

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Sandro Roberto Valentini

Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

Pró-Reitor de Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Vice-Diretora da FCL

Rosa Fátima de Souza Chaloba

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.60	n.2	p.1-182	jul./dez. 2020.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

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: Ana Cristina Jorge
Diagramação: Eron Pedroso Januskeivictz
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

- *Pero ¿y si no amaneciera?. Ensayo sobre familiaridad y extrañeza*
Antonio Gutiérrez-Pozo 11
- *El Viaje Íntimo en Búsqueda de lo Sagrado. La Renovación del Universo en Las Cábala del Sueño de Olga Acevedo*
Carolina A. Navarrete GonzÁlez, Gabriel A. Saldías Rossel, Juan M. Fierro Bustos e Fabián Leal Ulloa 23
- *Dibattiti sulla primazia delle arti tra Neoplatonismo e classicità. Da Leon Battista Alberti al cinquecento di Bembo e Castiglione*
Fabrizio Rusconi 39
- *Edgar Allan Poe and Stephen King: an encounter through the gothic*
Karina Moraes Kurtz 53
- *Quo usque tandem abutere, Capitu, patientia nostra?*
Lucas Amaya 69
- *The Mirror of the Black Body: Colonial Desires and Civilizing Missions*
Luís Cordeiro-Rodrigues 87
- *Evangélicos y minorías sexuales. La construcción de una juventud lésbica en una comunidad neopentecostal en la novela Joven y Alocada de Camila Guzmán*
Miguel Ángel Mansilla e Zicri Orellana 97
- O intraduzível nas poéticas da desconfiança
Olga Kempinska 121
- O retrato do sofrimento de Gregor Samsa em A Metamorfose: da literatura ao cinema
Rita de Cássia Santos do Nascimento e Rafael de Sousa Pinheiro 137
- Achegas para o estudo do conto Os Três Porquinhos: sobre algumas retextualizações em formato de livro-brinquedo
Diana Maria Martins e Sara Reis da Silva 159

ÍNDICE DE ASSUNTOS	177
<i>SUBJECT INDEX</i>	179
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	181

APRESENTAÇÃO

O volume 60.2, publicado ainda em um contexto de pandemia e de consequentes restrições ao convívio social, contempla vários artigos que refletem sobre a condição humana, principalmente a partir de textos literários. Entre os trabalhos que recebemos, destaca-se o de Antonio Gutierrez que, com muita competência, analisa a complexidade das relações sociais e as interações com a arte e com os aspectos naturais. Também relacionado às relações humanas, o artigo de Luís Rodrigues, dedicado ao romance de Richard Burton, *The Lake Regions of Central Africa*, de 1860, também explicita as noções de civilização e a imposição de valores e ideias europeias na África do século XIX.

A Machado de Assis e ao mistério que cerca o tema da suposta traição de Capitu, dedica-se o artigo de Lucas Amaya. Embora constitua um tema amplamente discutido pela crítica literária, a perspectiva de Amaya parece bastante original, à medida que propõe a releitura do extraordinário romance machadiano a partir do clássico latino *In Catilinam*, de Cícero.

Carolina Gonzalez. Gabriel Rossel, Juan Bustos e Fabián Ulloa analisam as temáticas do romance *Cábalas del sueño* da escritora chilena Olga Acevedo, destacando o esoterismo e o misticismo “feminino” da obra. Miguel Mansilla e Zicri Orellana destacam o romance *Joven y Alocada*, de Camila Guzmán, sublinhando os aspectos ligados ao homossexualismo em uma comunidade evangélica.

Karina Kurtz analisa comparativamente aspectos do gótico nos romances de Edgar A. Poe e Stephen King, enquanto Rita de Cássia dos Santos Nascimento e Rafael Pinheiro se referem à adaptação cinematográfica do romance *A Metamorfose*, de Kafka.

Completando o volume, Olga Kempinska investiga a intraduzibilidade da linguagem poética, enquanto Sara Reis e Diana Martins analisam a literatura infantil, em especial *Os Três Porquinhos*, destacando a estrutura do livro-objeto ou livro-brinquedo. Enfim, Fabrizio Rusconi procura estabelecer as complexas relações entre pintura e literatura, isto é, entre a imagem e palavra, existentes no fértil período do século XVI italiano.

Constituindo um volume expressivo de ensaios densos e instigantes, provenientes de especialistas em literatura de muitos países, certamente a Revista de Letras 60.2 alcançará o maior número possível de leitores, dentro e fora dos ambientes acadêmicos. Em tempos críticos como o atual, julgamos que mais um passo foi dado na difusão de obras e autores. O espaço que reservamos tanto aos autores consagrados como aos pouco conhecidos certamente será apreciado pelos leitores que acompanham a nossa constante diversidade de temas e períodos literários.

Nossos agradecimentos ainda a Kedrini Domingos dos Santos, pela normalização da revista, aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara e aos pareceristas, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, setembro de 2021.

Os editores

Seção Livre

PERO ¿Y SI NO AMANECIERA?. ENSAYO SOBRE FAMILIARIDAD Y EXTRAÑEZA

Antonio GUTIÉRREZ-POZO*

- **RESUMEN:** En este artículo pretendemos exponer de manera literaria y filosófica, en primer lugar, las relaciones que definen la esencia de la vida humana y que conectan lo extraño con lo familiar y, al tiempo, la imaginación y el arte con el concepto y la filosofía. El ser humano sólo puede vivir saludablemente cuando se alimenta de la guerra cordial entre estos poderes. Forma parte de la naturaleza humana buscar la seguridad del hogar, pero en un mundo desencantado y uniformizado por el cálculo, necesitamos lo inverosímil. Aunque en principio la filosofía sea más prosaica y la poesía romantice el mundo, el segundo objetivo de este trabajo es mostrar que la filosofía, en un sentido más genuino, surge de la síntesis entre estas dos tendencias humanas, la voluntad de familiaridad y de extrañeza. Por este motivo la filosofía puede –y debe– confortar e inquietar al mismo tiempo al espíritu humano.
- **PALABRAS CLAVE:** Filosofía. Familiaridad. Extrañeza. Concepto. Arte. Imaginación.

Introducción: la aproximación fragmentaria a la indocilidad de la existencia

La meta que se ha propuesto este escrito es peliaguda: exponer los enrevesados y delicados lazos que conectan, por una parte, lo extraño, fabuloso e inquietante con lo habitual, verosímil y familiar, inseparables componentes de la esencia dialéctica de la vida; y, por otra, la visión, la imaginación y el arte con el concepto, la racionalidad y la filosofía, genuinos integrantes del esfuerzo por descifrar intelectualmente esas relaciones entre opuestos que definen a la existencia y al propio ser. Esta declaración de Ortega y Gasset en 1921 pone de relieve lo penoso de la empresa que acometemos: “La vida es un fluido indócil que no se deja retener, apresar, salvar” (ORTEGA Y GASSET, 2004b, p.627). El asunto es difícil e intrincado, porque así son aquellos vínculos, sutiles y confusos. Ahora bien, dado que Hegel sostuvo alrededor de 1820 que “[...] un contenido preciso determina también la forma adecuada (*angemessene Form*) a él [...]” (HEGEL, 1986, p.29), nos vemos obligados a reconocer que el complejo tema que nos planteamos sólo puede ser convenientemente tratado de manera ensayística. La indocilidad de la existencia

* Catedrático de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía. Sevilla – España. 41018 - agpozo@us.es

Artigo recebido em 18/10/2020 e aprovado em 10/04/2021.

cuyo centro dialéctico intentamos comprender aconsejó ya a Adorno en 1931 que era necesario abandonar la ilusa ingenuidad de “creer que es posible atrapar (*ergreifen*) la totalidad de lo real mediante la fuerza del pensar (*Kraft des Denkens*)” (ADORNO, 1973, p.325). Esa abstracta ilusión idealista ha de ser reemplazada por el método del ensayo, el único que puede acercarse con alguna posibilidad de éxito a la equívoca, plural y abierta realidad. El carácter líquido de la vida sugiere que no es un ámbito de significados literales, unívocos, absolutos y definitivos, sino más bien de significados errantes y abiertos, pero justamente esto es el ensayo, en palabras de H. Bloom, el reino del “vagabundeo del significado (*wandering of meaning*)” (BLOOM, 1997, p.104). De ahí que sea el instrumento idóneo para movernos intelectualmente por esa complicada y fluida región de la existencia. No se pueden aferrar **totalmente** aquellos tenues y embrollados nexos que caracterizan esencialmente a la realidad vital y a sus interpretaciones, en especial la filosofía y el arte; pero se pueden aclarar **parcialmente** y nos podemos aproximar –sólo aproximar- a aquella totalidad. Así es como ilumina el ensayo, de manera incompleta y perspectivista. El ensayo sopesa, pone a prueba, nunca dice la última palabra, la palabra que cierra el todo. Se sabe fragmento. De esto se trata en este ensayo, de examinar, ni atrapar ni apresar

El sueño de la razón produce monstruos

En 1739, con veintiséis años, David Hume escribió sorprendentemente en su *Treatise* que “[...] parecería ridículo alguien que dijera que sólo es probable que el sol salga mañana o que todos los seres humanos deben morir; sin embargo, es evidente que no tenemos más seguridad en estos hechos que la que nos ofrece la experiencia.” (HUME, 2007, p. 86). Podemos considerar inconcebible e increíble la posibilidad de que la noche no deje paso al día y no amanezca, y podemos calificar de ridículo a alguien que afirmase semejante fabulosa probabilidad, pero Hume anota que verdaderamente sólo tenemos la certeza de que así ha sido hasta ahora basándonos en las experiencias pasadas, pero que no tiene por qué seguir siendo así en el futuro; mañana mismo podría suceder. Las leyes naturales podrían cambiar a partir de ahora mismo. ¿Por qué no?. Wittgenstein sostuvo que “[...] toda la concepción moderna del mundo descansa sobre la ilusión (*Täuschung*) de que las llamadas leyes naturales sean la explicación de los fenómenos naturales [...]”, de manera que realmente “[...] los modernos confían en las leyes naturales como algo sagrado e inviolable, igual que los antiguos hacían con dios y el destino.” (WITTGENSTEIN, 1980, p.79). Ahora bien, esta reflexión que parece ridícula al sentido común –pero que no lo es- se origina en la razón. Ella misma, de la que tradicionalmente esperamos certidumbres, agita nuestra sensatez, conmociona el suelo de nuestras creencias, y nos precipita al vértigo del abismo. En lugar de procurar seguridad, Hume vislumbra que la razón también puede sustraernos la tierra firme y dejarnos flotando, casi volando, en el reino de la inseguridad, la vacilación y lo inverosímil. Si la misión que le había encomendado Descartes era deshacer la duda y fortalecer la certeza, Hume la emplea para alimentar la inquietud y la perplejidad. Cuando se radicaliza la lógica de la razón

y se la lleva a sus últimas consecuencias, ella misma causa la duda y sus pensamientos –como el de que no amanezca– nos parecen increíbles, fabulosos e ilógicos. *El sueño de la razón produce monstruos* había escrito Goya en el título de su *Capricho* número 43¹. La racionalidad en definitiva es la madre de sus propias sombras.

Por extraño y paradójico que resulte, la razón misma abre la puerta al terreno legendario del mito, que en principio es un universo opuesto al que vivimos, reglamentado estrictamente por la policía de la racionalidad científica. Así lo entendió Ortega y Gasset cuando declaró que “[...] el mito es el representante de un mundo distinto del nuestro. Si el nuestro es el real, el mundo mítico nos parecerá irreal, y lo que en uno es posible es imposible en el otro [...]”, lo que quiere decir que, de acuerdo con su legislación, lo imposible en la realidad se vuelve posible en la irrealidad mítica, o sea, “se permite la aventura” (ORTEGA Y GASSET, 2004a, p. 805). En el orbe real, lo posible está determinado por la horma científico-racional, no hay margen para la aventura. Pero la imaginación creativa que sustenta la literatura y el arte ha sido la potencia que más ha avivado el fuego de lo que sorprende, maravilla y choca con la lógica que rige nuestro mundo. Esta fuerza nos conduce casi a los límites del absurdo al plantearnos cuestiones que poseen una extraña energía ambigua, tan fascinante como desconcertante. ¿Y si no amaneciera? ¿Y si al hacerlo descubriéramos que durante la noche, del mismo modo que Gregor Samsa, nos hemos convertido en un enorme y repugnante insecto? ¿Y si los conejos, conforme al relato de Carroll, llevaran reloj y chaleco, hablaran y tuvieran mucha prisa por llegar a un mundo poblado de extrañas criaturas, donde la lógica se retorciera pero siguiera funcionando, como un reloj blando de Dalí? ¿Y si en el comienzo vigoroso de la modernidad científica de la razón matemática un hidalgo, hechizado por sus lecturas, se pensara caballero, se aventurara por La Mancha a enderezar tuertos, deshacer agravios, socorrer viudas y amparar a doncellas, y viera desaforados gigantes donde los otros sólo distinguen prosaicos molinos? ¿Y si la ciencia, que tantas certezas y comodidades nos proporciona, fuera también capaz de engendrar monstruos, como Frankenstein, que al cobrar vida dieran cuerpo a nuestras peores pesadillas? ¿Y si –según anticipa Bradbury– las naves que surcan orgullosas el espacio nos permitieran llegar a otro planeta como Marte y colonizarlo, para allí descubrir una civilización agonizante, más antigua y sabia que la nuestra, volver a cometer los mismos errores que en la vieja Tierra y acabar destrozando todo, abocándonos a un nuevo e incierto principio?

La filosofía como nostalgia del hogar

Estas preguntas nos enseñan que no hay arte sin delirio. “Lo bello siempre es extraño (*bizarre*)”, apuntó Baudelaire (1976, p.578). Todas estas preguntas y otras de la misma naturaleza, aparentemente inverosímiles, han ocupado en pocas energías de algunas de las mentes artísticas más imaginativas y visionarias. Sus respuestas, obras de una rara hermosura y llenas de interrogantes, forman parte del imaginario y de la cultura

¹ Ver Goya (1799).

de varias generaciones. En un mundo donde los avances científicos hacen nuestras vidas cada vez más fáciles y largas, y la distancia entre la necesidad y la satisfacción cada vez más corta, se abren al mismo tiempo fronteras que no soñábamos alcanzar, y que una vez traspasadas nos empujan a nuevas incertidumbres. Si en los luminosos tiempos de los griegos tuvo lugar el acontecimiento que Borges calificó como “el hecho capital de la historia”, porque en él los seres humanos, tras olvidarse y liberarse de la plegaria y de la magia, del mito y de la metáfora, abrazaron la razón filosófica y científica (BORGES, 1989, p.415), ahora, especialmente ahora, en la época del dominio avasallador del cálculo y el concepto, el ser humano siente la necesidad como nunca antes la había experimentado de invocación y maravilla, de leyenda y símbolo. Somos niños ricos y mimados y, como los niños, hartos de explicaciones, exigimos cuentos y aventuras, encantos y fábulas. Rodeados de tecnología, inmersos en ella, cada vez más indefensos cuanto más arropados por la seguridad que nos proporciona esta severa niñera, nuestra atracción por lo inverosímil en todas sus formas no hace más que crecer. Situados al final de una época convulsa, retomamos antiguos mitos, religiones e incluso supercherías que creíamos arrinconados.

Queremos cuentos, sí, pero ellos son nuestro espejo, y se han vuelto cada vez más inquietantes. El arte, la literatura y el pensamiento del siglo XX se han abierto al territorio del sueño, y todos sabemos que los sueños más poderosos y sugerentes son los que al principio se confunden con la realidad, para ir delatando poco a poco su naturaleza onírica; y eso es así porque la propia realidad donde vivimos es un terreno pantanoso, donde lo verosímil y lo inverosímil se entrelazan. Desde pequeños, **conscientes** de nuestra naturaleza de forasteros en este mundo ajeno e impulsados por nuestra constitutiva voluntad de familiaridad, buscamos seguridad, un hogar en este orbe hostil. Hegel comprendió en 1820 que por ese motivo el ser humano transforma las cosas “[...] a las que imprime el sello de su interior y en las que reencuentra sus propias determinaciones [...]”, para “[...] quitarle al mundo exterior su áspera extrañeza (*spröde Fremdheit*) y disfrutar en la figura de las cosas solamente de una realidad externa de sí mismo.” (HEGEL, 1986, p.51). Quizás el fruto más logrado de esta tendencia hacia lo habitual sea la filosofía, definida a finales del s. XVIII por Novalis, a diferencia de la poesía, como prosa, como “[...] auténticamente nostalgia (*Heimweh*), impulso (*Trieb*) de estar en todas partes como en casa [...]” (NOVALIS, 1960a, p.434). El miedo a la alteridad del mundo ha llevado al espíritu humano a querer a toda costa reconocerse a sí mismo en lo que era otro para lograr que la relación final entre el ser humano y el mundo sea de familiaridad, y disipar toda angustia. Esta felicidad de seguridad se obtiene al precio de abolir la extrañeza. Lo otro, por desemejante, nos da miedo. Nos lo recordó Agustín cuando escribió que “[...] me espanto (*inhorresco*) en tanto que me siento diferente (*dissimilis*) de ello [...]” (AGUSTÍN, 1979, p.473). Tal vez en este binomio que combina el poder de familiarizar y el pavor ante lo exótico se encuentre también el origen de la técnica, cuya misión es hacer el mundo a imagen y semejanza del ser humano, para que le sirva de comfortable hogar.

Necesitamos romantizar

Pero un ser humano que sólo se ve a sí mismo por todas partes languidece. Nos aburrirnos en un mundo que es nuestra tautología. Aquella felicidad basada en la familiaridad era un espejismo, porque el ser humano solo, rodeado de sí mismo, no puede pasarlo bien. La soledad ontológica lo condena a la desesperación. Este ser humano lo pasa mal porque quizás sólo puede ser realmente humano atravesando lo que no es él, o sea, a partir del paso por los entes que le son extraños; en suma, sólo poder realmente feliz y humano, en la *ex-per-iencia*. Por eso ahora, en un mundo que, cada vez más, nos devuelve nuestra propia imagen reflejada en lo que parecía distinto, echamos de menos lo otro, lo ajeno, lo tremendo. Necesitamos tanto el hogar como lo inquietante y extraño. Lo otro nos da pavor, pero también nos atrae. De ahí que dios, que es lo totalmente otro, la otredad suprema, sea por eso mismo *mysterium tremendum*, lo más pavoroso, pero también y al tiempo *mysterium fascinans* (OTTO, 2004). No podemos existir como humanos sin la experiencia fascinante de convulsión que nos provoca la extrañeza de lo insólito. Esto fue lo que advirtió Goethe en 1832, con la segunda parte de *Fausto*, cuando aseguó que

[...] no busco mi salvación (*Heil*) en la paralización (*Erstarren*), pues el estremecimiento (*Schaudern*) es lo mejor que posee el ser humano; por más que el mundo le obstaculiza el sentimiento, conmovido, el ser humano siente profundamente lo inmenso [...] (GOETHE, 2000, p.193).

El temblor ante lo enorme es tan profundo en el ser humano que ni la monótona cotidianidad de lo mundano puede embotarlo. Ni toda la prosa del mundo puede arruinar la experiencia humana de lo sublime. Si la prosaica filosofía no buscaba otra cosa que desencantar el mundo convirtiéndolo en una prolongación de nosotros mismos para que nos sintiéramos en él como en nuestra casa, tranquila y cómodamente instalados, Novalis presenta a la poesía como una energía **romantizadora** -poetizadora (*Poëtisirung*)- del mundo, justo la fuerza opuesta que nos enfrenta al misterio y lo extraño:

El mundo debe ser romantizado (*romantisiert*). Sólo así se redescubre su sentido originario ... Cuando le doy a lo común (*Gemeinen*) un sentido elevado, a lo habitual (*Gewöhnlichen*) un aspecto misterioso (*geheimnisvollen*), entonces lo romantizo (*romantisieren*). (NOVALIS, 1960b, p.545-590).

Demasiada seguridad nos ahoga, y entonces volvemos a soñar. Uno de los más hermosos ejemplos de este aventurero espíritu de extrañeza e inverosimilitud -en nuestro tiempo- se halla en *The Martian Chronicles*, a las que Ray Bradbury en 1950 les antepuso este elocuente y evocador texto a modo de epígrafe: “Es bueno renovar nuestra propia capacidad de asombro, dijo el filósofo. El viaje espacial nos ha convertido de nuevo en niños.” (BRADBURY, 1985, p. 7). En estos relatos se narra la llegada de las primeras naves terrestres a Marte, y la posterior conquista del planeta. Pero al contrario que en otras novelas de ciencia ficción, aquí la épica de la aventura espacial y el magnetismo electrificante de un posible futuro se ven eclipsados por el peso del pasado y una lírica que

desborda en cada pequeña historia de *Chronicles* los límites tradicionales de la narrativa futurista y fantástica, gracias a un lenguaje puro y sencillo. En su magnífico prólogo a la edición argentina, Borges habla de este peso del tiempo que orbita alrededor de toda la obra, dotándola de una atmósfera de soledad y terror, entre elegíaca y melancólica:

Otros autores estampan una fecha venidera y no les creemos, porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado —el *dark backward and abysm of time* del verso de Shakespeare. (BORGES, 1985, p.8).

Los seres humanos son recién llegados en un mundo antiguo y moribundo del que apenas quedan restos; como niños, caminan entre tumbas, sin comprender lo que estaba allí mucho antes que ellos. Algunos soñadores, muy pocos, llegan a entender y amar al viejo planeta. Pero ésta es una ficción verdadera, por imaginativa que sea, y al final Marte es colonizado por una mayoría que repite allí las mismas equivocaciones que en la Tierra: destroza todo buscando minerales en sus entrañas, construye feas ciudades llenas de gente solitaria e infeliz, y arrasa con lo que no considera útil o directamente no entiende. De todos los pequeños relatos que se engarzan como joyas para construir esta crónica de una historia remota pero extrañamente familiar, hay dos que son especialmente reveladores, y que nos ayudarán a explicar además la parte menos explicable de por qué nos interesa la filosofía.

La filosofía conforta e inquieta

En el primero de ellos, *La tercera expedición*, un pequeño grupo de astronautas aterriza en Marte (BRADBURY, 1985). Otras expediciones anteriores han fracasado y desaparecido misteriosamente. Para su sorpresa, llegan a un pueblo exactamente igual a aquél en el que se criaron de niños: hay casitas con porche y jardín, calles soñolientas bajo el calor del mediodía, partituras de viejas melodías colocadas en los atriles de los pianos... A su encuentro sale una banda de música, y un montón de caras amigables, viejos conocidos, familiares muertos hace tiempo. El capitán John Black trata de mantener a la tripulación unida y en guardia, pero todos acaban desperdigándose por el pueblo del brazo de sus seres queridos, incluido él, que se deja apresar por todo lo que había dejado atrás cruzando mares de tiempo y espacio. Por la noche, cuando se mete en la cama y apaga la luz, acostado al lado del hermano que perdió y que ha reencontrado, tiene un repentino ataque de lucidez, precisamente cuando considera la más inverosímil de las hipótesis, y sabe que morirá atrapado en su sueño de realidad, como sus compañeros, asesinado por un extraño capaz de leer y dar vida a sus recuerdos. Otra vez la realidad conocida y segura, el hogar que buscamos por todas partes, convertido en la peor de las pesadillas. El segundo relato es el que cierra el libro, y se llama “*El picnic de un millón de años*” (BRADBURY, 1985, p.211-221). Por capítulos anteriores sabemos que la guerra ha estallado allá lejos en la Tierra, y que la situación es cada vez más grave. Poco a poco, los

colonos emprenden el camino de vuelta, y Marte vuelve a quedar prácticamente desierto. Pero una familia hace el viaje a la inversa, y abandona la vieja Tierra antes de la última gran explosión. El padre hace creer a sus hijos que van de vacaciones, a pescar en los canales de Marte, que para Bradbury están llenos de agua y vida, pero el mayor, Timothy, sospecha que el viaje esconde mucho más. Como en un juego, el padre les hace escoger una de las ciudades muertas y abandonadas, y se la regala a los niños, para que vivan en ella; les habla de otra familia que llegará pronto con sus hijas pequeñas, y les revela por fin que nunca volverán a la Tierra. Los niños lloran y se consternan, pero el padre insiste en la nueva vida que tienen por delante. Por último, cuando los niños le recuerdan que antes de partir les había prometido que verían marcianos, los lleva hasta uno de los antiguos canales que surcan el suelo marciano y les señala las aguas onduladas. Entonces Timothy comprende: sí, los marcianos están allí, reflejados en el agua, papá, mamá, los hermanos, él mismo, devolviéndoles una larga mirada silenciosa.

Este espejo de aguas profundas, que nos devuelve nuestro rostro convertido en algo preñado de significados que habitualmente se nos escapan, puede valer como sutil metáfora de la filosofía. Cuando unos siglos antes de Cristo un griego se puso a pensar, tal vez sentado debajo de un árbol, y empezó a hacerse preguntas de índole muy distinta a las que ocupaban la mente de sus contemporáneos, atareados en guerras, negocios y cuestiones prácticas, o quizás disfrutando simplemente de la música o de una buena comida, sospecho que debió de sentir el mismo vértigo que el capitán John Black en la oscuridad de su cuarto, al enfrentarse solo, con la simple arma de una lucidez que quiere llegar a lo más hondo, a abismos insondables. Si los que rodeaban a este hombre apaciblemente sentado bajo el árbol hubieran podido leer y comprender sus pensamientos, probablemente le habrían encontrado tan extraño y ajeno a ellos como al insecto en que se convirtió Gregorio Samsa. Del mismo modo, podemos sospechar que cuando Descartes se encerró con su estufa y puso todo en duda, no se trataba sólo de un recurso literario, para dar más énfasis a su pensamiento posterior, y que tanto él como Kierkegaard cuando buceó en la fe recibida de sus padres, para encontrar en lo más familiar lo absolutamente otro, debieron de sentir el mismo **temor y temblor** que el niño que vio en su rostro a un nuevo marciano. La filosofía es sin duda algo extraño y excitante, y no morirá mientras quede alguien que pregunte, con la misma seriedad de un niño, cosas como por qué hay ser más bien que nada, y qué se oculta detrás de lo que creemos conocer mejor. Como territorio donde rige el concepto, la filosofía busca comprender y clarificar encontrando en lo extraño, en la cosa por entender, la misma musculatura dialéctica que constituye a los conceptos que la conforman. Cuando lo logra, comprende, ya está en casa en lo otro, ha vuelto acogedor y confortable lo que parecía arisca realidad. Pero no solo de voluntad de identidad y familiaridad vive la filosofía. No es sólo nostalgia del hogar. Para que sea auténticamente filosófica, tiene que estar también impregnada de la voluntad de extrañeza e inquietud que caracteriza a la fantasía que, más bien, impulsa al arte y a la literatura, las cuales, a su vez, para sofocar el desconcertante delirio que les provoca su ubicación en el misterio y la inquietud, solicita la intervención de la claridad racional de la filosofía. El espíritu filosófico, que aúna lo familiar y lo extraño, tiene que confortar tanto como inquietar. Cuando Heidegger manifestó en 1947 que “[...] el filosofar es

el peligro que adultera y, por tanto, confunde” (HEIDEGGER, 1983, p.80) al pensar, se refería a esa versión de la filosofía que ha descuidado su matriz artística, algo nada sorprendente en un mundo de razón calculadora e instrumental, donde “[...] el carácter poético (*Dichtungscharakter*) del pensar está oculto (*verbhüllt*) [...]” (HEIDEGGER, 1983, p.80). Aunque la creciente reducción contemporánea de la filosofía a análisis técnico ha causado el olvido de la cercanía entre el pensar filosófico y el poético, el desiderátum del espíritu apunta hacia su integración: “Cantar y pensar son los troncos vecinos del poetizar (*Dichtens*)” (HEIDEGGER, 1983, p. 85).

Conclusión: el abrazo trágico entre imaginación y racionalidad como fuente de salud

A propósito de Hume, comenzamos sugiriendo que la razón, cuando radicaliza su propia lógica racional y se enrosca sobre sí misma, parece volverse ilógica al admitir la increíble posibilidad *in abstracto* de que no amaneciese. La razón racionalista, extremada en abstracto, ingresa en el universo de lo inverosímil y lo inquietante. Pero no olvidemos que la tarea fundamental de la razón es derramar luz, volcar claridades y obtener evidencias. Ahora bien, no sólo necesitamos inquietudes, también los seres humanos precisamos esencialmente de la seguridad y certidumbre que nos ofrece el concepto del pensamiento racional, porque sólo cuando hemos pensado una cosa con él podemos estar seguros de ella y sentir que pisamos sobre suelo firme. Esta seguridad se debe a que el concepto delimita la cosa que piensa, nos dice dónde comienza y termina; por eso es el instrumento idóneo para su posesión. Si el concepto es el órgano de la racionalidad y de la filosofía (ADORNO, 1984), la visión es el método del delirio. Ni proporciona distinción ni seguridad ni dominio, la visión es más bien una revelación repentina, inesperada y fugitiva, que nos entrega una intuición algo equívoca de lo descubierto por ella. La relevancia que hemos concedido a lo extraño se ha debido principalmente al hecho de que hemos supuesto de partida un mundo absolutamente organizado, administrado y calculado. Una máquina racionalista. En ese orbe inhumano, el sueño, la inverosimilitud, la visión e incluso el desatino son una bendición. Pero un universo de delirio y pesadilla nos empujaría a la demencia. El sueño de la razón ciertamente, como notificó Goya, produce monstruos. Goya conoció la locura tanto en su mundo interior como en el exterior. Experimentó la insensatez dentro de su agitada mente y en la enfurecida barbarie que sangrientamente asoló la circunstancia española que vivió. No podemos vivir rodeados de inquietudes e incertidumbres. Tantos monstruos ocasiona el sueño de la razón como su imperio tiránico. En un territorio irracional donde reina lo inconcebible, abrumados por inseguridades y perplejidades, el resplandor de la razón se nos presenta como una cosa excelente, la tabla de salvación. Tras la noche de la razón, amanece, que no es poco. Se disipan las tinieblas del sueño angustioso y del disparate y vuelve a brillar el fulgor del entendimiento. Las bestiales criaturas del desvarío nocturno del *Capricho* número 71 de Goya anuncian en el título su propia desaparición con la llegada de los primeros rayos de luz de la cordura: *Si amanece, nos vamos*. Tan humana es la inquietud entonces como la

seguridad, el delirio como la razón. El ser humano es bifronte. No puede ser entendido ni limitado exclusivamente al deseo de extranjería, ni meramente circunscrito a lo habitual. El afán de erradicar todo exotismo para estar siempre y en todo lugar como en casa, cuando se convierte en un constante encuentro consigo mismo nos aburre y deprime; la propensión hacia lo inusual y extraordinario que satisface nuestra necesidad de lo interesante y de crecer y dilatar nuestros horizontes, cuando nos enfrenta a la completa alteridad nos desorienta y enloquece. Estas dos fuerzas enfrentadas que atraviesan al ser humano se retroalimentan mutuamente en una tensión permanente de la que ninguna puede resultar victoriosa porque esto significaría, a la postre, la muerte de ambas, puesto que cada una precisa de la otra para existir. Sólo pueden convivir en una lucha sin tregua y sin fin. Pero ese combate entre lo imaginativo y lo intelectual, además de definir lo trágico, según expuso Unamuno, es justamente lo que nos hace existir como humanos: “Sólo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción [...] eterna y trágica contradicción, base de nuestra existencia.” (UNAMUNO, 2009, p.285-287). A pesar de que en esta indisoluble oposición “en el fondo del abismo”, Unamuno estima que “[...] la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional se abrazan como hermanos [...] la paz entre estas dos potencias se hace imposible, y hay que vivir de su guerra. Y hacer de esta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual.” (UNAMUNO, 2009, p. 360).

El régimen humano de salud exige el abrazo trágico de estos dos poderes, el de extrañamiento y el de familiaridad, la imaginación y la racionalidad, la visión y el concepto, el arte y la filosofía. La propia imaginación reclama cierta regulación por parte de la razón para ser verdaderamente productiva, porque abandonada a su vuelo libre se ciega, alucina y acaba en dislate. En el comentario redactado por Goya al *Capricho* número 43 se puede leer que “[...] la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles [...]”, mientras que “[...] unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas [...]” (HELMAN, 1993, p. 221). Pero, por otra parte, la razón sin fantasía se momifica, no crea, no vislumbra nuevos horizontes y aburre, es desilusionante. El cometido de la racionalidad no puede ser enemistarse con la imaginación y extirparla, sino asistir su quimérica ceguera para gobernarla y dirigirla con juicio; la fantasía no puede volverse de espaldas a la razón invitándola a que se quede vacía y se entregue frenéticamente a la pura especulación abstracta, desprovista de utopías. Ya en 1781 había establecido Kant que “[...] los pensamientos sin contenidos son vacíos, las intuiciones sin conceptos son ciegas [...]” (KANT, 1977, p.98). La razón sin fantasía sólo nos produce monotonía y desilusión; sin la cordura racional, la imaginación alucina y delira, alumbrando monstruos. Ambas se necesitan mutuamente. No podemos vivir sin extrañeza y seguridad, locura y sensatez. En el mediodía de la razón que nos vuelve todo transparente, urge la poesía, el mito y la inverosimilitud; en el culmen de la irracionalidad que todo lo oscurece, suspiramos por la lucidez del intelecto. En el paroxismo de los monstruos de la noche, hostigados por lo inverosímil y la pesadilla, el delirio y la extrañeza amanece, que no es poco, el destello de la claridad racional desvanece las sombras, pero ... ¿y si no amaneciera?

GUTIÉRREZ-POZO, A. But and if it didn't dawn?. Essay about familiarity and strangeness. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.11-21, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *In this article we intend to present in a literary and philosophical way, first, the relationships that defines the essence of human life and connects the strange with the familiar and, at the same time, the imagination and art with the concept and philosophy. The human being can only live healthily when he feeds on the cordial war between these powers. It is part of human nature to seek home security, but in a world disenchanted and standardized by calculation, we need the unverisimilitude. Although in principle philosophy is more prosaic and poetry romanticizes world, the second objective of this work is to show that philosophy, in a more genuine sense, arises from the synthesis between these two human tendencies, the will to familiarity and strangeness. For this reason, philosophy can -and must- both comfort and disturb the human spirit.*
- **KEYWORDS:** *Philosophy. Familiarity. Strangeness. Concept. Art. Imagination.*

Referencias

ADORNO, T. **Negative Dialektik**. Gesammelte Schriften, Band 6. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1984.

ADORNO, T. Die Aktualität der Philosophie. *In*: ADORNO, T. **Philosophische Frühschriften**. Gesammelte Schriften, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. p. 325-344.

AGUSTÍN DE HIPONA. **Obras completas**: Las confesiones. Edición bilingüe latín-español de A. Custodio Vega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979. t. II.

BAUDELAIRE, C. **Exposition universelle**. Paris: Gallimard, 1976. t. II.

BLOOM, H. **The Anxiety of Influence**: A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1997.

BRADBURY, R. **The Martian Chronicles**. London: Grafton Books, 1985.

BORGES, J. L. El principio. *In*: BORGES, J. L. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. t. III, p.415.

BORGES, J. L. Prólogo. *In*: BRADBURY, R. **Crónicas marcianas**. Barcelona: Minotauro, 1985. p.7-9.

GOETHE, J. W. **Faust**. Eine Tragödie. Dramatische Dichtungen I. Werke, Band 3. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München: Deutscher Taschenbuch, 2000.

GOYA, F. de. Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos. 1799. 1 original de arte, aguafuerte, aguatinta sobre papel, 215 x 153 mm.

- HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Ästhetik I**. Werke, Band 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, M. Aus der Erfahrung des Denkens. *In*: HEIDEGGER, M. **Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976**. Gesamtausgabe, Band 13. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. p.75-86.
- HELMAN, E. **El trasmundo de Goya**. Madrid: Alianza, 1993.
- HUME, D. **A Treatise of Human Nature**. Edited by D. F. Norton and M. J. Norton. Oxford: Clarendon Press, 2007. A Critical Edition.
- KANT, I. **Kritik der reinen Vernunft**. Werkausgabe, Band III. Herausgegeben von W. Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- NOVALIS. **Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)**. Schriften, Band 3. P. Herausgegeben von Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960a.
- NOVALIS. **Fragmente und Studien**. Schriften, Band 2. Herausgegeben von P. Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960b.
- ORTEGA Y GASSET, J. Meditaciones del Quijote. *In*: ORTEGA Y GASSET, J. **Obras completas**. Madrid: Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2004a. t.1, p. 745-. 825.
- ORTEGA Y GASSET, J. Para un museo romántico. *In*: ORTEGA Y GASSET, J. **Obras completas**: El Espectador. Madrid: Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2004b. v.6, t.2, p. 623-632.
- OTTO, R. **Das Heilige**: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München: C. H. Beck, 2004.
- UNAMUNO, M. de. Del sentimiento trágico de la vida. *In*: UNAMUNO, M. de. **Obras completas**. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009. t. 10, p.273-533.
- WITTGENSTEIN, L. **Tractatus lógico-philosophicus**. Schriften, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

EL VIAJE ÍNTIMO EN BÚSQUEDA DE LO SAGRADO. LA RENOVACIÓN DEL UNIVERSO EN LAS *CÁBALAS DEL SUEÑO* DE OLGA ACEVEDO¹

Carolina A. NAVARRETE GONZÁLEZ*

Gabriel A. SALDÍAS ROSSEL**

Juan M. FIERRO BUSTOS***

Fabián LEAL ULLOA****

- **RESUMEN:** Dentro del proyecto literario de la poeta chilena Olga Acevedo, *Las cábalas del sueño*, séptimo poemario publicado originalmente en 1951 y reeditado en 2019, da cuenta de un itinerario poético-filosófico en tránsito gradual desde la unidad individual hacia la totalidad espiritual, incluyendo, en este viaje, sufrimientos y anhelos íntimos nacidos de un intenso proceso de autorreflexión e iniciación. En el presente artículo postulamos que, a través de esta propuesta poética, la autora abre una ruta innovadora en los imaginarios chilenos de la primera mitad del siglo XX, creando una cartografía poética gestada a partir de la evolución espiritual femenina. Atendemos a este fenómeno a través de un análisis enfocado en la experiencia femenina del conocido “viaje mítico” de Joseph Campbell, entendiéndolo como una estrategia diseñada para enmarcar la exploración de la subjetividad de la hablante lírica. El análisis está ordenado de acuerdo a cuatro estadios, o fases, por las cuales se realiza el tránsito poético, esto con el fin de dilucidar las transformaciones que sufre la hablante en su camino hacia una experiencia íntima vinculada a lo sagrado y al potencial encuentro con la divinidad, objetivo último de la lírica acevediana.
- **PALABRAS CLAVE:** Olga Acevedo. Poesía chilena. Viaje mítico femenino. Subjetividad.

* UFRO – Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades - Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco – Chile. carolina.navarrete@ufrontera.cl

** UCT – Universidad Católica de Temuco. Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño – Temuco - Chile. gsaldias@uct.cl

*** UFRO – Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades - Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco – Chile. juanmanuel.fierro@ufrontera.cl

**** UACH - Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia - Chile. fabianleallulloo@gmail.com

¹ Agradecimientos a la Asociación Nacional de Investigación y Desarrollo ANID, a través del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile, FONDECYT de iniciación, Proyecto n° 11190799, investigadora responsable Dra. Carolina A. Navarrete González (UFRO, Universidad de la Frontera), al Proyecto n° 11200191, investigador responsable Dr. Gabriel Saldías Rossel (UCT, Universidad Católica de Temuco), y agradece a ANID, Beca de Magister Nacional 2020, Folio 22201497.

Artigo recebido em 18/10/2020 e aprovado em 10/04/2021.

Introducción

La escritura de mujeres ha sido una arena compleja, colmada de omisiones, desconocimiento y tensiones a lo largo de la historia de la literatura chilena. La poeta Olga Acevedo (1895-1970) no está ajena a esta situación: escribió poemarios en un periodo de 41 años, fue amiga de Gabriela Mistral y ganó dos veces el Premio Municipal de Poesía de Santiago, en 1949 y 1969. Su poesía posee un significativo simbolismo espiritual y una propuesta estética particular que evidencia gran riqueza retórica, sobre todo en el prolijo uso que hace del lenguaje. Sus temas y modos escriturales a su vez la ubican como una opción creativa no correspondiente al canon escritural imperante en la época. Sin embargo, tanto dentro como fuera de la academia, Acevedo es una autora poco conocida². Recién en el año 2019 contamos con dos reediciones de su obra, una de Ediciones UC, a cargo de la Dra. María Inés Zaldívar, quien edita el libro *Poesía Completa Olga Acevedo*³, y otra, publicada por la editorial Komorebi, responsable de la reedición del poemario *Las cábals del sueño*⁴, originalmente publicado en 1951. Este renovado interés por sacar a la luz su obra constituye un gesto necesario hacia la lectura y puesta en discusión de un corpus poético perteneciente a una de las escritoras chilenas que ha estado por muchos años en el olvido, pero que ha dejado un legado literario importante de rescatar en la actualidad por su calidad poética, vigencia y actualización que predominan hoy en el ámbito cultural.

La obra total de Acevedo se encuentra compuesta por los siguientes poemarios: *Los cantos de la montaña* (1927), *Siete palabras de una canción ausente* (1929), *El árbol solo* (1933), *La rosa en el hemisferio* (1937), *La violeta y su vértigo* (1942), *Donde crece el zafiro* (1948), *Las cábals del sueño* (1951), *Isis* (1954), *Los himnos* (1962) y *La víspera irresistible* (1968). Transversal a su trabajo es la preocupación por el acceso de la mujer al contacto con dimensiones sutiles de carácter metafísico. Una y otra vez se pregunta Acevedo sobre las posibilidades que tiene la mujer de aprender formas alternativas para abordar la composición del mundo y la realidad, usualmente a través de vías o canales esotéricos. Desde esta óptica, *Las cábals del sueño* destaca como una obra especialmente importante dentro del repertorio de la poeta, pues ofrece una propuesta orgánica y sistemática respecto al proceso que la mujer debe pasar para acceder a fuentes de conocimiento superior vedadas para la mayoría de los seres humanos.

Como ya han indicado otros críticos con anterioridad, la voluntad esotérica de Acevedo se encuentra explícitamente manifiesta en su obra lírica, usualmente cifrada y hermética, de difícil acceso e interpretación. Sin embargo, tras un denso y rico aparato

² Dentro de las aproximaciones críticas que encontramos sobre su obra destacan los estudios recientes de Manuel Naranjo Igartiburu (2015, 2019): “Los nombres de la Diosa: religiosidad en la poesía de Olga Acevedo”, “La marca de la heterodoxia: la poesía religiosa-filosófica de Olga Acevedo”, los estudios de Carolina Baez (2019): “Olga Acevedo, poesía vital”, y los artículos de María Inés Zaldívar Ovalle (2018, 2019): “Cuatro poetas chilenas que transitan del modernismo a la vanguardia”, y “La poesía de Olga Acevedo, palabras con cuerpo y alma”, entre otros.

³ Ver Acevedo (2019b).

⁴ Ver Acevedo (2019a).

simbólico, es posible detectar tanto en la estructura como en la evolución temática de *Las cábals del sueño* un proceso evolutivo marcado por la disciplina y la convicción de que la mujer no solo puede, sino que debe acceder a nuevas formas de comprensión de la realidad para salvaguardar el futuro del mundo y la especie humana.

A continuación, abordaremos *Las cábals del sueño* desde el enfoque de un viaje mítico femenino de tipo sincrético, analizando el camino que emprende la hablante lírica a partir del análisis de cuatro estadios, o fases, por las cuales realiza su tránsito poético, con el fin de dilucidar las transformaciones que sufre la hablante en su camino hacia una experiencia íntima vinculada a lo sagrado y al potencial encuentro con la divinidad, objetivo último de la lírica acevediana.

Resulta relevante analizar de qué modo, desde el punto de vista poético, Acevedo utiliza la figura del viaje mítico⁵ femenino como una estrategia para enmarcar la exploración de la subjetividad de la hablante lírica. En concordancia con esta visión, en las siguientes páginas nos proponemos analizar las transformaciones del sujeto lírico de acuerdo a las etapas que experimenta en este viaje que enmarca su trezado poético: primero, como el “ángel caído”, el cual, asumiendo su degradación, emprende un viaje abismal; luego, como la penitente en búsqueda del conocimiento; posteriormente, en una tercera fase, se da paso a la etapa de la iniciación, en donde la hablante lírica progresivamente va adquiriendo el conocimiento secreto que la acerca al maestro, y a su matrimonio espiritual a través de la intuición onírica y, luego, mediante la revelación mística. Por último, el poemario concluye con una cuarta transformación, donde la iniciada se convierte en sacerdotisa y custodia del conocimiento que la vincula al maestro. Resulta importante evidenciar las transformaciones de la hablante, puesto que estas se enmarcan en el proceso de destrucción y renovación del universo, como una experiencia íntima vinculada a la búsqueda de lo sagrado y a su potencial encuentro con la divinidad.

Los cuatro estadios de *Las Cábals del sueño*

Tal como sostiene Naranjo Igartiburu (2019), la poesía de Acevedo debe ser abordada y revalorizada en su justa dimensión. La forma de llevar a cabo esta revalorización es, según el crítico,

⁵ En *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell (2013) propone la noción del “viaje mítico del héroe” para referirse a una estructura narrativa de carácter monomítica propia del arquetipo heroico tradicional centrada en torno al motivo del viaje, el que se divide en tres etapas fundamentales: “separación o partida”, “iniciación” y “regreso”. Si bien el modelo ofrecido por Campbell es muy útil en la comprensión de los periplos de los héroes masculinos, siendo el “héroe” concebido como el “[...] único [modelo] y la figura varonil como el prototipo del héroe conquistador y vencedor de un camino de pruebas y dificultades que se oponen a la consecución de su objetivo [...]” (ESCANDÓN, 1994, p.36), resulta llamativo, según Maureen Murdock (2016), que Campbell no aborde el viaje de las mujeres contemporáneas. Según Campbell (apud MURDOCK, 2016): “[...] *women don't need to make the journey. In the whole mythological tradition the woman is there. All she has to do is to realize that she's the place that people are trying to get to.*” Sin embargo, existen viajes míticos femeninos ya en Plutarco y Apuleio, lo que da indicios de que es factible pensar esta estructura en contextos de producción asociados a la evolución femenina en relación con el proceso de autodescubrimiento que implica el desarrollo del viaje mítico.

[...] mediante una exploración atenta a su discurso junto con una lectura crítica que se diferencie de las precedentes, centrada, por lo tanto, [...] en permitir que ella se ‘desoculte’ [...] desde ‘sí misma’, es decir, desde sus propias lógicas internas y no desde impresiones y/o preconcepciones arbitrarias y acriticas.” (NARANJO IGARTIBURU, 2019, p.68).

El método más apropiado para promover este “desocultamiento” consiste en abordar la obra entretejiendo las secuencias alegóricas y simbólicas que propone, avanzando en las etapas consecutivas que Acevedo construye para su hablante lírica.

“Abro mis alas removidas y echo a rodar el vuelo hacia el abismo, como piedra lanzada sabiamente.” (ACEVEDO, 2019a, p. 9). Así comienza *Las cábalas del sueño*, introduciendo la primera etapa del viaje mítico, correspondiente a la separación o la partida⁶. La hablante lírica, asumiendo un papel de heroína (todavía no descubierto), abandona su mundo cotidiano para adentrarse en una dimensión totalmente nueva a través del motivo de la caída, pero, también, el de la ausencia. La hablante anuncia la apertura de unas alas que ya no están, por lo que reconoce su identidad degradada a partir del descenso trágico. En este punto, podríamos establecer una primera analogía poética con la figura arquetípica del ángel caído, cuya tragedia, desde el comienzo, estaría velada. En el caso del texto de Acevedo, se podría establecer un vínculo entre la hablante y Lucifer, quien, de acuerdo a la tradición cristiana, correspondería, según Isaías 14:12 (LA BIBLIA, 2009, p.1132), al ángel expulsado del cielo. Este habría sucumbido debido a la *hybris* (“desmesura”), siendo la transgresión a la voluntad de Dios, junto con su soberbia, las causas de la pérdida de su posición en el cielo.

Conviene tener en cuenta que la obra de la autora “[...] se inscribiría en la línea de pensamiento, tan en boga en su época, conocida como Filosofía Perenne o Tradicionalismo [siendo] la Teosofía de gran influencia.” (NARANJO IGARTIBURU, 2015, p.7). Para la Teosofía, Lucifer (en su etimología clásica, “el portador de luz”) no corresponde al adversario del hombre frente a Dios, sino que refleja una figura prometeica que pretende alcanzar la divinidad por sí mismo. En este sentido, la propuesta del símil de la hablante lírica con Lucifer se mantiene a través de dos dimensiones simbólicas relevantes: primero, por la búsqueda del encuentro con la divinidad, y, en segundo lugar, por las identificaciones con imágenes que proyectan la luz, como, por ejemplo: “[soy] un destello lejano” (ACEVEDO, 2019a, p.9), “vuelo...con la lámpara en alto” (ACEVEDO, 2019a, p.10), “encendida como una cinta desdoblada” (ACEVEDO, 2019a, p.16), etc.

Hasta este momento, la causa del descenso de la hablante es un secreto velado, el cual se revela a medida que avanza en su “itinerario pavoroso [...] agredida e impedida siempre” (ACEVEDO, 2019a, p.9). Pareciera que, al ser lanzada hacia las profundidades, estuviera asumiendo un castigo impuesto, convirtiendo al “viaje constante” (ACEVEDO, 2019a, p.9) en un acto ajeno a su voluntad. Tal como corresponde al viaje mítico

⁶ Dentro del viaje mítico femenino, la primera etapa llamada “la separación o partida”, específicamente la “llamada a la aventura”, es de procedencia divina, respondiendo a un llamado de tipo externo “[...] la heroína no actúa, es esencialmente pasiva, presenta un carácter anabólico, otra forma de acción.” (ESCANDÓN, 1994, p.47-48).

femenino, la llamada a la aventura proviene de una instancia externa a ella, de procedencia divina, que la impele en la dirección de su llamado. La caída, en este sentido, si bien mantiene una dimensión poética trágica, también connota una apertura y un acceso a un estado de ser potencial.

Concluida la caída, la hablante se asienta en el fondo del abismo, finalizando el descenso y dando inicio a una segunda fase de itinerancia reflexiva. La hablante transmuta durante esta etapa, de ángel caído a penitente, replegada en la figura de la samaritana, quien debe pagar sus culpas por la transgresión cometida. En su asentamiento surge la pregunta por la identidad, cuya interrogante despierta respuestas concernientes a la luz como eje identitario, pero, también, a la errancia: “Quién soy? Nada más que un destello lejano vestido de samaritana, deambulando obscuramente detrás de toda lágrima, llenando apresuradamente un destino preciso.” (ACEVEDO, 2019a, p.9). Vale destacar que uno de los rasgos característicos de la poética de Acevedo es la recurrencia de elementos pertenecientes a tradiciones religiosas y filosóficas diversas, entre ellas la cristiana. La autora, instalada en esta tradición, “convierte a su obra en una fervorosa alabanza a Dios” (NARANJO IGARTIBURU, 2015, p.11). En este sentido, la utilización de la figura de la samaritana para identificarse da cuenta de su interés por incorporar elementos del imaginario simbólico tradicional cristiano dentro del viaje de la hablante, pero no necesariamente desde el punto de vista didáctico que tendría la conocida parábola del buen samaritano en el Evangelio de Lucas 10:25-37 (LA BIBLIA, 2009, p.1633); por el contrario, su utilización daría cuenta de un sino, de un *fatum* manifiesto, peso con el que deberá cargar en el trayecto por el abismo.

Este viaje abre su intimidad torturada, la que se configura desde la entrega humilde y absoluta en pos de cumplir con el deber que le ha sido asignado:

Yo vengo de las más viejas raíces de la memoria, con mi rito aprendido y repetido, nada más que a dejar su aguinaldo. Por eso voy entregándolo todo humildemente. Por debajo de la piel renovada, descubro las edades proscritas y veo las tenazas inútiles y el esfuerzo feroz por cada muerte. (ACEVEDO, 2019a, p.9).

La hablante, a través del lamento manifiesto como temple anímico, asume el rito de la entrega, convirtiéndose en el cántaro que se ofrece para recoger las lágrimas del mundo por la presencia de la muerte y la destrucción: “Sé del paso veloz de los que huyen mientras duerme la noche. Conozco el pulso de su origen y el amargo sabor de su brebaje. Por eso vuelo tras su angustia con mi cántaro a punto, la leve lámpara en alto, siempre en el más grande e invencible silencio. Y perdono su injuria.” (ACEVEDO, 2019a, p.10).

Durante esta etapa, la hablante se sitúa desde la muerte, devorada por la experiencia de lo desconocido, proceso que se condice con la fase del viaje mítico en la cual la heroína hace su entrada al templo interior para discernir entre lo que es apariencia y lo que es realidad, evidenciando la tensión que se produce entre la vida y la muerte, Eros y Tánatos. Mientras la vida es ostentada por esos “otros [que] tienen la flor y su delirio” (ACEVEDO, 2019a, p.9), ella está abajo, en las profundidades, reflejando cierta añoranza por la vida, al mismo tiempo que avanza dentro del ambiente apocalíptico: “El gozo es un viejo

relámpago sagrado de difícil presencia. Hay un solo camino hacia sus símbolos, pero es de angustia rigurosa.” (ACEVEDO, 2019a, p.10).

Si, tal como señala Zaldívar Ovalle (2019), la poesía de Acevedo se caracteriza por la amenaza del lado oscuro de la sombra que la asedia permanentemente, y por “[...] la presencia de las fuerzas del bien y de la luz que vendrán al rescate [...]” (ZALDÍVAR, 2019, p.32), el segundo poema en prosa, titulado “Como una luciérnaga trasnochada...”, establece el contraste entre la oscuridad y la destrucción anterior y la posibilidad que se abre gracias al “cruce del umbral” que implica su penetración en el “alma bienamada”, símbolo luminoso del maestro: “Vengo hacia tu nimbo inhabitado, oh alma bienamada, [...] mientras se enciende de lámparas tu sueño, yo entro arrebatadamente en tu memoria, como a un pétalo tierno, mojado de sufrimiento.” (ACEVEDO, 2019a, p.15). Vale destacar que incluso ante esta intuición luminosa, la hablante continúa identificada con la samaritana penitente, encargada de ayudar a los demás mediante su propio vaciamiento, como el cántaro, para recibir las penas del mundo. En este punto es posible apreciar la actitud de reverencia que adopta la hablante, apareciendo los preparativos para el inicio del rito, cargando siempre con el dolor ajeno de las almas que deambulan en el reino de los muertos: “Sollozo a solas con tu nombre. De rodillas en el musgo sombrío, sacudo hasta la muerte tu esplendor solitario y agonizo en silencio [...] Quien enciende amapolas en mi aura, como en un sótano de piedra las hogueras profundas.” (ACEVEDO, 2019a, p.15).

