – é que a certos amigos não se tem vontade de mandar uma carta, mas uma série delas – tantos são os assuntos que nos interessam reciprocamente. V. poderá imaginar o que tem sido m^a experiência – três anos em Roma! Uma coisa é vir à Itália como turista – e eu já tinha vindo em 52 e 54 em tal qualidade –, levar a visão feérica das cidades de arte e dos monumentos, das belas mulheres etc. Outra coisa é instalar-se aqui, participar da vida do país, viver nas barbas do papa, às portas da Cúria Romana. (Mendes, 1960).

Recentemente, ocorreu uma nova discussão sobre o tema da religiosidade do poeta, ao se colocar em relação o catolicismo de Murilo Mendes com suas escolhas estéticas, em particular com o surrealismo e com a crítica social. Nesse sentido, Júlio Castañon

Guimarães (1993, p. 45) aponta para o fato de que “a poesia que Murilo apresenta sob a divisa ‘Restauremos a poesia em Cristo’ não deixa de se abrir para uma realidade que é também objeto de preocupações de caráter social e político”. Murilo manifestou constantemente uma posição social e política antiliberal, com críticas ao sistema capitalista, ao encarar “a necessidade de uma reforma social com base em valores católicos e uma poesia que venha a ser não um ‘folclore religioso’, mas a manifestação de valores eternos da vida” (Guimarães, 1993, p. 43). Para Murilo Marcondes de Moura (1995, p. 49), a religiosidade de Murilo Mendes manifestava-se sempre “como desejo utópico de totalidade e abrangência, e, com raríssimas exceções, nunca se mostrou de posse de qualquer verdade dogmática, consumindo-se, ao contrário, na exploração, que se sabia aproximativa, de outras possibilidades da experiência humana”. Na continuação da carta de março de 1960, Murilo critica o anticomunismo da igreja oficial, na Itália, e sua recusa em apoiar ideias progressistas e se adaptar às mudanças ocorridas na sociedade civil:

Para um católico consciente, que sabe das possibilidades infinitas da Igreja, e vê que muitas delas, e tão importantes, não são postas em prática, seja pela ignorância de uns, seja pela posição extremamente conservadora de outros – é terrível. Os cardiais da Cúria romana, p. ex., salvo honrosas e poucas exceções, agem como se o mundo não tivesse, de 4 séculos para cá, virado tantas páginas – e que páginas! Não querem entrar na correnteza da história. Dir-se-ia que o intento deles é travar a marcha da história – o que não conseguirão, é claro. Não é possível resumir para você tudo o que tenho visto, ouvido e observado neste particular. Entretanto, como talvez você não tenha tomado conhecimento de certos fatos, lembro, p. ex., que o cardinal Lercaro, de Bolonha, declarou há dias que “o comunismo e o socialismo serão exorcizados com água benta”. O cardinal Ottaviani, em solene reunião em Santa Maria Maggiore, pronunciou-se contra a distensão política, exatamente no instante em que Gronchi deveria partir para Moscou (depois soube que a partida tinha sido adiada). Há dois anos atrás o bispo de Prato, que sofreu um processo porque mandou denunciar do púlpito como concubinos um par que só se casara no civil – comparou publicamente seu martírio com o do nosso Senhor na sua Paixão. Note-se que o bispo não compareceu ao tribunal; sofreu uma multa de 40.000 liras (70 dólares). Na mesma época, altos prelados declararam que a Igreja não pode respirar na Itália; compararam a perseguição religiosa na Itália à da Europa Oriental e China comunista (sic). Também nessa época o cardinal Lercaro, já citado, mandou tocar a finados, durante 30 dias, os sinos da sua diocese, e revestir as igrejas de panejamentos negros. O papa – pessoalmente simpaticíssimo, nascido do povo, como v. sabe, um anti-Pio XII, espontâneo e natural (ainda não fez nenhum discurso doutrinário) – no começo parecia disposto, com certas atitudes e declarações suas, a reconhecer o interesse e o valor de determinada linha socialista; quando o cardinal, Patriarca de Veneza, reconheceu publicamente a ação dos socialistas, dizendo que eles faziam coisas úteis e boas para a coletividade. Houve uma certa fase de “suspense” em que se pensou que algumas coisas se mudariam na linha política da Igreja. (Mendes, 1960).

A partir deste ponto da carta, Murilo passa a descrever a relação entre religião e política na sociedade italiana, citando o exemplo do partido da *Democracia cristã* (DC), o qual governou a Itália por quase quarenta anos, ao longo dos diferentes governos de coalizão após o fim da segunda guerra mundial. O poeta frequentemente se declarou antifascista, conforme a entrevista concedida ao jornal *A Manhã* em catorze de maio de 1944, cujo título era “Um ‘político da poesia’ e os problemas do homem e da criação intelectual”. O texto é importante, porque, nele, o poeta indica a importância, em seu plano artístico, de uma perspectiva metafísica e de um posicionamento antifascista:

Se prevalecer no Brasil uma corrente que condena a preocupação com os problemas metafísicos, teremos muito o que temer pelo futuro da cultura brasileira. É evidente que muitos e importantes problemas se acham relacionados com a economia, sem que isto lhes tire o seu aspecto metafísico. Um escritor deve ser livre de poder realizar uma obra artística de acordo com as disposições do seu sentimento, da sua cultura e do seu temperamento. O que não pode é bitolar sua personalidade dentro das injunções dos programas e partidos políticos. Considerando a luta que se desenvolve atualmente no mundo, é claro que a única posição decente é antifascista, porque o fascismo é uma doutrina desumana que mutila a estrutura do indivíduo e suprime justamente as liberdades que eu reivindico (Mendes, 1944a, p. 6).