En este punto, el poema toma un giro dado que acontece la epifanía, momento en que el alma, “con la gran cruz del iniciado”, aparece bajo gran estruendo: “Todo se puebla de mensajes y relámpagos [...] Qué sobrecogedora anunciación de una impresionante e indudable presencia.” (ACEVEDO, 2019a, p.16). Se trata de la aparición del “alma bienamada”, la que emerge al mismo tiempo que irrumpen “[...] a gran coro *Las Cantatas* de Juan Sebastián Bach [...]” (ACEVEDO, 2019a, p.16). El uso del intertexto de las cantatas del compositor alemán, las que anuncian la gloria del creador, y la fragilidad de la existencia, la muerte y la esperanza, enfatizan el sobrecogimiento ante la revelación de la sacralidad.

En este momento se hace patente “[...] la marcada dimensión metafísica que recorre de principio a fin su obra [...]” (ZALDÍVAR, 2019, p.35) y el importante rol que la sacralidad tiene para la autora. Los elementos espirituales que componen el repertorio imaginario de Acevedo provienen del cristianismo, la Teosofía y, principalmente, de Oriente. Tal como lo señala Naranjo Igartiburu (2015, p.3), su poesía refleja “[...] la expresión de una religiosidad profunda, heterodoxa y libre, en la que parecen confluir todas las creencias y el intento de devolverle al lenguaje y, en particular, a la poesía su antigua capacidad mágico-sacramental de ‘re-unir’ lo mundano y lo divino.”

La búsqueda de lo divino continúa con el tercer poema en prosa, titulado “¿Qué sucede Dios mío?”, el cual, en esta misma línea del viaje mítico sincrético de la autora, mezcla elementos de distintas tradiciones, tanto paganas como cristianas, para ilustrar el fin de los tiempos, el Apocalipsis: “Se abren de súbito los gruesos flancos de la tierra y ruedan sus moles gigantescas en grandes polvaredas de metales quemantes, herida su alma poderosa como un signo apocalíptico.” (ACEVEDO, 2019a, p.21).

En este poema aparece con gran elocuencia la poética de la destrucción; la tierra cuya alma está herida padece la decadencia del mundo y la hablante, al increpar a Dios, deja en evidencia su desesperación ante la posibilidad incierta de una salvación: “Oh Dios. ¿Y quién se salva en esta horrible catástrofe del tiempo?” (ACEVEDO, 2019a, p.22). En este poema convive el imaginario cristiano, a través de la imagen del sujeto poético que evoca la sexta hora del calvario, como también el imaginario pagano a través del símbolo universal de la Madre Tierra, principio femenino importante para la comprensión de lo sagrado, que forma parte de la poética de la autora desde su primera obra publicada (*Los cantos de la montaña*), donde su “[...] simbolismo constituye una de las etapas por las que debe pasar el ‘iniciado’ en su ascensión [...]” (NARANJO IGARTIBURU, 2015, p.15).

Este imaginario de la tierra devastada se acentúa aún más en el cuarto poema “Mientras caían las últimas cortezas...”, en donde llaman la atención las frecuentes referencias que hace la hablante a los elementos de la naturaleza. Tal como sostiene Zaldívar, destaca “[...] la vinculación permanente de la poesía de Olga Acevedo [con] la naturaleza vegetal y mineral, naturaleza floral colorida plena de árboles, rosas, violetas y piedras preciosas.” (ZALDIVAR, 2019, p.33). Sin duda, la hablante lírica, tal como la figura heroica femenina, posee una continua unión con la naturaleza, pues en este contexto, “[...] la mujer, es quien reproduce, microscópicamente el misterio de la vida, el puente entre lo visible y lo invisible, el lazo entre la vida y la forma [...]” (ESCANDÓN, 1994, 52). En este caso, prevalece la utilización de las imágenes que evocan al árbol como “últimas cortezas”, “ramaje ensimismado”, “las hojas secas”, (ACEVEDO, 2019a, p.27), para reforzar su comunión con la naturaleza, reflejo de la atmósfera de completa soledad en que ha quedado la hablante tras la destrucción del mundo. Sin embargo, esta soledad es conjurada gracias a la luminosidad de su condición, la cual le permite intuir la presencia de lo eterno e intangible de su “dueño” y alma gemela:

Mi luz crepuscular, que bien se abre paso entre las brumas para alcanzar tu estrella en el abismo [...] Qué importa todo, oh mi dueño, oh mi alma gemela y bienamada. Ahora que sólo yo tengo la clave y la luz plena, cuánta dicha secreta en lo profundo de la extensión y del misterio. (ACEVEDO, 2019a, p.28).

Esta revelación manifestada a través de un sueño, convierte a la hablante en conocedora del misterio de la renovación de la vida tras la devastación, motivo que es expresado a través de la metáfora de la flora nacida: “Yo vi desde mi sueño tu palabra cortada. Y aquella mano negra que escribió en tu inocencia la sentencia terrible. Pero vi también tu gran resplandor azulcelestes surgiendo hermosamente hacia lo eterno como la flor recién nacida.” (ACEVEDO, 2019a, p.28).

Vale destacar tanto en este poema como en el siguiente, titulado “Cinco, diez mil años acaso...”, la relación jerárquica que establece la hablante con el sujeto del discurso al que apela: el “alma bienamada”. Durante el trayecto, este interlocutor representa la dimensión sagrada de la divinidad y su rol ha sido relativamente distanciado, solo relacionándose de manera parcial con la penitente. Llegado este punto, sin embargo, es posible detectar que la hablante establece claramente una relación asimétrica de carácter

jerárquica entre ella y su benefactor, identificándose a sí misma como “sirvienta” y, a la entidad sagrada, como su “amo”. El grado de sumisión, en la recurrencia retórica de la expresión “oh mi dueño” e imágenes de la hablante como las de “pequeña sonámbula” en condiciones de precariedad (“y yo caigo siempre a tierra con un ala quebrada” (ACEVEDO, 2019a, p.33), denotan su posición de dependencia y subordinación a una entidad sagrada masculina que se encontraría por sobre ella.

Sin embargo, en el quinto poema, la hablante experimenta un momento de júbilo manifestado a través de un trance onírico que la acerca más a la divinidad. En el sueño se presenta el intertexto de las sinfonías del músico romántico Ludwig van Beethoven, mientras la hablante, en tercera persona, se define en su levedad a partir del don del canto en trance: “La pequeña sonámbula canta también a gran voz enlazada a su ramo” (ACEVEDO, 2019a, p.34). En medio de este “mundo resucitado o recién construido por espíritus puros” (ACEVEDO, 2019a, p.34), donde las imágenes celestiales y sinestésicas colman el poema, emergen las ofrendas luminosas a los “cuatro grandes Kumaras” (ACEVEDO, 2019a, p.34). Durante este sueño jubiloso, la hablante proporciona un elemento textual importante al introducir elementos de la tradición hinduista, como son los cuatro hijos mentales del dios Brahma, los que corresponden a los santos grandes sabios, representados en esta tradición como eternos niños debido a su pureza.

La presencia de ellos permite circunscribir de manera más precisa el sincretismo retórico de Acevedo. Recordemos que uno de los sabios, denominado *Skanda* o *Karttikeva*, corresponde al “Maestro Ascendido”, el que se relaciona con el Conocimiento. Según la *Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion*⁷, *Skanda* es el rey de la sabiduría y aprendizaje, quien derrama poderes espirituales sobre sus devotos. Según la tradición budista, Dipamkara caminó por la tierra para salvar almas y fue el primero de los 24 Budas que precedieron a Gautama: “[...] se cree que el Buda Dipamkara vivió en la tierra 100.000 años. Él estuvo en la tierra 3.000 años antes, buscando a alguien digno de escuchar la Verdad Divina. Él, entonces, decidió convertir al mundo.” (GETTY, 1988, p.13-14). En este sentido, el título del poema de Acevedo: “Cinco, diez mil años acaso...”, podría leerse como una alusión a los años que habría deambulado el maestro en búsqueda de quien prestara atención a su mensaje de sabiduría, siendo la hablante lírica la elegida para escucharlo, como “la más grave sacerdotisa del amor y del misterio” (ACEVEDO, 2019a, p.34).

En el sexto poema, denominado: “Entro en el agua profunda...”, el sujeto del discurso poético pasa a un tercer estadio: el de iniciada⁸. Durante esta fase, la hablante abandona su rol anterior como canal de tristezas ajenas, y asume una nueva condición de

⁷ Ver The Encyclopedia... (1994).

⁸ En la segunda etapa del viaje mítico femenino, denominada “La iniciación”, la heroína debe pasar por un sin número de desafíos: “Las pruebas que enfrenta la heroína están en relación con la división del cosmos en tres dimensiones: física, psicológica y espiritual... la característica esencial que diferencia el viaje mítico de la heroína del viaje mítico del héroe es su continua unión con la naturaleza. La figura heroica femenina oye las voces que provienen de la naturaleza y de los seres que habitan en ella. Tiene pues una receptividad y don especiales. De esta manera puede escuchar y comunicarse con los seres que habitan en los cuatro reinos de la naturaleza.” (ESCANDÓN, 1994, p.51).

carácter pedagógico, centrada en adquirir de manera progresiva el conocimiento secreto del “alma bienamada”, ya derechamente identificada con la figura de un maestro espiritual:

Entro en el agua profunda y abro los pétalos silenciosos como ventanas a la luz /
Aquí debo encontrar tu mirada celeste, tu soledad y tu silencio, tu gran ramaje
iluminado / Indago en las cábalas despiertas y se yerguen las violentas llamaradas
sacudidas por esa misma mano azulceleste, de seguro evocada (ACEVEDO, 2019a,
p.39).

Esta es la primera vez en todo el poemario en que es posible detectar la palabra “cábala”, componente central en el título del poemario. Recordemos que Acevedo conocía las enseñanzas de los rosacruces y de los teósofos (DEL SOLAR, 1968, p.57), además de contar con estudios de yoga con Ramacharaka, de la Gran Jerarquía Blanca de la India (NÓMEZ, 2000). Al tener en cuenta que “[...] su principal eje es la preocupación y/u obsesión de re-ligazón, por medio del lenguaje poético, con lo sagrado [...]” (NARANJO IGARTIBURU, 2015, p.69), la incorporación de “las cábalas despiertas” como el lugar donde la hablante hace su indagación, guarda relación con esta inquietud por su encuentro con la divinidad, por asir el secreto que la divinidad guarda para ella. A través de la evolución propuesta por el viaje mítico femenino, la hablante lograría acceder a este codiciado conocimiento hermético, previa superación de las pruebas que constituyen el núcleo de la segunda parte del periplo de la heroína. El rito de iniciación, en el cual la hablante debe poner a prueba sus condiciones en un universo de formas de ensoñación que cambian continuamente, comienza dentro del agua profunda: “Me señalas a nuevos sacrificios y mi ordenación se produce en la alta noche, a solas con los hierofantes / Que nadie sepa esta ventura. Que nadie alcance en mi distancia la amapola encendida de este sueño” (ACEVEDO, 2019a, p.39). Esta etapa corresponde a la fase del camino de las pruebas donde, tras el discernimiento de la hablante, se produce la “[...] purificación del yo, cuando los sentidos están humillados y limpios y las energías concentradas en lo trascendental.” (ESCANDÓN, 1994, p.27).

En este sentido, los elementos vinculados con la oscuridad, como la profundidad y la noche, potencian la importancia del secreto en esta etapa de iniciación. La hablante, en actitud de reverencia, enfatiza la importancia del rezo, como una práctica previa a su iniciación. Es posible inferir que su acceso al conocimiento del secreto sagrado se produce a través de un acto de comunicación directa con la divinidad mediante la oración, acto que debe hacerse en silencio, en la soledad del yo poético consigo mismo: “Yo sé por qué debo rezar a estas horas y por qué debo alzarme hasta los vértices más puros de este enigma.” (ACEVEDO, 2019a, p.40). Es a través del rezo y del canto, o *mantram*, como la hablante se comunica con la divinidad y anuncia su intención de llevar a cabo su unión mística con Dios: “Oh, dadme ya el hábito blanco y el ceñidor de esparto. Yo sola me ungiré de especias y óleos mágicos y me pondré el anillo de desposada.” (ACEVEDO, 2019a, p.40). Si en el viaje mítico masculino el héroe debe superar la última gran prueba del encuentro con la diosa Reina del Mundo, “[...] figura que simboliza el alma conquistada, matrimonio sagrado que representa la unión con el alma individual y, a través de ella, con

el Alma del mundo [...]” (ESCANDÓN, 1994, p.27), en el caso femenino, “[...] ella, quien por medio de sus cualidades, su belleza o su deseo, está destinada a convertirse en la consorte de un ser inmortal.” (CAMPBELL, 2013, p.72).

Para la hablante lírica, el matrimonio místico emerge como el fin de su estancia en las sombras: “He aquí la luz en pleno océano ... ¡Ay! Sólo un ángel irresistible vigila, siguiendo mi aventura frenética desde el umbral de mi destino.” (ACEVEDO, 2019a, p.40), resguardada por el maestro, bajo la figura del ángel custodio, anuncia su entrada a través de la metáfora de la nave que se acerca y trae las buenas nuevas: “Oh tú, el inefable y el recién llegado siempre. De costado por los ríos encubiertos, tu velamen se acerca con una bandera nueva, deteniendo su guirnalda veloz en plena raíz de corazón.” (ACEVEDO, 2019a, p.39).

En el séptimo poema, “Lejos, lejos ya de aqueste valle...”, ocurre la ascensión prometida y la iniciada se aleja verticalmente de la tierra, no sin antes describir el espacio yerto del que se distancia; una tierra putrefacta y vacía, convertida en un páramo inhabitable e inhóspito:

Lejos. Lejos de aqueste valle de la sombra, hundido en las pegajosas tinieblas de su olvido, a solas con sus hogueras aterradoras y sus aparecidos escalofrantes. / Allí donde jamás revive nada [...] Por debajo de ese manto mojado, discurren ciertamente los terribles tentáculos devorantes y los feroces incubos ocultos / Es el mar muerto de los muertos. (ACEVEDO, 2019a, p.45).

Al abandonar el abismo de la tierra, el sujeto poético también se despoja metafóricamente de su ego. Recordemos que a lo largo de su periplo la hablante ha tenido que vaciarse para convertirse en el cántaro de las lágrimas de los sufrientes, hecho que podría ser interpretado como el acto de sacrificio de su personalidad, de su conciencia como “yo” en el mundo, proceso necesario para volverse una con la totalidad y seguir el camino ascendente, el que es guiado por la única luz presente en el páramo, frente a la cual exclama: “Ay. ¿Ninguna luz en este vado viscoso del camino? Oh, sí. Mirad la invulnerable rosa blanca, siempre despierta y vigilante. Brilla como un poderoso imán deslumbrador, demandándonos maravillosamente.” (ACEVEDO, 2019a, p.45). Esta rosa blanca, que podría interpretarse como la presencia de Dios, la cual alimenta la esperanza de un nuevo estadio, tiene como guía a Saturno, el cual, según la Teosofía, corresponde al maestro iniciático del sistema solar (BLAVATSKY, 1987, p.305).

El paso de la hablante desde el plano terrenal al celestial corresponde, metafóricamente, al acceso de la revelación, la que se produce desde el interior del maestro iniciático, con toda la imaginería que involucra los sentidos en éxtasis por la belleza y la perplejidad que provoca el despertar a este nuevo estado:

Ahora, adentro de Saturno y las siete lunas de Júpiter, por ágiles y encantados senderos, levemente hacia arriba, entre la espesa selva iluminada. / Qué tumultuosas ramas de pájaros multicolores. Qué gran onda celeste, musical y gloriosa ata de punta a punta las esquinas del mundo. / Un inmenso arcoiris deslumbrador

atraviesa el corazón de la selva y penetra hasta más allá de sí misma la débil sombra caminante. (ACEVEDO, 2019a, p.46).

Así, la hablante lírica transita desde el fin de una era degradada hacia una etapa elevada. Esto, en el marco temporal tradicional del hinduismo, correspondería al tránsito desde el *Kali Yuga* al *Satya Yuga*, es decir, desde la Era más Oscura a la Edad de la Verdad y la Justicia. La referencia es explícita hacia el final del poema: “Pensamientos a medio cubrir, pasos quebrados como pocillos sin objeto, mantos deshechos por el tiempo, creo que este es el atrio solemnísimos, la celeste cámara sagrada y el final de un Mahayuga.” (ACEVEDO, 2019a, p.46).

La hablante, posicionada desde el “otro lado”, desde la Era Dorada, reflexiona sobre la edad de la pesadilla desde donde emprendió su viaje, para lo cual recurre a la memoria con el fin de cuestionarse si realmente existió “[...] aquel tránsito horrible [...] Oh espeluznante y fiero tránsito, ¿es que alguna vez lo hubo en los espeluznantes recintos de la memoria?” (ACEVEDO, 2019a, p.47). Sin embargo, pareciera que sus preguntas pertenecen más bien al ámbito de la retórica, puesto que la hablante, tras experimentar el sufrimiento del *Kali Yuga* en los poemas iniciales, para luego ascender hacia la realidad beatífica del *Satya Yuga*, se prepara para su última transformación: “Adentro de Saturno y las nueve lunas de Júpiter, lejos ya de aquella horrible pesadilla. Por ágiles y encantados senderos, con un aguinado bien ganado, hacia el más bello día.” (ACEVEDO, 2019a, p.47).

En el título del octavo poema, “Somos los brillantes peces renovados...”, llama la atención el cambio apelativo de la voz lírica, la que pasa de referirse a sí misma en primera persona singular a primera persona plural, sutil gesto que enfatiza la pérdida definitiva del ego poético. Además, la utilización del adjetivo “renovado”, indica que el universo ha sufrido una transformación, puesto que, tal como lo adelantamos, se ha producido el paso de la Edad de Hierro a la Edad de Oro, intuyendo en este acontecimiento la presencia del Maestro, quién la conducirá al esperado encuentro con la divinidad:

Al lobo procaz le di su parte y a la bruja infernal la harté de llanto y sangre fresca.
Cumplí mi día entre los muertos [...] Camino en vértigo henchido, a solas entre lámparas fijas, precipitando karma y troncos viejos, seguida desde cerca por unos pasos ágiles como de rosa en agua o de plumilla al viento [...] es la era de la luz y la esperanza. (ACEVEDO, 2019a, p.51).

La utilización del símbolo de la rosa nuevamente, indica un buen augurio, esta vez dentro del agua, para hacer referencia al nacimiento del alma, que podría interpretarse como una señal de la ascensión o de la presencia del maestro iniciático, el cual se vuelve necesario para su conducción hacia el encuentro con lo sagrado: “Súbitamente emerges tú, oh alma bienamada, como un mensaje triunfador, recobrado y radiante como un dios.” (ACEVEDO, 2019a, p.52).

En este punto vale la pena hacer referencia al tipo de verdad a la que es conducida la hablante en este tránsito que se apronta a culminar. Es el mismo sujeto poético quien

señala que este “es el último canto” (52) avanzando rápidamente a través de la corriente por alta mar:

Voy de prisa con júbilo eterno por entre mares de violetas, sin querer avanzando, regocijada y poderosa, tan sobrecargada y también tan despojada que sólo yo entiendo y soy firme por eso. ¡Hacia Dios y contigo siempre, oh alma hermana! Oh inefable y como recién llegado cada vez. (ACEVEDO, 2019a, p.52).

La hablante, cuando se dirige hacia el encuentro con lo sagrado, intuye la latencia de la repetición del ciclo de muerte y renovación de la tierra y el universo. A la Era Dorada en la que se encuentra, le seguirá la Edad de la Sombra de la que emergió en un comienzo. No hay destrucción, por lo tanto, sino transformación cíclica, latiendo de manera inminente en el fondo de la Madre Tierra: “¿Debo alzar mi memoria fugitiva y avanzar hasta los últimos arrecifes? Oh. No olvidemos que, en su piedra profunda, el corazón dormido tiembla todavía...” (ACEVEDO, 2019a, p.52).

Este conocimiento sobre el proceso de renovación cíclica del universo se vuelve parte fundamental del secreto al que accede y que debe guardar la hablante lírica en la última sección del poemario. Ella, junto a otras iniciadas que participan del sujeto poético colectivo plural, son las elegidas por el Maestro, elección que se expresa a través del ritual que le ofrecen en su partida:

¡Oh! sacerdotisas del amor, encended vuestras lámparas y vestíos de blanco y flores frescas en la mágica hora. Venid jóvenes esposas, venid diosas benéficas...Somos las últimas guardesas, de entre todas las oficianes las más fieles...las veladoras del umbral y su oculto designio. (ACEVEDO, 2019a, p.57-58).

La partida del Maestro indica que la transmisión del conocimiento de lo sagrado, específicamente del conocimiento de la eternidad se ha producido, lo que da por terminada la iniciación de la hablante lírica. Tal como señala Campbell, el conocimiento de la eternidad trae la comprensión y esta “amplía su mente; la amplitud de visión trae nobleza y la nobleza es como el cielo...reconocer la eternidad es la iluminación” (CAMPBELL, 2013, p.110).

En el noveno poema, la hablante experimenta su última transformación, pasando de iniciada, a sacerdotisa: la guardiana del conocimiento sagrado. Esta evolución se relaciona, por un lado, con el carácter semi divino de la hablante, quien ahora sabe que puede acceder al Maestro, y por otro, con el rasgo de infinitud del mundo, es decir, la condición cíclica del universo. De tal manera, cuando llegue nuevamente el momento del caos total, es decir, el *Kali Yuga*, ella será la encargada de traer al Maestro de regreso una vez más, para que este restaure el orden y armonía a través de la revelación del conocimiento sagrado que ella ya ha adquirido.

El poemario concluye con una interpelación a la presencia luminosa y masculina del Maestro. Aquí, a diferencia del tercer poema, en donde la hablante increpaba a Dios manifestando su incertidumbre ante la posibilidad de su salvación, la hablante le pide al “[...] varón bienamado, padre de nuestros hijos, compañero de la jornada [...]”

(ACEVEDO, 2019a, p.58), que encienda las afecciones alegres de la humanidad y que le devuelva el don del canto, la música y la claridad para renacer desde la profunda noche del tiempo:

Entrad, gran relámpago de oro...Entrad al enlutado corazón del hombre...
Encended sus lámparas heladas y henchid su aire desolado de alegres copas
musicales...La Luz viene del Oriente, oh hermano. Cantemos ya que el Terror se
sepulta en plena noche y apunta en los profundos mundos subterráneos, la nueva
música celeste y el nuevo resplandor de la esperanza... (ACEVEDO, 2019a, p.59).

De esta manera, el poemario concluye con una invitación de la hablante, quien en tercera persona plural, clama por el canto en comunidad, con el júbilo de la esperanza que reconforta. El imaginario simbólico de la fertilidad y la conexión hacia lo sagrado se expresa, nuevamente, a través de la metáfora de la Madre Tierra: “La tierra es una madre joven con un niño en los brazos...” (ACEVEDO, 2019a, p.57), mientras la presencia del Maestro constituye el puente hacia la comprensión de la condición divina del universo: “[...] dueño del mundo te llamamos y por llave de los misterios te tenemos [...]” (ACEVEDO, 2019a, p.58). El “enlutado corazón del hombre” (ACEVEDO, 2019a, p.59) puede ser encendido por la luz de la esperanza que da el conocimiento de que nada perece de una vez y para siempre, sino que se transforma en ciclos de renovación infinitos.

En *Las cábals del sueño*, la hablante lírica, en correspondencia con el viaje mítico femenino, no realiza un viaje de regreso de su aventura sobrenatural, ya que el sujeto poético alcanza un grado superior de evolución. El poemario culmina con la hablante siendo admitida entre las elegidas o sacerdotisas custodias del conocimiento sagrado. Su viaje mítico, en cuanto proceso de iniciación y transformación evolutiva, desemboca en la adquisición de una sabiduría de tipo trascendente, que se produce alegóricamente desde la caída completa en la oscuridad de las profundidades de la tierra, hacia la unión sagrada con lo divino, proceso que le permite develar la circularidad del tiempo, la capacidad transformadora de la Madre Tierra y la potencialidad del universo para volver a nacer después del fin. La hablante, por lo tanto, mediante este periplo de tipo sincrético, evoluciona como la conocedora y custodia de un misterio salvífico que permite sepultar el “terror” nocturno ante la desaparición y abrirse hacia el “nuevo resplandor de la esperanza...” (ACEVEDO, 2019, p.59).

Conclusión

El viaje mítico femenino en *Las cábals del sueño* revela aspectos importantes de la poética de Acevedo. En primer lugar, en lo que se refiere al rol de la mujer, la poeta concibe a su hablante como una voz activa e involucrada directamente en el acontecer en el que se ve envuelta. A diferencia de la aparente pasividad con la que Campbell caracteriza a las mujeres dentro de la estructura monomítica, la relación que la hablante lírica mantiene con el interlocutor masculino-divino, revela estrategias de vinculación

que ponen en relieve el rol activo de la mujer en el mejoramiento del mundo. Si bien el contacto se establece inicialmente a partir de una condición jerárquica de maestro-discípula, la relación cambia ostensiblemente a lo largo del poemario, culminando con una equiparación colectiva de responsabilidad por el cuidado del universo al identificar al interlocutor como su “compañero de jornada”. Semejante equiparación explica, de alguna manera, que la hablante ‘no regrese’ físicamente, puesto que su retorno ya se ha producido a través de la revelación espiritual de filiación que la hablante, convertida ya en sacerdotisa, mantiene con el resto del universo: es custodia, madre, esposa y parte del cosmos.

La tendencia de esta y todas las otras revelaciones progresivas que la hablante experimenta a lo largo de su periplo heroico, denotan una inclinación consistente hacia la “unidad” como precepto poético fundamental: la unidad del ser físico con lo espiritual, de la humanidad con la Madre Tierra, de todas las tradiciones espirituales en una, de todas las voces individuales en una sola voz colectiva. Avanzar, a través de una poética de la unidad hacia un conocimiento revelado, de carácter evidentemente universal e igualitario, pareciera ser el objetivo fundamental de este poemario, posición que, sin embargo, se contradice con el estilo hermético de Acevedo y la analogía final de la heroína como sacerdotisa protectora de un conocimiento esotérico.

Esto nos lleva a la segunda característica fundamental de la poética acevediana expresada en este poemario: la consciencia de la fragilidad humana. Tanto la devoción de la hablante hacia el Maestro, como la rigurosidad y disciplina incondicional con que la sacerdotisa asume su rol, expresan una convicción férrea de que los seres humanos son frágiles y que requieren de cuidado especial. Los dos primeros estadios por los que atraviesa la hablante son, fundamentalmente, experiencias de precariedad, errancia y sufrimiento que solo se ven remediadas una vez que comienza el proceso de iniciación. Dado que las iniciadas son escogidas, es factible pensar que este estado de congoja representa el de la humanidad en su conjunto, por lo menos durante la extensión del *Kali Yuga*. Lo que el conocimiento revelado manifiesta -la condición cíclica del cosmos y la naturaleza inmortal del alma- es un camino de liberación del sufrimiento, una forma de resignada serenidad arquetípicamente representada por la figura del Buda y los maestros iluminados, que solo puede producirse de forma individual.

De esta manera, si bien el acceso a un estado de unidad absoluta representa un ideal de carácter colectivo, Acevedo es consciente de que el camino hacia ese estado depende directamente de la experiencia personal de iniciación. De ahí la importancia de un texto como *Las cábals del sueño* dentro de la totalidad del proyecto poético de Olga Acevedo, puesto que se erige como un itinerario poético-filosófico del tránsito gradual del uno hacia el todo, incluyendo, en este viaje, sufrimientos y anhelos nacidos a lo largo del trayecto. Acevedo, con esta opción abre una ruta innovadora de los imaginarios chilenos creando una verdadera cartografía poética de la evolución espiritual femenina durante la primera mitad del siglo XX en Chile.

NAVARRETE GONZÁLEZ, C. A.; SALDÍAS ROSSEL, G. A.; FIERRO BUSTOS, J. M.; LEAL ULLOA, F. The Intimate Journey in Search of the Sacred. The Renewal of the Universe in *Las cábalas del sueño* by Olga Acevedo. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.23-38, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *Within the literary project of the Chilean poet Olga Acevedo, *Las cábalas del sueño*, the seventh collection of poems originally published in 1951 and republished in 2019, shows a poetic-philosophical itinerary in gradual transition from individual unity to spiritual totality, including, in this journey, sufferings and intimate longings born from an intense process of self-reflection and initiation. In this article we will posit that, through this poetic proposal, the author opens an innovative route in the Chilean imaginaries of the first half of the 20th century, creating a poetic cartography centered around female spiritual evolution. We will attend to this phenomenon through an analysis focused on the female experience of Campbell's "mythic journey", conceptualizing it as a strategy to frame the exploration of the subjectivity of the lyrical speaker. In order to do this, the analysis will be structured in four stages, or phases, through which the poetic transit is carried out in order to elucidate the transformations that the speaker undergoes on her way to accomplish an intimate experience linked to the sacred and to the potential encounter with divinity, the ultimate goal of the Acevedian poetic project.*
- **KEYWORDS:** *Olga Acevedo. Chilean poetry. Female mythic journey. Subjectivity.*

Referencias

ACEVEDO, O. **Las cábalas del sueño**. Valdivia: Komorebi, 2019a.

ACEVEDO, O. **Poesía completa**. Editado por María Inés Zaldívar. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2019b.

BAEZ VÉLIZ, C. Olga Acevedo, poesía vital. In: ACEVEDO, O. **Poesía completa**. Editado por María Inés Zaldívar. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2019. p.11-20.

BLAVATSKY, H. **The Key to Theosophy**. Mumbai: Theosophy Company, 1987.

CAMPBELL, J. **El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

DEL SOLAR, H. **Olga Acevedo: La víspera irresistible**. Santiago de Chile: El Mercurio, 1968.

ESCANDÓN, M. de los Á. **El viaje mítico de la heroína en la obra de María Luisa Bombal**. 1994. 99p. Tesis (Magíster en Letras) - Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994.

GETTY, A. **The Gods of Northern Buddhism**: their history and iconography. Mineola: Dover Publications, 1988.

LA BIBLIA. A. T. Evangelio de Lucas. In: LA BIBLIA. Español. Traducción de Casiodoro de Reina y Cipriano Valera. Utah: La Iglesia de los Santos de los Últimos Días, 2009. p.1605-1668.

MURDOCK, M. The Heroine's Journey. Disponible: <<https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroiners-journey/>>. Acceso en: 19 sept. 2021.

NARANJO IGARTIBURU, M. La marca de la heterodoxia: la poesía religiosa-filosófica de Olga Acevedo. In: ACEVEDO, O. **Las cábalas del sueño**. Valdivia: Komorebi, 2019. p.63-86.

NARANJO IGARTIBURU, M. Los nombres de la Diosa: religiosidad en la poesía de Olga Acevedo. **La calle passy061**, 2015. Disponible: <En: <http://www.lacallepassy061.cl/2015/12/los-nombres-de-la-diosa-religiosidad-en.html>>. Acceso en: 23 oct. 2019.

NÓMEZ, N. **Antología crítica de la poesía chilena**. Santiago de Chile: LOM, 2000. t.II.

THE ENCYCLOPEDIA of Eastern Philosophy and Religion: Buddhism, Taoism, Zen, Hinduism. Boulder: Shambhala Publications, 1994.

ZALDÍVAR OVALLE, M. I. Cuatro poetas chilenas que transitan del modernismo a la vanguardia. **Revista de Humanidades**, n.38, p.83-104, 2018.

ZALDÍVAR OVALLE, M. I. La poesía de Olga Acevedo, palabras con cuerpo y alma. In: ACEVEDO, O. **Poesía completa**. Editado por María Inés Zaldívar. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2019. p.21-44.

DIBATTITI SULLA PRIMAZIA DELLE ARTI TRA NEOPLATONISMO E CLASSICITÀ. DA LEON BATTISTA ALBERTI AL CINQUECENTO DI BEMBO E CASTIGLIONE

Fabrizio RUSCONI*

- **RIASSUNTO:** Con questo articolo si vuole mostrare la profonda innervazione anche concettuale e filosofica che si stabilisce nel Cinquecento tra letteratura e pittura, tra immagine e parola. Il motto oraziano dell'*ut pictura poesis* torna costantemente nella riflessione dei vari scrittori che imbevuti di arte figurativa, in un'età fecondamente creativa e artisticamente stimolante, giustificano spesso il proprio operato ricorrendo al confronto con il pittore e con la pittura. Naturalmente questo confronto tra immagini dipinte e linguaggio poetico è anche alla base della cultura filosofica rinascimentale che fa del recupero di Platone, della riscoperta dei suoi dialoghi, un momento di riflessione fondamentale e originale.
- **PAROLE-CHIAVE:** Leon Battista Alberti. Pittura. Poesia. Pietro Bembo. Baldassare Castiglione. Cinquecento.

Luce, colore, disegno: la pittura come eccellenza tra le arti. L'esempio di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci

Quella del Rinascimento è una civiltà dell'occhio, della visione e quindi, fondamentalmente, della luce. La grande rilevanza che assume l'immagine, che è fatta di luce e colore, tra Quattro e Cinquecento si scontra naturalmente con la primazia di altre arti: prima di tutte, con la poesia. Il tradizionale motto di Simonide (556-468 a.C) che paragonava la pittura a una poesia muta, viene contraddetto da molti grandi artisti e pensatori rinascimentali per i quali è vero piuttosto il contrario. Leonardo da Vinci (1452-1519) afferma che la pittura è superiore alla poesia poiché si avvale del senso della vista, che è il più importante e vitale nella vita dell'uomo. È nota la similitudine usata da Leonardo quando sostiene che vi è “[...] proporzione dalla scienza della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra derivativa [...]” (DA VINCI, 1971, p.236). Quindi secondo Leonardo la pittura sta al corpo come la poesia alla sua ombra. Luce contro ombra. Visione contro tenebre. L'immaginazione che resta fenomeno mentale da cui nasce la poesia è per Leonardo **tenebra** di contro alla luce della pittura che esteriorizza

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 - fabriziorusconi@gmail.com

Artigo recebido em 18/10/2020 e aprovado em 10/04/2021.

e dà materialità all'immagine mentale. "Oh che differenza è immaginare tal luce in l'occhio tenebroso, al vederla in atto fuori delle tenebre!" (DA VINCI, 1971, p.236). Scrive Cacciari (2019, p.37) sul tema della luce nel Rinascimento: "Tutti gli strati dell'essere sono connessi alla Luce, formando così un'*aurea catena*. Il simbolo della Luce pervade mistica e poesia." Luce che, come ricorda Cacciari (2019, p. 37), "[...] sarà continuamente esaltata dall'Umanesimo fino alla *Lalde del Sole di Leonardo* [...]", la cui essenza è nel suo potere "irradiante-illuminante, rivelativa", essa che "[...] dona il proprio stesso valore alle figure, ai corpi, all'ombra stessa." Ma se come scrive Cacciari (2019, p. 37) "la *poesia divina dipinge*", allora questa poesia sarà concepita da Leonardo come poesia della luce, ovverosia come disegno e come pittura. Il pittore è il poeta della Luce.

Un altro artista, teorico dell'eccellenza della pittura, è l'umanista, architetto, pittore Leon Battista Alberti (1404-1472). Nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti si assiste al tentativo di nobilitare la pittura che per mezzo del disegno e della matematica si vuole conforme al mondo delle idee. Non è un caso che Alberti invochi l'ausilio di una Minerva dei poeti, molto simile a quella dei matematici, solo più corposa, più in carne (la Minerva grassa); come non è un caso se i nomi degli eccellenti artisti ricordati nel prologo sono probabilmente i più perfetti realizzatori dell'idea nella sua perfezione matematica e speculativa. Filippo Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Luca della Robbia, chi nella pittura chi nella scultura chi nell'architettura, tutti loro hanno contribuito a nobilitare l'arte richiamandosi agli esempi degli antichi, dei classici, ma anche innovando, con quel coraggio e spregiudicatezza che lo stesso Alberti vanta per sé impegnandosi in una materia "[...] veramente difficile & de la quale per quanto io habbia veduto, non è stato alcuno che per ancora ne habbia scritto." (ALBERTI, 1782, p. 287).

Il trattato dell'Alberti è un teatro delle forme pure e geometriche. La sfera, la piramide, il punto di vista centrale, chiamato punto focale, che organizza lo spazio, lo chiude in una regola perfetta, aurea e matematica. È grazie alla prospettiva, non più applicata su basi empiriche o al più intuita come in Cimabue e Giotto, ma minuziosamente teorizzata e applicata correttamente dai pittori del Rinascimento¹, che la pittura può essere riscattata dal pregiudizio con cui Platone l'aveva trattata. La pittura non è più solo una tecnica – nel mondo greco i concetti di arte e tecnica sono indistinguibili, entrambi rivelati dalla parola greca *tékhnē* – diventa una scienza, una *epistēmē*. È in parte evidente che questa promozione della pittura a scienza appiana in parte le questioni aperte

¹ Tra questi, oltre al già citato Masaccio, ricordato dall'Alberti, che con la Trinità, in Santa Maria Novella, inaugura la prospettiva pittorica su basi matematiche, va menzionato almeno Piero della Francesca (2009), anche lui teorizzatore di un innovativo trattato, *De prospectiva pingendi* (1474?), sui solidi regolari via maestra, tanto tecnica quanto concettuale per una rappresentazione dello spazio su base scientifica. Non è un caso allora se il matematico Luca Pacioli (2010) nel suo trattato, *De divina proportione* (1498), scelse di illustrarlo con immagini geometriche disegnate da Leonardo da Vinci. È ancora una volta la dimostrazione del connubio tra matematica e pittura menzionato da Alberti (2012) nel Libro Primo del suo *De Pictura*. Lo stesso Brunelleschi viene segnalato, dal Vasari, come il principale artefice di uno studio scientifico e corretto della prospettiva: "[...] atese molto alla prospettiva, allora molto in male uso per molte falsità che vi si facevano. Nella quale perse molto tempo, per fino che egli trovò da sé un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e profilo e per via della interseguazione, cosa veramente ingegnosissima ed utile all'arte del disegno." (VASARI, 2013, p. 171).

con il platonismo, della cui lezione il Rinascimento comincia a alimentarsi in dosi sempre più massicce. Ne segue che il pittore, quasi come il filosofo, dovrà conoscere *prima* con l'intelligenza, il mondo delle forme pure matematiche e geometriche, e solo *dopo* averle conosciute, *dopo* averle contemplate nella mente, ossia apprese nella teoria, applicarle e realizzarle. È questo il consiglio che Alberti dà, in conclusione al Libro Primo, ai pittori che sono anche i lettori del suo trattato: "Resta hora che si ammaestri il Pittore, del modo che egli harà a tenere nello immitar con la mano, le cose che egli si sarà immaginato prima nella mente." (ALBERTI, 1782, p.298). D'altronde la pittura, in quella che è la contesa rinascimentale per la primazia tra le arti, potrebbe occupare il primo posto, poiché sostiene l'Alberti, dalla pittura tutte le altre arti copiano. L'affermazione dell'Alberti è accettabile solo se si ammette che per lui la pittura corrisponde al disegno, e che non sarebbe concepibile per l'uomo del Rinascimento una pittura che non fosse prima accuratamente disegnata².

La posizione dell'Alberti sulla relazione tra pittura e poesia è chiara: non esiste una vera e propria primazia dell'una sull'altra ma deve esserci collaborazione tra le due arti. Così, come Alberti consiglia caldamente ai poeti di praticare la pittura, e menziona se stesso come esempio di questa virtuosa sinergia tra dipingere e comporre, così anche ai pittori si raccomanda di conoscere poeti e retori ("Poeti & Retorici"): "[...] imperoche costoro hanno molti ornamenti a comune con i Pittori [...]" (ALBERTI, 1782, p.315). Dai poeti i pittori trarranno una miglior conoscenza della storia e quindi saranno più vari nell'invenzione. Paradigma esemplare di questa relazione virtuosa tra pittore e poeta per Alberti è il più celebre dei pittori antichi, Fidia, che confessava di aver imparato da Omero come dipingere "Giove con maestà" (ALBERTI, 1782, p.318).

Neoplatonismo e classicità latina

Giunti a questo punto, non ci si può più esimere dalla domanda sul come la **pittura**, ma in generale l'arte, sia stata riabilitata in una civiltà profondamente permeata di platonismo. Sono conosciute le parole di spregio e di condanna con cui Platone taccia la pittura e i pittori, questi assieme ai poeti accusati di dar forma a dei simulacri che non rappresentano la verità ma la deformano. "La pittura, che è per eccellenza la generatrice di immagini, non è presentata affatto da Platone come una copia del mondo, ma come una sua deformazione." (PALUMBO, 2008, p. 60). È noto il passo dal X libro della *Repubblica* di Platone, laddove il filosofo contrappone il creatore e l'artefice all'imitatore. Il primo è più vicino all'essenza dell'idea, il secondo più lontano di un passaggio. Tanto il pittore quanto il poeta, osserva Platone, sono inferiori all'artigiano poiché creano immagini e non oggetti reali ispirati all'idea.

² L'uso prettamente rinascimentale dei cartoni per la realizzazione degli affreschi, non solo conferma il massimo rilievo che assume il disegno, ma è un procedimento che sembra riprodurre l'ideale platonico dell'immagine mentale realizzata prima della sua fissazione materiale.

- E il falegname? Non lo chiameremo artefice del letto?
- Sì.
- Ed il pittore? Lo diremo anche lui artefice e creatore del letto?
- Nient'affatto.
- Ma nei confronti del letto, che dirai allora ch'egli sia?
- Il nome – rispose – che meglio di tutti a me sembra gli si addica è quello di imitatore di quella cosa di cui quegli altri sono artefici.
- Bene! – esclamai – ma allora tu chiami imitatore colui che di tre gradi si allontana da quella che è l'essenza?
- Esattamente – rispose.
- Tale sarà dunque anche il poeta che scriva tragedie, in quanto è un imitatore, di tre gradi lontano dal re e dalla verità, e così tutti gli altri imitatori. (PLATONE, 1981, p. 673).

In realtà la rivalutazione della pittura e il confronto attivo di quest'arte con la poesia conosce, nel Rinascimento, gli apporti attivi che provengono dalla classicità latina. Sarà appunto questa a temperare la sfiducia con cui il platonismo aveva guardato alle arti imitative. Sono ricorrenti nel dibattito cinquecentesco sulle arti i richiami all'*Ars poetica* di Orazio (2020) che equipara espressamente le due arti nel celebre motto dell'*Ut pictura poesis*, considerandole entrambe grandi, entrambe degne: "Pictoribus atque poetis/ quidlibet audiendi semper fuit *aequa potestas*" (VARCHI, 1971, p.263)³. Orazio è d'altronde uno degli autori più influenti nella cultura umanistica e rinascimentale, continuamente citato e parafrasato, tanto che lo incontriamo in autori anche diversi tra loro, come Bernardo Daniello, Benedetto Varchi, Francesco d'Olanda, Lodovico Dolce, Torquato Tasso, Giovanni Andrea Gilio, Raffaele Borghini etc.

Ma l'influenza di Platone nella cultura umanistico-rinascimentale non sarà forse tanto influente sul piano dell'aperta condanna delle arti mimetiche, quanto lo sarà sotto un altro aspetto, ossia sulla separazione tra arte e concetto, tra rappresentazione e dimostrazione. Scrive Mazzoni (2011, p.40): "L'opera di Platone dà un nome al processo che porta la cultura europea a consumare la tensione fra poesia e pensiero e a separare due piattaforme culturali differenti: il sapere che mima e il sapere che argomenta, l'imitazione e la riflessione, la mimesi e il concetto."

Degni di nota saranno semmai gli effetti concreti sulla tipologia dei generi la cui origine risale all'**annoso bisticcio** tra poesia e filosofia (PLATONE, 1981). In tal senso possiamo sostenere che il tardo Cinquecento introietta questa separazione tra i due ambiti di pensiero e di ricerca introdotta nella *Repubblica* di Platone. Il risultato di questa graduale assimilazione di Platone e del suo pensiero sarà duplice: la separazione concettuale tra la poesia, da un lato, e quelle forme e quei generi di letteratura in cui si

³ Non è d'altronde Orazio il solo a indicare per le due arti, pittura e poesia, pari dignità. Un'altra *auctoritas* è Plinio, fonte molto citata dall'Alberti nel *De Pictura*, che nella sua *Historia naturalis*, svolge spesso la comparazione tra le due arti, come nell'episodio di Apelle che dipinse Diana tra un coro di vergini (XXXV, 96) che vinse per eloquenza i versi di Omero che descrivevano la stessa immagine (VARCHI, 1971).

discute, si dibatte di questioni ideali, speculative o morali; ma anche la scelta della forma dialogica conforme al dialogo platonico⁴.

Mi sembra che sia questo il punto di penetrazione più significativo del pensiero di Platone nella speculazione del Cinquecento. La scelta del dialogo letterario corrisponde inoltre pienamente a una sensibilità che da civiltà dell'immagine, dell'occhio, si sta spostando sempre più, almeno nelle sue classi istruite, verso una **civiltà della parola** che prende forma nelle corti, nelle Accademie, e nei palazzi nobiliari.

Arti mimetiche contro arti speculative: un confronto di posizioni

La condanna platonica delle arti mimetiche funzionale a una esaltazione della filosofia speculativa, nel pieno vigore del Rinascimento, resta sottotraccia; quel Rinascimento che con Alberti e Leonardo è massima esibizione di luce, disegno, forma, non contraddice la verità ideale ma la realizza senza deformazione. Tra la pura contemplazione delle immagini ideali e la loro realizzazione in pittura non esiste iato purché quelle forme si realizzino nelle proporzioni esatte della matematica e della geometria. E tuttavia nel corso dei decenni il confronto tra le arti, e particolarmente tra pittura e poesia, si fa sempre più aspro. È come se molti letterati cercassero in qualche modo di prendere le distanze dalla pur gloriosa civiltà dell'occhio e della visione, che era inevitabilmente anche una civiltà delle immagini dipinte. E il varco, affinché questa separazione potesse avvenire, era stato aperto proprio dal più geniale sostenitore della pittura, Leonardo:

Quando il poeta cessa del figurare colle parole quel che in natura è in facto, allora il poeta no' si fa eguale al pittore, perché se il poeta, lasciando tal figurazione, e' descrive le parole ornate e persuasive di colui a chi esso vole fare parlare, allora egli si fa oratore, e non è più poeta né è pittore; e se lui parla de' cieli, egli si fa astrologo; e filosofato e teologo, parlando delle cose di natura o di Dio. (DA VINCI, 1971, p. 16).

In questa importante osservazione Leonardo riflette sulle specificità delle varie arti e discipline. Se la pittura è superiore alla poesia per ciò che concerne la "figurazione", noi diremmo per la parte propriamente rappresentativa o mimetica, la poesia passa a essere superiore alla pittura sul terreno dei concetti e della retorica. Questa intuizione di Leonardo potrebbe spiegare le ragioni per le quali, tra Quattro e Cinquecento, epoca di massimo splendore della civiltà delle immagini, la poesia seguirà in effetti – con rare eccezioni – generi non narrativi, quali appunto il dialogo in cui la *mimesi* non è più rivolta alla natura bensì ai concetti e alle idee.

⁴ Per Sperone Speroni (1978), nell'*Apologia dei dialoghi*, la distinzione da farsi è tra Aristotele che usa i "sillogismi dimostrativi" definiti "vera scienza", ovvero il genere del trattato e Platone che "[...] con argomenti dialettici ci dà probabile opinione del nostro vivere civile [...]", quindi il dialogo la cui materia di indagine passa a essere l'universo umano e non più il mondo fisico (SPERONI, 1978, p. 706).

Questo distinguo tra poesia e oratoria, tra poesia e dialettica, si trova concettualizzata in molti autori del Cinquecento che ristabiliscono in tal modo una primazia della scrittura sulla pittura separando i due ambiti. Ecco che allora, Sperone Speroni, nel *Dialogo della Rhetorica*, pubblica a Venezia nel 1596, mette insieme il pittore e il poeta, esempi di un arte puramente imitativa, esteriore, mentre considera superiore l'oratore nel suo sforzo di esprimere specularmente la verità; la retorica diviene così "la forma tipica dell'umano sapere" (GARIN, 1954, p. 136).

Benedetto Varchi, nella prolusione letta all'Accademia fiorentina nel 1547, *Lezione della maggioranza delle arti*, scrive:

E così avemo veduto perché la poesia si chiama arte, e che è simile alla pittura, perché amendue imitano la natura; ma è da notare che il poeta l'imita colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose. (VARCHI, 1971, p. 264).

Risulta evidente, leggendo questo passo, a chi vada la simpatia del Varchi. La poesia, quasi ribaltando l'argomento leonardesco, è più ricca e varia, inoltre solo la poesia è capace di dare rappresentazione alle idee (i concetti) e alle passioni dell'animo, quindi all'interiorità, cosa che è negata alla pittura che si limita a rappresentare l'esterno, la superficie.

La battaglia per la primazia tra le arti, tra pittura e poesia, si combatte senza esclusione di colpi, anche se civilmente, stando all'interno di quella civiltà della parola di cui il Rinascimento è la massima espressione. Per un lato abbiamo l'equiparazione oraziana che rende legittima la contesa tra le due arti, entrambe degne e nobili. Dall'altro lato però inizia a insinuarsi una critica della pittura come pura esteriorità. Questa lettura la sia è vista nel Varchi, ma si trova anche in Aretino, in Speroni. Gradualmente, tuttavia, i letterati iniziano a staccarsi dalla poesia dando continuità a una delle convinzioni fondanti del platonismo: la separazione tra filosofia e poesia a cui corrisponde, sul piano epistemologico, quella tra verità e apparenza.

La maggior considerazione che la figura del letterato retore, o fine speculatore, acquista nel corso del Cinquecento, ben testimoniata dai numerosissimi dialoghi sui temi più vari, dall'amore, alla lingua, dalle arti, alla retorica, determina ovviamente l'indebolimento del partito dei sostenitori delle arti figurative o poetiche. Tutto ciò porta a ritenere che nella parte più istruita, quella dei letterati, la lezione di Platone dovette far più presa. L'intero sistema dei generi letterari si adegua a questo cambio di paradigma. Il genere letterario del dialogo si smarca dai generi più direttamente legati alla mimesi, quali, p.e., la novella, il poema cavalleresco, il poema epico: travolti inoltre, ma non casualmente, da una serie di poetiche normative che tentano di ingessarli usando categorie aristoteliche lette in maniera dogmatica – sotto accusa il poema cavalleresco come mostra il caso Ariosto, ma anche il poema epico, come nel Tasso. Si è visto in che misura molti

scrittori e letterati tenderanno a precisazioni tese a separare generi letterari propriamente speculativi dai generi “poetici”, direttamente imitativi, questi sì messi sullo stesso piano della poesia o con essa in competizione, e sui quali i generi speculativi esercitano il loro controllo in termini di valore, convenienza, utilità e giovamento.

Dal Bembo al Castiglione: la poesia è superiore alla pittura?

Vediamo adesso la forma che prende la riflessione sulle arti in due autori di dialogo, due tra i più noti e celebri del Cinquecento italiano: Pietro Bembo e Baldassar Castiglione. Non va taciuto tuttavia che proprio la scelta del genere letterario del dialogo si configura già come una scelta di campo. Il dialogo, come si è osservato, nel corso del Cinquecento va separandosi sempre più dall'ambito poetico *tout court*. In entrambi gli autori la parola ragionata, dialettica e discorsiva, è più eloquente delle immagini; sia detto esplicitamente o taciuto, è al dialogo che si affida la ricerca di una verità, o per lo meno, il massimo dell'approssimazione possibile.

Lo scopo del dialogo non sarà più allora la rappresentazione del particolare ma l'individuazione di un universale. Non è un caso che questa approssimazione all'universale sia dichiarata da entrambi gli autori. Dal Castiglione, quando al III paragrafo della dedica entrando in polemica con scettici e detrattori, osserva che lui sta dalla parte di Platone nel perseguire un ideale di perfezione: che se nel caso di Platone era quello di “perfetta repubblica”, nel suo caso sarà quello del “perfetto cortegiano”. Implicito nell'affermazione, il fatto che a questo ideale ci si potesse approssimare solo per la via dei ragionamenti, della conversazione a più voci, sull'esempio di Platone e dei suoi dialoghi filosofici. Al Bembo, con il suo canone rigoroso che mentre esclude Dante, elegge Petrarca la cui lingua assurge a modello ideale di perfezione.

Non è difficile leggere dietro la scelta di un siffatto canone l'azione di due spinte concomitanti: quella del classicismo e quella del platonismo. Lo stesso può essere affermato nei confronti dell'altro autore canonico: il Boccaccio del *Decameron*, stando però molto attenti a separare l'autore che interviene in prima persona, dalla narrazione dei dieci novellieri, in cui si verifica un abbassamento dello stile, della lingua e della materia che Bembo non approva. Si vede nella selezione bembiana ripetersi una implicita condanna del genere novella, eccessivamente mimetico e *realistico*, e la conseguente promozione di un tipo di discorso, quello del Boccaccio autore e testimone⁵, più consono al ragionamento e alla retorica, ossia alla stessa materia di cui è fatto il dialogo come genere e come modello ideale. Facciamo nostre le parole di Guglielminetti quando scrive che dalle Prose del Bembo: “[...] usciva soltanto l'indicazione del Boccaccio quale maestro di prosa, ma non di prosa narrativa, di prosa retorica piuttosto, atta al dialogo, al trattato, all'orazione.” (GUGLIELMINETTI, 1972, p. XVII).

⁵ Boccaccio parla/scrive in prima persona nel *Proemio*, ricordando un suo caso personale, la “noia” d'amore e il rischio di morte che si accompagnò a questo affetto. Nell' *Introduzione* alla prima giornata, è sempre l'autore che interviene rivolgendosi a un pubblico di donne e ricordando di essere stato personalmente testimone dei fatti narrati, ossia “l'orrido cominciamento”, la peste del 1348 che funestò la città di Firenze portando morte e disperazione (BOCCACCIO, 2015).

La posizione del Bembo sul valore della letteratura contrapposta alla pittura, ma in generale alle altre arti, viene espressa nelle *Prose della volgar lingua* al principio del *Terzo Libro*, quivi l'autore, rivolgendosi a Giulio de' Medici, ancora Cardinale alla data di composizione dell'opera, poi salito al soglio papale nel 1523, con il nome di Clemente VII, introduce il tema della superiorità delle lettere sulle altre arti. Fatta salva la regola dell'imitazione dei grandi esempi del passato, valida per la pittura, la scultura e l'architettura, grazie a cui divennero grandi "Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino" (BEMBO, 1978, p.167), la letteratura si conferma in ogni modo superiore dato "[...] che è opera così leggiadra e così gentile che niuna arte può bella e chiara compiutamente essere senza essa [...]" (BEMBO, 1978, p.168). La tesi del Bembo è chiara: le lettere sono superiori alle altre arti poiché grazie a esse tutto ciò che è degno di memoria può essere ricordato e riappropriato. Le lettere sono pertanto garanzia di una continuità tra passato e presente. Il principio dell'imitazione si innesta necessariamente sul filo di una memoria che non si è interrotta solo perché vi è stato un recupero, in seno alla civiltà dell'umanesimo. Senza le lettere anche la memoria delle imprese più grandi non si tramanda. Ma ovviamente il punto di congiunzione tra il latino e il volgare è proprio qui: come hanno saputo fare i romani in latino, così dovranno fare gli italiani nella propria lingua; ai buoni scrittori in volgare Bembo assegna il compito di costruire il futuro riproducendo questa trasmissione virtuosa tra i tempi garantita dalla memoria e dalle lettere.

Più ambigua è invece la posizione del Castiglione sull'argomento del confronto tra le virtù delle lettere e quelle della pittura.

Baldessar Castiglione (2017), in conclusione alla nostalgica apertura del *Libro del Cortegiano*, ricordando i felici tempi della sua giovinezza trascorsa alla corte urbinata di Guid'Ubaldo di Montefeltro e della duchessa Elisabetta Gonzaga, in compagnia del selezionatissimo gruppo di gentili e dotti cortigiani, è preso da un moto di nostalgia e di dolore nel ripensare ai tempi che furono e che non sono più. Scrive allora a Don Michele da Silva, vescovo portoghese, e diplomatico in stanza alla corte papale romana, dedicandogli in *Cortegiano*, verosimilmente nel 1527, affinché egli pure abbia contezza dei meravigliosi ingegni che animarono la corte di Urbino almeno due decenni prima. Ecco le parole con le quali l'autore giustifica la dedica e la finalità dell'opera:

E perché voi né della signora duchessa né degli altri che son morti [...] aveste notizia in vita loro, acciò che, per quanto io posso, l'abbiate dopo la morte, mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Rafaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirar le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è. (CASTIGLIONE, 2017, p.140).

Si noterà che anche nel passo del *Cortegiano* da noi commentato, il confronto, come per le *Prose*, chiama in causa ancora una volta Raffaello e Michelangelo, perfetti rappresentanti di un ideale di artista la cui perizia tecnica, il cui virtuosismo si accompagna a una cultura ammirevole.

La similitudine tra un'opera fatta di parole e la pittura degli artisti più quotati, che ha la funzione di richiamare la modestia come virtù, ci ricorda l'importanza della cultura figurativa per un uomo colto e istruito qual è Castiglione. Un'opera letteraria, come il ritratto di un pittore, serve a preservare la memoria dei grandi committenti che hanno commissionato il loro ritratto. Il paragone con Raffaello non è d'altronde peregrino, se è vero che il pittore urbinato aveva dedicato proprio al duca di Urbino, Guid'Ubaldo (nel 1506) e alla sua sposa, la duchessa Elisabetta Gonzaga (nel 1504), due ritratti giovanili; e che lo stesso Castiglione si mise in posa per essere immortalato dal pennello del grande pittore (nel 1514). Insomma, Castiglione non sceglie il confronto con l'artista urbinato e con il genere del ritratto a caso. Ha ben presente la funzione che ha il ritratto di un grande artista nella civiltà rinascimentale delle corti italiane.

A metà tra l'obiettività documentaria e l'idealizzazione celebrativa, il ritratto rinascimentale assolve a un ruolo di promozione molto evidente: serve a immortalare i più grandi e degni uomini del tempo – che sono anche fatalmente i più facoltosi e potenti – affinché di loro giunga memoria, e quindi la loro immagine, composta, solenne e dignitosa, possa giovare alla continuità del blasone, quanto alla posterità tutta⁶. Ma esiste, pur nella somiglianza, una grande differenza tra un ritratto pittorico e un ritratto “in parole”: il primo fissa il soggetto in un istante presente e in una posa immobile, al di là dal tempo; il secondo si realizza nel tempo, non essendo legato né alla fissità dell'immagine né all'istante presente del fissaggio dell'immagine su una superficie.

Ma ancora cosa intende dire Castiglione (2017, p.131) quando contrappone il ritratto fatto di sole linee principali dai ritratti dei grandi artisti che invece fanno “[...] adornar la verità dei vaghi colori, o far parere per arte di prospettiva quello che non è.” Il primo termine di confronto, quell'**adornare** la verità dei vaghi colori, non sembra del tutto lusinghiero verso quei grandi artisti. Adornare la verità, alle nostre orecchie suona un po' come un contraffarla, aggiungervi qualcosa di superfluo. È interessante notare che almeno in un altro passo dell'opera Castiglione riprende l'aggettivo “vaghi” sempre inserito in un discorso elogiativo sulla pittura, vaghezza che è sempre in coppia con l'ornamento:

E veramente chi non estima questa arte parmi che molto sia dalla ragione alieno; perché la machina del mondo che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata e di sí diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la quale chi po imitare parmi esser di gran laude degno. (CASTIGLIONE, 2017, p. 221).

⁶ Sulla funzione di conservare la memoria e con essa le virtù dei grandi uomini ritratti in pittura, si legga questo passo da Lomazzo, *Composizione di ritrarre al naturale*: “[...] le immagini over ritratti, così di rilievo, come di pittura, furono fatte prima per memoria de i re, i quali vivendo aveano bene governati i popoli, acciò che morendo lasciassero di sé grandissimo desiderio a' posterì, [che] svegliati da quelle pitture o statove spesso ripetessero nella memoria i loro fatti illustri et opere gloriose e s'accendessero ad imitarle.” (LOMAZZO, 1977, p.2737).

La vaghezza che è nel mondo naturale immagine dell'opera sapiente di Dio, può essere imitata e dunque riprodotta dal grande pittore attraverso una tecnica che è artificio. In realtà, le parole del Castiglione vanno poste all'interno del dibattito dell'epoca sulla primazia tra le arti. Solo in contesto si comprendono per quello che realmente vogliono significare. La pittura infatti contrapposta alla scultura è più vaga e nobile e per queste ragioni deve essere praticata dal cortegiano. La supremazia della pittura sulla scultura – affidata nel *Cortegiano* all'intervento del Conte – impiega esattamente gli argomenti usati dal Castiglione: la pittura è capace, mercé il colore, di “contrafar le carni, i panni e tutte le altre cose colorate” (CASTIGLIONE, 2017, p. 222). Il “contraffar” equivale all'**adornar la verità**, ma non è un termine negativo per la sensibilità dell'uomo tardo rinascimentale: contraffazione, artificio, adornare, sono in realtà termini che suggeriscono la perizia tecnica e l'abilità dell'artista, nel caso del pittore.

D'altronde se il concetto di “contraffazione” risulta un sinonimo di imitazione di rappresentazione artistica, **l'artificio** è etimologicamente derivato dall'*artifex*, ossia dall'artefice come creatore, inventore, autore, mentre **l'adornare** è ben lungi per la sensibilità dell'uomo del Cinquecento da un'attività futile o superflua, come potrebbe sembrare oggi. Scrive Mazzali, come introduzione agli scritti del Tasso: “[...] l'ornato o l'artificio adorna l'elocuzione poetica e la rende grande e magnifica o vaga e piacevole.” (MAZZALI, 1959, p. XXVIII); l'attività poetica insomma fa dell'ornato e dell'**adornare** qualcosa di essenziale alla stessa definizione di poesia. Possono essere incluse in questa categoria, per tanto, la metrica, le figure del linguaggio, il ritmo, le clausole, la prosopopea, l'allegoria.

Ecco che allora la prima parte della sentenza del Castiglione si spiega da sé. Sta dicendo, in una *excusatio non petita*, al suo interlocutore, Don Michele da Silva, che la sua descrizione/ritratto della corte urbinata e dei dotti personaggi che la animarono, sarà priva di ornato, ovvero prosaica, “impoetica”, poiché priva delle risorse del verso, ma anche dell'immaginazione poetica che sappiamo essere, per il Castelvetro, motivo di diletto e giovamento per il lettore. Per Castelvetro infatti tra pittura e poesia esiste una specularità perfetta nella difficoltà, nel giovamento che dipende dalla cosa imitata. La pittura infatti “diletta molto” quando rappresenta “uno uomo certo e conosciuto”; la difficoltà del pittore è infatti maggiore nel riprodurre perfettamente la fisionomia di un personaggio conosciuto, mentre è poca nel ritrarre un uomo “incerto e sconosciuto”, di cui nessuno, per altro, potrebbe controllare la somiglianza effettiva. Per la poesia è esattamente il contrario: è più difficile la poesia che “rassomiglia cosa incerta né conosciuta” (CASTELVETRO, 1977, p. 2712-2713) e in questo caso “diletta fuori di misura”. Castelvetro (1977) menziona l'*Eneide* di Virgilio come esempio di una poesia la cui materia è appunto inventata e proprio per questo grande nella difficoltà ma anche nel piacere che procura nel lettore. Risulta pertanto evidente che il basso profilo con cui l'autore giudica la sua opera, oltre a essere un esempio di modestia e quindi di virtù, risponde anche al fatto che si discosterà dalla poesia tanto sotto l'aspetto dell'elocuzione poetica, come abbiamo visto, quanto sotto quello dell'invenzione e della materia, quest'ultima di impronta schiettamente storica e fedele al vero.

Insomma il Castiglione prende le mosse dal confronto con la grande pittura del suo tempo, ma in realtà ciò che gli preme è dichiarare – tra le righe – che si distanzierà dalle opere di poesia: il ritratto del “pittore ignobile” che sa tracciare solo “le linee principali”, al di là della modestia apparente, istruisce il lettore che il valore del suo “ritratto” in parole risiede giustamente nella sua verità, la quale è il frutto di una ricostruzione che mette al centro solo l’essenziale, cioè il dibattito e il confronto di opinioni da cui nascerà un altro ritratto, questo sì ideale, quello del perfetto cortegiano.

In conclusione, speriamo di aver dimostrato, con i quattro movimenti di questo articolo, in che modo la civiltà aurea rinascimentale di Leon Battista Alberti, il cui testimone viene raccolto da Leonardo da Vinci, si incentrava nella piena valorizzazione della pittura, vista quale più alta espressione della virtù imitativa dell’arte. Il pieno Rinascimento, nel quale è massima la valorizzazione del mondo classico latino, riconosce indiscussa legittimità al motto oraziano dell’*Ut pictura poesis*. Siamo ancora legittimamente interni a una civiltà dell’immagine, dell’occhio e della luce. La penetrazione sempre più massiccia del platonismo, tuttavia, inizia a incrinare questo quadro. In breve, a partire dal Cinquecento, si inizia a dibattere sulla primazia delle arti e sul confronto non più pacifico tra poesia e pittura: per un verso abbiamo le arti speculative, degne continuatrici dei dialoghi filosofici di Platone, per l’altro quelle mimetiche tra cui la poesia, preferita alla pittura, per la sua capacità di esprimere anche l’interiorità, le affezioni dell’anima. Il passaggio successivo sarà quello di separare la poesia, arte puramente imitativa, dalle forme più nobili di scrittura, quelle in cui si riflette specularmente sulla verità. Il poeta diventa allora un retore, un oratore, un filosofo e la mimesi si sposta allora dalla realtà delle azioni a quella dei concetti. È in questo scenario, ormai pienamente cinquecentesco, che il genere del dialogo predomina. La civiltà dell’occhio e della visione è diventata a tutti gli effetti una civiltà della parola e del concetto. I dialoghi del Bembo e del Castiglione divengono paradigmatici della sensibilità di un’epoca che ha fatto della parola e del dialogo la virtù per eccellenza.

RUSCONI, F. Debates on the primacy of the arts between Neoplatonism and classicity. From Leon Battista Alberti to Bembo e Castiglione in the 16th century. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.39-51, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *With this article we want to show the deep conceptual and philosophical innervation that is established in the sixteenth century between literature and painting, between image and word. The Horatian motto ut pictura poesis constantly returns in the reflection of the various writers who, imbued with figurative art, in a fruitfully creative and artistically stimulating age, often justify their work by resorting to confrontation with the painter and with painting. Of course, this comparison between painted images and poetic language is also at the basis of the Renaissance philosophical culture which makes of Plato, of his dialogues, a fundamental and original moment of reflection.*
- **KEYWORDS:** *Leon Battista Alberti. Painting. Poetry. Pietro Bembo. Baldassare Castiglione. Sixteenth century.*

Riferimenti

ALBERTI, L. B. **De pictura**. Firenze: Polistampa, 2012.

ALBERTI, L. B. **Della architettura, della pittura e della statua**. Traduzione di Cosimo Bartoli. Bologna: Istituto delle Scienze, 1782.

BEMBO, P. Prose della volgar lingua. *In*: POZZI, M. (Ed.). **Trattatisti del Cinquecento**. Milano: Ricciardi, 1978. t.1, p.51-284. (La letteratura italiana. Storia e testi, 25).

BOCCACCIO, G. **Decameron**. Roma: N. Compton, 2015.

CACCIARI, M. **La mente inquieta**: Saggio sull'umanesimo. Torino: Einaudi, 2019.

CASTELVETRO, L. Poetica di Aristotele vogarizzata e sposta. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1977. p. 2712-2714. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).

CASTIGLIONE, B. **Il libro del Cortegiano**. A cura di Walter Barberis. Torino: Einaudi, 2017.

GUGLIELMINETTI, M. Introduzione. *In*: GUGLIELMINETTI, M. (Ed.). **Novellieri del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1972. p. IX-LIII. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 24).

DA VINCI, L. Esempio tra la pittura e la poesia. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1971. p. 235-250. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).

FRANCESCA, P. della. **De prospectiva pingendi**. Sansepolcro: Aboca Edizioni, 2009.

GARIN, E. **Medioevo e rinascimento**. Bari: Laterza, 1954.

LOMAZZO, G. P. Composizione di ritrarre dal naturale. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1977. p.2737-2748. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).

MAZZALI, E. Introduzione. *In*: TASSO, T.; MAZZALI, E.; FLORA, F. **Prose**. Milano: Ricciardi, 1959. p.XVII-XLI. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 22).

MAZZONI, G. **Teoria del romanzo**. Bologna: il Mulino, 2011.

ORAZIO. **L'arte poetica**. A cura di Augusto Rostagni. Bologne: Bononia University Press, 2020.

PACIOLI, L. **De divina proportione**. Facsimile ad uso professionale. Sansepolcro: Aboca Edizioni, 2010.

PALUMBO, L. **Mimesis**. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella *poetica* di Aristotele. Napoli: Loffredo Editore, 2008.

- PLATONE. **Dialoghi filosofici**. A cura di Giuseppe Cambiano. Torino: UTET, 1981.
- SPERONI, S. Apologia dei dialoghi. *In*: POZZI, M. (Ed.). **Trattatisti del Cinquecento**. Milano: Ricciardi, 1978. t.1, p.683-724. (La letteratura italiana. Storia e testi, 25).
- VARCHI, B. In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori. *In*: BAROCCHI, P. (Ed.). **Scritti d'arte del Cinquecento**. Milano: R. Ricciardi, 1971. p. 263-269. (La Letteratura italiana. Storia e testi, 32).
- VASARI, G. **Vite scelte**. A cura di Anna Maria Brizio. Novara: UTET, 2013.

Bibliografia consultata

- POZZI, M. **Discussioni linguistiche del Cinquecento**. Torino: UTET, 1988.
- POZZI, M. (Ed.). **Trattatisti del Cinquecento**. Milano: Ricciardi, 1978. t.1. (La letteratura italiana. Storia e testi, 25).
- VV.AA. **Il Cinquecento: l'età del Rinascimento**. A cura di Umberto Eco. Milano: EncycloMedia, 2017.

EDGAR ALLAN POE AND STEPHEN KING: AN ENCOUNTER THROUGH THE GOTHIC

Karina Moraes KURTZ*

- **ABSTRACT:** This study sheds a light in two narratives written by authors who belonged to different contexts and historical times: Edgar Allan Poe, a nineteenth century writer, and Stephen King, a contemporary writer. The objective is to analyze Poe's "The Fall of the House of Usher" and King's "1408", by taking into consideration the gothic elements present in both narratives. The methodology is exploratory/qualitative due to the text analysis in which the research is done. One of the most important similarities found between the short stories are the supernatural horror elements, such as: the paranoia and the use of sets and plots that cause horror and fear to readers. We also find some differences, due to the centuries and the style of each writer, such as an ironic style used by King and not by Poe.
- **KEYWORDS:** Edgar A. Poe. Stephen King. Short Story. Gothic. Literature.

Introduction

This work presents an analysis of two short stories, pointing out some similarities and differences between them; a short story by Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher", which the main character narrates a story of mystery, sickness and death. All happens at the mansion of his beloved friend, Roderick Usher, presenting the house as a character. And the other short story is a horror piece by Stephen King, "1408", a story where our skeptic main character evolves in believing into the supernatural world due to a horrible suspenseful night at an evil hotel room.

With this comparison, I'll try to show how the gothic tradition has survived along the centuries as Stephen King, a contemporary writer, has been inspired by great names of the gothic such as Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne and H. P. Lovecraft.

Stephen King is known today as "the master of horror", and many generations are reading his stories. Today, we might say we have a revival of this genre. King has won more than seventy awards with his horror books and short stories as well, since 1976.

Different authors, raised in different places, with distinct cultural, social and personal factors, can connect through the passion for writing horror fiction. Nonetheless,

* Doutoranda em Letras. UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – kakakurtz@gmail.com

Artigo recebido em 18/10/2020 e aprovado em 10/04/2021.

both - King and Poe - bring life to the gothic in literature, and that still surprises a lot of people in different parts of the world, specially nowadays. The main objective of this paper is to show some similarities and differences between the two short stories. Thus, literary genres can survive as new authors rise, and bring old genres to life, inspired by them, as it is the case of Stephen King.

Reading is central in our lives, this way, reading literature enables us to discover new worlds, life experiences, emotions that help us understand our own lives. As Todorov (1939, p.23-24) observes, “Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo.”

And it is because I believe that literature has the power to change our lives for better, that I decided to dedicate my research to this field. I fully agree when Todorov postulates that: “Hoje, se me pergunto por que amo a literatura [...] é: porque ela me ajuda a viver. [...] Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo.” (TODOROV, 1939, p. 23-24).

This paper uses an exploratory/qualitative methodology, mostly because of the nature of this work, which includes analyzing and reflecting upon the narrative itself and the discourse used by the main characters. Also, this type of analysis doesn't use graphics of statistics to show the results. It is divided into sections: an introduction to the gothic genre and to the lives of the chosen authors, Edgar A. Poe and Stephen King. Then, it is drawn a comparison between the both short stories, showing the main similarities and differences between them. Concluding with some final considerations regarding the survival of the gothic genre and the importance of literature for our lives.

The Gothic: an introduction

The Gothic was invented almost single-handedly by Horace Walpole, whose *The Castle of Otranto* (1764) contains essentially all the elements that constitute the genre. Walpole's novel was imitated not only in the eighteenth century and not only in the novel form, but it has influenced the novel, the short story, poetry, and even film making up to the present day, according to Robert Harris (HOGLE, 2002).

According to Hogle (2002), Gothic fiction is hardly “gothic” at all. It is an entirely post-medieval and even post-Renaissance phenomenon. The author cites that the first published work to call itself “A Gothic Story” was a counterfeit medieval tale published long after the Middle Ages: Horace Walpole's *The Castle of Otranto*, printed under a pseudonym in England in 1764 and reissued in 1765 in a second edition with a new preface which openly advocated a “[...] blend [of] the two kinds of romance, the ancient and the modern,” the former “[...] all imagination and improbability [...]” and the latter governed by the “rules of probability” connected with “common life”.

To the author:

This genre then scattered into various modes, among them aspects of the more realistic Victorian novel. It reasserted itself across the nineteenth century in

flamboyant plays and scattered operas, short stories or fantastic tales for magazines and newspapers, “sensation” novels for women and the literate working class, portions of poetry or painting, and substantial resurgences of full-fledged Gothic novels – all of which were satirized for their excesses, as they had also been in Romantic times, now that the Gothic mode had become relatively familiar. (HOGLE, 2002, p.1).

In the 1790s, the 1890s, there was a concentrated resurgence of Gothic fiction, particularly in prose narrative, highlighted by “Gothics” as Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* (1890–91), Charlotte Perkins Gilman’s “The Yellow Wallpaper” (1892), Bram Stoker’s original *Dracula* (1897), and Henry James’s serialized novella *The Turn of the Screw* (1898) (HOGLE, 2002).

In Hogle’s viewpoint, the Gothic expanded in the 1900s into films, myriad ghost stories, a vast number of novels, television shows and series, romantic and satirical musical (as well as nonmusical) plays, and many other ways.

The late twentieth century has even seen a burgeoning in the academic study of Gothic fiction at college and university levels and in publications connected to them. There is now no question that the Gothic, particularly in prose or verse narrative, theatre, and film– all of which we here encompass in the phrase “Gothic fiction” – has become a long-lasting and major, albeit widely variable, symbolic realm in modern and even postmodern western culture, however archaic the Gothic label may make it seem. (HOGLE, 2002, p.2).

According to Robert Harris (apud HOGLE, 2004) the action in the Gothic genre takes place in and around an old castle or house, sometimes seemingly abandoned, sometimes occupied. The place may often contain secret passages, trap doors, secret rooms, dark or hidden staircases, and possibly ruined sections, passing a feeling of mystery, despair, agony and other nasty feelings.

The author also emphasizes the somber places of the genre, such as a foreign palace, an abbey, a vast prison, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, an aging city or urban underworld. Some new recreation of an older venue, such as an office with old filing cabinets, an overworked spaceship, or a computer memory are other possible places where action occurs. There is also a combination of events that haunt the characters, psychologically and/or physically. For the author, these hauntings can take many forms, but mostly they are ghosts, specters, or monsters.

In the Gothic Fiction you may not have always physical supernatural events, that cause horror and shock you; but mostly, the presence of the psychological terror, which threatens not only the character’s life but his sanity, making him/her question himself/herself.

Edgar Allan Poe and Gothic Fiction

Edgar Allan Poe was born on January 19, 1809, Boston, Massachusetts, U.S, he was an American short-story writer, poet, critic, and editor. Edgar Allan Poe's tales of mystery and horror initiated the modern detective story, and the atmosphere in his tales of horror is unrivaled in American fiction.

With his short stories and poems, Edgar Allan Poe captured the imagination and interest of readers around the world. He earned the name of "Father of the Detective Story" due to his imaginative stories and novels. His poem "The Raven" (1845) is among the best-known in national American literature. In 1827, Poe published his first book, "Tamerlane and Other Poems", and joined the army around this time. In 1829, he published a second collection "Al Araaf, Tamberlane", and "Minor Poems"¹.

Poe wanted to go to "West Point", a military academy, achieving this dream in 1830. In 1835, Poe worked for a magazine called the "Southern Literary Messenger". There he developed not such a nice reputation as a cut-throat critic, due to his ferocious reviews of other authors contemporary reviews.

Concerning his publications: "Poe also published some of his own works in the magazine [...] Poe's aggressive-reviewing style and sometimes combative personality strained his relationship with the publication [...]" (EDGAR..., 2021) mostly because of alcohol problems, Poe was known to be very much addicted to opium as well.

In late 1830s, Poe published *Tales of the Grotesque and Arabesque*², a collection of stories, including "The Fall of the House of Usher", "Ligeia" and "William Wilson".

In 1841, Poe launched his genre of detective fiction with *The Murders in the Rue Morgue*. In 1843, he won a literary prize for *The Gold Bug*, a suspenseful tale of secret codes and hunting treasure³.

Concerning the last days of Poe's life, the author was overcome by grief after the death of his beloved Virginia in 1847. On October 3, Poe was found in Baltimore in great distress. He was taken to Washington College Hospital where he died on October 7. His final days remain somewhat of a mystery. There are speculations that his last words were "Lord, help my poor soul". At the time, it was said that Poe died of "congestion of the brain". But his actual cause of death has been the subject of endless speculation. Some believe that alcoholism led to his demise while others offer up alternative theories. Rabies, epilepsy, carbon monoxide poisoning is just one of the conditions thought to have led to the great writer's death. Poe never had any financial success in his lifetime, but he has become one of America's most lasting writers. His works continue to bring mystery, surprise and shock just as a century ago, seducing modern readers.

¹ Cf. Poe (2011).

² Cf. Poe (2011).

³ Cf. Poe (2011).

Stephen King: the master of horror

Stephen King was born on September 21, 1947, in Portland, Maine, U.S. He prefers to be called Steve, according to Lisa Rogak, the author of “Haunted Heart: The Life and Times of Stephen King”, “Fans of King - and they are legion - will soak up this well-researched biography” (BIO..., 2009, p.1).

No, this biography is *not* authorized, the running joke among biographers is that if it is authorized, the book makes a good cure for insomnia. King does know about this book and told his friends that they could talk with me if they desired. (ROGAK, 1962, p. 6, grifo do autor).

According to Lisa, Stephen King should never have been born, his mother, Nellie Ruth Pillsbury, married with a captain in the merchant marines, Donald Edwin King, in Maine, would never bear children, so they adopt a child, David Victor, on September 14, 1945. In September 21, 1947, Stephen King was born, which Ruth considered a miracle. “He shares the birthday with H. G. Wells, author of such sci-fi classics as ‘the War of the Worlds’, who was born eighty-one years earlier.” (ROGAK, 1962, p.8).

Donald, father of Steve, was a travelling man, abandoning his wife Ruth, and the two boys when Steve had just turned two, and David, his adopted brother, 4 years old, their father told Ruth that he was going to buy a pack of cigarettes, and they never saw him again, not even Donald’s parents knew where he might be, according to Lisa.

The lives of the King’s family turned into chaos, lack of money, and health issues, according to Lisa:

The small King family would stay in a room in an aunt’s or cousin’s house or apartment until Ruth felt they were about to wear out their welcome, then they’d move on to the next sympathetic relative with a room to spare. Their perambulations took them far beyond Maine. During the first four years after Donald left and while Stephen was two to six years of age, they lived in Chicago; Fort Wayne, Indiana; Malden, Massachusetts; and West De Pere, Wisconsin. Sometimes, to Ruth’s great consternation, she had to split up the family. At one point Steve stayed with Ruth’s younger sister Ethelyn and her husband, Oren Flaws, in West Durham, Maine, while Dave stayed with Mollie, another sister, in Malden, Massachusetts. (ROGAK, 1962, p.11).

According to the author, the main reason for Stephen King to become this excellent writer, was his mother. “Ruth King rarely let her boys see her dejection at their poverty and constant moves. Instead, she dealt with their circumstances with a sense of humor and by telling stories to her sons. Both her optimism and storytelling would have a lasting influence on Steve.” (ROGAK, 1962, p. 11).

Steve had another traumatic event, early in his life, he was four years old and playing with a friend, who lived near a railroad line. he showed up at home, clearly in shock, his friend was hit by a freight train in front of him. Although Steve says in adult life that he has no record of this, Ruth believes it was a eternal shock for him to see the accident.

Steve knew he had everything to become a writer when his mother bought him a behemoth, secondhand Underwood typewriter for \$35, he started submitting his stories to the pulp thriller and mystery magazines he'd been reading for many years.

Among the piles of books that Steve had, was H. P. Lovecraft, Edgar Allan Poe, Steinbeck, Faulkner, and others. His first horror novel *Carrie*, was a huge success. His pseudonym was Richard Bachman. In 1971, he began working as an English teacher at Hampden Academy.

His books have sold more than 350 million copies worldwide and have been adapted into numerous successful films.

Stephen King has been nominated for two Edgar Awards and won one for "Mr. Mercedes" in 2015, the award is named after Edgar Allan Poe, they are presented every year by the "Mystery Writers of America", based in New York City. They honor the best in mystery fiction, non-fiction, television, film, and theater published or produced in the previous year. According to Theedgars.com: "Each spring, Mystery Writers of America present the Edgar® Awards, widely acknowledged to be the most prestigious awards in the genre."⁴ And now, in September 10th of 2015, Stephen King has received in White House the National Medal of Arts of USA.

Drawing some comparisons between the Short Stories of Edgar Allan Poe and Stephen King

"The Fall of the House of Usher" is a short story by Edgar Allan Poe first published in 1839, in Burton's *Gentleman's Magazine*. It was slightly revised in 1840 for the collection *Tales of the Grotesque and Arabesque*. It contains within it the poem "The Haunted Palace", which had earlier been published by Poe, separately in the April 1839 issue of the *Baltimore Museum magazine*. In 1928, Éditions Narcisse, predecessor to the Black Sun Press, published a limited edition of 300 numbered copies with illustrations by Alastair.

The story begins with the arrival of the unnamed narrator at the Roderick Usher's house. Roderick has sent a letter informing his friend that a terrible illness took place at the house, infirming Roderick and his twin sister, Madeleine, who later falls into cataleptic, deathlike trances.

Roderick's and Madeleine's condition can be described as a form of sensory overload known as hyperesthesia (hypersensitivity to textures, light, sounds, smells and tastes), hypochondria (an excessive preoccupation or worry about having a serious illness) and acute anxiety, having a cadaveric physical appearance, later, Roderick tells the narrator that his sister, Madeleine, is also very ill.

The narrator tries to cheer his friend Roderick with reading and listening to his improvised musical compositions on the guitar in this time of illness. Roderick sings "The Haunted Palace", then tells the narrator that he believes the house is alive, due to the arrangement of the masonry and vegetation surrounding it.

⁴ Cf. Edgar... (2021).

As the story goes on, Roderick informs the narrator that Madeleine is dead and insists that she should be entombed in the family tomb before being permanently buried. The narrator and Roderick put the body in the tomb at the vault of the house, although Madeline present rosy cheeks, as if she was still alive. Over the next day both Roderick and the narrator find themselves agitated. A storm takes place. Roderick comes to the narrator's bedroom, which is above the vault, to read stories in the middle of the night.

The narrator attempts to calm Roderick by reading aloud a novel. As the narrator reads it, they can hear sounds like cracking and ripping somewhere in the house. Roderick becomes increasingly hysterical, and exclaims that entombed Madeleine alive, which he knew. The bedroom door is open by the wind revealing Madeline standing there. She falls towards her brother and both collapse on the floor as corpses.

After that, the narrator runs from the house, and, he notices the moonlight behind him, making him to look back, as he watches, the House of Usher splits in two parts and the fragments sink into the tarn ghastly.

"1408" is the third tale in the audiobook collection titled "Blood and Smoke", released in 1999. In 2002, it was collected in written form as the 12th story in King's collection "Everything's Eventual".

The narrator does not appear as a character, only narrates the story. The main protagonist, a best seller writer Mike Enslin, who writes non-fiction works based on haunted place. He says that he spends some nights at haunted places, and then write the book. He smokes and has an alcohol problem. Mike internally feels some guilt and regrets at his books' success, due to the fact that he is a skeptic; he is not a believer in the paranormal or the supernatural that he describes in these books.

The short story shows that despite that, Mike arrives at the Hotel Dolphin on 61st Street in New York City intending on spending the night in the hotel's infamous room 1408, which would be part of his next horror book about cursed hotel rooms.

According to the hotel's manager, Mr. Olin, room 1408 has been responsible for at least 42 deaths, 12 of them suicides and at least 30 "natural" deaths, all over a span of 68 years. While Mike tries to get the key of the room from Mr. Olin, remarking that he doesn't believe there are ghosts in 1408, Olin insists there is "something evil" that resides in there. The room seems to affect various electronic devices, causing digital wristwatches, pocket calculators, and cell phones to stop functioning or to operate unpredictably.

Mr. Olin also reveals that because the 13th floor usually does not exist, so the room is listed on the 14th; which is a superstitious practice that many hotels do. According to the hotel's manager, Mr. Olin, the room is cursed by existing on the 13th floor, the room's numbers adding up to 13 making it all the worse ($1408 \rightarrow 1+4+0+8=13$). Mr. Olin pleads with Mike to reconsider, believing that a skeptic such as he is even more susceptible to the room's curse. Mike does not seem to believe anything, so he insists and wins over the key.

However, the protagonist's problems with Room 1408 begin before he even sets foot through the door. As Mike enters and examines the room, and begins dictating into a hand-held tape recorder, his train of thought immediately takes unwelcome and chaotic turns. He begins experiencing what may or may not be hallucinations and horror

images in the place of the painting on the walls. Mike even thinks that Mr. Olin may have drugged him.

Later, in the end, Mike is getting crazy and decides to set his old “lucky” Hawaiian shirt on fire while still wearing it which breaks the spell of the room long enough for him to escape. As he collapses on fire, another hotel guest, Rufus Dearborn, who was in the room 1414, is able to put out the flames. The other guest looks inside the room and something about it is tempting him to enter, but the main protagonist, warns him not to. When Mike mentions that the room is “haunted,” the door of Room 1408 slams shut.

When the narrative is about to end, the central protagonist is so much affected by his experiences, that he gives up writing. The night which he spent in that room disturbed him even when he is already out of the room.

Some similarities between “1408” and “The Fall of the House of Usher”

Both authors, King and Poe, use similar elements to construct suspense in their narratives. Despite each authors having different styles, each of them construct their stories resorting to literary devices such as: ambiguity, supernatural and gothic elements; moreover, they’re both very descriptive and there is the presence of paranoia and hallucinations, fear and humor are also aspects that Poe and King make use of.

As the reader advances through the story of Poe, it is possible to find certain elements of ambiguity in the narrative. Ambiguity as to doubtfulness or uncertainty of meaning or intention in various moments of the narrative.

Poe can be very ambiguous towards his stories, specially describing places and dates. The narrator does not inform the place nor the date in which everything happens, as we can see in the example below:

The narrator begins with: “During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, [...] I know not how it was.” (POE, 1839, p.1).

Also, the narrator mentions the effects of opium regarding his feeling towards the house, which leads us to believe he is unreliable. He feels this gloomy sensation in account of the dreary landscape around the mansion. This is compared to the sickness caused by the withdrawal symptoms of an opiate-addict, which makes his declarations dubious.

In “1408” we are able to notice points of confusion and impreciseness within the main character, Mike Enslin, over the narrative. King explores ambiguity in a different way from Poe. King makes the character be in doubt and confused, making him paranoid and dubious to the reader, as a result of the terrible hallucinations. The difference in Poe is that the narrator does not seem to me hallucinating, in fact, everything seems to be truly happening, although is quite impossible.

The protagonist also mentions several times the use of drugs and alcohol such as Poe mentions the use of opium, making the use of drugs a common object in both narratives. The possibility of being poisoned by a gas leaking from the ventilation of the room 1408 makes Mike, like Poe, an unreliable narrator:

Olin had said something about poison gas, and that was what Mike felt like: someone who has been gassed or forced to smoke strong hashish laced with insect poison. Olin had done this, of course, probably with the active laughing connivance of the security people. Pumped his special poison gas up through the vents. Just because he could see no vents didn't mean the vents weren't there. (KING, 2002, p. 495).

Mike makes a comparison to drugs with the effects that the room is causing on him:

He closed his eyes and took four long, measured breaths, holding each one in to a five-count before letting it out again. Nothing like this had ever happened to him-not in the supposedly haunted houses, the supposedly haunted graveyards, or the supposedly haunted castles. This wasn't like being haunted, or what he imagined being haunted would be like; this was like being stoned on bad, cheap dope. (KING, 2002, p. 491).

A consequence from the hallucinations was paranoia, and he begins believing that Mr. Olin tried to poison him, making the reader mistrust Mike's judgement. He starts believing that Mr. Olin had hypnotized him, and that he is going to break out of it, only after that he begins saying that it was a poison gas.

Mike also refers to his heart beating so hard that he could feel it in his neck and wrists as well as in his chest. An early conversation he had with Mr. also makes him suspicious, as

Olin had said something about poison gas, and that was what Mike felt like: someone who has been gassed or forced to smoke strong hashish laced with insect poison. Olin had done this, of course [...] Pumped his special poison gas up through the vents. Just because he could see no vents didn't mean the vents weren't there. (KING, 2002, p. 495).

He feels an awkwardness in his stomach, as if the drink he had with Mr. Olin was not good, or as if he had truly been poisoned. Hallucinations are generally vivid, substantial, and are seen to be located in external objective space. They are distinguishable from some related phenomena: a) dreaming, which does not involve wakefulness; b) illusion, which involves distorted or misinterpreted real perception; c) imagery, which does not mimic real perception and is under voluntary control; and d) pseudo hallucination, which does not mimic real perception, but is not under voluntary control.

In the short story of "The Fall of the House of Usher", the narrator mentioned the use of opium, making him an unreliable protagonist concerning visual aspects. In the end of the story terrible and unlikely facts may had happened, those facts such as: the appearance of Madeleine after being entombed and the house cracking into two parts and sinking in the tarn are very improbable facts to happen, making it, possibly, just a hallucination caused by opium or simply fear.

For example, the place where Madeleine was buried, a heavy tomb, so old, from feudal times, that the narrator and Roderick screwed the lid and closed the place, which

contained a glass of iron. Later, in the end, Roderick and the narrator saw Madeleine walking towards his brother; something impossible to happen, she wouldn't be alive this much time inside the tomb, nor she would be able to push something this heavy. The narrator mentions: "We replaced and screwed down the lid, and, having secured the door of iron, made our way, with toil, into the scarcely less gloomy apartments of the upper portion of the house." (POE, 1839, p.18).

Here in "1408", we have several moments where Mike realizes that what he is experiencing are hallucinations. He sees strange things happening before he enters the room, the door itself initially appears to be crooked to the left. He looks again and the door appears to be straight - then he looks again, and it appears to be crooked, now to the right.

His problems with 1408 started even before he got into the room. The door was crooked. [...]He said The door, and that's all. If you listen to the tap, you can hear the words clearly, The door and then the click of the STOP button. Because the door wasn't crooked. It was perfectly straight (KING, 1999, p.485).

Another description of what could be hallucinations was: the breakfast menu on the night-stand changes languages; first it's in French, then Russian and then Italian. Then he closed his eyes, and opened them. There was no menu. There was a picture of a screaming little woodcut boy looking back over his shoulder at the woodcut wolf which had swallowed his left leg up to the knee. The narrator mentions that: "The wolf's ears were laid back and he looked like a terrier with its favorite toy. I don't see that, Mike thought, and of course he didn't." (KING, 2002, p. 495).

When this torment finally ends, Mike sees that the pictures on the walls have shifted into frightening visions (a still life of an orange becomes Mike's severed head, he sees pictures disappearing and reappearing, his feet sink into the carpet like quicksand, paintings come alive, etc.), and Mike's thoughts become bizarre and incoherent.

Mike describes that the pictures on the living room wall were crooked, and there were other changes. He says that he saw in one of the pictures that the lady on the stairs had pulled down the top of her gown, baring her breasts. That she held one in each hand and a drop of blood hung from each nipple. Then she was staring directly into Mike's eyes and grinning ferociously. He narrates that her teeth were filed to cannibal points.

In another picture, the rail of the sailing ship, the tars had been replaced by a line of pallid men and women, that the man on the far left, nearest the ship's bow, wore a brown wool suit and held a derby hat in one hand. Then, his hair was slicked to his brow and parted in the middle. His face was shocked and vacant. He says also that he knew his name: Kevin O'Malley, this room's first occupant, a sewing machine salesman who had jumped from this room in October of 1910.

In the picture where the fruit had been, there was now a severed human head. Yellow-orange light swam off the sunken cheeks, the sagging lips, the upturned, glazing eyes, the cigarette parked behind the right ear (KING, 2002, p.197).

The main character was certain that he had to get out of the room and blundered back into the sitting room. He became aware that his shoes had begun to make odd smooching sounds, as if the floor beneath them were growing soft. He begins to experience awful colors that had been seen by another person also, Rommie Van Gelder, who was dusting the top of the television inside the room, and all at once she began to scream. Mr. Olin asked her what was wrong. She dropped her dust rag and put her hands over her eyes and screamed that she was blind and despite this, she could see the most awful colors.

The light began to grow bright and hot, filling the room with that yellow-orange glow. Now he could see rips in the wallpaper, black pores that quickly grew to become mouths. The floor sank into a concave arc and now he could hear it coming, the dweller in the room behind the room, the thing in the walls, the owner of the buzzing voice. "Six!" the phone screamed. "Six, this is goddam fucking SIX!" (KING, 1999, p.500-501).

He tries to make a phone call, but only hears a nightmarish voice on the end of the line chanting bizarre phrases, for example: "This is nine! Nine! This is nine! Nine! This is Ten! Ten! We have killed your friends! Every friend is now dead! This is six! Six!" (KING, 2002, p. 499).

Some hallucinations with the telephone induces the reader into believing if he indeed achieve his escaping from the room, or if he is still trap inside, for example: The telephone continued to grind and spit, the voice coming from it now the voice of an electric hair-clipper that has learned how to talk: "Five! This is five! Ignore the siren! Even if you leave this room, you can never leave this room! Eight! This is eight!" (KING, 2002, p. 500)

Regarding supernatural elements in both stories, we have in the dictionary two definitions that quite apply to the stories:

First definition - being above or beyond what is natural; unexplainable by natural law or phenomena; abnormal.

Second definition - attributed to ghosts, goblins, or other unearthly beings; eerie; occult.

"The Fall of the House of Usher" and "1408" share the same unnatural elements of the Gothic genre. Both writers were concerned in showing them as supernatural occurrences, horror and suspenseful events in the timeline of the short stories.

Let's start with Poe and "The Fall of the House of Usher". As the narrator arrives at the house, he feels a discomfoting feeling, certain aspects about the house and its atmosphere, sadness and depression as he walks towards the house, we can this clearly in the example below:

[...] with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable [...] with an utter depression of soul [...] the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime (POE, 1839, p.3).

In “The Fall of the House of Usher” we notice an intense description of the narrator as he enters the mansion. He mentions a Gothic archway of the hall, the discoloration of ages had been great, minute fungi overspread the exterior of the house, a strong indication of instability, extensive decay, yet, no portion of the masonry had fallen. The narrator also refers to the place with a presence of a “[...] pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued [...]” (POE, 1839, p. 6). The narrator’s description shows a traditional gothic place and he also mentions the poem “The Haunted Palace”, which can be identified as a metaphor to the mansion itself.

As to Madeleine’s death and entombment, the narrator describes, “[...] the mockery of a faint blush upon the bosom and the face, and that suspiciously lingering smile upon the lip which is so terrible in death.” (POE, 1839, p.18) living the possibility of Madeleine being still alive, although she seemed dead. Another descriptive passage shows how Poe knew the technique of compression in the construction of his short stories, as well as we are able to notice the dark and gothic elements that surround his short story, such as the following passage:

[...] and, peering earnestly within the intense darkness of the chamber, hearkened [...] to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, at long intervals, I knew not whence. Overpowered by an intense sentiment of horror, unaccountable yet unendurable, I threw on my clothes with haste [...] (POE, 1839, p. 19).

Another horrific passage we will find in this short story is the moment when Roderick confirms to the narrator that they entombed Madeleine alive,

[...] the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! [...] Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? [...] Madman! I tell you that she now stands without the door! (POE, 1839, p.25).

And by last, one of the most terrifying passages of the short story, when the narrator describes what was supposed to be Madeleine coming back from the vault that they had put her in:

There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame [...] remained trembling and reeling to and fro upon the threshold [...] with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terror he had anticipated (POE, 1839, p.25).

Regarding room 1408, we have a series of supernatural elements such as in Poe. At first, Mike Enslin didn’t feel affected by the room until he gets to its door and visualizes

it bending to the left and right, he feels and uncontrollable force “pulling” him in, a desire to enter the room. Similar to what the narrator of Poe’s short story feels with the House of Usher.

Mr Olin, the hotel’s manager affirms at some point to Mike, trying to convince him not to spend the night inside the room, that the place has no ghosts, although there is “something” evil inside of it.

We also have passages with pure horror elements in “1408”; there is a moment where Mike picks up the phone and listens to a voice speaking on the other side, saying “we have killed your friends! Every friend is now dead!” (KING, 2002, p. 499) which Mike refers to it as a nonhuman voice, something alien, the voice of the room.

The room is also filled with pictures, that causes hallucinations in Mike, making him see distorted images, such as he describes a picture by the door leading into the bedroom, a woman in the twenties with bleeding nipples and grinning cannibal-teeth, also, the door to the bedroom and the door to the hall began to collapse downward, widening in the middle and becoming doorways for beings possessed of unhallowed shapes. A very strong orange reddish bright color began to grow bright and hot, filling the room, Mike could see black pores in the wallpaper that quickly grew to become mouths, the floor sank into a concave arc and now he could hear it coming, the thing in the walls, the owner of the buzzing voice in the phone, at this point Mike panicked and sets fire to the room, and he starts to see the door of the room to become some sarcophagal inner chamber, the wall bulging outward toward him, splitting open in long cracks that gaped like mouths, making an opening to a world from which something was now approaching him. The narrator describes that Mike could hear it slobbering, an avid breath, and smell something alive and dangerous.

At this point, Mike manages to leave the room, catching fire, and he gets help from a nearby guest, Rufus Dearborn, who contains the fire on Mike’s shirt. It is interesting to observe Rufus’s uncontrollable desire to enter the room when he sees those red-orange bright colors. Hesitation on the part of the reader emerges again. Would everyone who comes nearer the room be obsessed by it? Would everyone be as much affected by it as Mike was? Each reader will come up with his/her answer.

Considering Poe’s short story, the Usher Mansion is a character itself in the short story, is undeniable, as we can see the references which the narrator makes use of to describe it. In fact, the house receives a humanized characterization, such as “[...] upon the bleak walls - upon the vacant eye-like windows - upon a few rank sedges [...] with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation [...] the bitter lapse into every-day life - the hideous dropping off of the veil.” (POE, 1839, p.3).

Also, there is no doubt that the old building causes amazement and a feeling similar to the room 1408 by Stephen King: a desire to enter, to contemplate the place in its totality. At the same time that the narrator in Usher feels amazed and disturbed by the mansion, he is fascinated by it. In the room 1408, Mike and Rufus, both characters, in different parts of the short story feel the same uncontrollable desire to enter the room, although the room presents itself with an extraordinary atmosphere and history, such as the mansion of Usher.

In Poe's short story, as well as in "1408", we have the decay of those inanimate characters. The mansion of Usher collapses after Madeleine returning from the tomb and falling into his brother Roderick laying dead on the floor. After that, the narrator flees from the house, he sees it collapsing behind him, a fissure rapidly widened in a zigzag direction, to the base, the mighty walls rushing asunder and there was a long shouting sound "like the voice of a thousand waters", and the place sullenly closed over the fragments of the mansion. In 1408, the room also presents an ending to the nightmare which Mike Enslin got himself into. The only way that he finds is to set fire to the place and himself, barely managing to escape with second degree burns.

Some differences between "The Fall of the House of Usher" and "1408"

After pointing some of the similarities between both short stories it is time to point some of the differences they present. Stephen King is known not only by his gothic horror stories, but also by his sarcastic, morbid humor which he inserts in his short stories, novels, etc. In "1408" wasn't that different, we are able to see some passages which he includes ironic sarcastic parts, such as vulgar language present in some parts of the text, as we can see in the following passage: "Six!" the phone screamed. "Six, this is six, this is goddam fucking SIX!" (KING, 2002, p.501). And the moment when the narrator describes how bad those pictures inside the room were, they were awfully regarded. Mike's taste for pictures,

[...] his minicorder [...] was no longer in his hand. He had left it somewhere[...] If it was in the bedroom, it was probably gone by now, swallowed by the room; when it was digested, it would excreted into one of the pictures. (KING, 2002, p.498).

In the "Fall of the House of Usher", language remains formal, with the absence of vulgar descriptions. There isn't any type of humor; however, according to Hayes (2002):

[...] aside from the alleged dope-ridden neurotic gratifying public tastes with the morbid paraphernalia of his Gothic tales, Poe was also a born humorist equally inspired by parody and self-mockery [...] Through a mysterious alchemy, humor was at least for him a short-lived euphoric response apt to exorcise the fiendish visions harassing his mind. (KING, 2000, p. 57).

Considering Gothic as a common genre between Poe and King, we find that both authors work with it in different ways. They resort to that genre, but not with the same writing technique and style. In one context we have a very traditional gothic author, Poe. And in the present time, we have King who, according to Rebry, offers ways of facing and coming closer to some of our deepest fears about life and death, "[...] the past and the future, technological change, other people, monsters, ghosts, and the supernatural." (REBRY, 2012, p. 359).

Final considerations

In relation to these two short stories, not only Poe and King resorted to the Gothic tradition, but also, I could verify that Stephen King read Poe and, therefore, was influenced by the nineteenth century author. Reading and studying the work of these authors, from distinct periods and contexts we are able to see how the Gothic is present nowadays, suffering modifications in terms of set and plots, technology like cell phones, cars, although it maintains the same horror elements, the supernatural happenings and the uneasy sensation of fear.

We must understand how literature helps us to evolve, we learn with it how to become better human beings to each other. In our homes, in our work, outside with society and its problems. Literature should be more than just a subject in school. It should help children understand their minds, their worlds, what life really is. For Todorov (1939, p. 23-24), literature is “Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.” Readers must be aware that past authors have their style surviving along the centuries through modern writers, thus, new generations can appreciate this rich genre.

With this paper, my final consideration is that through the analysis and the study of these authors, students and readers in general will be exposed not only to the modern Gothic and its authors, such as Stephen King, but also to past authors, the ones who, like Poe, gave life to this style and influenced the generations to come.

KURTZ, K. M. Edgar Allan Poe e Stephen King: um encontro através do gótico. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.53-68, jul./dez. 2020.

- **RESUMO:** *Este estudo lança uma luz em duas narrativas escritas por autores que pertenceram a dois contextos históricos diferentes: Edgar Allan Poe, um escritor do século dezanove, e Stephen King, um escritor contemporâneo. O objetivo é analisar “The Fall of the House of Usher”, de Poe, e “1408”, de King, levando em consideração os elementos góticos presentes em ambas. A metodologia é do tipo exploratória/qualitativa devido à forma como o texto é analisado. Uma das semelhanças entre os textos, mais importante, são os elementos sobrenaturais, como: a paranóia e o uso de locais e situações que causam horror e medo aos leitores. Também vamos encontrar diferenças, devido aos diferentes séculos de cada autor e seus estilos de escrita, como o a ironia utilizada por King e não por Poe.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Edgar A. Poe. Stephen King. Conto. Gótico. Literatura.*

References

BIO 'Haunted Heart' never tells what makes Stephen King tick. USA TODAY, 12 jan. 2009. p.1. Available: <<https://www.usatoday.com/story/life/books/2013/06/28/bio-haunted-heart-never-tells-what-makes-stephen-king-tick/2468979/>>. Access: 8 sept. 2021.

EDGAR Allan Poe. Biography. Available: < <https://www.biography.com/writer/edgar-allan-poe>>. Access: 8 sept. 2021.

EDGAR' Award winners announced. Theedgars. Available: <<http://www.theedgars.com/>>. Access: 8 sept. 2021.

HAYES, K. J. **The Cambridge companion to Edgar Allan Poe**. Edited by Kevin J. Hayes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HOGLE, J. E. **The Cambridge companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KING, S. **Everything's eventual**. New York : Pocket Books, 2002.

KING, S. **Blood and smoke**. New York : Simon & Schuster Inc., 1999.

POE, E. A. **Collected works**. San Diego: Canterbury Classics, 2011.

REBRY, N. Stephen King's Gothic by John Sears. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n.62, p.359-366, 2012.

ROGAK, L. **Haunted heart: the life and times of Stephen King**. New York: Thomas Dunne Books, 1962.

TODOROV, T. **A Literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de janeiro: Difel, 1939.

QUO USQUE TANDEM ABUTERE, CAPITU, PATIENTIA NOSTRA?

Lucas AMAYA*

- **RESUMO:** Apesar da leitura mais regular da obra Dom Casmurro estar associada a discussão da traição ou não de Capitu, debruçamo-nos sobre outras leituras possíveis, indicadas pelo próprio enredo machadiano, na qual pouco importa o comportamento de Capitu. Partindo do fato de que Capitu está morta e quem escreve é Casmurro, homem bem diferente de Bentinho, como lhe chamavam em sua mocidade, propomos uma releitura da obra a partir das obras *In Catilinam*, de Cícero, e dos poemas do poeta latino Catulo. Assim, buscamos entender a obra como o julgamento à revelia de alguém que passa de amada para odiada, e não tendo a mulher como centro, mas a tendo como exclusiva causa da consequência que guia a narrativa: a transformação de Bentinho em Casmurro. Para isso, partiremos somente de excertos das obras referidas
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dom Casmurro. Catilina. Lésbia. Capitu. Julgamento.

Cara leitora, caro leitor, se Machado me permitir essa estratégia narrativa tão comum das novelas do século XIX, a regular confusão entre o romance *Dom Casmurro*¹ e recordações de ações de uma das personagens leva muitos a discutir fatos que não são centrais ao enredo, não são frequentes enquanto discussões nos romances machadianos, e transpassam discussões ideológicas que certamente não encontram eco em outras obras do mesmo período.

Teria Capitu traído Bentinho com seu amigo Escobar? Quem seria o pai de Ezequiel? Essas são as questões mais comumente lembradas, seja por profissionais da educação, seja por leitores e críticos diversos. O grande problema é que quando o narrador está a escorrer a tinta, marcando suas memórias, Capitu e Escobar já morreram e não passam de lembranças do próprio narrador, que também é personagem e muito dista de si mesmo no passado, que até descrito sobre outro nome, Bentinho. Desta maneira, Bentinho é a única consciência que temos durante o romance, da primeira à última página. Ademais, o nome do livro é um indicativo da proposta de narrativa, Dom Casmurro, como discorreremos.

Logo, o que temos é um projeto de autobiografia analítica, se assim pudermos chamar com toda licença literária da obra, com fins de entendimento da realidade do

* Pesquisador. Membro do grupo de pesquisa ATRIVM - Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade. Ligado ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (PPGLC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 - lucasamaya@gmail.com

¹ Cf. Machado (2020).