Nesse sentido antidogmático e antifascista, se enquadra o catolicismo de Murilo expresso na continuação da carta de 1960 a Alceu. Murilo indica na ação de uma ala do Vaticano, alinhada com os interesses do governo dos Estados Unidos, que ele chama de “cardiais do Pentágono”, a responsabilidade pela dificuldade da criação de uma aliança, no cenário político italiano, entre católicos, socialistas e comunistas:

Mas em breve os cardiais do Pentágono barravam ao Papa qualquer veleidade de alteração da linha, como logo se viu no caso da aliança política de uma fração da D.C., na Sicília, com socialistas e comunistas. O Papa, segundo versão autorizada, não queria assinar o documento do Santo Ofício, que guardou uns dias na gaveta: mas acabou assinando mesmo. O Papa queria abolir sedes gestatórias. Queria isto, queria aquilo... mas os cardiais da Cúria não deixam. Existe uma questão mais forte que a questão romana: a dos contrastes entre a Igreja italiana e a universal. A política dos cardiais italianos é feita de acordo com os interesses locais, em detrimento da Igreja universal. Quantos cardiais conta a Itália? 31. Quantos cardiais contam países de antiga e fortíssima tradição católica, como a França e a Espanha? 6 ou 7 cada um. E o desnível existente entre boa parte das encíclicas, sermões, discursos eclesiais com sua linguagem obsoleta, e a problemática dos nossos dias? Etc etc etc. (Mendes, 1960).

Nesta longa carta, Murilo confessa ao crítico sua relação com a religião católica e sua discordância com as ideias oficiais da Igreja católica a respeito de questões sociais e políticas. Se compararmos esta carta de 1960 com um trecho de um artigo escrito nos anos 1940, resulta evidente como, para o poeta, a religião era algo a mais do que um

princípio de fé, relacionado não somente com a literatura e a arte, mas também com os ideais socialistas. No artigo “Cristo e tradição”, publicado no jornal *A Manhã*, em dez de junho de 1944, o poeta escreveu:

Sem dúvida alguma, os cristãos devem obedecer aos poderes constituídos: isto está escrito. Mas também está escrito que é melhor obedecer a Deus que aos homens (Esta palavra é muito menos lembrada do que aquela). Quando os quadros sociais tornam-se anacrônicos, esvaziando seu conteúdo histórico, para que conservá-los em nome da tradição cristã? Será que Hitler, Mussolini, Hirohito, Franco etc etc se interessam em transmitir às gerações futuras as nossas grandes tradições dos sacrifícios litúrgicos de Abraão e Moisés, a Lei evangélica e a Eucaristia, isto é, os elementos essenciais do catolicismo clássico? Quanto a mim, não há demônio que me meta isto na cabeça (Mendes, 1944b, p. 4).

De forma coerente com as ideias expressas no artigo acima citado, o poeta, na continuação da carta de 1960, manifesta ao crítico sua maior propensão a entender os mistérios da igreja do que os seus posicionamentos políticos:

Parece-me supérfluo dizer-lhe que aceito como uma criança os dogmas da nossa religião, e adoro. Como resultam claros, quando se tem o coração aberto, o mistério da Santíssima Trindade, a Encarnação de Nosso Senhor, a Imaculada Conceição, e os outros dogmas! Para mim, quando comecei a estudar a sério a doutrina, foi mais fácil aceitar esses divinos mistérios do que a linha política e social da Igreja. Como é bom e confortador que tenham sido definidas essas verdades absolutas, que nos põem frente a grandes coisas; estruturas sobrenaturais infinitamente mais fortes e resistentes que tudo o que pretendemos explicar com a nossa ingênua objetividade! É nesse ponto que a igreja é incomparavelmente grande; disto decorre a fabulosa e contínua geração dos santos. Em resumo, para mim, o dogma é claro, e a matéria livre ou controversa muitas vezes obscura. Enfim, creio ter lhe dito o suficiente para você ver que não trato apenas de literatura e artes. (Mendes, 1960).

Na conclusão da carta, o poeta informa o crítico sobre as suas atividades como professor na Universidade de Roma e recorda também sua experiência como conferencista em diversas universidades europeias entre 1952 e 1955. Murilo cita as suas leituras de autores italianos antigos do *Dolce stil novo*, além de mencionar Dante e Petrarca. Já na carta de três de novembro de 1963 para João Cabral, Murilo, após contar da viagem ao Marrocos, informa o amigo poeta sobre suas leituras da *Divina Comédia* (“De resto, acabara de ler o 5º canto do *Inferno* [Paolo e Francesca], o célebre canto cheio de erros onomatopaicos, p. ex. no verso: *Stavvi Minós orribilmente, e ringhia* [...]”). Na biblioteca do poeta em Juiz Fora, podemos inferir que Murilo possuía, pelo menos, duas edições diferentes da *Divina Commedia*, em italiano, além da *Vita Nuova* e das *Rime* de Dante Alighieri, as *Rime* de Cecco Angiolieri, uma antologia de Guido Guinizelli (*I rimatori del Dolce stil novo*, 1950) e *Il mio segreto* de Petrarca. Murilo dedicou um murilograma a Guido Cavalcanti e diversos retratos-relâmpago (publicados entre 1973 e 1994) a outros poetas da literatura italiana medieval, tais como São Francisco de Assis, Dante, Petrarca,

Cecco Angiolieri, Folgóre da San Gimignano. Na carta, o poeta, o qual menciona, também, o trabalho de Saudade em traduzir um texto de Shakespeare, escreve:

Minha experiência de professor me tem interessado bastante. É a primeira vez que o sou; de fato, na Bélgica, Holanda e Paris fui antes encarregado de conferências muito mais do que professor. Aqui dou 3 aulas por semana (em italiano!). No primeiro ano, em 57, tive dificuldades; mas no ano seguinte a coisa se compôs, e agora entrou tudo nos eixos. Tive um trabalho enorme com a *Commedia*, que li do princípio ao fim, estudando minuciosamente cada canto. Depois li Petrarca e os poetas do Dolce stil novo, de que gosto muito. E, naturalmente, alguns textos fundamentais da literatura moderna. O Prof. Della Rocca visitou-me em 58, vindo da sua parte. Muito cordial, prometeu voltar, ou então convidar-me para ir a sua casa. Não o fez; creio que é ocupadíssimo. Temos aqui ótimas relações no mundo das artes e da literatura. Como v. poderá avaliar, Saudade me ajuda muito; é uma companheira exemplar. É muito admirada no nosso círculo – “*et pour cause*”. Atualmente traduz – com que escrupulo! – *A midsummer Night’s dream*. (Mendes, 1960).