Artigo recebido em 18/10/2020 e aprovado em 10/04/2021.

momento da escrita. O grande problema nasce do conteúdo da autobiografia: a vida de Bentinho se resume às constantes evoluções de sua relação com Capitu e, quando esta não há mais, aquele não há mais; há, então, Dom Casmurro. Conquanto Capitu apareça tão repetidamente, ela em si não passa de lembranças e percepções e não de Bentinho, mas de Dom Casmurro. O julgamento dos atos da amada, então, faz-se à revelia. A evolução de quem ela seria, ou como diz Casmurro², “[...] o resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalvos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente [...]” (ASSIS, 2020, p.416), é, senão, uma análise da evolução do próprio narrador personagem, numa tentativa de mostrar o trajeto que ligaria os dois extremos determinados: Bentinho desde o primeiro encontro com Capitu, Dom Casmurro após o velório dela.

Faz-se mister, neste sentido, deixar claro que já no início da obra temos o acórdão indicando o trânsito em julgado que dará rumo a toda construção das personagens e dos atos descritos: “[...] eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos.” (ASSIS, 2020, p.43). Não há o que questionar sobre o que leremos após essa passagem, Capitu teve sim relação, seja ela física ou emocional, com Escobar, bem como Bentinho teve interesse sexual na esposa de Escobar, Sancha, apesar de nunca ter concretizado. Porém, como óbvio pela sociedade do final do século XIX, seu interesse pela esposa de um amigo é no máximo um deslize religioso, sem duras penas³, enquanto uma suposta possibilidade de traição por parte da mulher já configura crime hediondo. Deve-se ter isso em mente, antes de tudo, para 1) não tentarmos forçar olhares de sociedades diferentes àquela, 2) entendermos as estratégias retórico-narrativas de convencimento.

Não obstante, devido às centenas de referências à Antiguidade Clássica, Medievo e Renascimento, proporemos neste artigo duas breves comparações sobre a construção da obra e de uma de suas personagens mais controversas, Capitu, com duas grandes referências romanas: a Lésbia da poesia de Catulo⁴ e os discursos *In Catilinam* de Marco Túlio Cícero (1977)⁵. Diversas outras fontes certamente estão claras e algumas merecem receber mais luzes, porém, o julgamento que se fez desde seu lançamento e continua sendo proposto até hoje nos leva a adotar esses dois parâmetros. Não pretendemos, todavia, equiparar os gêneros, muito menos o conteúdo das obras, que são completamente distintos. Nosso objetivo maior é, senão, a partir de alguns traços passíveis de comparação,

² Quando citamos a narrativa machadiana *Dom Casmurro*, falaremos apenas em Casmurro, o narrador-personagem, e adotaremos as páginas da edição da Antofágica, 2020.

³ “Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal.” (ASSIS, 2020, p.351).

⁴ Cf. Catullus (2017).

⁵ Ressaltamos que apesar de uma possível ruptura no século XIX com pressupostos retóricos e poéticos clássicos vindos através do neoclássicismo, Machado de Assis retorna com muita frequência a diversos elementos latinos e gregos em diversas obras. Entendemos que a comparação feita aqui é de estrutura narrativa e estratégias retóricas gerais, independente de escolas e pressupostos retóricos específicos.

propor leituras diferentes das que são feitas em escolas e até mesmo em meios midiáticos até os dias de hoje⁶.

Destarte, é preciso observarmos qual o enredo do livro e quem são seus personagens. Logo no começo da obra, o próprio narrador nos alerta de seu propósito:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi e nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 2020, p.18).

A utilização do tempo-modo “era” logo no começo da fala já indica a não concretização da empresa – o pretérito imperfeito do indicativo demonstrando uma ação passada não necessariamente concluída, até pelo nome do tempo, imperfeito, ou seja, não finalizado, não feito por completo. Pelo relato oferecido, o ponto de partida é 1857, Bentinho tem mal completados 15 anos⁷; já o final não temos precisão temporal, ignoramos quantos anos Casmurro tem, bem como em que ano se passa a escrita, o que nos permite considerar este o quão velho ele puder ser, uma vez que sua alma já fora corrompida e o isolamento lhe força uma vida de abandono de si próprio. Mais ainda, no encerramento da narrativa, Casmurro retoma o propósito, finalizando o projeto, infrutífero pelo o que indica, estabelecido no começo: “[...] não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento.” (ASSIS, 2020, p.406).

Desse modo, evidenciam-se dois determinantes para entendimento da obra: 1) o objetivo maior era ligar quem o narrador foi quando adolescente e como aquele jovem se liga ao velho que ali escreve, ou como o próprio afirma, “ligar duas pontas de uma vida”; 2) o objetivo não foi perfeitamente concluído na percepção do próprio autor, pois nem ele ainda se parece com aquele moço do seminário, nem a representação de si, a casa, é igual, e ele não aponta verbalmente o motivo, apesar de ficar claro, uma vez que toda sua trajetória está associada a apenas um fato: as mudanças de relação que teve com Capitu.

Falemos primeiro do primeiro ponto, a base mais sólida da narrativa: como e por que Bentinho se transformou em Casmurro? Como quem escreve é aquele identificado como Casmurro, vale começar por identificá-lo. O cognome, segundo a descrição do próprio, deve-se a seus jovens vizinhos:

⁶ “Alguns críticos contemporâneos consideram o problema irrelevante, mas o fato é que a dúvida quanto à fidelidade de Capitu se transformou em um notável argumento para divulgação da obra, provocando fatos inéditos, como o júri organizado pela *Folha de S. Paulo*...” (MACHADO, 2021, p.189).

⁷ “Basta a idade; Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; são dous criancolas.” (ASSIS, 2020, p.22).

No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. (ASSIS, 2020, p.13).

Não consulte dicionário. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. (ASSIS, 2020, p.15).

Um velho resmungão que chega a desejar a morte de pessoas morram apenas para que lhe seja garantido algum silêncio, apesar dos relampejos de seu eu jovem, ardente por poesia⁸, que num bairro distante, mandou que fosse construída uma casa igual a de sua infância⁹. “Casmurro” teria como sinônimos de dicionários da época “teimoso” e “cabeçudo”¹⁰ – se já havia algo de Casmurro em Bentinho, certamente esses significados o precisam. Pelo relatado pelo próprio, o único brilho, mesmo que fugaz, é quando ele ouve poemas escritos por um jovem, de resto, parece de tudo reclamar, nada o satisfazer e nada ser como era, mesmo sua casa, que fora feita à cópia de sua residência quando criança.

De resto, sabemos que o velho Casmurro se afastou por vontade própria de Capitu, “[...] ao cabo de alguns meses [do afastamento do casal], Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As delas eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver.” (ASSIS, 2020, p.400). Tal “brevidade e sequidão” são elementos característicos não somente dele para com Capitu, mas dele para com o mundo, para com todos. É evidente que sua relação com Capitu tende a destoar das outras, normalmente sendo menos importantes, o que aumenta nossa percepção do desgosto de Casmurro.

Afastou-se também de Ezequiel, a quem trata com certo desdém, até por reconhecer nele Escobar, seu falecido amigo desde os tempos de seminário, com quem julga Capitu ter tido algum tipo de relacionamento extraconjugal, do qual Ezequiel seria fruto. Isso já se notava mesmo antes da transformação completa em Casmurro, quando Bentinho ainda era casado. Desde muito jovem o filho, foi apresentada a Bentinho uma fisionomia

⁸ Único traço que manteve até o final da vida conforme descrições de Bentinho e de Casmurro.

⁹ Chama atenção aqui um detalhe mandado copiar da casa original: “[...] nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa.” (ASSIS, 2020, p.17-18). E mais ainda, o narrador diz que estes o fazem escrever: “Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências, que me vierem vindo.” (ASSIS, 2020, p.20). Por que colocar os grandes líderes, chamados de *diuus*, divinos, César e Otávio Augusto, ao lado de Nero, tão rejeitado pelos senadores, por conseguinte dos historiadores antigos, e de um rei africano, aliado de Roma contra Cartago, mas pai adotivo de um grande inimigo romano, Jugurta. De certa forma, os quatro estão ligados: Massinissa adota Jugurta, que gera guerra contra os romanos, o que permite o levante de Caio Mário e Sula. Estes, por sua vez, são a origem do poder do partido de César, tio e pai adotivo de Otávio. Por fim, Nero é o último da dinastia julio-claudiana, que tem como sua origem César. Certamente mais pesquisas sobre essa referência, além de outras, é necessário serem feitas e refeitas.

¹⁰ Utilizamos aqui a pesquisa apresentada em nota pela edição base utilizada, já referenciada, que apresenta descrições dos dicionários Caldas Aulete (1881) e Antonio de Moraes Silva (1890) (MACHADO, 2020).

estranha: “[...] aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso.” (ASSIS, 2020, p.378). Importante salientar que Capitu não fala em similitude entre Ezequiel e Escobar, a relação é feita única e exclusivamente por Bentinho. A mãe aponta apenas que ocasionalmente o filho fazia caretas e olhares estranhos. E mais à frente no livro, a aparência muda a pessoa:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo.... Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para sentar comigo à mesa, receber-me na sacada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. (ASSIS, 2020, p.380-381).

Como todos aqueles que Bentinho aponta como próximos a si ou mudaram de país ou morreram, ou durante o seu processo de transformação ele os afastou por repulsa, Casmurro é por escolha sua um sujeito sozinho¹¹. Amargura e desgosto podem estar associados a tal solidão, mas certamente pode ser visto no desejo de morte, e um ensejo que faz parte de seu espírito:

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é conta-la toda, o bem e o mal [...] Já me sucedeu, aqui no Engenho Novo, por estar uma noite com muita dor de cabeça, desejar que o trem da Central estourasse longe dos meus ouvidos e interrompesse a linha por muitas horas, ainda que morresse alguém; e no dia seguinte perdi o trem da mesma estrada, por ter ido dar a minha bengala a um cego que não trazia bordão. *Voilà mes gestes, voilà mon essence*”. (ASSIS, 2020, p.219-220).

Contudo, não é apenas de Casmurro essa vilipêndia, mas se faz presente já nos últimos momentos de Bentinho antes da solidão, quando prestes a tentar o suicídio diz:

Senti necessidade de lhe uma dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte. Escrevi dous textos. O primeiro queimei-o por ser longo e difuso. O segundo continha só o necessário, claro e breve. Não lhe lembrava o nosso passado, nem as lutas havidas, nem alegria alguma; falava-lhe só de Escobar e da necessidade de morrer. (ASSIS, 2020, p.389).

E tão logo desiste de tirar a própria vida, volta-se a empresa de tirar a vida de Capitu, “[...] o último ato [da peça Otelo] mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer.” (ASSIS, 2020, p.387). Observamos a ausência de valor da vida, seja de quem for, a ponto de uma peça de teatro ser capaz de mudar o alvo de um assassinio. Essa é uma

¹¹ Já no começo do livro ele nos alerta, “vivo só, com um criado” (ASSIS, 2020, p.17), e “[...] os amigos que me restam são de data recente, todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos.” (ASSIS, 2020, p.18).

característica de Casmurro, não há nenhum traço inicial em Bentinho que aponte para tal predisposição nefasta, apesar de podermos observar o nascimento e crescimento dessa predisposição antes da casa do Engenho Novo.

Pouco depois, a outra grande característica de Casmurro é justificada: “[...] os olhos com que me disse isto [querer a separação] eram embaçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera. Contava com a minha debilidade ou com a própria incerteza em que eu podia estar da paternidade do outro, mas falhou tudo.” (ASSIS, 2020, p.398). É fundamental entendermos que da forma que são expostos os fatos, somos levados a considerar que as ações que transformaram aquele jovem inocente, puro e cercado de pessoas em um velho amargo e solitário são todas externas, fugiram ao controle do narrador, que se coloca na posição de mero paciente.

É Capitu que toma a iniciativa de pedir a separação, ela também é que agiu para que levasse Bentinho a cogitar assassínios – a quem ele, obviamente, apela a todos os leitores, ouvintes e espectadores de situações parecidas com a dele, para lhe garantir a posição de vítima. Ela, que no começo, causava arrepios apenas ao tocar o jovem Bentinho, que tão amorosamente agiu quando viu o nome de ambos no muro. Ela, que apenas a lembrança era suficiente para o então seminarista a superar todas as dificuldades. Ela, que era o caminho único para o sonho maior, um filho. Ela, fria e dada aos toques dos outros, que cometeu adultério com o melhor amigo do marido. Ela, que o relegou a si mesmo.

Capitu é então a grande razão de tudo o que acontece com Bentinho até se transformar em Casmurro, quando ela já não existe mais. Ao ato de escrever seu livro, Casmurro deixa claro: Capitu o abandonou e se mudou há tempos, inclusive já faleceu. Capitu é, então, uma lembrança de alguém que tem a memória fraca, como ele próprio diz:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. (ASSIS, 2020, p.191).

Capitu foi então essa continuidade e essa repetição que lhe costurou a vida; ela foi as três moiras ao mesmo tempo, ela tece, ela estica, ela corta. Porém, ela não é mais, o que é, no começo e ao final da obra, é Casmurro e apenas Casmurro. Desta forma, cabe a questão, quem é Capitu? Ela não é uma personagem livre e que existe por si só, não. Capitu é a memória mestra que guia o objetivo estabelecido pelo próprio narrador, ela é uma necessidade narrativa cuja serventia se assenta em ser a ponte que liga os dois extremos propostos pelo narrador. Por conseguinte, não só os julgamentos das ações, mas também as próprias ações de Capitu são, antes de tudo, filtradas pelo rancor e descritas por eleição exclusiva de Casmurro e são observadas a partir ora de um resquício do que foi o Bentinho, ora pelo recém-nascido Casmurro.

Há um outro grande exemplo que pode nos ajudar a entender essa estratégia de julgamento do ausente. Em 8 de novembro 63 AEC¹², o então cônsul romano Marco Túlio Cícero denunciou um senador que concorrera consigo ao cargo supremo, Lúcio Sérgio Catilina, no fórum romano, de tentar subverter a ordem republicana em Roma. Além disso, Catilina teria tentado assassinar Cícero para impedir a exposição dos fatos. Esses quatro discursos conhecidos como “Catilinárias”¹³ foram publicados anos depois do acontecimento, bem como sabemos que sem quaisquer dúvidas apenas o primeiro dos quatro ter sido proferido oralmente, e provavelmente o segundo, apesar de ocasionalmente ser apresentados argumentos contrários – o primeiro foi perante senadores, o segundo perante o povo romano. Assim, os discursos que temos nada mais são do que memórias e apontamentos do que poderiam ter acontecido conforme o objeto de Cícero – tornar-se um salvador da República Romana (o *pater patriae*, ou pai da pátria), bem como tirar a credibilidade e liberdade de seu adversário e aliados.

Sabe-se que a prática de editar e corrigir os discursos proferidos, a *emendatio* e a *correctio*¹⁴, era muito regular e defendida pelo próprio Cícero, o que nos dá a convicção de que seus discursos publicados não são idênticos aos proferidos inicialmente – até porque ele pode observar o que não tenha funcionado e mudar completamente. Porém, o ponto que nos interessa aqui é um só: à publicação dos discursos *In Catilinam*, Sérgio Lúcio Catilina já tinha sido julgado, morto em combate, e seus principais aliados foram condenados à morte – sendo eles mortos no Senado ou em combate fora de Roma. Logo, o julgamento que Cícero promove em seus textos é unilateral, *post mortem*, sem grandes provas e com o único objetivo de construir um retrato horrível e repugnante de Catilina, sem que este tenha qualquer voz contrária¹⁵. Faz-se mister, todavia, alertar que Cícero fora exilado por conta de tal processo entre 58 AEC e 57 AEC, tendo sido afastado por completo do poder até o fim de sua vida, em 43 AEC¹⁶.

À esteira das correções e edições de um discurso, no grande romance brasileiro aqui tratado, Casmurro também está apto a fazer o que for preciso para justificar suas ações

¹² Usamos aqui o padrão Era Comum (EC) e Antes da Era Comum (AEC) para nos referirmos a datação conforme calendário atual.

¹³ Nome inclusive que se deu a operação da polícia federal que ajudou a prender o então deputado federal pelo Rio de Janeiro, Eduardo Cunha.

¹⁴ “Enquanto a maior parte dos discursos eram totalmente escritos durante a preparação para a apresentação oral, o que sobreviveu ao tempo é, normalmente, uma versão revisada, preservada como um registro depois da performance.” (“*While most speeches were fully written in preparation for oral delivery, what has survived is usually a revised version, preserved as a record after the performance*”). (FANTHAM, 2004, p.132, tradução nossa). Todas as traduções de línguas modernas são de nossa responsabilidade.

¹⁵ É bem verdade que Salústio, anos depois da morte de Cícero, pública seu *De Conspiratione Catilinae*, Sobre a Conspiração de Catilina, que, se não defende Catilina, minimiza os seus vícios se comparados com a média da sociedade romana, e defende o seu partido. Porém, os danos à imagem dos *populares* e da *gens Catilina* já tinha sido feito.

¹⁶ Logo após a sua volta, a parte do senado da qual Catilina participava, os *populares*, tomaram o poder em acordos políticos, familiares e militares, que receberam o nome de triunvirato, dominando o poder por completo, e foi seguido pela ditadura de Julio César, e depois o segundo triunvirato. Dessa forma, Catilina está associado diretamente a ascensão e queda de Cícero na política romana.

e seus pensamentos. Memórias são seleções, conscientes ou não, de algo que se viveu ou sentiu – o que também não condiz com a realidade. Podemos tomar o exemplo das supostas traições: os desejos por Sancha são brevemente relatados em não mais que duas ou três páginas, não se fala por quanto tempo eles duraram ou duram, uma vez que ele deixa evidente algum contato e respeito ainda por Sancha¹⁷, além de ser só uma única situação descrita, e, essa ligação ainda com ela, que poderia vir a ler as suas memórias – e sabe-se lá por qual razão ela teria acesso e leria o texto –, sugere-nos a existência de mais fatos do que os descritos. O que Casmurro nos mostra de suas lembranças tem um objetivo específico, como já dissemos, explicar como um jovem puro se torna um velho ermitão sem apreço a vida de que lhe cerca, colocando a culpa total em Capitu.

De certa forma também é objetivo de Cícero ligar suas ações passadas com quem ele objetivava ser visto para evitar a já previsível condenação ao exílio¹⁸, uma vez que os discursos foram postos à circulação provavelmente entre 60 e 58 AEC¹⁹. Somente ele é capaz de trazer a vivaz e potente *Res Publica* de volta, o grandioso Senado, a harmonia entre as ordens sociais²⁰, a correção moral dos antigos: *O Tempora! O Mores!*²¹ Nesta esteira, Catilina é exatamente tudo contrário a isso, enquanto Cícero é aquele que vai salvar o bem maior, a República Romana. Quando publicados os discursos, o grande orador de Arpino precisava retomar sua posição de salvador, refazer sua imagem e retificar o quadro que ele pintara de seu adversário.

Neste ponto Cícero e Casmurro se aproximam: ambos precisam justificar quem são a partir de quem foram e o fazem tendo como base um inimigo idealizado como responsável único por suas mazelas e glórias. Vejamos então o exórdio do primeiro discurso contra Catilina:

Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? Nihilne te nocturnum praesidium Palati, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum

¹⁷ “D. Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo; melhor será queimá-lo, para lhe não dar tentação e abri-lo outra vez” (ASSIS, 2020, p.375).

¹⁸ “As Catilinárias, publicadas mais de dois anos depois dos acontecimentos, revelam por seu caráter defensivo (livro IV especialmente) sua ansiedade quando ele estava sendo atacado por provocar a morte de cidadãos romanos sem um julgamento próprio.” (“*The Catilinarians, published more than two years after the events concerned, betray by their defensiveness (book 4 especially) his anxiety now that he was under attack for having Roman citizens to death without trial.*”) (KENNEY; EASTERLING, 1995, p.76).

¹⁹ “Ao ler as Catilinárias, é preciso não se esquecer que o texto que possuímos é aquele publicado por Cícero três anos depois dos acontecimentos.” (“*En lisant les Catilinaires, is ne faut pas oublier que le texte que nous possédons est celui qu’à publié Cicéron trois années après l’affaire.*”) (MARTIN; GAILLARD, 1990, p.445).

²⁰ “O programa de harmonia entre todas as ordens (*concordia ordinum*, depois, *consensus hominum bonorum* [consenso entre os homens bons]) era, em cada caso, uma tentativa embrionária de superar as lutas entre as os grupos e facções políticos dominantes em nome de um interesse maior à sociedade, ou o que o Cícero considerava como importante nesta.” (*The program of concord among the well-to-do classes (concordia ordinum, later, consensus hominum bonorum) was in each case an embryonic attempt to overcome the struggles between dominant political groups and factions in the name of the higher interest of the community, or what Cicero regarded as the healthy part of it.*) (CONTE, 1999, p.185).

²¹ Ó tempos, ó costumes!

omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora voltusque moverunt? Patere tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides? Quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quid consili ceperis quem nostrum ignorare arbitraris? O tempora, o mores! Senatus haec intellegit, consul videt; hic tamen vivit. (In Cat. I.1-2, LCL 324)²².

Até quando abusarás de nossa paciência, Catilina? Até quando este teu furor caçoará de nós? Até que ponto tua audácia desenfreada te lançará contra nós? Acaso nada na guarda noturna do Palatino te abala? Nada nas rondas policiescas, no medo do povo, na reunião de todos os bons? Nada aqui nesse lugar tão guarnecido que dá resguardo ao senado, nada nas caras e bocas de todos aqui te comove? Não percebes que teus planos foram desvelados? Não vês que tua conspiração, já contida, está no conhecimento de todos aqui? Quem destes aqui julgas desconhecer o que fizeras na noite passada ou na anterior, ou aonde foras, com quem te reuniras, que decisões tomaste? Ó tempos, ó costumes! Este Senado sabe, o cônsul vê e ainda assim ele vive.²³

A partir desse excerto vemos com clareza sobre o que este discurso ciceroniano viria a tratar: Catilina tem um plano de conspiração contra a República, que Cícero alega ser de conhecimento geral dos senadores e do povo romano como um todo, mesmo assim, Catilina, homem sem escrúpulos, continua. Aqui há uma estratégia importante de ser posta à luz: nem todos sabiam ou concordavam com a existência de uma conspiração, inclusive as supostas provas – cartas entre Catilina e seus companheiros – só teriam sido obtidas poucos dias antes, algumas até mesmo na noite anterior ao primeiro discurso. Mesmo assim é necessário impor ao conhecimento de todos os fatos até então ignorados pela maioria, caso contrário, mais provas materiais e testemunhos de não acusadores deveriam se fazer valer, o que não é o caso. Na obra machadiana, temos o mesmo cenário, ausência de provas, salvo a certeza e a necessidade de Casmurro, donde surge a imposição a terceiros, como quando Casmurro coloca inicialmente na boca de José Dias a famosa expressão “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira: eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. (ASSIS, 2020, p.110).

Não distante dessa afirmação, o velho teimoso afirma, após assistir a uma apresentação da peça *Otelo*²⁴, Bentinho diz: “[...] e era inocente – vinha eu dizendo rua abaixo; - que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?”

²² Para o texto em latim, utilizamos aqui a edição Loeb, 1977.

²³ As traduções do latim são de nossa responsabilidade.

²⁴ Convém aqui relembrar que na peça *Otelo*, Desdêmona é inocente e morta assim mesmo. Outros autores já discutiram sobre essa referência: “[...] durante muito tempo, ninguém teve dúvida da culpabilidade de Capitu.

(ASSIS, 2020, p.389). E a partir daí, conforme decisão que ele imputa ao público, decide ela merecer a pena capital, mesma pena pedida por Cícero a Catilina.

Aqui temos então o principal ponto de interseção entre as estratégias: fazer ser de conhecimento de todos os crimes e as falhas morais de quem se quer condenar a morte, já ausente e sem defesa. No caso de Catilina, Cícero simplesmente atribui todos os crimes e desvios que pode:

Quid est enim, Catilina, quod te iam in hac urbe delectare possit? in qua nemo est extra istam coniurationem perditorum hominum qui te non metuat, nemo qui non oderit. Quae nota domesticae turpitudinis non inusta vitae tuae est? quod privatarum rerum dedecus non haeret in fama? quae libido ab oculis, quod facinus a manibus umquam tuis, quod flagitium a toto corpore afit? cui tu adulescentulo quem corruptelarum inlecebris inretisses non aut ad audaciam ferrum aut ad libidinem facem praetulisti? Quid vero? nuper cum morte superioris uxoris novis nuptiis locum vacuefecisses, nonne etiam alio incredibili scelere hoc scelus cumulavisti? (In Cat. I.13-14, LCL 324)²⁵.

O que ainda haveria de poder te deleitar nesta cidade, Catilina? Aqui, salvo os que estão nesta conjuração de homens perdidos, não há ninguém que não te tema, ninguém que não te odeie. O que da famosa torpidez de sua família não causou cicatrizes em tua vida? Que desgraça dentre os assuntos privados não se prende a tua reputação? Que lascívia se afastou de teus olhos, que crimes se afastaram de tuas mãos, que perversão se afastou de teu corpo? Que jovem homem tu não físgaste com tentações viciosas ou não trouxeste espada para sua audácia ou fogo para seu prazer? Pois, quando deixastes espaço para a nova esposa com a morte da anterior, acaso empilhaste este crime a um outro crime inacreditável?

No caso de Casmurro, o vício atribuído a Capitu é apenas um e que existe desde sua juventude, a luxúria sexual²⁶, como vemos em diversas passagens do romance em questão: “Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos.” (ASSIS, 2020, p.73).

Não obstante, mais tarde, durante o seminário de Bentinho, Casmurro nos informa:

Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, - e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja. Separados um do outro pelo espaço e pelo destino, o mal aparecia-me agora, não só

A partir do estudo *The Brazilian Othelo*, de Helen Cadwell, e de *O enigma de Capitu*, de Eugênio Gomes, essa visão modificou-se.” (MACHADO, 2021, p.189).

²⁵ *In Catilinam* I.13-14.

²⁶ Nesta mesma esteira, fazemos eco as palavras de Bosi (2018, p.191-192): “[...] deslocado, assim, o ponto de vista, um velho tema como o triângulo amoroso já não se carregará do páthos romântico que envolvia herói-heróina-o outro, mas deixará vir à tona os mil e um interesses de posição, de prestígio e dinheiro, dando a batuta à libido e à vontade de poder que mais profundamente regem os passos do homem em sociedade.”

possível, mas certo. E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanha-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às ave-marias, trocariam flores e... (ASSIS, 2020, p.201).

E após o seminário, ele nos relata:

O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras; mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! (ASSIS, 2020, p.234).

Mesmo após o casamento, Casmurro continua imputando um comportamento que, devido a recorrência, torna-se lascivo e fundamental para o julgamento final:

[Os braços] eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por elas as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui... (ASSIS, 2020, p.310).

Desta maneira, o julgamento recai não apenas na responsabilidade de seu principal julgador, mas também em todos que os cercam. A proposição de um coro dialético pelo comandante da narrativa é uma estratégia retórica por demais comum e óbvia, porém, em casos nos quais o julgamento é meramente moral e por diversas vezes serve como um discurso de defesa e elogio de si. No caso machadiano, Casmurro precisa antes de tudo justificar porque ele se tornou um pária, sendo ele a vítima maior e não única de uma pessoa terrível, a quem até mesmo a morte seria pena aceitável. Já no caso da conspiração contra a República Romana, o orador, além de serem peças jurídicas e retóricas contra um cidadão específico, serviram também de glorificação ao próprio Cícero quando publicadas, uma vez que aqueles discursos e seus resultados diretos lhe conferiram o título de *Pater Patriae* (pai da pátria).

Se Cícero se apresenta como o então salvador de Roma, não um exilado político que dependia das riquezas da esposa, quem era Bentinho antes de Capitu? A descrição de Bentinho como sendo um outro é fundamental para o entendimento da estratégia e ele mesmo nos fornece traços relevantes:

Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós”. ... “Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado [...] conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as de amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres (ASSIS, 2020, p. 57).

Por óbvio, a construção psicológica de Bentinho se faz em comparações recorrentes a sua amada, direta ou indiretamente, como vemos na seguinte passagem: “Esta [Capitu], cansada de esperar, desviou o rosto, dizendo que eu não ria daquela vez por estar ao pé do pai. E nem assim ri. Há cousas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde.” (ASSIS, 2020, p.59). Enquanto a jovem dona dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada é naturalmente mais mulher que ele homem, conhece mais da vida e nasceu com o domínio da sedução, Bentinho é inocente, voltado aos estudos clássicos e à religiosidade. Nesta esteira, se o jovem seminarista se perdeu na vida, a culpa é de alguém que não ele, pois ele não nasceu daquela forma, mas ela sim:

Ainda que Capitu não houvesse cometido o adultério (e o romance não dá nenhuma prova decisiva), tudo nela era a possibilidade do engano, desde os olhos de ressaca oblíquos e dissimulados, que se deixavam estar nos momentos de raiva ‘com as pupilas vagas e surdas’, até às mesmas ideias que já em menina se faziam ‘hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. (BOSI, 2018, p.192).

Contudo, nem sempre essa foi a percepção reconhecida por Casmurro: Capitu, enquanto lembrança de alguém que já não é mais quem foi, evolui conforme Bentinho cresce. Quando jovens, ele a vê como uma entidade, símbolo da perfeição:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma Ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis²⁷, risquemos ninfa. (ASSIS, 2020, p.114)²⁸.

E não distante dessa passagem, temos outra de extrema relevância para entender como Capitu é algo muito maior do que Bentinho e Casmurro jamais entenderam e nunca, em momento algum do livro, a personagem construída a partir da memória é o que a pessoa teria sido:

Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória minha exposição. Esta imagem

²⁷ Tétis é uma das nereidas, filhas de Nereu, antigo deus dos mares. Uma entidade belíssima, desejada pelos deuses, e que fora obrigada a se casar com um homem mortal contra a sua vontade. Dos 7 filhos que tiveram, apenas o último ela não conseguiu matar, Aquiles, salvo pelo pai, Peleu. Após isso ela se afasta e volta a morar sozinha no fundo do mar. Mais uma vez temos a imposição de crimes, o infanticídio, à Capitu, ainda que dessa vez de forma velada e que somente um leitor erudito entenderia, a quem com frequência Machado de Assis dialogava entrelinhas.

²⁸ Atribuímos aqui a dúvida final de como nomear ao conflito de lembranças de personagens que colocamos aqui como diferentes, Bentinho e Casmurro: um a tem como mulher perfeita, amável e amorosa, o outro, como fonte de toda sua dor e desgraça.

é porventura melhor que a outra, mas a ótima é delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura particular, mais mulher do que eu era homem. (ASSIS, 2020, p.105).

Um ângulo parecido se observa se tomarmos as poesias de Catulo²⁹, como podemos ver no poema V:

*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut nequis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.* (LCL 6).

Vivamos, minha Lésbia, e também amemos, e atribuamos o valor de um asse³⁰ apenas a todos os rumores dos velhos mais severos. Os sóis podem cair e voltar, mas uma única noite eterna nós devemos dormir quando pela primeira vez a breve luz do sol cair. Dá-me mil beijos, depois cem, depois outros mil, daí uma segunda centena, então outros mil, depois mais mil, depois cem, finalmente, quando tivermos feitos muitos milhares, misturá-los-emos para que não os saibamos quantos beijos foram, ou para que alguém com péssimas intenções não possa invejar ao saber³¹.

Lésbia foi a mulher mais cantada de Catulo e não por acaso, o sentimento do poeta para com ela é o maior de todos. Até mesmo a morte com ela – a eterna noite de sono – se torna um prazer, e a quantidade de beijos, símbolo do amor, é incalculável, e qualquer dor da mulher, até mesmo a perda de um passarinho, fazia-se abominável aflição³². A grande diferença entre as relações é que, enquanto a descrita no romance

²⁹ Caio Valério Catulo, poeta romano de uma geração denominada Neotéricos ou Poetas Novos pelo próprio Cícero. Catulo e seus pares seguiam os avanços métricos, estéticos e literários dos estudiosos helenistas de Alexandria (século II AEC). Escreveu diversos poemas soltos, muito com temáticas próximas, alguns cantando o amor, outros o sexo, outros ainda criticando adversários e pessoas contrárias a seus fazer poético, bem como alguns de cunho mitológico. Sua principal amada, ainda que não única, era Lésbia, a quem por alguns séculos se creditou erroneamente a figura de Clódia, mulher casada com um famoso senador romano. Porém, hoje é consenso ela ser apenas uma criação poética necessária à existência da obra.

³⁰ Moeda de bronze ou cobre, de muito pouco valor em Roma.

³¹ Apesar de estarmos utilizando nossa tradução aqui, recomendamos ao leitor o estudo e tradução publicado pelo professor João Ângelo Oliva Neto (1996), pela Edusp.

³² O poema III de Catulo relata a dor da perda do passarinho da amada.

machadiano é aceitável e previsível, a do poeta de Verona é proibitiva, pois sua amada seria uma mulher casada³³. Esse amor catuliano é relatado em diversos outros poemas, como o II, III e VII, entre outros, porém, tal qual o amor de Bentinho por Capitu, ele não dura para sempre.

O estado de viver por outra pessoa, seguindo sentimento exacerbado que, por muitas vezes, desafia a lógica externa à relação, não precisa ser mútuo nem conhecido por todos os envolvidos. E tal qual a alegria é maior quando o esperado acontece, maior é a tristeza e o sofrimento quando o fato não representa o desejado. Talvez em nenhuma parte fica isso mais cristalina nas palavras de Casmurro que uma das comparações de sua situação àquela descrita pelo grande poeta de língua italiana:

Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade de delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados ao inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante³⁴, mas eu não estou aqui para emendar poetas. (ASSIS, 2020, p.112).

Neste mesmo sentido, temos o poema LXXXV de Catulo:

*Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior* (LCL 6).

Odeio e amo. Talvez me perguntes porque eu faça isso. Não sei, mas sinto ser feito dentro de mim e soffro.

Se Casmurro não deseja emendar os poetas, como ele mesmo afirma, vive-os. E neste ponto ele se transfigura o poeta veronês. Não há nenhuma menção a Catulo durante a obra aqui tratada, mas a proposição de vida da personagem principal – e única, se entendermos que outros personagens são lembranças suas e se constroem a partir exclusivamente dele – é a mesma que Catulo usa para construir a vida de sua *persona poetica*³⁵. A felicidade e a infelicidade estão ligadas diretamente à estabilidade da relação, única e mandatária. Podemos citar como exemplo o fato de Casmurro se lembrar de momentos de dor e de solidão sempre associados à Capitu, ainda que ela não fosse diretamente a causa dos problemas, como quando Bentinho vai para o seminário. Além de não ser de seu desejo pessoal, ele demonstra ter sido um momento ruim por si só, mas como todo o resto, associa a isso Capitu de alguma forma, como uma fixação prévia do relator das memórias.

³³ Pecado que Bentinho também comete.

³⁴ Referência a *La Divina Commedia* (ALIGHIERI, 1998), que descreve o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Por óbvio, Machado de Assis constrói Bentinho estando ora no paraíso, sendo seu auge o casamento na igreja, o Purgatório começando a partir do velório de Escobar, enquanto Casmurro vive no Inferno.

³⁵ Conforme lemos no poema XVI, “*nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est*” (“pois convém ser casto o pio poeta em si, em nada é necessário que seus versos assim sejam”) (LCL 6, 5-6).

Ao final, pela impossibilidade de ser o único dono, o possuidor exclusivo do usufruto da mulher, esta se torna vil e universalmente acessível em termos de sexo. Isto é o que Catulo já nos alertava no poema LVIII:

*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit omnes,
nunc in quadriuis et angiportis
glubit magnanimi Remi nepotes.* (LCL 6).

Célio, Lésbia aquela, aquela lésbia, a única que Catulo amou mais que a si e a todos os seus, agora nos portos e nos becos onaniza os grandiosíssimos descendentes de Remo³⁶.

A transformação da mulher mais importante e maravilhosa em alguém detestável está associada à sexualidade e a ações sexuais consideradas inaceitáveis normalmente em sociedades falocêntricas. Lésbia não se rebaixou a isso por ter um caso extraconjugal, o que beneficiava o próprio poeta, mas sim por rejeitar tal relação, por rejeitar Catulo. Não diferente acontece com Capitu, mas desde a passagem da juventude para a vida adulta de Bentinho temos o indicativo de como ela seria retratada, uma memória de alguém que já a odeia:

A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se. Por outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade. (ASSIS, 2020, p.200-201).

Contudo, a certeza veio apenas durante o velório de Escobar, quando Casmurro nos descreve a seguinte cena: “[...] momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto [Escobar], quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.” (ASSIS, 2020, p.362). Nada, absolutamente nada indica por essa descrição a traição e o narrador sabe³⁷. Contudo, ele já tem a certeza de seu ato, pois tudo nela se resume aos olhos, aqueles olhos de cigana oblíqua e dissimulada que José Dias lhe apontara.

³⁶ Os cidadãos de Roma são filhos de Rômulo. Os descentes de Remo é uma metáfora para os mais desprezíveis cidadãos.

³⁷ “Assim desvaneceu de todo a ilusão da minha vaidade. Não seria o mesmo de Capitu? Cuidei de recompor-lhe os olhos, a posição em que a vi, o ajuntamento de pessoas que devia naturalmente impor-lhe a dissimulação, se houvesse algo que dissimular. O que aqui vai por ordem lógica e dedutiva, tinha sido antes uma barafunda de ideias e sensações, graças aos solavancos do carro e às interrupções de José Dias. Agora, porém, raciocinava e evocava claro e bem. Concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre”. (ASSIS, 2020, p.368).

Voltando a se comparar a obras poéticas, Casmurro agora se coloca na *Ilíada*: “Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera defunto aqueles olhos... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual.” (ASSIS, 2020, p.366). Príamo, velho rei de Troia, vai até a tenda de Aquiles buscar o corpo de seu filho, Heitor, e é obrigado a render elogios ao herói aquivo, que acabara de matar seu filho. Casmurro, então, vê em Escobar, defunto, a figura do grande herói de pés rápidos, enquanto o corpo morto é Capitu.

Vemos então que neste instante a amada já lhe é morta, ainda que o corpo ainda esteja quente. Ela, que colocava seus braços amostra, que acenava ao cavaleiro na rua, que muitos namoradinhos tinha na juventude. Não há dúvidas, Capitu aos olhos do velho escritor de suas memórias era e sempre fora³⁸ uma mulher oferecida, sedutora tal qual uma sereia – e faltava cera a Bentinho solto do mastro, para continuarmos em Homero –, e que através da sua sensualidade e sexualidade conseguia o que queria. Ambos, Catulo e Casmurro foram abandonados em situações nas quais o abandono não parece óbvio: um era amante no sentido atual da palavra; o outro relegou o relacionamento sem provas maiores do que olhares. E isso, por óbvio, observada a ingente paixão, gerou um ódio de mesmo grau.

Contudo, retomemos o ponto inicial da comparação com o mundo clássico, a ausência de provas. Tal qual Catilina, Capitu nunca confessou ter traído e, salvo a argumentação do narrador, única voz que ouvimos e que temos acesso, a prova é apenas uma e sempre uma, o olhar:

Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada. (ASSIS, 2020, p.397).

Novamente, tirando a interpretação do olhar, não palavras, não documentos, não delações.

Casmurro se coloca neste tribunal não como acusado, nem como testemunha dos fatos, mas ora como vítima, como paciente das ações, ora como promotor do caso, narrando os fatos de seu interesse, descrevendo personalidade que caibam em sua construção de caso e imputando crimes – até mesmo fornecendo sentença e execução. Esse é o mesmo caso de Cícero, que se coloca como vítima de Catilina e age como acusador no processo perante o senado. Contudo, temos de entender as obras como

³⁸ Um forte indício, e referência ao mundo clássico, é a seguinte passagem: “Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lho sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins: - César, Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?* Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração” (ASSIS, 2020, p.107). César fora esfaqueado, na versão de Shakespeare onde consta tal frase latina, por Bruto, um de seus protegidos mais próximos. Mais ainda, a parte “*fili mi*” (meu filho), não constante na passagem, pode indicar o fato do filho ser a prova, ou facada, final, para o julgamento.

vozes únicas e unilaterais e que, exatamente por isso, mesmo sem apresentação de provas materiais e testemunhais, tais vozes se tornam a verdade única dos fatos, ainda que não necessariamente sejam. A partir dessa estratégia retórica, o partícipe se torna onipresente e onisciente, ainda que faça parte diretamente dos fatos e deles colha frutos específicos, roubando-lhe a parte que lhe caberia para se tornar o todo.

É preciso compreender que o objetivo não é de apresentar fatos o mais imparcialmente possível, nem o de propor um julgamento justo. No discurso ciceroniano, tanto o ataque a Catilina e, principalmente, a seus aliados que sobreviveram e cresceram politicamente, quanto a defesa de Cícero, que se coloca como atacado e deseja voltar a figura de defensor do bem maior, a República. Já no romance machadiano, a violência moral e retórica contra Capitu serve tanto para justificar quem Casmurro é, quanto quem Bentinho se tornou e porque abandonou o filho. Desta forma, não é permitida ao leitor de qualquer um dos textos aqui expostos duvidar, questionar ou contrapor, uma vez que não há elementos neutros, muito menos contrários a necessidade retórica do narrador.

Sabendo disso, a evolução de Capitu de menina divina a mulher repugnante deve ser entendida como a evolução da Lésbia catuliana, uma construção retórico-poética que justifica a posição de sofrimento de Casmurro. O amor e o ódio são sentimentos que predizem um ao outro, e no caso em questão, aparentemente permitem que o narrador transite de um para o outro sem prejuízo. Por óbvio, ao final o ódio prevalece e circunda de lascívia excessiva a figura da amante odiada. Assim, como aqui propusemos no começo deste artigo, a leitura de Dom Casmurro deveria se ater à evolução desse sentimento e suas consequências, a transformação da figura de Bentinho em Casmurro e, paripassu, as mudanças de Capitu ao longo da obra.

De mesma sorte, voltando aos parágrafos iniciais, pouco importa se efetivamente Capitu traiu ou não Bentinho e se Ezequiel é seu filho biológico. A obra não é uma narrativa dos fatos em si, mas do que Casmurro – figura em que Bentinho se tornou pelo ódio, amargura e tristeza – julga ser digno de constar em sua seleção de memórias. O julgamento já aconteceu, Capitu já é morta e a pena já foi sentenciada e cumprida, com o afastamento total de Bentinho e sua redenção através das explicações de Casmurro. A questão que deveria se colocar é: ser Casmurro é ou não pena suficiente para Bentinho?

AMAYA, L. Quo usque tandem abutere, Capitu, patientia nostra? **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.69-86, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *Although the most regular reading of the novel “Dom Casmurro” is associated with the discussion about Capitu’s possible betrayal, we intend to look at other possible readings, indicated by the plot itself, in which Capitu’s behaviour is of little importance. Starting from the fact that Capitu is dead and Casmurro, who is writing, is a very different person from Bentinho, his real name and the one that appears in the narrative, we propose a rereading of the work lightened up by the Latin texts In Catilinam*

I, from Cicero, and the poems from Catullus. We seek to understand the work as a judgment of an absent person who goes from being loved to being hated. Capitu is not the novel's centre, in which she is a unique cause for the narrative's guiding line: Bentinho's transformation into Casmurro.

- **KEYWORDS:** *Dom Casmurro. Capitu. Catilina. Lesbia. Judgment.*

Referências

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugênio Mauro. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 1998. 3.v.

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. Ilustrações de Paulo Siebra. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 58.ed. São Paulo: Cultrix, 2018.

CATULLUS. **Catullus, Tibullus, Peruigilium ueneris**. Translated by Francis Warre Cornish. London: Harvard University Press, 2017. (Loeb Classical Library, 6).

CICERO. **In Catiliam I-IV, Pro Murena, Pro Sulla, Pro Flacco**. Translated by C. Macdonald. London: Harvard University Press, 1977. (Loeb Classical Library, 324).

CONTE, G. B. **Latin Literature: A history**. Translated by Joseph B. Solodow. London: John Hopkins University Press, 1999.

FANTHAM, E. **The Roman World of Cicero's De Oratore**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

KENNEY, E. J.; EASTERLING, P. E. (Ed.). **The Cambridge History of Classical Literature**. v.II: The Early Republic. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MACHADO, U. **Dicionário de Machado de Assis**. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Academia Brasileira de Letras, 2021.

MARTIN, R. ; GAILLARD, J. **Les genres Littéraires à Rome**. 2.ed. Paris: Nathan ed., 1990.

OLIVA NETO, J. A. **O livro de Catulo**. Edição bilingue. São Paulo: *Edusp*, 1996.

Bibliografia consultada

BOSI, A. **Machado de Assis: O enigma do olhar**. 3. reimp. São Paulo: Ática, 2003.

MOISES, M. **História da Literatura Brasileira: do realismo à belle époque**. 3.ed. revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2016. v.2.

THE MIRROR OF THE BLACK BODY: COLONIAL DESIRES AND CIVILIZING MISSIONS

Luís CORDEIRO-RODRIGUES*

- **ABSTRACT:** Richard Burton's *The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I* has been studied as an example of British Imperial values regarding the settling in Africa in the late nineteenth century. Broadly speaking, most works have focused on how the text expresses these ideas and very little work has been carried out on researching the meanings of the imagery used in the text. In this short piece, I look at how the original frontispiece of *The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I* is revealing of colonial desires and civilizing missions. Particularly, I argue that the image reveals a projection of white through the expression of sexual desires towards the black body, settling fantasies and civilizing mission goals.
- **KEYWORDS:** Psychoanalysis of colonialism. Black body. White fantasies. Settler colonialism. Richard Burton. Civilizing mission.

Introduction

The economy of British Empire entered in a decline towards the end of the nineteenth Century. The profits in the Caribbean have substantially diminished and there was not sufficient money and resources to manage mainland Britain (DAVIS, 2009; JACKSON, 2013). This impact on mainland forced governmental discourse to adapt to the new socio-economic reality. Now the governmental discourse needed to give an incentive for people in Britain to explore the world, as in mainland the hopes for a good life were less as a result of the declining economy. In fact, this change of discourse is even noticeable in the proliferation of stories about explorers at the time. Routinely, many stories praised how young men ought to be adventurous and explore the world. This proliferation is not accidental; rather it is a consequence of precisely Imperial goals of giving incentives for people going abroad (BUTTS, 1992; DAWSON, 1994; DUNAE, 1980).

* Hunan University. Yuelu Academy - Department of Philosophy. Changsha – China - lccmr1984@gmail.com - The author(s) disclosed receipt of the following financial support for the research, authorship, and/or publication of this article. This research has been funded by Hunan University's Fundamental Research Funds for the Central Universities, fund number 531118010426. 本文受湖南大学“中央高校基本科研业务费”专项资金资助(531118010426).

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

Nevertheless, the British and, in fact, the Europeans in general, had very little knowledge of the interior of Africa. Most of their trade has been done on the coast and, particularly, the West Coast of Africa, for Chattel Slavery. It was then necessary to explore more the interior of Africa to know it (BIRMINGHAM, 2016; CHABAL; BIRMINGHAM; FORREST, 2002). Royal scientific organizations gained a very important role during this time. Many of these organizations were an instrument for this imperial goal. They could provide the knowledge to explore these places for colonial settle to take place. Hence a number of expeditions were organized for these imperial purposes (BETHENCOURT, 2015).

One of these expeditions was the famous one of Richard Burton and John Speke, commission by the Royal Geographical Society in 1856 to search for the sources of the Nile (NEWMAN, 2010). Together, they discovered the Lake Tanganyika in February 1858. There was a dispute between them and Burton as a defence of his views and himself wrote *The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I*, where he describes this expedition (BURTON, 1860).

This manuscript plays an important part in natural history. It is an expression of how discourses on natural history at the time were closely intertwined with Imperial goals. In fact, various studies on Imperial natural history and, in fact, on Burton, have suggested precisely how this is an expression of Empire thinking (CHEW, 2019). Nevertheless, even though much has been written about Burton's text, very little has been said about the imagery used and how this also expresses these colonial goals. In this short note, I wish to address precisely this by interpreting how the original frontispiece of *The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I* is an expression of this colonial ideology.

Figure 1: The Ivory Porter



Source: Burton (1860).

My goal here is to understand how much this image can tell about Imperial desires and goals. More precisely, I wish to explore how much is revealed in the symbolic

imagery, taking into consideration Burton's identity as a white Victorian male. I argue that there are indeed elements of white Victorian masculinity that are symbolically expressed in this image. I contend that the representation of the black body and the surrounding environment perform symbolic functions that aim at reinforcing white Victorian masculinity in a context of incentivizing settle colonialism. More specifically, the frontispiece reveals prohibited sexual fantasies, colonial desires of settlement and civilizing mission goals. I argue this by combining an analysis inspired in psychoanalysis with historical contextualization of the *The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I*.

I divide this short note into two sections. In the first section, I explore how the black body in the frontispiece is simultaneously depicted as a site of moral and civilization inferiority and a representation of white desires. In the second section, I turn to exploring the possible meanings that the surrounding environment represent. Hence, I contend that the symbolism in both the black body and the surrounding environment are suggestive and try to be justificatory of a desire for whites to come and fulfil their desires and civilizing goals in the African continent. Together, these two sections forward the argument that the frontispiece is an instance of colonial desires and goals present in the white imaginary.

Some methodological points are important to clarify. Firstly, it starts with the assumption that humans do represent symbolically their unconscious desires into forms of art, actions and so forth. Hence, there is an assumption of a symbolic world that is expressed unconsciously (FREUD, 2002, 2005). Secondly, it is assumed that much of this symbolic world is inextricably connected with sexual meanings underlying it (FREUD, 2002, 2005; KILOMBA, 2018). Thirdly, there is the assumption that colonialism is not just material, but it also has a psychological dimension (MANNONI, 1990; MEMMI, 2016; FANON, 2012; KILOMBA, 2018; NANDY, 2009). Finally, the choice of the frontispiece is for two order of reasons. Firstly, the frontispiece is the first image that the reader has contact with. Therefore, it is the most significant advertising image of the book. Secondly, the frontispiece has, as the article will show a significant amount of symbolism that can be decodified.

The Representation of the Black Man

There various ways that the projection of colonial desires and the project of a civilizing mission can be found in the representation of the black man in the frontispiece. Firstly, the phrenological-inspired representation of the head of the black man also suggests a belief in black inferiority. Phrenologists argued that the differences sizes of white and black skulls were proof of distinctive psychological attributes of races and, particularly elucidative of the inferiority of black people. In the above image, the shape of the skull of the black man displays this belief to the extent that it exaggerates the size of the lips, and it gives an unusual curvy shape at the top and back of the head. This latter point is particularly revealing, as phrenologists affirmed the back of the skull was what revealed black people's tendency for submission (BETHENCOURT, 2015). This

perceived inferiority provides the conceptual framework to justify an Imperial civilizing mission.

Secondly, the fact that the black man is represented as wearing very few clothes suggests a belief in black inferiority (HOOKS, 1987; MBEMBE, 2019; MBEMBE; DUBOIS, 2017). The idea of black inferiority, in turn, validates the Imperial goal of settling in Africa to civilize black people. In other words, the representation of the black man with very few clothes is not just a mere anthropological description of local costumes by Burton. Rather, the representation is a way to symbolize the inferiority of black people and this inferiority justifies in the Imperial imaginary the colonial settling.

Since the Middle Ages to at least the beginning of the twentieth century, gradually equated being civilized with the restriction and hiding of emotions and the body. In general terms, it could be stated that the European tendency has been to understand that the public hiding and restriction of emotions and the body as a sign of civilization and, not doing these, as a sign of its opposite (ELIAS, 2000, 1988; FREDRICKSON, 2003). This was certainly the case during some discourses Victorian England, especially elite ones where Burton is included. Elite sexuality in Victorian England perceived masculinity as restriction and self-control (SWEET, 2002; BRODY, 1998; HYAM, 1991). Thus, given the time that Burton is writing, the display of the body performs the symbolic function of his belief in the lack of civilization of black people. Moreover, note that as Sander Gilman has pointed out, that when bodies are represented this is not only about the bodies themselves; bodies are routinely understood as a mirror to the psyche in the West. To take Gilman's examples, imaginary features of the Jewish body, such as the curvy nose and the defective foot, have been routinely associated in Western imagination with Jewish inferiority (GILMAN, 1992).

In addition, the nakedness of the black body is also a way to project the Imperial desire to go to Africa. As mentioned, during the Victorian period that Burton wrote, sexuality was, broadly speaking, substantially repressed and controlled. Although there was a repressed and controlled sexuality, a variety of forms of sexual desire cease to exist; rather, the repression only gave them a different shape where they could be manifested in different more socially acceptable ways (FREUD, 2005, 2002). Particularly, fantasies towards the black body were still existing in the white collective memory; for, during Chattel Slavery, black people were routinely used as sexual objects (HOOKS, 1987; MBEMBE; DUBOIS, 2017) and these forms of imaginary cannot simply disappear and remain existing in the collective memory, despite the attempts to repress it during Victorian England. The naked black body has therefore a double function. It is a projection of the negativity of desire into the body of the black. The blackness of the body is the negative other where the immorality resides (KILOMBA, 2018; TSRI, 2016; FANON, 2012). The sexual desire gains a negative self-interpretation and it needs to be projected on the other and it is, indeed, the black body in the picture that is the symbolic locus of this. Note particularly that blackness has had precisely routinely this attached meanings of negative sexuality since, at least the Middle Ages (TSRI, 2016; BETHENCOURT, 2015). Likewise, in Victorian England, blackness was a colour that represented sin and sexual impurity.

At the same time, the naked black body is also a locus where the desire can be fulfilled. It symbolizes, firstly, the repressed desire towards the black body. It sublimates in a more acceptable manner the desire by placing it into an image with a semi-naked body doing a different function that is not, at first sight, sexual. In addition to this it also symbolizes how Africa is a land of promise to realization of desires. Africa is a land that has the elements for the realization of dreams. Hence, the nakedness of the body represents an attractive function for the realization of sexual and colonial desires.

Finally, the fact that the black man is carrying the ivory is also embedded in these meanings. Note that the original image had the inscription “The Ivory Porter”. The black man is therefore represented as the submissive individual who is serving the white and therefore, again projecting Imperial desires to go to Africa. The ivory also has a symbolic sexual function that symbolizes the white penis dominating the black body. Note that the ivory’s phallic shape, white colour and exaggerated size is nearly the size of the black man. The white penis is dominating and powerful when compared to the body of the black. Moreover, given this meaning, the porter is not simply an ivory porter. Rather the porter here is a black body carrying white phantasies. The desire for the black body repressed in the white imaginary is sublimated and symbolically expressed in a more morally acceptable manner for the self and society. On top of this, the exaggerated white penis is an envious reaction to the perceived vigorous black sexuality. The idea that black people were sexually vigorous was not uncommon in Victorian England and, indeed, this was understood as a sign of black inferiority (BRODY, 1998). This view contrasted with their perspectives about many Victorians own sexuality, as sexually self-contained. The exaggerated penis is therefore an envious representation that expresses the hidden desire to sexually liberate. At the same time, the dominance of the white penis over the black man responds to potential sexual anxieties that the colonizer may have regarding black male sexuality. Routinely, in Victorian England, black men sexuality was understood to be a threat to the purity of white women and the manhood of white men. Hence, the dominance of the white penis over the black man in the image symbolizes that white male sexuality will be dominant over black male’s sexuality.

Moreover, the carrying of the ivory also indicates what was perceived at the time to be the important role of the white person in the African continent as protector of the environment and animal (DECKHA, 2013). Elephants were, during the British Empire, routinely understood as a superior kind of animal in some cases superior to Black people (JOHNSON, 2019). Even though there was substantial trade of ivory, there were also complex regulations on how to use this with defining some uses as civilized and uncivilized (DECKHA, 2013; JOHNSON, 2019). The existence of elephants in Africa and the black person using the ivory in the morally right way spells out precisely this idea that the white person is needed there to civilize black people.

What can be seen in the representation of the black man is that there is a reinforcement of white masculinity. The frontispiece depicts the black man as inferior, uncivilized and this serves as a contrast with the white male who is civilized and superior. The image of the black man is not just about himself or blackness; rather it is a negative mirror, where white masculinity can positively reflect. At the same time, there are various

repressed desires and anxieties that the white Victorian male may have. The image expresses how these anxieties can be surpassed and desires can be fulfilled in the African continent and therefore providing an incentive for settler colonialism.

The Environment in need for Whiteness

The environment surrounding the black man in the image is also revealing of these colonial desires and civilizing missions. To start, the mere placement of the black man in the midst of the natural environment is already revealing of the dehumanization necessary to justify the Imperial settlement. Note that Burton's expedition was commissioned by the Royal Geographical Society (NEWMAN, 2010). This society's guidelines for studying the African continent and, indeed, non-Europeans in general, was to understand natives as simply one more natural element of the fauna and flora (NEWMAN, 2010). Placing this image in a frontispiece of a book that aims at being an expedition to understand the natural environment of the surrounding environment and the sources of the Nile, then suggests precisely this dehumanization of the black as an element of nature along with non-human animals.

There are also elements in the surrounding environment that indicate a desire to justify British settlement. The placing of the black man in an African environment is also revealing of Burton's belief of polygenism. Polygenism, as the pseudo-scientific theory that racial groups perceived as different has different geographical origins. This different geographical origin, in turn, was used as an explanation of inferiority of non-whites (BETHENCOURT, 2015; FREDRICKSON, 2003). This belief is expressed in the frontispiece to the extent that the natural environment where the black person appears is one that sharply contrasts with the British one and thereby implicitly alluding to a contrast with the civilized British origins. This idea is reinforced by the fact that Burton was a founding member of the Anthropological Society of London, an institution which was partly responsible, at the time, for forwarding polygenism and other forms of scientific racism (NEWMAN, 2010).

Finally, note that the surrounding environment is nearly empty and, in some respects not well taken care of (note, for example, that the trees on the left are dead). This imagery of lack of care for the environment has a double function. On the one hand, it creates a space for the imaginary of British to settle and the place for the realization of desire. In the sight of a British economy in crisis, Africa is a place for the realization of broken dreams. On the other it also shows that blacks cannot take care of their own land and that British have a civilizing mission to come.

The surrounding trees also have a symbolic role in signalling white desires. Even though most trees are dead, there is a tree with a phallic shape that has flourished. This symbolizes the African land as a land that, despite its current state, can be fertilized by the white. This fertilization is not only the colonial literal settlement, but also the sexual one. The flourished tree is the white penis entering the African body which is the African land. The flourished tree is a sign of hope that Africa is a place for colonial dreams and a symbol of the sexual desire to enter the black body.

Conclusion

In this viewpoint piece, I have explored the hidden symbolic meanings in the original frontispiece of Burton's *The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I*. Inspired in psychoanalysis and by historically contextualizing the book, I have advanced the argument that this frontispiece reveals a variety of ideas and desires present in the white imaginary. More precisely, in the frontispiece are represented sexual and settling white desires and civilizing mission goals. Further research should focus on looking at Burton's pictorial representation of non-whites across his various works and analyse how these may be a projection of whiteness.

CORDEIRO-RODRIGUES, L. The Mirror of the Black Body: Colonial Desires and Civilizing Missions. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.87-95, jul./dez. 2020.

- **RESUMO:** *Richard Burton na sua obra The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I é um autor bastante estudado para entender os valores do Imperialismo Britânico no século XIX. A maior parte do trabalho de análise do seu trabalho foca-se no seu texto e não nas imagens do texto. Neste artigo, eu analiso a imagem da capa do livro The Lake Regions of Central Africa (1860), Volume I e argumento que a capa reflete desejos sexuais e fantasias de missão civilizadora no imaginário branco em relação aos corpos negros.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Psicanálise do Colonialismo. Corpos Negros. Fantasias da Branquitude. Colonialismo. Missão Civilizadora. Richard Burton.*

References

BETHENCOURT, F. **Racisms:** from the Crusades to the Twentieth Century. Princeton: Princeton University Press, 2015.

BIRMINGHAM, D. **A Short History of Modern Angola.** Oxford: Oxford University Press, 2016.

BRODY, J. D. **Impossible Purities:** Blackness, Femininity, and Victorian Culture. Durham: Duke University Press Books, 1998.

BURTON, R. F. **The lake regions of Central Africa:** a picture of exploration. London : Longman, Green, Longman, and Roberts, 1860. Available: <<http://archive.org/details/lakeregionsofcen11860burt>>. Access: 20 May 2020.

BUTTS, D. The Adventure Story. In: BUTT, D. (Ed.). **Stories and Society:** children's Literature in Its Social Context. Insights. London: Palgrave Macmillan UK, 1992. p.65–83. Available: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-22111-0_5>. Access: 20 May 2020.

CHABAL, P.; BIRMINGHAM, D.; FORREST, J. **A History of Postcolonial Lusophone Africa**. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

CHEW, C. The ant as metaphor: Orientalism, imperialism and myrmecology [W. T. Stearn Student Essay]. **Archives of Natural History**, v.46, n.2, p.347–61, 2019. Available : <<https://doi.org/10.3366/anh.2019.0595>>. Access: 20 May 2020.

DAVIS, L. **Mammon and the pursuit of empire: the political economy of British Imperialism, 1860-1912**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DAWSON, G. **Soldier Heroes: British adventure, empire and the imagining of masculinities**. London: Routledge, 1994.

DECKHA, M. Welfarist and imperial: the contributions of anticruelty laws to civilizational discourse. **American Quarterly**, v.65, n.3, p.515-548, 2013. Available : <<https://dspace.library.uvic.ca//handle/1828/5990>>. Access: 20 May 2020.

DUNAE, P. A. Boys' Literature and the Idea of Empire, 1870-1914. **Victorian Studies**, v.24, n.1, p.105–121, 1980.

ELIAS, N. **The civilizing process**. 2nd edition. Oxford: Wiley-Blackwell, 2000.

ELIAS, N. **The History of Manners**. New York: Random House, 1988.

FANON, F. **Black Skin, White Masks**. London: Penguin Classics, 2012.

FREDRICKSON, G. M. **Racism: a short history**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

FREUD, S. **The Unconscious**. London: Penguin Classics, 2005.

FREUD, S. **The Psychopathology of Everyday Life**. Translated by Anthea Bell. London: Penguin Classics, 2002.

GILMAN, S. **The Jew's Body**. New York: Routledge, 1992.

HOOKS, B. **Ain't I a Woman: Black Women and Feminism**. London: Pluto Press, 1987.

HYAM, R. **Empire and Sexuality: British Experience**. Manchester: Manchester University Press, 1991.

JACKSON, A. **The British Empire: a very short introduction**. Oxford: OUP Oxford, 2013.

JOHNSON, L. **Race Matters, Animal Matters: Fugitive Humanism in African America, 1840-1930**. London.: Routledge, 2019.

KILOMBA, G. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Münster: Unrast Verlag, 2018.

- MANNONI, O.; BLOCH, M. **Prospero and Caliban**: the psychology of colonization. 2nd Revised edition edition. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
- MBEMBE, A. **Necropolitics**. Durham: Duke University Press Books, 2019.
- MBEMBE, A.; DUBOIS, L. **Critique of Black Reason**. Durham: Duke University Press Books, 2017.
- MEMMI, A. **The colonizer and the colonized**. Main edition. London: Souvenir Press, 2016.
- NANDY, A. **The intimate enemy**: loss and recovery of self under colonialism. 2.ed. New Delhi: OUP India, 2009.
- NEWMAN, J. L. **Paths without Glory**: Richard Francis Burton in Africa. Washington: Potomac Books Inc, 2010.
- SWEET, M. **Inventing the Victorians**. Main edition. London: Faber & Faber, 2002.
- TSRI, K. **Africans are not Black**: the case for conceptual liberation. Abingdon: Routledge, 2016.

EVANGÉLICOS Y MINORÍAS SEXUALES

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA JUVENTUD LÉSBICA EN UNA COMUNIDAD NEOPENTECOSTAL EN LA NOVELA JOVEN Y ALOCADA DE CAMILA GUZMÁN¹

Miguel Ángel MANSILLA*
Zicri ORELLANA**

- **RESUMEN:** Este artículo tiene como pregunta central ¿cómo se construye la juventud lesbiana en una comunidad neopentecostal? A partir del libro *Joven y alocada*, de Camila Gutiérrez, en donde encontramos tres aspectos: a) El Autoplacer, desplazándolo del alma-espíritu, propuesto por la religión, al cuerpo-sexualidad-lésbica propuesto por la protagonista. b) Sexualidad y amor lesbiano. Expresado principalmente a través de las experiencias de Ensayos lesbianos y lesboerotismo donde la joven lesbiana practica la sexualidad rompiendo los límites de la heterosexualidad; la Fragmentación heterosexual e integración caracterizada por la contradicción y confusión del deseo sexual. c) Declaración lesbiana: en donde se muestra como un evento significativo social y emocionalmente para las lesbianas. Dejando en claro que ser lesbiana no es un dato neutro, sino un dato de rebeldía y desobediencia, sobre todo en el contexto evangélico y neopentecostal.
- **PALABRAS CLAVES:** Neopentecostal. Evangélico. Lesbiana. Sexualidad.

Introducción

Encontramos distintas investigaciones sobre jóvenes pentecostales o evangélicos en América Latina. Entre los primeros trabajos está el de Pablo Semán (1994). Sin embargo, a partir de las dos últimas décadas, encontramos un giro etario en relación con los estudios sobre evangélicos, ya sea relacionado con la música, la política, la corporalidad, la disidencia, etc. (VÁSQUEZ, 2007; MOSQUEIRA, 2010, 2012, 2014, 2016). En Chile las investigaciones sobre juventud y evangélicos, han sido recientes (OVIEDO

* Académico e Investigador. UNAP - Universidad Arturo Prat. Instituto de Estudios Internacionales (INTE). Iquique - Tarapacá - Chile. 832 0000 - mansilla.miguel@gmail.com

** Investigadora Asociada. UNAP - Universidad Arturo Prat. Instituto de Estudios Internacionales (INTE). Iquique - Tarapacá - Chile. 832 0000 - zicrikirtan@gmail.com

¹ Este artículo es resultado del Proyecto ANID de posdoctorado N 3200836

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

SILVA, 2006; MANSILLA, 2012; MANSILLA; PIÑONES, 2017; FEDIAKOVA, 2010; GALLARDO; FIGUEROA, 2012; BAHAMONDES GONZÁLEZ; MARÍN ALARCÓN, 2013b; BRAVOS, 2016). En estas investigaciones se abordan la juventud evangélica, especialmente la pentecostal, desde dimensiones sociopolíticas, culturales y políticas.

Desde lo sociopolítico, se muestra que la construcción de la juventud se da en un contexto de lucha entre la institución y el sujeto. Es una doble lucha, externa e interna. Desde lo externo, implica una exposición e imposición del “deber ser joven”. Desde lo interno también se impone un “deber ser joven”. La institución produce un refugio comunitario y redefine el “deber ser” de las prioridades y metas del joven, que, para la etapa investigada, vienen a ser evocadoras y provocadoras, generando un impacto sociorreligioso en Chile (MANSILLA; LLANOS AGUILERA, 2010). Esta lucha sociedad-institución-sujeto se hace más patente en las mujeres jóvenes. Son estos cuerpos, los que se constituyen en espacios en disputas; en donde la sociedad, las comunidades, las instituciones, y la misma mujer joven, luchan por o contra el disciplinamiento, la modelación y la vigilancia del cuerpo. También se trata de una lucha intergeneracional entre las mujeres adultas (de la familia y de la comunidad religiosa) y la joven. Ello no significa que la mujer joven sea pasiva ni asuma una postura homogénea. La aceptación negociadora de integración o rechazo de las pautas y normas, depende de las metas y demandas que las jóvenes mujeres se propongan, ya sea flexibilizar las normas, jugar con ellas o ajustarse totalmente a ellas (MANSILLA, 2012). Los espacios de lucha y negociación varían cuando se trata de otra gama que presiona por el modelamiento y disciplinamiento de lo femenino, ya sea lo comunitario (indígena), institución (religión) y espacios modernizados (urbanos). Por lo tanto, la mujer joven al detentar mayores grados de conciencia, autonomía y estrategias para resistir, negociar o proponer sus propios proyectos identitarios - aunque esto implique un retorno a la llamada tradición (MANSILLA; PIÑONES, 2017) - detentan mayores capacidades de dispositivos de autonomía.

También encontramos investigaciones referidas al espacio político y juventud (GALLARDO; FIGUEROA, 2012; FEDIAKOVA, 2010). En estas investigaciones, se destacan la construcción de la ciudadanía, por un lado y la conciencia política, por otro. Ambas investigaciones rompen con la concepción clásica de la huelga política, la concepción pasiva y de huida de los evangélicos; aunque, otras investigaciones muestran que tal concepción fue una generalización (FEDIAKOVA, 2013; MANSILLA; ORELLANA, 2019). En cambio, las investigaciones antes referidas, muestran a los jóvenes siendo críticos del proceder de los pastores y de sus iglesias frente a la sociedad y manifiestan su interés en participar política y socialmente.

Los trabajos antes destacados se centran en los conceptos de juventud clásicos: juventud masculina y juventud femenina. No obstante, no se han abordado otros conceptos de juventudes existentes en el mundo evangélico; en donde, también, encontramos la juventud gay, la juventud transexual o la juventud lesbiana. Obviamente, tampoco se ha trabajado la temática de la diversidad sexual, ni en la juventud y en el mundo adulto, como sí ha hecho en otros países (CAMPO, 2013). Tal como se pregunta Mariela Mosqueira ¿Cómo se construye lo juvenil en comunidades pentecostales?

(MOSQUEIRA, 2016). Nosotros nos preguntamos ¿cómo se construye la juventud lesbiana en una comunidad neopentecostal? La homosexualidad es uno de los temas más complejo al interior del mundo evangélico, junto al aborto, especialmente entre los (neo) pentecostales. Incluso el primer dirigente pentecostal Willis Hoover se ve confrontado con este tema al reconocer su tendencia homosexual. Esta presumible inclinación homosexual fue utilizada para sacarlo de su posición como superintendente de la Iglesia Metodista Pentecostal². De ahí en adelante toda manifestación homosexual ha sido silenciada, invisibilizada o expulsada. O simplemente el creyente homosexual se retira de la iglesia. Sin embargo, en las dos últimas décadas han aparecido manifestaciones de jóvenes evangélicos gay y lesbianas. En este sentido, quien hizo se hizo más conocida fue Camila Guzmán con su novela y película *Joven y alocada. La hermosa y desconocida historia de una evangeláís*³. Y es justamente en esta novela en la cual nos centraremos para hacer nuestro análisis sobre la construcción de la juventud lesbiana en una comunidad neopentecostal.

También encontramos otras manifestaciones de jóvenes evangélicos gay en los medios, principalmente en los periódicos de línea de izquierda como *El Desconcierto*, *El Mostrador* o *el The Clinic*, quienes le brindan espacios a estos jóvenes, que se caracterizan por ser además artistas o escritores. Entre ellos, también aparece el joven Kevin Vásquez, quien en un momento dado participó en un reality de televisión, también grabó música evangélica, pero una vez que hizo pública su homosexualidad, se transformó en un artista gay, que seguía asistiendo a la iglesia evangélica⁴. Por otro lado, también encontramos a Felipink, joven gay, quien comenzó en 2005 musicalizando poemas del poeta Pablo Paredes. Luego, junto a Los Precisos (2008), su primera banda de apoyo aparece un elemento clave: la mandolina. La misma que tocaba en su infancia evangélica, sólo que esta vez no para adorar a Dios, sino que, pregonando un discurso social, en un tono festivo e irónico. Posteriormente se encuentra con Monsieur Hardy (secuencias), Graciela Rosanegra (percusión, coros) y Alonso Quijada (sintetizadores, guitarra acústica, coros) con quienes decide formar la banda con que lanzó su primer disco, *El Tigre*⁵.

La reflexión planteada a partir de este artículo no sólo es relevante desde la sociología de la novela en tanto objeto de estudio, en el sentido de relevar un sujeto evangélico no considerado por las investigaciones anteriores como es la juventud lesbiana; sino, que también es relevante por tres motivos. En primer lugar, lo es epistemológicamente, en tanto que hoy por hoy la construcción social del sujeto ya no es dicotómico ni binominal: hombre/mujer; masculino/femenino; macho/hembra, como tradicionalmente hemos pensado, sino que la existencia visible de la diversidad y la pluralidad se vuelve innegable. Sujeto que la sociología de la novela ni la sociología de las minorías religiosas ha trabajado; sujeto que estas minorías religiosas desprecia y excluye. No obstante, el lesbianismo evangélico, ya sea como practicante o nominal, es una minoría al interior de una minoría, pero, en palabras de Moscovici, se trata de una minoría activa. Por lo tanto,

² Véase Rasmussen Schick y Helland Talbert (1987); Kessler (1967).

³ Véase Guzmán (2013).

⁴ Véase Jerez (2019).

⁵ Véase Felipink... (2018).

desde la dimensión teórica, lo evangélico y sexualidad/género (pentecostal, neopentecostal, protestante, etc), siempre ha sido abordado desde lo dicotómico: fundamentalista/progresista; conservador/fundamentalista; iglesia/secta, etc. Pero, “[...] las minorías no son dicotómicamente selectas y conformistas. Sin considerar que hay un tercer tipo, las minorías activas que inducen cambios en la mayoría sólo por su influencia separadas del poder.” (GONZÁLEZ-ANLEO, 1996, p.11). Al interior de estos (neo)pentecostales, encontramos grupos minoritarios que innovan y propugnan cambios sociales (BARRIGA, 1996). Por último, también es relevante sociopolíticamente, ya que ha sido justamente el mundo evangélico (pentecostal y neopentecostal) el más intolerantes e injuriosos, desde la tv, las marchas o las prédicas con las minorías sexuales de la sociedad chilena. Más aún, cuando el mundo evangélico cada vez insiste en hacerse parte en el espacio público. El desafío es cómo fomentar la tolerancia en una sociedad pluralista, como lo propone Habermas, quien defiende el reconocimiento y admisión de la religión como actor legítimo y válido en la esfera pública⁶. Para ello, es necesario hacer investigaciones, transgrediendo las metodologías positivistas de la sociología y se hace necesario recurrir a la sociología de la novela, a la ficción, en este caso una novela autobiográfica, para conocer, dar a conocer y concientizar sobre una realidad existente, pero permanentemente negada por la realidad sociológica (minoría de minorías evangélicas) y por la religión (minoría despreciada). Nos preguntamos: “¿Cómo es posible que una minoría, que no resulta particularmente simpática, ejerza influencia?” (MOSCOVICI, 1996, p.236) o más bien ¿cuál es la influencia que una joven lesbiana (neo)pentecostal puede ejercer sobre la sociedad y el mundo evangélico? ¿Cómo logra la protagonista transformarse o hacerse parte de una minoría activa? ¿Es posible que esta minoría activa afecte al mundo evangélico?

Contexto metodológico: *Joven y alocada*

Pese a la presencia de los evangélicos desde la historia republicana, y en particular el pentecostalismo durante todo el siglo XX; no encontramos otras referencias sobre evangélicos o pentecostales en la sociología general chilena que ha olvidado a los evangélicos, y en particular a los (neo)pentecostales; con excepción de algunas breves referencias de Jorge Larraín (2001) en su libro *La Identidad Chilena*. En cambio, entre los novelistas uno de los primeros en referirse a los evangélicos en los sectores populares fue J. A. E. Bello en su conocido libro *El Roto* (1920), quien hace referencia de un periodista evangélico solidario con un muchacho hijo de una prostituta (EDWARDS BELLO, 1920). Luego encontramos a Nícomedes Guzmán, quien en su libro *Hombres Oscuros* incluye algunas referencias al mundo evangélicos al decir: “[...] bajo un poste de luz, un evangélico grita y gesticula, transmitiendo “la palabra del Señor a un escaso público.” (GUZMÁN, 2002, p.21). No obstante, es en su libro *La Sangre y la Esperanza* donde dedica todo un capítulo a la cultura religiosa evangélica. Según lo que describe, se refiere

⁶ Véase Habermas, Taylor, Butler y West (2011).

al mundo pentecostal, situándolo como una religión de los pobres con conciencia social y política, de protesta simbólica, y que tienen una propuesta utópica (GUZMÁN, 1999).

Otro gran novelista como Andrés Sabella, en el año 1944 también incluye algunas referencias de los evangélicos, quien dice: “Estos comunistas son como los ‘canutos’ ... Los ‘canutos’ se lo pasan cantando, compañero... ¡Van a entrar al cielo, con una guitarra a cuesta!... ¡Es muy fácil rezar de rodillas sobre un cojín de seda, cuando la barriga suena contenta!...” (SABELLA, 1944, p.229). De igual modo Teitelboim (2002) compara los líderes sindicales con los predicadores pentecostales: “[...] donde se daban consejos en nombre del comando a grandes voces como predicadores evangélicos.” (TEITELBOIM, 2002, p.226). Finalmente, La Fourcade aunque también llamaba peyorativamente canutos a los evangélicos y manifestaban su rechazo a este grupo religioso, en su libro *Frecuencia Modulada* (1968), a lo menos, también los menciona. No obstante, uno de los novelistas que más ha incluido a los evangélicos, específicamente los pentecostales en sus novelas, incluso transformado en personajes protagónico, es Rivera Letelier (1996, 2015, 2016, 2017) y, por último, recientemente el pentecostalismo aparece asociado a la migración afrocaribeña (RAMOS, 2018).

No obstante, uno de los libros más rupturistas que presenta una nueva veta de juventud evangélica vinculada a la homosexualidad, es el libro *Joven y alocada. La hermosa y desconocida historia de una evangeláiis*, un libro autobiográfico, que nace producto de la homónima película y ésta de un blog de la autora. Su autora es Camila Gutiérrez quien cuenta en breves capítulos su vida siendo parte de una familia convertida al mundo evangélico neopentecostal. Manifiesta una notable influencia de Jeanette Winterson, especialmente su libro *La fruta Prohibida*, una novela autobiográfica que narra el paso de la infancia a la adolescencia. Winterson fue adoptada por una familia evangélica, quienes vivían en una ciudad de Inglaterra. Sus primeros años la vivió a la sombra e influencia evangélica, y teniendo como único libro la Biblia. Pero a los 10 años descubre que es distinta y se siente atraída por otras mujeres y luego a los 16 es expulsada por su madrastra de casa y a los 24 años escribe su libro autobiográfico.

El libro de Camila es lineal y va narrando experiencias desde su niñez hasta su juventud y cuyo tema central es religión y sexualidad. El conflicto narrado trata una disputa arquetípica entre la adolescente y sus padres. Pero también es una disputa entre concepciones de paradigmas sexuales: una sexualidad heterosexual y otra homosexual. Por tanto, nuestra perspectiva sociológica, es más disciplinaria (desde la sociología de las religiones y de la novela), ya que NO nos interesa la obra literaria total ni la configuración lingüística del texto, sino cómo se va construyendo el ser lésbico novelado, pasando desde la heterosexualidad a la homosexualidad, sin que se trate de un proceso evolutivo, sino de idas y vueltas, complejo, incluso culposos que a ratos se trata de una sexualidad bisexualizada. En consecuencia, se trata de analizar la obra como un estudio de caso, que viene a visibilizar una realidad evangélica, por tanto no se trata de individualidades aisladas, sino de una minoría que va adquiriendo voz y visibilidad, y por ello, “[...] en lugar de mirar... [el grupo religioso] desde el punto de vista de los dominantes, hay que mirarlos desde el punto de vista de los dominados.” (MOSCOVICI, 1996, p.28), aquellos invisibles y silentes, que se constituyen en minorías activas.

Contexto sociorreligioso de la novela: la cosmovisión neopentecostal

La autora se refiere a un tipo de evangélicos de sectores altos, que son muy escasos en Chile, nos referimos a los neopentecostales, quienes “[...] abren iglesia en La Dehesa, Viña del Mar, Copiapó y La Serena.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.101) y que, pretenden ser la religión de los sectores medios y altos (FEDIAKOVA, 2013; BRAVO, 2016). Es un fenómeno religioso evangélico que comienza a evidenciarse en Chile a comienzo de la década del 90, y que implica una manera distinta de abordar la propuesta religiosa del pentecostalismo clásico: resaltan la teodicea de la felicidad. Se trata de reencantar el individualismo con una identidad eudemonista y hedonista, enfatizando disfrutar de los beneficios mundanos que brindan la profesión o las empresas. Destacan una redefinición del trabajo, el dinero y el consumo (MANSILLA, 2006, 2007, 2008).

El neopentecostalismo destacado por Camila Guzmán, al igual que el pentecostalismo, espiritualiza todo los espacios y tiempos de la vida cotidiana, esto se puede observar cuando la autora destaca:

[...] padre es el tipo de evangélico que toma muy en serio eso de pedir todo lo que está en nuestro corazón. Si vamos al ‘mol’ y está el estacionamiento lleno, ora por encontrar un huequito y dice Gracias Señor cuando lo hace. Si el portón eléctrico no le abre (nunca abre), ora para que funcione. Si se le pierde la billetera, ora [...] (GUTIÉRREZ, 2013, p.21).

La oración ha pasado de ser un rito religioso, a un rito de autoayuda, incentivada por los manuales coaching. La autora manifiesta su permanente resistencia a la totalización espiritualizadora de la vida cotidiana, que además excluye la actividad sexual de las conversaciones y de las oraciones, vetándola con el silencio. Además, las prédicas y las escasas conversaciones manifiestan su más absoluto rechazo a la diversidad sexual. Por consiguiente, su rechazo y protesta, no se manifiesta sólo como un acto individual, sino como parte “[...] de una minoría activa que manifiesta con firmeza cuál ha sido su comportamiento y asume una actitud crítica manifiesta.” (MOSCOVICI, 1996, p.240), sólo que esta minoría activa, era una comunidad virtual. Se trata de una protesta-propuesta, de una nueva identidad sexual que rivaliza con la identidad sexual tradicional.

La conversión, en este caso de un joven, aún es característico del mundo neopentecostal, aunque es escasa, ya que son los pentecostales y los protestantes los que migran a las iglesias neopentecostales “Johnny recibe al Señor en su corazón y tiene una conversión estrepitosa...dice: ‘yo estaba en las drogas el alcohol en el robo...’” (GUTIÉRREZ, 2013, p.64). Como toda conversión, se trata de ensombrecer el pasado y embellecer el presente,

[...] con mi Hermana los llamamos los canutos de seis meses. No siempre tuvieron pasado drogas-alcohol – en realidad pueden tener cualquier pasado- pero cuando conocen a Yísu se enamoran de él, se vuelven más cristianos que cualquier cristiano, le predicán a todo el mundo. (GUTIÉRREZ, 2013, p.64).

Desde el mundo antiguo eros (sexualidad) y mito (religión) han estado unido, pero en permanente tensión; es lo mismo que señala la autora, enamoramiento y conversión se relacionan, en cuanto la vida presente está movida por la pasión y el intenso deseo de proclamar y dar a conocer sobre el sujeto amado. Es por ello que también, la conversión implica procesos rituales muy significativos (DOUGLAS, 2006; TURNER, 1988) para proclamar ese amor intenso. Y es en estas ritualidades donde el (neo)pentecostalismo tiene más efectividad, ya que los cultos son verdaderos tiempos de catarsis a través de la música, el llanto, los abrazos o la oración: en donde las letras musicales expresan intensamente el amor romántico a Jesús, algo que en el pasado hicieron los movimientos místicos.

La conversión se trata de procesos emocionales intensos, que con el transcurso del tiempo disminuyen su intensidad. En este contexto de conversión, el joven converso asume y resignifica la valoración de la autoridad pastoral, que no tiene una autoridad social, pero sí es una autoridad relevante para los creyentes evangélicos. Por ello, es que la autora dice: “[...] hacen todo lo que dice el pastor, se vuelven insoportables para sus familias *no evangeliones* y, después de esa explosión de intensidad, se olvidan de que alguna vez conocieron a Dios y vuelven a su vida del mundo como si nada.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.64). De igual modo, ser evangélico es una minoría excluida y discriminada, por tanto, convertirse al evangelismo es rechazo, por un lado; y la intensa ritualidad evangélica, (neo)pentecostal, demanda y exige tiempo que implique distanciarse de la familia y amistades, por otro lado. Así, la religión evangélica, es además crítica de la familia “no evangélica”. En consecuencia, el mundo evangélico (neo)pentecostal es una minoría religiosa, pero las minorías sexuales, al interior del (neo)pentecostalismo resultan ser minoría de minorías y, por tanto, “[...] no es simplemente otro punto de vista, es un vacío, una no opinión, definida como anómica [...]” (MOSCOVICI, 1996, p.35), pero que lucha por salir del silencio y la invisibilidad.

La meta de cada grupo religioso es que la familia del creyente también se convierta. De este modo, lo religioso, a través de la conversión, invade todos los espacios y tiempo, y por consiguiente también se inicia un proceso de selección de las amistades y de presión para que asistan a la iglesia. De igual modo la nueva religión, en este caso los neopentecostales, comienzan a presionar para que sus jóvenes congregados asistan a la escuela de dicho grupo religioso. Aunque esto último es sólo privilegio de algunos grupos religiosos (adventistas, luteranos y católicos de sectores altos como el Opus Dei). “Mi felicidad canuta va desde los seis hasta los diez años y tres meses. De lunes a viernes voy a un colegio del mundo, los sábados peleo con Padre porque le gusta el Colo y a mí la U, los domingos voy a la iglesia...” (GUTIÉRREZ, 2013, p.20). El mundo evangélico no tiene ese privilegio, de enviar a sus jóvenes creyentes a escuelas confesionales y es por ello, que hay grupos religiosos que sueñan y luchan por tener una escuela confesional. Y es eso lo que ocurre aquí: “[...] cuando cumplimos un año y medio de iglesia, Padre mío y Madre de Pía confabulan: nos sacan de nuestros colegios del mundo y nos meten en el colegio de Tía Paulina, esposa de Tío Pastor.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.26). Al igual que el mundo evangélico en otros contextos, se define el mundo en dos: “escuelas del mundo” y “escuelas del Señor”. Las metáforas bipolares son muy frecuentes en el mundo evangélico. En este contexto, los nombres también representan metáforas, significado de proyectos

de socialización y de ese modo apellidan a sus colegios, hijos, e incluso, empresas, con nombres bíblicos: “La Pia...no le gusta ir a un colegio que se llame Adonay porque no quiere que cada vez que le pregunten por el significado, tenga que responder: -Es uno de los nombres de Dios en el Antiguo Testamento...no querían tener a sus hijos en Egipto.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.26).

De igual modo la autora destaca la característica del colegio

[...] el colegio mezcla canutismo y jipidad: queda en el cerro, hay ovejas, gatos, gallina, perros, patos; tenemos clases de huerto y las salas son de adobe. Tía Paulina entonces está ahí, orando por nosotros, haciéndome leer, imponiéndome manos en nuestras cabezas hasta que el espíritu santo nos llene y, pun o paf o la onomatopeya que mejor quede, nos caigamos de espalda. (GUTIÉRREZ, 2013, p.28).

Se trata de un colegio fuera de lo urbano, para relacionar la granja con colegio, y al ser confesional, también exigen las ritualidades religiosas durante el día. Lo que significa la totalización de lo religioso en la vida social (familiar, eclesástico, amistades, escuela, etc.) y le aburre la ritualidad evangélica: “[...] padezco la canutez pero tengo momentos de felicidad [...]” (GUTIÉRREZ, 2013, p.42). Para la autora-protagonista, obviamente la obligatoriedad de lo religioso se constituye en un tedio, algo que muchos adolescentes sienten y por ello cuando llega su juventud, se alejan del mundo evangélico.

Tanto la iglesia como en el colegio se insiste en el temor a Dios:

[...] en la iglesia hablan del Temor de Dios. Significa tenerle tanto respeto a Jesús (sic) que le dices chao al pescado. Tía Paulina tiene la virtud de transformar el temor en Terror a Dios. No quiere que nos sintamos libres. Lo que quiere es que sintamos el peso del pecado, aunque no pequemos, para que siempre vivamos bajo el terror. (GUTIÉRREZ, 2013, p.34).

Tal como señala, Bahamondes “[...] la representación social del miedo es uno de los pilares del discurso pentecostal [...]” (BAHAMONDES GONZÁLEZ.; MARÍN ALARCÓN, 2013a, p.120). Así, de igual modo, el miedo se constituye en el fundamento social del neopentecostalismo, pese a proponer una religión más enfocada en lo material, lo mundano y en la superación individual. De ahí, que entre sus pretensiones sea formar un colegio confesional, para reforzar sus valores institucionales. Una escuela que usa la fe como control social.

Los distintos tipos institucionales de control y vigilancia: la iglesia, la escuela, la familia y las amistades, contribuyen a que la joven entre en crisis de fe. Sus crisis de fe, es una manifestación de la permanente disconformidad con el exceso de control y reglamentación de la vida cotidiana. De esto modo, su crisis de fe se vincula con “[...] la no conformidad está igualmente considerada como una protesta, una ruptura de las relaciones.” (MOSCOVICI, 1996, p.36).

No quiero que nadie sepa que si Padre me viene a buscar a una fiesta a las doces de la noche es porque el Señor dice que no hay que fornicar ni ser del mundo y que

quedarse hasta más tarde aumenta la probabilidad fornicaria y de contaminación mundana. Les digo a mis amigos que duele la guata o que tengo sueños, así que por eso me voy temprano. Pero hay cosas peores. No quiero que nadie sepa que dejé de creer que la gente se iba al infierno hace un año o que todavía me da cosita reírme de Jesús. No quiero que nadie sepa que yo no soy de Egipto. (GUTIÉRREZ, 2013, p.110).

Aunque “[...] el miedo es uno de los garantes de la cohesión social en la estructura del pentecostalismo urbano.” (BAHAMONDES GONZÁLEZ; MARÍN ALARCÓN, 2013a, p.121), no es siempre efectivo en el tiempo, sobre todo cuando los conversos son los padres y no los hijos.

Confesiones de una lesbiana neo-pentecostal

La sexualidad es un tema tabú en las iglesias en general y el mundo evangélico no es la excepción. Lo que se habla de sexualidad es de carácter moral, de modo que una niña/o y/o joven evangélica lo que va aprendiendo es principalmente la idea de una sexualidad que no es, que no debe, que no se sabe. Se trata de un aspecto humano misterioso, escondido, pecaminoso y placentero. En palabras de Rodrigáñez (2008) la sexualidad está confundida con la genitalidad; y con las nuevas estrategias de implementación del tabú del sexo, corrompen y desfiguran la sexualidad, para asegurarse de que no se desarrolle. Lo que se impone como idea de sexualidad es un subproducto de su represión y tiene como fin la dominación. Lo prohibido se silencia y así deja de existir.

En la actualidad es complejo para las iglesias abordar el asunto de la sexualidad, pues cuentan cada vez más con discursos menos restrictivos y más laxos, entre feligreses más jóvenes. Existe tensión en esta conversación, entre otras cosas, porque en la vida real de las iglesias evangélicas, particularmente las pentecostales, siempre ha habido sexo prematrimonial (fornicación como resaltan los pentecostales), embarazos fuera del matrimonio, adulterio, homosexualidad y lesbianismo. Son parte de las experiencias sexuales que se viven cotidianamente en las iglesias. Y tal vez por eso, en ocasiones puede convertirse en un tema principal de los sermones y preocupaciones de la iglesia, pero siempre en términos restrictivos y prohibitivos. Por consiguiente, el discurso sobre la sexualidad sigue siendo el mismo: lo bueno y/o lo malo; virtud y/o pecado. Una pauta de conducta que hay que respetar porque es lo correcto ante los ojos de Dios. No hay interés en motivar una reflexión a niñas/os y jóvenes sobre el cuerpo, las emociones, el placer, el sexo. Sería una motivación para romper con la dominación (RODRIGÁÑEZ, 2008).

En el libro *Joven y alocada*, la iglesia descrita es moralista, fundamentalista, autoritaria y patriarcal. La protagonista, es una niña y joven alocada por las preguntas, la curiosidad, el deseo, la vitalidad, la sexualidad. Rodeada de adultos que sólo saben decir qué es lo bueno y lo malo, va aprendiendo que no vale la pena conversar, y persiste en sus sospechas morales, hasta encontrar en el lesbianismo, un lugar, una identidad. De este modo, el lesbianismo se manifiesta como una minoría activa mostrando que al interior de los (neo)pentecostales “[...] existen individuos y grupos independientes que resisten

a la presión colectiva, aunque sea con una pasividad activa o de negación obstinada.” (MOSCOVICI, 1996, p.36).

Revisamos ahora, parte de sus confesiones lesbianas, ordenadas por temas relativos a etapas y experiencias que va viviendo la autora.

Autoplacer

Descubrir que en el propio cuerpo hay placer, sin necesidad de contar con otra persona, puede ser un descubrimiento sublime y revolucionario. Es lo que le ocurre a la autora cuando conoce lo que es un orgasmo, facilitado por el sexo oral que le realiza Primer pololo:

Me lame y me caliento casi tanto como en los tiempos chorocontrachoro con N. Lame, gimo y pienso en un par de cosas – la virtud del sexo sin amor ni generosidad; la penetraciound versus esto – y en un momento ya no puedo pensar en nada... estoy teniendo, por primera vez, un orgasmo de verdad. (GUTIÉRREZ, 2013, p.84-85).

Tener la posibilidad de conocer el deseo y la capacidad orgástica es un descubrimiento corporal. Es fundamental para vivir y crear, en el que “[...] la expansión del placer en el cuerpo está relacionada con el establecimiento del ritmo unísono del funcionamiento sinérgico de todos los sistemas del cuerpo, sin el cual el cuerpo no podría funcionar como un todo.” (RODRIGÁÑEZ, 2008, p.16). Los grupos religiosos enfatizan el placer en el alma y/o espíritu, pero nunca en el cuerpo. Todo gozo corporal, más aún si es sexual, debe supeditarse a la pareja heterosexual.

Es en el momento que conoce las posibilidades de su cuerpo, cuando se da cuenta que ya no necesita pololo. Ha despertado su cuerpo a nuevos placeres que no había experimentado antes. Descubre el placer que ella misma puede suministrarse a través de la masturbación. Esto resulta más complejo aún para el grupo religioso, ya que el placer de la mujer no es para ella, sino para el otro masculino: ella debe ser objeto, no sujeto de placer. Es por ello, que para el mundo masculino es tolerable la homosexualidad, pero el lesbianismo hay que evitarlo de todos modos y formas, para evitar que la mujer se apropie de su propio placer: “Ahora que sé que sobresalto, me devuelvo pedaleando feliz, sin temor a la siembracosechatropello, sin ganas de ver a ex Primer pololo. Ya no lo necesito. Mi monstruo sesual ya está desatado.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.85). Conocer el autogoce, provoca un cambio de paradigma en la protagonista, ya que se autoconcebe como sujeto de placer. Aun cuando todavía lo vive con culpa, sigue siendo placentero descubrir las posibilidades del cuerpo y sus sensaciones. De alguna manera acontece una reapropiación de su cuerpo en el acto de la masturbación. La “[...] felicidad de mi nueva vida sucia me hace soportar la infelicidad del colegio, del hogar... Cambio de paradigma en mi vida. Antes de esto, nada de mí era mío. Ni mi cuerpo. O sobre todo mi cuerpo.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.86). Es ese poder de apropiación del cuerpo y del goce, lo que

es considerado pecaminoso y prohibido en la religión evangélica y en otras también. Se trata de un poder, un placer sagrado como define Riane Eisler (1998).

Si bien el tema de la masturbación no refiere necesariamente a una confesión lesbiana, hemos decidido comentarla al inicio, pues constituye una práctica de autococonocimiento y permite tener una referencia de placer, que no siempre se consigue en el sexo heterosexual ni homosexual. Además, porque la masturbación, o el onanismo, es prohibido por los grupos religioso, aunque en una jerarquización menor que otros pecados, como la fornicación o el adulterio. El autoplacer sexual, puede entregar información sobre la potencialidad de la sexualidad, que pocas veces se descubre en el sexo con otros. Las posibilidades de conseguir un orgasmo durante la masturbación son más altas que en el acto sexual hetero. Según el estudio Hite (1977)⁷ un 82% de las mujeres declararon que se masturbaban; y el 95% podía experimentar el orgasmo con facilidad, destruyendo así el mito de la anorgasmia en las mujeres.

Sexualidad y amor lesbiano

La vida sexual lésbica, está marcada por la omisión de la existencia lesbiana. La culpa y el miedo pueden llegar a desatar la conciencia de estar en contradicción con el deber ser heterosexual, e instalar numerosas barreras subjetivas que pueden interponerse en la consecución del placer durante la experiencia sexual (BINFORD, 2008). En *Joven y Alocada*, podemos ver que el asunto de la sexualidad es el tema que más interés despierta en la protagonista y su entorno, y cruza las conversaciones; sin embargo, es vivido con confusión y culpa, especialmente en la niñez. Son estos sentimientos los que la hacen quedarse en silencio y mentir.

El problema es que se enteren de que siempre estoy en falta porque si miento y si hago cosas que a Jesús no le parecen, no es porque a veces peque. Es porque siempre estoy en pecado. Si siempre estoy en pecado, realmente no creo en el Señor como creen los demás. Y si las cosas son así, mi temor más temor es salir toda yo a la luz. (GUTIÉRREZ, 2013, p.33).

Vemos entonces, que el miedo es salir a la luz, es decir, salir del silencio, del ocultamiento de la verdad lesbiana. El principal temor es existir en desacato. Este fenómeno ha sido llamado salir del clóset especialmente por los gays de clase media y alta⁸. Actualmente

⁷ El Informe Hite fue un estudio sobre la sexualidad femenina que ha vendido más de 50 millones de copias en el mundo. Fue desarrollado en Estados Unidos en 1977 por Shere Hite en el que fueron encuestadas 3000 mujeres entre los 14 y 78 años durante 4 años y marcó un hito en los estudios científicos sobre sexualidad de las mujeres, pues sus resultados permitieron desmitificar el viejo mito de la frigidez femenina. El libro ofrece una nueva teoría sobre la sexualidad femenina considerando la cultura patriarcal como un elemento central del análisis. Una de sus conclusiones más conocida es que el 70% de las mujeres encuestadas no tenían orgasmos durante el coito. Sin embargo, la gran mayoría era perfectamente capaz de experimentarlos por sí mismas, mediante la masturbación.

⁸ El destacado escritor chileno Pedro Lemebel señaló críticamente que la expresión salir del clóset es funcional para quienes provienen de la clase acomodada y pueden esconderse, pues a las personas en situación de

se comienza a usar el concepto en inglés coming out y salir del silencio es la expresión más usada entre las lesbianas.

Han pasado más de 40 años desde la publicación del Informe Hite, el cual develó que la sexualidad entre mujeres es bastante más común de lo que se imagina la mayoría. Cerca de un tercio de las mujeres encuestadas relatan haber tenido experiencias lésbicas (HITE, 1977). No obstante, sigue siendo un tema tabú, un asunto del cual existe poca información fidedigna y donde las referencias de sexualidad sáfica son casi inexistentes. En consecuencia, cruzar el límite de la sexualidad lésbica es todo un desafío y una desobediencia al sistema heterosexual dominante. La autora comienza con los ensayos lesbianos en el período de la niñez, continúa con el sexo hetero, para luego dar un salto al autoplacer y a la sexualidad lesbiana. Revisamos ahora algunos de estos aspectos.

Ensayos lesbianos o lesboerotismo: Durante la lectura de *Joven y alocada* podemos ver a una muchacha no sólo curiosa, sino también ansiosa por descubrir la sexualidad y el sexo. En un ambiente religioso con fuerte control de la sexualidad, liderado por Tío Pastor y Tía Paulina, asiste junto a su familia a una iglesia neopentecostal. Como en casi todas las iglesias, acá también el tema de la sexualidad es reprimido y sancionado, es decir, es un tabú; un silencio.

Si bien comienza su vida sexual a corta edad (13 años), vemos que lo hace con la obligación tan propia de la heterosexualidad que presiona a la experimentación. Adrienne Rich (1996) le llama heterosexualidad obligatoria al fenómeno en el que se llega a imponer culturalmente - en la subjetividad de las mujeres - la heterosexualidad como única alternativa sexual, negando la historia de sexualidad femenina siempre caracterizada por los vínculos lesbianos. Por su parte, Carla Lonzi (1975) describe la heterosexualidad como un pilar del patriarcado que se impone como dogma y secundariza a las mujeres, pero promoviendo la idea de una supuesta complementariedad que sólo sirve para justificar la división sexual del trabajo; lo que por cierto explota a las mujeres en lo doméstico, en lo laboral, en lo reproductivo, en lo sexual y en lo psicoemocional, como llegar a describir Jules Falquet (2012).

En el caso de la protagonista, si bien comienza su vida sexual experimentando con hombres, los juegos y ensayos sexuales que más disfrutó ocurrieron entre mujeres. Es lo que llamamos Ensayos lesbianos:

El juego se llama la compañerita nueva [...] con una idea muy britneyspears [...] falda maraca y blusa amarrada a la cintura [...] yo soy el compañero y la espero acostada en su cama, caliente. No sé si he vuelto a estar tan caliente como cuando tenía nueve [...] Se acuesta sobre mí y se mueve chorocontrachoro. Nos sacamos la ropa, nos movemos [...] (GUTIÉRREZ, 2013, p.24).

Cuando decimos ensayos lesbianos, nos referimos al período en que las niñas comienzan a tener sus primeras prácticas de ejercicio lesboerótico. Es parte del descubri-

pobreza ni siquiera les alcanza para tener clóset, ni roperos. Con esto pretender hacer un cruce entre pobreza y homosexualidad, para destacar entre otras cosas que en la pobreza es mucho más difícil esconderse, y también puede ser innecesario, pues no hay (o hay pocos) privilegios que perder (ARMELLA, 2014).

miento sexual que las niñas experimenten entre ellas, constituyendo una práctica habitual de la sexualidad femenina, que confiere un lugar conocido, íntimo y seguro para probar, intentar, experimentar y ensayar. Pasada la niñez, viene el período tal vez más complejo para vivir la sexualidad. Entre temores, ansiedades y curiosidad se va experimentando una sexualidad tabú en contextos represores. Por eso, sólo cuando la protagonista comienza su carrera fotolaguera, se abre a nuevos y otros mundos más allá de su vida evangélica y hetero; y ensaya el lesbianismo virtualmente.

Mi corazón hace turúnturúnturún, muerto de felicidad. Siento las mejillas rojas y no sé qué teclear de vuelta. Me hago la cul y, en vez de poner TE AMO, pongo: parka oso polar [...] El día que conozco a Javiera S. me compro ropa nueva y me arreglo diecisiete horas [...] como buen primer amor cola⁹, no sólo es inconfesable para decírselo a ella, sino que también a mí. (GUTIÉRREZ, 2013, p.107).

Así continúa experimentando con el lesbianismo, reforzada en la fama que va ganando por redes sociales donde se hace llamar Joven y alocada. La “[...] superlinda es linda de verdad y fue SuicideGirl. No sé si me pone más feliz que haya querido hablar conmigo o estar viéndola por webcam.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.114). Se trata de un lesbianismo virtual que probablemente sirve de ensayo lésbico, de práctica protegida por la virtualidad, que amortigua la vivencia de un pecado indecible, un silencio cultural. Como destacan Rodríguez y Rodríguez (2016, p.16) “[...] los mundos de lo amoroso y lo sexual se están transformando drásticamente a partir del uso generalizado de Internet, la creciente disociación del sexo y los sentimientos y el cuestionamiento a los fundamentos tradicionales del amor romántico.” De este modo la globalización permite la liberación de lo homogéneo, para transitar a lo diverso.

Luego que ha ganado un poco de conocimientos en el mundo virtual, se aventura a tener su primera experiencia sexual lésbica en persona, mostrando que, “[...] las tecnologías comunicativas están afectando las relaciones de pareja y todos sus correlatos: el cortejo, el ligue casual, la comunicación afectiva, la búsqueda de reconocimiento público, la socialidad romántica o sexual.” (RODRÍGUEZ; RODRÍGUEZ, 2016, p.16). De este modo, se trata de una relación por internet, pero se concreta en un motel donde acuden al encuentro sáfico. Sin pocas dificultades, logran llegar a un lugar donde se permiten entrar en la intimidad lesbiana: “Las dos somos vírgenes de culiar con dama... Veo bien su cuerpo, su cara. Todo me impresiona porque mi medida son los hombres. Que tenga la piel suave, que tenga tetas, que tenga otro olor... Orgasmfdklj al moverme sobre ella.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.116).

Fragmentación heterosexual e Integración: La protagonista se inicia en una rebeldía sexual que la hace parte de una minoría pasiva; transita en la fragmentación de su

⁹ Es un término utilizado en Chile y Argentina para referirse al homosexual muy afeminado y extravagante. Al parecer la expresión Cola se hizo popular en los años 50 y tendría su origen en la jerga policial que aparecía en publicaciones del género para el gran público. Cola sería la forma inversa de Loca, como forma de hablar en clave, tal y como ocurre en otras jergas relacionadas con la delincuencia. En Chile es considerada una expresión muy despectiva. Hay otras variaciones como: Coliguacho, Colipato, Colisa, Colisión o Colita. Véase Cola (2020).

identidad heterosexual y la bisexualidad; para llegar a definirse lesbiana y constituirse en parte de una minoría activa. Particularmente la heterosexualidad la vive con mucha contradicción, tal como muestra: “[...] pololo cierra la puerta, se acerca mí con energía califa y pienso que porfavorcito no me dé un beso, que me meta el pirulín pero que no me dé un beso porque puedo ser feliz con la intimidac pico pero la intimidad boca es demasiado íntima.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.84). Se da una utilización del otro para resolver algunos deseos del cuerpo, pero más tarde será también para sostener lazos lésbicos facilitados por la relación hetero: “Lo único que hace interesante a nuestro amor es Javiera S. Tiene las tetas grandes, es altísima, sonrío bonito [...] Es la ex de Tercer pololo [...] No dejo de pensar en ella.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.106). Así, se va acercando a las relaciones lésbicas y es en una de esas historias, donde se siente enamorada y logra integrar la experiencia sexual a lo afectivo. “Me enamoré de mujer igualita a Sailor Saturno. La única con la que he tenido amor del verdadero.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.122).

Amor Lesbiano: En cuanto a las experiencias de amor en su historia, podemos ver que la protagonista desde muy pequeña expresa sentimientos de amor y deseo por otras niñas, e incluso hacia un personaje de dibujo animado, que por cierto es sancionado y reprimido por su familia evangélica y la iglesia:

[...] tengo 9, 10, 11 años y no hay nada que me haga más feliz en este mundo que Sailor Moon [...] Madre le achunta. No me interesan sus espíritus, ni el poder del prisma lunar, ni los gatos con poderes. Lo que amo es su belleza. Estar enamorada de un mono animao mujer y no darme cuenta. (GUTIÉRREZ, 2013, p.120-121).

Este amor es prontamente eliminado de la vida de la protagonista. Es en la escuela dominical, donde les piden que escriban en un papel cuáles ídolos tienen. Ella escribe la verdad: Sailor Moon. Luego, cada papel de cada niño/a es quemado, con el fin de enseñar que Dios es primero. Llegando a casa sus padres le comunican que deberá tirar a la basura todos los objetos de este personaje. Acá se trasluce la cultura sancionadora. Los deseos y amores de la protagonista son considerados pecado para su familia. La represión es absoluta y totalitaria en la época de la niñez, promoviendo la culpa que más tarde la llevará a vivir el deseo lesbiano en silencio.

No obstante, la narradora persiste lesbiana y se enamorará de Sailor Saturno, la única con la que ha tenido amor verdadero, afirma: “El amor con Sailor Saturno marca el fin del amor al fotoloc. Ya no necesito más vida que la vida con ella. Me gustaría vivir sin Padres, que madre no preguntara sobre orientaciones, ganarme el loto y bla; todo con Saturno es nuevo, difícil y feliz.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.126).

Declaración lesbiana

La declaración lesbiana es el acto de asumirse y/o nombrarse lesbiana para sí y/o para otros, acto que muchas veces, genera reacciones de rechazo y violencia lesbofóbica. Requiere de una mínima seguridad personal, que, entre otras cosas, es alimentada por

el conocimiento de la existencia lesbiana de otras. En el transcurso de la conformación identitaria lesbiana, se construye un camino, un viaje, una aventura; en búsqueda de datos, referencias, información que facilite la definición, la conceptualización de la categoría lesbiana. Por eso, para la protagonista, saber de la existencia de otras lesbianas le otorga datos de esta existencia silenciada. Es la constitución e integración a una nueva comunidad deseada, imaginada y virtual.

Se sorprende y nutre sus referencias con la experiencia de Hermana, quien le cuenta que antes de pololear con su pareja actual tuvo varias pololas: “[...] hermana desclasifica sus propios archivos secretos: antes de pololear con Juan, tuvo una dos tres cuatro cinco pololas damas. Mi cabecita junta piezas [...] le pregunto su porcentaje de fletitud [...] depende del día, me dice [...]” (GUTIÉRREZ, 2013, p.101). Esta posibilidad de pensar de nuevo la sexualidad y la moral se refuerza cuando conoce el libro de una escritora lesbiana nacida en una iglesia evangélica. Estos datos sin duda ampliaron su campo de significados y experiencias posibles.

Jeannette Winterson – inglesa, lesbo, criada en una familia evangelion con una mamá que no soportaba la felicidad - dice que, en su primer libro, autobiográfico o algo así, inventa el personaje de una amiga que nunca existió en la realidad real. La inventa porque le habría gustado tener a alguien bondadoso en su vida culiá. (GUTIÉRREZ, 2013, p.72).