Na continuação da carta, Murilo pergunta se Alceu recebeu *Poesias* (antologia, publicada em 1959, de poemas escritos pelo poeta entre 1925 e 1955,) e *Tempo espanhol*, escrito entre 1955 e 1958, e publicado em 1959, em Portugal, dedicado ao “grande ibérico Jaime Cortesão, querido sogro e amigo”. O livro sobre a Espanha, referido na carta a Alceu, foi matéria de um rico diálogo epistolar entre Murilo e João Cabral de Melo Neto, reconstruído por Ricardo Souza de Carvalho (2011) e por Carlos Mendes de Sousa (2019). Na carta para Alceu, em que há uma referência a Antonio Candido, Murilo escreve:

V. me diz que não recebeu meu último livro. *As Poesias* ou *Tempo espanhol*? Quanto ao primeiro, seu nome – como é natural – figurava entre os primeiríssimos da lista que enviei ao José Olympio, logo que a obra saiu. Depois do seu cartão, reclamei ao editor. Mande-me dizer se já o tem, please. Quanto a T.E., se o Candido (comprou 500 exs.) não lho deu, diga também: expedir-lhe-ei um por via aérea. E agora toque a vez de me escrever, me contar seus planos, e, caso tenha exs. disponíveis, me mandar seus livros. Logo que puder, é claro. (Mendes, 1960).

Em catorze de julho de 1961, Murilo pergunta novamente ao crítico se recebera seus dois livros de poesia, *Poesias* e *Tempo espanhol*:

O cartão junto está sem sorte. O correio devolveu-me há muito tempo, mas ficou debaixo duma pilha de livros, e só ontem o achei. Vai também uma nota-recibo da entrega das minhas *Poesias* em 59. Nunca soube se você recebeu esse livro, como também o *Tempo espanhol*. Não há a mínima alusão a isto, nas suas cartas. Partiremos a 18, em viagem de férias, pa. Espanha e Portugal. (Mendes, 1961).

Em vinte e três de janeiro de 1963, Murilo escreve uma carta para Alceu referindo-se ao seu amigo, o poeta espanhol Jorge Guillén (1893-1984)⁴. Ricardo Souza de Carvalho publicou, em 2011, o texto inédito de um retrato-relâmpago para Guillén, que Murilo não incluiu no livro oficial. Nele, o poeta mineiro escreve sobre seu relacionamento com o poeta espanhol: “encontramo-nos várias vezes, em Roma, Florença, Lisboa e Algarve. Uma das nossas últimas *citas* foi no Jardim botânico de Lisboa, sítio remansoso no centro da cidade, dando-nos a ilusão de que a natureza ainda existe” (Mendes *apud* Carvalho, 2011, p. 271). Na carta de janeiro de 1963, Murilo escreve, pedindo a Alceu uma autorização para Saudade como representante da revista *A Ordem*, na Itália, somente para obter descontos em bilhetes ferroviários, conforme alega. Nas últimas cartas, para Laís Corrêa de Araújo, para a irmã Virgínia, para Drummond e João Cabral, Murilo manifesta medo de que seu contrato com Itamaraty fosse suspenso e ele perdesse seus rendimentos. Na carta para Alceu, o poeta escreve:

[...] e parece que foi há muitos – quando foi ontem – que os tivemos aqui, trazendo-nos o charme de nossa terra e da nossa gente. Meu amigo Jorge Guillén costuma dizer que agora o tempo nos destrói mais que a bomba atômica. Passa mesmo com um ritmo terrível. Continuamos nossa vidinha romana, até que possamos regressar ao Brasil. As notícias que nos chegam daí são assustadoras, mas inda assim bendirei o dia em que tivermos que regressar. Por mais internacional e universalista que me sinta, constato que via a via sou mais brasileiro e mineiro. O Brasil tem um encanto irresistível. E com todos os seus defeitos, *on ne s’y ennueie jamais*. Eu de resto desconheço a *noia*, tema obrigatório de boa parte da literatura italiana atual. Se ela vem, dou-lhe um safanão. Já Stendhal nos dizia que o inimigo nº 1, *c’est l’ennui*. Alceu, peço-lhe o favor de mandar-nos a declaração de que falamos aqui. Basta escrever numa folha de papel com o carimbo da revista as seguintes palavras: Declaro que a Senhora Maria da Saudade Cortesão Mendes é representante e correspondente da revista *A Ordem* na Itália. E assinar. Como lhe expliquei, é só para habilitação a desconto em bilhetes ferroviários (acabam de sofrer um forte aumento). (Mendes, 1963).

É importante destacar que Murilo apontou para o fato de que se sentia um franco-atirador, livre de modismos, tendo manifestado, em algumas ocasiões, que não pertencia a grupos e não aderira a manifestos. Tal posição foi mantida de forma coerente, pelo poeta, em relação a sua conversão ao catolicismo, a sua defesa de ideias socialistas e mesmo a sua adesão ao surrealismo. Por exemplo, no retrato-relâmpago intitulado “André Breton” (1973), Murilo reconstruiu a sua adesão não ortodoxa ao surrealismo nos anos 1920:

Eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além

⁴ De Jorge Guillén, Murilo possuía, em sua biblioteca, *Y otros poemas* (Buenos Aires, 1973), *Clamor* (Buenos Aires, 1963), *Guirnalda civil* (Cambridge, 1973), *La fuente* (Milano, 1961) e *Lenguaje y poesia* (Madri, 1962).

de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares (Mendes, 1994, p. 1238-1239).