Sirve de inspiración a la protagonista para ella también crear, inventar realidades. Sin duda la obra de Jeannette Winterson, sobre todo su libro *Fruta Prohibida*, también un libro autobiográfico, influyó mucho en la autora: en donde se confunde la ficción de la autora con la realidad del personaje. Esto cobró mayor sentido durante el año que estuvo castigada en casa por fornicaria; y se inventó un mundo virtual con un personaje, historias y fotografías. Comenzó así una construcción de identidad fuera de la iglesia, en el mundo virtual, donde se permite ensayar la sexualidad y la identidad. Porque, “[...] los usos de tecnologías afectivas, tiende a liberar la búsqueda de la pareja, ampliando el espectro de parejas potenciales, diversificando y facilitando los encuentros y el emparejamiento.” (RODRÍGUEZ; RODRÍGUEZ, 2016, p.17); pero también, para seguir siendo parte de una comunidad virtud, ya no sólo como imaginaria, sino real: “[...] la cibervida intenta completar, mejorar, revertir, etc., etc., una experiencia que no se tiene [...]” (GUTIÉRREZ, 2013, p.113). Se nombra lesbiana por primera vez en la novela, cuando entra a la universidad. La Declaración lesbiana es un hito identitario. “Como mucha gente de mi generación de Literatura, entro a la carrera siendo hetero y salgo cola [...] Simplificación para no decir que siempre tuve la homosexualidad en mi corazón.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.117). Afortunadamente, a estas alturas, la protagonista no parece complicada con su definición, a pesar de que la categoría lesbiana está cargada de significados. Beatriz Gimeno (2008) incluso analiza y devela cómo muchas veces las lesbianas son consideradas perversas sin que existan datos que lo corroboren. Estudios con la comunidad LGTB afirman que, si las mujeres significan la categoría social lesbiana con representaciones vagas y negativas, se dificulta la identificación (HERRERA, 2007).

Una vez ya asumida consigo misma como lesbiana, la protagonista realiza un racconto buscando en su historia experiencias y situaciones que hayan venido gestando esta identidad “Una vez le quise dar un beso a Pía [...] En cuarto medio sentí amor por una compañera. Cuando salimos de vacaciones, sólo pensaba en ella [...] Un beso a Catalina M. en los pastos de la facultad [...] Chats coquetones con damas [...] el amor por Javiera S., definitivamente.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.118). Un estudio realizado por Guíñez (2015), sostiene que existen etapas específicas para las lesbianas en la construcción de su identidad, proceso que tiene como eje central el silencio y el quiebre de este. Es posible identificar dos etapas en el proceso de individuación lesbiana. Una primera etapa de silencio, que se asocia a la juventud y se denomina **amanecer de la vida**, período en el que se trabaja o lucha para conseguir una identidad lesbiana, siendo fundamental integrar el lesbianismo a la conciencia. La otra etapa sería la segunda mitad y es nombrada **atardecer de la vida**, y consiste en el regreso al encuentro con una misma, pero que implica relacionarse con otras lesbianas para crear su sexualidad.

Los estudios lesbianos son escasos en nuestra cultura latinoamericana, sin embargo, es posible afirmar que existen etapas en la construcción de identidad, que posiblemente sean más complejas que las que señala Guíñez. No obstante, para el análisis que nos convoca, podemos afirmar que la etapa **atardecer de la vida**, se manifiesta en la protagonista cuando intenta indirectamente contarle su secreto a Madre, quien prefiere guardar silencio. A diferencia de la madre, o más bien madrastra de Winterson, que decidió expulsarla.

Yo abro el computador para mandarle el yutub de un documental que se llama Fort he Bible Tell Me so¹⁰. Se trata de Dios y gueidad. Madres y padres evangeliones que aprender a amar a sus hijos colas, y teólogos que dicen que la Biblia no condena el fletismo. Apenas termino de mandárselo, subo a mi pieza y cierro la puerta. Madre nunca responde y yo no vuelvo a decirle nada. (GUTIÉRREZ, 2013, p.125).

El silencio de la lesbiana muchas veces es mantenido por responsabilizarse del miedo que los padres tienen de saber la verdad. El silencio familiar sobre la condición lesbiana es preferido al conocimiento porque “[...] los miembros de una minoría seguirán siendo juzgados como menos competentes, menos justos o menos deseables.” (MOSCOVICI, 1996, p.251). Existe terror a la lesbiana y a la palabra lesbiana, lo que conlleva a la represión de esta existencia. Por eso, Adrienne Rich nos invita y confronta al señalar que “la palabra *lesbiana* debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en el juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo inefable” (RICH, 1983, p.239). Por su parte, Valeria Flores sostiene que una de las consecuencias más dañinas para las lesbianas, es la exclusión que produce la instalación del silencio. Advierte, que “[...] en el silencio no hay otra verdad que la verdad del aislamiento [...]” (FLORES, 2004, p.105).

¹⁰ La autora se refiere a la página de IMDB. Véase Como... (2020).

Por eso, nos atrevemos a sospechar que la protagonista sale a la luz sólo cuando vive fuera de la casa de sus padres. Es invitada a ser guionista de una película basada en su personaje de fotolog y cuando se lanza la película, sale públicamente como lesbiana, fotologuera de fuerte contenido sexual o sucio como ella califica. La película se convierte en un imperativo para salir del silencio, pero también es un recurso político para utilizarlo como parte de una minoría activa porque “[...] generalmente, detrás de todo movimiento social concreto o toda transgresión individual, tendemos a ver la mano oculta, no de Dios, sino de un grupo poderoso y secreto que los controla.” (MOSCOVICI, 1996, p.104).

Estamos en el año del fin del mundo y acaba de hacerme la pregunta que estuve esperando y no esperando por siglos. A diferencia de todas las metirijillas antologables, esta vez no niego nada. El momento en que pronuncia *Joven y Allocada* siento algo que nunca antes: tranquilidad al salir a la luz. Más bien: tranquilidad gracias a la luz. (GUTIÉRREZ, 2013, p.146).

El impacto social de la película obliga a la protagonista a comunicar a sus padres su condición sexual. Esto ocurre con mucha frecuencia en el mundo lésbico, cuando circunstancias de diversa índole instan o presionan a las lesbianas a quebrar el secreto. “Padre, Madre: Me gustan las niñas. Estuve tres años con Sailor Saturno y nunca había sentido esa intesidac de amor. Era imposible contarles. Sé que debe ser difícil para ustedes escuchar esto. Para mí las cosas fueron difíciles mucho tiempo.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.147-148). Una vez expuesta la verdad en la conciencia de toda su familia, la lesbofobia se deja expresar, es decir, el odio y desprecio a la lesbiana, por su sexualidad. Existen muchas formas de demostrar este odio, desde ataques directos contra la lesbiana o de manera indirecta.

En versión de padres, Gregorio es atacado por los perros blancos y flacos del vecino. Hermano chico desconfía. Gregorio nunca va para el lado. Pide ver dónde lo enterraron. El vecino no les pasó el cuerpo. Eso le responden. Hermano chico tiene versión propia: es muy posible que lo hayan regalado cuando les mandé el meil. Gregorio era lo único mío que había en la casa. (GUTIÉRREZ, 2013, p.149-150).

Salir a la luz, o romper el silencio lesbiano, puede significar un dolor y/o vergüenza para la familia y una reacción violenta: sin embargo, para quienes declaran su condición lesbiana, suele representar un alivio, aun cuando esto muchas veces implique la expulsión familiar. “Comienza la época de la Certeza. Todo avanza hacia una claridad. No quiero relacionarme con Padres y soy gai. Esas son dos verdades [...] Hay amigas que me dicen: *ya pasará, volverán a hablar. Son tus papás*, como queriendo tranquilizarme, y yo ya estoy tranquila.” (GUTIÉRREZ, 2013, p.152). La rebeldía esta vez no sólo tiene relación con su vida sexual, sino también con el desapego a lazos afectivos dañados por el desprecio. Muchas veces, la lesbiana tiene que autoexiliarse para protegerse, y vivir segura y libre.

Conclusiones

En el libro *Joven y alocada*, el neopentecostalismo es presentado como una religión de clase media, descrita como moralista, que continúa con la división dicotómica del mundo: hombre/mujer; adulto/joven; mundo/sagrado; cuerpo/alma y /heterosexual/homosexual. No obstante, aparece la protagonista en su triple condición de joven, mujer y lesbiana, que lucha y protesta contra la homogeneización que intenta producir la institución religiosa, a partir de la familia. En primera instancia aparece como una lucha intergeneracional, pero luego se trata de una lucha ideológica en la (des)centralidad que adquiere la sexualidad. Se trata de una lucha fundamental que ha enfrentado la historia humana, sintetizada en el conflicto de eros y mithos, en donde siempre prevalece uno, al igual que eros y thanatos. El libro *Joven y Alocada*, trata de la lucha entre sexualidad y religión; no es que uno desplace a otro, sino que uno subsume al otro. No significa que se trate de un proceso conflictivo primero y armónico después, sino que están unidos permanentemente por la culpa. Una vez que la joven protagonista logra superponer eros por sobre el mito, o la sexualidad por sobre la religión, o la heterogeneidad por sobre la homogeneidad; comienza el proceso de liberación, permitiendo que esta saque de la invisibilidad y del silencio su sexualidad lesbiana, lo cual es primero un proceso individual, luego comunitario y finalmente lo constituye en lucha, protesta y propuesta. Esto deviene en una minoría activa al encontrar líderes y grupos de personas, que no sólo están dispuestos a invertir el conflicto sexualidad-religión, sino también sus protagonistas que parecen dispuestos a presentarse como una comunidad activa presente en el mundo evangélico, en distintas partes del mundo y de la historia. Por tanto ya no se trata de anomalías e individualidades, sino de minorías de minorías, que no los une lo religioso, sino un proyecto fundado y centrado a partir de la sexualidad devenido de la religión.

En consecuencia, para sintetizar nuestra pregunta, la juventud lesbiana se construye a través de 3 aspectos: 1) **El Autoplacer**, que obviamente no se trata de algo propio de la protagonista sino un principio ontológico humano, no obstante, dado que la institución religiosa tiende a la homogeneización, siempre está la posibilidad de la resistencia, acomodación o rebeldía. La diferencia es que, para la religión, el autoplacer debe estar centrado en el espíritu y no en el cuerpo, pero para la joven lesbiana el autoplacer debe estar centrado en el cuerpo, sobre todo a partir de la sexualidad, sin que necesariamente cuente con otra persona. 2) **Sexualidad y amor lesbiano**, que refiere principalmente a las experiencias de Ensayos lesbianos y el lesboerotismo. La joven lesbiana comienza su vida sexual muy niña, con nula educación y orientación. Se inicia en la heterosexualidad, experiencia que la vive en fragmentación por la contradicción y confusión que le produce el deseo y la práctica (hetero)sexual. Así, va encontrando en sus prácticas lésbicas no sólo deseo, sino también Amor lesbiano con lo cual relata sentirse más integrada. 3) **Declaración lesbiana**: hito de revelación social de la identidad lesbiana. Puede tener diferentes etapas y alcances, pero siempre es un evento significativo social y emocionalmente para las lesbianas. Deja en claro que ser lesbiana no es un dato neutro, sino un dato de rebeldía y desobediencia, sobre todo en el contexto evangélico y neopentecostal.

También nos hicimos otras preguntas secundarias: ¿Cuál es la (posible) influencia que una joven lesbiana (neo)pentecostal ejerza sobre la sociedad y el mundo evangélico? Ante esto, podemos decir que la influencia tiene relación principalmente con la posibilidad de cambio y transformación que ocurre cuando se desafía la ideología religiosa y su poder institucional. Correr la frontera de aquello que es deseable o no, puede abrir caminos de encuentros y libertades en un ambiente de mayor respeto. Sin duda es un camino lleno de dificultades y requiere de osadas/os lesbianas y gays que se atrevan a salir del silencio, e incluso a crear desde su identidad pentecostal. Revelarse en cuanto homosexual al interior de las iglesias podría motivar una reflexión comprensiva y crítica de la realidad homosexual y lesbiana.

En cuanto a la pregunta ¿cómo logra la protagonista transformarse o hacerse parte de una minoría activa? podemos sugerir que la protagonista sigue su deseo y sus impulsos, como niña que aún es, escucha su cuerpo genuinamente y va reflexionando sobre sus experiencias sexuales. Por otra parte, sospecha de los adultos que observa, tan desconectados, deshumanizados y desintegrados en un amor cristiano que pone cientos de requisitos para amar o aceptar. De alguna manera, la transformación ocurre por el impulso de libertad que tienen las clases oprimidas, en este caso, en cuanto mujer, lesbiana y niña-joven.

Y finalmente, sobre la pregunta sobre si ¿es posible que esta minoría activa afecte al mundo evangélico? sostenemos que no sólo es posible que afecte a la comunidad evangélica, cuestión que ya la hace, sino que también tensiona las relaciones comunitarias eclesiológicas, donde la mayoría debe volver a pensar en estos temas que se verán confrontados cada vez más con una minoría activa presente, que lucha por su existencia rebelde, pero que también es visible y propone arte, literatura, baile, música y escritura, muchas veces desde el exilio de la iglesia, es decir, desde el **mundo**. NO es una minoría silenciosa, pues ya no se desea el silencio. Se desea y busca una libertad que permita re-crear las comunidades religiosas, tensionarlas, y decir a viva voz que también hay lesbianismo y homosexualidad en el mundo evangélico.

MANSILLA, M. A.; ORELLANA, Z. Evangelicals and sexuality minorities: the construction of lesbian youth within in a community neopentecostalism “Joven y alocada” novel by Camila Guzmán. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.97-120, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *This article has as its central question, how is lesbian youth built in a neo-Pentecostal community? From the book Joven y alocada, by Camila Gutiérrez, where we find three aspects: a) a) Self-pleasure, displacing it from the soul-spirit, proposed by religion, to the body-sexuality-lesbian proposed by the protagonist; b) Sexuality and lesbian love. Expressed mainly through the experiences of lesbian trials and lesboerotism where the young lesbian practices sexuality breaking the boundaries of heterosexuality; Heterosexual fragmentation and integration characterized by the contradiction and confusion of sexual desire; c) Lesbian statement: where it is shown*

as a socially and emotionally significant event for lesbians. Making it clear that being a lesbian is not a neutral fact, but a fact of rebellion and disobedience, especially in the evangelical and neo-Pentecostal context.

- **KEYWORDS:** *Neopentecostal. Evangelical. Lesbian. Sexuality.*

Referencias

ARMELLA, J. B. El cuerpo castigado: Una entrevista a Pedro Lemebel. **Latin American Literature Today**, 2014. Disponible: <<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/el-cuerpo-castigado-una-entrevista-pedro-lemebel-de-john-better>>. Acceso en: 17 sept. 2021.

BAHAMONDES GONZÁLEZ, L. A.; MARÍN ALARCÓN, N. Miedos sociales y religión: una reflexión a partir del pentecostalismo urbano chileno. **Sociológica**, Ciudad de México, v.28, n.78, p.99-138, 2013a.

BAHAMONDES GONZÁLEZ, L.; MARÍN ALARCÓN, N. Neopentecostalismos en Chile: transformación y resignificación del pentecostalismo criollo. In: BAHAMONDES GONZÁLEZ, L. (Ed.). **Transformaciones y alternativas religiosas en América Latina**. Santiago de Chile: CISOC, 2013b. p.175-919.

BARRIGA, S. Introducción. In: MOSCOVICI, S. **Psicología de las minorías**. Barcelona: Morata, 1996. p.15-19.

BRAVO, F. Diversificación en el pentecostalismo contemporáneo chileno: un estudio de caso en sectores de altos ingresos. **Revista Cultura & Religión**, Iquique, v. 10, n. 2, p. 80-104, 2016.

CAMPO, M. Discursos pentecostais em torno do aborto e da homossexualidade na sociedade brasileira. **Cultura y Religión**. Iquique, v.7, n.2, p.48-68, 2013.

COLA. Diccionario gay español. MDC Moscas de colores. Disponible: <<https://www.moscasdecocolores.com/es/diccionario-gay/espanol/cola/>>. Acceso en: 25 oct. 2018.

COMO diz a Bíblia. Imdb. Disponible: <<https://www.imdb.com/title/tt0912583/>>. Acceso en: Acceso en: 17 sept. 2021.

DOUGLAS, M. **El Levítico como literatura**: Una investigación antropológica y literaria d ellos ritos en el Antiguo Testamento. Barcelona: Gedisa, 2006.

EDWARDS BELLO, J. A. E. **El Roto**. Santiago: Editorial Chilena, 1920.

EISLER, R. **El placer sagrado**: Sexo, mitos y políticas del cuerpo. Traducción de Elena Olivos. Santiago: Cuatro Vientos, 1998. v.1.

- FALQUET, J. **De la cama a la calle: Perspectivas teóricas lésbico-feministas**. Bogotá: Brecha lésbica, 2012.
- FEDIAKOVA, E. **Evangélicos, política y sociedad en Chile: dejando “el refugio de las masas”**. Santiago de Chile: IDEA-CEEP, 2013.
- FEDIAKOVA, E. Tradición religiosa y juventud evangélica chilena (1990-2008): ¿Choque de generaciones? **Revista Estudios Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v.36, n.1, p.87-117, 2010.
- FELIPINK destapa su identidad y sus orígenes en Mandolina Mía. **El Desconcierto**, 2018. Disponible: <<https://www.eldesconcierto.cl/2018/05/30/sesionesdesconcertadas-felipink-destapa-su-identidad-y-sus-origenes-en-mandolina-mia/>>. Acceso en: 17 sept. 2021.
- FLORES, V. El silencio: Un programa político para desarmar en nuestras vidas. **Identidades, Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género**, Ciudad de México, v.2, n.2, p.104-110, 2004.
- GALLARDO, A.; FIGUEROA, R. Jóvenes universitarios evangélicos y participación social: una mirada desde los jóvenes de organizaciones internacionales interdenominacionales cristianas en Chile. **Ciências Sociais e Religião**, Campinas, v.14, n.16, p.101-123, 2012.
- GIMENO, B. **La construcción de la lesbiana perversa**. Barcelona: Gedisa, 2008.
- GONZÁLEZ-ALEO, J. Prólogo. *In*: MOSCOVICI, S. **Psicología de las minorías activas**. Madrid: Morata, 1996. p.9-13.
- GUÍÑEZ, C. **El proceso de individuación a través del desarrollo de la identidad lésbica**. 2015. 173p. Tesis (Magíster en Psicología clínica de adultos) - Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, 2015.
- GUTIÉRREZ, C. **Joven y alocada: la hermosa y desconocida historia de una evangeláís**. Barcelona: Plaza & Janes, 2013.
- GUZMÁN, N. **La sangre y la esperanza**. Santiago: Lom, 1999.
- GUZMÁN, N. **Los hombres oscuros**. Santiago de Chile: Ediciones “Yunque”, 2002.
- HABERMAS, J.; TAYLOR, C; BUTLER, J.; WEST, C. **El poder de la religión en la esfera pública**. Traducción: José María Carabante y Rafael Serrano. Madrid: Trotta, 2011.
- HERRERA, F. Construcción de la identidad lésbica en Santiago de Chile. **Universum**, Talca, v.2, n.22, p.151-163, 2007.
- HITE, S. **El Informe Hite: Estudio de la sexualidad femenina**. Barcelona: Plaza & Janes S.A., 1977.

JEREZ, C. J. Kevin Vásquez, músico: Me siento orgulloso de lo que he logrado, pese a que no se me dio como a Denisse Rosenthal o Schuster. **Eldesconcierto**, 2019. Disponible: <<https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2019/02/02/kevin-vasquez-musico-me-siento-orgulloso-de-lo-que-he-logrado-pese-a-que-no-se-me-dio-como-a-denisse-rosenthal-o-schuster.html>>. Acceso en: 17 sept. 2021.

KESSLER, J. B. A. **A study of the older Protestant missions and churches in Perú and Chile**: With special reference to the problems of division, nationalism and native ministry. Goes: Oosterbaan & le Cointre, 1967.

LARRAÍN, J. **La Identidad Chilena**. Santiago: Lom Ediciones, 2001.

LONZI, C. **Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre liberación femenina**. Buenos Aires: La Pléyade, 1975.

MANSILLA, M. A. Las feas se van al cielo y las bonitas al infierno. Debates sobre la corporalidad de la mujer joven en la Iglesia Evangélica Pentecostal de Chile (1927-1950). **Última Década**, Santiago, v.20, n.37, p.175-200, 2012.

MANSILLA, M. A. Morir...dormir...vivir... ¿Cuál es la diferencia? Las actitudes de la muerte en el pentecostalismo criollo chileno (1909- 1936). **Revista Cultura & Religión**, Santiago de Chile, v.2, n.3, p.114-126, 2008. Recuperado de: <<https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/185>>. Visitado en: 17 set. 2021

MANSILLA, M. A. El neopentecostalismo chileno. **El Cotidiano**, Ciudad de Mexico, v.22, n.143, p.106-114, 2007.

MANSILLA, M. A. Del valle de lágrimas al valle de Jauja: las promesas redentoras del neopentecostalismo en el más acá. **Polis**, n.14, 2006. Disponible: <<http://www.revistapolis.cl/14/mans.htm/>>. Acceso en: 17 sept. 2021.

MANSILLA, M. A.; LLANOS AGUILERA, L. La generación P: Las representaciones de los jóvenes en el pentecostalismo chileno en la primera mitad del siglo XX. **Última Década**, Santiago, v.18, n.33, p.169-200, 2010.

MANSILLA, M. A.; ORELLANA, L. Evangélicos y política en Chile 1960-1990: política, apoliticismo y antipolítica. **Revista Cultura y religión**, Santiago de Chile, p.129-132, 2019.

MANSILLA, M. A.; PIÑONES, C. Lo moreno es bello. Componentes identitarios de las mujeres jóvenes evangélicas aymaras. **Revista Latinoamericana de ciencias Sociales de Niñez y Juventud**, Manizales, v.15, n.2, p.1005-1019, 2017.

MOSCOVICI, S. **Psicología de las minorías activas**. Madrid: Morata, 1996.

MOSQUEIRA, M. La manifestación de los hijos de Dios: reconfiguración del campo evangélico y emergencia del sujeto juvenil cristiano en la Argentina (1960-2000). **Revista de Ciencias Sociales-Segunda Época**, Bernal, n.30, p.53-83, 2016.

- MOSQUEIRA, M. Cartografías simbólicas del mundo juvenil cristiano. **Miriada: Investigación en Ciencias Sociales**, Buenos Aires, v.6, n.10, p.134-161, 2014.
- MOSQUEIRA, M. Perdonar setenta veces siete: procesos de conformación y transformación de subjetividades juveniles en una iglesia pentecostal del conurbano bonaerense. **Plura**, Pioneiros, v.3, n.1, p.114-129, 2012.
- MOSQUEIRA, M. La política requiere de leones, no de ovejas: Participación política en jóvenes cristiano-evangélicos. **Revue interdisciplinaire des travaux sur les Amériques-IEHAL**, París, n.4, p.61-76, 2010.
- OVIDO SILVA, D. Modernidad y tradición en el pentecostalismo latinoamericano. Alcances socio-políticos en el Chile actual. **HAOL**, n.11, p.21-31, 2006.
- RAMOS, R. **Ciudad Berraca**. Madrid: Alfaguara, 2018.
- RASMUSSEN SCHICK, A.; HELLAND TALBERT, D. **La iglesia metodista pentecostal, ayer y hoy**. Santiago: Plan Mundial de Asistencia Misionera en Chile, 1987. t.II.
- RICH, A. La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. **DUODA Revista d' Estudis Feministes**, Barcelona, n.11, p.13-37, 1996.
- RICH, A. **Sobre mentiras, secretos y silencios**. Barcelona: Icaria, 1983.
- RIVERA LETELIER, H. **La muerte se desnuda en La Habana**. Madrid: Alfaguara, 2017.
- RIVERA LETELIER, H. **La muerte tiene olor a pachulí**. Madrid: Alfaguara, 2016.
- RIVERA LETELIER, H. **La muerte es una vieja historia**. Madrid: Alfaguara, 2015.
- RIVERA LETELIER, H. **Himno del ángel parado en una pata**. Madrid: Alfaguara, 1996.
- RODRIGÁÑEZ, C. **La sexualidad y el funcionamiento de la dominación**. 2008. Disponible: <https://www.mundolibertario.org/archivos/documentos/CasildaRodriganezBustos_lasexualidadyelfuncionamientodeladominacion.pdf>. Acceso en: 17 sept. 2021.
- RODRÍGUEZ, T.; RODRÍGUEZ, Z. El amor y las nuevas tecnologías: experiencias de comunicación y conflicto. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, n.25, p.15-41, 2016.
- SABELLA, A. **Norte Grande**. Santiago: Editorial Orbe, 1944.
- SÁENZ DE TEJADA, A. M. B. **La relación de las mujeres lesbianas con sus cuerpos: Un estudio del protagonismo de lesbianas guatemaltecas**. 2008. 233p.Tesis (Magíster Scientiae en Estudios de la Mujer) - Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica, 2008.

SEMÁN, P. Identidad de los jóvenes pentecostales. *In*: FRIGERIO, A. (ed.). **El pentecostalismo en la Argentina**. Buenos Aires: CEAL, 1994. p. 80-94.

TEITELBOIM, V. **Hijo del salitre**. Santiago: Lom, 2002.

TURNER, V. **El Proceso Ritual**. Madrid: Taurus, 1988.

VÁZQUEZ, F. Modernidad y crisis de sentido entre los jóvenes evangélicos. El caso de la agrupación Impacto Juvenil. *In*: RIVERA FARFÁN, C.; JUÁREZ CERDI, E. (ed.). **Más allá del espíritu: actores, acciones y prácticas en iglesias pentecostales**. México DF: Casa Chata, 2007. p.297-317.

Bibliografía consultada

MANSILLA, M, A. Despreciados y desechados. Itinerario de la canutofobia en Chile en la primera mitad del siglo XX. **Revista Cultura y Religión**, v.1, n.2, p.1-18, 2007. Disponible: <<https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/199>>. Acceso en: 17 sept. 2021.

MANSILLA, M, A.; MOSQUEIRA, M. Pentecostalismo en y desde América Latina. balance y perspectivas a 50 años de producción sociológica. **Protesta y carisma**, v.1, n.1, p.1-41, 2021. Disponible: <<http://www.revistaprotestaycarisma.cl/index.php/rpc/article/view/2/29>>. Acceso en: 17 sept. 2021.

ZUÑIGA, D. Memorias de una familia disfuncional. **Revista Qué Pasa**, p.72-77, feb. 2013.

O INTRADUZÍVEL NAS POÉTICAS DA DESCONFIANÇA

Olga KEMPINSKA*

- **RESUMO:** Ao buscar compreender o sentido e os motivos da intraduzibilidade, o presente estudo lança mão de uma compreensão positiva desse fenômeno. Investigando a importância de diversas poéticas da desconfiança, que desde o período das vanguardas históricas, sobretudo devido à revolução surrealista da compreensão do objeto, utilizaram a linguagem poética em seus aspectos concretos em uma luta política contra a agressividade do opressor, a reflexão transfere a desconfiança para o próprio fenômeno da traduzibilidade, assim como da onipresença da tradução no mundo contemporâneo. De fato, em diferentes contextos políticos e linguísticos, Angélica Freitas, Herta Müller e Stanisław Barańczak utilizaram os elementos da compreensão da noção de sistema em sua relação com o corpo humano para assinalar a ameaça subjetiva e o problema da despersonalização. O sistema da moda, descrito ainda no âmbito da semiologia estruturalista por Roland Barthes, análogo ao sistema dos objetos analisado por Jean Baudrillard, se torna um elemento dialógico das poéticas pós-vanguardistas da colagem e da fotomontagem, nas quais o Babel feliz afirmado pelas poéticas multilíngues corresponde a um erro feliz das poéticas do acaso. Chegando a modificar as conotações das partes do corpo, a moda no surrealismo se tornou uma componente de uma poética do horror.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Intraduzível. Sistema da moda. Subjetividade. Desconfiança. Surrealismo.

O choque causado pelas traduções de A brincadeira me marcou para sempre. Felizmente, mais tarde, encontrei tradutores fiéis. Mas também, infelizmente, menos fiéis...
Milan Kundera (2016, p.123-124).

*tenho pavor de festinhas
aparo as arestas da farsa
visto minha roupa nova
mas hoje não saio de casa*
Angélica Freitas (2006, p.44).

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem GCL. Niterói – RJ - Brasil. 24210-200 – olgake@yahoo.com

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

Introdução

Se a intraduzibilidade da linguagem poética remete à identidade entre a forma e a significação, ou seja à inabalável concretude que envolve as qualidades rítmicas da linguagem, assim como à ambiguidade intencional, ela não é contudo exclusiva. Gérard Genette, ao interpretar a tradução como uma dentre numerosas formas de intertextualidade, assinala a dificuldade de se traçar com exatidão a fronteira – quem sabe constitutiva da própria arte do traduzir – do traduzível: “[...] efeitos estéticos à parte e como mostraram muitas vezes os linguistas, desde Humboldt, cada língua tem (entre outras) sua divisão conceitual específica.” (GENETTE, 2010, p.66). Além disso, a própria linguagem cotidiana remete a uma expressividade intransponível, que se revela no discurso fraseológico frequentemente atrelado às metáforas do corpo humano. Para a reflexão sobre esses três casos da intraduzibilidade, a poética, a conceitual e a coloquial, vou recorrer antes de tudo às reflexões ensaísticas e poéticas dos escritores, que em diferentes situações existenciais – Brasil, Romênia, Alemanha e Polônia –, não raramente marcadas pela opressão política e linguística, insistiram na irredutibilidade da experiência humana em sua relação com a linguagem e com a cultura. A valorização da semiologia em seus aspectos da combinação de diferentes estruturas de significação, assim como da multiplicidade linguística é nesse sentido muito significativa. Pois o discurso resistente se revela como desconfiante em relação aos monismos ideológicos e aos monolinguismos. Sua heterogeneidade tem as fontes vanguardistas, sobretudo naquilo que tange à exploração das possibilidades do erro, do acaso e da situação surrealista do “objeto”.

Uma das vocações do intraduzível sendo a conservação da pluralidade linguística e cultural (CASSIN, 2004), a própria intraduzibilidade dos conceitos remete a um processo sem fim. A noção de língua materna, ao se tornar oficial, possui em primeiro lugar um sentido espacial, uma vez que “[...] operou enquanto mito a unidade significativa do território, conferindo-lhe um poder – mais nacional que linguístico – de unidade de troca entre os falantes e de barreira simbólica das fronteiras.” (DECROSSE, 1989, p. 21). A negociação da barreira simbólica acaba em alguns casos por afirmar a irredutibilidade do outro e de sua linguaem. Um dos melhores exemplos seja aqui talvez o discurso que desafia os limites éticos, a saber, o das expressões cotidianas, especialmente as obscenas: “Numa língua estrangeira, utilizamos as palavras obscenas mas não as sentimos como tais.” (KUNDERA, 2016, p. 142).

De fato, o Babel feliz significou em muitas épocas, quem sabe erradamente, a possibilidade de se traduzir, por exemplo, a palavra sagrada, tornando-a mais acessível, mais autêntica e mais direta. A própria culpa bebélica se transformava nessa imagem da traduzibilidade em uma culpa feliz, que assinalava o início da tarefa de uma reunificação redentora do “sentido” por meio da tradução. A inscrição da culpa nesse contexto primordial da reflexão acerca da irredutibilidade da alteridade linguística não deixa de ser significativa, senão assustadora. Um dos “sintomas” do intraduzível seria, de fato, a existência de diversos dicionários que, desistindo da contemplação de uma única língua,

ou de um único domínio temático, buscam inventariar as palavras e as expressões que desafiam a tarefa do tradutor¹.

O intraduzível da moda e a palavra alada de Angélica Freitas

No entrecruzamento entre o poético, o cotidiano e o conceitual, o sistema da moda, com suas linguagens, revela-se como um exemplo particular da intraduzibilidade. A profunda ambiguidade da moda remete ao fato de que ela confunde os regimes da vida e da morte, “defende os direitos do cadáver com relação ao vivo” (ROUANET, 1993, p.25). Tendo subvertido o universo da matéria e do material, a moda se torna um grande desafio semântico. Utilizando as energias da matéria viva da atualidade, a moda remete ao intraduzível. O manequim sendo o paradigma do maravilhoso surrealista, que diferentemente do fantástico, arbitrário, corresponde à verdade das emoções do ser humano, a moda ocupa um lugar exemplar na fronteira entre arte e vida, objeto e palavra. Muito importante a esse respeito de revela também o acaso objetivo vislumbrado por André Breton como a impressão de que um acontecimento pertence a duas séries de eventos: a real e a imaginária (i. e. inconsciente).

Assim, ao comentar a estrutura do signo indumentário, Roland Barthes (2009) ressalta justamente sua intraduzibilidade:

Essa natureza sintática do signo dá à Moda um léxico que não é simples: ela não pode ser reduzida a uma nomenclatura que forneceria equivalências bilaterais (e permanentes) entre um significante e um significado, ambos irredutíveis. Evidentemente, nem a língua é uma simples nomenclatura; esse seu caráter complexo decorre do fato de seu signo não poder ser reduzido a uma relação entre um significante e um significado, mas ser também, e talvez mais, um “valor”: o signo linguístico só é completamente definido, além de sua significação, quando comparado a signos similares: *lcarneïrol* e *lshéep*l, de acordo com o exemplo de Saussure, têm a mesma significação, mas não o mesmo valor. (BARTHES, 2009, p. 321, grifo do autor).

O valor sendo não raramente citado como uma das fontes da dificuldade de se encontrar os equivalentes interlinguísticos, surpreende, no caso da moda, justamente sua ausência. Pois é ela que remete ao caráter citacional dos estrangeirismos:

¹ Além do já citado trabalho editorial de Barbara Cassin sobre o vocabulário europeu das filosofias, traduzido no Brasil em 2018, que insiste na irredutibilidade da historicidade dos conceitos (CASSIN, 2018), mencionemos ainda outros dicionários: o de Howard Rheingold (1988), ainda dos anos 80, intitulado *They Have a Word for It*, que divide os intraduzíveis de acordo com as esferas da vida humana, tal um dicionário temático; o trabalho mais recente de Ella Frances Sanders (2014) *Lost in Translation*, que é um dicionário artístico ilustrado; o livro *In Other Words*, de Christopher Moore (2004), que divide os intraduzíveis em determinadas línguas; *Other Wordly*, de Yee-Lum Mak (2016), que lança mão de uma transposição ilustrativa lúdica. Várias publicações possuem, com efeito, uma dimensão lúdica, que visa a estimular a curiosidade dos leitores.

Ora, o signo de Moda se mostra definido fora de qualquer “valor”; pois, embora explícito (mundano), o significado nunca comporta uma variação de valor análoga à que opõe “carneiro” e “sheep”; o enunciado da Moda nunca extrai nenhum sentido de seu contexto; e, se implícito, o significado é único (é a própria Moda), o que exclui qualquer outro paradigma de significado que não seja o de *na-modas fora-de-moda*. (BARTHES, 2009, p. 321, grifo do autor).

Nem a sincronia curta do sistema que corresponde ao ritmo anual das coleções, nem o fato de que suas oposições sejam constantemente neutralizadas chegam a diminuir a complexidade da moda enquanto sistema fazendo parte do universo semiológico. A relativa arbitrariedade de seus signos que surgem rapidamente e por inteiro – e não sua mera imotivação –, corresponde à elaboração que se dá a cada ano no âmbito das revistas. Essa arbitrariedade se relaciona ao fato de o signo da moda ser subtraído ao tempo, tal como em uma língua que reinventa suas palavras, movendo-se sempre dentro da mesma estrutura. Assim, numerosas são no estudo de Barthes as palavras não traduzidas, que circulam tais quais: *shetland, tussor, tailleur, fashion-group, habillé, cloche, canotier, twill, foulard, pattern*, para citarmos apenas alguns exemplos. Ao comentar em uma entrevista sua primeira tentativa, que consistiu na abordagem da roupa realmente usada nas ruas e ao explicar a decisão de sua transformação em uma linguagem, Barthes (2013) assinala a duplicidade do sistema da moda que se divide em um código vestimentar e uma retórica relacionada à ideologia. É justamente a interpretação dessa “ideologia” que se revela muito difícil. Os intraduzíveis parecem, por sua vez, marcar um limite daquilo que de fato pode ser compreendido do sistema da moda.

Assim, por exemplo, na poesia brasileira, muitos estrangeirismos aparecem enquanto intraduzíveis nos poemas de Angélica Freitas, que lança mão das metáforas alimentares da leitura, combinando os nomes do cânone com as marcas do *fast-food*, tal o *Rilke shake*, mas também do vocabulário da indústria cultural e da moda, como no poema “a mina de ouro de minha mãe & de minha tia”². A maquiagem adquire a ambiguidade das técnicas do corpo femininas e determinadas pelas culturas, que se transformam em usos de produtos de marca, senão no nome da marca americana. De fato, ao buscar formular a teoria do sistema dos objetos, Jean Baudrillard (1968) assinalou os efeitos da marca, que corresponde à situação dos objetos dentro da estrutura econômica e da ordem técnica. Essas estruturas moldam a cultura humana e desvinculam as necessidades humanas dos sistemas dos objetos, que adquirem uma coerência própria, que pode ser comparada à de uma língua. Assim, as pessoas passam a se definir em relação aos objetos. De fato, por meio dos cortes internos do sistema, surgem as categorias dos objetos, que por sua vez determinam as categorias das pessoas, e nesse sentido, a função dos objetos é o controle do sistema social enquanto um todo. Como o resumiu Baudrillard (1968), todo produto digno desse nome possui uma marca, que chega por vezes a substituir o nome da coisa. Pois uma importante função da marca diz respeito à estimulação das conotações afetivas. O teórico descreve o vocabulário das marcas como desprovido da ordem de uma sintaxe, errático, no qual surge a questão – também cara à tradução –, a saber, a da fidelidade:

² Cf. Freitas (2006).

se chamava
ilha de feitoria
ou ilha do meio
onde as duas vendiam
cosméticos avon
chegavam de bote
motorizado
com fardos de produtos
batons rímeis perfumes
e sobretudo rouges
[...] (FREITAS, 2006, p. 31).

Ao afirmar a representação em termos femininos, em um discurso da heterogeneidade, Freitas se inscreve na dolorosa tradição do dizer oprimido pela violência simbólica. Evocando a concretude ambivalente da poesia rilkeana, que corroborou a analogia entre o anjo e o terror, a poeta brasileira investe essa metáfora da tarefa hermenêutica, que é também uma de traduzibilidade, de características eminentemente femininas. Não raramente, o sujeito lírico entregue à experiência da alteridade linguística em meio ao movimento urbano formula os comentários poéticos acerca da relação pós-paradisiaca e inextricavelmente babélica entre a linguagem e um alheamento do corpo, que se aproxima da radicalidade do horror:

ex
em latim
fora de

daí algumas criaturas
parecem ter sido

desentranhadas
de você

você passa na rua
e as reconhece

ei, ali vai minha
oitava costela!

era minha!

e apontava pra lacuna
no lado esquerdo

(cabe uma gaita
de boca)

olha só!
(FREITAS, 2006, p. 16).

A misoginia que se tornou uma das principais fontes do sofrimento feminino nas duas últimas décadas, revelou-se, de fato, cúmplice dos sistemas de opressão. A moda é nesse sentido muito ambígua por paradoxalmente valorizar justamente o feminino. Não mais inscrita na imagem do feminino clivada em opostos, característica do decadentismo e do dandismo, a misoginia do dia-à-dia na verdade desconhece o gênero, remetendo destarte à ignorância, senão à preguiça do individualismo genérico. Assim, Kundera, autor tcheco dissidente, sempre em uma situação de passagem entre línguas, incluiu o “misógino” entre os verbetes de suas palavras-chave, um dicionário pessoal cuja composição foi impulsionada pelo descontentamento com a tradução de suas narrativas em diferentes línguas: “Os ginófobos (misóginos) não se encontram apenas entre os homens mas entre as mulheres também, e existem tanto ginófobos quanto andrófobos (aqueles e aquelas que vivem em desarmonia com o *arquetipo* do homem).” (KUNDERA, 2016, p. 140).

A moda retorna enquanto intraduzível também na primeira estrofe do poema “ringues polifônicos”, que associa a heterogeneidade discursiva à pluralidade humana de uma multidão urbana dos inícios dos anos 2000. A silhueta alada do sujeito lírico reafirma a intertextualidade com a poesia de Rilke, o poeta do silêncio e da palavra ora concreta ora fugidia em meio à ameaça da coisificação do sujeito e de sua monstruosa metamorfose em simulacro (AGAMBEN, 2007), que afirmou seu bilinguismo, assim como a inaderência das palavras aos pensamentos e às coisas – e portanto sua intraduzibilidade –, publicando versos em francês:

País que cala, pois o canto d’água
é só um silêncio transbordante,
o silêncio entre palavras
que em ritmos vão adiante. (RILKE, 1978, p.114)³.

Esta noite minha alma acorda
o canto dos anjos da memória...
Uma voz, quase minha, atraída
por um silêncio em demasia, (RILKE, 1978, p.17)⁴.

³ “*Pays qui se tait, car le chant des eaux
n’est qu’un excès de silence,
de ce silence entre les mots
que, en rythmes, avancent.*” (RILKE, 1978, p.114, tradução nossa).

⁴ “*Ce soir mon cœur fait chanter
des anges qui se souviennent...
Une voix, presque mienne,
par trop de silence tentée.*” (RILKE, 1978, p.17, tradução nossa).

Ao trazer muitas marcas intertextuais dos limites do dizível da poesia rilkeana, o poema de Freitas indaga a experiência coletiva em seus aspectos “polifônicos” e enquanto investida pelas “línguas multifábulas”, recorrendo às rimas internas e às aliterações, que tem um efeito rítmico acelerador:

1. entre ringues polifônicos e línguas multifábulas
entre facas afiadas e o elevado costa e silva
entre dumbo nas alturas e o cuspe na calçada
alça vô a aventura na avenida angélica
e hoje de manhã trabalha e amanhã avacalha
a viação gato preto colando um chiclete
adams de menta no assento daqueles bancos de trás
entre ringues polifônicos e tênis alados
entre paulistas voadores e portadores esvoaçados
de baseados no bolso das calças jeans
entre o canteiro central da paulista e a vista do vão do masp
entre os que eu quero e os que queres de mins (FREITAS, 2006, p. 55).

Stanislaw Barańczak e a concretude da palavra pronta

O intraduzível entra em jogo também no contexto da poética da desconfiância em relação à opressão política que visa à uniformização do pensamento e à propagação de um discurso da teoria da conspiração. Assim, correspondendo à expressão “não ter papas na língua”, a fraseologia de “envolver em algodão” remete em polonês a um discurso direto, sem rodeios. Intraduzível enquanto expressão fraseológica que lança mão de uma imagem muito precisa do tecido, a expressão proverbial se deixa transpor, muito imperfeitamente, apenas por meio de uma explicação, no poema intitulado “Os proverbiais rodeios” (lit. “O proverbial algodão”), do poeta tradutor Stanisław Barańczak. Escrito nos anos 70, época da opressão totalitária na Polônia, o texto constitui um comentário poético acerca da mentira e da alienação linguística do sujeito, fazendo com que, na tradução, a palavra “rodeios” recupere apenas uma parte da significação de se dar as voltar em torno a algo:

Os proverbiais rodeios, que
segundo o estabelecido
deviam de servir – digamo-nos sinceramente, sem
os rodeios – principalmente
para que nada
seja
dito com rodeios,

atualmente
fazem parte do grupo dos textos muito na moda e procurados,

ainda que
(digamo-nos sinceramente)
encolha na lavagem
dos cérebros, e (BARAŃCZAK, 2014, p. 179, tradução nossa)⁵.

Lembrando-nos a conhecida expressão de Jacques Derrida (1987), podemos apenas dar as voltas em torno ao termo, sem conseguir nivelar a multiplicidade babélica. Notemos ainda que o eventual equivalente em português utiliza uma metáfora do corpo humano, introduzindo uma componente expressiva ausente do original, que faz justamente a elipse de tal forma de inscrição. Assim, na continuação do poema, o intraduzível se afirma no comentário sobre as características do material, o algodão, que também encolhe na lavagem (dos cérebros), como diz o poema. O poeta, que verteu para o polonês diversos textos de autores de língua inglesa, dentre os quais os de E. E. Cummings, descreveu sua própria poética da seguinte forma: a poesia deveria ser desconfiança. Pois quanto maior é o alcance de um meio de comunicação, tanto menos o leitor se sente instigado. Os diversos discursos buscam destarte impor as verdades únicas e submeter as subjetividades aos determinados valores, suscitando também um tipo de comportamento. A concretude específica da poesia faz com que ela seja uma forma de se testar o discurso e de se lutar contra a agressão:

⁵ *“Przysłowiowa bawełna, która
w myśl wcześniejszych założeń
miała służyć – powiedzmy sobie szczerze, bez
owijania w nią – głównie
do tego, aby w nią
niczego
nie owijać,

w chwili obecnej
należy do rzędu tekstyliów szczególnie modnych i poszukiwanych,

aczkolwiek
(powiedzmy sobie szczerze)
kurczy się w praniu
mózgów, i”* (BARAŃCZAK, 2014, p. 179).

Cito também a última estrofe do poema, intraduzível por motivo do jogo com o sentido literal da expressão fraseológica baseada em uma metáfora. No verso final, o poema reinventa a expressão fixa, propondo a metáfora de uma “língua de algodão”:

*“choć kłamstwo ma krótkie nogi, to i tak
wystają
spod przysłowiowej bawełny na dobry kilometr,
kiedy kłamstwo próbuje się skromnie ukryć pod
różowym płaszczykiem
bawełnianego języka”*

O pensamento individual é um pensamento desconfiado, crítico em relação às crenças coletivas, aos afetos e às histerias. O individualismo congênito desse gênero literário, ora sufocado ora novamente suscitado pelos poetas de diferentes épocas, torna-se hoje me dia uma nova chance para a poesia se tornar uma relação ativa ao mundo. (BARAŃCZAK, 2014, p.497, tradução nossa).

Usando os jogos com as partes prontas do discurso, Barańczak recorreu mais recentemente em seus poemas de amor⁶ à imitação das palavras compostas de sequências de ímãs presos na geladeira, especificando o tipo e a marca dos ímãs. O uso do poema-objeto torna intraduzível a totalidade do conjunto:

Figura 1 – Início do poema composto do jogo de palavras “*Magnetic Verse*”.

Alba lodówkowa

*skomponowana na drzwiach lodówki
z namagnesowanych wyrazów
wchodzących w skład zestawu „Magnetic Verse”™,
do nabycia w sklepach z upominkami*

1.

JESTEM	JAK	TA	LODÓWKA	
TY	JESTEŚ	JAK	TEN	MAGNES
TAK	PRZYCIĄGASZ	ŻE	JESTEM	GOTÓW
SUNAĆ	DOKĄDKOLWIEK	ZAPRAGNIESZ		

Fonte: Barańczak (2014, p. 482).

A palavra vê-se destarte recolocada em uma situação genuinamente surrealista de um objeto (que equivale ao ímã) e de vulnerabilidade simbólica, não livre do acaso cotidiano. Lembremos ainda a expressão “os campos magnéticos” muito importante na produção automática surrealista, que deu o título a um de seus textos inaugurais, de dupla autoria de Breton e de Philippe Soupault. Assim, longe de constituir um mero comentário, a poesia se transforma em ação, a começar pela manipulação do ímã, tal como o vislumbraram as vanguardas, que visavam a uma demolição da barreira entre arte e vida. A vocação da poesia sendo a concretude e a verificação do discurso uniformizado pelos sistemas de opressão, ela deve indagar a relação entre pensamento, linguagem e realidade justamente com o intuito da busca pela concretização do dito:

⁶ “sou como essa geladeira
você é como esse ímã
tanto você atrai que poderia
deslizar aonde você quiser” (BARAŃCZAK, 2014, p.482, tradução nossa).

Pois a característica inata (isto é, impossível de ser formada ou negligenciada) da poesia deve ser descrita como sua tendência ao concreto. A poesia sempre testa, experimenta, comparando os bons desejos com o estado dos fatos. “Como vocês vislumbram isso concretamente” – essa pergunta, que deve ser colocada mais frequentemente hoje em dia pelo poeta, que escuta com desconfiança os chamados gerais, os mitos nos quais tudo cabe, as descrições do mundo que evitam as dificuldades e que apagam os traços dos conflitos. (BARAŃCZAK, 2014, p.497-498, tradução nossa).

Assim, em sua descrição da função da poesia em 1970, Barańczak ressalta a importância de se evitar a equiparação entre a linguagem poética e a linguagem dos conceitos, que visa às verdades supostamente universais, e com isso traduzíveis, e que tende a desrespeitar a pluralidade das culturas. A pessoa concreta deve ser o horizonte da experiência representada por meio da linguagem poética. Como os surrealistas, que esgotaram os mitos explorando suas componentes temáticas de uma forma descontextualizada, subvertendo e recombinaando suas partes – assim como o fizeram com as partes das roupas e do “corpo” dos manquins –, chegando à situação surrealista da ausência do mito, Barańczak desconfia das narrativas sobre as questões profundas e a criação do mundo.

A colagem como a coragem da palavra em Herta Müller

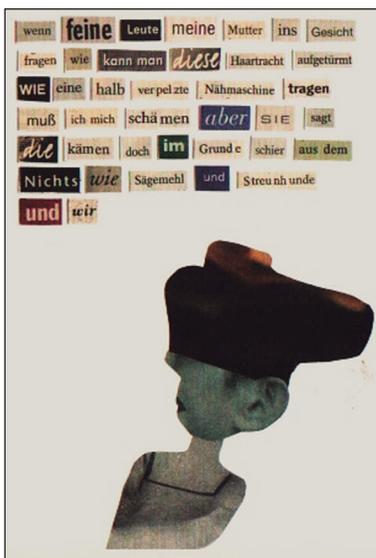
Nesse mesmo complexo contexto do Leste Europeu marcado tanto pelas influências orientalistas melancólicas quanto pelas tendências ocidentalistas, sempre em tensão, no Romênia, Herta Müller opõe a singularidade da forma da colagem pós-dadaísta à ubiquidade e à mesmice do sentido da linguagem humana oprimida pela didatura. Intraduzíveis, as colagens imitam “a palavra pronta” do jornal e da denúncia, seu anonimato se transformando na precariedade subjetiva, encenando o medo da quase-ausência do sujeito. A iconicidade do signo, importante na poética do caligrama e na poesia concreta, encontra um significativo respaldo na inscrição do gesto de se recortar os fragmentos do material. No fazer poético de Müller, marcado pelo bilinguismo da autora, algumas palavras chegam a ser escritas à mão. Assim, na edição polonesa dos poemas-objetos, a “tradução”, elaborada por Leszek Szaruga, visa apenas ao corpo da mensagem, assemelhando-se a uma transcrição de um caligrama, atal como praticada, por exemplo, nas edições dos textos de Guillaume Apollinaire:

só não mostre o quanto você está
nervoso fique calmo como uma
massa de bolo lá na frente
vai o policial (MÜLLER, 2013, p. 92-93, tradução nossa)⁷.

⁷ “*zeig nur nicht wie nervös du
bist bleib ruhig wie ein
Kuchenteig dort vorne
geht der Polizist*” (MÜLLER, 2013, p. 92-93).

quando as pessoas gentis perguntam na cara de minha mãe
 como se pode usar esse penteado erguido
 como uma máquina de costura um tanto surrada
 devo envergonhar-me mas ela diz
 elas decerto vieram apenas do
 nada como o farelo e os cães sem dono
 e nós (MÜLLER, 2013, p. 18-19, tradução nossa)⁸.

Figura 2 – Colagem “wenn feine Leute”.



Fonte: Müller (2013, p. 19).

Próximas também das fotomontagens surrealistas, as colagens de Müller assinalam a irredutibilidade da mensagem, que funciona nesse sentido quase como um objeto surrealista (o poema-objeto). Resultante tanto do acaso quanto da estrutura da vida inconsciente do sujeito, que no âmbito surrealista já se voltava contra a dominação da psicanálise preferindo os diversos limites culturais do sagrado, a fotomontagem corresponde à desafiante beleza do maravilhoso. Onírico, encontrado, interpretado ou intitulado, o objeto surrealista realiza o maravilhoso na medida em que impõe sua concretude à apreensão de um fruidor que experimenta a falta de algo. Essa falta diz

⁸ “wenn feine Leute meine Mutter ins Gesicht fragen wie kann man diese Haartracht aufgetürmt wie eine halb verpelzte Nähmaschine tragen muß ich mich schämen aber sie sagt die kämen doch im Grunde schief aus dem Nichts wie Sägemehl und Streunhunde und wir” (MÜLLER, 2013, p.18-19).

respeito às insuficiências de um “contexto”, que geralmente possibilita também a tradução, pois o objeto surrealista desafia a coerência da referencialidade.

Na realidade estruturada pelo sistema totalitário marcado pela crueldade e avesso a qualquer forma de vida imaginativa, no qual o fora-de-moda é um motivo de escárnio e no qual qualquer inadequação ao sistema é um pretexto de perseguição, a morte se vê comparada a um tecido. Essa comparação é confirmada pela imagem de uma peça de roupa que acompanha a colagem das palavras:

A morte é
uma fina calva
matéria vendida a metro.
Aproximadamente,
nos 176 diferentes
altos quartos esses – álamos
agora você mora (MÜLLER, 2013, p.106-107, tradução nossa)⁹.

Pois ainda no âmbito das vanguardas, uma das questões tematizadas por diversos poetas era a de um erro. Assim, por exemplo, o mais importante poeta da vanguarda polonesa, Julian Tuwim, escreveu o poema intitulado “Errata”, que ainda que seja traduzível, acaba por apontar para um importante recurso do limite da circulação dos discursos, a saber, para o erro, próximo nesse sentido da poética do acaso:

Na minha vida surgiu um erro gravíssimo:
Donde o texto riscado e o dessabor.
Por favor, corrijam:
No ano 40 de cima,
E sei lá no qual de baixo,
Onde se lê: desespero
Leia-se: amor.
(TUWIM, 1990, p. 20, tradução nossa)¹⁰.

⁹ “*der Tod ist
eine schmale
kable Meterware.
Grob geschätzt,
in den 176 verschieden
hohen Zimmern der – Pappeln,
wobnst du jetzt?*” (MÜLLER, 2013, p.106-107).

¹⁰ “*Do mego życia wkradł się błąd ponury:
Siąd ciemne miejsce i tekstu zawilosość.
Proszę poprawić:
W 40 roku od góry,
A w którymś tam od ziemskiego dołu,
Zamiast: rozpacz
Powinno być: miłość.*” (TUWIM, 1990, p. 20).

Tendo se debruçado em sua obra sobre a relação entre a moda e a morte, assim como sobre os impactos estéticos de diversos simulacros e de diferentes simulações, Baudrillard associa a leveza à poética do fragmento, manifesto tanto nos estrangeirismos dos poemas de Freitas que interrompem a “fluência” do português brasileiro, nas palavras-íãs de Barańczak que deslizam na superfície do cotidiano, quanto nas palavras recortadas das revistas e remanejadas nas colagens de Müller. Em seu ensaio elaborado a partir dos fragmentos dos pensamentos, surge uma significativa referência à poética do horror:

Outra promessa dos fragmentos: só eles sobreviverão à catástrofe, à destruição do sentido e da língua – como as moscas na queda do avião, únicas sobreviventes porque ultraleves. Como os destroços nos vendavais de Edgar Poe: os meus leves caem mais lentamente no precipício. (BAUDRILLARD, 2000, p. 17).

Conclusão

Primeiramente aliado da psicanálise, depois desconfiante em relação ao niilismo de seus conceitos, o surrealismo raramente é considerado como um bojo dos intraduzíveis. O grupo impulsionado por Breton e movimentado pelas energias das personalidades muito diversas, valorizava um certo caos que contudo não se configurava no negativismo. Sua profunda interdisciplinaridade, que envolveu os conceitos de diferentes línguas e de diferentes domínios do saber, tendo como uma de suas últimas conquistas o universo do voodoo¹¹, chegou a reinventar a compreensão do “objeto”, colocado em uma situação “surrealista”. “É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma [...]” (BRETON, 2007, p.103), observa o sujeito lírico de *Nadja*, propondo a substituição da tradução por uma atividade muito diferente, a saber, uma decodificação. Assim, o surrealismo, essa aventura no paraíso das ciladas, revelou também a profunda ambiguidade do universo da moda, que se situa no vão estético entre a indústria e o mundo da arte, sem realmente pertencer a nenhum desses regimes. Talvez tenha sido essa relativa autonomia do estatuto da moda que tanto fascinou os surrealistas, atentos às mais diversas formas do maravilhoso cotidiano. Sua leveza ostentada sem preocupação pela profundidade, sua superficialidade que chega a valorizar o brilhoso, seu materialismo e sua artificialidade frívola e até mesmo sua infidelidade em relação às exigências do mundo das marcas foram, de fato, por vezes utilizados em um sentido muito subversivo. Chegando a modificar as conotações das partes do corpo, a moda no movimento surrealista se tornou uma fonte de espanto, atualizado pelo âmbito da semiologia. A perturbadora concretude do objeto surrealista, leve, casual e contudo necessário, constitui, assim, uma fonte do intraduzível até os dias de hoje.

¹¹ Cf. André... (2021).

KEMPINS, O. The untranslatable in the poetics of distrust. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.121-135, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *In seeking to understand the meaning and reasons of the untranslatability, the present study makes use of a positive understanding of this phenomenon. Investigating the importance of several poetics of distrust, that since the avant-garde period, especially due to the surrealist revolution of the understanding of the object, used the poetic language in its concrete aspects in a political fight against the aggressiveness of the oppressor, the reflection transfers the distrust to the phenomenon of translatability itself, as well as to the omnipresence of translation in the contemporary world. In fact, in different political and linguistic contexts Angélica Freitas, Herta Müller and Stanisław Barańczak used the elements of understanding the notion of system in its relationship with the human body to warn about the subjective threat and the problem of depersonalization. The fashion system, described in the context of the structuralist semiology by Roland Barthes, analogous to the system of objects analyzed by Jean Baudrillard, becomes a dialogical element of the post-avant-garde poetics of collage and photomontage, in which the happy Babel affirmed by the multilingual poetics corresponds to a happy error of the poetics of chance. By modifying the connotations of body parts, the fashion in the surrealist avant-garde became a component of the poetics of horror.*
- **KEYWORDS:** *Untranslatable. Fashion system. Subjectivity. Distrust. Surrealism.*

Referências

AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de S. J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANDRÉ B. Disponível em: <<https://www.andrebretton.fr/en/?fa=catalog>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

BARAŃCZAK, S. **Wiersze zebrane**. Cracóvia: Wydawnictwo a5, 2014.

BARTHES, R. **The Language of Fashion**. Translation of A. Stafford. Londres : Bloomsbury, 2013.

BARTHES, R. **O sistema da moda**. Tradução de I. C. Benedetti. São Paulo: M. Fontes, 2009.

BAUDRILLARD, J. **Cool Memories III** : Fragmentos 1991-1995. Tradução de R. Vasconcellos Tibúrcio. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

BAUDRILLARD, J. **Le système des objets**. Paris: Gallimard, 1968.

BRETON, A. **Nadja**. Tradução de I. Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- CASSIN, B. (Coord.). **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias. Organizado por Fernando Santoro e Luísa Buarque. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- CASSIN, B. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris: Seuil&Le Robert, 2004.
- DECROSSE, A. Um mito histórico, a língua materna. *In*: VERMES, G.; BOUTET, J. (Org.). **Multilinguismo**. Tradução de T. Alkmin. Campinas: Ed.Unicamp, 1989. p.19-27.
- DERRIDA, J. Des tours de Babel. *In*: DERRIDA, J. **Psyché**: Invention de l'autre. Paris: Galilée, 1987. p.203-236.
- FREITAS, A. **Rilke shake**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segundo grau. Tradução de L. Guimarães et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução de Teresa B. C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MAK, Y.-L. **Other-Wordly**: words both strange and lovely from around the world. San Francisco: Chronicle Books, 2016.
- MOORE, C. J. **In other words**. Londres: Walker Books, 2004.
- MÜLLER, H. **Koláže**. Tradução de L. Szaruga. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- RHEINGOLD, H. **They have a word for it**: a lighthearted lexicon of untranslatable words and phrases. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1988.
- RILKE, R. M. **Vergers suivis d'autres poèmes français**. Paris: Gallimard, 1978.
- ROUANET, S. P. **A razão nômade**: Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1993.
- SANDERS, E. F. **Lost in translation**: an illustrated compendium of untranslatable words from around the world. Berkeley: Ten Speed Press, 2014.
- TUWIM, J. **Miłość mnie szuka po mieście**. Varsóvia: Nasza Księgarnia, 1990.

O RETRATO DO SOFRIMENTO DE GREGOR SAMSA EM A METAMORFOSE: DA LITERATURA AO CINEMA

Rita de Cássia Santos do NASCIMENTO*
Rafael de Sousa PINHEIRO**

- **RESUMO:** O presente trabalho trata de um estudo acerca de como é exibido o sofrimento do protagonista Gregor Samsa considerando o processo de adaptação da novela *A metamorfose* para o âmbito da linguagem cinematográfica. Como objetos de estudo, utilizar-se-ão a produção literária original *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e sua versão adaptada para a linguagem fílmica dirigida por Jan Nemeč, no ano de 1975. De cunho qualitativo, a metodologia utilizada para guiar o trabalho é a bibliográfica. Procuraremos explicitar, então, as leituras referenciais à obra kafkiana abordada por autores tais como Blanchot, Anders, Carone dentre outros, correlacionando-as com a percepção crítica de Walter Benjamin, Linda Hutcheon e Eisenstein acerca do cinema e das adaptações cinematográficas. Desse modo, tem-se como objetivo apropriar-se dos fragmentos que demonstram o sofrimento do protagonista da novela, para constatar de que maneira é trazido à luz seu sofrimento para a adaptação fílmica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *A Metamorfose*. Gregor Samsa. Sofrimento. Adaptação. Cinema. Franz Kafka.

Introdução

A novela *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, utiliza dos diversos artifícios literários para expandir as possibilidades de interpretação. Com um caráter intrinsecamente inovador pela técnica aplicada, a novela inicia a partir de seu apogeu: um fato absurdo que não se encaixa no mundo racional e, ainda assim, é tomado como natural. Conforme percebe Anders (2007, p.20) “[...] o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais.”

A Metamorfose narra a história do protagonista Gregor Samsa, que em certo dia desperta metamorfoseado em um inseto monstruoso e depara-se com a suspensão da rotina em virtude de tal transformação. Diante das limitações do novo estado, o perso-

* UEMA - Universidade Estadual do Maranhão. Curso de Letras Português São Luís – MA – Brasil. 65.055-310 - ritsants@gmail.com

** UFBA – Universidade Federal da Bahia. Curso de Filosofia São Luís – MA – Brasil. 40.026-010 - rafael.pinheiro2306@gmail.com

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

nagem passa a ter uma vida infeliz, solitária e claustrofóbica, pois é apartado de grande parte da sua humanidade (perde o corpo humano, a mobilidade, a voz, o paladar etc.), do convívio social (já não pode trabalhar, nem sair de casa), e do ambiente familiar. Neste sentido, Kafka intervém na tradução dos percalços da modernidade, que reduz a humanidade do indivíduo até transformá-lo em objeto. Nomeado somente pela função que exerce, o sujeito é isolado do mundo, colocado fora da vida social e familiar, até que este se torne um completo estrangeiro de si e do mundo. Por outro lado, embora não possa realizar-se por meio da linguagem/comunicação, sua humanidade é concretizada através do pensamento. Resta-lhe uma parcela de humanidade, isto é, a capacidade de raciocínio. A partir disso, podemos perceber, portanto, que trazer à luz as sensações de Gregor Samsa é um grande desafio traçado aos que se propõem e se arriscam a transpor para a linguagem cinematográfica uma obra kafkiana, principalmente tratando-se de *A Metamorfose*.

Para compreender as técnicas empregadas por Kafka em suas narrativas, serão considerados os apontamentos críticos acerca da literatura kafkiana de Maurice Blanchot em *O espaço literário*; Gunter Anders em *Kafka: Pró e contra*, Modesto Carone no livro *Lição de Kafka*¹. Ademais, será visitada a concepção de adaptação de Linda Hutcheon (2013), para compreender como se dá o processo de releitura da obra literária para a esfera cinematográfica, tendo em vista que o trabalho pretende também estabelecer uma análise da obra em questão juntamente com uma de suas adaptações cinematográficas dirigida por Jan Němec. Também se utiliza como apoio os estudos críticos de Serguei Eisenstein (2002).

É relevante explicar que se partirmos das considerações de Linda Hutcheon (2013), a qual menciona que não se deve fazer uma interpretação da adaptação cinematográfica buscando a fidelidade absoluta do filme à obra original, pois tal produção não é um produto derivativo, mas sim um novo texto que possui seus próprios recursos e sua própria linguagem para a construção de significação, deve-se primeiramente desprender-se da ideia de que se busca, aqui, uma fidelidade do filme à obra.

Dessa maneira, surge, então, a seguinte questão a ser discutida: de que maneira é contemplado o sofrimento de Gregor Samsa considerando os processos de adaptação da novela *A Metamorfose* para o âmbito da linguagem cinematográfica?

Para responder à pergunta-problema, torna-se necessário compreender a interpretação sugerida por Jan Němec. Dessa maneira, perceberemos que embora não se procure aqui demonstrações de fidelidade do filme à obra, não se pode negar a pertinência da técnica à qual *Die Verwandlung*² faz menção.

A perda de habilidades humanas, de autonomia e a questão da incomunicabilidade e da submissão de Gregor são demonstradas no filme a partir de recursos próprios do cinema que introduz o espectador no universo inóspito que a própria obra já oferece, mas de outra maneira.

Acredita-se que o estudo acerca das adaptações cinematográficas seja relevante em virtude do ganho tanto para a literatura quanto para as próprias adaptações, pois,

¹ Cf. Blanchot (1987), Anders (2007), Carone (2009).

² Cf. *Die Verwandlung* (1975).

ao evitar ênfases, ambas serão igualmente valoradas e analisadas. Ademais, embora sejam muitos os trabalhos críticos debruçados sobre a escrita kafkiana, as produções acadêmicas sempre podem afirmar o lugar particular que o escritor ocupa no cenário literário. Portanto, analisar sua técnica de escrita aliando-a a outras manifestações artísticas as quais ela inspira, é uma grande contribuição para os estudos críticos da obra do autor de *A Metamorfose*.

Este trabalho tem a pretensão de conhecer de que forma é contemplado o sofrimento de Gregor Samsa, considerando os processos de adaptação da novela *A Metamorfose* para o âmbito da linguagem cinematográfica. Pretende-se, também, investigar as nuances críticas acerca das técnicas literárias apresentadas por Kafka para estabelecer reflexões sobre a estrutura de *A Metamorfose*, capacitando a descrição figurativa do sofrimento do protagonista. Além disso, será feita uma análise da obra cinematográfica que busca recriar a atmosfera kafkiana para, então, determinar, a partir do exame da adaptação, quais artifícios são utilizados para a composição de significação do aspecto apontado. Pretende-se, ainda, analisar a novela kafkiana numa perspectiva interdisciplinar, uma vez que a temática estabelecida faz um resgate conceitual não somente estabelecido pela crítica literária, mas também por outras áreas do conhecimento.

O trabalho se divide em três momentos. No primeiro momento intitulado como “A técnica de Franz Kafka” serão abordadas as diversas propostas teóricas para a análise da técnica utilizada na literatura kafkiana, visando sua maneira singular de narrar. O segundo momento, “Adaptações cinematográficas”, tratará do avanço histórico do cinema, da maneira como a literatura kafkiana se relaciona com a indústria cinematográfica presente no seu período de composição e como a aproximação entre cinema e literatura é entendida pela crítica. Por último será feita uma análise de como é abordada a questão do sofrimento do protagonista de *A Metamorfose* em sua adaptação cinematográfica *Die Verwandlung*.

A técnica de Franz Kafka

De acordo com os discursos que moldaram as sociedades modernas, como bem aponta Stuart Hall (2006), o sujeito encontra-se no centro dos seus próprios interesses, dotado de conhecimento e razão. Entretanto, os princípios cabais da modernidade, estes que antes encontravam-se sólidos, moviam-se para o declínio, passando a serem questionados e, desconstruídos a partir do progresso do pensamento e do desenvolvimento técnico e científico. Então, no que concerne ao sujeito, antes “[...] visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno.” (HALL 2006, p.46).

A partir disso, Kafka é um dos primeiros a trazer para o âmbito literário temáticas como angústia, desamparo, sofrimento, solidão, alienação etc. O autor propõe estruturas que incorporam novas formas de pensar o sujeito, podendo acolher incertezas, incompletudes e descontinuidades. Temáticas que também inspiraram escritores como Dostoiévski (1913-1960), Tolstói (1828-1910), Sartre (1905-1980), Beauvoir (1908-1986), Camus (1913-1960), Blanchot (1907-2003) etc. No entanto, embora tais autores

sirvam-se de temas semelhantes, afinal foram influenciados por sensações parecidas com as do escritor tcheco, há algo em Kafka que o diferencia dos demais: sua técnica.

Dessa forma, Roland Barthes, seguindo a análise minuciosa de Marthe Robert, elucidada em *Ensayos Críticos*:

Kafka no es el kafkismo. Desde hace veinte años, el kafkismo alimenta las literaturas más contrarias, de Camus a Ionesco [...] ¿Se trata de descubrir el terror burocrático del momento moderno? [...] La soledad, la inadaptación, la búsqueda ansiosa, la familiaridad con el absurdo, en una palabra, las constantes de lo que se llama el universo kafkiano ¿acaso no pertenecen a todos nuestros escritores desde el momento en que se niegan a escribir a servicio del mundo del tener? [...] Esto es lo que no disse Marthe Robert: que el sentido de Kafka reside en su técnica. (BARTHES, 2003, p. 196).

Ora, se os mesmos temas são abordados por diferentes autores, o que faz de Kafka tão singular se não sua técnica? Através da afirmação de que Kafka não é o kafkismo, compreende-se que sua escrita não se reduz às temáticas abordadas em suas obras. “*La verdad de Kafka no es el mundo de Kafka*” (BARTHES, 2003, p.190), ou seja, não era de seu interesse estabelecer relação entre a literatura e qualquer teoria, mas sim buscar a mais perfeita literatura, dessa forma, produzia-a da maneira mais técnica que lhe fosse possível para alcançar o que Blanchot (1987) chama de exigência extrema da obra.

Pode-se considerar que boa parte da obra de Kafka trata do sujeito angustiado e desamparado que, como no caso de Gregor, já não pode identificar-se como ser humano e foi excluído do ambiente que lhe deveria ser familiar. No entanto, o autor agrupa essas sensações e as renomeia em apenas uma expressão: inseto monstruoso. Este método é entendido por Anders como “rebatismo”. Kafka ressignifica a temática através da troca de nomes/etiquetas sobretudo para evitar preconceitos imediatamente associados a tais nomes, não se deixando decifrar à luz da razão universal (BEAUVOIR, 2009), estabelecendo um abismo entre o que se compreende de um fato e o seu real sentido e, então, introduzindo o estranhamento camuflado pelo cotidiano.

Quando Kafka, por exemplo, evidencia o papel de mera funcionalidade que o sujeito passa a exercer na sociedade moderna desumanizando-o, significa que este indivíduo é reduzido a *funções de coisa* e o autor faz essa troca de etiquetas “para denunciar o escândalo de que “os homens são coisas” BEAUVOIR, 2009, p. 20).

Ademais, pode-se constatar o acolhimento de incompletudes e incertezas em *A Metamorfose* quando não são revelados os motivos da transformação de Gregor Samsa, “as causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê como também para o próprio herói” (BEAUVOIR, 2009, p.13). Neste caso o leitor, assim como o herói são compelidos a conformarem-se com a ausência de respostas, visto que nem mesmo o narrador consegue esclarecê-las por conta de sua não onisciência, ou melhor dizendo, um narrador que não sabe nada além do que o próprio herói sabe. Eis mais uma técnica apontada na literatura kafkiana. Carone faz uma apreciação acerca da não onisciência do narrador, observando que:

[...] não é o inseto personagem quem conta a história, não obstante ela seja narrada da perspectiva do herói [...] manobra possível [...] graças à existência de um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando. (CARONE, 2009, p.15).

Por conseguinte, “[...] é por uma questão de coerência a forma que o narrador kafkiano, embora fale do personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada.” (CARONE, 2009, p.17). Dessa maneira, lança-se o marco inicial³, porém seu sentido não é esclarecido, tampouco questionado no desenvolvimento da narração, impossibilitando-a de avançar mais do que o protagonista poderia realizar, deixando tanto o herói quanto o leitor num completo breu.

Outra técnica desenvolvida na narrativa kafkiana é a trivialidade do grotesco, isto é, Kafka chama a atenção para estranheza e deformação do mundo escondidos pelo hábito através de sua naturalização. A narrativa inicia-se em seu apogeu, revelando previamente um acontecimento que ocasiona espanto e a partir disso é tratado como se não houvesse acontecido nada de estranho; “[...] não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade [...]” (ADORNO, 1998, p.243).

Em *A Metamorfose*, a narrativa parte do momento em que Gregor desperta de sonhos inquietos metamorfoseado em um inseto monstruoso e apenas nesse momento questiona o que lhe acontecera. Quando olha para o relógio e percebe estar atrasado para o trabalho, logo sua preocupação é imediatamente transferida para este fator – nada o aterroriza mais do que sua incapacidade de realizar suas atividades rotineiras como caixeiro-viajante. No desenvolvimento da narrativa, tanto Gregor como sua família respondem à sua transformação de maneira despreocupada, dando a entender que não há nada de surpreendente com tal desconformidade, como bem mostra Anders (2007), quando se refere ao espantoso em Kafka:

[...] o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura tão aterrorizante. Esse princípio, que se poderia chamar de “princípio da explosão negativa”, consiste em não fazer soar sequer um pianíssimo onde cabe esperar um fortíssimo: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som. (ANDERS, 2007, p. 20).

Retomemos agora à questão da não onisciência do narrador cuja visão é limitada de acordo com a perspectiva do protagonista⁴. Este fator nos possibilita estabelecer discussões

³ Em *A metamorfose* o marco inicial e principal é a transformação de Gregor Samsa num inseto monstruoso.

⁴ Por certo, assim como o herói, o narrador não tem ciência de todos os fatos. Isto implica dizer que o herói é banido de sua própria realidade, sendo deixado de fora de todos os acontecimentos.

a respeito do sentimento de exclusão de Gregor, pois este já não tem acesso à sua própria realidade e, portanto, não pode agir sobre ela.

Os heróis de Kafka, para Anders (2009, p. 34), possuem algo em comum com o herói de *Dom Quixote*⁵, pois ambos são considerados “divíduos”, ou seja, estão cortados do mundo e, por isso, tentam, inutilmente, durante toda a existência, introduzirem-se nele. Utiliza-se o termo “inutilmente”, pois tais heróis estão lançados para fora do mundo, condenados à solidão (BLANCHOT, 1987, p.69), e a única relação que alcançam com ele é vazia e superficial. Segundo as palavras do próprio Blanchot (1987, p.70):

[...] a arte está vinculada, precisamente como Kafka, ao que situa “fora” do mundo e exprime a profundidade desse “fora” sem intimidade e sem repouso, o que surge quando, mesmo conosco, mesmo com a nossa morte, deixamos de ter quaisquer relações de possibilidade. A arte é a consciência de “esse infortúnio”. Descreve a situação daquele que se perdeu, que já não pode dizer “eu”, que no mesmo movimento perdeu o mundo, a verdade do mundo, que pertence ao exílio, a esse tempo de desamparo.

O herói kafkiano não se sente pertencente ao mundo no qual foi condicionado a viver, tornando-se um completo estrangeiro do mundo e de si mesmo. Pois não consegue penetrá-lo por completo, vivendo no entremeio, numa eterna chegada.

Tatiana Salem Levy (2011), em *A experiência do fora*, ao abordar o conceito de fora em Blanchot, que o concebeu a partir da obra do Kafka, explica que ao mesmo tempo em que o personagem experiencia o fora, já está no exílio: “Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir.” (BLANCHOT, 2011, p.35). Portanto, não é permitido ao herói que olhe o mundo como se participasse dele, como alguém que consegue associar-se às convenções sociais, mas sim como alguém que o observava de fora, que não tem acesso completo à sua realidade e não pode vincular-se a nada. Como o próprio Kafka diz no aforismo 76:

O sentimento: “Aqui eu não ancorei” — e imediatamente sente em sua volta as ondas da maré montante arrastando. Uma reviravolta. À espreita, com medo, esperançosa, a resposta cerca a pergunta, examina desesperadamente seu semblante inacessível, segue-a pelos caminhos mais sem sentido, ou seja: os que se empenham em chegar ao lugar o mais distante da resposta. (KAFKA, 2012, p.77).

A incomunicabilidade é um indicador de que o homem já não pode mais relacionar-se com o mundo. Gregor Samsa ao tentar comunicar-se com o gerente e sua família através da fala, fracassa. Pois o que consegue emitir é somente um aglomerado de sons ininteligíveis. Impossibilitado de expressar-se verbalmente e, dessa maneira, de se relacionar no ambiente familiar e social, o protagonista é obrigado a voltar-se para si e somente refletir sobre sua condição.

⁵ Cf. Cervantes (2012).

A característica mencionada acima nos fomenta a citar outro assunto pertinente quando se trata da literatura de Kafka: a racionalidade desenfreada. Apesar da metamorfose de Gregor, é notório que continua “gozando dos semas humanos do pensar e do sentir” (D’ONOFRIO, 2004, p.159). A reflexão causa a intensificação do sofrimento dos protagonistas kafkianos.

E, para encerrar as considerações acerca da técnica de Kafka, não por esgotamento do assunto, mas pelos limites estabelecidos pelo texto científico, dedica-se uma passagem à questão da passividade do herói vinculada à ausência de saídas.

A literatura de Kafka é o diagnóstico do conceito de experiência da negatividade existencial passiva desenvolvido por Gerd A. Bornheim (1970), embora o filósofo não o cite como exemplo. Sendo uma das quatro ramificações da experiência da negatividade, é quando o indivíduo se angustia, se questiona sobre sua realidade, no entanto só a experiência por meio da observação, não conseguindo agir ativamente sobre ela.

O herói kafkiano é passivo porque, por estar fora do mundo, não pode agir sobre ele. Salvatore D’Onófrío (2004, p.158) acusa essa passividade ao afirmar que Gregor Samsa “[...] é um sujeito paciente e não agente, porque apenas sofre consequências de uma fatalidade.”

A experiência negativa, por sua vez, é explicada necessariamente por meio do entendimento acerca da ausência de saídas para a compreensão de sentido. A crença da postura dogmática de que o mundo possui um sentido é completamente descartada pela ausência de saídas do mundo kafkiano. Esta afirmação implica dizer se reconhece em Kafka um pessimismo elevado ao seu grau mais extremo. Significa pensar que nessa atmosfera catastrófica não se pode encontrar nenhum valor positivo para que se possa pensar em conservar a própria vida.

Portanto, fica claro que os percalços sofridos pelo sujeito do mundo no qual Kafka estava inserido subsistem em suas composições, isso explica a escolha das temáticas abordadas. No entanto, sua preocupação em produzir uma literatura perfeita o faz desenvolver sua própria técnica. A parceria entre o tema e a técnica em Kafka é necessariamente o que faz de sua literatura inconfundível e inimitável. Pois, além de transpor para o âmbito literário as sensações do sujeito fragmentado, descentrado e solitário o autor evoca um ambiente inóspito, no qual o grotesco é naturalizado, o homem é reduzido a uma função, banido da sua própria realidade e, então, evidencia a estranheza do mundo real.

Adaptações cinematográficas

Em consequência do avanço tecnológico e industrial e do crescimento das grandes cidades, a fotografia e o cinema são considerados por Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1955), a destruição da aura da obra de arte, isto é, perda do valor de contemplação. Na seguinte passagem Benjamin (1994, p.183) aponta que a produção cinematográfica, além de ser o reflexo da sociedade moderna, também transforma radicalmente a forma como o sujeito percebe a arte e o mundo:

Ela resulta de duas circunstâncias, ambas em correlação com o crescente papel desempenhado pelas massas na vida presente. Encontramos hoje, nas massas, duas tendências de igual força: elas exigem, por um lado, que as coisas se lhes tornem, espacial e humanamente, “mais próximas”, e tendem, por outro, a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez. A cada dia que passa, mais se impõe a necessidade de apoderar -se do objeto do modo mais próximo possível em sua imagem, porém ainda mais em sua cópia, em sua reprodução. A reprodução do objeto, tal como fornecida pelo jornal ilustrado ou pelo semanário, é incontestavelmente muito diversa de uma simples imagem.

Por outro lado, em 1920, surge junto com o expressionismo alemão, o interesse por um cinema de maior complexidade, mas é a partir do expressionismo francês que este passa a ter a intenção de atingir o título de arte. “O cinema deveria adquirir um novo estatuto, o de uma arte tão legítima quanto o da literatura.” (MASCARELLO, 2006, p.89).

Vera Follain de Figueiredo (2005) explora o diálogo entre a literatura e o cinema por diversos ângulos pretendendo desenvolver uma reflexão ampliada sobre o lugar ocupado pela literatura hoje. Entende, então, que o cinema passa a se aproximar da literatura, não mais por mera intenção comercial. Agora, contudo, o cinema se quer arte, não somente indústria. Então, essa aproximação deriva de um interesse em aprender com a literatura, bem como com as outras manifestações artísticas, como constituir um campo autônomo artístico. Portanto, as adaptações cinematográficas passam a ser um meio eficaz de elevar o cinema.

Acerca da afinidade da obra *A Metamorfose* com o cinema, é preciso voltar à sua fase de composição, em 1912. Como já mencionado, o cinema seria a forma de atração que mais conseguia reproduzir os preceitos da vida moderna, tendo em vista a velocidade e facilidade com que mostra os fatos. “Ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados.” (HANSEN, 2004, p. 409 apud CRUZ, 2004, p.26).

A partir do ângulo da alienação, considerando que o assunto é a relação entre literatura e cinema, há uma possível semelhança entre Charles Chaplin e Franz Kafka que foram contemporâneos e se destacaram ambos em suas respectivas artes. Hansen media que Benjamin torna Chaplin e Kafka pares, pois ambos abordavam e retratavam genialmente os percalços da vida moderna.

Assim como há situações em Chaplin que, de maneira única, interligam as condições do excluído e do deserdado, do eterno sofrimento humano, às condições mais específicas da existência contemporânea – o dinheiro, a metrópole, a polícia – todo evento em Kafka tem duas faces: a face imemorable e a-histórica, como também a face da mais recente atualidade jornalística (HANSEN, 2008, p. 373-374 apud CRUZ, 2004, p.30).

Além das temáticas, outro fator que aproxima Chaplin de Kafka é o código gestual. Fica claro que Chaplin, por ser um dos pioneiros do cinema mudo, investia na linguagem

corporal, nas expressões. E em Kafka há a adoção de gestos excessivamente enfáticos. Benjamin em “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” aponta uma aproximação entre Kafka e o teatro chinês, que se serve necessariamente do código de gestos:

Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas de experiências, em contextos múltiplos. O teatro é lugar dessas experiências. (BENJAMIN, 1987, p.146).

Eisenstein, em *A forma do filme* faz emergir indiretamente uma possível relação entre a estética da obra de Kafka e a cinematográfica ao questionar-se sobre quais meios são aplicados no filme para que se possa mostrar, simultaneamente, o retrato de uma atitude em relação à coisa retratada, apontando a composição como um desses meios. Nas palavras do próprio teórico:

Quero levantar neste ensaio esta questão particular: até que ponto a personificação desta atitude pode ser obtida através apenas dos meios de composição. Há muito percebemos que uma atitude em relação a um fato retratado pode ser personificada através do modo como o fato é apresentado. Mesmo o mestre da “atitude” como Franz Kafka reconheceu como crítico o ponto de vista físico: “A diversidade de ideias que se pode ter, digamos, de uma maçã: a maçã como aparece para a criança, que deve esticar muito o pescoço para vê-la sobre a mesa, e a maçã como aparece ao dono da casa, que a pega altivamente e entrega a seu convidado” (EISENSTEIN, 2002, p.141).

Tendo a composição como meio de apresentação de um fato, se, como no caso de Gregor Samsa, o que pretende ser retratado é o seu sofrimento, o ambiente da cena na qual ele está inserido deve contribuir para contextualizar sua tristeza: “[...] o herói se entristece, e, em uníssono, a natureza se entristece, e a iluminação, algumas vezes a composição do plano e (mais raramente) o ritmo da montagem – porém, mais frequentemente apenas acrescentamos música.” (EISENSTEIN, 2002, p.142).

Portanto, juntamente com o código de gestos apontados por Walter Benjamin (1987), a composição é essencial para que a leitura comparativa entre a literatura kafkiana e sua transfiguração para o cinema seja compreendida. Uma vez que há algo de cinematográfico na estrutura de *A Metamorfose*: a câmera subjetiva, os gestos, as expressões, a descrição detalhada do ambiente, as atitudes dos personagens.

Conforme as observações de Hutcheon (2013), as adaptações são vistas pela crítica acadêmica e pela resenha jornalística como meras derivações culturalmente inferiores.

Deve-se considerar, no entanto, a potencialidade do cinema de desenvolver e de alcançar uma linguagem própria e independente de narrar.

Robert Stam (2000, p.58 apud HUTCHEON, 2013) argumenta que, para alguns, a produção literária possui uma posição de superioridade postulada, ou seja, estará sempre acima de qualquer adaptação. Isso acontece pois acredita-se que, por ser uma das formas de se fazer arte mais antiga, a literatura sempre ocupará um espaço privilegiado, e de fato ocupa. No entanto, o teórico desenvolve os conceitos de *incofobia* e *logofilia* e essa relação hierárquica está intimamente relacionada com tais conceitos, uma vez que *incofobia* é o medo ou a insegurança com relação à aproximação cultural com imagens e *logofilia* é a sacralização da enunciação. Essa negatividade associada à adaptação também parte da concepção de que o filme deve fidelidade à obra original, e, quando não superada tal expectativa, o valor da expressão fílmica é reduzido. No entanto, “[...] a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas.” (HUTCHEON, 2013, p.48).

Uma vez sendo a releitura de um texto já existente, “[...] criado e então recebido em concepção com um texto anterior [...]” (HUTCHEON, 2013, p.27), o estudo acerca da relação entre a narrativa literária de *A Metamorfose* e sua adaptação cinematográfica vem ser uma leitura comparada. E embora sendo um estudo comparado, as adaptações permanecem sendo trabalhos autônomos, podendo muito bem serem interpretados como tais (HUTCHEON, 2013, p.27). Ademais, para Hutcheon, a adaptação além de ser uma “entidade ou produto formal” e “um processo de criação” ela é também uma “[...] forma de intertextualidade – ou seja – nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013 p.30).

O retrato do sofrimento de Gregor Samsa no filme *Die Verwandlung*

O sofrimento do herói de *A Metamorfose* tem início no primeiro parágrafo da história e não cessa até sua morte, já nas últimas páginas. Gregor sofre por motivos que se iniciam desde a perda de mobilidade em detrimento da desumanização, até pelos diversos sentimentos despertados pela rejeição da família e pelo sentimento de culpa e conformidade que se enraízam na sua consciência desenfreada. A imagem grotesca e a vida solitária e dolorosa de Samsa é a marca da novela em questão. Jan Nemeč, por sua vez, responsável pela recriação da obra literária para a televisão alemã, é um dos diretores que se aventura no desafio de transferir os sentimentos de um homem que foi banido do mundo e já não pode agir sobre a própria realidade para a esfera do cinema. A fidelidade de uma adaptação à obra literária não é necessariamente uma vantagem na transposição do texto em filme, e este fator não é o mais importante para o presente trabalho. No entanto, a tentativa de fidelidade é uma das marcas de *Die Verwandlung* que praticamente não foge do texto de origem.

Portanto, assim como na obra literária, não há aparição física de Gregor Samsa para o espectador. Os únicos que podem vê-lo são os demais personagens. Sobre isso,

o próprio autor numa carta enviada ao editor desta obra no ano de 1915 aponta o seu desgosto em permitir com que a aparência do protagonista seja realizada imagetivamente. Em suas palavras: “O inseto mesmo não pode ser desenhado. Ele não pode nem mesmo ser mostrado à distância.” (KAFKA apud FERREIRA, 2011, p.5).

Anteriormente, mencionou-se a relevância do código gestual kafkiano, característica valorizada por Benjamin. Entretanto, na produção de Jan Nemeč não há a presença corpórea de Gregor, no lugar de sua imagem é utilizada uma câmera subjetiva, a qual mostra a história através de sua perspectiva, técnica à qual Modesto Carone (2009, p.15) se refere ao dizer que o “[...] narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista.” Mas, esta ausência impede o espectador de perceber os sentimentos de Gregor por meio de expressões faciais e gestos. Logo, para compensá-la, adota-se o método do foco em objetos inanimados e gestos dos demais personagens para fazerem referência às suas emoções e à sua imagem grotesca.

Podemos utilizar, como exemplo, o momento em que seu quarto vira um depósito de objetos inutilizados e de comida estragada. A atmosfera impura, escura e putrefata de seu quarto fazem vazão ao seu estado psicológico decadente, dando a entender que aquela situação lhe causa profunda tristeza. Há também a presença da câmera objetiva que apresenta as ações dos outros personagens fora da visão do protagonista.

A desumanização de Gregor é uma característica valiosa para a análise aqui sugerida. Na obra literária é reconhecida logo no primeiro parágrafo, quando “[...] acordava de sonhos ansiosos, descobriu que, em sua cama, havia se transformado em um monstruoso inseto verminoso.” (KAFKA, 2017, p.7). No entanto, no filme, primeiro é mostrado que Gregor já não pode realizar seus movimentos primários como levantar da cama, ficar de pé e abrir a porta do quarto (figuras 1,2). A metamorfose somente é confirmada quando aparece na porta e tanto os pais quanto o gerente reagem por meio de gestos e expressões que denunciam certo assombro (figura 3), e com o desenrolar da trama, a forma como é tratado pela família, a tonalidade da voz quando se dirigem a ele e os olhares de desprezo também são atitudes que demonstram que já não o viam mais como homem, e que foi reduzido inteiramente a um inseto, sendo tratado como tal (figura 4). Quando tenta se comunicar com o gerente, nota-se que sua fala não é compreendida assim como não havia sido quando tentara se explicar ainda dentro do quarto, sua voz, interpretada pelo narrador, é substituída por um aglomerado de sons que se assemelham a grunhidos. Ressalta-se, ainda, a perda sensorial humana, progressivamente substituída pela sensibilidade de inseto, a nível de exemplo, seu paladar já não é mais o mesmo, pois passa a se alimentar com restos de comida.

Figura 1 – Gregor não consegue levantar da cama



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 2 – Gregor abrindo a porta com a boca



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 3 – Reação da família e do ge-rente



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 4 – Greta expulsando Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Diante das limitações, Gregor perde a autonomia, sendo impossibilitado de seguir com o exercício do seu trabalho como caixeiro-viajante. Excluído do mundo social, é cercado pelo sentimento de impotência, inferioridade e culpa. Quando descobre que aqueles que dependiam do seu trabalho para viver têm dinheiro suficiente para não passarem necessidade, mas que a situação os obriga a esforçarem-se, encontra-se “queimando com vergonha e tristeza” (KAFKA, 2017, p.41). Desde o fracasso dos negócios do pai, sente-se responsável pelo sustento da família. Trabalha “com uma intensidade especial”, e como resultado do sacrifício diário, começa a ganhar dinheiro suficiente para cobrir as despesas existentes. Entretanto, ao passo em que sente satisfação por ser o herói que se sacrifica pela família, sua existência se torna cada vez mais amarga por precisar anular e abandonar sua própria vontade. Havia se acomodado àquela situação, lhe era conveniente. Sua submissão ao trabalho é tanta que é capaz de pensar em trabalhar mesmo após ser metamorfoseado, insistindo em explicar-se para o gerente por sua falta:

Agora, – disse Gregor, plenamente consciente de que era o único que havia mantido a compostura – me vestirei e sairei. Permitirão que eu me ponha a caminho, certo? Veja, Sr. Gerente, não sou obstinado, e estou disposto a trabalhar. Viajar é exaustivo, mas eu não conseguiria viver sem. (KAFKA, 2017, p.23).

No filme, ao mesmo tempo em que Gregor tenta se redimir com o gerente, afirma sua submissão e sentimento de inferioridade diante da sua autoridade visto que os limites da sua nova forma física só permitem que o olhe de baixo para cima (figura 5 e 6).

Figura 5 – Gregor aos pés do gerente



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 6 – A submissão de Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Impotente para o trabalho e para a vida, a figura de inseto monstruoso substitui imediatamente a imagem do provedor da família que se sacrifica como caixeiro-viajante. Neste sentido, as funções são invertidas. Ao passo que Gregor passa de provedor para incapaz, a família passa de dependente para provedora. Isso desencadeia desde o início um desprezo com relação a Gregor. Em consequência de sua transformação, a família, que já não o vê mais como humano e sim como inseto, afasta-o do ambiente familiar. Quando Gregor aparece pela primeira vez metamorfoseado, uma das primeiras ações de seu pai é

[...] afugentar Gregor de volta para o quarto, balançando a bengala [do gerente] e o jornal [...] avançava implacavelmente, sibilando como um louco. [...] Mas quando [Gregor] finalmente conseguiu colocar a cabeça na frente da abertura da porta, ficou claro que seu corpo era largo demais para ir adiante. Naturalmente, seu pai, naquele estado mental, não teve a ideia de abrir a outra parte da porta dupla um pouco, para criar uma via adequada para que Gregor passasse. Seu único pensamento fixo era de que Gregor **precisava entrar em seu quarto, o mais rápido possível** [...] Então, seu pai deu-lhe um empurrão por trás, libertando-o, e ele rastejou, sangrando severamente, bem para o interior de seu quarto. (KAFKA, 2017, p.27-28, grifo nosso).

A citação acima demonstra a urgência que o pai tem em colocar Gregor para dentro do quarto, e assim, fora do ambiente familiar. Neste momento o filho da família já não pode se relacionar com o mundo familiar, é completamente excluído. Na adaptação os

assobios citados na obra são substituídos por frases de evacuação exclamadas pelo pai num tom insultuoso (figura 7).

O abismo entre o herói e o ambiente familiar fica mais evidente no momento em que Gregor é visto por todos da família fora de seu quarto pela segunda vez. Quando Greta e a mãe de Gregor resolvem tirar os móveis de seu quarto com a intenção de deixá-lo mais a vontade para rastejar, o protagonista angustia-se ao ver “tudo o que lhe era caro” (KAFKA, 2017, p.49) sendo arrastado para fora, pois via aqueles objetos como a confirmação de quase tudo o que restou de sua humanidade: memórias, histórias e escolhas. Incentivado por essa sensação, numa tentativa de recuperar pelo menos um dos objetos, fica exposto para as mulheres. A mãe, vendo pela segunda vez o filho em forma de inseto, desmaia. Gregor, “sentindo-se culpado e preocupado” (KAFKA, 2017, p.51) rasteja até o teto da sala, deixando que Greta cuide da mãe dentro do quarto. No instante em que está pendurado, perde o equilíbrio por estar tonto e cai subitamente sobre a mesa de jantar lotada de utensílios. O pai, ao retornar, entende erroneamente que Gregor havia tomado alguma atitude violenta contra a mãe. O herói, por sua vez, corre imediatamente para a porta do quarto com a intenção de mostrá-los que não havia necessidade de forçá-lo a entrar. Entretanto, o pai ignorando qualquer gentileza, começa a jogar maçãs a fim de acertá-lo, e assim o faz. No filme, a cena em que Gregor passa voluntariamente para a porta não é demonstrada, no entanto fica claro que quando Gregor ultrapassa dos limites do quarto é imediatamente reprimido (figuras 8, 9 e 10).

Figura 7 – O pai espantando Gregor aos chutes e gritos



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 8 – Gregor caindo na mesa de jantar



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 9 – O pai jogando maçãs em Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 10 – Os pais observando Gregor atingido pela maçã



Fonte: Die verwandlung (1975).

Após o fato, o pai entende que apesar da transformação, Gregor ainda era da família, e que não poderia ser tratado como inimigo, então, para compensá-lo, permite que a porta seja aberta todas as noites para que observe todos à distância (figura 11).

Evidentemente Gregor permanece excluído do convívio, e apesar da “compensação”, ainda não pode ter acesso ao mundo familiar. Este aspecto confirma a passividade do sujeito kafkiano anteriormente mencionada. Ora, Gregor ainda estava “[...] na escuridão de seu quarto, invisível para os que estivessem na sala [...]” (KAFKA, 2017, p.57-58), sem nenhum direito de participar e agir sobre sua realidade: o verdadeiro diagnóstico do indivíduo que já não pertence mais, no caso de Gregor, ao mundo familiar. Dentro da realidade verossímil da obra literária este fator é visto positivamente, mas em sua adaptação é retratado de maneira mais sombria, como se Gregor se tratasse de um animal de estimação, embora o narrador revele que, para o herói, ainda é uma compensação satisfatória (figura 12). Ou seja, este “quase acesso”, mesmo que indiretamente, influencia para que o protagonista caia cada vez mais no abismo solitário de seu quarto, o que intensifica o sofrimento.

Figura 11 – Gregor observando a família de dentro do quarto



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 12 – Greta lançando restos de comida para Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

No início da metamorfose, Greta toma a responsabilidade de cuidar da alimentação e da limpeza do quarto do irmão. Ainda é possível identificar uma certa preocupação da sua parte. Todos os dias a irmã organiza os restos de comida que sobram das refeições e os serve cuidadosamente. Evidentemente, a forma como é tratado reflete necessariamente no seu estado psicológico. No filme, é possível perceber que, enquanto Greta se preocupa em deixar seu quarto habitável, Gregor ainda não sente um profundo mal-estar, uma vez que o contexto do ambiente em que foi encerrado ainda não acusa tal sentimento.

Tomemos como exemplo o fato de que pela manhã seu quarto ainda é iluminado pela luz solar. Entretanto, conforme o passar dos dias os cuidados já não são mais os mesmos. O alimento antes organizado e colocado cuidadosamente no chão passa a ser arremessado de qualquer maneira, tratamento que desmotiva o apetite de Gregor; “[...] estava tomado pela raiva devido aos cuidados precários que estava recebendo, apesar de não pensar nada que gostaria de comer [...]” (KAFKA, 2017, p.61). Como já não se alimenta mais e com a suspensão da limpeza do quarto, os restos de comida começam a se acumular e aos poucos apodrecerem (figura 13).

Sem mais pensar sobre como poderia agradar Gregor, sua irmã agora chutava um pedaço ou outro de comida rapidamente para dentro de seu quarto, pela manhã e ao meio-dia, antes de correr para loja onde trabalhava, e à noite, totalmente indiferente em relação à comida só ter sido mordiscada ou, o que acontecia com mais frequência, ter permanecido intacta, retirava-a com um movimento da vassoura. (KAFKA, 2017, p.61).

Já sem mobília, o ambiente vira um verdadeiro depósito de objetos que para a família são inúteis, mas, ainda assim, não faz menção jogá-los fora (figura 14). Este aspecto leva a crer que a existência de Gregor é igualada a dos objetos lançados para dentro do quarto. As funções que antes lhes cabiam já não são mais úteis ao passo que Gregor, tendo sido reduzido a mera funcionalidade, depois que perde a capacidade de exercê-la, torna-se inútil para a família. Mas também não faz menção lançá-lo fora e, por esta razão, assim como os objetos, é enclausurado no quarto.

Figura 13 – O quarto de Gregor



Fonte: Die Verwandlung (1975).

Figura 14 – Os móveis



Fonte: Die Verwandlung (1975).

O sentimento de solidão, desamparo e angústia de Gregor se agrava e fica cada vez mais explícito, pois apesar da aparência monstruosa de inseto ainda permanece humanamente consciente do descaso com que é tratado, o que faz do sofrimento ainda mais intenso. Na adaptação fílmica essas sensações podem ser percebidas em diversos momentos. A iluminação do ambiente no qual Gregor se situa já é mais baixa, inclusive, há um evidente contraste entre o quarto habitado pelo herói e o restante da casa (figuras 15 e 16). Podemos reconhecer toda atmosfera sórdida, grotesca e inóspita através da natureza escura e suja do cenário (figura 17). Gregor, de consciência humana, jamais conseguiria ignorar o sofrimento causado por aquela condição lamentável. Todas as tentativas fracassadas de se inserir num lar que contradiz os sentidos de familiaridade, a impotência de sujeito que não pode mais trabalhar e a forma incoerente com que é tratado somados à consciência exacerbada fazem a existência de Gregor perder todo o sentido.

O último caso que o faz aceitar passivamente a ideia de partir, é quando Greta, num momento de cólera, revela que já não vê mais aquele “monstro”, como seu irmão, e que seria melhor que se livrassem dele ou que desaparecesse por conta própria (KAFKA, 2017, p.70-71). Depois de ouvir essas cruéis palavras, Gregor entra em seu quarto. Na adaptação, através da câmera subjetiva, nota-se que os rastros deixados por Gregor ao sair do quarto, na tentativa de se aproximar da irmã enquanto ainda tocava violino para os inquilinos, acusam seu estado físico gravemente abatido, pois no chão há um líquido escuro que certamente saíra de seu corpo (figura 18).

Figura 15 – A família num ambiente claro



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 16 – O quarto escuro de Gregor



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 17 – Sujeira



Fonte: Die verwandlung (1975).

Figura 18 – Líquido escuro



Fonte: Die verwandlung (1975).

Quase ao amanhecer “sem controlar, sua cabeça despencou, e de suas narinas saiu debilmente seu último suspiro” (KAFKA, 2017, p.74). A ausência de esperanças e o profundo mal-estar fizeram com que a única alternativa possível para Gregor fosse a morte, pois se tivesse oportunidade teria escolhido viver. Mas a facilidade que tem em adequar-se às condições, fez com que as palavras de Greta fossem definitivas para sua decisão de desaparecer completamente. Dessa maneira, o fim da câmera subjetiva marca não somente o fim da vida do protagonista, mas também do seu sofrimento.

Considerações finais

A obra kafkiana intervém precisamente na forma de pensar a condição do indivíduo que experiencia sua própria “não existência” de maneira grotesca: sendo desumanizado, rejeitado, exilado e condenado a uma vida reclusa e sem sentido.

A câmera subjetiva é a principal ferramenta da adaptação de Jan Nemeč. Esta sugere que o foco da metamorfose não é a transformação de Gregor em inseto. Assim como na técnica kafkiana, o que choca mais não é o fato estranho, mas sim a maneira despreocupada com que os demais personagens e o próprio protagonista reagem a ele. Ademais, ter acesso aos pensamentos de Gregor através do narrador e olhar por meio da sua perspectiva, permite que o espectador perceba todos os estados emocionais do herói e comprove que o ambiente no qual o personagem está inserido acompanha-os de maneira precisa. Portanto, associada à câmera subjetiva são utilizados diversos outros artifícios cinematográficos para demonstrar o sofrimento de Gregor. Sendo assim, constatou-se que a aparição física substituída por uma câmera subjetiva, a qual permite que o espectador valorize aspectos que se fazem mais fundamentais do que a aparência do herói em si. As expressões e gestos enfáticos dos demais personagens demonstram o sentimento de repúdio despertado por sua nova aparência física.

A desumanização é demonstrada, principalmente, pela constatação da falta de habilidades em seguir com suas atividades rotineiras e pela voz notadamente substituída por grunhidos ininteligíveis. O sentimento de inferioridade corresponde ao ponto de vista

escolhido para a câmera subjetiva, que capta o olhar de Gregor a partir do chão, sempre de baixo para cima.

Notou-se, também, que, ao passo que a família, especificamente Greta, regride nos cuidados com o irmão, Gregor se sente gradualmente entristecido, excluído e angustiado. Conforme o estado emocional do herói, o ambiente em que vive também sofre notáveis modificações que acusam certa regressão. Primeiro, a iluminação do quarto é diminuída, depois vira um verdadeiro depósito de móveis supérfluos e comida estragada e em seguida se transforma em um espaço humanamente inabitável. O aspecto sujo e sombrio do quarto de Gregor são para demonstrar sua ansiedade diante das inúmeras tentativas frustradas de se inserir no mundo familiar, que, por sua vez, mantém-se evidentemente inacessível.

NASCIMENTO, R. C. S.; PINHEIRO, R. S. Gregor Samsa's portrait of sorrow : from literature to cinema. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.137-157, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *This work deals with a study on how the suffering of the protagonist Gregor Samsa is shown, considering the adaptation process of the soap opera The Metamorphosis to the scope of cinematographic language. As objects of study, the original literary production Franz Kafka's The Metamorphosis and its adapted version for the film language directed for Jan Nemeč in 1974 will be used. The methodology used to guide the work is the bibliography. We will then try to make explicit the reference readings to the kafkaesque work for authors such as Blanchot, Anders, Carone and others, correlating them with the critical perception of Walter Benjamin, Linda Hutcheon and Eisenstein about cinema and film adaptations. In this way, the objective is to appropriate the fragments that demonstrate the suffering of the protagonist of the novel, to see how his suffering is brought to light for the film adaptation.*
- **KEYWORDS:** *The Metamorphosis. Suffering. Gregor Samsa. Adaptations. Franz Kafka.*

Referências

ADORNO, T. W. **Prismas:** crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática. 1998.

ANDERS, G. **Kafka:** pró e contra. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, R. **Ensaayos críticos.** 14.ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BEAUVOIR, S. de. **A força da idade.** 2.ed. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).

BENJAMIN, W. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v.1, p.137-164.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORNHEIM, G. A. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. Porto Alegre: Globo, 1970.

CARONE, M. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERVANTES, M. de. **Dom Quixote**. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin, 2012.

CRUZ, C. L. da. **Três vezes Gregor Samsa**: a câmera, o gesto e o monstro. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.posencialit.letras.ufrj.br/images/Posencialit/td/2014/Disserta%C3%A7%C3%A3o/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Cyntia%20Leandro%20da%20Cruz.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

DIE VERWANDLUNG. Direção: Jan Němec. Intérpretes: Heinz Bennent; Zdenka Prochazkova. 1975. Gênero: Drama. Origem: Alemanha. 1 DVD (55 min), son. Baseado em A metamorfose, de Franz Kafka. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 2004.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FERREIRA, R. de J. Die Verwandlung (A metamorfose): refazendo o caminho de Kafka. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v.9, n.28, 2011. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa25/rosineiadefesus_dieverwandlung.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2021.

FIGUEREDO, V. L. F. de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. Tradução de André Cichinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2013.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução de Livia Bono. São Paulo: Pé da Letra, 2017.

KAFKA, F. **Aforismos reunidos**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

LEVY, T. S. **A experiência do fora**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

ACHEGAS PARA O ESTUDO DO CONTO *OS TRÊS PORQUINHOS*: SOBRE ALGUMAS RETEXTUALIZAÇÕES EM FORMATO DE LIVRO-BRINQUEDO

Diana Maria MARTINS*
Sara Reis da SILVA**

- **RESUMO:** Centrado na reflexão sobre a pertinência da dimensão gráfica na receção do conto clássico *Os Três Porquinhos*, este estudo ocupa-se da análise de alguns livros-brinquedo criados a partir deste hipotexto, tendo como *corpus* textual um conjunto de publicações traduzidas em língua portuguesa, de autoria variada, com chancelas distintas e cronologicamente dispersas, a saber: uma reavaliação do artista checo Vojtěch Kubašta (1914-1992), distribuída pela Electroliber, três obras contemporâneas da Porto Editora, duas propostas da Yoyobooks, uma edição da Girassol e uma reavaliação da Booksmile. Situada no âmbito dos estudos literários, mais concretamente, em torno da literatura para a infância, em articulação com saberes da ilustração e do *design*, a presente abordagem intenta perquirir as principais singularidades verbo-icónicas e gráficas, em articulação com uma referência crítica aos elementos gráficos e/ou peritextuais que diferenciam alguns volumes do conto em questão, contribuindo, deste modo, para a reflexão em torno de uma das tendências mais marcantes da edição contemporânea para a infância, designadamente a relevância e o empenho imagético, gráfico e lúdico do objeto-livro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura para a infância. Livro-objeto. Livro-brinquedo. *Os Três Porquinhos*. *Design*.