Numa carta a Laís Corrêa de Araújo, escrita em Roma, em nove de abril de 1969, Murilo sublinha o fato de não ter pertencido a “programas” e “manifestos”: “Eu tenho sido a vida toda um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos” (Mendes *apud* Araújo, 2000, p. 191). A partir desta perspectiva antidogmática, devem ser enquadradas as cartas para Alceu, em que o poeta reflete sobre a sua relação com o catolicismo. Na missiva, por exemplo, do dia primeiro de junho de 1963, Murilo informa o crítico sobre a saúde do Papa João XXIII (1881-1963), o qual faleceria no dia três de junho daquele ano. Nela, o poeta coloca em destaque valores morais universais como a dignidade, a justiça, a perseverança, o altruísmo:

Desculpe-me o atraso desta: o excesso de trabalho e de compromissos torna-me incivil. Recebi sua carta de abril, grazie. Entendi esta um pouco melhor que as outras, mesmo assim, não consegui decifrar certas palavras. Lamento que você não tenha mais amigos a seu lado, lutando numa posição que é a justa. Agora, que este grande Papa João XXIII nos reconduziu diante do mundo à dignidade de católicos, agora esses católicos não querem ouvir a voz ecumênica! Mas você bem sabe que suas lutas compõem sua cruz. Você poderá sem dúvida avaliar nossa emoção nestes últimos dias, com o agravamento do estado de saúde do Papa. Eu, que raras vezes abro o rádio, não o largo de ontem para hoje. O exemplo que João XXIII está dando é uma coisa enorme. Pastor universal, revela, agonizando, seu coração aberto a todos. Quando ontem parecia ter atingido o fim, soergue-se na cama e com voz claríssima agradece a todos, pede perdão, diz várias vezes “Eu sou a Ressurreição e a Vida”, “ut sint unum”, fala em bergamasco com os irmãos, recomenda aos cardiais a continuação do concílio, prega a paz... uma coisa espantosa. O ar de Roma nestes dias é algo de único. Estamos realmente em comunicação com o universo espiritual, O Papa conseguiu atrair o interesse de todos, faz pulsar os corações. É um homem magnético. Junto lhes mandamos suas fotos como lembrança da vossa visita a Roma, que tanto prazer nos deu. Aguardamos os seus livros de ensaios. (Mendes, 1963).

No dia trinta e um de março de 1967, Murilo menciona uma visita de Alceu a sua casa e reflete sobre a poluição sonora na cidade de Roma. Esse tema está presente também nas cartas do mesmo período para Laís Corrêa de Araújo e para a irmã Virgínia Mendes. Já em 1964, o poeta, em carta inédita para a irmã, falava das transformações do estilo de vida de Roma, que de 150 mil veículos aumentara para 700 mil, desde a sua chegada em 1957. Sente-se, também, claramente um “tom desalentado”. No ano de sua morte, 1975, Murilo escreveu uma carta para sua irmã, Virgínia Mendes Torres, em que fala de medo e depressão:

Eu ando (aqui entre nós) deprimido e angustiado, em parte pelo que se passa na Itália, mormente em Roma: todos têm medo, devido aos sucessivos roubos,

assassinatos, sequestros de pessoas, violências de toda espécie. Muitas páginas de jornal são dedicadas a isso. Temo pelas nossas vidas e pelo roubo dos quadros. Nessa idade vou me desprendendo das coisas, mas os quadros formam uma parte importante do (modesto) patrimônio de Saudade. Receio também o próximo fim da minha comissão. Quando ela terminar, como poderemos viver no Rio com uma pensão de CR\$ 2.400,00? Tenho evitado falar-lhe desses assuntos, mas de vez em quando é preciso desabafar. (Mendes, 1975).

Nas últimas cartas a Laís Corrêa de Araújo, o poeta “entra numa fase depressiva, explicada por ele pela *burrice, crueldade e sujeira do mundo*”, e mostra “dificuldade em manter um ritmo criativo”. Em carta escrita no dia 18 de agosto de 1974, escreve para Laís: “a vida na Itália tem me deprimido muito, pelos episódios de terror e extrema violência, atentados horríveis, morte, o diabo”. O poeta atribuía a culpa “aos fanáticos da extrema-direita”; nessa carta também justificava “a linha da síntese de sua poesia” e reiterava “a dificuldade de edição de textos seus no Brasil”. Ainda em 1974, Murilo confessa que “anda mesmo em crise permanente diante das notícias de violência, terror, corrupção, mercantilismo atroz, o diabo. Passo certos dias num desânimo horrível, hesitando entre o amor à vida e a vontade de acabar, diante do que vejo, leio e ouço”. Na carta para Alceu do dia trinta e um de março de 1967, o poeta inicia a manifestar insatisfação com a poluição sonora e visual, causada pelo excesso de carros em Roma. Murilo menciona, também, suas aulas nas universidades de Pisa e Roma⁵:

Regressando das férias de Páscoa encontro sua carta que me deixa comovido e preocupado. Espero (amos) que a festa da vitória sobre a morte tenha trazido ao Jorge a saúde, restituindo a tranquilidade de espírito a V., a D. Maria Teresa e demais parentes. O automóvel está fazendo mais vítimas do que a peste; além disto, estragando a beleza das cidades. Roma, p. ex., transformou-se numa grande garagem. Enfim, que podemos fazer? A esta distância, as notícias tornam-se difíceis, por isso muito me preocupo. Minhas orações não valem nada, mesmo porque, infelizmente, não tenho o dom da oração. De qualquer modo, ajudarei, em grau mínimo, a pedir a N. S. Caso vs. venham a Roma, como tanto desejo, queira me telefonar no dia da chegada (651836) dizendo se poderão vir jantar conosco na 3ªfeira 18, ou então almoçar ou jantar (de prefer., jantar) na 4ª f. 19 (às 3as durmo em Pisa, e almoço no trem, de volta a Roma). Caso possa me mandar 3 linhas s/ a saúde do Jorge, faça-o, please. (Mendes, 1967).

Em vinte e sete de abril de 1968, Murilo solicita o apoio do crítico em relação à difusão da obra de seu cunhado, Jaime Cortesão⁶, na tríplice função de amigo, membro da

⁵ Maria Betânia Amoroso (2013) publicou um dos roteiros, elaborados pelo poeta, de um curso de literatura brasileira.

⁶ Murilo possuía, em sua biblioteca, títulos de Jaime Cortesão como: *A fundação de São Paulo: capital geográfica do Brasil* (Rio de Janeiro, 1955), *A sinfonia da tarde* (Porto, 1912), *Alexandre de Gusmão e o tratado de Madrid (1750)* (Rio de Janeiro, 1950), *O que o povo conta em Portugal: trovas, romances, orações e seleção musical* (Rio de Janeiro, 1942), *O romance das ilhas encantadas* (Paris, 19-), *A carta de Pero Vaz de Caminha* (Rio de Janeiro, 19-).

Academia Brasileira de Letras e jornalista. Murilo dedicou ao sogro um texto, publicado em *Retratos-relâmpago* (1994) e, também, em *Janelas Verdes* (1989 e 1994), em que escreve:

Entretanto sua obra de pesquisador e historiador marchava até atingir proporções monumentais: “Alexandre de Gusmão e o tratado de Madrid” (9 volumes), os “Manuscritos da Coleção De Angelis”, “Raposo Tavares e a formação territorial do Brasil”, “Introdução à história das bandeiras”, “História do Brasil nos velhos mapas” etc. Além de trabalhar na seção de obras raras da Biblioteca Nacional, inicia no Instituto Rio Branco um curso para futuros diplomatas, propondo um novo panorama no Brasil na sua dimensão histórica. Paralelamente cresce a estatura do animador de ideias e conferencista de alto nível: à ciência juntava um dom magnético de comunicabilidade humana. Nesse período importante da sua vida organizou a grande exposição comemorativa do 4º centenário de São Paulo. Cercando-se de assistentes, artistas plásticos, escritores, realizou em moldes modernos uma obra de difusão popular da história paulistana no quadro geral da nossa história, o que lhe valeu altas honorificências. A admiração e o carinho que lhe dedicava o Brasil foram resumidos nesta quadra de Manuel Bandeira: “Honra ao que, bom português, / baniram do seu torrão: / Ninguém mais que ele cortês, / Ninguém menos cortesão” (Mendes, 1994, p. 1289).

Na carta, Murilo solicita a Alceu o empenho em divulgar a obra de Cortesão através, por exemplo, de sua distribuição em colégios, universidades, institutos e bibliotecas. O poeta indica, sobretudo, a divulgação dos livros “A expedição de Pedro Álvares Cabral e o Descobrimento do Brasil” e “A carta de Pero Vaz de Caminha”, definidos por ele monumentos de ciência histórica e geográfica, insuperáveis no seu gênero:

Escrevo-lhe para lhe fazer uma sugestão e um pedido, na sua tríplice qualidade de amigo, de membro da Academia Brasileira de Letras e de jornalista prestigioso. Penso, com efeito, que neste momento em que se comemora o Vº Centenário de Pedro Álvares Cabral, seria muito útil e oportuna uma difusão maior no Brasil da obra de Jaime Cortesão, e em especial dos livros “A expedição de Pedro Álvares Cabral e o Descobrimento do Brasil” e “A carta de Pero Vaz de Caminha” que tão perfeitamente se adaptam às atuais celebrações cabralianas. Estes dois monumentos de ciência histórica e geográfica, insuperáveis no seu gênero, acabam de ser reeditados em Lisboa pela Editora Portugália, em edições de bela apresentação gráfica e de preço razoável. V. meu caro Alceu, com a sua autoridade e sua nunca desmentida amizade, é realmente pessoa indicadíssima para promover, por meio das instituições culturais de que é membro e dos jornais em que colabora, a aquisição dum número substancial de exemplares dessas – e até doutras obras de Cortesão referentes ao Brasil – para distribuição em colégios, universidades, institutos e bibliotecas. Aqui lhe deixo a sugestão com o maior empenho, não só por me parecer de real interesse para o Brasil e constituir justa homenagem a quem dedicou grande parte de sua obra e da sua vida à nossa terra e à nossa gente, mas também porque semelhante aquisição viria aliviar a tensão que atualmente existe entre a viúva do historiador e a Editora já mencionada, a qual se queixa, aliás com razão, de que o Brasil não tem correspondido à meritória realização a que ela se abalçou

publicando as *Obras Completas*, realização que se acha, assim, seriamente ameaçada. Neste mesmo sentido vou escrever também ao Josué Montello (presidente do Conselho Nacional de Cultura) ao Pedro Calmon seu colega na Academia. Uma sua palavra, um seu artigo, meu caro Alceu, seriam de grande ajuda. Estou certo que V. dedicará sua melhor atenção a este assunto, e pode crer que por minha parte terei também prazer se de qualquer forma lhe puder ser útil no meu atual cargo à frente do Setor Cultural do Instituto Ítalo-latino-americano (cargo que de forma alguma me consola de ter tido que abandonar meus cursos nas Universidades por determinação do governo brasileiro – mas isso é uma outra história). (Mendes, 1968a).

Em carta de vinte e sete de outubro de 1968, Murilo se refere a uma possível candidatura à Academia Brasileira de Letras. Também numa carta inédita, escrita para João Cabral de Melo Neto, com datação próxima à da carta a Alceu, Murilo manifesta certo desconforto ao se apresentar como candidato, ao mesmo tempo em que parece demonstrar algum interesse pelo assunto. Na carta de 10 de novembro de 1968 para João Cabral, ele escreveu:

Quero renovar-lhe meu agradecimento pelo seu interesse no caso eventual da minha candidatura à Academia. Você manifestou-se mais uma vez o grande amigo de sempre, coisa que de resto não me surpreende. Resumo aqui a minha carta ao Alceu: não sou contra a Academia, contra as sociedades literárias (já que o homem é de instintos gregários, reunamo-nos em grupos). Tanto assim que pertenço a duas associações literárias europeias, além da associação internacional de críticos de arte. Além disto, a academia nos últimos anos recebeu no seu quadro nomes dos mais altos da literatura brasileira, culminando esta melhoria com a sua eleição. O que me indis põe é o fardão, e a obrigação de me dirigir a cerca de 40 cavalheiros. Deus me livre de criticar os que o fizeram, muitos dos quais – a começar por você – são homens digníssimos, e da minha reverência. É uma questão de ordem pessoal, implícância, ojeriza. (Mendes, 1968c).

Para Alceu, Murilo manifesta certo desconforto ao se apresentar como candidato, ao mesmo tempo em que parece demonstrar certo interesse pelo assunto. A carta parece indicar que foi Murilo a sondar o apoio de Alceu para uma eventual candidatura. Na missiva, o poeta lamenta a morte recente de Manuel Bandeira:

Muito lhe agradeço por sua carta de 22, que – desculpe-me a franqueza – decifrei só em parte. De pouquíssimo homens se poderia dizer o que costume dizer de você: tem tudo de bom, salvo a caligrafia. Antes assim. Agradeço-lhe muitíssimo pela sua lembrança, escrevendo ao Austrogésilo de A. e prometendo-me seu voto – que muito me honraria – caso eu me candidatasse à Academia. Mas repito o que lhe disse aqui no mês passado, quando tive a alegria de os rever: não sou contra as sociedades literárias, tanto que pertenço a duas europeias, além da Assoc. Intern. de críticos de arte. Mas o regulamento dessas sociedades é outro: o candidato é apresentado por dois sócios; se aceito, recebe uma conta, preenche uma ficha, e se incorpora ao grêmio, excluem-se as formalidades de pedido a cerca de 40 pessoas;

excluem-se o bastão, digo, o fardão, o espadim e o colar; exclui-se o longo discurso de recepção. Além de tudo isto, que me desanima: se eu perdesse a eleição, seria na minha idade uma derrota moral desagradável. Você sabe melhor do que eu: para alguém ser eleito é preciso contar com um ou dois cabos eleitorais fortíssimos, e muito dinâmicos. Não tenho jeito para arranjá-los. Quero entretanto frisar que, se fosse eleito, teria prazer em integrar uma sociedade que hoje está se renovando. E que inclui em seu quadro nomes dos mais altos da literatura brasileira, além disso queridos amigos meus – a começar por você, naturalmente. Grazie também pelos recortes de sua nota em *Le Monde*. Sobre o nosso saudoso Manuel; nota que já havia lido e apreciado, pois sou leitor diário desse jornal. Sentimos muito a falta de tão admirado poeta e bom amigo. Pretendo fazer em breve uma transmissão sobre ele na Radiotevisão italiana. (Mendes, 1968b).

Em catorze de março de 1973, Murilo agradece Alceu pelo envio de artigos sobre a primeira história da literatura brasileira em língua italiana (*Letteratura brasiliana*, 1972), livro recém-publicado por Luciana Stegagno Picchio (1920-2008):

Grazie pelo envio de seus ótimos artigos sobre o grande livro de Luciana. Ela exultou, e nós também. Vindos de um “autorevole”, especialista do assunto, como é você, não poderia ser de outra maneira. Esperamo-los com o máximo prazer no mês de maio. Que bom se vocês estivessem aqui no dia 13. Saudade oferece um cocktail ao qual comparecem escritores e intelectuais ilustres. Assim teríamos um escritor ilustre a mais, com a sua grande companheira. (Mendes, 1973).

Entre os documentos preservados, no dossiê das cartas, encontra-se a “Saudação a Dom Quixote” – escrito em dezembro de 1973 e publicado em *Coversa portátil* (1994) –, no qual Murilo se refere ao catolicismo do crítico. É interessante notar que o texto dedicado por Murilo Mendes a George Bernanos (1888-1948)⁷, publicado em 1946, no jornal *A Ordem*, era intitulado “Dom Quixote”⁸. As palavras que Murilo dedica ao escritor francês são parecidas àquelas usadas no texto em homenagem a Alceu:

Bernanos é um homem irritante, como todos os profetas. Profeta não é só quem prevê o futuro; é quem diz as coisas como são, na exata, sem rodeios nem farisaísmos. Irritante também, muitas vezes, deve ter sido o próprio Cristo. ‘Esta palavra é dura, quem a pode ouvir?’[...] Não acreditem que o militante Bernanos se encolherá. Ele viverá sempre com o povo e com seus amigos, participando, xingando, rezando. Saiu pelo mundo combatendo pela verdade teológica, – que outra não é sua Dulcineia, – com as armas da fé, da esperança e da caridade. (Mendes, 1946, p. 52-54).

⁷ Na biblioteca de Murilo, há dez volumes de Georges Bernanos.

⁸ Esse texto foi publicado recentemente por Júlio Castañon Guimarães (2012), na mesma edição, em que foram publicadas duas cartas, de 1944 e de 1946, escritas por Murilo Mendes para Georges Bernanos, e uma carta, sem data, de Bernanos para Murilo.

Prevalece a ideia de uma combatividade, de uma religiosidade relacionada a aspectos culturais, certa atitude idealista e anticonformista em dizer a verdade, em lutar por certos ideais desvalorizados na modernidade:

A vida de Alceu Amoroso Lima, que agora atinge oitenta anos, não revela nada de espetacular nos seus aspectos externos. Deixando de lado o Alceu professor, o conferencista, o tribuno, o amigo exemplar, prefiro no momento referir-me ao escritor, ao crítico iluminado, grande animador do nosso modernismo. Mais que tudo, aquele que desde jovem tem lutado com essa força real e incompreendida – o catolicismo. Num país de críticos, país também fortemente tocado pela ideia positivista, como é o Brasil, trabalhar pelo catolicismo, segundo ele (e não somente ele) meta suprema da existência humana, torna-se algo de quixotesco. Uma vida mesmo longa – tal a de Alceu – resulta insuficiente para se abraçar em toda sua extensão e profundidade o conjunto católico que – assim escreveu, entre outros, o insuspeito Paul Valéry – comporta uma infinidade de aspectos constituindo uma soma total de ideias. Por isso mesmo, acrescento eu, faz-se necessário, para elucidá-lo, uma segunda vida. Herdeiro de antigas tradições orientais, da cultura grega, da israelita, o catolicismo passou ao crivo todas essas propostas, adaptando-as a situações novas. Através de algumas das maiores cabeças da humanidade. Este dom de transformação e adaptação provém, diz Baudelaire nos *Journaux intimes*, do caráter feminino da Igreja. É uma tão complexa, difícil, variada doutrina que Alceu tenazmente estuda e difunde há mais de cinquenta anos. Num esforço fabuloso para conhecer-lhe o cerne. Coisa de doido. Mas já não dizia São Paulo que o cristianismo é a loucura da cruz? Essa cruz que, opondo-se à “sabedoria” do mundo, espaventa e afasta a imensa maioria. Sejamos, portanto, gratos ao nosso Alceu Amoroso Lima, que, num universo de autossuficiência ateaia, de divinização da tecnologia, e onde tantas vezes se manifesta a diabólica trindade – força, estupidez, crueldade unidas – contribui para que não se extinga a estúpida, indispensável linhagem de Dom Quixote. (Mendes, 1994, p. 1478-1479).

Na carta de dezenove de fevereiro de 1974, Murilo parabeniza o crítico pelo seu 80º aniversário e menciona o texto, acima citado, escrito por Murilo em sua homenagem:

Já que os correios italianos não funcionam, aproveite a vinda Roma e volta ao Rio do nosso Alexandre Eulálio, para mandar-lhe esta ligeira saudação pelo seu glorioso 80º aniversário. O original foi enviado pela Varig, aos cuidados do amigo Araújo Neto, corresp. do *Jornal do Brasil* aqui, pa. ser publicado no dito; mas soube que não saiu. (Mendes, 1974).

Considerações finais

A leitura das cartas inéditas escritas por Murilo Mendes para Alceu Amoroso Lima, entre 1958 e 1974, traz diversas informações importantes sobre a relação da poesia de Murilo Mendes com o catolicismo. Ao confrontamos as cartas com os artigos de jornais

dos anos 1940, ainda inéditos em livro, resulta evidente o relacionamento não dogmático com a fé católica, vivenciada por Murilo como referência de valores morais universais, no plano da cultura e de um posicionamento ideológico progressista. Ao aproximar, nestes artigos de jornais dos anos 1940, comunismo e catolicismo, numa época em que estava em curso o advento do nazifascismo em escala planetária, Murilo propõe um debate público sobre a necessidade de a igreja católica oficial se posicionar politicamente de forma coerente com seus valores éticos universais de justiça e liberdade. Resulta evidente, nesse sentido, o mesmo posicionamento adotado por Murilo, diante de suas escolhas estéticas e políticas: a tendência a aderir de forma não dogmática aos coletivismos e grupos. A influência do catolicismo, do comunismo e do surrealismo na obra do poeta deve ser enquadrada, dentro da perspectiva estética, apontada por Murilo Marcondes de Moura (1995), segundo a qual a religiosidade de Murilo Mendes manifestava-se sempre como desejo utópico de totalidade e abrangência. As cartas, as quais trazem referências explícitas a dois livros de Murilo Mendes de 1959 (*Poesias e Tempo espanhol*), informam sobre a influência, em sua obra, das leituras e do diálogo realizado com Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Jaime Cortesão, Nicolás Guillén, Luciana Stegagno Picchio, auxiliando na compreensão de vários elementos da língua e do estilo do poeta mineiro. Nas últimas epístolas, próximas da morte de Murilo, ocorrida em 1975, o poeta manifesta certo desconforto com a mercantilização da vida e o avanço da violência na sociedade contemporânea.

KHÉDE, R. S. Religion and poetry in the unpublished letters of Murilo Murilo to Alceu Moroso Lima (1958-1974). **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.131-149, 2023.

- **ABSTRACT:** *In the poet's collection at the Murilo Mendes Museum, at he Federal University of Juiz de Fora (UFJF), 50 unpublished documents are preserved, including 39 letters, 3 telegrams, 4 notes, 3 postcards and 1 text written by Murilo Mendes (1901-1975) to Alceu Amoroso Lima (1893-1983), between 1930 and 1974. From Alceu to Murilo there are only two letters preserved, according to information from Leandro Garcia Rodrigues (2023). Due to the extent and richness of the material present in the letters, it was considered necessary to divide the work into two stages. This essay aims to cover the 11 missives sent by Murilo Mendes to Alceu Amoroso Lima, between 1958 and 1974 – the period preceding the transfer, in 1957, to Italy, of the poet and his wife, Maria da Saudade Cortesão Mendes (1913-2010) -, when analyzing the relationship between poetry and religion in the work of Murilo Mendes.*
- **KEYWORDS:** *Murilo Mendes; Alceu Amoroso Lima; unpublished letters; religion; criticism; poetry.*

REFERÊNCIAS

- AMOROSO, M. B. **Murilo Mendes**: o poeta brasileiro de Roma. São Paulo: Ed. da Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.
- ANDRADE, M. A poesia em Pânico [1939]. *In*: ANDRADE, M. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Livraria Martins, 1946. p. 45-52.
- ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CARVALHO, R. S. de. **A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- GUIMARÃES, J. C. (org.). Dom Quixote, artigo de Murilo Mendes. *In*: GUIMARÃES, J. C. **Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. p. 136-139.
- GUIMARÃES, J. C. **Contrapontos**: notas sobre correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- GUIMARÃES, J. C. **Territórios/ Conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Virgínia Mendes Torres. Roma, 14 maio 1975. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 19 fev. 1974. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 14 mar. 1973. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 27 abr. 1968a. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 27 out. 1968b. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Roma, 10 nov. 1968c. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 31 mar. 1967. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 1 jun. 1963. 1 carta pessoal.

- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 14 jul. 1961. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 14 mar. 1960. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, mar. 1959. 1 cartão postal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Alceu Amoroso Lima. Roma, 15 fev. 1958a. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. [**Correspondência**]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Roma, 16 fev. 1958b. 1 carta pessoal.
- MENDES, M. Dom Quixote. **A Ordem**, Rio de Janeiro, p. 52-54, 1946.
- MENDES, M. Um 'político da poesia' e os problemas do homem e da criação intelectual. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1944a.
- MENDES, M. Cristo e tradição. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1944b.
- MENDES, M. Cristo companheiro. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1944c.
- MENDES, M. Na comunhão dos santos. **A Ordem**, Rio de Janeiro, dez. 1938.
- MORAES, M. A. (org.). **Correspondência**: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2000.
- MORAIS, J. M. Poesia eterna. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1935.
- MOURA, M. M. **Murilo Mendes**: a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1995.
- RODRIGUES, L. G. (org.). Cartas de Alceu e Murilo: Religião e vida literária. *In*: RODRIGUES, L. G. **Cartas que falam**: ensaios sobre epistolografia. Belo Horizonte: Relicário, 2023. p. 221-236.
- SOUSA, C. M. Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 200, p. 123-160, jan. 2019.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Valsa dos Adeuses, p. 121
Afectos, p. 27
Alceu Amoroso Lima, p. 131
Análise do discurso, p. 63
Anders, p. 11
Arte moderna, p. 81
Capoeira, p. 95
Cartas inéditas, p. 131
Cenografia literária, p. 63
Ciclo vocal, p. 109
Crítica, p. 131
Crítica literária ética, p. 121
Cuerpo, p. 11
Curupira, p. 53
Defensa de la selva, p. 53
Desequilíbrio ético, p. 121
Didáctica, p. 53
Dirty Realism, p. 27
Discurso literário, p. 63
Educación, p. 53
Emocional, p. 109
Historia, p. 11
Huang Zi, p. 109
Identidade, p. 41
Imagen, p. 11
Intimidad, p. 27
Kunstlied, p. 109
Literatinga, p. 95
Literatura italiana, p. 41
Literatura pós-colonial, p. 41
Literatura, p. 95
Lygia Fagundes Telles, p. 63
Machado de Assis, p. 95
Milan Kundera, p. 121
Murilo Mendes, p. 131
Música chinesa, p. 109
Musicologia, p. 109
Nie Zhenzhao, p. 121
Performance, p. 95
Poesia, p. 109, p. 131
Realismo sucio, p. 27
Religião, p. 131
Revolução linguística, p. 81
Síntese, p. 109
Técnica, p. 11
Tecnología, p. 11
Vanguarda cultural, p. 81

SUBJECT INDEX

- Afecctions, p. 27
Alceu Amoroso Lima, p. 131
Anders, p. 11
Body, p. 11
Capoeira, p. 95
Chinese Music, p. 109
Criticism, p. 131
Cultural Vanguard, p. 81
Curupira, p. 53
Didactics, p. 53
Dirty realism, p. 27
Discourse analysis, p. 63
Emotional, p. 109
Environmental education, p. 53
Ethical imbalance, p. 121
Ethical literary criticism, p. 121
Forest defence, p. 53
History, p. 11
Huang Zi, p. 109
Identity, p. 41
Image, p. 11
Intimacy, p. 27
Italian literature, p. 41
Kunstlied, p. 109
Linguistic revolution, p. 81
Literaginga, p. 95
Literary discourse, p. 63
Literary scenography, p. 63
Literature, p. 95
Lygia Fagundes Telles, p. 63
Machado de Assis, p. 95
Milan Kundera, p. 121
Modern art, p. 81
Murilo Mendes, p. 131
Musicology, p. 109
Nie Zhenzhao, p. 121
Performance, p. 95
Poetry, p. 109, p. 131
Postcolonial literature, p. 41
Realismo sucio, p. 27
Religion, p. 131
Synthesis, p. 109
Technique, p. 11
Technology, p. 11
The farewell waltz, p. 121
Unpublished letters, p. 131
Vocal cycle, p. 109

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- ARAÚJO, G. dos S., p. 53
BÁEZ ALARCÓN. A., p. 11
DUNCAN, D., p. 41
KHÉDE, R. S., p. 131
LEAL ULLOA, F., p. 27
MAURO, G. de C., p. 41
MESSIAS, J. C., p. 63
NASCIMENTO, J. V., p. 63
OLIVEIRA, K. M. de, p. 95
SCHIFFLER, M. F., p. 95
SCHUTZ, J., p. 81
SILVA JUNIOR, E. E. da, p. 81
SOLÍS NOVA, D., p. 11
YEYU, L., p. 109
ZHAO, Q., p. 121

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