Introdução

A edição para a infância goza hoje de um frutuoso período no que concerne ao número de propostas editadas, mas também no tocante à diversidade de formas(tos) ofertada(o)s, pelo que experimentação, hibridismo, provocação, interatividade, ludicidade, entretenimento, prazer, emoção, persuasão são vocábulos conspícuos, na

* IPCA – Instituto Politécnico do Cávado e do Ave. Escola Superior de Design. Barcelos - Portugal e Universidade do Minho. Instituto de Educação – Centro de Investigação em Estudos da Criança. Braga – Portugal. 4710-057 – dmmartins@ipca.pt

** UM – Universidade do Minho. Instituto de Educação – Centro de Investigação em Estudos da Criança. Braga – Portugal. 4710-057 – sara_silva@ie.uminho.pt

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

contemporaneidade, da investigação académica dedicada a este universo. A crescente estetização do livro infantil¹ serve, por vezes, um propósito mais ou menos comercial, advindo da necessidade de diferenciação face aos demais produtos culturais e de entretenimento dirigidos à infância na atualidade, mas decorre igualmente de uma oferta vasta de processos de impressão, de materiais, de tintas e de acabamentos (dobras, vincos, cortantes, vernizes, plastificação, cunho ou relevo, por exemplo) que permitem a *designers*, engenheiros de papel e editores a opção por estratégias gráficas significativas para a mensagem global da obra. Deste modo, podemos identificar uma tendência crescente de livros para a infância na qual é evidente uma organização ousada, lúdica e semanticamente pertinente de elementos gráficos e/ou visuais em articulação com uma exploração criteriosa e cuidada de saberes de produção gráfica.

Na verdade, não consideramos improvável a hipótese desta linha contemporânea tida como emergente decorrer do facto de a década de 80 se ter distinguido como um período relevante da História do *design*, marcado por um crescente interesse em torno deste universo. Com efeito,

[...] o ensino académico vulgarizou-se e expandiu a sua área de acção a mestrados e doutoramentos, dando origem a todo um conjunto de trabalhos, textos, exposições e catálogos. Por outro lado, a própria forma de praticar o design mudou, em boa parte graças ao aparecimento do computador pessoal que permitiu a centralização num só indivíduo de um conjunto de tarefas previamente dispersas, dando origem quer a novas práticas profissionais, quer a novas especializações dentro das práticas profissionais clássicas – se, até há pouco tempo, design e edição, por exemplo, eram tarefas separadas pelas próprias ferramentas e locais em que eram exercidas, neste momento centram-se por vezes no mesmo computador e no mesmo programa. (MOURA, 2011, p.15).

A intervenção do *designer*, tal como a da figura do ilustrador, tem vindo a mostrar-se, portanto, determinante para a elucidação e ampliação de sentidos do texto literário. Trata-se de um fenómeno visível pelo cuidado acrescido sobre a relação verbo-icónica em sintonia com uma atenção acrescida à forma do livro e ao modo como se articulam todos os elementos peritextuais que constituem este artefacto, dando azo a efeitos de surpresa e até de subversão ou de questionamento dos pressupostos tradicionais inerentes ao processo de criação de um livro² infantil. Na verdade, como esclarece Rick Poynor (2010) no seu volume *Abaixo as Regras: Design Gráfico e Pós-Modernismo*,

¹ A respeito do processo de transfiguração do livro para a infância desde o século XVIII e da sua relação com os pilares da sociedade hipermoderna, *vide*, por exemplo, “Algumas notas sobre os livros infantis na hipermodernidade: *O Polegarzinho* ou *As Botas de Sete Léguas* numa seleção de livros-objeto para a infância”, de Diana Maria Martins e Sara Reis da Silva, publicado na *Acta Scientiarum. Language and Culture* ou, ainda, das mesmas investigadoras, “A evolução do livro-objeto: técnica e estética”, presente na revista *FronteiraZ - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*. Cf. Martins e Silva (2020a, 2020b).

² No domínio do livro-objeto de autoria portuguesa, merece relevo o cuidado significativo sobre a materialidade do livro levado a cabo por editoras como a Pato Lógico, com destaque para a coleção “Desconcertina”, criada em 2011, composta por livros-acordeão sem texto ou os volumes *De Caras* (LETRIA; LETRIA, 2011) e *Eu Vou Ser*

[...] o ato de criar designs nunca pode ser um processo completamente neutro, já que sempre envolve *acrescentar* algo ao projeto. Até certo ponto, é impossível que um design não seja baseado em gosto pessoal, entendimento cultural, crenças sociais e políticas e profundas preferências estéticas. Além disso, os designers sempre argumentaram que, para funcionar com eficácia, precisam questionar e às vezes até mesmo “reescrever” o *briefing* do cliente. Sua posição encara o entendimento que o cliente tem acerca do problema de comunicação como podendo ser imperfeito, e, por isso mesmo, o cliente precisa da ajuda de um designer. Ao mesmo tempo, os designers são motivados pela necessidade de satisfação criativa e aprovação dos seus pares, fatores importantes mas que algumas vezes não são reconhecidos e que têm um efeito determinante sobre suas obras. (POYNOR, 2010, p.120, grifo do autor).

Reforçar a experiência de leitura e fazer do livro um objeto provocativo, criativo e apelativo à imaginação do leitor³ decorre das decisões do *designer*, num processo frequentemente de autoria coletiva de criação de um livro para a infância. Na verdade,

[...] every layout tells a story. Graphic design can manipulate the elements of visual communication – type and image – to lead the reader or viewer from one scene, concept or thought to another, both in linear and circuitous ways. Think of the reader as a driver, who is free to slow down or speed up at will, but who is guided by the designer with speed bumps and traffic signs in the form of type and image size, scale and style. (HELLER; ANDERSON, 2016, p.110).

Deste modo, o *designer* também ele, tal como o ilustrador, um dos primeiros leitores do discurso verbal (por vezes, figuras coincidentes numa única pessoa), além de responsável por imprimir valor económico, fazendo do *layout* do livro um elemento de destaque, assume, em algumas das obras dirigidas à infância, uma dimensão autoral ou produtora. Assim, ao invés de uma leitura monológica, limitada e meramente funcional (dar forma ao conteúdo), a dimensão material é pensada tendo em vista um apelo claramente sensorial que incita à participação e interpretação do leitor, convidando-o a explorar, a experimentar e a questionar, percurso através do qual ainda se acentua, em certos casos, o carácter polissémico do objecto literário. Todavia, o entendimento do *designer* como autor é um fenómeno recente, visível somente na segunda metade dos anos, e não isento de discussão (POYNOR, 2010). Mesmo assim, como descreve Mário Moura (2011, p.21),

(LETRIA, LETRIA, 2020), dois livros *mix-and-match* onde o leitor pode dar azo à imaginação e criar até 4096 personagens inusitadas, e, ainda, a editora Planeta Tangerina, com especial relevo na coleção “Cantos Redondos”, ainda que a atenção ao projeto gráfico seja uma constante nas obras que são dadas à estampa por esta casa editorial.

³ Note-se que “[...] esta ideia do exercício do design como uma cultura e o modo como está ligada aos livros revela-se no aparecimento de livrarias especializadas em publicações sobre design, que enfatizam pela sua disposição o carácter visual dos livros expostos, chamando a atenção para as suas capas e para o seu design.” (MOURA, 2011, p.16), fenómeno igualmente visível no domínio das obras de potencial recepção infantil.

[...] apesar do “Design como Autor” ser consensualmente um conceito datado e historicamente encerrado, muitas das suas ambições – o maior controle editorial e curatorial sobre a criação de conteúdos, a valorização da narrativa sobre a apresentação neutral de informação, a ideia de um designer responsável socialmente –, acabariam por ser integradas na prática mais comum e mais comercial do design, modificando-o subtilmente.

Precisando um pouco mais, de acordo com o autor supracitado, numa opinião sustentada pelo esquema teórico proposto por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber* (1969)⁴, a presença da voz do *designer* e controlo no *design* gráfico e, de um modo em particular, nos Big Book⁵, assenta num conjunto de estratégias formais (que, cremos, serem, em grande parte, igualmente descortináveis no domínio da criação do livro infantil), como o uso de elementos peritextuais tradicionalmente utilitários e independentes, então usados como elementos narrativos, podendo passar também pelo modo como se articula a relação verbo-icónica. Além destes,

[...] existe também um uso narrativo do virar das páginas, encenando sequências onde a página na sua totalidade passa a ser a unidade narrativa. Ao longo do livro pode surgir também um conjunto de vozes, encenadas graficamente de forma distinta mas que, no entanto, se subordinam à voz gráfica do designer, podendo ser nuances da sua voz, ou representações de outras vozes – do cliente, de outros designers ou de críticos. Todas estas características apontam e representam um controle total do livro, quer enquanto objecto, quer enquanto conteúdo, levando a que mesmo esta divisão se esbata. (MOURA, 2011, p. 201-202).

Um caso paradigmático no âmbito do que explicitámos é a edição contemporânea de livros para a infância coincidente com a publicação de contos pertencentes ao acervo tradicional oral, património inestimável e filão inspirador que tem resultado na criação autoral de hipertextos ostensivamente atraentes para o potencial receptor infantil, pela sua nova roupagem, coincidente, por exemplo, com a parodização de certos elementos narrativos. Continuamente revisitados ao longo dos tempos, servindo propósitos muito distintos, os contos de fadas de transmissão oral e de autor têm-se apresentado aos pequenos leitores, nas últimas décadas, sob a forma de publicações graficamente desafiantes, apelativas, construções cuidadas onde o leitor é convidado a agir sobre o livro, assumindo um papel crucial para o decurso dos acontecimentos.

⁴ Cf. Foucault (2005).

⁵ Por Big Books Mário Moura (2011, p.9) entende aqueles “[...] livros que certos designers fazem por iniciativa própria, para si mesmos, sem clientes, em muitos casos, dedicados ao seu próprio trabalho, recolhendo-o, comentando-o e – de modo mais ou menos explícito – promovendo-o.” Todavia, como o próprio estudioso defende, estes livros embora sejam vistos frequentemente como catálogos, “[...] só muito raramente se limitam a mostrar os trabalhos antigos de um designer, propondo frequentemente visões do mundo alternativas, em termos políticos, éticos e sociais – *Life Style*, de Bruce Mau (2000), é o exemplo mais evidente, mas é possível ver o mesmo tipo de impulso em *Design Writing Research*, de Lupton e Miller (1999) ou em *Sagmeister: Made You Look* (Hall, 2001).” (MOURA, 2011, p.16-17).

Universo editorial vasto, os livros-objetos podem comportar materializações muito distintas. Como tal, de um modo geral, podemos incluir neste campo editorial obras onde se exploram (de modo isolado ou híbrido) efeitos de movimento e de transformação de imagens pelo recurso a estratégias planas, a contrução de figuras autoeréteis ao virar da página (livros *pop-up*), volumes com modos de encadernação atípicos, bem como publicações onde se observa a adição de ou a impressão em materiais inesperados ou incomuns. Os livros-objeto e, dentro destes, os livros-brinquedo (volumes dirigidos a leitores iniciais) evidenciam uma notória dimensão emocional, lúdica e participativa que faz do livro um artefacto sensorialmente sedutor e apetecível aos olhos e às mãos do leitor, comportando uma leitura descomprometida e envolvente, aquilo que Ana Paula Paiva apelida de “apreciação despretensiosa” (PAIVA, 2017, n.p).

A autora supracitada considera o recurso aos livros-brinquedo no processo de formação do leitor de vital importância, esclarecendo que

[...] primeiro a criança experimenta tocando, sentindo, provando, querendo ou não, tateando, puxando, mexendo, cheirando, virando, abrindo, fechando. Se o livro é feito para brincar e se, mais ainda, carrega o magnetismo do brinquedo isso não me parece supérfluo para a infância, mas sim de grande valor, tanto para a vivência como para a recompensa mental cognitiva que ao explorar descobrirá prazer e conhecimentos. (PAIVA, 2017, n.p).

Reconhecendo, portanto, as potencialidades formativas destas publicações, Ana Paula Paiva salienta que o leitor infantil que tem oportunidade de contactar com livros-brinquedo

[...] vai exercitando a autonomia do seu pensamento, vai ganhando vivências, aos poucos e curiosamente vai descobrindo usos de linguagem denotativos e conotativos, diretos e sugestivos, vai desejando o contato com livros que oferecem não o banal, ou seja, algo mecanicista do tipo monte um quebra-cabeça neste livro, mas sim, algo mágico e significativo que dá corpo ao pensamento lúdico. (PAIVA, 2017, n.p).

A referida estudiosa brasileira destaca, assim, o valor semântico do suporte livro, constatando o papel significativo da linguagem do *design* no processo de decifração de um livro-brinquedo. Chama, ainda, a atenção para a importância da valorização das suas propriedades lúdicas, pois

[...] brincar também é uma forma de elaborar pensamentos, ações, necessidades, vontades, conflitos, propósitos. Então, que os mediadores sejam essenciais nesse processo de ilustração das potencialidades dos livros-brinquedo... e depois, basta deixar as crianças brincarem de ler, instigadas pela imaginação, identificação, prazer, manejo, pelas suas próprias relações motivadas. (PAIVA, 2017, n.p).

Ora, as obras que enformam o *corpus* textual deste estudo centrado no conto *Os Três Porquinhos* inscrevem-se precisamente no universo editorial ao qual nos vimos de referir,

um âmbito fortemente descortinado pela espetacularização visual e gráfica, alcançando a receção deste texto tradicional uma dimensão emocional e performativa que faz do recetor extratextual uma espécie de coautor destas propostas.

Os Três Porquinhos: entre a casa primitiva/primeira e a casa “civilizada”

Em *Os Três Porquinhos*⁶, narrativa de origem desconhecida da tradição oral, recolhida por James Orchard Halliwell (1843) e dada à estampa, em 1890, com o título original “*The Story of the Three Little Pigs*”, em *English Fairy Tales*, compilação assinada por Joseph Jacobs (1854-1916)⁷, a casa é inegavelmente o *topos* ou a categoria essencial para a acção/motivação das personagens, cuja actuação, no contexto diegético em pauta, substantiva o tópico da saída da casa materna/paterna e, simultaneamente, o confronto (des)avisado com o mundo.

Tendo como personagens os três porquinhos, a mãe destes, o lobo e o homem, neste texto clássico, tornado célebre pela conhecida animação de 8 minutos, dirigida por Burt Gillet dos Estúdios Disney (1933) e que tanto parece ter inspirado muitos norte-americanos durante a Grande Depressão⁸, a edificação de três casas, com diferentes materiais – palha, galhos/madeira e tijolo e cimento –, tidas como possíveis abrigos ou espaços protectores (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.166), dá conta, sempre em crescendo, de uma construção assente na ingenuidade e na despreocupação, bem como, em contrapartida, na prudência, cautela ou inteligência (BETTELHEIM, 2011), entre outras, redundando na união das personagens principais e na derrota do “eterno” vilão, o Lobo. A intriga tem, assim, como tópico central o processo de amadurecimento e de independência, que, ainda que protagonizado por três actantes, na verdade, estes podem ser lidos como uma só unidade, dando conta cada um deles de diferentes fases do desenvolvimento do indivíduo. Prazer e trabalho (acrescido de uma boa dose de sagacidade) são conceitos contrastantes na narrativa em causa, sendo que os primeiros dois porquinhos optam por uma via rápida e descomprometida, mas frágil de construção das suas próprias casas (que facilmente se pode conotar com a vivência da infância marcada pela mentalidade mágica do sujeito infantil), enquanto que o terceiro se mostra trabalhador e estatuto e empreende um esforço mais demorado, com resultados menos imediatistas, mas que o tornam destemido e robusto frente à figura oponente e provocadora do lobo (lembrem-se as tentativas de persuasão pela oferta dos nabos das terras do Sr. Silva, das maçãs do Jardim Feliz e a ida à feira, episódio onde a situação se inverte, sendo o lobo quem foge do porquinho mais velho que rolara dentro

⁶ Para a concretização da análise deste conto, teremos como ponto de partida uma tradução de Maria Luiza Borges, da editora Zahar, inscrita no volume *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & Outros* (2012).

⁷ Cf. Os três... (1994).

⁸ Confira “*In 1933, The Three Little Pigs was made into a highly successful ‘Silly Symphony’ cartoon by Disney, featuring the song (written for the film by Frank Churchill) ‘Who’s Afraid of The Big Bad Wolf?’.* Filmgoers saw the Wolf as a symbol of the Depression, and the song became something of a national rallying cry in America.” (CARPENTER; PRICHARD, 2005, p 526).

da desnatadeira). Ao contrário do que sucedera com os irmãos que acabam devorados (e sublinhe-se o peso semântico deste termo, que se pode associar a uma certa falta de civilidade), o mais velho dos protagonistas, depois de embair o lobo mais do que uma vez (amedrontando-o, inclusivamente), acaba por comê-lo ao jantar, garantindo, deste modo, um estado de felicidade vitalícia. O desfecho prevê, em definitivo, uma figuração da casa como espaço que condensa a união e a intimidade (BACHELARD, 2003), ou, ainda, como cenário privado e seguro⁹.

É, com efeito, seguindo esta última ideia que nos parece, ainda, significativo enveredar por/ponderar sucintamente uma outra linha de leitura, ou seja, uma leitura sociológica do conto e, em concreto, da casa. Seguindo, por exemplo, a formulação teórica de Mateus Santiago *et al.* (2010), no estudo *Os Três Porquinhos: Uma análise dos conceitos sociológicos presentes na história*, o espaço re(construído) pelos três irmãos emerge como uma instituição social e uma das funções que encerra ou coincide com a de propriedade privada. Como se pode ler na abordagem em questão, a casa reflete o valor da propriedade privada, na medida em que se constata que a casa perfeita ou ideal, feita de tijolos, é inviolável. O porquinho que a construiu, ou seja, o irmão mais velho, que, em última instância, estipula o modelo de vida segura, tem a paz de ter a sua integridade física garantida, o seu património e/ou a sua propriedade privada, “quatro paredes” que se distinguem fundamentalmente por albergarem a família e por servirem de refúgio contra o lobo.

Acresce, ainda, um outro aspecto, no nosso entender, de maior alcance semântico, equacionado também no estudo ao qual temos vindo a aludir. Trata-se da evolução do ser humano relativamente à sua moradia ou à sua construção. Por outras palavras, o modelo de casa ideal, a casa de tijolos, é o símbolo da socialização. Como aí se recorda, “[...] as casas de palha e madeira são símbolos do passado, do não evoluído, do não civilizado [...]” (SANTIAGO *et al.*, 2010, n.p). Note-se que, como lembra Mitts-Smith (2010), no conto em análise, como em outras narrativas célebres, como, por exemplo, *Os Sete Cabritinhos*, “[...] *the wolf is a wild animal in domesticated spheres among domesticated animals. His status as a wild animal and predator sets him apart from other characters. He is an outsider, an interloper.*” (MITTS-SMITH, 2010, p.59).

Um apontamento, ainda, para registar que, em 2010, o americano Steven Guarnaccia assina o volume *The Three Little Pigs, An Architectural Tale*, uma estimulante reescrita do famoso conto, baseada na reelaboração estética das três casas dos co-protagonistas segundo os “preceitos” ou alguns dos paradigmas de três famosos arquitectos: Frank Gehry, Phillip Johnson e Frank Lloyd Wrigth. Por conseguinte, com esta renovada narrativa verbo-icónica, se dúvidas houvesse quanto à relevância da casa no conto em questão, assim como relativamente à fertilidade criativa que o texto clássico providamente potencia e naturalmente quanto à natureza dinâmica do texto literário semioticamente aberto a fenómenos de homeostase e de homeorrese (SILVA, 2016), elas dissipar-se-iam.

⁹ Trata-se de um conto com uma forte carga metafórica – exemplar, até, deste ponto de vista, como comprova o estudo de Nuñez Ramos e Lorenzo González (2004).

Análise do *corpus* textual

O primeiro dos volumes a analisar corresponde a uma proposta gráfica e visual da autoria de **Vojtěch Kubašta**, figura central do segundo período áureo da História do livro-objeto e autor de um vasto número de livros para a infância, sendo responsável por diversas revisualizações de contos tradicionais, editados na Checoslováquia pela Artia, num período dominado pelo Partido Comunista. Distribuído em Portugal pela Electroliber e impresso na Checoslováquia, este volume intitulado *Os Três Porquinhos*¹⁰ compreende um total de quatro páginas duplas¹¹, estando arquitetado numa configuração próxima dos livros *pop-up* de disposição horizontal, com incisões e dobras em V, realizadas diretamente sobre as ilustrações e às quais se somam pedaços de papel que exigem a intervenção física do leitor, figura responsável por introduzir e ocultar informação visual e por conceder movimento a parte do discurso imagético. A centralidade do espaço diegético da casa é notória na publicação em causa (todas as páginas apresentam planos visuais centrados, ora na fachada exterior, ora no interior, com destaque para a chaminé), dado que a própria capa exhibe parte da fachada, atribuindo especial relevo a uma longa janela tripartida, onde se encontram os protagonistas devidamente identificados pelo numeral cardinal, num registo visual próximo do desenho infantil. Esta anotação gráfica surge, aliás, ao longo da obra inscrita sobre as próprias casas ou sobre a uma tabuleta de madeira, mas também sobre o vestuário dos porquinhos, dando-se deste modo ênfase à noção de propriedade privada. Merece também registo a inscrição sobre a lareira $1+1+1=3$ já no epílogo, que, a somar à capa, revela a leitura desta tríade como parte de uma unidade.

Os dois primeiros espaços arquitetónicos contrastam claramente com a casa de tijolos, bem estruturada e de aparência cuidada e onde, junto a uma janela, encontramos um balde próximo de uma boca de água canalizada, que o leitor é convidado a mover com o auxílio de uma manivela de papel. Uma vez acionado este mecanismo, o leitor é surpreendido pelo aparecimento do porquinho mais velho de feição sorridente, ao mesmo tempo que, acima deste, faz aparecer a figura enfurecida do lobo. A este agente extratextual cabe também a responsabilidade de fazer eclodir o lobo, tanto na capa como por detrás da casa do primeiro dos irmãos, o que confere diversão à leitura e fascina o leitor infantil. Além do vilão que surge na lateral da casa na referida capa do livro, com o mesmo gesto, correm-se as cortinas, que, ainda que passando a esconder os protagonistas (merecendo destaque o facto de o primeiro estar a comer, o segundo a beber e o último, o mais racional e requintado estar a tocar flauta), se encontram devidamente enumeradas e em cujas cores diferenciadas se identificam de antemão os três donos.

Além dos acréscimos imagéticos até aqui indicados, que denotam a interpretação singular de Kubašta, enquanto ilustrador e engenheiro de papel desta obra, também não é despiciente a representação de uma ferradura, de um trevo de quatro folhas, a

¹⁰ Cf. Kubašta ([19--?]).

¹¹ Na contracapa desta publicação, surge retratado um outro conto “*Dora e os três ursos*”, sendo que, em nenhum deles, surge identificada a data de edição. Ainda assim, a pesquisa realizada permite-nos supor que terá vindo a lume na década de 60 do século passado.

presença de uma coruja sobre a casa do irmão mais velho (cuja cabeça também se move aquando da movimentação da manivela da boca de água) ou a representação de alguns elementos em trio como, por exemplo, três porquinhos mealheiros, três talheres e três pratos. Cuidadosamente elaborada, conjugando de modo sincrónico a dimensão verbal, a pictórica e a gráfica, esta revisualização legitima o estatuto de referência que este criador checo, atento ao envolvimento prazeroso do leitor, ocupa hoje na História do livro-animado. Do ponto de vista textual, convém lembrar que, à semelhança de outros volumes desta coleção que chegaram a Portugal, também aqui o texto em língua portuguesa surge colado sobre o texto original, ou seja, a tradução não se encontra impressa. Ainda que respeitando, na generalidade, a versão matriz é de apontar, no entanto, alguns elementos desviantes, como a construção conjunta dos irmãos da casa dos tijolos após a fuga do segundo porquinho, a omissão das provas propostas pelo lobo ao mais velho, bem como o facto de todos sobreviverem e comerem juntos o lobo e de passarem, no desfecho, a viver todos juntos na casa de tijolos. Note-se, igualmente, uma certa preocupação em envolver o leitor no relato da ação, em consonância, aliás, com o já mencionado apelo físico proposto pela dimensão material, de que é exemplo: “[...] o homem deu-lhe a madeira e o porquinho começou logo a fazer a casa. Entretanto quem havia de chegar?” (KUBAŠTA, [19--?], n.p).

O **volume da autoria de Xavier Deneux**, datado de **2008** e editado com a chancela da Dom Quixote, é parte-integrante da colecção “Uma história para tocar”, inscrição paratextual que anuncia a singularidade gráfica mais proeminente da publicação, ou seja, a mobilização da estratégia que consiste na integração de distintas texturas em elementos relevantes recriados visualmente nas seis páginas duplas nas quais texto verbal, texto ilustrativo e texto gráfico se articulam intersemioticamente. O *incipit* do relato, além de introduzido a partir da fórmula hipercodificada de abertura “Era uma vez”, retoma parcialmente, e ainda que de forma ligeiramente desviante, o conteúdo da abertura do texto matricial: “Era uma vez três porquinhos rosados e redondinhos. Para eles tinha chegado a hora de deixar a casa da mamã e do papá e de construir as suas próprias casinhas.” (DENEUX, 2008, n.p). Também as sequências fundamentais do conto, correspondentes, além da já referida situação inicial, aos três momentos coincidentes com a construção das três casas – uma de palha, outra de madeira e outra de tijolos – e pelo desfecho punitivo para o vilão, seguem o modelo original, embora se cinjam ao fundamental e omitam a intervenção de outras personagens que não sejam os três irmãos e o seu malvado opositor.

A relevância dos já mencionados três espaços físicos construídos é sugerida pela integração de materiais diversamente texturizados em cada um deles, apelando ao toque e à percepção das diferenças (ao nível da resistência, por exemplo) entre os três, percurso que prevê a apreensão semântica também através dos sentidos, neste caso, do tacto. Similarmente, a distinção física entre as personagens que ineractuem na narrativa é também estipulada através da diferença da sua aparência, como se conclui igualmente pelo toque nas suas recriações materiais/físicas, marcadas pela integração de dois tecidos distintos, um para os porquinhos e outro para o lobo (no caso do lobo, de um tecido que mimetiza o seu pêlo negro).

Apelativa é, de igual forma, a possibilidade de movimentar ou de fazer correr dois dos porquinhos, que surgem como dois bonecos de papel, com uma pequena pega de papel, bem como o lobo que, pelo facto de poder ser destacado, quase no desfecho do relato, pode ser introduzido num recorte que recria graficamente a entrada pela chaminé na casa de tijolo e a sua queda num caldeirão de água a ferver.

Assim, se o investimento gráfico, a que vimos de aludir, encerra uma intencionalidade que não será difícil de descortinar (apelar ao toque e, assim, proporcionar um contacto lúdico com uma narrativa clássica), também o próprio registo verbal se distingue pela vivacidade e, até, pelo carácter interpelativo – “Adivinhem quem observava gulosamente os três porquinhos?” (DENEUX, 2008, n.p) –, envolvendo e aproximando, deste modo, o destinatário extratextual de um texto literário central na cultura literária da criança.

Interactivos são, também, os dois volumes que integram as colecções “Contos clássicos” (Booksmile, 2017)¹² e “Contos de Fadas com Sons” (YoyoBooks, 2018)¹³.

A primeira obra referida, *Os Três Porquinhos* (2017), propõe, logo desde a própria capa, uma leitura dinâmica, que reclama a acção física sobre o objecto, visto que convida ao gesto de empurrar e é deste que resulta a alteração das personagens apresentadas, que surgem associadas às suas três casas.

A narrativa aproxima-se, desde o início, da versão matricial, nomeadamente no que diz respeito à situação inicial – a mãe incentiva o seus filhos a partir, mas, neste caso, para que sejam autónomos e independentes (“construírem as suas próprias casas”) – e os três momentos ou peripécias, em concreto, ao encontro dos três co-protagonistas com três figuras humanas masculinas: um camponês, um lenhador e um pedreiro (e, neste aspecto, verificamos uma maior concretização identitária destas personagens – no texto original, são referidos apenas como homem/homens –), facto que especifica ou objectiva melhor, orientando a interpretação do potencial receptor infantil. Aliás, é no mesmo sentido que entendemos a inclusão dos mecanismos *pull-the-tab*, por exemplo, quando se trata de diferenciar e atribuir a cada um dos porquinhos um material de construção diferente. Desta estratégia gráfica e da sua manipulação, muito ao sabor da curiosidade infantil, resultam, na verdade, diferentes camadas de leitura, um dinamismo que muito prende a atenção do destinatário extratextual, também ele envolvido na conformação dos sentidos múltiplos que a obra guarda. Refira-se, ainda, e funcionando, da mesma forma, como meio de concretização de movimento, o recurso a tiras circulares destinadas a serem rodadas. É este gesto que, em certos segmentos da narrativa, abre igualmente a possibilidade de visualização da entrada em cena dos co-protagonistas. As ilustrações de Givé não se contêm em termos cromáticos nem no que diz respeito aos diversos elementos naturais – árvores, flores, animais etc. – que aí surgem recriados, em muitos casos com formas e cores compactas, à primeira vista, contrafactuais ou pouco prováveis (árvores pintadas a azul, por exemplo), muitas vezes em contornos geométrizados, mas muito imaginativas. Este é, pois, um volume eminentemente lúdico que oferece a possibilidade de uma leitura animada e envolvente.

¹² Cf. Givé (2017).

¹³ Cf. Búzio (2018).

Numa linha similar, mas recorrendo a um mecanismo gráfico diverso, *Três Porquinhos*, da colecção “**Contos de Fadas com Sons**”, propõe, de igual modo, uma “leitura com os dedos”, que acorda os sentidos, neste caso, a própria audição, como sugere a designação da colecção.

O texto verbal, manifestamente simples e contido, cinge-se ao essencial, respeitando, em parte, as linhas principais do texto-matriz, mas elidindo muitos aspectos, que se prendem, por exemplo, com a omissão da personagem mãe ou das três supramencionadas figuras masculinas, assim como alterando o desfecho. Neste caso, o lobo cai numa panela com água a ferver destinada a ser usada para um chá, o que, aliás, conforme desvenda a última ilustração, em página dupla, acaba por acontecer. As peripécias, os momentos de tensão, correspondentes às investidas do lobo e, naturalmente, a própria intenção ético-moral do conto clássico prevalecem nesta retextualização actual que conta com a acção física do destinatário extratextual, de quem se espera que prima um conjunto de pequenos botões para dotar a leitura de som, além da cor ou da própria “luz” que a ilustração já oferece.

No volume cartonado editado pela **Girassol Edições** na colecção “**Casinhas com Janelas**”¹⁴, o aspeto gráfico que mais se destaca, além da própria dimensão reduzida e do formato recortado que mimetiza uma casa, reside nos recortes ou orifícios patentes em todas as páginas (e também logo na capa), uma estratégia que permite ao leitor focar-se e visualizar elementos, regra geral, de teor naturalista, detalhes que, na verdade, reiteram a ambiência ou o espaço físico onde decorre a acção (ou seja, na floresta).

Este livro resistente, adequado a leitores com mãos pequenas e ainda a dar os primeiros passos no contacto com o livro, propõe uma versão do conto em estudo apresentada num discurso verbal marcado por um léxico e por frases simples (parataxe) e curtas. Trata-se de uma retextualização muito truncada e condensada, composta apenas pelas sequências actanciais basilares, designadamente os três momentos distintos de confronto dos três porquinhos com o lobo mau. O desfecho é, igualmente, reduzido ao essencial e manifestamente desviante do desenlace que pode ser lido na versão matricial: “Decidiu [o lobo mau] então entrar pela chaminé, mas o porquinho mais velho pôs ao lume um caldeirão com água a ferver. E lobo queimou o rabo e fugiu dali a correr.” (BUSQUETS, 2005, n.p).

A composição visual, evidenciando uma notória força e variedade cromáticas, não oferece novidade ou um discurso que possibilite um percurso inferencial, nem proporciona uma leitura “em paralelo” ou em contraponto ao texto verbal, mesmo introduzindo pontualmente detalhes sugestivos, por exemplo, o facto de o primeiro porquinho surgir recriado a tocar viola ou de o segundo aparecer a tocar flauta.

Recuperando um formato incomum na edição portuguesa para a infância, a Porto Editora deu à estampa a obra *Os Três Porquinhos*, da colecção “**Livro-carrossel com cenários 3D**”, em 2019, com ilustração de Helen Rowe, texto de Elisabeth Golding e *design* de Anton Poitier¹⁵. Próximo da configuração do livro-carrossel-estrela, a narrativa

¹⁴ Cf. Busquets (2005).

¹⁵ Cf. Golding (2019).

surge limitada a um total de seis composições visuais que fazem lembrar cenas de uma peça de teatro, dado o uso de recortes que funcionam como camadas sobrepostas que conferem profundidade à ilustração. Próximo do objeto decorativo, de capa cartonada com uma lombada cuidada, realizada com recurso ao relevo, a informação presente na contracapa desperta o leitor para a encadernação inusitada desta publicação, destacando, assim, a componente gráfica e visual desta proposta face ao conteúdo “Diverte-te a ler esta história com fantásticos cenários em 3D. Abre o livro e ata as fitas para criares cenários com as tuas personagens preferidas.” (GOLDING, 2019, n.p). Quando completamente aberto, este livro completa um total de 360º, sendo que a lombada funciona como um eixo central que permite girar o livro sobre si mesmo (como um carrossel), ou exige um deslocamento do leitor em torno da obra por forma a visualizar todos os cenários. O deslumbramento visual é o propósito maior desta publicação, sendo o texto disposto numa mancha ao fundo de cada cena. Como tal, o discurso ilustrativo adquire um forte pendor chamativo e encantatório, assumindo essencialmente uma visão descritiva do registo verbal. Ao contrário da versão de Jacobs, os porquinhos partem por sua própria iniciativa. O episódio de engodo da parte do porquinho mais velho também apresenta subtrações e dissemelhanças. Deste modo, o mais esperto terá de atirar as maçãs para se livrar do vilão e rolar dentro de um barril até chegar a casa, excluindo-se a referência aos nabos e à feira, a discrepância das horas combinadas e o temor da parte do lobo que, no hipotexto, desconhecia o conteúdo do barril. Merece destaque, também, a opção por um final incerto relativamente ao destino do lobo, não se esclarendo se este foi comido ou não: “Ninguém sabe ao certo o que foi feito do lobo, mas, por vezes, as pessoas ouvem o som grosseiro de um arrote a vir da casa do porquinho, onde ele viveu feliz para sempre!” (GOLDING, 2019, n.p).

Com data de primeira edição de 2019, a mesma editora publica uma outra *proposta Os Três Porquinhos - com vários cenários e 4 figuras!*¹⁶, um livro de natureza híbrida onde se conjugam múltiplos mecanismos. Unidos pela natureza lúdica que norteia esta publicação, trata-se de um livro de pequeno formato, cartonado e resistente com diversas páginas que funcionam como abas semelhantes às dos volumes *lift-the-flap*. Desta forma, além da leitura tradicional da esquerda para a direita, torna-se possível a construção de quatro divisões (semelhantes às de um livro-carrossel-casa) que incitam à ação lúdica, convidando o leitor a mimetizar ações das personagens, passeando as figuras tridimensionais pelas divisões e pelo trilhos representados, um desígnio evidente na informação paratextual presente na contracapa “Ajuda os três porquinhos a fugirem do lobo malvado. Abre os fantásticos cenários e usa as figuras para representares esta história!” (MACHELL, 2019, n.p). Soma-se, ainda, a inclusão de pequenas perfurações de formatos variados que permitem antever parte da ilustração seguinte, levando o leitor a deter a sua atenção sobre partes do cenário.

As distinções entre esta versão e o referente literário são inúmeras. Em vez de três porquinhos, aqui temos um dos protagonistas do género feminino que, neste caso, assume o lugar do porquinho mais astuto. Dirigida a leitores iniciais, e tendo por base o recurso à

¹⁶ Cf. Machell (2019).

rima que permite uma fácil memorização, em associação a onomatopeias, o aligeiramento da versão matricial é evidente pela omissão do desaparecimento dos dois irmãos e pela representação da mãe em lágrimas pela partida espontânea dos progenitores que decidem viver uma “aventura fascinante”. A somar a estes dá-se preferência a um final feliz marcado pela fuga do lobo, que, assim, não acaba comido ao jantar. Aliás, a própria referência ao desejo de devorar os porquinhos é substituída pela menção ao desejo do vilão de os saudar (“Só quero dizer olá!”), e será só aquando da descida pela chaminé que o lobo fará referência à sua verdadeira intenção: “Se por aqui descer, tenho a sensação de que estes porquinhos serão a minha refeição” (MACHELL, 2019, n.p).

Além das dificuldades financeiras na casa materna, suprimem-se também o encontro com o homem e as tentativas do lobo para tentar apanhar o porquinho mais velho fora de casa, singularidades que denotam uma clara pretensão de eliminar os aspetos adversos inerentes a este hipotexto e uma tentativa de aglutinação das atuais reinvidicações sociais de defesa do poder feminino. A somar ao registo adocicado das ilustrações (fiéis ao discurso textual e de fácil decifração) e das próprias personagens tridimensionais de tamanho reduzido, resistentes e laváveis, acresce a apresentação da obra dentro de uma caixa com uma pega que permite um fácil transporte. Fica, portanto, evidente a pretensão em fazer da leitura desta obra um momento afetuoso, divertido e descontraído, apta a uma exploração autónoma e recorrente por leitores principiantes.

Alicerçado numa mesma visão sumariada e aligeirada do referente textual em estudo e publicado, também, pela Porto Editora, surge, em 2020, um volume de título homónimo pertencente à coleção “**Contos Surpresa**”, com texto de Valentina Deiana, ilustrações de Maria Chiara Di Giorgio e *design* de Elena Scanferla, obra de tamanho reduzido, igualmente cartonada e resistente¹⁷. Do ponto de vista material, esta publicação diferencia-se, desde logo, pelo recurso a quatro marcadores de dimensão considerável, nos quais surgem representados os três protagonistas e o lobo. Quando puxados estes mecanismos gráficos aproximam-se da configuração dos livros *pull-the-tab*. Ao leitor é reservado, assim, o papel de descobrir partes da narrativa verbal em paralelo com elementos do discurso pictórico centrais da intriga, através de um gesto físico que nos recorda a leitura interactiva própria do formato digital.

Ao invés da escassez de recursos que marca o *incipit* do texto matriz, aqui é-nos apresentada uma família feliz. Substancialmente distinta do seu hipotexto, a partida dos porquinhos, longe de ser motivada por uma vivência difícil, assemelha-se, antes, a uma aventura, conspecto descortinado na própria capa onde os três porquinhos exibem acessórios característicos de um explorador da natureza. Da figura do homem refere-se unicamente o seu encontro com o primeiro dos irmãos, excluindo-se, de igual modo, a menção às tentativas do vilão de alcançar o porquinho mais velho. O desfecho desta proposta dá conta da fuga do lobo após queimar a cauda ao cair na lareira, bem como dos festejos de vitória dos três porquinhos com os amigos. O texto verbal, sendo bastante conciso e simplificado, é parco em diálogos, eliminando-se falas constantemente repetidas e facilmente memorizáveis da versão matricial. Trata-se, como tal, de uma arquitetura

¹⁷ Cf. Deiana (2020).

verbo-icônica bastante adocicada e empobrecida, até pelo pouco cuidado atribuído à representação das casas, espaço nuclear deste enredo, tendendo a atribuir mais ênfase ao espaço físico do bosque: “[...] os irmãos decidiram separar-se, e o mais velho disse aos outros para terem muito cuidado com o lobo que vivia no bosque.” (DEIANA, 2020, n.p).

Concluimos com a leitura de uma publicação da Yoyobooks, não datada, e sem referência autoral a qualquer um dos discursos presentes, que tem por título *Três Porquinhos – Um conto de fadas com fantoches de dedo*¹⁸. Seguindo o formato tradicional de um livro para a infância, sendo cartonado e de cantos redondos, a sua única singularidade passa pela inclusão desse recurso cinético-dramático avançado no próprio título que permite a dramatização/recriação da intriga em análise por parte do mediador adulto, como, aliás, se esclarece na contracapa do livro: “[...] este conto de fadas interativo em breve fará parte do ritual do seu filhos na hora de dormir. Os fantoches de dedo macios e este conto favorito preparam o seu filho para o mais doce dos sonhos.” (TRÊS..., 2019, n.p). Assim, tendencialmente próximo de um propósito simultaneamente pedagógico e comercial, esta publicação centra o seu relato na construção contrastiva das casas (num discurso que chama a atenção para a brevidade da concretização e para a sua parca resistência), omitindo-se a referência aos episódios que revelam a astúcia do mais velho face aos desafios do vilão. De parte ficaram, igualmente, as dificuldades vividas na casa materna e o encontro com o homem. De assinalar também que se substitui a morte dos porquinhos mais ingênuos por promessas de felicidade, após a construção de novas casas agora de tijolo. O próprio lobo acaba por fugir uma vez “queimado e desanimado”, ao contrário do sucedido no desenlace original, onde acaba comido pelo porquinho mais velho. A dimensão imagética segue de perto o referente hipotextual, constituído por frases curtas e maioritariamente em discurso indireto, que, à semelhança da versão anterior, deixa de parte o diálogo entre personagens do hipotexto que acabaria por enriquecer um possível reconto com os fantoches de dedo, que, registe-se, uma vez mais, correspondem à única propriedade material que singulariza a proposta em causa.

Reflexões finais

A componente gráfica do livro infantil tem a capacidade de dirigir, educar e de persuadir o leitor repercutindo-se na apreensão e no comportamento deste face ao texto verbal e à leitura, como procurámos dilucidar, sendo que, todavia, a liberdade criativa do *designer*, em última instância e em certos casos, acaba condicionada pelas leis do mercado. Nas obras relidas, sobressai, portanto, uma forte sensação de entusiasmo gráfico decorrente de uma concorrência feroz e incessante de outros produtos, um fenómeno que levou muitas editoras de livros para a infância a reconhecerem a força e a pertinência de uma apresentação sedutora de textos clássicos, alguns deles já sobejamente reescritos e reeditados no passado. Assiste-se, portanto, a uma generalização do *design* na sociedade

¹⁸ Cf. Três... (2019).

contemporânea, não raras vezes, confundido com a publicidade e o *marketing*, limitado, deste modo, a um instrumento de venda de livros, materializado em publicações que se demarcam por uma hegemonia formal (e imagética, não raras vezes, abundantemente colorida) face a um conteúdo verbal negligenciado e frequentemente suprimido. Os livros-brinquedo, de um modo geral, comungam em grande parte destas propriedades e encerram, por conseguinte, um propósito educativo ou consumista (objeto de consumo/entretenimento). No entanto, coexistem, no domínio editorial, propostas que se encontram num entrecaminho entre o educativo e o literário, que aliam, de forma apreciável, uma intenção educativa a uma visão estética. Deste modo, a dimensão material coabita de modo harmonioso e síncrono com os restantes discursos. A aparência lúdica, provocadora e instigante destas publicações propicia uma relação de cumplicidade entre leitor adulto e leitor infantil (BECKETT, 2012), ao mesmo tempo que possibilita uma apreensão mais autónoma, experimental e afetuosa da parte do destinatário extratextual, que, em última instância, contribuiu para o germinar de uma representação precoce positiva e prazerosa do livro e da leitura.

Na maioria dos volumes analisados, plasma-se, de forma notória, a tendência que procurámos explicitar. Com efeito, ao nível da arquitetura narrativa, o enredo surge re-desenhado, observando-se uma omissão completa da situação inicial do conto matriz – uma mãe que não pode sustentar os seus três filhos e que os manda pelo mundo à procura de fortuna –, além de uma ostensiva simplificação e de uma redução considerável ou ao essencial das personagens – recorde-se que, no texto original, intervêm um homem que ofereceu a palha ao primeiro porquinho, outro homem que transportava varas e que acaba por facultá-las ao segundo porquinho e, ainda, um outro homem com uma carga de tijolos que servem para a construção da terceira casa. Ao nível ideotemático e, até, num quadro axiológico que implicitamente já fomos procurando aclarar, o conto analisado mostra que o crescimento traz desafios e adversidades, mas serve, igualmente, de elogio à postura sábia, destemida e esforçada do terceiro porquinho, transparecendo uma visão esperançosa da adultez do ser humano, fundamental ao desenvolvimento do sujeito infantil que, em parte, acaba ofuscado nas obras relidas, pelo reconhecimento nestas de uma via alternativa e complementar de contacto precoce com este incontornável referente literário, não impeditiva de uma leitura (simultânea ou futura) da versão matricial publicada, ainda no século XIX, por Joseph Jacobs. Ora, esta relevante configuração, no caso de certos volumes aqui revisitados, parece justamente apagar-se ou ser preterida, na medida em que a ênfase é colocada numa linguagem ilustrativa e gráfica que tem como fim último o entretenimento ou a vivência de uma ludicidade que, apesar valiosa, por si só (ou cingida apenas a isso), não deixa de ser limitativa do ponto de vista da conformação de uma educação literária ou artística.

Importa, porém, registar – e para finalizar – que a dimensão autoral da linguagem gráfica é menos frequente em revisitações de contos tradicionais (legitimada, de certo modo, também por ser uma prática financeiramente menos rentável), estando associada a publicações de receção dual (os livros-objeto), caracterizados por uma certa apropriação do próprio conceito de livro, submetido, então, à interpretação do *designer*. A exploração da espacialidade do suporte de um modo mais livre, interventivo e dinâmico faz destes

últimos um espaço de reflexão que eleva o estatuto do *designer* ao de artista, ao mesmo tempo que emancipa o papel do leitor, agente convidado a agir sobre o livro e sobre o próprio texto (coautor). Daqui se conclui que “[...] o design enquanto disciplina já não é uma actividade que existe apenas em função de um cliente exterior – ou seja, como um serviço –, mas torna-se uma disciplina auto-consciente, cujos mecanismos, até agora internos, ganharam também um público próprio.” (MOURA, 2011, p. 15).

MARTINS, D. M.; SILVA, S. R. Tips for the study of The Tale the Three Little Pigs: about some retextualizations in toybook format. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.159-176, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *Focused on reflecting about the relevance of the graphic dimension in the reception of the short story The Story of the Three Little Pigs, the study deals with the analysis of some books created based on this hypothesis, having as a textual corpus a set of publications translated into Portuguese, of varying authorship and chronologically dispersed: a revision of the book of Czech artist Vojtěch Kubašta (1914-1992), distributed by Electroliber, three contemporary books by Porto Editora, two books by Yoyobooks, an edition of Girassol and a rewriting by Booksmile. Situated within the scope of literary studies, more specifically, around children's literature, in conjunction with illustration and design, it aims at analyse the main verbal-iconic and graphic singularities, in conjunction with an approach of graphic elements and/or peritextuals that differentiate some volumes of the referred short story, thus contributing to the reflection around one of the most striking trends in contemporary childhood publishing, marked by the imagetic, graphic and playful growth of the object-book.*
- **KEYWORDS:** *Children's literature. Object-book. Toy-book. The Story of the Three Little Pigs. Design.*

Referências

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BECKETT, S. **Crossover Picturebooks: a genre for all Ages**. New York: Routledge, 2012.

BETTELHEIM, B. **Psicanálise dos contos de fadas**. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

BUSQUETS, J. (il.). **Os três porquinhos**. Abrunheira: Girassol Edições, 2005. (Casinhas com Janelas).

BÚZIO, C. (il.). **Os três porquinhos**. Sintra: YoYo Books, 2018. (Contos de Fadas com Sons).

CARPENTER, H.; PRICHARD, M. **The Oxford companion to children's literature**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Editorial Teorema. Lisboa: Teorema, 1994.

CONTOS de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Edição digital.

DEIANA, V. **Os três porquinhos**. Ilustrações de Maria Chiara Di Giorgio. Adaptação de Isabel Remelgado. Porto: Porto Editora, 2020. Contos surpresa.

DENEUX, X. **Os três porquinhos**. Tradução de Julia Moritz Schwarcz. Lisboa: Dom Quixote, 2008. Coleção Uma história para tocar.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Coimbra: Almedina, 2005.

GIVÉ (il.) **Os três porquinhos**. Amadora: BookSmile, 2017. (Contos clássicos).

GOLDING, E. **Os três porquinhos**. Ilustração de Helen Rowe. Adaptação de Rita Amaral. Porto: Porto Editora, 2019. Livro-carrossel com cenários 3D.

HELLER, S.; ANDERSON, G. **The Graphic Design Idea Book. Inspiration from 50 Masters**. London: Laurence king, 2016.

KUBAŠTA, V. (il.). **Os três porquinhos**. [S.l.]: Electroliber, [19--?].

LETRIA, A.; LETRIA, J. J. **Eu Vou Ser**. Lisboa: Pato Lógico, 2020.

LETRIA, A.; LETRIA, J. J. **De Caras**. Lisboa: Pato Lógico, 2011.

MACHELL, D. (il.). **Os três porquinhos: com vários cenários e 4 figuras!** Adaptação de Cristiana Neves. Colaboração de Jane Horne. Porto: Porto Editora, 2019.

MARTINS, D.; SILVA, S. R. da. Algumas notas sobre os livros infantis na hipermodernidade: O Polegarzinho ou As Botas de Sete Léguas numa seleção de livros-objeto para a infância. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, n.42, v.2, p.1-13, 2020a. Disponível em: <<https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.54198>>. Acesso em: 10 out. 2020.

MARTINS, D.; SILVA, S. R. da. A evolução do livro-objeto: técnica e estética. **FronteiraZ**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n.24, p.87-103, 2020b. Disponível em: <[doi:https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24](https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24)>. Acesso: 10 out. 2020.

MITTS-SMITH, D. **Picturing the wolf in children's literature**. New York: Routledge, 2010.

MOURA, M. A. Sos S. **O Big Book: Uma Arqueologia do Autor**. 2011. 318f. Tese (Doutorado em Design Gráfico) - Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes,

Porto, 2011. Disponível em: < <https://monumentanea.files.wordpress.com/2012/05/o-big-book-uma-arqueologia-do-auto-r-no-design-grafico-mc3a1rio-moura.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2020.

NÚÑEZ RAMOS, R.; LORENZO GONZÁLEZ, G.. **Tres Cerditos**: uso, significado y metáforas. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004.

OS TRÊS porquinhos (velho conto inglês adaptado por Joseph Jacobs). *In*: OS MAIS belos contos de fadas. Ilustração de Fritz Kredel. Tradução de Botelho da Silva. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1994. v.2, p.496-501.

PAIVA, A. P. Ana Paula Paiva e o livro-brinquedo, 2017. Disponível em: <<https://www.aletria.com.br/blog?single=ALETRIA-entrevista>>. Acesso em: 10 out. 2020.

POYNOR, R. **Abaixo as Regras**: Design gráfico e Pós-modernismo. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SANTIAGO, M. et al. **Os três porquinhos**: uma análise dos conceitos sociológicos presentes na história. 2010. 13 f. Trabalho apresentado à disciplina de Sociologia. Núcleo Universitário Coração Eucarístico, Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Não paginado. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/119979327/Analise-da-Obra-Os-Tres-Porquinhos-segundo-a-sociologia>>. Acesso em: 14 set. 2014.

SILVA, S. R. da. Arquitectura(s) da casa na narrativa para a infância. **Millenium. Journal of Education, Technologies, and Health**, Viseu, p. 69-78, 2016.

TRÊS Porquinhos: um conto de fadas com fantoches de dedo. Sintra: Yoyobooks, 2019.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Metamorfose*, p. 137
Adaptação, p. 137
Arte, p. 11
Baldassare Castiglione, p. 39
Capitu, p. 69
Catilina, p. 69
Cinema, p. 137
Cinquecento, p. 39
Colonialismo, p. 87
Concepto, p. 11
Conto, p. 53
Corpos Negros, p. 87
Desconfiança, p. 121
Design, p. 159
Dom Casmurro, p. 69
Edgar A. Poe, p. 53
Evangélico, p. 97
Extrañeza, p. 11
Familiaridad, p. 11
Fantasias da Branquitude, p. 87
Filosofia, p. 11
Franz Kafka, p. 137
Gótico, p. 53
Gregor Samsa, p. 137
Imaginación, p. 11
Intraduzível, p. 121
Julgamento, p. 69
Leon Battista Alberti, p. 39
Lésbia, p. 69
Lesbiana, p. 97
Literatura para a infância, p. 159
Literatura, p. 53
Livro-brinquedo, p. 159
Livro-objeto, p. 159
Missão Civilizadora, p. 87
Neopentecostal, p. 97
Olga Acevedo, p. 23
Os Três Porquinhos, p. 159
Pietro Bembo, p. 39
Pittura, p. 39
Poesía chilena, p. 23
Poesia, p. 39
Psicanálise do Colonialismo, p. 87
Richard Burton, p. 87
Sexualidad, p. 97
Sistema da moda, p. 121
Sofrimento, p. 137
Stephen King, p. 53
Subjetividad, p. 23
Subjetividade, p. 121
Surrealismo, p. 121
Viaje mítico femenino, p. 23

SUBJECT INDEX

- Adaptations, p. 137
Art, p. 11
Baldassare Castiglione, p. 39
Black body, p. 87
Capitu, p. 69
Catilina, p. 69
Children's literature, p. 159
Chilean poetry, p. 23
Civilizing mission, p. 87
Concept, p. 11
Design, p. 159
Distrust, p. 121
Dom Casmurro, p. 69
Edgar A. Poe, p. 53
Evangelical, p. 97
Familiarity, p. 11
Fashion system, p. 121
Female mythic journey, p. 23
Franz Kafka, p. 137
Gothic, p. 53
Gregor Samsa, p. 137
Imagination, p. 11
Judgment, p. 69
Leon Battista Alberti, p. 39
Lesbia, p. 69
Lesbian, p. 97
Literature, p. 53
Neopentecostal, p. 97
Object-book, p. 159
Olga Acevedo, p. 23
Painting, p. 39
Philosophy, p. 11
Pietro Bembo, p. 39
Poetry, p. 39
Psychoanalysis of colonialism, p. 87
Richard Burton, p. 87
Settler colonialism, p. 87
Sexuality, p. 97
Short Story, p. 53
Sixteenth century, p. 39
Stephen King, p. 53
Strangeness, p. 11
Subjectivity, p. 23
Subjectivity, p. 121
Suffering, p. 137
Surrealism, p. 121
The Metamorphosis, p. 137
The Story of the Three Little Pigs, p. 159
Toy-book, p. 159
Untranslatable, p. 121
White fantasies, p. 87

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- AMAYA, L., p. 69
CORDEIRO-RODRIGUES, L., p. 87
FIERRO BUSTOS, Juan M., p. 23
GUTIÉRREZ-POZO, A., p. 11
KEMPINSKA, O., p. 121
KURTZ, K. M., p. 53
LEAL ULLOA, F., p. 23
MANSILLA, M. Á., p. 97
MARTINS, D. M., p. 159
NASCIMENTO, R. de C. S. do, p. 137
NAVARRETE GONZÁLEZ, C. A., p. 23
ORELLANA, Z., p. 97
PINHEIRO, R. de S., p. 137
RUSCONI, F., p. 39
SALDÍAS ROSSEL, G. A., p. 23
SILVA, S. R. da, p. 159

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:

