

e-ISSN: 2238-3824

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos parômnicos

V. 29, n. 1
Janeiro/Abril 2024

calígrama

revista de estudos românicos

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

Conselho editorial interno

Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Lúcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo

Aldina Quintana, Hebrew University of Jerusalem, Israel
Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil
David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem Jerusalem, Israel
Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Lilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Mauricio Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Mirta Groppi, Universidade de São Paulo, Brasil
Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil
Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália
Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália
Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França
Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil
Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Sílvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica
Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil | Universidade Federal do Ceará, Brasil

Editora-chefe

Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial

André Vinícius Lopes Coneglian, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Evandro Landulfo Teixeira Paradelo Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Secretaria: Ana Paula Ribeiro Sanchez, Lilian Souza dos Anjos

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Camila Almeida, Gabriel Batista, Gabriela Lira, Kathleen Oliveira, Luísa Rocha

Diagramação: Camila Almeida

caligrama

revista de estudos românicos

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UFMG

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte, MG : Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm; online.

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.

Passou a ser online a partir de 2015..

ISSN: 0103-2178

e-ISSN: 22-38-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

Fontes primárias

- 8 Edição da *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e levistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora* (1539)
Edition of the Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e levistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora (1539)

Lisana Rodrigues Trindade Sampaio
Mateus Lemos Mascarenhas da Silva
Alan Souza da Silva

Linguística

- 24 Parâmetros para a compilação de um *corpus* em português brasileiro feito a partir de textos voltados para crianças
Guidelines for a Brazilian Portuguese Corpus Composed by Texts Written for Children

Larissa Moreira Brangel
Beatriz Nogueira Sartori
Margot Luiza Pedron da Camara

Literatura

- 44 A Aldeia mais Portuguesa de Portugal e tropeiros em Diamantina: representações de cultura popular no Estado Novo português e no brasileiro
“The Most Portuguese Village in Portugal” and Muleteers in Diamantina: Representations of Popular Culture in the Portuguese and Brazilian Estado Novo
Luís Antônio Contatori Romano
- 60 A recepção de Horácio em Ricardo Reis: temas poéticos, *tópoi* e epicurismo
Horatius’ Reception in Ricardo Reis: Poetic Themes, Topoi and Epicureanism
Matheus Trevizam
Gabriella Cristine Ferreira Paiva
- 75 Águas pós-coloniais em romances angolanos e moçambicanos
Postcolonial Waters in Angolan and Mozambican Novels
Jessica Falconi
- 87 De Guerreros y Enamorados: *El Abencerraje y la Hermosa Jarifa* en un Mundo de Contrastes
Of Warriors and Lovers: El Abencerraje y la Hermosa Jarifa in a World of Contrasts
Leonor Taiano
- 103 Don Juan Tenorio: de la fagocitación a la redención
Don Juan Tenorio: From Phagocytation to Redemption
José Sarzi Amade
- 115 Étude de l’usage de l’épigraphe dans *Le bec de canard*, de Gilbert Sinoué
Study of the Use of Epigraphs in Le bec de canard, by Gilbert Sinoué
Loubna Dirhoussi
- 126 Outros personagens, outros amores: afetividades lésbicas em *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes
Other characters, other relationships: lesbian affectivities in Corpo desfeito, by Jarid Arraes
Daniel Almeida Machado

Fontes primárias

Edição da *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e legistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora (1539)*

Edition of the Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e legistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora (1539)

Lisana Rodrigues Trindade Sampaio

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
(UFRB) | Amargosa | BA | BR
lisanasampaio@ufrb.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-0627-3125>

Mateus Lemos Mascarenhas da Silva

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
(UFRB) | Amargosa | BA | BR
mateuslemosmascarenhas@aluno.ufrb.edu.br
<https://orcid.org/0009-0009-1081-6146>

Alan Souza da Silva

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
(UFRB) | Amargosa | BA | BR
alansouz@aluno.ufrb.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-3823-9407>

Resumo: Apresenta-se uma edição semidiplomática do documento quinhentista intitulado *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e legistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora* disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal. Publicada em 1539, a *Lei* trata de um ordenado do rei D. João III, estabelecendo um período para a formação de estudantes que pretendiam exercer funções jurídicas em Portugal. A obra constitui uma fonte para as investigações sobre o período arcaico da língua portuguesa e, sobre ela, até o momento, não se conhece nenhum trabalho filológico. As normas adotadas na elaboração da edição foram elaboradas a partir do trabalho de Machado Filho (2008) e de questões observadas ao longo do próprio texto.

Palavras-chave: Edição de textos; português arcaico; documento notarial quinhentista; *Lei estabelecendo a formação dos letrados*.

Abstract: This article aims to present a semi-diplomatic edition of an early 1500s document entitled *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e legistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora* available on Portugal's National Library's digital archive. The document was published in 1539 and any philological study is not known about it. The rules of semi-diplomatic edition used in this document edition were formulated from Machado Filho's investigation (2008) and from issues that appeared on text.

Keywords: Text editing; Archaic Portuguese; 1500s notarial document; *Lei estabelecendo a formação dos letrados*.

1 Introdução

A *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e lecionistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora* é um documento impresso quinhentista. O fac-símile da obra está disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), sob a cota 323479, como parte de um expressivo conjunto de obras disponibilizado de forma gratuita, a partir da reunião de conteúdos digitalizados de impressos e manuscritos das coleções da referida biblioteca, juntamente com as coleções da Biblioteca Pública de Évora e da Biblioteca da Ajuda.

A obra constitui uma fonte para as investigações sobre o período arcaico da língua portuguesa, época em que no “português ainda não se explicitara a norma, os padrões do uso prestigiado, estabelecidos pelos gramáticos” (Mattos e Silva, 2006, p. 17) e, sobre ela, até o momento, não se conhece nenhum trabalho filológico.

Considerando o valor testemunhal do documento e as possíveis contribuições para investigações sobre a constituição histórica da língua portuguesa, apresenta-se, neste trabalho, uma edição semidiplomática dos dois fôlios que compõem a *Lei* acompanhada de seus respectivos fac-símiles.

Este texto é organizado a partir da apresentação da obra, em que constam informações acerca do contexto histórico da *Lei*, sobre o acervo digital em que a obra está disponível e sobre as formas de acesso à fonte e conteúdo da obra; seguida de uma breve descrição codicológica do documento editado; das normas de edição utilizadas; da edição do documento, das considerações finais e, por fim, das referências.

2 Apresentação da obra

Conforme consta na ficha catalográfica do acervo da BNP, a obra é composta por 2 fôlios e foi impressa por Germão Galharde, em 18 de janeiro de 1539. Como o título sugere, se trata de um documento que versa sobre o ciclo formativo dos desembargadores, corregedores, ouvidores da comarca e juizes de fora, em que se determinam as prerrogativas para o exercício da função desses cargos, estabelecendo que os estudantes deveriam iniciar a sua formação nas áreas de direito civil, ou canônico, logo após passar por um letramento.¹

Na altura em que a *Lei* foi publicada, mais precisamente, três anos antes, em 1536, foi produzida também pela Casa Impressora de Germão Galharde, a *Grammatica da lingoagem portuguesa*, de Fernão de Oliveira,² considerada o primeiro estudo metalinguístico sobre o português e amplamente estudada devido ao seu valor testemunhal (Mattos e Silva, 2002, p. 30).

Germão Galharde foi um dos principais donos de casas impressoras em Portugal no período quinhentista, tendo adquirido todo o seu material tipográfico dos herdeiros de Valentin Fernandes, um dos principais impressores dessa época. Em 1530, Galharde foi nomeado impressor do reinado de D. João III, quando passou a viver em Coimbra para montar a tipografia do

¹ Registre-se que, neste trabalho, “passar por um letramento” está associado a conhecer as letras e saber escrevê-las, conforme os usos da época registrados pelo historiador Oliveira Marques (1963, p. 189).

² OLIVEIRA, Fernando. *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Em Lixboa: e[m] casa d’Germão Galharde, 27 Ianeyro 1536. Disponível em: <https://purl.pt/120>.

Mosteiro de Santa Cruz e imprimir diversas obras para, em seguida, atuar em Lisboa, onde permaneceu definitivamente e produziu o documento ora apresentado (Viterbo, 1924, p. 116).

Outras obras notariais impressas por ele, assim como a *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e legistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora* (1539), estão relacionadas com a divulgação das legislações e com a organização jurídico-administrativa da sociedade portuguesa, como por exemplo,

Sobre os arcabuzes pequenos, 1 pag. — *Sobre as espadas de mais da marca*; 1 pag. — *Sobre a venda dos cereceaes*, 2 pag. — *Sobre que se não faça execuçam pollas sentenças dos Corregedores*, 1 pag. —; *Lei acerca dos Rendeiros e tetrís reaes*, 1 pag. — *Lei acerca da sucessão dos morgados*, sem indicação do impressor. — *Lei regulando a sucessão dos morgados*, diferente da anterior. — *Lei para que os thesoureiros reaes não passem escriptos rasos*, sem indicação do impressor. *Lei proibindo que se leve moeda para fora do reino*, 2 pag. — *Lei acerca da execução das sentenças*, 2 pag. sem declaração do impressor. Ano de 1557. — *Lei sobre exploração de minas*, 4 pag. sem declaração do impressor. — *Lei sobre acumulativos nas demandas*, 1 pag., idem. — *Lei sobre as suspeições dos julgadores*, 1 pag., idem. — *Lei sobre o modo como os thesoureiros se hão de haver quando fizerem pagamentos*, 1 pag., idem. Ano de 1558 (Viterbo, 1924, p. 136).

No documento editado, nas primeiras linhas, o provável autor, o chanceler-mor Ioan Paez, que assina no final do registro, menciona D. João III como rei de Portugal e senhor de todos os territórios que foram conquistados pelo Império Português, que, na época, dominava grande parte da África, Ásia e do comércio da Índia.

O estudioso Célio Juvenal Costa, em uma comunicação intitulada *O rei D. João III (1521-1557) e a construção da sociedade de corte em Portugal*, enumera os eventos ocorridos durante o reinado do referido rei que reverberam ao longo da modernidade, entre os quais destacam-se:

consolidação da expansão marítima; reforma da Universidade de Coimbra; criação do Real Colégio das Artes e Humanidades de Coimbra; criação do Tribunal da Santa Inquisição; chegada da Companhia de Jesus; ocupação das terras na América Portuguesa, com a política das Capitanias Hereditárias e, depois, com a decisão de dispor um governo central, com a criação da Governadoria-Geral (Costa, 2012, p. 1).

Em outros estudos, D. João III é documentado como um rei que se mostrava atento às questões que envolviam o desenvolvimento educacional de Portugal (Lopes, 1993, p. 16-18), valorizando a intelectualidade e o saber científico, como elogia o historiador português Alfredo Pimenta ao afirmar que “tudo quanto fêz em prol das Ciências, das Letras e das Artes, à memória de Dom João III será eternamente grata a Inteligência portuguesa” (Pimenta, 1936, p. 296).

Dentro dessas circunstâncias, é possível constatar na Lei, o desejo de D. João III de qualificar a atividade profissional de seus servidores. Na época, para se tornar desembargador, o rei ordenava aos estudantes que ingressassem nos cursos de Direito Civil e Canônico na Universidade de Coimbra, estudando ao menos doze anos nessas áreas, ou que, em outras circunstâncias, estudassem oito anos e servissem por mais quatro como Juízes de Fora, Ouvidores da Comarca ou Corregedores.

Segundo o historiador António Henrique Oliveira Marques, na Idade Média, em Portugal, a faculdade de Direito era categorizada da seguinte forma: “[...] Direito (Leis) e Direito Canônico (Decreto e Decretais). Na cadeira de Direito Civil estudava-se o direito romano; na de Decreto, a base do direito canônico; na de Decretais as decretais do papa Gregório IX e de Bonifácio VIII” (Oliveira Marques, 1963, p. 189). Há também o fato de que, no primeiro fólio do

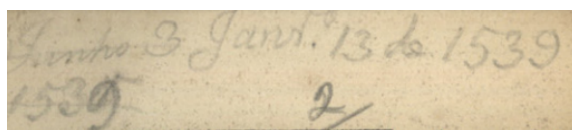
documento, o rei ordena que, antes de entrarem nessas faculdades, os estudantes deveriam passar por um processo de letramento, em que se tornariam gramáticos, como cita o rei Dom João III nos primeiros parágrafos da *Lei*.

Sobre o quantitativo de tempo estabelecido para ser estudado nessas faculdades, D. João III indicava preocupação quanto ao seu cumprimento; para que tivesse suas ordens acatadas pelos estudantes, o rei propôs uma punição de cinquenta cruzados como pena a quem não viesse atendê-las. Na *Lei*, o monarca estabelece que, em caso de um novo descumprimento por parte de um mesmo indivíduo, a pena poderia ultrapassar questões financeiras, sendo possível que lhe fosse atribuída uma proibição do exercício do cargo a ser ocupado por um período de dois anos.

2.1 Breve descrição codicológica do documento editado

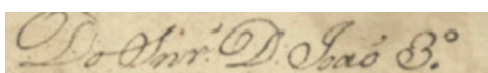
O documento possui 2 fólios com 30 centímetros cada (de acordo com a ficha catalográfica da BNP). Em ambos, há manchas amareladas que parecem resultar da ação do tempo e, no fólio 5r, como é possível observar nos excertos apresentados a seguir, há textos exógenos de diversa natureza:

Imagem 1 – Fragmento do fólio 5r do fac-símile da *Lei*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1539).

Imagem 2 – Fragmento do fólio 5r do fac-símile da *Lei*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1539).

Imagem 3 – Fragmento do fólio 5r do fac-símile da *Lei*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1539).


Essas anotações parecem inserções posteriores e, por não pertencerem ao texto impresso como lei, não foram consideradas no processo de edição.

3 Normas de edição utilizadas

A edição semidiplomática, como explica Bruno Bassetto (2013), “[...] procura facilitar ainda mais a leitura pelo desdobramento das abreviaturas, separação das palavras e colocação da pontuação.” (Bassetto, 2013, p. 60).

No entanto, seguindo a orientação de Machado Filho (2008), ao apresentar a edição do documento *Diálogos de São Gregório*, de que a “oportunidade de leitura de um texto inédito, de que se desconhecem edições ou porque não se encontram disponíveis, demanda, certamente, logo à partida uma postura muito conservadora de edição” (Machado Filho, 2008, p. 40), optou-se por elaborar uma edição com o mínimo de interferências possível e com o rigor filológico necessário para o estabelecimento de um texto acadêmico que pudesse servir como fonte primária para estudos linguísticos e socioculturais sobre o português.

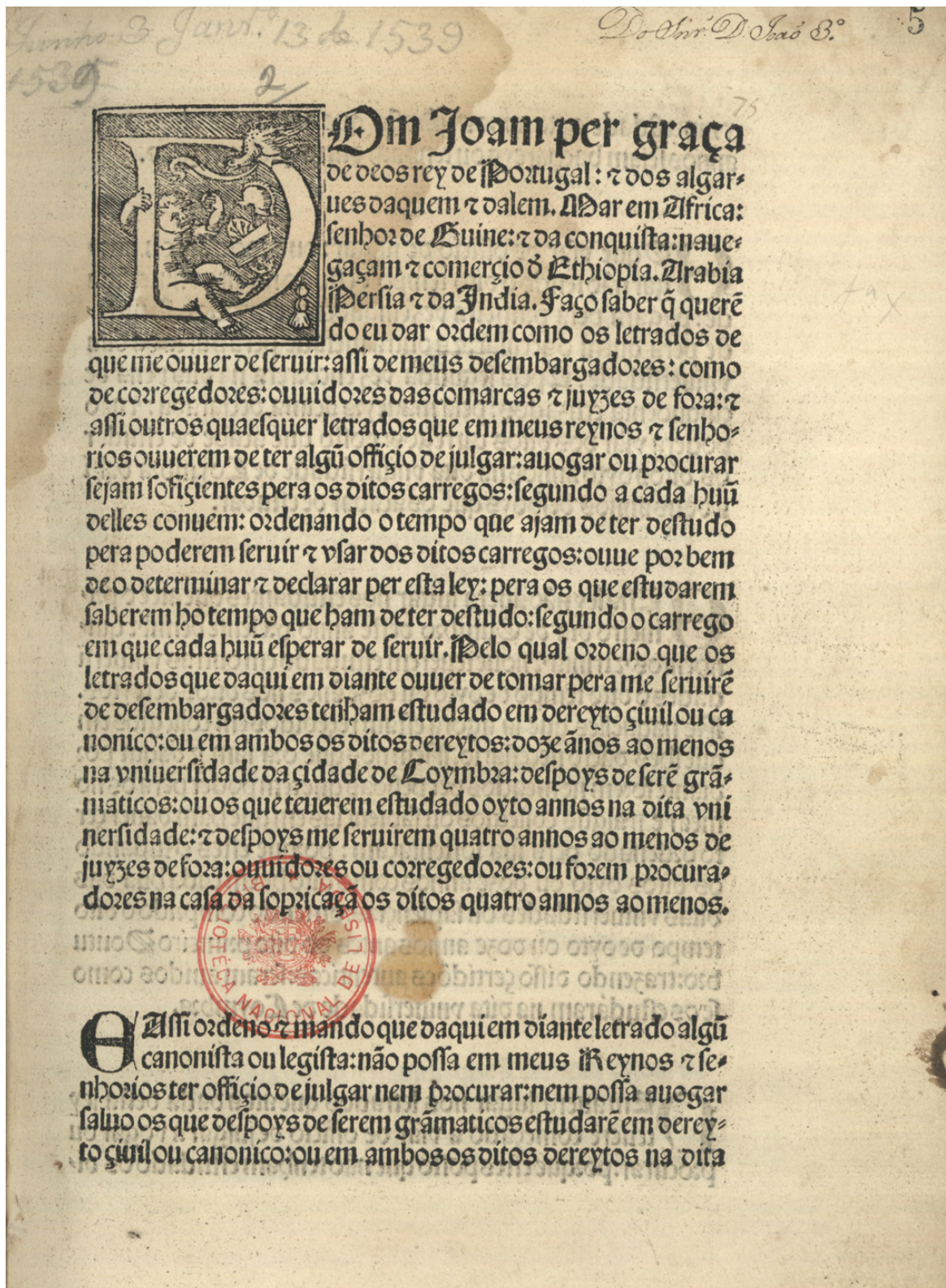
3.1 Normas de transcrição adotadas

- (1) Utiliza-se em toda transcrição a fonte *Times New Roman*, tamanho 12 e nas notas, tamanho 10;
- (2) A transcrição do texto é realizada com espaçamento simples entre linhas e espaçamento duplo entre parágrafos;
- (3) O fólho é indicado pela letra **F**, e reto e verso são indicados pelas letras *r* e *v*, respectivamente, em colchetes retos, em negrito, seguindo a numeração em algarismos romanos que consta no manuscrito. Exemplo: **[F 5v]**;
- (4) Os textos exógenos não são transcritos;
- (5) Maiúsculas e minúsculas mantêm-se inalteradas, sendo representadas igualmente como ocorrem no original. As letrinas que possuem maior dimensão são interpretadas como maiúsculas, e apontadas em notas de rodapé;
- (6) O sinal  transcreve-se com *e*;
- (7) Todas as abreviaturas são desenvolvidas em itálico;
- (8) As quebras de linha são mantidas;
- (9) O *ſ* longo é transcrito pelo *s* simples;

- (10) Conserva-se a grafia original de consoantes e vogais, independente do seu valor fonético, inclusive as geminadas;
- (11) As sibilantes (*s, ss, ç, z*) são representadas conforme aparecem no texto, independentemente se corresponderem ou não à sua etimologia (Ex.: comércio; offiçio) **[F 5r]**;
- (12) *h* e *y* com valor vocálico ‘i’ são mantidos, a exemplo de: *rey, amey, ey, mha*
- (13) O ‘h’ inicial, seja etimológico ou não etimológico, é mantido, a exemplo de: *ham*;
- (14) As lacunas de sentido e de espaço são assinaladas no texto por [...], sem indicação de sua dimensão, às vezes difícil de precisar;
- (15) As vogais nasais são transcritas conforme aparecem no manuscrito, seguidas de *n, m* ou acentuadas com o til (~);
- (16) O caldeirão medieval é transcrito pelo sinal **¶**;
- (17) A acentuação gráfica e a pontuação são respeitadas.
- (18) Os parágrafos são divididos por um espaço de uma linha.

4 Edição do documento

Imagem 4 – Fólio 5r do fac-símile *Lei*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1539).

[F 5r]

D³om Joam per graça
de deos rey de Portugal: e dos algar-
ues daquem e dalem. Mar em Africa:
senhor de Guine: e da conquista: naue-
gaçam e comércio de Ethiopia. Arabia
Persia e da India. Faço saber *que* querẽ
do eu dar ordem como os letrados de
que me ouuer de seruir: assi de meus desembargadores: como
de corregedores: ouuidores das comarcas e juyzes de fora: e
assi outros quaesquer letrados que em meus reynos e senho-
rios ouuerem de ter algũ offiço de julgar: auogar ou procurar
sejam sofiçientes pera os ditos carregos: segundo a cada huũ
delles conuem: ordenando o tempo que ajam de ter destudo
pera poderem seruir e vsar dos ditos carregos: ouue por bem
de o determinar e declarar per esta ley: pera os que estudarem
saberem ho tempo que ham de ter destudo: segundo o carrego
em que cada huũ esperar de seruir. Pelo qual ordeno que os
letrados que daqui em diante ouuer de tomar pera me seruirẽ
de desembargadores tenham estudado em deryto çiuil ou ca-
nonico: ou em ambos os ditos derytos: doze ãnos ao menos
na vniuersidade da çidade de Coymbra: despoys de serẽ grã-
maticos: ou os que teuerem estudado oyto annos na dita vni-
nersidade: e despoys me seruirem quatro annos ao menos de
juyzes de fora: ouuidores ou corregedores: ou forem procura-
dores na casa da sopriraçã os ditos quatro annos ao menos.

E⁴Assi ordeno e mando que daqui em diante letrado algũ
canonista ou legista: não possa em meus Reynos e se-
nhorios ter offiço de julgar nem procurar: nem possa auogar
saluo os que despoys de serem grãmaticos estudarẽ em dery-
to çiuil ou canonico: ou em ambos os ditos derytos na dita

³ Letrina ornada ocupando 7 linhas.

⁴ Letrina ocupando 2 linhas.

uniuersidade oytto annos. Posto que antes dos ditos oytto annos sejam bachareys ou tenham outro qualquer grao.

E que vsar de officio de julgar: ou procurar: ou auogar não tendo o dito tempo de estudo na dita uniuersidade: pagara pela primeira vez cinquenta cruzados. E metade pera quem o accusar: e a outra metade pera a arca da dita uniuersidade. E pela segunda vez encorrera na dita pena de cinquenta cruzados: pela maneyra acima declarada: e não podera vsar dos ditos carregos: posto que acabe de estudar os ditos oytto annos na dita uniuersidade de **L**oymbra daqui a deus annos despoys que os acabar de estudar.

Esta ley não auera lugar nos estudantes que atee o primeiro dia de Outubro deste anno presente de mil e quinhentos e trinta e noue tiverem estudado em outras uniuersidades o dito tempo de oytto ou doze annos nos ditos dereytos. Não naquelles que ja agora estam recebidos em collegios em que lhes dão o necessario. Não nos que ora sam e daqui por diante forem nomeados per pessoas que tem poder pera os nomear e nalgũs collegios ou sapiencias em que ham dauer certo ordenado pera sua sustentaçam: porque estes estudando os ditos oytto ou doze annos como dito he em cada hũa das ditas uniuersidades ou sapiencias: ou tendo comprido o dito tempo de oytto ou doze annos antes do dito primeiro Outubro: trazendo disso certidões autenticas: seram auídos como se os estudaram na dita uniuersidade de **L**oymbra.

Não auera lugar nos letrados que ate a dada desta ley teuerẽ começado a vsar de officio de julgar a vogar ou procurar: porque estes posto que não tenham estudado os di-

[F 5v]

vniuersidade oyto annos. Posto que antes dos ditos oyto annos sejam bachareys ou tenham outro qualquer grao. E⁵ O que vsar de officio de julgar: ou procurar: ou auogar não tendo o dito tempo destudo na dita vniuersidade: pagara pela primeira vez cinquenta cruzados. A metade pera quem o accusar: e a outra metade pera a arca da dita vniuersidade. E pela segunda vez encorrera na dita pena de çinquenta cruzados: pela maneyra acima declarada: e não podera vsar dos ditos carregos: posto que acabe de estudar os ditos oyto annos na dita vniuersidade de Coymbra dahi a dous annos despoys que os acabar de estudar.

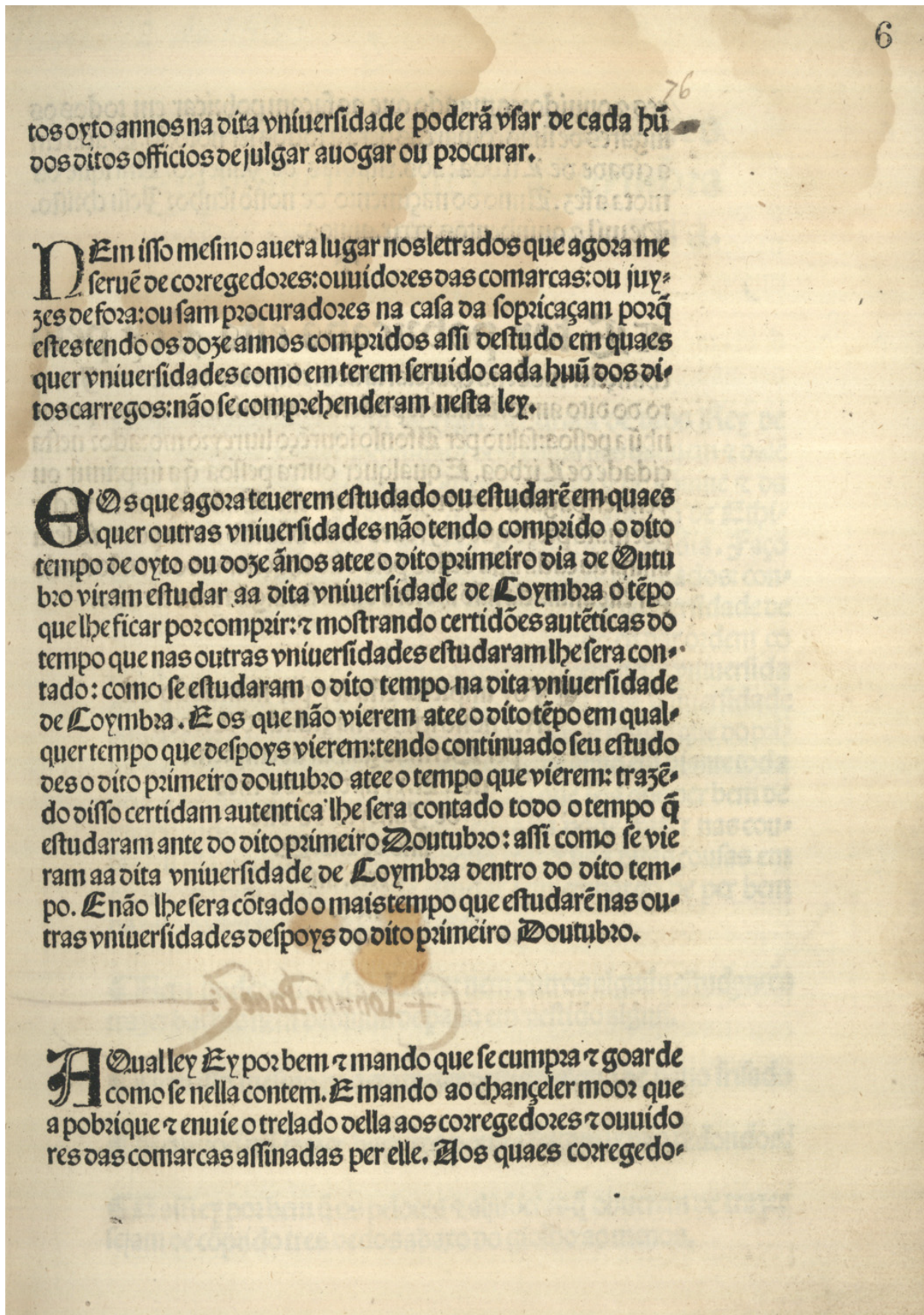
E⁶ Esta ley não auera lugar nos estudantes que atee o primeiro dia de Outubro deste anno presente demil e quinhentos e trinta e noue teuerem estudado em outras vniuersidades o dito tempo de oyto ou doze ãnos nos ditos dereytos. Nẽ naquelles que ja agora estam reęebidos em collegios em que lhes dão o neęessario. Nem nos que ora sam e daqui por diante forem nomeados per pessoas que tem poder pera os nomearem algũs collegios ou sapiençias em que ham dauer çerto ordenado pera sua sustentaçam: porque estes estudando os ditos oyto ou doze annos como dito he em cada hũa das ditas vniuersidades ou sapiençias: ou tendo comprido o dito tempo de oyto ou doze annos antes do dito primeiro Douubro: trazendo disso çertidões autenticas: seram auidos como se os estudaram na dita vniuersidade de Coymbra.

N⁷Em auera lugar nos letrados que ate a dada desta ley teuerẽ começado a vsar de officio de julgar a vogar ou procurar: porque estes posto que não tenham estudado os di-

⁵ Letrina ocupando 2 linhas.

⁶ Letrina ocupando 2 linhas.

⁷ Letrina ocupando 2 linhas.



[F 6r]

tos oyto annos na dita vniuersidade poderã vsar de cada hũ dos ditos officios de julgar auogar ou procurar.

N⁸Em isso mesmo auera lugar nos letrados que agora me seruẽ de corregedores: ouuidores das comarcas: ou iuyzes de fora: ou sam procuradores na casa da sopriraçam porque estes tendo os doze annos compridos assi destudo em quaes quer vniuersidades como em terem seruido cada huũ dos ditos carregos: não se comprehenderam nesta ley.

E⁹Os que agora teuerem estudado ou estudarẽ em quaes quer outras vniuersidades não tendo comprido o dito tempo de oytu ou doze ãnos atee o dito primeiro dia de Outubro viram estudar aa dita vniuersidade de Coymbra o tẽpo que lhe ficar por comprir: e mostrando certidões autẽticas do tempo que nas outras vniuersidades estudaram lhe sera contado: como se estudaram o dito tempo na dita vniuersidade de Coymbra. E os que não vierem atee o dito tẽpo em qualquer tempo que despoys vierem:tendo continuado seu estudo des o dito primeiro deoutubro atee o tempo que vierem: trazẽdo disso certidam autentica lhe sera contado todo o tempo que estudaram ante do dito primeiro Doutubro: assi como se vieram aa dita vniuersidade de Coymbra dentro do dito tempo. E não lhe sera cõtado o mais tempo que estudarẽ nas outras vniuersidades despoys do dito primeiro Doutubro.

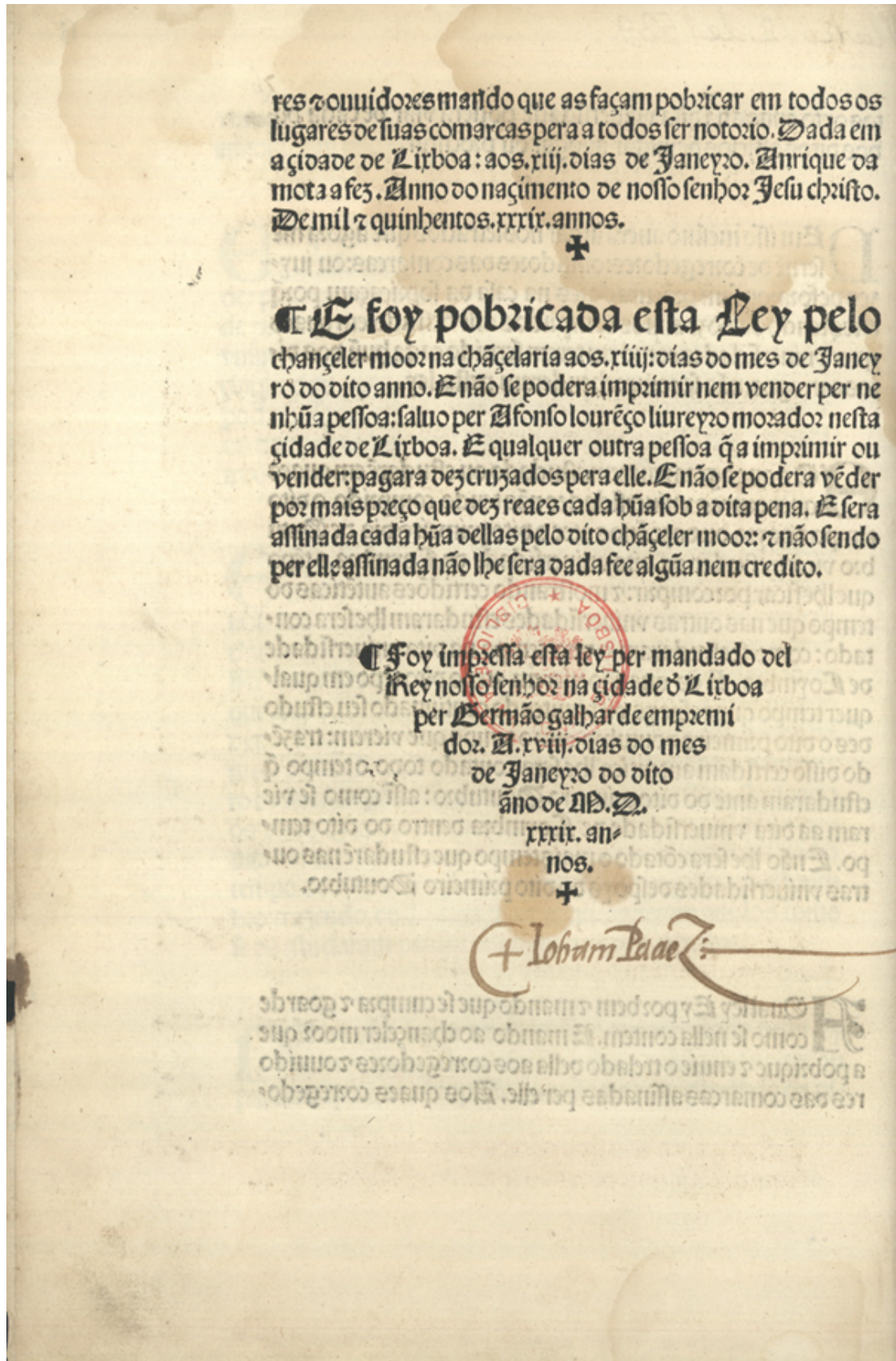
A¹⁰Qual ley Ey por bem e mando que se cumpra e goarde como se nella contem. E mando ao chaçeler moor que a pobrique e enuie o trelado della aos corregedores e ouuidores das comarcas assinadas per elle. Aos quaes corregedo-

⁸ Letrina ocupando 2 linhas.

⁹ Letrina ocupando 2 linhas.

¹⁰ Letrina ocupando 2 linhas.

Imagem 7 – Fólio 6v do fac-símile *Lei estabelecendo a formação dos letrados* [...]



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1539).

[F 6v]

res e ouidores mando que as façam pobricar em todos os lugares de suas comarcas pera a todos ser notorio. Dada em a çidade de Lixboa: aos .XIII. dias de Janeiro. Henrique da mota a fez. Anno do naçimento de nosso senhor Jesu christo. De mil e quinhentos .XXXIX. annos.

¹¹¶ E foy pobricada esta ley pelo chanceler moor na chãçelaria aos .XIII: dias do mes de Janeyro do dito anno. E não se podera imprimir nem vender per nenhũa pessoa: saluo per Afonso lourreço liureyro morador nesta çidade de Lixboa. E qualquer outra pessoa *que* a imprimir ou vender: pagara dez cruzados pera elle. E não se podera vèder por mais preço que dez reaes cada hũa sob a dita pena. E sera assinada cada hũa dellas pelo dito chãçeler moor: e não sendo per elle assinada não lhe sera dada fee algũa nem credito.

¹²¶ Foy impressa esta ley per mandado del Rey nosso senhor na çidade de Lixboa per Germão galharde empremidor. A .XVIII. dias do mes de Janeiro do dito anno de M.D. X.X.X.I.X. annos.

5 Considerações finais

A edição apresentada foi elaborada com o intuito de desenvolver estudos linguísticos, mormente acerca do léxico relacionado ao ensino em língua portuguesa, uma vez que, este “constitui-se em importante domínio na construção da identidade de uma língua, revelando os complexos processos de variação e mudança a que esta se submeteu em seu fazer sócio-histórico” (Machado Filho; Nascimento; Sampaio, 2020, p. 62).

Além disso, conforme assevera Mattos e Silva (2002), foi no século XVI, que foram implementadas reconfigurações socioculturais e linguísticas, como o início dos estudos metalingüísticos sobre a língua portuguesa; o início do português como “língua de ensino”; a difusão do livro impresso e não mais “manuscrito” e a ampliação do campo literário (Mattos e Silva, 2002, p. 27). Tais reconfigurações “se refletem na documentação, base de que se dispõe para os estudos históricos do passado de qualquer língua não-ágrafa (Mattos e Silva, 2002, p. 27) e podem ser observadas nos *corpora* disponíveis, como o *corpus* selecionado.

Considera-se também que a leitura dessa documentação representa uma relevante contribuição para os estudos nas áreas da Filologia Românica dedicadas à investigação da consti-

¹¹ Caldeirão medieval.

¹² Caldeirão medieval.

tuição histórica da língua portuguesa. Por ser uma fonte primária, servirá para a construção de pesquisas interpretativas acerca da língua e de seu universo cultural (Bassetto, 2013, p. 41).

Referências

- BASSETTO, B. F. *Elementos de Filologia Românica: História Externa das Línguas Românicas*. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (v. 1).
- BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL (Portugal). *Lei estabelecendo a formação dos letrados canonistas e legistas para o exercício do cargo de desembargador, corregedor, ouvidor da comarca e juiz de fora*. Lisboa: per Germão Galharde, 18 Janeyro 1539. Disponível em: <https://purl.pt/14675>. Acesso em: 16 mai. 2023.
- COSTA, C. J. *O Rei João III (1521-1557) e a construção da Sociedade de Corte em Portugal*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSOS CIVILIZADORES: CIVILIDADE, FRONTEIRA E DIVERSIDADE, 14.; SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA, 4. 2012, Dourados. *Anais [...]*. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), 2012. Disponível em: https://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/textos/Mesa_Coordenada/Trabalhos_Completos/Celio_Juvenal_Costa.pdf. Acesso em: 15 mai. de 2023.
- LOPES, A. A educação em Portugal de D. João III à expulsão dos Jesuítas em 1759, *Lusitania Sacra*: Revista do Centro de Estudos de História Religiosa, Lisboa, t. 5, 2. série, p. 13-41, 1993. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/lusitaniasacra/article/view/7982>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- MACHADO FILHO, A. V. L. *Diálogos de São Gregório*: Edição e estudo de um manuscrito medieval português. Salvador: Edufba, 2008.
- MACHADO FILHO, A. V. L.; NASCIMENTO, I. P. S.; SAMPAIO, L. R. T. Variação lexical no contexto das obras lexicográficas. *Labor Histórico*, v. 6, n. 3, p. 61-87, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/33469>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- MATTOS E SILVA, R. V. *O Português Arcaico*: fonologia, morfologia e sintaxe. São Paulo: Contexto, 2006.
- MATTOS E SILVA, R. V. Reconfigurações socioculturais e linguísticas no Portugal de quinhentos em comparação com o período arcaico. In: MATTOS E SILVA, R. V.; MACHADO FILHO, A. V. L. (org.). *O Português Quinhentista*: Estudos Linguísticos. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 27-42.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *A sociedade medieval portuguesa*. Lisboa: Livraria Sá Da Costa Editora, 1963.
- PIMENTA, A. D. *João III*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1936.
- VITERBO, S. *O Movimento Tipográfico em Portugal no Século XVI*: Apontamentos para a sua história. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924. Disponível em: <https://purl.pt/188>. Acesso em: 28 nov. 2023.

Linguística

Parâmetros para a compilação de um *corpus* em português brasileiro feito a partir de textos voltados para crianças

Guidelines for a Brazilian Portuguese Corpus Composed by Texts Written for Children

Larissa Moreira Brangel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
larissabrangel@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-6850-3590>

Beatriz Nogueira Sartori

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
biansart@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0003-2389-2849>

Margot Luiza Pedron da Camara

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
margotcamaraestudante@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-6158-5554>

Resumo: O presente estudo discute as possíveis aproximações entre a Linguística de Corpus e a Lexicografia Pedagógica no desenvolvimento de dicionários escolares de língua portuguesa voltados para crianças do 4º e 5º ano do Ensino Fundamental. Tradições lexicográficas desenvolvidas, como a de língua inglesa, costumam explorar a pesquisa com *corpus* como uma importante aliada no desenvolvimento de obras lexicográficas de excelência, e isso pode ser verificado nos mais diversos tipos de dicionários publicados por essas tradições. No caso de dicionários escolares, é possível encontrar estudos que demonstram como a compilação de *corpora* escritos para e por crianças pode ser útil no desenvolvimento de obras lexicográficas escolares. Com base em estudos desenvolvidos pela Lexicografia inglesa, o presente trabalho buscou transpor para a realidade brasileira diretrizes e métodos para o desenvolvimento de um *corpus* de textos para crianças e encontrou nas políticas públicas do livro didático uma grande aliada para essa tarefa. O Brasil, além de dispor de um ambiente favorável para o estudo ora proposto, devido à massiva publicação de dicionários escolares por editoras brasileiras e à intensa circulação desse produto nas salas de aulas do país, conta também com o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) como uma ferramenta adequada para o desenvolvimento de *corpus* de textos voltados para crianças, demonstrando, assim, um grande potencial para alavancar a pesquisa sobre dicionários escolares brasileiros.

Palavras-chave: Linguística de Corpus; Lexicografia Pedagógica; Programa Nacional do Livro Didático.

Abstract: The present study discusses the possible approaches between Corpus Linguistics and Pedagogical Lexicography in the development of a Brazilian Portuguese school dictionary for 4th and 5th grade children. Advanced lexicographical traditions, such as the English-speaking ones, usually explore *corpus* research as an important ally in the development of excellent lexicographical works, and this can be confirmed in the most diverse types of dictionaries published by them. In the case of school dictionaries, it is possible to find studies that demonstrate how the compilation of *corpora* written for and by children

can be useful in the development of school dictionaries. Based on studies developed by English lexicography, the present work tried to transpose to the Brazilian reality guidelines and methods for the development of a *corpus* of texts for children, and found in public policies of textbooks a great ally in this task. Brazil, besides having a favorable environment for the study proposed here, due to the massive publication of school dictionaries by Brazilian publishers and the intense circulation of this product in the country's classrooms, also counts on the National Textbook Program as an adequate tool for the development of a *corpus* of texts for children, thus demonstrating a great potential to leverage research on Brazilian school dictionaries.

Keywords: Corpus Linguistics; Pedagogical Lexicography; National Textbook Program.

1 Introdução

A prática lexicográfica pode ser considerada milenar, se remetermos suas origens aos “protodicionários” desenvolvidos pelos sumérios no berço da civilização mesopotâmica (Welker, 2004). Ainda que a história da Lexicografia seja marcada pelo caráter eminentemente prático da produção dicionarística, isto é, pela necessidade de produção de obras voltadas ao atendimento de necessidades pontuais de comunidades linguísticas, o século XX imprimiu aos dicionários importantes modificações, tanto ao instaurar a reflexão teórica a respeito dos dicionários, com a Metalexicografia (Bugueño Miranda, 2013; Bugueño Miranda; Borba, 2018), quanto ao alavancar novas abordagens para o estudo da linguagem, que impactaram fortemente na elaboração dos dicionários. Sobre esse segundo aspecto, evidenciamos a importância da aproximação entre a Lexicografia e a Linguística de Corpus (Landau, 2001; Atkins; Rundell, 2008; Kilgarriff, 2009).

A Linguística de Corpus teve origem antes do advento da informática, em projetos voltados essencialmente para o ensino e aprendizado de língua (Sardinha, 2000). Impulsionada pelo Corpus Brown, o primeiro *corpus* cujo conteúdo ostentou a marca de um milhão de palavras, a Linguística de Corpus ganhou novos contornos na década de 60, instaurando novas propostas de estudos da língua e colocando o empirismo novamente no cerne dos estudos da linguagem.¹ Na década de 80, o ambicioso projeto Cobuild, uma parceria entre a Editora Collins e a Universidade de Birmingham, publicou o primeiro dicionário baseado em exemplos reais da língua inglesa, mostrando ao mercado editorial de dicionários pedagógicos o forte potencial da Linguística de Corpus na produção de obras para aprendizes (Moon, 2007).

Desde então, as grandes editoras têm fomentado pesquisas com *corpus* e desenvolvido *corpora* cada vez mais arrojados. Atualmente, dicionários renomados no campo do ensino de

¹ Conforme discutido em Sardinha (2000), a obra *Syntactic Structures*, publicada por Chomsky em 1957, trouxe o racionalismo para o centro dos estudos linguísticos. Anos mais tarde, com o advento do Corpus Brown e as sucessivas inovações nas pesquisas com *corpus* proporcionadas pelo avanço da informática, o empirismo volta a ter reconhecimento na pesquisa linguística.

línguas atingem altos índices de excelência devido, em grande parte, à análise de *corpus*.² No entanto, no mercado brasileiro, onde prevalece a produção de obras lexicográficas escolares, chama a atenção a falta de materiais lexicográficos que mencionem a pesquisa com *corpus* no processo de elaboração das obras. Esse fato coloca a pesquisa lexicográfica brasileira na contramão da pesquisa de ponta sobre elaboração e uso de dicionários (cf. Brangel, 2016a).

Nesse contexto, o presente artigo apresenta os primeiros resultados da pesquisa intitulada “Bases teórico-metodológicas para a compilação de um dicionário para crianças fundamentado na semântica cognitiva”. O projeto, como o próprio título sugere, almeja desenvolver princípios que auxiliem a compilação de dicionários de excelência, fazendo uso do aparato teórico da Semântica Cognitiva, principalmente no que diz respeito à Semântica de Frames e à Semântica Prototípica. A pesquisa prevê o desenvolvimento de duas etapas distintas, porém complementares, a saber: 1) compilação e análise de um *corpus* de textos voltados para crianças, e 2) desenvolvimento de metodologias para elaboração de dicionários. As páginas que seguem discorrerão sobre a etapa 1.

2 Dicionários infantis e a necessidade de um *corpus* de textos voltados para o público infantil

Na história da Lexicografia, a pesquisa com *corpus* tem ocupado uma função de destaque por revelar fatos sobre a língua que, em outras épocas, passavam despercebidos aos linguistas (Moon, 2010) e por auxiliar os lexicógrafos na seleção das informações que devem compor cada tipo de dicionário (Atkins; Rundell, 2008). Atualmente, grandes editoras do mercado lexicográfico fazem questão de divulgar seus trabalhos com *corpus*, de modo a sugerir a confiabilidade e a qualidade de seus produtos finais, como os dicionários de inglês das linhas Cambridge (Cambridge English Corpus, 1,8 bilhão de palavras), Oxford (Oxford English Corpus, 2,1 bilhões de palavras) e Collins (Collins Corpus, 4,5 bilhões de palavras).³

As editoras supracitadas são historicamente reconhecidas pela excelência na produção de dicionários para aprendizes de inglês como língua estrangeira (os chamados *learner's dictionaries*).⁴ Essa excelência advém de diversos fatores, dentre os quais evidenciamos a longa tradição inglesa na elaboração de dicionários pedagógicos para falantes não nativos (como o primeiro exemplar, o *New Method English Dictionary*, publicado em 1935) e o fator mercadológico, que impulsiona o constante aprimoramento de materiais voltados para o ensino de inglês para falantes não nativos, uma vez que a língua inglesa desempenha o papel de língua franca na sociedade contemporânea. Um fato curioso, e de total importância para o presente

² A página na internet da linha de dicionários Collins é um bom exemplo. Hoje em dia, o consulente possui acesso a informações que vão muito além da ortografia e significado do item lexical pesquisado, encontrando um verdadeiro dossiê sobre as palavras consultadas, como vídeos mostrando diferentes pronúncias da palavra, a indicação de frequência dentro do *corpus* em língua inglesa, listas de expressões idiomáticas que apresentam a palavra em sua estrutura, indicação de sinonímia e antonímia, citações de obras literárias e/ou de pessoas famosas que contenham a palavra, lista de colocações, gráfico indicando tendências de uso da palavra ao longo dos anos, equivalentes tradutórios em outras línguas, dentre outras informações. Para maiores detalhes, ver: *Collins online dictionary*. Glasgow: HarperCollins, 2023. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/>. Acesso em: 2 dez. 2023.

³ Dados obtidos nos sites das editoras em 5 de fevereiro de 2024.

⁴ Para uma discussão mais detalhada sobre essa classe de dicionários, conferir Oliveira (2010).

trabalho, é que o investimento massivo no aprimoramento de obras lexicográficas em língua inglesa voltadas para falantes não nativos impactou de maneira positiva outra classe de obras lexicográficas pedagógicas, os dicionários escolares.

Na taxonomia lexicográfica proposta por Bugueño Miranda (2014), os dicionários escolares são classificados como obras monolíngues, voltadas para falantes nativos, de discurso livre, com ênfase no significado, semasiológicas e diassistemicamente restritivas. Sob um ponto de vista funcional, os dicionários escolares resguardam a singularidade de serem obras elaboradas com o intuito de auxiliar o ensino de língua materna para estudantes em idade escolar. Essas características evidenciam que o dicionário escolar possui, além de uma série de traços caracterizadores altamente específicos, um público-alvo bastante delimitado e, consequentemente, uma função específica a cumprir junto a esse público-alvo (Farias, 2009).

Deste modo, a elaboração de um dicionário escolar deve estar respaldada por orientações teóricas e metodológicas que assegurem as especificidades da obra e, com isso, permitam satisfazer os anseios de seus consulentes. Cignoni *et al.* (1996, p. 662), por exemplo, concluem, a partir dos resultados obtidos em seus experimentos com um público infantil, que as crianças italianas preferem utilizar taxonomias, funções e atributos para definir substantivos concretos, ao passo que, para definir substantivos abstratos, a preferência recai sobre experiências pessoais e exemplos retirados do cotidiano. Uma descoberta dessa natureza pode ser útil à Lexicografia Pedagógica, pois serve de base para reflexões sobre a geração de definições de substantivos em dicionários escolares italianos, por exemplo, possibilitando a aplicação de descobertas sobre a compreensão do significado na reflexão e na compilação de dicionários.

Transpor descobertas como a citada acima para a compilação de dicionários escolares equivale a refletir sobre métodos adequados de definição para o consulente de dicionários escolares, assegurando que as informações oferecidas pela obra estejam em conformidade com a capacidade de interpretação de seu usuário. Um dos principais desafios da Lexicografia Pedagógica consiste, dessa forma, na elaboração de métodos que permitam estabelecer uma ponte de acesso eficaz entre o dicionário escolar e o seu pretense consulente.

Retomando a pesquisa lexicográfica na língua inglesa, destacamos as contribuições que as pesquisas com *corpus* têm oferecido para a Lexicografia Pedagógica, nas últimas décadas, no sentido de orientar o lexicógrafo quanto às necessidades do público aprendiz (Moon, 2007). É possível, assim, observar, dentre outras investigações, a compilação e o estudo de *corpora* de textos em língua inglesa escritos para e por crianças em idade escolar (Banerji *et al.*, 2013; Wild; Kilgarriff; Tugwell, 2012). Inspirada pelo sucesso da Lexicografia inglesa, Brangel (2016a) já havia assinalado a importância e a necessidade de pesquisas com *corpus* voltadas para o desenvolvimento de obras lexicográficas escolares brasileiras. Análises de obras aprovadas pelo Ministério da Educação para serem distribuídas em escolas da rede pública mostraram que, embora essas obras tivessem passado por uma avaliação prévia de especialistas (cf. Brasil, 2012), elas ainda resguardavam uma série de problemas que colocavam em dúvida a sua qualidade e adequação ao público-alvo (cf. Brangel, 2013a, 2013b). Nos próximos parágrafos, listamos alguns exemplos.

Começemos pela macroestrutura, componente canônico do dicionário semasiológico que corresponde à lista ordenada das entradas, ou seja, a progressão vertical do dicionário, geralmente disposta em ordem alfabética (Hausmann; Wiegand, 1989; Haensch *et al.*, 1982). Em uma análise macroestrutural de dicionários escolares, é pertinente verificar a quantidade e o tipo de palavras lematizadas na obra, uma vez que os itens lexicais que integram a macroestrutura devem estar em consonância com o público-alvo do dicionário (Bugueño

Miranda, 2007). A obra *Dicionário Júnior da língua portuguesa* (DiJr) (2005), aprovada pelo PNLD Dicionários 2012⁵ e indicada para crianças do 2º ao 5º ano do Ensino Fundamental, apresenta um bom exemplo da falta de adequação macroestrutural ao lematizar *topless*, um item lexical cuja lematização é bastante questionável quando se trata de um dicionário voltado para crianças. *Saraiva Júnior* (SaJr) (2010), também aprovado pelo PNLD 2012 e indicado para o mesmo período escolar de DiJr (2005), curiosamente lematiza o item lexical *mesa*, mas não lematiza *cadeira*, uma falha notória da obra, haja vista a relação semântica dos dois itens lexicais e a alta frequência no vocabulário infantil. Esses dois exemplos ressaltam alguns problemas presentes na elaboração de macroestruturas de obras brasileiras.

Em outro nível de análise, é possível mencionar também problemas relacionados ao âmbito microestrutural de obras escolares brasileiras. A microestrutura de um dicionário semasiológico corresponde às informações internas ao verbete (Hartmann; James, 2002, s.v. *microstructure*; Hausmann; Wiegand, 1989), que podem ser divididas em informações relativas ao signo linguístico como significante (comentário de forma) ou informações sobre o signo linguístico como significado (comentário semântico). Fazem parte do comentário de forma, por exemplo, as informações relativas à ortografia, à gramática e à pronúncia, enquanto a definição, os exemplos e as marcas de uso integram o comentário semântico (Hartmann; James, 2002, s.v. *comment*). Para a presente discussão, trataremos apenas do comentário semântico, mais especificamente das definições lexicográficas, que, embora sejam um segmento informativo de suma importância na microestrutura, nem sempre cumprem, satisfatoriamente, a função de informar ao consulente o significado das palavras (Farias, 2013; Brangel, 2016b).

Em dicionários escolares, é possível encontrar definições lexicográficas de difícil compreensão, inclusive para adultos letrados. Exemplos disso são a definição de *arroz* oferecida por SaJr (2010), “Erva de até 1 metro, originária na Ásia, que produz pequenos grãos finos e longos” (SaJr, 2010, s.v. *arroz*) e a definição de *maracujá*, “planta trepadeira de frutos comestíveis” (SaJr, 2010, s.v. *maracujá*). No primeiro caso, a informação contida na definição não está em consonância com o conhecimento semântico das crianças brasileiras que estão nas etapas iniciais do Ensino Fundamental, pois elas não detêm conhecimentos técnicos suficientes a ponto de saber que o arroz é um tipo de erva; já no segundo caso, o problema repousa no alto grau de abrangência da definição, uma vez que o maracujá não é a única planta trepadeira de frutos comestíveis cultivada pelo homem (a exemplo da framboesa, da uva e do kiwi), ocasionando um problema no viés extensional da paráfrase.⁶

Os problemas mencionados acima, nos âmbitos macro e microestrutural⁷ das obras analisadas, exemplificam falhas graves que temos identificado nos últimos anos em dicionários escolares brasileiros. Conforme vem sendo apontado por nós e por outros pesquisadores (Farias, 2009; Bugueño Miranda; Farias, 2009; Pires, 2012; Brangel 2016b), esses problemas advêm, principalmente, da falta de diretrizes teóricas e metodológicas voltadas para a elabo-

⁵ Na seção 4, discutiremos mais a fundo o Programa Nacional do Livro Didático e as suas contribuições para a Lexicografia Pedagógica brasileira.

⁶ Para a discussão sobre intensão e extensão na Lexicografia, ver: BRANGEL, L. M.; CHISHMAN, R. Intensão e extensão na descrição de cenários do futebol. *Fórum Linguístico*, v. 17, n. 4, p. 5416–5428, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2020.e70832>;

⁷ Além da macroestrutura e da microestrutura, integram também a megaestrutura de um dicionário semasiológico a médioestrutura (sistema de remissivas) e os textos externos (informações que não compõem a nominata do dicionário, como guia do usuário, tabelas, listas e referências bibliográficas) (Hausmann; Wiegand, 1989).

ração de dicionários escolares. Nessa lacuna verificada, chamamos a atenção para a carência de *corpora* elaborados para fins de estudo e de produção de dicionários.

Atkins e Rundell (2008) abordam a pesquisa, a compilação e o estudo do *corpus* na parte intitulada “pré-lexicografia” de seu manual. Ao posicionarem o estudo com *corpus* antes da compilação da obra lexicográfica em si e dispensarem uma significativa parte do manual para discutir a importância do *corpus* na Lexicografia moderna (chamando a atenção, inclusive, para as especificidades dos *corpora* elaborados para projetos lexicográficos), os autores legitimam a importância de *corpora* na compilação de dicionários. A elaboração de dicionários pedagógicos de excelência, portanto, passa necessariamente pela etapa de elaboração de um *corpus* com propósitos lexicográficos.

O *corpus* elaborado para fins lexicográficos é capaz de orientar a tomada de decisões do lexicógrafo durante a elaboração de diversos componentes da obra, tais como aspectos macroestruturais da obra (a supressão de vocábulos do tipo *topless* e a inserção de vocábulos do tipo *cadeira* na macroestrutura de um dicionário voltado para crianças, por exemplo) e aspectos microestruturais (a seleção das melhores informações semânticas para a redação da definição de palavras como *arroz* e *maracujá*, assegurando definições funcionais ao público infantil, por exemplo). Valendo-se dessas reflexões, o presente estudo propõe uma reflexão sobre como elaborar *corpora* que sirvam para esses propósitos lexicográficos. Para isso, na próxima seção, será apresentado o Oxford Children’s Corpus (OCC), um *corpus* compilado pela Universidade de Oxford que serve de base para a elaboração dos dicionários escolares produzidos por essa editora e que contribui de maneira substancial para a excelência das obras da linha Oxford.

3 O Oxford Children Corpus: boas práticas que podem servir de inspiração para a Lexicografia brasileira

A Lexicografia Pedagógica de língua inglesa demonstra, em trabalhos de excelência, a importância de se compilar um *corpus* de forma metodológica, de modo a garantir que as informações oferecidas pelo dicionário sejam adequadas ao seu público-alvo. Um *corpus* que espelhe os textos lidos e produzidos por falantes nativos em idade escolar parece, portanto, ser um elemento pré-lexicográfico necessário para a compilação de um bom dicionário escolar. Por esse motivo, apresentaremos e discutiremos o Oxford Children’s Corpus, um *corpus* composto por mais de 30 milhões de *tokens* retirados de textos em língua inglesa escritos para crianças de 5 a 14 anos (Wild; Kilgarriff; Tugwell, 2012). A tabela a seguir apresenta a composição do OCC em três critérios estabelecidos pelos autores: gênero das obras, período histórico e faixa etária.

Tabela 1 – A composição do Oxford Children’s Corpus

Gênero	Tokens
Ficção	23.139.119
Não ficção	6.755.691
Escritos por crianças	1.421.720
Sem classificação	397.352
Total	31.713.882

Período histórico	Tokens
Pré-1900	4.429.132
1900–1964	10.139.421
1965–1999	2.058.857
2000–presente	14.816.110
Sem classificação	270.362
Total	31.713.882

Faixa etária	Tokens
1 (5–7 anos)	1.802.762
2 (7–11 anos)	14.003.042
3 (11–14 anos)	7.772.753
Sem classificação	8.135.325
Total	31.713.882

Fonte: Wild, Kilgarriff e Tugwell (2012).

Em relação ao gênero, o OCC é composto majoritariamente por livros de ficção. Aproximadamente 23 milhões de *tokens* (número total de palavras, considerando a repetição no texto) correspondem a obras ficcionais, ou seja, $\frac{3}{4}$ do *corpus*. Além disso, há textos de não ficção retirados de sites voltados para crianças, como CBBC Newsround e Nickelodeon. O *corpus* também contém livros não ficcionais, como enciclopédias e livros didáticos, além de uma pequena parcela de textos escritos por crianças, retirados de sites onde as crianças postam *reviews*, poemas e histórias. Em relação ao período histórico, o *corpus* é composto majoritariamente por textos escritos no século XXI, ainda que tenham sido incluídas obras clássicas de ficção devido à presença desse gênero no repertório de leitura das crianças. Por fim, os textos estão classificados por faixas etárias (*Key Stages*, ou KS) referentes ao *National Curriculum in England, Wales and Northern Ireland* (Wild; Kilgarriff; Tugwell, 2012, p. 194). As faixas etárias estão marcadas como KS1 (de 5 a 7 anos), KS2 (de 7 a 11 anos) e KS3 (de 11 a 14 anos).

De maneira geral, os compiladores do *corpus* demonstraram uma preocupação em formar uma base de dados com textos utilizados por crianças, o que nos parece extremamente positivo haja vista o propósito lexicográfico por trás da elaboração do *corpus*. Por outro lado, os estudos publicados não especificam os critérios para a elaboração do *corpus*, o que nos leva a concluir que a seleção dos materiais tenha sido feita intuitivamente, ou seja, com base no que os estudiosos acreditavam ser os textos mais utilizados pelas crianças do Reino Unido no momento da elaboração do *corpus*.

Esse último fato pode ser interpretado como um reflexo direto das políticas educacionais do Departamento da Educação do Reino Unido, que não possuem o costume de indicar os títulos dos livros a serem adotados pelas escolas, cabendo a cada instituição organizar sua própria lista de leituras obrigatórias.⁸ Diferentemente do Brasil, onde há um programa nacio-

⁸ Na discussão sobre a adoção de materiais didáticos em escolas do Reino Unido, a carência de diretrizes é criticada por teóricos da área. Oates (2014), por exemplo, compara o desempenho escolar dos alunos ingleses, que

nal voltado para a avaliação e distribuição de livros didáticos nas escolas, o *National Curriculum* limita-se a estabelecer diretrizes sobre as habilidades que as crianças devem adquirir em cada *Key Stage*. Provavelmente por isso, os lexicógrafos da Oxford recorreram massivamente às obras literárias, uma vez que os clássicos infantis integram a maior parte das leituras presentes nos *syllabus* das escolas (Wild; Kilgarriff; Tugwell, 2012, p. 212–213).

Posteriormente, em uma nova etapa da pesquisa, os pesquisadores ampliaram a parcela do OCC referente aos textos escritos por crianças, visando analisar esses textos de maneira aprofundada (Banerji *et al.*, 2013). Essa nova parte do *corpus* parece útil por possibilitar a compreensão de aspectos lexicais, gramaticais e semânticos da escrita dos consulentes. Por fim, cabe mencionar que o OCC tem um recorte sincrônico, ou seja, está preocupado, sobretudo, com textos contemporâneos, um aspecto essencial que trata do tipo de léxico que as crianças necessitam e com o qual têm contato.

Em nosso entendimento, o OCC consiste em um *corpus* de excelência para os propósitos da Lexicografia Pedagógica. Além de conseguir reunir uma abundância de material textual, o *corpus* também apresenta a proeza de reunir diferentes tipos de texto, oferecendo, assim, uma base de dados exaustiva e representativa do acervo textual disponibilizado para crianças falantes de língua inglesa.

Um exemplo real das contribuições que um *corpus* desse tipo oferece para uma obra lexicográfica pode ser observado no *Oxford Primary Dictionary* (OPD) (2011), um dicionário escolar compilado para crianças de nove anos ou mais que cursam o *Primary School*⁹ do sistema educacional do Reino Unido. Conforme avaliado por Brangel (2015, 2016a), o OPD (2011) desponta como uma obra de excelência no âmbito das obras lexicográficas escolares. Análises pontuais do *front matter* da obra e da macro, micro e medioestrutura revelaram que o OPD (2011) consegue fornecer informações muito bem calculadas para seus consulentes. Essas análises serão sintetizadas nos parágrafos que seguem.

No nível da microestrutura, por exemplo, foi possível observar que a obra teve o cuidado de lematizar as palavras utilizadas nas definições lexicográficas, assegurando, assim, que seu consulente encontre, no próprio dicionário, o significado de todas as palavras que integram a microestrutura da obra. Apesar dessa medida assumir importância singular em qualquer obra lexicográfica escolar, nem toda equipe lexicográfica possui esse cuidado no momento da compilação de uma obra, conforme demonstrado por Brangel (2016a) no cotejo de OPD (2011) com dicionários escolares brasileiros. No nível da macroestrutura, além de utilizar o OCC como fonte de dados para a seleção macroestrutural, assegurando confiabilidade aos itens lexicais arrolados pela obra por integrarem textos escritos para e por crianças, cumpre também mencionar a forma de ordenação dos lemas em relação à sua progressão. Nesse caso, a obra optou por oferecer uma estrutura lisa, ou seja, uma progressão vertical, ordenada alfabeticamente e recuada à esquerda (Bugueño Miranda, 2018, p. 20), em vez de uma organização em nicho léxico (progressão vertical e horizontal sem interrupção alfabética) ou ninho léxico (progressão vertical e horizontal com interrupção alfabética), apontando, mais uma vez, para a adequação da obra aos seus consulentes.

não utilizam materiais didáticos desenvolvidos em consonância com o currículo nacional, com o desempenho dos alunos de outros países, como da Finlândia e da cidade-Estado Singapura, que elaboram materiais didáticos coesos e pedagogicamente orientados – além de aprovados pelo Governo – como a forma principal de apoio a professores e alunos em sala de aula, e aponta, nessa comparação, para o baixo desempenho dos alunos ingleses.

⁹ No Reino Unido, esse período escolar é destinado a crianças entre 5 e 11 anos de idade.

Com base nas considerações apresentadas, o presente estudo busca discutir possibilidades de adaptação da excelência do OCC para a realidade brasileira. Diante da conjuntura brasileira, apostamos no Programa Nacional do Livro e do Material Didático como um elemento central para uma proposta desse tipo, uma vez que o Brasil possui políticas de livros e materiais didáticos muito mais centralizadas e estabelecidas se comparadas ao Reino Unido, sendo esse um elemento favorável no desenvolvimento de um *corpus* feito de textos escritos para crianças. Abordaremos esse tema na próxima seção.

4 O Programa Nacional do Livro e do Material Didático: bases para um *corpus* em português brasileiro formado a partir de textos voltados para crianças

O mercado de livros didáticos no Brasil sempre movimentou discussões políticas e financeiras na história da educação no país. A preocupação com a avaliação dos livros didáticos e com seus processos de compra e políticas públicas teve início no Estado Novo, com a instituição da primeira Comissão Nacional de Livros Didáticos, que visava a desenvolver e sustentar regras de compra e consumo desses livros no Brasil.

Mais tarde, na década de 60, novas mudanças desencadearam o crescimento e a modificação no modo de elaboração dos livros didáticos no Brasil, dentre as quais se destacam o decréscimo do tempo de permanência do livro na escola e a diversificação na autoria (que passaram do punho de cientistas, intelectuais e professores de instituições universitárias para professores do Ensino Fundamental). Com o crescimento da rede de ensino, e maior ingresso de alunos na rede escolar, houve um aumento da velocidade no processo de industrialização do livro didático, que resultou em mudanças no conteúdo e na didática dos livros comercializados. Para Soares (1996), o crescimento cada vez mais acelerado dos conhecimentos impulsionou consideráveis alterações nos livros didáticos. É também pertinente considerar que, com uma vendagem maior, o livro didático acabou recebendo destaque comercial, sendo, então, considerado um produto vendável a partir do ponto de vista de editores interessados, suplantando os livros de literatura e científicos.

Na década de 80, com o advento do período democrático, problemas existentes nos livros didáticos do Brasil foram discutidos pela Fundação de Assistência ao Estudante (FAE), criada em 1983 por intermédio da Lei nº 7.091. Em 1984, o Ministério da Educação (MEC) assumiu a compra e venda dos livros produzidos por empresas participantes do Programa do Livro Didático. Em 1985, através do Decreto nº 91.542, o Programa do Livro Didático para o Ensino Fundamental do Instituto Nacional do Livro (PLIDEF/INL, 1971–1976) passou a se chamar Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e através desse programa começou a disseminação do livro didático pelo Brasil.

Com a implementação do PNLD, diversas disciplinas escolares foram sendo incluídas e os professores foram responsabilizados pelas escolhas dos livros. No ano de 1996, ocorreram novas mudanças no programa: o governo, antes responsável apenas pela compra e distribuição dos livros, criou um comitê para estudar o valor dos conteúdos e do enfoque pedagógico-metodológico dos livros. Além disso, no mesmo ano, ficou acertado que todos os alunos da 5ª à 8ª série (terminologia utilizada na época) receberiam seus livros didáticos. Na mesma época,

em 1997, a FAE deixou de existir e o PNLD passou a ser orientado pelo Fundo Nacional do Desenvolvimento para a Educação (FNDE), com a garantia de recursos para manutenção.

Recentemente, o nome do programa passou por uma pequena alteração para incluir novas mudanças. Assim, a palavra *material* passou a integrar o título, culminando no novo nome Programa Nacional do Livro e do Material Didático, sem alterações na sigla PNLD. Essa mudança reflete uma importante alteração no programa, que passou a avaliar e distribuir outros tipos de materiais nos últimos anos, como livros de ficção e dicionários.

Sobre a entrada dos dicionários no programa, cabe, aqui, uma pequena discussão devido à sua importância para a Lexicografia Pedagógica brasileira. O movimento pela avaliação de dicionários por instâncias do governo começou a ganhar corpo nos primeiros anos do século XXI, fortemente impulsionado pelo descontentamento de professores e educadores com os dicionários existentes no mercado. De fato, naquela época, pouco se discutia sobre as necessidades dos consulentes em fase escolar, o que resultava na adoção de obras do tipo mini para esses alunos. Na época, era comum que a mesma obra lexicográfica acompanhasse o aluno durante toda a sua trajetória escolar, ou seja, diferentemente dos livros didáticos, alternados a cada novo ano escolar, os dicionários de língua portuguesa permaneciam os mesmos desde o período de alfabetização das crianças até a conclusão do Ensino Médio pelo jovem quase adulto.

No início do século XXI, o Ministério da Educação lançou, pela primeira vez na história do país, um programa voltado exclusivamente para a avaliação e a distribuição de dicionários escolares, ao qual deu o título de PNLD Dicionários. Na época, foram formadas bancas avaliadoras compostas por professores que, com base em diretrizes promulgadas pelo MEC, avaliaram obras escolares submetidas à apreciação por editoras. As obras, se aprovadas, eram distribuídas em escolas da rede pública de todo o país, seguindo o mesmo percurso dos livros didáticos. Além do advento da avaliação, que obrigou as editoras a se preocuparem mais com a qualidade de seus dicionários, o programa também estabeleceu classificações de obras dicionarísticas, com o intuito de estabelecer diferentes tipos de dicionários para diferentes etapas da educação básica. Assim, tivemos, pela primeira vez, um grupo de dicionários voltado para os anos de alfabetização (dicionários tipo 1), outro voltado para a fase de consolidação da escrita (dicionários tipo 2), outro voltado para os últimos anos do Ensino Fundamental (dicionários tipo 3) e outro para o Ensino Médio (dicionários tipo 4). Além dessa classificação, o programa publicou um material para professores (Brasil, 2012) com o intuito de orientar esses profissionais quanto à natureza dos dicionários escolares e ao seu uso em sala de aula.

O PNLD Dicionários lançou dois editais, o primeiro em 2006 e o segundo em 2012, e embora apresentasse muitas falhas no âmbito de seu planejamento, especialmente no que diz respeito à caracterização dos dicionários, representou um grande avanço para o Brasil no âmbito da Lexicografia Pedagógica. Por volta de 2016 o programa começou a ser descontinuado, de modo que, atualmente, não há novas movimentações na página oficial do programa¹⁰ e tanto as avaliações como a distribuição dos dicionários estão estagnadas.

Com a interrupção do PNLD Dicionários, o PNLD Didático (que avalia e distribui livros didáticos) e o PNLD Literário (que avalia e distribui livros de ficção) assumem, atualmente, o importante papel de avaliar e distribuir os principais materiais escolares que transitam pelas escolas brasileiras. Deste modo, por intermédio dos acervos aprovados pelo PNLD, um pesquisador pode ter acesso aos textos utilizados pelos alunos das escolas brasileiras. O PNLD,

¹⁰ Ver: BRASIL. Ministério da Educação. *PNLD Dicionários*. Brasília: MEC, 2012. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pnld/dicionarios>. Acesso em: 2 fev. 2024.

portanto, permite acesso ao “*habitat* natural” em que os alunos são inseridos durante suas atividades textuais e, por isso, representa uma importante fonte de dados para a compilação de *corpora*. Na próxima seção, discutiremos essa possibilidade.

5 Parâmetros para a compilação de um *corpus* de textos em português brasileiro voltados para crianças

Em Brangel (2017), foram traçadas as características essenciais de um dicionário escolar voltado para crianças do 4º e 5º ano do Ensino Fundamental, ao qual foi dado o nome de dicionário intermediário. Com base nos parâmetros lexicográficos propostos por Bugueño Miranda e Farias (2008, 2009), que definem os dicionários pedagógicos em seus traços fundamentais a partir de três axiomas (o enquadramento taxonômico, o perfil do usuário e a função da obra), Brangel (2017) chegou a uma série de características que asseguram o desenho de um dicionário intermediário. Para fins do presente estudo, aproximaremos os postulados de Brangel (2017), sobre o enquadramento taxonômico do dicionário intermediário, aos postulados de Sardinha (2000), sobre classificação de *corpora*, com o intuito de delinear as características fundamentais que um *corpus* deve apresentar para servir de base para a compilação de um dicionário escolar do tipo intermediário.

Antes de adentrarmos na relação entre o dicionário pedagógico e o seu *corpus* correspondente, é importante aprofundar algumas considerações sobre o enquadramento taxonômico de obras lexicográficas. O ato de enquadrar taxonomicamente um dicionário consiste em classificá-lo de acordo com determinados critérios. Na literatura, importantes autores forneceram propostas para a classificação de obras lexicográficas, a exemplo de Biderman (1998), Landau (2001), Swanepoel (2003), Welker (2004) e Atkins e Rundell (2008). Ainda que distintas entre si, todas essas propostas apresentam como característica comum a tentativa de propor um modelo classificatório de dicionários baseado em critérios fenomenológicos, funcionais ou linguísticos (Bugueño Miranda; Farias, 2009).

Os critérios fenomenológicos dizem respeito às percepções físicas da obra e correspondem às classificações que consideram características como o tamanho, o formato e número de entrada de uma obra. O segundo critério diz respeito às classificações funcionais, que consideram o uso efetivo do dicionário. O terceiro critério, linguístico, considera fatores como o tipo de informação fornecida (linguística ou enciclopédica), o número de línguas (dicionário monolíngue, bilíngue ou multilíngue), a perspectiva do ato da comunicação (perspectiva onomasiológica ou semasiológica) ou uma concepção sistêmica ou diassistêmica da linguagem (vocabulário de uso geral ou mercado diassistemicamente) (Farias, 2009, p. 37). Importante mencionar que, para os propósitos do presente estudo, os critérios linguísticos diferenciam-se dos critérios fenomenológicos e funcionais por atenderem às necessidades dos lexicógrafos. Assim, de acordo com Farias (2009), enquanto os critérios fenomenológicos e funcionais estão relacionados aos potenciais consulentes do dicionário, os critérios linguísticos auxiliam os lexicógrafos nas tarefas de concepção, redação e desenho da obra.

Com base nesses princípios, Brangel (2017, p. 89–90) propõe, a partir de uma classificação do tipo linguística, que o dicionário intermediário seja uma obra de cunho linguístico, monolíngue, semasiológico, geral, seletivo e sincrônico, sendo:

- a) linguístico porque oferece informações relativas à língua;
- b) monolíngue porque se destina ao aprendizado formal da língua materna;
- c) semasiológico porque o ato da consulta parte da lista das palavras arroladas;
- d) geral porque a seleção do léxico parte do vocabulário geral do português;
- e) seletivo porque não contempla vocabulário desusado ou de baixa frequência;
- f) sincrônico porque contempla palavras e significados do português contemporâneo.

Esse conjunto de traços é relevante ao lexicógrafo por auxiliá-lo em, pelo menos, duas importantes tarefas: a de compilar e a de avaliar a obra lexicográfica. Conhecer os traços que definem (e classificam) o dicionário é relevante para a compilação da obra, pois permite que se estabeleça com precisão as informações que devem estar disponíveis ao consulente, bem como a sua forma de apresentação. É relevante também para a avaliação, pois permite que se estabeleçam parâmetros para julgar a pertinência das informações contidas no dicionário. Assim, ao apresentar o traço *seletivo* em oposição ao traço *exaustivo*, depreende-se por esse traço que a macroestrutura do dicionário intermediário deve ser composta por itens lexicais que contemplem o vocabulário em uso de seus consulentes, como os itens lexicais *mesa* e *cadeira*, e que a seleção da nominata deve preterir itens lexicais inapropriados para o público-alvo, como a palavra *topless*. Caso apresentasse o traço *exaustivo*, essas restrições não seriam necessárias.

Uma vez estabelecida a importância da classificação taxonômica de uma obra lexicográfica, propomos que essa discussão seja estendida ao âmbito da pesquisa com *corpus* e chamamos a atenção para a correspondência direta que um *corpus* elaborado para fins de produção dicionarística deve estabelecer com o produto final almejado. Assim, se a pesquisa com *corpus* tem oferecido grandes contribuições para a Lexicografia no sentido de auxiliar a produção de dicionários, a exemplo de Banerji *et al.* (2013) e Wild, Kilgarriff e Tugwell (2012), é pertinente haver uma reflexão sobre as características que um *corpus* deve apresentar para que seja uma fonte de dados confiável para a compilação de um dicionário.

Sardinha (2000) organiza os principais critérios utilizados na literatura para se definir o conteúdo e o propósito de um *corpus* e adiciona alguns critérios complementares para chegar a uma proposta de tipologia de *corpus*. O quadro abaixo ilustra os critérios arrolados por Sardinha (2000):

Tabela 2 – Tipologia de *corpus*

Modo	Falado: Composto de porções de fala transcritas. Escrito: Composto de textos escritos, impressos ou não.
Tempo	Sincrônico: Compreende um único período de tempo. Diacrônico: Compreende vários períodos de tempo. Contemporâneo: Representa o período de tempo corrente. Histórico: Representa um período de tempo passado.

Seleção	De amostragem (<i>sample corpus</i>): Composto por porções de textos ou de variedades textuais, planejado para ser uma amostra finita da linguagem como um todo. Monitor: A composição é reciclada para refletir o estado atual de uma língua. Opõe-se a <i>corpora</i> de amostragem. Dinâmico ou orgânico: O crescimento e diminuição são permitidos, qualifica o <i>corpus</i> monitor. Estático: Oposto de dinâmico, caracteriza o <i>corpus</i> de amostragem. Equilibrado (<i>balanced</i>): Os componentes (gêneros, textos etc.) são distribuídos em quantidades semelhantes (por exemplo, mesmo número de textos por gênero).
Conteúdo	Especializado: Os textos são de tipos específicos (normalmente gêneros ou registros definidos). Regional ou dialetal: Os textos são provenientes de uma ou mais variedades sociolinguísticas específicas. Multilíngue: Inclui idiomas diferentes.
Autoria	De aprendiz: Os autores dos textos não são falantes nativos. De língua nativa: Os autores são falantes nativos.
Disposição interna	Paralelo: Os textos são comparáveis (por exemplo, original e tradução). Alinhado: As traduções aparecem abaixo de cada linha do original.
Finalidade	De estudo: O <i>corpus</i> que se pretende descrever. De referência: Usado para fins de contraste com o <i>corpus</i> de estudo. De treinamento ou teste: Construído para permitir o desenvolvimento de aplicações e ferramentas de análise.
Outros critérios	Pluralidade de autoria: Os textos foram produzidos por um autor apenas ou mais? Origem da autoria: Os textos foram produzidos por falantes nativos ou não nativos? Meio: Os textos foram escritos ou falados? Integralidade: Os elementos do <i>corpus</i> são textos integrais ou fragmentos? Especificidade: O <i>corpus</i> é composto de tipos variados de texto ou textos específicos? Dialeto: As variedades presentes no <i>corpus</i> são do tipo “padrão” ou regionais / dialetais? Equilíbrio: As variedades do <i>corpus</i> são distribuídas equitativamente ou não? Fechamento: É permitida a inclusão de conteúdos novos ou não? Renovação: O conteúdo do <i>corpus</i> reflete um período definitivo de tempo ou se renova? Temporalidade: O <i>corpus</i> é planejado para retratar períodos históricos de tempo ou não? Plurilinguismo: O <i>corpus</i> possui só textos originais ou também as traduções destes textos para uma ou mais línguas?

Fonte: Sardinha (2000).

Com o intuito de cruzar os postulados de Sardinha (2000) com os de Brangel (2017), selecionamos alguns critérios de classificação de *corpora* para os fins do presente estudo. Neste momento, é importante retomar que, uma vez que o *corpus* precisa estar em consonância com o produto lexicográfico para o qual servirá de fonte de dados, vislumbramos em nossa proposta de *corpus* uma base de dados formada a partir dos acervos indicados pelo PNLD Literário e pelo PNLD Didático destinado às etapas escolares correspondentes ao 4º e ao 5º ano do Ensino Fundamental. Esse recorte ampara-se no fato de que o dicionário intermediário discutido por Brangel (2017) tem como público-alvo crianças do 4º e 5º ano do Ensino Fundamental. Assim, com base no cruzamento dos postulados de Brangel (2017), sobre o enquadramento taxonômico do dicionário intermediário, e nos postulados de Sardinha (2000), sobre os critérios para a classificação de *corpora*, propomos que o *corpus* vislumbrado no presente estudo (*corpus* de textos em português brasileiro voltados para crianças cuja função seja servir de fonte de dados para a elaboração de um dicionário intermediário) deve apresentar as seguintes características:¹¹

¹¹ Os critérios “conteúdo” e “disposição interna” foram retirados de nossa classificação porque não se aplicam à discussão sobre *corpora* formados por textos voltados para crianças. Os critérios “origem da autoria” e “fechamento” também foram suprimidos porque retomam os critérios “autoria” e “seleção”, respectivamente.

- a) Modo: escrito, porque deve ser composto por textos escritos para crianças. Tanto os livros didáticos como os livros de ficção indicados pelo PNLD são escritos para crianças, observando faixas etárias e fases de escolarização específicas. Os livros são cuidadosamente catalogados para atenderem um público-alvo bem delimitado. Diferentemente do OCC, que inseriu em sua base de dados também transcrições de textos falados, nossa proposta inicial é que um *corpus* do português brasileiro de textos escritos para crianças seja composto apenas por textos escritos. Primeiramente, porque a transcrição de textos falados envolve uma etapa mais elaborada de pesquisa, que não temos condições de desenvolver no momento, e, em segundo lugar, porque os acervos do PNLD parecem fornecer bases confiáveis para um *corpus* desse tipo, mesmo que não entrem no âmbito de textos transcritos;
- b) Tempo: contemporâneo, porque representa o período atual. O PNLD possui avaliação periódica, sendo que, a cada avaliação, novas coleções de livros podem ser integradas ou descartadas do programa. Dessa forma, ao assegurar o fluxo de material a cada nova avaliação, o programa garante a atualização de seus materiais;
- c) Seleção: monitor, porque é constantemente atualizado; dinâmico, porque permite o acréscimo de novos materiais. Nesse caso, as atualizações constantes do PNLD, citadas no item acima, também servem de suporte para garantir essas qualidades ao *corpus*;
- d) Autoria: de língua nativa, porque os textos são escritos por falantes nativos do português brasileiro. Ainda que o PNLD Literário trabalhe com traduções e adaptações de obras literárias, as versões dos acervos são sempre cuidadosamente elaboradas por autores brasileiros preocupados com o leitor em fase escolar;
- e) Finalidade: de estudo, porque o *corpus* formado a partir dos acervos servirá de base para a pesquisa que se planeja desenvolver. Em nossa proposta, um *corpus* elaborado a partir dos acervos do PNLD servirá de base para a pesquisa, não para comparação com outros *corpora*, por exemplo;
- f) Pluralidade de autoria: de autoria múltipla, porque o *corpus* é formado por textos de múltiplos autores. O PNLD se preocupa em fornecer uma vasta opção de livros de ficção, bem como uma vasta possibilidade de coleções de livros didáticos, para os professores terem a liberdade de escolher os livros que melhor atendem suas demandas. Essa preocupação assegura que múltiplos autores integrem a lista de acervos;
- g) Meio: textos escritos, porque os textos voltados para o 4º e 5º ano do Ensino Fundamental foram escritos para serem lidos, não para serem falados, como roteiros ou palestras, por exemplo;
- h) Integralidade: integral, porque os textos são dispostos integralmente no *corpus* (livros completos), não de maneira fragmentada;
- i) Especificidade: de tipo variado porque o *corpus* é composto por tipos variados de textos. O PNLD fornece uma variada gama de gêneros textuais em seus acervos, tanto nos conteúdos dos livros didáticos como também nos livros de

ficção. São explorados diversos tipos de textos (letras de música, reportagens, crônicas, contos, histórias em quadrinho etc.) e há a recorrente preocupação de que os textos sejam adequados ao período escolar para o qual são indicados;

- j) Dialeto: padrão, porque as variedades presentes no *corpus* não marcam um dialeto ou regionalismo específico;
- k) Equilíbrio: desigual, porque as variedades do *corpus* não são distribuídas equitativamente (a quantidade de livros do PNLD Literário é inferior ao do PNLD Didático);
- l) Renovação: de renovação, porque o conteúdo do *corpus* se renova a cada edição do PNLD. As constantes edições do programa asseguram a inclusão e exclusão de materiais aos acervos;
- m) Temporalidade: temporal, porque o *corpus* é planejado para retratar o período histórico atual. Os textos do PNLD retratam a língua atual em uso, não há espaço para formas arcaicas da língua;
- n) Plurilinguismo: monolíngue, porque o *corpus* possui apenas textos em português brasileiro. O PNLD não trabalha com livros em língua estrangeira (com exceção dos livros didáticos para aulas de língua estrangeira, mas esses, obviamente, não integrariam um *corpus* de textos em português voltados para crianças).

Os critérios elencados acima, para a composição de um *corpus* de textos em português brasileiro escritos para crianças, evidenciam a possibilidade de aproximação dos acervos do PNLD ao estudo e compilação de *corpus*. Além de fornecerem uma representação confiável do material textual que circula pelas salas de aula brasileiras, os acervos do PNLD se encaixam de maneira muito harmoniosa nos critérios acima promulgados para a elaboração de um *corpus* de textos brasileiros nos moldes do OCC.

6 Considerações finais

Neste trabalho, procuramos transpor para a realidade brasileira importantes discussões da Lexicografia inglesa sobre o estudo de *corpus* com fins lexicográficos. Ao longo de nossa pesquisa, descobrimos que as políticas de livros didáticos no Brasil possuem longa tradição e consolidação, diferentemente do cenário do Reino Unido, e que essa particularidade das políticas educacionais brasileiras pode ser de grande valor para a elaboração de um *corpus* do tipo do OCC.

Enquanto o PNLD Didático indica os livros didáticos utilizados nas disciplinas que compõem a grade curricular escolar (como Língua Portuguesa, História, Matemática), o PNLD Literário fornece a lista de livros de ficção utilizados nas atividades de leituras dos alunos, também respeitando as diferentes etapas de ensino. Atualmente, os acervos do PNLD Didático e do PNLD Literário passam por uma fase de avaliação por especialistas, o que assegura a adequação das obras ao público-alvo, além de serem distribuídos em escolas da rede pública de todo o país, o que confere aos textos dos livros do PNLD o *status* de amostragem real e confiável dos textos utilizados pelos alunos brasileiros nas atividades de sala de aula.

Assim, chegamos à conclusão de que um *corpus* composto pelo material fornecido pelo PNLD seria útil para a compilação de dicionários, podendo corroborar para o desenho dos

mais diversos componentes das obras. No nível macroestrutural, por exemplo, as palavras e expressões registradas no *corpus* teriam o potencial de espelhar tanto a macroestrutura quantitativa da obra (densidade macroestrutural, ou seja, quantidade de lemas a serem arrolados) como também a macroestrutura qualitativa (tipos de lemas a serem arrolados). Já no nível microestrutural, o *corpus* teria o potencial de elucidar significados e formas de uso das palavras arroladas pelo dicionário, auxiliando o lexicógrafo a discriminar o(s) significado(s) a ser(em) descrito(s) em cada acepção de um verbete, bem como o tipo e a quantidade de informações a serem oferecidos nas definições. No caso da apresentação de exemplos nos verbetes, o *corpus* poderia servir também de fonte direta para a coleta de dados para a elaboração desse segmento informativo.

Como o propósito do presente estudo é fixar parâmetros para a compilação de um *corpus* de textos escritos para crianças, essas sugestões ainda não foram testadas de maneira concreta, mas assentam suas bases nos estudos com *corpus* em língua inglesa de Banerji *et al.* (2013) e Wild, Kilgarriff e Tugwell (2012) e em pesquisas brasileiras da Lexicografia Pedagógica (Farias, 2009; Bugueño Miranda; Farias, 2009; Pires, 2012; Brangel, 2015, 2016b, 2017).

Com tais parâmetros em vista, foi iniciada, no segundo semestre de 2022, a compilação de um *corpus* baseado nas discussões aqui apresentadas. Ainda que a análise do material tenha se revelado muito satisfatória, nosso principal obstáculo foi e tem sido o acesso aos livros didáticos, distribuídos somente em formato impresso e diretamente para as escolas da rede pública. Por estarem protegidas por leis de direitos autorais, as obras não são disponibilizadas gratuitamente na internet, cabendo-nos contar com as doações de algumas editoras que se disponibilizaram a nos enviar suas obras via correios, sem custos, ou com o empréstimo pontual de obras por parte de algumas bibliotecas de escolas públicas.

Atualmente,¹² o acervo do PNLD Literário conta com 180 obras de ficção indicadas para os alunos dos 4º e 5º anos do Ensino Fundamental; já o PNLD Didático organiza seus acervos em categoria 1 (por área): Língua Portuguesa, Arte e Educação Física, Matemática, Ciências da Natureza e Ciências Humanas, e categoria 2 (por componente): Arte, Educação Física, Geografia, História e Projetos Integradores. Somadas as coleções de livros aprovadas pela mais recente edição do PNLD Didático, nas categorias 1 e 2, para os anos iniciais do Ensino Fundamental, contamos com um total de 111 coleções de livros (Brasil, 2023). Assim, o extenso volume de material tem dificultado bastante a realização da meta inicial da pesquisa, que era a de compilar um *corpus* com todas as obras aprovadas pelo PNLD (Didático e Literário) para o segmento do Ensino Fundamental compreendido entre o 4º e o 5º ano. O formato de distribuição das obras (exclusivamente impresso) também tem sido um obstáculo, pois nos obriga a dispensar uma etapa da pesquisa para a digitalização dos materiais.

Pelos motivos citados acima, nosso *corpus* ainda apresenta um volume de dados bastante modesto. Ainda assim, esperamos que futuramente consigamos utilizar o material em fase de compilação para descobrir aspectos e peculiaridades dos textos escritos para crianças brasileiras do 4º e 5º ano do Ensino Fundamental e, com isso, sugerir importantes aprimoramentos aos dicionários escolares voltados para esse público. Os parâmetros aqui fixados representam, portanto, um primeiro passo em direção a pesquisas mais robustas de compilação e análise de *corpus*. Esperamos que essas e outras pesquisas, a serem divulgadas pelo nosso grupo futuramente, encorajem novos estudiosos a voltarem a sua atenção para essa nova possibilidade de contribuição do Programa Nacional do Livro e do Material Didático para a educação brasileira.

¹² Dados do ano de 2023.

Agradecimentos

Agradecemos à Escola Municipal de Ensino Fundamental Fioravante Webber, por emprestar itens de seu acervo, às editoras Globo Livros e Salamandra, por doarem materiais para a nossa pesquisa, e à Katherine, por nos ajudar na digitalização dos livros. Agradecemos também à Yasmin Ribas pela revisão atenta e cuidadosa do presente artigo.

Referências

- ATKINS, B. T. S.; RUNDELL, M. *The Oxford Guide to Practical Lexicography*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BANERJI, N.; GUPTA, V.; KILGARRIFF, A.; TUGWELL, D. Oxford Children's Corpus: a Corpus of Children's Writing, Reading, and Education. In: Hardie, A.; Love, R. (Ed.). *Corpus Linguistics 2013: Abstract Book*. Lancaster: University Centre for Computer Corpus Research on Language, 2013. p. 315–318.
- BIDERMAN, M. T. C. Os dicionários da contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas. In: OLIVEIRA, A. M. P.; ISQUERDO, A. N. (Ed.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: Editora UFMS, 1998. p. 129–142.
- BRANGEL, L. M. A lexicografia pedagógica no Reino Unido e no Brasil: subsídios da produção britânica para o aprimoramento das obras nacionais. *Caminhos em Linguística Aplicada*, v. 15, n. 2, p. 125–142, 2016a. Disponível em: <http://periodicos.unitau.br/ojs/index.php/caminhoslinguistica/article/view/2068>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- BRANGEL, L. M. Considerações sobre o Programa Constante de Informações de dicionários escolares de língua portuguesa voltados para o público infantil. *Calígrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 18, n. 2, p. 155–177, 2013b. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.18.2.155-177>.
- BRANGEL, L. M. Contribuições para a lexicografia pedagógica a partir de dados extraídos de livros didáticos. *Estudos da Língua(gem)*, v. 11, n. 2, p. 43–61, 2013a.
- BRANGEL, L. M. Proposta de um dicionário intermediário de língua portuguesa para uso em sala de aula: características, público-alvo e função. *(Con)Textos Linguísticos*, v. 11, n. 20, p. 85–105, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/16867>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- BRANGEL, L. M. *Proposta teórico-metodológica para a geração de paráfrases explanatórias em dicionários voltados para crianças: uma abordagem cognitiva*. 2016. 209f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016b.
- BRANGEL, L. M. Review of Oxford Primary Dictionary. *Eurasian Journal of Applied Linguistics*, v. 1, n. 2, p. 99–102, 2015. DOI: <https://doi.org/10.32601/ejal.460626>.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Guia digital PNLD 2023: Obras didáticas – objeto 1. Código das coleções*. Brasília: MEC/SEB/FNDE, 2023. Disponível em: https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2023_anos_iniciais_ensino_fundamental_obras_didaticas/pnld_2023_anos_iniciais_ensino_fundamental_obras_didaticas_codigo_obras. Acesso em: 3 maio 2023.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Com direito à palavra: dicionários em sala de aula*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2012.

- BUGUEÑO MIRANDA, F. V. A estruturação de um dicionário. In: Bugueño Miranda, F. V.; Borba, L. C. de. (Org.). *Manual de (Meta)Lexicografia*. Goiás: Espaço Acadêmico, 2018. p. 14–29.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V. Balanço e perspectivas da lexicografia. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 15–37, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2013v2n32p15>.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V. Da classificação de obras lexicográficas e seus problemas: proposta de uma taxonomia. *Alfa Revista de Linguística*, v. 58, n. 1, p. 215–23, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1981-57942014000100009>.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V. O que é macroestrutura no dicionário de língua? In: ALVES, I. M. A.; ISQUERDO, A. N. (Org.). *As ciências do léxico: Lexicologia, lexicografia e terminologia*. Campo Grande: Humanitas, 2007. p. 261–272. v. III.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V.; BORBA, L. C. de. (Org.) *Manual de (Meta)Lexicografia*. Goiás: Espaço Acadêmico, 2018. 158 p.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V.; FARIAS, V. S. Desenho da macroestrutura de um dicionário escolar de língua portuguesa. In: BEVILACQUA, C. R.; HUMBLÉ, P.; XATARA, C. M. (Org.). *Lexicografia Pedagógica: pesquisas e perspectivas*. Florianópolis: UFSC / NUT, 2008. p. 129–167.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V.; FARIAS, V. S. Panorama crítico dos dicionários escolares brasileiros. *Lusorama*, Frankfurt am Main, v. 77/78, p. 29–78, 2009.
- CIGNONI, L.; LANZETTA, E.; PECCHIA, L.; TURRINI, G. Children's Aid to a Children's Dictionary. In: Gellerstam, M. et al. (Ed.). *EURALEX '96 Proceedings I-II*. Papers Submitted to the Seventh EURALEX International Congress on Lexicography in Göteborg, Sweden. Gothenburg: Department of Swedish, Göteborg University, 1996. p. 659–666.
- FARIAS, V. F. *Desenho de um dicionário escolar de língua portuguesa*. 2009. 285f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009.
- FARIAS, V. F. *Sobre a definição lexicográfica e seus problemas: fundamentos para uma teoria geral dos mecanismos explanatórios em dicionários semasiológicos*. 2013. 398f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2013.
- HAENSCH, G.; WOLF, L.; ETTINGER, S.; WERNER, R. *La lexicografía*. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica. Madrid: Gredos, 1982.
- HARTMANN, R. R. K.; JAMES, G. *Dictionary of Lexicography*. London/ New York: Routledge, 2002.
- HAUSMANN, F. J.; WIEGAND, H. E. Component Parts and Structures of General Monolingual Dictionaries: a Survey. In: HAUSMANN, F. J.; REICHMANN, O.; WIEGAND, H. E.; ZGUSTA, L. (Ed.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1989. v. 1, p. 328–360.
- KILGARRIFF, A. Putting the *corpus* into the dictionary. In: OOI, V. B. Y.; PAKIR, A.; TALIB, I. S.; TAN, P. K. W. (Ed.). *Perspectives in Lexicography: Asia and Beyond*. Israel: K Dictionaries Ltd, 2009. p. 239–47.
- LANDAU, S. I. *Dictionaries: the Art and Craft of Lexicography*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MATTOS, G. *Dicionário Júnior da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: FTD, 2005.
- MOON, R. Sinclair, lexicography, and the Cobuild Project: the Application of Theory. *International Journal of Corpus Linguistics*, v. 12, n. 2, p. 159–181, 2007. DOI: <http://dx.doi.org/10.1075/ijcl.12.2.05moo>.

MOON, R. What can a *corpus* tell us about lexis? In: MCCARTHY, M.; O'KEEFFE, A. (Ed.). *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. London: Routledge, 2010. p. 197–211.

OATES, T. *Why Textbooks Count: A Policy Paper*. Cambridge: Cambridge Assessment, 2014. Disponível em: <http://www.cambridgeassessment.org.uk/Images/181744-why-textbooks-count-tim-oates.pdf>. Acesso em: 22 maio 2023.

OLIVEIRA, A. F. S. de. Taxonomia de dicionários monolíngues de inglês para falantes não nativos. *Signo*, v. 35, p. 224–241, 2010. Edição especial. DOI: <https://doi.org/10.17058/signo.v35i0.1429>.

Oxford Primary Dictionary. New York: Oxford University Press, 2011.

PIRES, J. A. *Contribuições para dicionários escolares destinados às séries iniciais*. 2012. 150f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

SARDINHA, T. B. Linguística de Corpus: histórico e problemática. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 16, n. 2, p. 323–367, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-44502000000200005>.

SAVAIRA. *Saraiva Júnior: dicionário da língua portuguesa ilustrado*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2010.

SOARES, M. B. Um olhar sobre o livro didático. *Presença pedagógica*, v. 2, n. 12, p. 52–64, 1996.

SWANEPOEL, P. Dictionary Typologies: a Pragmatic Approach. In: STERKENBURG, P. *A Practical Guide to Lexicography*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2003. p. 44–69.

WELKER, H. A. *Dicionários*. Uma pequena introdução à lexicografia. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

WILD, K.; KILGARRIFF, A.; TUGWELL, D. The Oxford Children's Corpus: Using a Children's Corpus in Lexicography. *International Journal of Lexicography*, v. 26, n. 2, p. 190–218, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1093/ijl/ecs017>.

Literatura

A Aldeia mais Portuguesa de Portugal e tropeiros em Diamantina: representações de cultura popular no Estado Novo português e no brasileiro

“The Most Portuguese Village in Portugal” and Muleteers in Diamantina: Representations of Popular Culture in the Portuguese and Brazilian Estado Novo

Luís Antônio Contatori Romano

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

(Unifesspa) | Marabá | PA | BR

contatori_romano@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-2646-5909>

Resumo: Neste estudo são analisados um artigo de Adolfo Simões Müller, publicado na revista *Panorama*, em 1941, editada pelo SPN, e outro de Basílio de Magalhães, publicado na revista *Travel in Brazil*, em 1942, editada pelo DIP. Ambos abordam aspectos da cultura popular rural e são ilustrados com fotografias de Thomaz de Mello e de Erich Hess, respectivamente. Müller trata da aldeia de Monsanto e Magalhães, de tropeiros no Mercado Municipal de Diamantina. Objetiva-se compreender como esses autores e fotógrafos representam diferentes concepções de cultura popular rural. Para o Estado Novo português, esta era concebida como imutável, mas devia ser estilizada, preparada para o olhar turístico e tomada como modelo para as classes urbanas. Para o regime homônimo brasileiro, devia ser registrada, cultuada como gênese da identidade nacional, mas era percebida como em vias de superação devido à política desenvolvimentista de Vargas.

Palavras-chave: Adolfo Simões Müller; Basílio de Magalhães; Erich Hess; revista *Panorama*; revista *Travel in Brazil*; tropeiros.

Abstract: This study analyses an article by Adolfo Simões Müller, published in the magazine *Panorama*, in 1941, edited by the SPN, and another by Basílio de Magalhães, published in the magazine *Travel in Brazil*, in 1942, edited by the DIP. Both address aspects of rural popular culture and are illustrated with photographs by Thomaz de Mello and Erich Hess, respectively. Müller deals with the village of Monsanto and Magalhães, with muleteers in the Municipal Market of Diamantina. The aim is to understand how these authors and photographers represent different conceptions of rural popular culture. For the Portuguese Estado Novo, this was conceived as immutable, but should be stylized, prepared for the tourist gaze, and taken as a model for the urban classes. For the regime with the same name in Brazil, it had to be registered, worshipped as the genesis of

national identity, but was perceived as being overcome due to Vargas' developmentalist policy.

Keywords: Adolfo Simões Müller; Basílio de Magalhães; Erich Hess; *Panorama* magazine; *Travel in Brazil* magazine; muleteers.

1 Introdução

Pretende-se, neste estudo, analisar comparativamente dois artigos que tematizam tradições populares rurais em Portugal e no Brasil, publicados em revistas editadas pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgãos, respectivamente, dos regimes autodenominados de Estado Novo português (1933-1974) e brasileiro (1937-1945). São eles “Paisagem de Monsanto e das suas almas”, do escritor literário e jornalista português Adolfo Simões Müller (1909-1989), publicado na *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo* (1941, n. 2) e de “As tropas de Minas Gerais”, assinado pelo folclorista e historiador mineiro Basílio de Magalhães (1874-1957), publicado na revista *Travel in Brazil* (1942, n. 4).

O artigo de Müller divulga o concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, promovido pelo SPN, em 1938, que elegeu Monsanto, situada na Beira Baixa, como vencedora. Esse concurso foi tema de um filme homônimo produzido pelo principal cineasta do regime salazarista àquela altura, Leitão de Barros (1896-1967), também em 1938. Nesta análise, serão exploradas as relações entre o texto de Müller, as fotografias e os desenhos que o ilustram, creditados, respectivamente, aos artistas Thomaz de Mello (1906-1990) e Paulo Ferreira (1911-1999) e o filme de Leitão de Barros.

O artigo de Basílio de Magalhães tematiza os costumes tradicionais dos tropeiros, que, com seus animais de carga, percorriam os interiores do Brasil comercializando produtos diversos, em uma época em que os meios de transporte eram precários e o comércio dependia, em grande medida, de vendedores itinerantes. No entanto, a atividade dos tropeiros é reconhecida como em vias de desaparecimento por Basílio de Magalhães, em virtude do processo de modernização pelo qual passava o país durante o regime de Getúlio Vargas (1882-1954). Nesta análise, serão exploradas as relações e possíveis dissonâncias entre o texto de Magalhães e as fotos que o ilustram, produzidas por Erich Hess (1911-1995), em 1938, durante viagem a Diamantina, em missão do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), então dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969).

A comparação entre as produções fomentadas pelo SPN (o artigo de Müller, as fotos de Thomaz de Mello, os desenhos de Paulo Ferreira e o filme de Leitão de Barros) e aquelas fomentadas pelo DIP/SPHAN (o texto de Magalhães e as fotos de Hess) contribuirá para compreender possíveis diferenças e semelhanças entre as concepções dos regimes de António Salazar (1889-1970) e de Getúlio Vargas sobre nacionalismo e as políticas para a cultura popular desenvolvidas por seus órgãos de propaganda, SPN e DIP, então dirigidos por António Ferro (1895-1956) e Lourival Fontes (1899-1967), respectivamente.

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla, que, a partir das duas revistas mencionadas, como também da *Atlântico: revista luso-brasileira*, pretende estudar vínculos de autores literários e ensaístas brasileiros e portugueses e de artistas plásticos e fotógrafos, cujas obras ilustraram as revistas, com as políticas para a cultura e para o turismo durante os regimes de

Vargas e de Salazar, sob a mediação do DIP e do SPN, durante o período de 1941 a 1945. Essa pesquisa partiu da análise da linguagem empregada nos textos e nas legendas articulada às imagens, com a intenção de compreender possíveis graus de adesão ou de dissonância entre os autores e as políticas nacionalistas do DIP e do SPN, órgãos que controlavam as comunicações e as artes, como também exerciam a função de divulgadores dos regimes de Vargas e de Salazar.

Os exemplares impressos da *Travel in Brazil* foram acessados nos acervos da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) e da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Essa revista foi publicada originariamente em inglês e aqui são citadas as traduções feitas por um grupo de bolsistas de Iniciação Científica do CNPq, coordenado pelo autor deste estudo. Os exemplares da revista *Panorama* estão disponíveis no site da Hemeroteca Digital de Lisboa, com apoio da Fundação António Quadros (Cf. *Panorama* [...], 1941, n. 2). Para facilitar a localização das citações dessa revista, elas são referidas pela numeração das páginas digitalizadas em PDF.

No recorte aqui apresentado, procura-se comparar dois diferentes olhares para costumes tradicionais populares, como eles se articulam às políticas do SPN e do DIP e à concepção de nacionalismo dos regimes de Salazar e Vargas. No caso português, intencionava-se compreender o presente da nação como uma extensão do passado, tomando-se o que estaria fadado a ser lugar de memória em lugar antropológico (Augé, 1994). Ou, nos termos de Hobsbawm (2022), inventando tradições formalizadas e enrijecidas a partir de costumes locais. No caso brasileiro, o presente da nação se vinculava sobretudo a um projeto de futuro, como pretendia a política desenvolvimentista empreendida por Vargas. Dessa forma, o lugar antropológico era, por vezes precocemente, convertido em lugar de memória e os costumes deviam se abrir às inovações modernas. No entanto, era uma política de duas faces: ao mesmo tempo em que costumes ditos tradicionais eram considerados em vias de superação, essas mesmas práticas se tornavam objeto de registro documental por ações ligadas principalmente ao SPHAN e transformadas em objetos de culto nostálgico, pois estariam na origem da ideia de brasilidade, como sugere o relato de Basílio de Magalhães sobre os tropeiros.

Essa ambiguidade no tratamento dos costumes tradicionais pelo regime de Vargas ganha expressão em certa dissonância entre a narrativa verbal nostálgica de Basílio de Magalhães e a narrativa imagética sobre um presente vivo que as fotografias de Erich Hess constroem para ilustrar o texto de Magalhães. Processo esse que se diferenciava do que ocorria no regime salazarista. Em Portugal pretendia-se enrijecer e valorizar os costumes rurais, mas estilizando-os por meio do trabalho dos artistas contratados pelo SPN para assim agradar às elites urbanas, que também desfrutavam de obras de modernização das estruturas do país, implementadas pelo Estado Novo.

2 A nação como comunidade imaginada, as tradições inventadas, o lugar antropológico e o lugar de memória

Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson (2021) se propõe a analisar as origens do nacionalismo. Para esse historiador, os Estados Nacionais são entidades políticas novas, fundadas na ideia de nações pré-existentes, supostamente mais antigas. A nação é compreendida por Anderson como uma comunidade imaginada, cujos membros se reconhecem como ligados por sentimentos de solidariedade e de pertencimento a um território, assim como por valores

morais e religiosos, costumes e uma língua escrita comuns. O nacionalismo funda e naturaliza um passado em que existiria uma comunidade imaginada. Sob essa perspectiva, Candida Cadavez (2013, p. 13) considera que em regimes políticos conservadores como o Estado Novo português “a cultura popular é mostrada e evocada como a mais genuína evidência de um dado grupo étnico, regional ou nacional, assumindo, assim, em simultâneo, o estatuto de cultura oficial”. José Guilherme Victorino (2018, p. 307-308) discute registros, presentes na revista *Panorama*, de “comunidades imaginadas” antepassadas, que corresponderiam às origens das identidades regionais e nacional dos portugueses.

No caso brasileiro, o SPHAN se empenhava em documentar não só o patrimônio histórico e artístico material, como também tradições populares, chamadas à época de folclore, tais como festas religiosas, cantigas populares e atividades econômicas como a dos tropeiros, como gênese da noção de nacionalidade. Aspectos culturais esses que serão tematizados nas páginas da *Travel in Brazil*.

A utilização de técnicas de fotojornalismo, que tornavam a imagem fotográfica tão ou até mais valorizada que o próprio texto (Lissofsky, 2013), nas revistas *Travel in Brazil* e *Panorama* também contribuiu para “inventar” tradições e fazer “imaginar” as comunidades nacionais, à medida que as fotografias e outros tipos de ilustrações didatizam a afirmação de identidades nacionais, por meio da apresentação de monumentos históricos, paisagens e aspectos da cultura popular de ambas as nações.

Hobsbawm (2022), no ensaio que introduz a obra *A invenção das tradições*, distingue as tradições inventadas dos costumes vigentes nas ditas sociedades tradicionais. Para esse historiador, as tradições inventadas são reações a situações geradas pelas constantes inovações do mundo moderno. A tradição inventada compreende “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas”, que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, o que implicaria um automatismo em relação à continuidade do passado (Hobsbawm, 2022, p. 8). Tradições inventadas se caracterizariam pela invariabilidade, sendo que a relação que pretendem estabelecer com o passado lhes impõe práticas fixas. Já o costume, nas ditas sociedades tradicionais, não impediria inovações, desde que essas resguardassem semelhanças com as práticas precedentes. Nesse sentido, o concurso sobre A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal procurava mostrar costumes locais de modo enrijecido para transformá-los em símbolos da gênese da nacionalidade portuguesa, inventando, assim, tradições. Na representação dos tropeiros, feita por Magalhães, admite-se a mutabilidade e mesmo o desaparecimento de certos costumes tradicionais em função das inovações do mundo moderno.

O excesso na exposição de tradições populares e de monumentos históricos e artísticos presentes nos artigos das revistas *Panorama* e *Travel in Brazil* possibilita analisá-los também a partir dos conceitos de lugar antropológico e de lugar de memória. Para Marc Augé (1994), os lugares antropológicos estão em relação de oposição aos lugares de memória. O habitante do lugar antropológico vive na história, enquanto o lugar de memória corresponde à rememoração de um passado “encenado” como história. Neste, cada um apreende sua diferença na imagem do que já não é mais. Assim, se o lugar de memória pode se constituir em espaço “museificado” e “encenado”, muitas vezes servindo a fins turísticos, o lugar antropológico é o espaço onde os percursos humanos se animam, é “sentido inscrito e simbolizado” (Augé, 1994, p. 76), posto em ação.

3 A Aldeia mais Portuguesa de Portugal

Ao assumir a direção do SPN em 1933, António Ferro idealiza a “Política do Espírito”, inspirada no fascismo italiano. Ferro intencionava fomentar sentimentos bairristas e nacionalistas entre os portugueses, ancorando-os em elementos materiais e costumes da cultura popular rural, que passariam por um processo de estilização para serem moldados ao gosto supostamente mais sofisticado das classes urbanas privilegiadas. Para estilizar e divulgar a cultura popular, o SPN mobilizou um leque de atividades: as artes plásticas, a imprensa, o teatro, a literatura, a radiodifusão, o cinema, a dança e, necessariamente, um grupo de artistas e escritores renomados, dispostos a fornecer seus serviços remunerados para o Estado Novo português (Ribeiro, 2017). Foi nesse âmbito que o SPN promoveu o concurso para eleger A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, em 1938.

Esse concurso, inicialmente, foi divulgado pelo filme homônimo, produzido por Leitão de Barros, com 33 minutos de duração – credita o Dr. António Menezes como realizador e o roteiro a Augusto Pinto, narrado por Estêvão Amarante. Uma legenda, antes de iniciar a narrativa, informa que “as melodias que comentam as cenas regionais pertencem ao cancionero das próprias aldeias” (A aldeia [...], 1938). Amarante apresenta as doze aldeias que foram finalistas do concurso, pela ordem: Bucos, Vila Chã, Boassas, Cambra, Tôrre de Bera, Manhouce, Paúl, Monsanto, Orada, Peroguarda, Alte e Azinhaga. Nos minutos destinados a apresentar as aldeias de Paúl e de Monsanto são focalizadas mulheres tocando adufe, uma espécie de pandeiro quadrado, de origem árabe. Ao final, volta a aparecer Monsanto, como vencedora do Galo de Prata, quando o narrador diz o seguinte texto de Augusto Pinto, laudatório do ditador, como protetor da cultura popular:

Houve no tempo de Salazar, em nossa terra, quem se interessasse pelo povo das aldeias para exaltar a beleza da sua vida patriarcal para descobrir pitorescas manifestações do seu trabalho e dos seus [motivos]¹ em quem ninguém ainda reparara e para render homenagem à sua maneira de ser tão natural, tão encantadora, tão portuguesa.

Para Victorino (2018, p. 318), esse concurso colocou em concorrência diversas aldeias portuguesas, que rivalizavam no propósito de “comprovar o estado de pureza das suas tradições, inoculando-se uma concomitante necessidade de as defender das ‘agressões’ da modernidade”, o que conduziria “à condenação dessas populações a permanecerem numa espécie de limbo civilizacional, ou atraso perpétuo”. Victorino (2018, p. 321) informa que o regulamento do concurso pretendia “despertar brios locais e levar a consciência do povo à riqueza de que ele, sem o suspeitar, é o guardião”. Assim, o atraso era museificado e apresentado para a fruição turística, como instrumento de propaganda do regime.

A respeito desse concurso, Cadavez (2013) ressalta que havia uma contradição na intenção de tornar a aldeia de Monsanto um museu vivo da ruralidade portuguesa. Cadavez (2013, p. 292) sustenta que essa tentativa de “fixar o espontâneo” e de encenar o passado, a partir de uma montagem dele como presente histórico para servir de atração a turistas portugueses e estrangeiros, já era percebido na época por certa imprensa independente. Ela cita a opinião crítica do jornal *Sempre Fixe*, que, em 8 de setembro de 1938, dizia que “lugarejos como aqueles divulgados por esta iniciativa existiam apenas nos livretos postais e nos bilhe-

¹ Palavra de difícil compreensão na voz de Estêvão Amarante, talvez não seja “motivos” o que ele diz.

tes de comboios”. Esse concurso não voltou a se repetir, o que contribuiu para transformar Monsanto em museu vivo, estampando, ainda no século XXI, a réplica do troféu Galo de Prata no cimo de sua Torre do Relógio.

O SPN tinha uma ação dirigida ao convite de personalidades estrangeiras para visitarem Portugal e constatarem a disciplina, a pureza das tradições, a valorização do nacional, e a relativa modernidade urbana que ali havia durante o regime salazarista. Esperava-se que os convidados retribuíssem as despesas pagas pelo SPN com a publicação de textos elogiosos em seus países de origem. Não foi diferente em relação ao concurso para eleger A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal.

Adolfo Simões Müller (1909-1989) foi um dos intelectuais portugueses que trabalhou em projetos do SPN. Em 1938, ele acompanhou, como repórter oficial, a delegação, que incluía convidados estrangeiros, às aldeias de Paúl e Monsanto, finalistas do concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal. Em 1941, com a criação, pelo SPN, da *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*, cujo propósito era incentivar o turismo interno no país, como instrumento para desenvolver o sentimento nacional entre os portugueses, o concurso voltou a ganhar divulgação em suas páginas ilustradas. Müller publica na *Panorama* (1941, n. 2), o artigo “Paisagem de Monsanto e das suas almas”, em que relembra a visita às aldeias e as impressões das personalidades estrangeiras, entre as quais estava o ilustrador e escritor francês André Villeboeuf (1893-1956). Müller inicia o artigo lembrando suas impressões à chegada a cada uma das aldeias, à noite:

Paúl tinha-nos recebido, na véspera, com miríades de lampadzinhas nas suas janelas, como se a ideia reflectisse, naquele momento, o céu coalhado de estrelas. E era a mesma luz festiva nos olhos e nas bocas entoando canções.

Monsanto; não. A aldeia aguardou-nos encapuchada no silêncio e no negrume. Pelas quelhas pedregosas os nossos passos adquiriam ressonâncias solenes. À direita e à esquerda, como fantasmas, como sombras, lobrigávamos vultos, de que mal distinguíamos os rostos (*Panorama* [...], 1941, n. 2, p. 16).

Müller associa Paúl, situada na Serra da Estrela, a uma “écloga pastoril” e compara-a a uma “moça garrida, amiga de namorar”, cujo próprio reflexo “mirava em seu ribeiro”. Enquanto Monsanto se protegia sob a guarda de “seu castelo inexpugnável” e “sonhava arremetidas heroicas, em momentos de gesta”. Por fim, associa as aldeias, respectivamente, ao corpo e à alma de Portugal, compondo a “imagem viva da Pátria” (*Panorama* [...], 1941, n. 2, p. 16). Nesse conjunto, Monsanto é símbolo de sisudez (“encapuchada no silêncio e no negrume”) e de heroísmo guerreiro, de que o castelo de pedra e os cantos de gesta são metonímias. Paúl é símbolo de encantos temporais do corpo em prazeroso ambiente pastoril, que brilha mesmo sob a escuridão noturna. Representações essas que tradicionalmente são associadas, na cultura patriarcal, a atributos masculinos e femininos, respectivamente. Aos olhos do SPN, elege-se como a mais portuguesa das aldeias rurais aquela em que sobressaem os atributos masculinos, preterindo-se os encantos passageiros do corpo. Essa escolha é reiterada na fala que encerra o filme de Leitão de Abreu: “no tempo de Salazar” interessava “exaltar a beleza da vida patriarcal” do “povo das aldeias”.

Na sequência, Müller descreve o que lhe parecia ser o sentido da emoção dos convidados estrangeiros. André Villeboeuf “não ocultava, passada a hora do recolhimento emocional, o seu deslumbramento exuberante” (*Panorama* [...], 1941, n. 2, p. 16). Em longas passagens do artigo, Müller transcreve trechos do livro de Villeboeuf, *Le Coq d'Argent*, publicado em 1939 na

França, em que o autor descreve a visita às aldeias. Eis um trecho sobre Monsanto, do que Muller chamou de “deslumbramento exuberante”:

As suas casas de telhas vermelhuscas trepam em caracol ao longo do castelo. Muitas delas, simples trogloditas, parecem enterrar-se na parede, em sinal de mau humor. – que Monsanto não sabe sorrir! Monsanto tem a pele coriácea e tem mau génio; sabe-o bem, e não faz segredo disso. As suas muralhas, mil vezes cercadas, jamais cederam. Pesada herança de glória, julgareis, que deve dar à gente de Monsanto não pequena arrogância! Desenganai-vos. Apesar do ambiente rugoso, vê-se nos olhos dos seus habitantes docilidade e, desde que se não sintam observados, certa indiferença melancólica (Villeboeuf, 1939 *apud* Panorama [...], 1941, n. 2, p. 18).

Após assistir a danças tradicionais dos camponeses de Monsanto, Villeboeuf acrescenta: “Uma vez terminadas, a melancolia reaparece. Nem mais um sinal de alegria! A seriedade reencontra nas rugas dos rostos o seu trilho habitual” (Villeboeuf, 1939 *apud* Panorama [...], 1941, n. 2, p. 18). O que Müller sugere, a partir das palavras de Villeboeuf, como sendo um “deslumbramento exuberante” causado no estrangeiro pelas visitas às aldeias, Victorino (2018, p. 323) interpreta como “pequenas notas dissonantes”, pois o que o teria surpreendido foi “o imenso atraso em que viviam aquelas populações”. Além disso, pode-se notar certa dissonância entre a apresentação positiva que procura fazer Müller da reação dos visitantes estrangeiros e a ênfase que Villeboeuf coloca na sisudez e na melancolia dos Monsanto, que se revela quando não se sentem observados ou quando as danças terminam. O ilustrador francês acentua também a descrição de algumas das casas de Monsanto, comparando-as a “simples [habitações de] trogloditas”, que “parecem enterrar-se na parede, em sinal de mau humor” (Villeboeuf, 1939 *apud* Panorama [...], 1941, n. 2, p. 18). Escolhas vocabulares que remetem ao atraso em que permaneceram essas populações sofridas pelo trabalho excessivo e pela escassez de recursos, conforme Victorino (2018).

Na conclusão de seu artigo, Müller retoma a metonímia do “castelo inexpugnável” para se referir à necessidade de os Monsanto manterem suas tradições intactas: “Sentíamos todos que o castelo permanecerá inexpugnável, enquanto o seu guarda, o Monsanto, souber defender, como bandeira festiva, o seu amor à terra e às vozes ancestrais – sem deixar, evidentemente, de abrir os braços ao progresso civilizador” (Panorama [...], 1941, n. 2, p. 17). Nesse ponto, é possível entender que o autor estaria transigindo com a abertura para o “progresso civilizador” frente à museificação das tradições dessas populações rurais. Por essa interpretação, Müller revelaria, sutilmente, que também percebia notas dissonantes nas impressões dos visitantes estrangeiros em relação ao atraso em que viviam as populações dessas aldeias.

O artigo de Müller é ilustrado com seis fotografias, uma delas é explicitamente creditada a Tom, pseudônimo de Thomaz de Mello,² e três desenhos de Paulo Ferreira. A fotografia atribuída a Tom traz a legenda: “Um curioso espécime de trajo popular: – ‘Capucha’” (Panorama [...], 1941, n. 2, p. 15), e antecede ao início do próprio texto. Mostra uma jovem mulher sorridente, que veste a “capucha”, traje regional que lembra o hábito de uma freira. O traje mostra

² Thomaz de Mello (Rio de Janeiro, 1906 – Paço d’Arcos, 1990) foi artista gráfico luso-brasileiro, assíduo colaborador de António Ferro, enquanto este foi diretor do SPN. Tom desenvolveu trabalhos em Portugal, onde passou a viver a partir de 1928, como publicitário, ilustrador, desenhista (banda desenhada), envolveu-se também com outras artes, inclusive com a fotografia. Foi colaborador dos órgãos de propaganda do Estado Novo português (Tom [...], c2024).

uma cruz presa a uma corrente sobre o peito da jovem. Assim, ao heroísmo guerreiro masculino com que a aldeia é descrita associa-se a religiosidade serena e satisfeita da figura feminina.

Os desenhos de Paulo Ferreira têm as seguintes legendas: “Mulheres de Monsanto tocando adufes”, que também aparecem no filme de Leitão de Barros, quando são focalizadas as aldeias de Paúl e de Monsanto; “Interior de casa Monsanto” e “Festa popular em Monsanto”, em que se vê a população ao redor do “castelo inexpugnável” e sobre suas muralhas.

Nessa exposição de supostas tradições espontâneas registradas durante o concurso das aldeias, Cadavez (2013) considera que havia um caráter de montagem. Nessa mesma linha, Victorino (2018) detecta a existência de possíveis figurantes nas fotografias publicadas na *Panorama*. Em uma delas vê-se três rapazes, supostamente Monsanto, em trajes sociais locais. Eles são mostrados “em pose”, sugerindo ao leitor atento que estavam à espera da objetiva fotográfica. Victorino se refere também à jovem mulher vestida com a capucha como uma possível figurante. De fato, ela aparece no filme produzido por Leitão de Barros. Esse caráter de montagem, em que se inclui o emprego de figurantes denuncia o processo de estilização, a partir de recursos artísticos, para se construir a representação da nacionalidade. Para Victorino (2018, p. 41),

[...] ocorre interrogarmo-nos se o país assim reproduzido corresponderia realmente ao Portugal dos anos 40, ou se se trata de uma efabulação suportada pela propaganda. De facto, até algumas imagens que encontramos na revista, designadamente de tipos populares, são por vezes uma ilusão, dado o hábito [...] de se recorrer à utilização de imagens provenientes de cenas cinematográficas, casos de filmes realizados por Leitão de Barros, por exemplo, como se fossem “instantâneos”, captados no terreno.

Essa suspeição reforçaria a ideia de que, nos termos de Marc Augé (1994), o lugar de memória seria encenado como autêntico lugar antropológico para o olhar turístico nessas cenas de costumes rurais que supostamente ainda sobreviviam em Monsanto. Em confronto com o “deslumbramento exuberante” de que fala Müller, Victorino (2018, p. 323) atribui sentido menos positivo às reações de estrangeiros que visitaram Monsanto:

[...] não podemos deixar de ser confrontados com o fascínio que Monsanto, em estado quase medieval, suscitou em estrangeiros que porventura, só em privado, comentavam o que viam, particularmente no caso de norte-americanos e noruegueses para quem o imenso atraso em que viviam aquelas populações pode ter constituído uma surpresa.

O SPN, ao promover o concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, estaria, nos termos de Hobsbawm (2022, p. 18), inventando tradições para estabelecer práticas fixas e estimular “valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Hobsbawm distingue a tradição inventada do costume vigente nas ditas sociedades tradicionais. Este “não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente” (Hobsbawm, 2022, p. 8-9). A descrição feita por Müller evoca as glórias nacionais, cuja metonímia é o “castelo inexpugnável”. Já a fotografia de Tom evoca a religiosidade do povo português ao mostrar a moça com a capucha. Ambos os elementos simbólicos, castelo e capucha, situam-se em uma aldeia onde costumes se repetiriam sempre do mesmo modo ao longo dos séculos. Tais costumes estão representados também nos três desenhos de Paulo Ferreira: a casa rústica, mas organizada; as mulheres com o adufe, e a

multidão afluindo às festas nos arredores e subindo as muralhas do castelo. Hobsbawm considera que o costume não é completamente imutável, podendo assimilar inovações, desde que sua aparência seja compatível com o passado; enquanto a tradição inventada se quer imutável e pretende enrijecer a relação entre presente e passado. A intenção do SPN, conforme consideram Cadavez (2013) e Victorino (2018), seria manter Monsanto cristalizada como modelo de vida rural, a se reproduzir inalterada ao longo dos séculos. Nesse sentido, revelaria a tentativa de transformar costumes de uma comunidade dita tradicional em tradições inventadas, como as conceitua Hobsbawm (2022). Assim, o SPN reforçaria vínculos entre o passado glorioso e religioso de Portugal e o presente do regime de Salazar, então considerado como uma era de ressurgimento da nação. No entanto, ao admitir a convivência de “vozes ancestrais” com o “progresso civilizador”, Müller sutilmente se aproximaria do que Hobsbawm nomeia de “costume”.

4 “As tropas de Minas Gerais”, por Basílio de Magalhães e Erich Hess

O Estado Novo brasileiro (1937-1945), assim como o regime português, desenvolveu políticas de aproximação com escritores e artistas, inclusive ligados a correntes modernistas, através de oferecimento de cargos ou trabalhos esporádicos. Um dos órgãos que fazia essa aproximação era o DIP, dirigido, até 1942, por Lourival Fontes. Para Velloso (1987), o que o regime recupera da herança modernista é principalmente a corrente verde-amarela, ultranacionalista, que, conforme considera Dutra (2019, p. 259-260), defendia “a fidelidade a uma cultura ancestral, primitiva e localizada no ‘interior’, ou seja, numa nação profunda, única”. A ideia de cultura ancestral, situada nos sertões, se alinhava aos projetos desenvolvimentistas e de integração nacional de Vargas.

A revista *Travel in Brazil*, lançada em 1941, sob editoria de Cecília Meireles (1901-1964), foi um projeto do DIP e propunha a aproximação com autores literários e ensaístas de variadas correntes de pensamento. Assim como a *Panorama*, instrumentalizava o turismo para difundir uma imagem positiva do regime. No entanto, enquanto a *Panorama* visava principalmente o público português, a *Travel in Brazil* era publicada em inglês e pretendia divulgar o Brasil como destino turístico entre o público estadunidense, no contexto da Política da Boa Vizinhança, criada durante o Governo Roosevelt (1933-1945).

Na *Travel in Brazil* (1942, n. 4), o historiador e folclorista Basílio de Magalhães (1874-1957) publica o artigo “As tropas de Minas Gerais”, em que revela afinidade com a defesa de “uma cultura ancestral”, “situada nos sertões”. Para Capelato (2009, p. 243), Magalhães era um entusiasta do modo de vida do sertanejo e “definia o ‘povo brasileiro’ como o homem que está ‘fora’ das cidades, de suas ruas. [...] O sertanejo, homem do interior do país, distante das influências maculadoras das cidades, era a figura clássica ‘guardião da nacionalidade’”. O artigo de Magalhães é ilustrado com sete fotografias de Erich Hess, datadas de 1938. Esse conjunto de texto verbal e imagético tematiza, principalmente, o que se concebia então como folclore ou cultura popular, representado pelos costumes dos tropeiros.

O cuidado com a documentação, o registro fotográfico e a preservação do patrimônio material, durante o Estado Novo brasileiro, eram atribuições do SPHAN. A preocupação com o conhecimento de um Brasil profundo, onde se situava o homem sertanejo, detentor de uma “cultura ancestral” (Dutra, 2019, p. 259-260), que o tornava “guardião da nacionalidade”

(Capelato, 2009, p. 245), também era aproveitada como propaganda da modernização que o regime de Vargas pretendia imprimir a essas regiões:

O Estado Novo, dando continuidade a uma preocupação que surgiu na década de 1920, de procurar conhecer o Brasil para procurar identificar seus problemas, realizou esforços no sentido de mapear o país, retratá-lo, documentá-lo, fotografá-lo. Essa perspectiva “realista”, ou seja, de busca de conhecimento do “Brasil real”, “inventado” e “imitado” pelas elites anteriores, explica a predominância das fotos em relação a outro tipo de imagem. As atividades do novo governo eram, então, documentadas, mapeadas, fotografadas e transformadas em material de propaganda para dar conhecimento ao povo da operosidade do Estado em relação ao progresso material, meta primeira da política estadonovista (Capelato, 2009, p. 275-276).

Erich Hess é um dos fotógrafos que trabalharam para o SPHAN. Em *Memórias do Patrimônio – Entrevista com Erich Joachim Hess*, Bettina Zellner Grieco (2013),³ informa que Erich Hess, alemão de origem judaica, saiu de Hamburgo em 14 de setembro de 1936, devido à ascensão do Nazismo, e chegou ao Rio de Janeiro em 10 de outubro. Em entrevista a Teresinha Marinho, realizada em 16 de agosto de 1983, inserida no livro organizado por Grieco (2013, p. 58), Hess revela que na Alemanha apenas havia feito fotografias como amador, chegou ao Brasil com uma máquina Leica, como turista. No Rio de Janeiro, onde iniciou seus trabalhos fotográficos como profissional, conheceu Rodrigo Melo Franco de Andrade, que passou a encomendar-lhe trabalhos como *freelancer* para o SPHAN, em 1937, o que prosseguiu até 1945, quando Hess se direcionou a trabalhos comerciais.

A pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Hess empreende a viagem a Diamantina, em 1938, para realizar um conjunto de fotografias, pois o arquiteto Lúcio Costa havia visitado a cidade mineira e visto coisas que o impressionaram nessa região, recomendou, então, a Rodrigo M. F. de Andrade, que fossem registradas pelo Patrimônio. Assim Grieco (2013, p. 40) relata a viagem de Hess ao interior de Minas: “Essa viagem, em que foi sozinho, foi considerada por Hess como sua descoberta como fotógrafo, particularmente devido às fotografias que fez do Mercado de Diamantina. Para essa viagem, foi-lhe entregue uma lista com os bens que deveriam ser fotografados”. Hess permaneceu em Diamantina de 18 de março a 18 de maio de 1938, visitou também o Serro e outras pequenas localidades da região.

Algumas dessas fotos ilustram o artigo de Magalhães “As tropas de Minas Gerais”, que é iniciado com a referência de um marco divisório temporal para a atividade dos tropeiros. Trata-se da construção da primeira ferrovia brasileira, empreendimento de Irineu Evangelista de Sousa (1813-1889), o Barão de Mauá, inaugurada em 30 de abril de 1854. Tinha apenas 15 km de extensão e ligava o Porto da Estrela ao pé das colinas de Petrópolis. A partir daí, as estradas de ferro se expandiram ao longo do tempo, assim como outros meios de transporte. As tropas, que haviam sido o único meio de troca de comunicação e de mercadorias entre os centros urbanos e o interior, paulatinamente entraram em decadência com o avanço dos novos meios de transporte. Magalhães, no entanto, ressalta que as tropas não tinham desaparecido por completo e continuavam a ser o principal meio de comércio no Extremo Oeste brasileiro.

³ A revista *Travel in Brazil*, diferentemente da *Panorama*, não está disponível na internet em acervo digital. No entanto, algumas das fotos do Mercado Municipal de Diamantina, de Erich Hess, podem ser encontradas nesta publicação de Grieco (2013, p. 55).

Em paralelo ao texto de Magalhães, o conjunto das fotos de Hess constrói, didaticamente, uma narrativa imagética que acompanha o percurso de tropeiros pelo interior de Minas Gerais até chegarem ao Mercado Municipal de Diamantina.⁴ A primeira delas mostra alguns tropeiros percorrendo caminhos de serranias do interior de Minas Gerais. A segunda foto mostra animais de carga carregando dois cestos laterais; ao fundo há um muro de pedras, um chafariz e alguns casarões rurais, a legenda informa que eles estão nos arredores de Caeté, nas proximidades de Belo Horizonte. Portanto, não estão no Extremo Oeste brasileiro, onde Magalhães situa as tropas sobreviventes, mas na região Sudeste, não tão distantes da capital de Minas Gerais.

Após os parágrafos iniciais, em que Magalhães apresenta as tropas como algo que tende a ficar no passado, adequando-se ao propósito da *Travel in Brazil* de mostrar um país em vias de modernização, esse autor passa a explicar a origem da palavra “tropeiro” e como as tropas surgiram a partir das minas descobertas na região de Cataguazes, depois em Goiás e em Mato Grosso:

É muito provável que o nome “Tropeiro” tenha derivado da organização militar dos primeiros comboios, que transportavam as jazidas de ouro ao Rio de Janeiro, as riquezas de metal de Minas Gerais. Depois que as minas se esgotaram, e o Brasil obteve sua independência, a designação de “Tropeiro” continuou a ser usada, embora nosso “Tropeiro” de hoje tenha se tornado um simples muladeiro ou carroceiro, como os de Portugal (Travel [...], 1942, n. 4, p. 3).⁵

Ao garimpo do ouro, de acordo com Magalhães, sucedeu a caça ao diamante “e quando isso se tornou não lucrativa, começou a intensificar-se o maior ativo agrícola do Brasil, o café” (Travel [...], 1942, n. 4, p. 3). As tropas continuaram levando açúcar, rapadura, tabaco em rolos, queijos e outros produtos provenientes das regiões montanhosas:

Viajando pelo Caminho Novo, esses muladeiros chegaram a Porto da Estrela (onde, mais tarde, a Ferrovia Mauá começou) e usando alguns dos ramais do Caminho Velho (que antigamente começavam em Parati) eles alcançaram Angra dos Reis, cuja cidade, antes da construção da Estrada de Ferro “Pedro II” (agora a Central do Brasil) era uma das mais ativas partes da região Atlântica de nosso país (Travel [...], 1942, n. 4, p. 3-4).⁶

Basílio de Magalhães menciona livros publicados no início do século XX sobre as tropas. Cita viajantes europeus que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX e fize-

⁴ O Mercado Municipal de Diamantina tem sua origem em um comércio particular do Tenente Lages, que o mandou edificar como um rancho de tropeiros, onde as mercadorias eram descarregadas e vendidas. No final do século XIX, o antigo mercado foi adquirido pela Prefeitura Municipal que ergueu a atual edificação, na forma de um barracão destinado à distribuição de mercadorias. Esse Mercado foi tombado pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), que sucedeu ao SPHAN e antecedeu ao IPHAN, em 31 de julho de 1950, sob a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

⁵ “Is very possible that the name ‘Tropeiro’ (packer) was derived from the military organization of the first convoys, which transported from the goldfields to Rio de Janeiro, the metallic riches of Minas Gerais. After the mines petered out, and Brazil had obtained her Independence, the designation of ‘Tropeiro’ continued to be used, although our ‘Tropeiro’ of today has become a simple muleteer or wagoner, like those of Portugal”.

⁶ “Travelling over the New Road, these muletrains arrived at Porto da Estrela (from Where, later on, the Mauá Railroad was commenced) and by using some of the branches of the ‘Old Road’ (which formerly commenced in Parati) they reached Angra dos Reis which town, before the construction of the ‘Pedro II’ railroad (now the Central do Brasil) was one of the most active parts of this Atlantic section of our country”.

ram referências a elas, como Saint-Hilaire, em *A viagem à nascente do Rio São Francisco e através da Província de Goiás*. Magalhães informa que a viagem de Diamantina ao Rio de Janeiro durava mais de um mês. Do Rio, segundo o viajante inglês Henderson, os tropeiros levavam para a viagem de volta lotes de produtos têxteis e equipamentos comprados aos ingleses. Na sequência, tipifica esses comerciantes:

Os homens encarregados do transporte de produtos das fazendas e ranchos para os mercados próximos foram chamados de “Bruaqueiros” (a partir da palavra “bruaca”), um grande baú de couro cru, dois dos quais, um de cada lado, formam uma carga para cada animal quando cheios de café, açúcar, rolos de tabaco etc. Esses carregadores locais existem e estão ocupados ainda hoje, onde não há boas estradas, mas eles não devem ser confundidos com “Tropeiros”.

O “Tropeiro” é, na verdade, o proprietário da tropa, um homem que tem capital suficiente para comprar mulas e alguns cavalos, e pagar empregados e despesas da viagem; seu principal assistente é o “arrieiro”, ele tem muitos ajudantes e um cozinheiro. Quando a tropa não está sob a supervisão direta do proprietário, o “arrieiro” fica no comando (Travel [...], 1942, n. 4, p. 5-6).⁷

Basílio de Magalhaes descreve os tipos de animais e seus adornos:

[...] praticamente todas as tropas tinham pelo menos um cavalo e uma égua, a égua do sino, ornamentada com brilhantes fitas amarradas em seu topete e carregando um grande sino de vaca, pendurado em seu pescoço, que retinia e ressoava monotona-mente durante a marcha; ela também carregava a sela do proprietário, ou do Arrieiro. Se não houvesse cavalos na caravana, uma mula velha servia como o animal do sino (Travel [...], 1942, n. 4, p. 6).⁸

As três fotos seguintes de Hess mostram a chegada de tropeiros a Diamantina. A terceira foto parece ter sido tirada de um ponto alto, pois aparecem, vistos de cima, um tropeiro e animais de carga, projetando suas sombras nas ruas de pedra da cidade. Estão em movimento, aproximando-se do mercado. A quarta foto, também de uma posição alta, mostra inúmeros animais em frente ao mercado de Diamantina, descansando para a viagem de retorno; ao fundo, a paisagem montanhosa. Na quinta fotografia, vê-se o animal que carrega o sino, todo ornamentado, conforme descrito por Magalhães. Os tropeiros chegam, portanto, não a um ponto distante do Oeste brasileiro, mas a uma antiga cidade de Minas Gerais, que eles serviam com seus produtos desde o século XVIII, quando se iniciou a caça aos diamantes, continuam, porém, a fazê-lo, mesmo na época do progresso que o autor anuncia.

⁷ “The men in charge of the transport of products from the farms and ranches to the nearby markets, were called ‘Bruaqueiros’ (from the word ‘bruaca’) a large raw-hide trunk, two of which, one on either side, formed a load for each pack animal, when filled with coffee, sugar, rolls of tobacco, etc. These local Packers exist, and are busy, even today, where there are no good roads, her they must not be mistaken for ‘Tropeiros’.

The ‘Tropeiro’ is really the proprietor of the packtrain, a man who has enough capital to buy mules and some horses, and to pay employees and road expenses; his chief assistant is the ‘Arrieiro’, he has several helpers, and a cook. When the packtrain is not under the direct supervision of the owner, the ‘Arrieiro’ takes charge”.

⁸ “practically every packtrain had at least one horse, and a mare, the bell-mare, ornamented by Bright ribbons fastened into her forelock, and carrying a large cow-bell, slug from her neck, which clanked and clanged monotonously during the march; she also carried the saddle of the owner, or of the Arrieiro. If there were no horses in the packtrain, an old mule served as the bell animal”.

Magalhães descreve também a alimentação dos tropeiros: feijão preto com angu ou com farinha de moinho (milho torrado e moído), misturado com pedaços de carne de costela ou carne seca. O café, adoçado com açúcar não refinado e bebido em cabaças. Sobre as horas de folga, em geral ao anoitecer, Magalhães acrescenta uma pitada romântica:

Um ou outro dos ajudantes carregava, pendurada em suas costas, um pequeno violão com cordas metálicas, feitas localmente nas minas de ouro, e às vezes, antes do sono tomar conta deles (que era muito cedo porque todos os homens estavam de pé em marcha antes da aurora) o Rancho vibrava ao som melancólico do rústico instrumento, e com a voz pesarosa do cantor, que talvez estivesse pensando em sua distante amada (Travel [...], 1942, n. 4, p. 7).⁹

Após Magalhães citar poemas de autores românticos que tematizam o tropeiro, conclui em tom saudosista, reforçando a ideia de que o progresso tecnológico tende a colocar fim a essa atividade da cultura popular brasileira: “O progresso desses dias tardios (com o vapor e a locomotiva elétrica, o automóvel e o avião) está rapidamente pondo fim às atividades das tropas e, dessa forma escrevendo ‘c’est fini’ a um dos melhores elementos de nossa poesia dos sertões” (Travel [...], 1942, n. 4, p. 33).

No entanto, nas duas últimas fotos de Hess aparecem, em 1938, grupos de tropeiros se alimentando e descansando no interior do Mercado de Diamantina, cujo chão era ainda de pedras batidas sobre a terra; há uma única legenda para as duas fotos: “Os tropeiros descansam e revigoram o homem interior, conversam sobre façanhas passadas” (Travel [...], 1942, n. 4, p. 6-7). O impacto de Hess diante dos costumes dos tropeiros, durante a visita a Diamantina, é lembrado por ele, na entrevista concedida a Teresinha Marinho:

O mercado era uma coisa do outro mundo. Tenho umas fotografias do mercado; do pessoal dentro do mercado; [...] Tinham facões grandes. [As pessoas] vinham de longe nos burros, animais de carga, e ficavam de noite dormindo lá. Tiravam a mercadoria dos burros, botavam e espalhavam assim fora, e dentro ficavam todas as redes. O pessoal dormia lá no chão, em cima de uma palhazinha e ali faziam os fogos. Acendiam e cozinavam ali dentro (Grieco, 2013, p. 54-56).

Basílio de Magalhães e Erich Hess constroem duas narrativas paralelas sobre as tropas em Minas Gerais. Essas narrativas não se encontram exatamente, embora a de Hess devesse funcionar como ilustração para a de Magalhães. O discurso do folclorista tem certa ambiguidade: mostra-se saudoso do tropeiro, coerente com a ideia de que o sertanejo é o verdadeiro “povo brasileiro”, mas também afaga a propaganda desenvolvimentista de Vargas, ao sinalizar para o desaparecimento dessa atividade comercial, devido aos novos meios de transporte que se expandiam pelo interior do Brasil. Entretanto, nas fotografias de Hess, vê-se que as tropas continuavam a existir como meio de comércio em Minas Gerais em 1938.¹⁰

⁹ “One or another of the helpers carried, slung on his back, a small guitar with metallic strings, made locally in the goldfields, and sometimes before sleep overtook them (which was quite early, because all men were afoot before day-break) the Rancho vibrated to the melancholy sounds of the rustic instrument, and the mournful voice of the singer, who was perhaps thinking of his distant beloved”.

¹⁰ Em 2022, foi inaugurado em Diamantina o Memorial do Tropeiro e Ferreiro, em uma das salas laterais do Mercado Municipal de Diamantina, hoje conhecido como Mercado Velho. Nesse Memorial estão expostos utensílios utilizados pelos tropeiros, mencionados por Magalhães e fotografados por Hess.

5 Considerações finais

Com a realização do concurso A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, o SPN pretendia evidenciar a ancestralidade de costumes rurais visando construir a imagem de uma comunidade nacional portuguesa originária. O jornalista Adolfo Simões Müller, que acompanhou o concurso, apresenta as aldeias de Paúl e Monsanto em artigo ao estilo de crônica, em que sobressaem a linguagem em prosa-poética e impressões pessoais, adequadas à intenção de emocionar o leitor. Müller recorta e interpreta textos de convidados estrangeiros e suas reações durante as visitas, especialmente do francês André Villeboeuf, para usar em favor do argumento de que o modo de vida dessas populações rurais, supostamente reproduzidos há séculos de forma semelhante, tornava-as autênticas e era um bem a ser preservado, como museu vivo da nação portuguesa. As fotografias de Tom e os desenhos de Paulo Ferreira corroboram essa concepção, à medida que dão materialidade a costumes rurais e à religiosidade dessas populações.

Müller parte da descrição das duas aldeias finalistas, Monsanto e Paúl como representações simbólicas de Portugal: a primeira, seria a alma; a segunda, o corpo da nação. Depois centra sua descrição em Monsanto, que representa por meio de dois traços fundamentais: a religiosidade feminina e a força heroica do homem, simbolizados pela capucha que veste a jovem mulher e pelo “castelo inexpugnável”, em torno do qual transcorre a vida de trabalho, heroísmo e festividades da aldeia. À medida que esses costumes populares são tomados como marcas de uma comunidade imaginada, funcionam também como componentes de um museu vivo, que é a própria aldeia, onde tudo deve continuar a ser como sempre foi e, para isso, diz Müller, caberia ao Monsanto defender “o seu amor à terra e às vozes ancestrais” (Panorama [...], 1941, n. 2, p. 17), para que assim o castelo permanecesse inexpugnável. Dessa forma, certas práticas que poderiam se modificar afetadas pelo “progresso civilizador”, como diz Müller, são pretendidas como imutáveis no ideário do SPN. Como consequência, costumes que viriam a se tornar próprios de um lugar de memória em função das inovações modernas, pretende-se que permaneçam, paradoxalmente, como lugar antropológico para desfrute do olhar turístico e para lastrear o ultranacionalismo do regime.

A certa distância histórica, após a democratização de Portugal, pesquisadores como Cadavez (2013) e Victorino (2018) percebem tais concepções, relativas à autenticidade de costumes locais, como anacrônicas, servindo para manter os portugueses afastados das decisões políticas e presos a valores cuja origem se situava no patriarcado rural. Cadavez (2013) e Victorino (2018) põem em questão a autenticidade das fotografias, ao perceberem nelas um caráter de encenação a fim de dar materialidade às representações nacionais que seriam do agrado do regime. Victorino (2018) questiona também o recorte e a interpretação positiva que Müller faz das reações de Villeboeuf. No entanto, é preciso ponderar que o artigo de Müller apresenta o que se poderia entender como uma sutil dissonância em relação à intenção de museificar costumes rurais, ao sugerir que esses deveriam encontrar um ponto de equilíbrio com o “progresso civilizador” (Panorama [...], 1941, n. 2, p. 17).

No caso brasileiro ocorre um processo diferente. Basílio Magalhães, que, segundo Capelato (2009, p. 243), reconhecia no homem sertanejo o “guardião da nacionalidade”, procura acomodar essa visão ao projeto desenvolvimentista e de integração nacional do Estado Novo de Vargas. A partir de perspectiva idealizadora, Magalhães descreve a origem e os costumes dos tropeiros, incluindo seus amores distantes, mas, ao mesmo tempo, mostra-se nostálgico de seu paulatino desaparecimento dos interiores do Brasil devido aos novos meios de

comunicação e transporte que chegavam a essas localidades. A narrativa imagética de Hess apresenta um contraponto com o texto verbal, ao mostrar a presença viva de grupos de tropeiros no Mercado de Diamantina, em período contemporâneo àquele em que Magalhães aponta para seu declínio em locais fora do Extremo Oeste brasileiro.

Os artigos de Müller e de Magalhães revelem visões complexas sobre a cultura popular, pois são atravessadas por ambiguidades, principalmente quando relacionadas às imagens ilustrativas, mas, em linhas gerais, reproduzem concepções dos regimes que financiavam as revistas para as quais escreviam. Para o Estado Novo salazarista, o presente da nação era concebido como uma continuidade de seu passado, que sobrevivia nos costumes das aldeias rurais. No entanto, esses costumes deveriam ser estilizados, daí o papel de artistas e escritores, para que fossem aceitos e assimilados pelas populações urbanas como referenciais de nacionalidade. Para o Estado Novo varguista, a cultura popular dos interiores do Brasil era reconhecida como a gênese da nacionalidade, no entanto, o regime estava empenhado em projetos modernizadores, que, pretendia-se, conduziria ao progresso material do país. Nesse sentido, não visava fazer dessas práticas um museu vivo, pois percebe-as como arcaicas. Essa visão seria inversa à do SPN, pois Diamantina era ainda lugar antropológico, de cruzamento de comerciantes itinerantes, no entanto, Magalhães, ao situar a sobrevivência das tropas no Extremo Oeste, precocemente trata a antiga região dos diamantes como lugar de memória.

Referências

- A ALDEIA mais portuguesa de Portugal. Produção: Leitão de Barros. Realização: Dr. António Menezes. Roteiro: Augusto Pinto. Intérprete (narrado por): Estêvão Amarante. [S. l.]: [s. n.], 1938. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xH8oTLLitnk>. Acesso em: 18 dez. 2022.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- AUGÉ, M. *Não-Lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- CADAVEZ, C. *A bem da nação*. As representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940. 2013. 360 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8401>. Acesso em: 26 fev. 2024.
- CAPELATO, M. H. R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- DUTRA, E. de F. Cultura. In: GOMES, Â. de C. (coord.). *Olhando para dentro 1930-1964*. São Paulo: Fundación MAPFRE-Objetiva, 2019. p. 229-274.
- GRIECO, B. Z. (org.). *Entrevista com Erich Joachim Hess*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2013. (Série Memórias do patrimônio, n. 3). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerMemPat_MemoriasPatrimonio_EntrevistaErichJoachimHess.pdf. Acesso em: 26 fev. 2024.
- HOBBSAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Gardim Cavalcante. 15. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2022. p. 7-24.

LISSOVSKY, M. Brasil, refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940. *Revista Brasileira de História da Mídia*, Teresina, v. 2, n. 2, p. 31-44, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4080>. Acesso em: 26 fev. 2024.

PANORAMA – revista portuguesa de arte e turismo. Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, n. 2, jun. 1941-. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/Panorama.htm>. Acesso em: 22 maio 2023.

RIBEIRO, C. A educação estética da nação e a “Campanha do Bom Gosto” de António Ferro (1940-1949). *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 289-302, maio-ago. 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/24663>. Acesso em: 26 fev. 2024.

TOM – todo o desenho possível. In: E-CULTURA. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 2024. Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/evento/21006>. Acesso em: 13 fev. 2023.

TRAVEL in Brazil. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept, v. 1, n. 4, 1941.

VELLOSO, M. P. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 1987.

VICTORINO, J. G. *Propaganda e turismo no Estado Novo: António Ferro e a revista Panorama (1941-1949)*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2018.

A recepção de Horácio em Ricardo Reis: temas poéticos, *tópoi* e epicurismo

Horatius' Reception in Ricardo Reis: Poetic Themes, Topoi and Epicureanism

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte | MG | BR

matheustrevizam2000@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-1744-3380>

Gabriella Cristine Ferreira Paiva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte | MG | BR

gabriellaferreirapaiva@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-3280-8888>

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar, com base em exemplos concretos de temas poéticos, *tópoi* e adesão ao epicurismo, como se deu a recepção da obra do poeta latino Quinto Horácio Flaco em Ricardo Reis (heterônimo de Fernando Pessoa). Os resultados apontam, de acordo com os procedimentos comparativos dos “estudos da recepção”, que o poeta português estabeleceu diálogo crítico com seu modelo antigo. Ou seja, na obra atribuída a Ricardo Reis, os elementos de matriz Clássica foram recebidos criativa e criticamente, mais do que com passividade. Por fim, concluímos o estudo reforçando que se encontram confluências entre pressupostos básicos da teoria citada e as *Odes* de Pessoa.

Palavras-chave: *Odes*; recepção; temas; epicurismo; Pessoa.

Abstract: The purpose of this article is to investigate, using concrete examples of lyrical themes, *topoi*, and Epicureanism, how the work of the Latin poet Quintus Horatius Flaccus was received in Ricardo Reis (one of Fernando Pessoa's heteronyms). The results indicate, according to comparative methods as employed in “reception studies”, that the Portuguese poet established a critical dialogue with his ancient model. In other words, the Classical elements were received creatively and critically, rather than passively, in the work credited to Ricardo Reis. Finally, we finish the study by emphasizing the similarities between the aforementioned theory's essential assumptions and our findings in Pessoa's *Odes*.

Keywords: *Odes*; Reception; Themes; Epicureanism; Pessoa.

1 Introdução: da tradição à recepção dos Clássicos

Certas abordagens do modo de assimilação dos Clássicos greco-romanos nas culturas ou literaturas de tempos posteriores revelam-se bastante contrastantes, quando postas em cotejo. De forma geral e introdutória, poderíamos inclusive dizer que algumas dessas abordagens

modificaram completamente a compreensão que conseguimos ter, nesses inícios do século XXI, sobre o significado da interlocução entre o antigo e o moderno, em obras variadas.

Num livro que consideramos referencial a respeito da questão crítica anunciada no parágrafo acima, Lorna Hardwick (2003, p. 1ss.) diferencia, justamente, certo olhar progresso sobre o diálogo de sucessivas épocas (a Idade Média, o Renascimento, a Era vitoriana) com os escritores greco-latinos e outro agora em vigência, no esteio de algumas contribuições da crítica literária dos anos 60 do século XX. Tais contribuições, a saber, receberam a denominação genérica de “Reception studies”, sobretudo a partir das ideias de Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (1996).

Ora, fora característico da visada referente à noção de “tradição Clássica” entender que os produtos culturais um dia criados na Antiguidade – peças de teatro, poemas, discursos de ordem jurídica, deliberativa ou outros, realizações arquitetônicas, figurações no âmbito das artes plásticas, como esculturas etc. – teriam sido “transmitidos” e “disseminados” em cadeia ao longo de muitas Eras. Além disso, tal maneira de conceber a relação com os antigos enfatizava uma suposta “influência” dos escritores, ou outros artistas e pensadores antigos, sobre movimentos intelectuais e/ou obras individuais subsequentes, recorrendo à terminologia característica: “neste contexto, a linguagem utilizada para descrever esta influência tendia a incluir termos como ‘legado’. Isto implicava em que a cultura antiga estava morta, mas poderia ser recuperada e reaplicada desde que se tivesse o conhecimento necessário”.¹

Outro aspecto que se vinculava ao campo de estudos da “tradição Clássica” era a noção – explícita ou não – de que as obras literárias da Antiguidade carregavam uma espécie de sentido imanente, o qual seria imutável, mesmo fora do contexto original, e apreensível apenas através do olhar especializado dos filólogos. Semelhante postura tendia, ainda, à fixidez, por descon siderar a questão da diversidade de ideias nos próprios mundos da Grécia e Roma Antiga, bem como nos distintos momentos históricos em que houve algum diálogo com aspectos das obras Clássicas (Hardwick, 2003, p. 3).

Em vez dessa maneira de considerar a questão da “presença” da literatura e dos temas da Antiguidade em obras posteriores, a visada referente aos “estudos da recepção” permitiu substancial mudança de perspectiva. Já o trabalho pioneiro de Jauss, assim, enfatizava o papel de cada leitor com vistas à construção continuamente renovada dos sentidos das obras literárias:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, liberando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (Jauss, 1994, p. 25).

No entendimento de Vasconcellos (2022, p. 8), a postura do crítico alemão constituiu uma espécie de resposta aos impasses analíticos de sua época, os quais colocavam os especialistas nos estudos literários, por um lado, entre os métodos marxistas de divisar “espe lhamentos” de estruturas sociais em absolutamente todos os textos e, por outro, o extremo contrário, ou seja, o olhar dos formalistas para as obras sem que a História pudesse estabelecer qualquer nexos com a arte.

¹ Hardwick, 2003, p. 2: In this context, the language which was used to describe this influence tended to include terms like ‘legacy’. This rather implied that ancient culture was dead but might be retrieved and reapplied provided that one had the necessary learning (todas as traduções no artigo são nossas, salvo avisos em contrário).

Nesse sentido, continua o estudioso brasileiro (Vasconcellos, 2022, p. 9), Jauss pretendeu atribuir ao leitor um papel, ao mesmo tempo, liberto da mera identificação com sua posição social e, ainda, alheio a qualquer postura de passividade, como se apenas lhe coubesse – segundo entendiam os formalistas –, ao ler, acessar significados para sempre inscritos na estrutura dos textos. Sob essa perspectiva, perdem credibilidade ideias como a do pleno controle autoral sobre os sentidos (ou apropriações) de um dado produto artístico, passando-se a definir a exegese de cada obra como “um *evento*, um acontecimento ancorado nas circunstâncias históricas, não um dado já claro no texto que bastaria ao leitor perceber e interpretar da forma ‘correta’” (Vasconcellos, 2022, p. 9).

O supracitado Iser, por sua vez, também deslocou o foco da questão interpretativa do autor para o envolvimento do leitor ao postular que uma espécie de “leitor implícito” por força “materializa o conjunto de pré-orientações oferecidas por um texto ficcional” (Iser, 1996, p. 73). Tal leitor

não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor (Iser, 1996, p. 73 *apud* Vasconcellos, 2022, p. 11).

Em outras palavras, conforme explica Terry Eagleton (2006, p. 127), para esse último teórico o processo de recepção de um texto nunca se daria como algo apenas “exterior” a ele: em vez disso, trata-se de uma “dimensão construtiva da própria obra”. Todo texto literário, portanto, é “construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina” – o próprio “leitor implícito” (Eagleton, 2006, p. 127) –, bem como “o tipo de público que prevê”. Assim, o “consumo”, tanto na produção literária como em qualquer outra, torna-se parte do processo de produção” (Eagleton, 2006, p. 127).

Quanto aos procedimentos analíticos pautados pelos “estudos da recepção”, poderíamos dizer de modo resumido que esses privilegiam certo olhar para as obras que leva em conta “um leitor ancorado em sua época e o modo como ele lê” (Vasconcellos, 2022, p. 11).² Além disso, mais de acordo com o posicionamento de Iser, seria preciso considerar “como a obra dá indicações de leitura, prevendo a *ação ativa* de quem, no processo de ler, deve realizar uma série de atividades, associando passagens, preenchendo de sentido o que não é explicitado, etc., na reconstrução de um ‘leitor implícito’” (Vasconcellos, 2022, p. 11-12, grifo nosso).³

Na sequência deste artigo, procuraremos justamente compreender, com base na análise conjunta de algumas odes produzidas por Ricardo Reis, um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935), e seu modelo, o poeta romano Quinto Horácio Flaco (65-8 a.C.), como se deu a recepção do antigo no moderno. A fim de alcançarmos esse objetivo, primeiro trataremos algumas coordenadas básicas a respeito de cada uma dessas personalidades, seu modo de inserção social e os temas poéticos (do civismo e do amor) que desenvolveram à

² Vasconcellos, 2022, p. 12: [...] em nosso campo, podemos citar o estudo da recepção de Catulo na Inglaterra romântica por Harry Stead, de 2016) ou as vicissitudes da obra através dos tempos (suas edições e traduções, por exemplo).

³ Vasconcellos, 2022, p. 12: [...] o que não significa deixar de lado as relações deste com o leitor empírico, que, afinal, é quem dá realidade à obra através da leitura.

sua maneira. Na sequência, passando ao exame detido de odes pessoais e horácianas propriamente ditas, será adotado um viés comparativo de detalhes, tendo em vista explicar por meio de quais artifícios Ricardo Reis dialogou, renovada e (cri)ativamente, com o poeta latino.

2 Aproximações e distanciamentos: Horácio, Ricardo Reis, temas poéticos

Referindo-nos a Quinto Horácio Flaco, divisamos um poeta multifacetado e capaz de expressar-se em ampla gama temática ou de gêneros literários. Tendo nascido em Venosa, numa região da Itália antiga que hoje se identifica com a Apúlia, esse autor latino proveio de origens familiares modestas, como ele mesmo relata em sua obra:

*Filho de forro pai, contra mim volto.
Contra mim, que sem termo atacam todos.
Hoje por ser teu comensal, Mecenas,
E ontem por isso que mandei Tribuno
Romana Legião — diversas cousas!⁴
Dir-se-á de mim, onde o violento Áufido brama,
onde Dauno pobre em água sobre rústicos povos reinou,
que de origem humilde me tornei poderoso,
o primeiro a trazer o canto eólio aos metros itálicos.⁵*

Explica Lancelot Patrick Wilkinson (1997, p. 7) que o pai de Horácio começou a vida como escravo e obteve, em algum momento de sua vida, a liberdade de seus senhores. Depois de ter ocupado o cargo de assistente de leiloeiro, esse genitor enfim conseguiu assentar-se numa pequena propriedade rural dos arredores de *Venusia*, então colônia militar próxima do “calcanhar” da Itália. O alcance de certa condição econômica pela família de Horácio, ainda, permitiu que se aproveitasse o talento do menino enviando-o bem cedo a Roma, onde recebeu educação letrada das mãos do mestre Orbílio Pupílio.

Na idade apropriada, ademais – com aproximadamente vinte anos –, Horácio pôde frequentar em Atenas o equivalente ao estágio superior da educação entre os antigos, ou seja, dedicar-se na Grécia a aprofundados estudos de ordem filosófica (Wilkinson, 1997, p. 8). Por volta desse tempo, em 44 a.C., ocorreu a conspiração de um grupo de senadores contra Caio Júlio César, levando ao assassinato do ditador nos Idos de março. Em seguida, formou-se o chamado “Segundo triunvirato” em 43 a.C., e seus membros, que se pretendiam continuadores políticos do cesarismo, enfrentaram os conspiradores na batalha de Filipos (42 a.C.).

Horácio, por provável assentimento de espírito ao lado senatorial e conservador do conflito, acabou alistado nas fileiras de Cássio e Bruto, inimigos dos triúnviros, e obteve o posto de tribuno militar para a luta naquela batalha (Wilkinson, 1997, p. 7). Quando o lado que escolhera em Filipos foi derrotado, embora tivesse conseguido escapar com vida, a herança familiar de Horácio foi confiscada como castigo e, assim, ele se dedicou com afinco à carreira

⁴ Horácio, *Sátiras* I, 4, 45-49: *Nunc ad me redeo libertino patre natum,/ quem rodunt omnes libertino patre natum,/ nunc, quia sim tibi, Maecenas, conuictor, at olim,/ quod mihi pareret legio Romana tribuno./ Dissimile hoc illi est [...]* (trad. António Luiz de Seabra, grifo nosso).

⁵ Horácio, *Odes* III, 3, 10-14: *Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus/ et qua pauper aquae Daunus agrestium/ regnauit populorum, ex humili potens/ princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos. [...]* (trad. Pedro Braga Falcão, grifo nosso).

de poeta, além de ter obtido o modesto posto de funcionário do Tesouro, após a anistia de 39 a.C. (Wilkinson, 1997, p. 9).

Sua evidente perícia no ofício das Letras teria despertado a atenção do poeta Virgílio Marão (70-19 a.C.), o qual o apresentou a Caio Cílnio Mecenas (70-8 a.C.) – futuro “ministro” e agente cultural do imperador Otaviano Augusto – por volta de 38 a.C. Desse patrono, o poeta obteve integração nos salões de Roma e o presente do *fundus Sabinus* (“propriedade do país Sabino”), que muito celebrou em sua obra como espécie de oásis simbólico de paz. Além dos referidos dois livros das *Sátiras* (entre 35 e 30 a.C.) e dos *Epodos* (30 a.C.),⁶ sua obra inclui o lirismo das *Odes*, em quatro livros (entre 23 e 13 a.C.), e as *Epístolas* construídas em formato poético, com reflexões de ordem literária e filosófica (entre 20 e 14 a.C.).

Especificamente no tocante às *Odes*, trata-se de um conjunto de poemas sem precedentes na literatura latina, em que Horácio adaptou com maestria a metrificacão dos antigos líricos helênicos – como Alceu e Safo de Lesbos (séc. VII a.C.) – e desenvolveu, com certa recor-rência, assuntos associáveis à passagem do tempo e da vida, ao amor, aos banquetes, à filosofia – tocando em pontos da Escola estoica e, sobretudo, epicurista –, à celebração patriótica de Roma e de seu primeiro imperador, Otaviano Augusto (63 a.C. a 14 d.C.).

Em contrapartida, evocar a produção de Ricardo Reis na literatura portuguesa assume especificidades vinculadas à condição heteronímica dessa *persona*. Por “heterônimo”, especialmente, entendemos o fenômeno pessoano que diz respeito ao desdobrar-se do eu poético uno em vários outros, cada qual dotado de biografia fictícia, domínio expressivo próprio e traços de estilo distintos daqueles de Pessoa ortônimo (Saraiva, 2010, p. 142). Embora esse aspecto da trajetória criativa de Fernando Pessoa seja mais complexo e rico do que costumam veicular os manuais de literatura, em geral se tem difundido que os principais heterônimos do poeta seriam Alberto Caeiro (“nascido” em 1889 e “morto” em 1915), Álvaro de Campos (1890-1935) e Ricardo Reis (1887-1936).

Pronunciando-se sobre a gênese de Reis, assim explicou-se seu criador:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). [...] Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever um poema de índole pagã. Esbocei umas ideias em verso irregular (não no estilo de Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo (tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). [...] Ano e meio, ou dois anos, depois lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já não me lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não consegui definir. Foi o dia triunfal de minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. [...] Aparecido Alberto Caeiro, logo tratei de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei de seu falso

⁶ Os *Epodos*, obra juvenil de Horácio, contêm dezessete poemas e imitam, na métrica e na temática, o tom virulento das invectivas do poeta Arquíloco de Paros (séc. VII a.C.).

paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via (Pessoa, 2012, p. 273-282, *apud* Martins, 2017, p. 221-222).

Com o tempo, esse Ricardo Reis surgido como “vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo” foi-se enriquecendo em mais de um sentido. Referimo-nos com isso, primeiramente, a que esse heterônimo acabou associado a toda uma trajetória de vida pelo próprio Fernando Pessoa: assim, pairam hesitações sobre seu suposto local de nascimento (Lisboa ou Porto?), mas, como explicitou o poeta em carta a Adolfo Casais Monteiro (*apud* Ferreira, 2006, p. 12), veio ao mundo em 1887, tendo exercido naquela cidade do norte de Portugal a profissão médica.

Ele, também, descontente com os rumos políticos assumidos por esse país após a proclamação da república portuguesa (por ser monarquista), optara desde 1919 pelo autoexílio no Brasil (Rio de Janeiro). Recebeu sua educação Humanista num colégio de Jesuítas e foi admirador profundo de Horácio, Virgílio e outros Clássicos, o que se manifesta pelos temas e formas de sua obra, a exemplo das *Odes*.⁷ Fisicamente, seria um pouco mais baixo, forte e “seco” que Alberto Caeiro, apresentando coloração de pele definida como “um vago moreno mate”.

Parece ter alguma razão César Lopes Gemelli (2008, p. 2), o qual nota, depois de cotejar a extensão e complexidade das manifestações literárias associadas a Horácio com aquelas do “pontual” heterônimo Ricardo Reis:

Aqui se evidencia uma primeira diferença e um problema neste estudo: enquanto Horácio é multifacetado, dotado de um leque referencial que não pode ser ignorado ao risco de perder-se em entendimento, Ricardo Reis é mais sucinto em temas e referências. Nitidiza-se [*sic*] o heterônimo pessoano como tal. Ricardo Reis é um personagem descontextualizado, um heterônimo de Fernando Pessoa e suas *Odes* são a produção literária desse heterônimo. Ricardo Reis isoladamente não se sustenta ao lado de Horácio, por ser uma criação pessoana. Horácio, sozinho, já é toda a literatura, uma literatura completa.

Mesmo sem entrarmos na questão, conforme foi dito, de Horácio ter-se dedicado à escrita no âmbito de mais de um gênero literário, além daquele lírico das *Odes* – com seu formato e temas de praxe⁸ –, no interior dessa produção ele já se mostra menos seletivo e mais profundo pela abordagem de certos tópicos incorporados à sua poética. Dessa maneira, tem

⁷ Pessoa, 1986, p. 98: É um latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria.

⁸ Comenta Massaud Moisés (2013, p. 327-328) que a ode, como expressão poética, teve origens na Grécia arcaica, sendo, no princípio, um poema destinado ao canto monódico e com acompanhamento instrumental (da lira, *barbitos*, *pectis* ou *magadis*). No séc. VI a.C., incorporaria metros variados, dispostos em estrofes de quatro versos, sendo o amor, o vinho e o prazer dos banquetes assuntos frequentes de líricos como Safo, Alceu e continuadores. Após o desenvolvimento do lirismo coral, as odes incorporam temas em nexos com a vida heroica: celebrações de vencedores na guerra ou em competições atléticas, de povos e cidades por sua bravura são, então, assimiladas aos horizontes da forma literária em pauta. As odes, ainda, ganham estruturação mais rígida, iniciando-se e acabando com encômios a celebridades e sendo, no meio, preenchidas com narrativas de episódios míticos; o poeta Píndaro (séc. VI-V) é um dos maiores representantes dessa fase do lirismo coral antigo. Por sua vez, os *Carmina* (“Odes”) do romano Horácio perdem o caráter performático que tinham na Grécia e se destinam à leitura. De todo modo, remontado sobretudo aos metros sáficos e alcaicos, esse poeta latino colheiria seus temas “na experiência pessoal, biográfica ou íntima”, como entende o crítico (Moisés, 2013, p. 328). Além de Fernando Pessoa/Ricardo Reis, a ode dos antigos foi adaptada na lusofonia pelos portugueses Camões, Bocage, Antero de Quental e Miguel Torga, bem como pelos brasileiros Cláudio Manuel da Costa, Castro Alves, Tobias Barreto, Raul de Leoni, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

sido notado que o aspecto do civismo – o qual ganha relevo no poeta antigo (Grimal, 1978, p. 191) a ponto de certas composições do livro terceiro das *Odes*, justamente, serem referidas como “Romanas”⁹ – está ausente do panorama temático associável a Ricardo Reis.

De fato, enquanto “Horácio participou, sem trair as tendências do lirismo por ele eleito como gênero de sua poesia, da tarefa de divulgação da ideologia de Augusto, acreditando ser ela o caminho da restauração da paz romana” (Silva, 2007, p. 100), Ricardo Reis, “exilado em si mesmo, [...] apresenta-se inabilitado à participação social. Seu lugar é o do sujeito individualizado, isento das condições que o imbuiriam do senso do coletivo” (Silva, 2007, p. 101).¹⁰

Por sua vez, um assunto poético como os amores do eu lírico, embora presente tanto no autor da Antiguidade quanto no heterônimo de Pessoa que aqui discutimos, recebe desenvolvimento mais aprofundado em Horácio. Assim, esse poeta aborda abertamente nas *Odes* o erotismo em chave hetero ou homoerótica,¹¹ manifestando em sua obra grande desenvoltura diante da experiência do amor carnal com as mais variadas mulheres – especialmente as cortesãs, ou prostitutas de livre trânsito até em ambientes sociais seletos (Mariscal, 2014, p. 108).

Mas, em Ricardo Reis, o tratamento do amor “no feminino”, isto é, envolvendo figuras de amadas como Lídia, Cloe e Neera, não assumiria imbricamento tão perceptível com a sensualidade quanto notamos em Horácio. Para Silva (2007, p. 102), tais companheiras

são apenas ficções do amor, como propõe ainda Tringale (1995: 60), não comportando em si qualquer indício de realização amorosa. São figuras tênues, afastadas, como Reis, dos planos da vida comum e, por vezes, estranhas até a ele mesmo: “Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe,/ Qualquer de vós me é estranha [...]” (Pessoa, 1985: 281). A invocação desses nomes femininos, em Reis, é muito mais um argumento de explícita referência ao universo poético horaciano, que um efetivo propósito de exploração da temática amorosa, da forma como acontece nas odes do poeta latino.

Por fim, trata-se de um aspecto em que não nos aprofundaremos, mas os estudiosos têm referido o amor, em sua vertente homoerótica, como algo apenas delicadamente sugerido – não tanto destacado com todas as letras – na produção de Ricardo Reis.¹² A título de exemplificação, Nuno Miguel Pascoal Amado (2016, p. 26) divisa na “ode I, 12” desse heterônimo¹³ uma espécie de convite amoroso, talvez direcionado ao “mestre” Alberto Caeiro, o qual Reis cultuava e tornara seu “ideal de perfeição”. Mafra (1981, p. 148-149), ainda, notara certa relação

⁹ Penna, 2016, p. 9: As “Odes Romanas” são um grupo de seis odes solenes que iniciam o livro III, do poeta augustano Quinto Horácio Flaco. Foram todas compostas na medida lírica da estrofe alcaica e partilham um tema comum: “a restauração, em Roma, dos antigos costumes”.

¹⁰ Semelhante postura de alheamento à esfera da coletividade cívica, por sinal, como assinala a mesma estudiosa (Silva, 2007, p. 101), encontra-se bem representada na ode XXXII, de que transcrevemos a primeira estrofe: “Prefiro rosas, meu amor, à pátria, / E antes magnólias amo/ Que a glória e a virtude”.

¹¹ O epodo XI; a “ode I, 31”; a “ode III, 20”; a “ode IV, 1”; a “ode IV, 10” são pontos, na obra de Horácio, em que há abordagem do tema do amor entre indivíduos (homens) do mesmo sexo.

¹² Veja-se ode CLVI de Reis (Pessoa, 2000, p. 145), de que transcrevemos a primeira estrofe: Eu nunca fui dos que a um sexo o outro/ No amor ou na amizade preferiram./ Por igual a beleza eu apeteço/ Seja onde for, beleza.

¹³ Pessoa, 2000, p. 20: A flor que és, não a que dás, eu quero./ Porque me negas o que te não peço./ Tempo há para negares/ Depois de teres dado./ Flor, sê-me flor! Se te colher *avaro*/ A mão da infausta esfinge, tu perene/ Sombra errarás absurda,/ Buscando o que não deste (grifo nosso, para adjetivo no gênero masculino).

pedagógico-afetiva entre o mesmo mestre e o *discipulus*, sem, contudo, direcionar suas análises para o foco do erotismo.¹⁴

O que dissemos, neste item do artigo, já nos possibilita compreender que, por um lado, Horácio realmente viveu e produziu sua obra multifacetada em plena cultura pagã (e Augustana) da Roma Antiga, enquanto a “biografia” do moderno e burguês Ricardo Reis, não menos que seus poemas, é um construto bastante específico. Por outro, na recepção dos temas antigos por Pessoa, quando ocupado de construir esse heterônimo e os poemas correspondentes, não se encaixa o civismo (talvez, por ser Reis notório desterrado). Ademais, arrefece em tal processo qualquer ardor da chama amorosa, como se, neste último aspecto, bastasse ao poeta moderno antes “acenar” de leve a Horácio e aculturá-lo (Hardwick, 2003, p. 9), não tanto imitá-lo em tudo e à revelia das diferenças do contexto social em que escreve.¹⁵

3 Comparação de poemas: *tópoi* e epicurismo em Horácio, “ode I, 11”, e Ricardo Reis, odes LXI e CXLIV

Um aspecto da composição das *Odes* horacianas que logo vem à mente do estudioso da literatura Clássica é, inevitavelmente, a questão dos *tópoi* poéticos. Para comentar a ideia de *tópos*, em que pese a diversidade de definições possíveis para a palavra no bojo da terminologia retórica ou propriamente literária,¹⁶ preferimos seguir o direcionamento teórico oferecido por Francisco Achcar (1994, p. 28ss.). Esse crítico literário, com efeito, baseia-se nas proposições prévias de Francis Cairns (1972, p. 6), o qual estudara certos “gêneros”¹⁷ da litera-

¹⁴ Mafra, 1981, p. 149: Esse aspecto de Ricardo Reis é uma projeção horaciana. Muitos são os poemas em que Horácio retrata a pedagogia ainda vigente à sua época: a iniciação do jovem pelo convívio mestre/discípulo. [...] Pretendo que o aspecto homossexual da obra de Caeiro e Ricardo Reis seja apenas um exercício de pedagogia clássica, isto é, não vá além de motivo poético.

¹⁵ Em Portugal, lembramos, a homossexualidade foi descriminalizada pela primeira vez em 1852, para voltar a ser criminalizada em 1886, com reafirmação das penas “por vadiagem” em 1912 e 1966 (Santos; Fontes, 2001, p. 177). Tratava-se, portanto, de um contexto social pouco afim, nos tempos de Pessoa, a dar plena vazão à escancarada abordagem artística do homoerotismo e de tudo o que pudesse afrontar os “costumes” num país conservador. Isso destoa muito, apesar dos interditos antigos – incesto, não tocar nos corpos dos cidadãos livres e de suas filhas virgens etc. –, da relativa liberdade dos romanos antigos ao se relacionarem sem sanções com indivíduos dos dois sexos (Mota; Souza, 2015, p. 7), bem como da convenção literária alexandrina que levou muitos poetas Clássicos (Álbio Tibulo, Catulo, Horácio etc.) a cantarem um e outro amor – hetero e homoafetivo – em suas obras.

¹⁶ Segundo explicações de Olivier Reboul (2004, p. 51), *tópos* pode significar, retoricamente, 1. um argumento pronto (como o da infância infeliz, no passado em uso para “provar” o caráter desde sempre depravado de um criminoso); 2. um tipo de argumento ou esquema abstrato – capaz de preencher-se de conteúdos variados –, como o da quantidade e qualidade, o do mais e do menos etc.; 3. uma questão típica que permite encontrar argumentos (quem? o quê? como?). No âmbito literário, Wolfgang Kayser (1985, p. 70) explica serem os *tópoi* “clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão”, provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. O crítico, acrescentamos, decerto se refere a clichés como o do *locus amoenus* (“lugar ameno”), tão bem analisado por Ernst Robert Curtius (2013, p. 239ss.).

¹⁷ O termo não é empregado, por esse estudioso anglófono e pelos que o seguem, com o sentido usual dos gêneros tradicionais da poética greco-latina (epopeia, comédia, tragédia, lírica, elegia e outros), mas levando em conta certos tipos de textos que se produziram, na Antiguidade, em resposta a necessidades enunciativas concretas e muito peculiares. Para explicações adicionais, veja-se Achcar (1994, p. 26-28). Note-se, ainda, que um texto

tura greco-latina com base na segmentação entre “elementos primários” (pessoas e situações envolvidas no processo enunciativo em pauta, função e comunicação logicamente necessária para o “gênero”) e “elementos secundários” / *tópoi* (as menores divisões do material de qualquer “gênero”, úteis para fins analíticos).

Num “gênero” como o do *prosphonetikón* (“mensagem de boas-vindas a quem retorna de viagem”), por exemplo, representado pelo poema 9 de Caio Valério Catulo (87-57? a.C.), os “elementos primários” são quem retorna de viagem, quem lhe dá boas-vindas, a relação de afeto entre os interlocutores e a própria mensagem de boas-vindas. Alguns “elementos secundários” dizem respeito a referir os lugares por onde quem volta passou (ou seus sofrimentos na jornada), ao emprego de expressões de afeto por parte de quem acolhe o forasteiro – sendo este Verânio –, a explicitar a alegria que o retorno causa no locutor do poema etc.

Quando se ocupa, segundo sua terminologia, do “gênero” do *carpe diem*, Achcar (1994, p. 73) indica sete “elementos” secundários ou *tópoi*, os quais são: 1. considerações sobre a instabilidade da existência (e antíteses, do tipo primavera *versus* inverno, juventude *versus* velhice, dia *versus* noite); 2. advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro; 3. advertência sobre esperanças descabidas; 4. *memento mori* (“evocação da morte”); 5. advertências ou ameaças sobre a velhice; 6. conselho de resignação ao que os deuses trouxerem; 7. exortação ao desfrute do momento presente (pelo amor, vinho, festa).

Valeria a pena, aqui, abrir breves parênteses antes do cotejo entre os poemas de Horácio e os pessoanos citados no subtítulo, a fim de explicarmos o significado da expressão *carpe diem*, bem como das ideias que se lhe associam na literatura de várias épocas. Em sua tradução literal – sendo *carpe* imperativo do verbo *carpere* = “colher” –, o *carpe diem* vincula-se ao sentido de “colher/aproveitar cada/o dia”, como se se tratasse de um convite a saborear o “dia” (ou a vida de que dispomos), ao modo de um fruto suculento.¹⁸

Como têm destacado os estudiosos das literaturas Clássicas (Moisés, 2013, p. 69-70), os textos em que se manifesta tal ideia remontam aos poetas da Grécia Antiga – Ésquilo, *Os Persas*, v. 840-842; Anacreonte, *Lírica* n. 39 –, mas acabaram por multiplicar-se e difundir-se no Ocidente, antes de mais nada, por meio do diálogo com os escritos de Horácio (vejam-se odes I, 11 e III, 29). O *carpe diem*, ainda, acabou vinculado, a partir desse poeta latino, ao epicurismo antigo, pela proposição da possibilidade de sermos felizes no presente, apesar da inevitável mortalidade de tudo¹⁹ e das incertezas futuras.

De acordo com uma de suas manifestações mais presentes nas literaturas ocidentais, realizou-se o mesmo motivo literário muitas vezes por meio da imagem da rosa que nasce fresca e bela, mas não tarda a fenecer e secar no caule. Trata-se, neste caso, de uma espécie de convite amoroso – veja-se o exemplo do poema “A Cassandra”, de Pierre Ronsard (1524-1585) –, em que o frescor da rosa e da juventude são aproximados, mas pairam as sombras da

afinado com algum desses “gêneros” não precisa necessariamente constituir poema independente, podendo vir a identificar-se com trecho de epopeia ou de obra dramática, por exemplo.

¹⁸ Grimal (1978, p. 189-190), porém, entende que a mesma expressão sobretudo significaria “faz de cada dia uma unidade em si mesma” (*faís de chaque jour une entité en soi*). Ou seja, sua interpretação difere da mais tradicional, que demos acima, na medida em que aquela enfatizava o sentido do prazer na existência, enquanto esta destaca uma espécie de expulsão da ansiedade diante do amanhã, parece-nos.

¹⁹ Como entendia essa escola filosófica, o homem possuía um corpo material, constituído pelos átomos. A ele se juntavam um *animus* (“espírito” ou “inteligência”) e uma *anima* (“alma”, como sede de sensações físicas), mas, após a morte, todos esses elementos se separavam do que fora o indivíduo e pereciam pouco a pouco, levando o ser humano à nulidade plena (Hadot, 1999, p. 178).

velhice e da finitude sobre todos, inclusive sobre a/o amada/o que resiste aos avanços do eu lírico (Moisés, 2013, p. 70).

Com fins de exemplificação sobre como Horácio das *Odes* foi recebido na obra de Fernando Pessoa/Ricardo Reis, propomos primeiramente o exame comparativo do poema I, 11 com aquele CXLIV do poeta português:

Tu não perguntes (é-nos proibido pelos deuses saber) que fim a mim, a ti,
os deuses deram, Leucônoe, nem ensaies cálculos babilônicos.
Como é melhor suportar o que quer que o futuro reserve,
quer Júpiter muitos invernos nos tenha concedido, quer um último,
este que agora o tirreno mar quebranta ante os rochedos que se lhe opõem.
Sê sensata, decanta o vinho, e faz de uma longa esperança
um breve momento. Enquanto falamos, já invejoso terá fugido o tempo:
colhe cada dia, confiando o menos possível no amanhã.²⁰

A ode horaciana transcrita reveste-se de grande celebridade, já por conter explicitamente citado o motivo literário do *carpe diem* no último verso. Além disso, muito há, em sua construção, que contribui para dar ao leitor impressão de calma urgência no convite do eu lírico à fruição da vida. Assim, carregando-se de reminiscências culturais antigas, Horácio avisa uma interlocutora de curioso nome²¹ contra a inutilidade da consulta ao horóscopo,²² pois o destino – quer o perscrutemos, quer apenas o vivamos na hora certa – inevitavelmente chegará para cada homem, por determinação divina.

De fato, um dia virá a morte – pode ser que logo –, então mais vale decantar o vinho para ser bebido sem espera. Além disso, nunca para o tempo, o que torna o valor de cada instante mais intenso e merecedor de ser bem aproveitado, nos limites do humano. Esse movimento argumentativo se faz, na passagem dos primeiros quatro versos para os quatro últimos, de forma antitética, como se algo da preocupação da interlocutora com o controle do tempo e da vida ficasse de início plasmado no próprio léxico atinente à quantificação (*Babylonios... numeros* – “cálculos babilônicos” – e *plures hiemes* – “muitos invernos”).

Mas, prosseguindo o poema, apresentam-se-nos imagens da mera fluidez de tudo – o mar agitado de inverno, o vinho e o tempo –, parecendo indicar nos quatro últimos versos certa renúncia a qualquer tentativa de aprisionar a vida em esquemas quantificadores. A presença da antítese como mecanismo de força na construção da ode em jogo é ainda reforçada pelos dizeres: *spatio breui/ spem longam reseces* – “faz de uma longa esperança um breve momento” (v. 6-7). Ou seja, não há espaço algum para perder na vida com vãs conjecturas, sendo indispensável suspender tantos pensamentos e simplesmente viver.

²⁰ Horácio, “ode I, 11”: *Tu ne quaesieris (scire nefas!) quem mihi, quem tibi/ finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios/ temptaris numeros; ut melius, quidquid erit, pati./ Seu plures hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,/ quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare/ Tyrrhenum: sapias, uina liques, et spatio breui/ spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida/ aetas: carpe diem quam minimum credula postero* (trad. Pedro Braga Falcão, grifo nosso).

²¹ Tuffani, 2008, p. 11: Etimologicamente, Leucônoe quer dizer mente branca, limpa, vazia no sentido zen-budista.

²² Tuffani, 2008, p. 10: “A assistência deve receber esclarecimentos sobre o papel de Júpiter e sobre o significado de *Babylonios... numeros*, alusão à arte divinatória dos caldeus”. Júpiter era, evidentemente, o deus supremo do panteão romano, aqui mostrado como aquele a atribuir destino de vida e morte aos homens.

Vários *tópoi* citados por Achcar (1994, p. 73) estão representados na “ode I, 11”, a exemplo 1. das considerações sobre a instabilidade da vida e antíteses;²³ 2. da advertência sobre a inutilidade das preocupações com o futuro;²⁴ 3. da advertência sobre esperanças descabidas;²⁵ 4. do *memento mori*;²⁶ 6. do conselho de resignação ao que os deuses trouxerem;²⁷ 7. da exortação ao desfrute do momento presente (pelo amor, vinho, festa).²⁸ Apenas 5. (as advertências ou ameaças sobre a velhice) se ausenta desta ode específica, devendo ser Leucônoe uma amiga ou amante do eu lírico, ainda na flor da idade.

A correspondente ode de Ricardo Reis é esta:

Uns, com os olhos postos no passado,
Veem o que não veem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, veem
O que não pode ver-se.

Porque tão longe ir pôr o que está perto —
O dia real que vemos? No mesmo hausto
Em que vivemos, morremos. Colhe
O dia, porque és ele.

Nesta recepção, Pessoa leitor de Horácio – e escritor de poesia, aqui por intermédio do heterônimo Ricardo Reis – eliminou algumas referências muito marcadamente antigas do venusino, como a alusão aos “cálculos babilônicos” e a Júpiter. Além disso, não temos mais, nesta ode CXLIV, qualquer referência a um/a interlocutor/a que seja da intimidade do eu lírico, como se o destinatário dos conselhos do mestre Reis passasse a ser o público em geral.

Dizendo “no mesmo hausto/ em que vivemos, morremos”, ainda, o heterônimo pessoano adapta o equivalente, no poeta antigo, a “enquanto falamos, já invejoso terá fugido o tempo”. Ou seja, ciente de que a passagem incessante do tempo leva por força à morte – mesmo que essa ideia de finitude plena não tivesse sido referida por completo em Horácio I, 11, 7 –, Pessoa/Ricardo Reis preenche de sentido o que não é explicitado (Vasconcellos, 2022, p. 11-12) e reformula com maior clareza as ideias do modelo. Ele, ademais, serve-se de semelhante estratégia de preenchimento dos significados implícitos para projetar a ansiedade dos perscrutadores de respostas (oráculos?) não apenas em direção ao futuro, mas inclusive ao passado: ou seja, a noção horaciana de “cálculos babilônicos” pressupunha, sem dizê-lo, que no mínimo os astrólogos também olhavam para os fatos decorridos, como a conjuntura das estrelas no momento longínquo em que nascera o consulente.

²³ Horácio, “ode I, 11, 4”: *seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam* – “quer Júpiter muitos invernos nos tenha concedido, quer um último” (trad. Pedro Braga Falcão).

²⁴ Horácio, “ode I, 11, 2”: *nec Babylonios/ temptaris numeros* – “nem ensaios/ cálculos babilônicos” (trad. Pedro Braga Falcão).

²⁵ Horácio, “ode I, 11, 6-7”: *spatio breui/ spem longam reseces* – “faz de uma longa esperança/ um breve momento” (trad. Pedro Braga Falcão).

²⁶ Horácio, “ode I, 11, 8”: *quam minimum credula postero* – “confiando o menos possível no amanhã” (trad. Pedro Braga Falcão).

²⁷ Horácio, “ode I, 11, 3”: *ut melius quicquid erit pati* – “é melhor suportar o que quer que o futuro reserve” (trad. Pedro Braga Falcão).

²⁸ Horácio, “ode I, 11, 6”: *sapias, uina liques* – “sê sensata, decanta o vinho” (trad. Pedro Braga Falcão).

Enfim, Achcar (1994, p. 117) ainda cita, como inovação dessa ode pessoana em relação a Horácio, o emprego da figura do priamel²⁹ na estrofe inicial. Além disso, nota com outros sobre a expressão do fim, “porque és ele”:

A tradução do dito célebre, culminância da ode, é, muito pessoalmente, seguida de um adendo por assim dizer ‘existencialista’, de “ontologia fundamental”, que faz lembrar o que observou o talvez primeiro leitor das produções de Ricardo Reis, Mário de Sá-Carneiro: “conseguiu realizar uma ‘novidade’ clássica, horaciana”. Na mesma linha, concluiu Maria Helena da Rocha Pereira, examinando as relações do poeta com o modelo horaciano: “ele parte de um tema dado, a que sua capacidade de abstração, combinada com a imaginação poética, dá variações tão distintas que de cada vez nos parece que encontramos algo de novo – esse algo de novo que é a essência da Poesia” (Achcar, 1994, p. 118).

Acrescentamos que *tópoi* como 1. e 4. – na medida em que há evocação da instabilidade da existência e evocação da morte (“no mesmo hausto/ em que vivemos, morremos”, v. 6-7); 2. (“outros, fitos/ os mesmos olhos no futuro, veem/ o que não pode ver-se”) e 7. (“colhe/ o dia”) estão presentes nesse poema moderno, faltando-lhe, porém, aqueles de número 3, 5 e 6. Mas a falta de um ou outro *tópos*, absolutamente, não impede que esse poema ou outros possam encaixar-se nos parâmetros essenciais do “gênero” do *carpe diem*, segundo a terminologia de Achcar (1994, p. 26-28).

Finalizamos estes comentários juntando brevemente, com Luiz Rogério Camargo e Maria Natália Gomes Thimóteo (2010, p. 42), que “à diferença de Horácio, Reis, mesmo no instante em que aproveita o momento com tudo de bom que ele tem a oferecer, em seu íntimo, não pode se ver livre da opressão que a ideia de morrer lhe causa”. Ou seja, enquanto o poeta antigo, ao dar vazão ao *carpe diem*, aderiria mais estritamente ao pensamento de Epicuro (341-270 a.C.) – defensor da ideia de que “a morte nada é” para o sábio³⁰ –, o heterônimo pessoano não consegue libertar-se por inteiro de certo peso: o de viver num mundo onde os deuses não se importam e onde “as crianças são as mestras, [...] mas o poeta, por adulto, não pode mais seguí-las” (Camargo; Thimóteo, 2010, p. 42).

Tal mudança de perspectiva fica patente na ode LXI de Ricardo Reis,³¹ na medida em que, além de certa ansiedade da primeira estrofe – traída pela ideia de “de uma só vez recolhe(r) / as flores que puderes” (v. 1-2) –, a segunda refere ser a vida “pouco”, cercada de “[...] sombra e [...] sem remédio” (v. 6). Por fim, apesar do convite ao desfrute da existência na estrofe der-

²⁹ Figura que consiste na “comparação e contraposição entre um conjunto e uma unidade que o falante deseja destacar” (Andrade, 2019, p. 149). No caso do poema pessoano sob análise, o “conjunto” seriam o passado e o futuro e a unidade em destaque, pela preferência do eu lírico, o presente.

³⁰ Hadot, 1999, p. 178: Assim, de um lado, o homem nada teme os deuses, pois eles não exercem nenhuma ação sobre o mundo e sobre os homens, e, de outro, o homem não deve mais temer a morte, porque a alma, composta de átomos, desagrega-se como o corpo, quando morre, e perde toda sensibilidade. “A morte nada é para nós, visto que nos bastamos a nós mesmos; a morte nada é e, quando a morte é, não existimos mais”, é dessa maneira que Diano resume as afirmações da *Carta a Menecceu*: nós não somos mais nós mesmos quando a morte sobrevém. Por que então temer algo que nada tem a ver conosco?

³¹ Pessoa, 2000, p. 90: De uma só vez recolhe/ As flores que puderes./ Não dura mais que até à noite o dia./ Colhe de que lembrares./ A vida é pouco e cerca-a/ A sombra e o sem-remédio./ Não temos regras que compreendamos./ Súditos sem governo./ Goza este dia como/ Se a Vida fosse nele./ Homens nem deuses fadam, nem destinam/ Senão quem ignoramos.

radeira (“goza este dia”, v. 9), o eu lírico ainda se angustia porque “homens” e “deuses” não “fadam” “senão quem ignoramos” (v. 12).

Ora, nas *Odes* de Horácio, como vimos pelo exemplo de I, 11, constatar a finitude humana – inclusive por meio do *memento mori* – não tinha como consequência o desalento. Além disso, crer que os deuses “atribuem destinos” aos homens não é uma concepção estritamente epicurista, nem na ode pessoana que estamos comentando nem em Horácio I, 11, 4 (“quer *Júpiter* muitos invernos nos tenha concedido...”).³² De todo modo, o emprego do *tópos* 6. (conselho de resignação ao que os deuses trouxerem) não parece, também, completamente respeitado naquela ode, pois a expressão “súditos sem governo” (v. 8) denuncia certa perplexidade diante da arbitrariedade dos seres supremos.

4 Conclusão

Por meio dos exemplos textuais dados, espera-se ter permitido um vislumbre de como se deu a recepção da obra lírica do romano Horácio pelo português Fernando Pessoa/Ricardo Reis. Evidentemente, apesar das confluências no uso de temas, *tópoi* e opções filosóficas entre ambos, em geral não se tratou de um processo passivo por parte do escrito luso, no tocante à produção desse heterônimo. Antes, mitigando ou rejeitando aspectos temáticos de livre curso em Horácio, servindo-se com certa liberdade do repertório tópico atinente ao *carpe diem*, ultrapassando os limites do rígido epicurismo, tão associado a tal “gênero”, Reis parece atualizar e estabelecer *diálogo crítico* com a Antiguidade.

Por semelhante motivo, Fernando Pessoa, que o criou, deu ressonância muito própria a certa “partitura” – o próprio *corpus* das odes horácianas – que podemos dizer, sem dúvida, uma das mais lidas e interpretadas no Ocidente. Além disso, desempenhando o papel de “leitor implícito” de tantos poemas antigos, decerto associou passagens e colmatou sentidos da obra Clássica abordada, pelo que, mais uma vez, não a reproduziu com inércia.³³

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

AMADO, N. M. P. *Ricardo Reis (1887-1936)*. 2016. 633 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26299/1/ulfl218787_td.pdf. Acesso em: 19 mar. 2024.

ANDRADE, T. B. C. *A referencialidade tradicional na poesia de Safo de Lesbos*. 2019. 357 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo,

³² Pode haver, em dizeres desse tipo, certa mistura de concepções estoicas tanto em Horácio quanto em Ricardo Reis, lembrando que o estoicismo antigo – à diferença do epicurismo – não era materialista e pressupunha a atuação da Providência divina em todos os fatos e eventos do mundo (Hadot, 1999, p. 191-192).

³³ Esta produção é parte do projeto de pesquisa “A recepção de Horácio em Ricardo Reis: temas filosóficos e *tópoi* poéticos”, desenvolvido por Gabriella Cristine Ferreira Paiva na FALE-UFMG, internamente o “Programa de Iniciação Científica Voluntária” da PRPq. – UFMG (orientador: prof. Matheus Trevizam).

São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-08082019-112625/publico/2019_TadeuBrunoDaCostaAndrade_VCorr.pdf. Acesso em: 19 mar. 2024.

CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CAMARGO, L. R.; THIMÓTEO, M. N. G. Ricardo Reis, o aristocrata desterrado: alguns aspectos filológicos. *Revista Eletrônica Interfaces*, Guarapuava, v. 1, n. 1, p. 36-44, 2010. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/916/968. Acesso em: 19 mar. 2024.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. 3. ed. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, P. de O. *Ricardo Reis: ficção da ficção*. 2006. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7121#:~:text=em%20ouma%20narrativa.-,Fic%C3%A7%C3%A3o%20da%20fic%C3%A7%C3%A3o%20C%20enquanto%20o%20poeta%20envia%20Ricardo%20Reis%20para,e%20o%20que%20os%20distancia>. Acesso em: 19 mar. 2024.

GEMELLI, C. L. Horácio e Ricardo Reis. *Cadernos do Instituto de Letras*, Porto Alegre, n. 37, p. 1-11, dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/22709>. Acesso em: 19 mar. 2024.

HADOT, P. *O que é a filosofia antiga?* Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 1999.

HARDWICK, L. *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HORÁCIO. *Odes*. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996 (dois volumes).

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KAYSER, W. Conceitos fundamentais quanto ao conteúdo. In: KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 3. ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985. p. 51-79.

MAFRA, J. J. Os motivos da lírica horaciana e a poesia de Ricardo Reis. *Ensaio de Literatura e Filologia*, Belo Horizonte, v. 3, p. 139-152, 1981. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/8142. Acesso em: 19 mar. 2024.

MARISCAL, G. L. Horacio y el sexo: amor y seducción en la poesía de Horacio. *Philologica Canariensis*, Las Palmas de Gran Canaria, n. 20, p. 93-114, 2014. Disponível em: <https://ojsspcd.ulpgc.es/ojs/index.php/PhilCan/article/view/344/1313>. Acesso em: 19 mar. 2024.

MARTINS, F. C. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOTA, A. J.; SOUZA, Z. de. Beijos de mel com sabor de ambrosia: considerações sobre o homoeorostimo na poesia catuliana, a partir dos poemas 48 e 99. *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 6-14, 2015. Disponível em: https://antiguidadeclassica.com.br/website/edicoes/decima_edicao/arlete-jose-mota.pdf. Acesso em: 19 mar. 2024.

- PENNA, H. (org.). *Odes Romanas*. Trad. Ana Flávia Pereira Basileu *et al.* Belo Horizonte: Labeled, 2016.
- PESSOA, F. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PESSOA, F. *Ricardo Reis: poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PESSOA, F. *Teoria da heteronímia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- QUINTO HORÁCIO FLACO. *Odes e epístolas*. Trad. António Luiz de Seabra. Porto: Em Casa de Cruz Coutinho, 1866.
- REBOUL, O. *Introdução à retórica*. 2. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, A. C.; FONTES, F. O Estado português e os desafios da (homo)sexualidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 59, p. 173-194, fev. 2001. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/33302/1/O%20Estado%20Portugues%20e%20os%20Desafios%20da%20%28Homo%29sexualidade.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2024.
- SARAIVA, A. J. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, E. E. F. da. *Projeções do antigo: Horácio e Ricardo Reis*. 2007. 14 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-6ZFGGH/1/dissertacao_elisete_eustaquio_ferreira.pdf. Acesso em: 19 mar. 2024.
- TUFFANI, E. Notas de uma aula: o *carpe diem* de Horácio. *Principia*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 9-14, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/8258>. Acesso em: 19 mar. 2024.
- VASCONCELLOS, P. S. de. Recepção e intertextualidade: convergências e divergências. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 1-47, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/44104/38836. Acesso em: 14 mar. 2024.
- WILKINSON, L. P. *Horace and his Lyric Poetry*. 2. ed. London: Bristol Classical Press, 1997.

Águas pós-coloniais em romances angolanos e moçambicanos

Postcolonial Waters in Angolan and Mozambican Novels

Jessica Falconi

CEsA-Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento (CEsA) | Lisboa | PT
Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG) | Lisboa | PT
Universidade de Lisboa | Lisboa | PT
jessica-77@libero.it
<http://orcid.org/0000-0001-7496-8274>

Resumo: Este artigo apresenta uma proposta de cartografia do papel narrativo da água na literatura angolana e moçambicana, através da leitura comparada de quatro romances: *O desejo de Kianda* (1995) do angolano Pepetela; *O livro dos rios* (2006) de Luandino Vieira; *Água: uma novela rural* (2016) e *Ponta Gea* (2017) ambas do moçambicano João Paulo Borges Coelho. A introdução situa a cartografia proposta no quadro dos estudos de ecocrítica, cujos vários paradigmas oferecem ferramentas e conceitos úteis para a leitura das obras literárias selecionadas. A abordagem metodológica temática e comparativa evidencia experiências e imaginários comuns a dois contextos pós-coloniais, apesar da diferença de cenários, temáticas, escolhas estéticas e estratégias narrativas. Os resultados da análise demonstram que a água é um elemento crucial para narrar as sociedades angolana e moçambicana pós-coloniais.

Palavras-chave: água; ecocrítica; espíritos aquáticos; ficção angolana; ficção moçambicana.

Abstract: This article aims at mapping the narrative role of water in Angolan and Mozambican literature, through the comparative reading of four novels: *O desejo de Kianda* (1995) by the Angolan Pepetela; *O livro dos Rios* (2006) by Luandino Vieira; *Água: uma novela rural* (2016) and *Ponta Gea* (2017), both by Mozambican João Paulo Borges Coelho. The introduction places the proposed cartography within the framework of ecocritical studies, whose various paradigms offer useful tools and concepts for reading the selected literary works. The thematic and comparative methodological approach highlights experiences and imaginaries common to two post-colonial contexts, despite the difference in scenarios, themes, aesthetic choices and narrative strategies. The results of the analysis demonstrate that water is a crucial element in narrating post-colonial Angolan and Mozambican societies.

Keywords: water; ecocriticism; water spirits; Angolan fiction; Mozambican fiction.

1 Introdução

Este artigo identifica a presença de múltiplas declinações da água e analisa o seu papel narrativo em 4 obras das literaturas angolana e moçambicana. O quadro teórico de referência remete para diversas vertentes e formulações dos estudos de ecocrítica, estudos pós-coloniais e decoloniais. Trata-se de um exercício de leitura e análise que visa alargar as perspetivas críticas que, nas últimas décadas, surgiram a partir dos cruzamentos entre os estudos literários e os estudos ambientais. Da ecocrítica pós-colonial (Huggan; Tiffin, 2010) à apropriação literária da ecologia cultural (Zapf, 2016), dos *Green Literary Studies* às *Oceanic* e *Blue Humanities*, são diversos os paradigmas que, desenvolvidos sobretudo em contextos académicos de língua inglesa, têm explorado e consolidado esta ligação, situando-se no amplo campo transdisciplinar das humanidades ambientais (*Environmental Humanities*).

No que se refere aos estudos de ecocrítica sobre contextos não ocidentais, dois volumes marcaram uma viragem significativa na descentralização do cânone da ecocrítica tal como formulado na academia americana e inglesa: o volume *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals and Environments* e a coletânea de ensaios *Ecocriticism of the Global South*. O primeiro volume aprofunda reflexões anteriores que tinham questionado a centralidade dos Estados Unidos e da Inglaterra nos estudos de ecocrítica, quer como *loci* de enunciação, quer como contextos de análise. De facto, os vários ensaios reunidos no volume assinalavam a necessidade de se considerarem outros espaços geográficos e culturais, nomeadamente, os contextos pós-coloniais do Sul Global. O segundo volume veio ampliar estas perspetivas indagando, também através da análise literária, a relação entre ecologia e políticas da sobrevivência nas áreas do Sul Global, cada vez mais impactadas pelos modelos de desenvolvimento neoliberais e neocoloniais. Em ambos os volumes emerge a necessidade de reler a dimensão ecológica e a questão ambiental no âmbito das literaturas não ocidentais, geralmente pouco representadas nos estudos canónicos de ecocrítica. Trata-se de uma marginalização que, no que se refere, em particular, às literaturas do continente africano, de acordo com Caminero Santangelo (2014, p. 4), se deve a dois fatores principais. Em primeiro lugar, trata-se de uma consequência de uma mais ampla marginalização de África nas discussões globais sobre ecologia e ambientalismo, sendo o continente considerado muitas vezes apenas como objeto de discussão e raramente como sujeito enunciativo. Em segundo lugar, para Caminero Santangelo, a escrita ambientalista em África tem características que a tornam menos “ecocêntrica”, isto é, mais virada para a justiça social e para “a relação entre a prática ambientalista, as representações da natureza, o poder e o privilégio” (Caminero Santangelo, 2014, p. 7, tradução própria).¹

Em comparação com tópicos tais como as representações da terra, da flora e da fauna, ou outros temas como a extração do petróleo e de outros recursos naturais, a questão da água tem sido menos explorada nos estudos literários de ecocrítica relacionados ao continente africano. Uma contribuição seminal veio das chamadas *Oceanic* e *Blue Humanities*, que foram realçando o papel dos mares e dos oceanos nas representações culturais e literárias produzidas em várias áreas do globo.

Também no âmbito dos Estudos do Oceano Índico (*Indian Ocean Studies*), tem sido realçada a necessidade de se abordar este oceano como um “continuum natural-cultural de

¹ “the relationships among environmental practice, representations of nature, power, and privilege”.

conexões” (Muecke, 2010, p. 39, tradução própria),² isto é, não apenas um pano de fundo das atividades humanas, mas uma dimensão material dotada da sua própria autonomia e ontologia.

A estas perspetivas cabe acrescentar as reflexões elaboradas no âmbito das correntes materialistas da ecocrítica e dos estudos de literatura-mundial, tais como a ecocrítica material (Iovino; Opperman, 2014), e a abordagem sistémica proposta pelo Coletivo de Pesquisa de Warwick (Wrec, 2014).

Assim, tem vindo a configurar-se uma atenção cada vez mais específica à presença da água nos textos literários, não apenas enquanto metáfora e elemento simbólico, mas sobretudo como dimensão material, cultural, ecológica e económica que molda não só os conteúdos, mas também as formas narrativas.

É importante destacar a recente publicação de um número especial da revista *Intervention* que reúne diversas análises e reflexões sobre a água em várias obras das literaturas africanas. Na introdução, as editoras do número especial propõem uma abordagem aos textos literários que realce “o poder sensorial, político e de agenciamento da água”,³ seguindo “rios, canais, túneis e esgotos” (Hofmeyr; Nuttall; Lavery, 2022, p. 303-304, tradução própria),⁴ no intuito de reler as várias tradições literárias africanas a partir de diferentes concepções históricas, culturais, políticas, epistemológicas e estéticas da água. Nesta perspetiva, o conceito de hidrocolonialismo (*hydrocolonialism*), inspirado pelo mais popular conceito de pós-colonialismo, pretende questionar as construções e as representações coloniais da água (Hofmeyr; Nuttall; Lavery, 2022, p. 313) examinando as visões e as epistemologias indígenas pré-coloniais ou crioulizadas deste elemento central para a vida do planeta. Assim, as representações dos espíritos acquáticos tornam-se fulcrais para se relerem as águas pós-coloniais que moldam as narrativas africanas dos séculos XX e XXI.

Dada a ampliação dos estudos de ecocrítica, esta breve introdução tem como objetivo delinear o quadro teórico geral da análise proposta neste artigo. Como se verá, estes estudos proporcionam ferramentas que permitem captar diversos aspetos das obras literárias selecionadas.

2 O desejo de *Kianda*, de Pepetela e *Água: uma novela rural*, de João Paulo Borges Coelho

Os dois romances analisados nesta secção diferem no que diz respeito à ambientação e ao contexto histórico de referência. A cidade de Luanda da década de noventa está no cerne da narrativa de Pepetela, enquanto que o romance de João Paulo Borges Coelho retrata uma pequena comunidade rural do Moçambique contemporâneo. Apesar desta diferença de fundo, os dois romances partilham aspetos temáticos e narrativos que justificam a sua comparação.

Por um lado, ambas as narrativas retratam Angola e Moçambique, respetivamente, enquanto parte de um “mundo pós-colonial neocolonizado” (Ndlovu-Gatsheni, 2013, p. X),⁵ uma designação utilizada por Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni na sua análise baseada no pensamento decolonial das dinâmicas políticas, económicas e culturais dos países africanos independentes. Tal designação aponta para “os esquemas de dominação e exploração estruturais, sistémicos,

² “a natural-cultural continuum of connections”.

³ “the sensory, political and agentive power of water”.

⁴ “rivers, rains, streams, tunnels and sewers”.

⁵ “postcolonial neocolonized world”.

culturais, discursivos e epistemológicos que têm engolido os Africanos desde a Conquista” (Ndlovu-Gatsheni, 2013, p. 3, tradução própria).⁶ De facto, tanto Pepetela quanto Borges Coelho, aludem através de referências e personagens, a vários sinais da condição neocolonial que atravessa o continente africano, a saber, a ingerência da ajuda externa; a neoliberalização das políticas económicas e das relações sociais; o permanecer de epistemologias de cariz colonial e a necessidade de uma descolonização cultural e intelectual. As representações narrativas apontam, assim, para os paradoxos e os impactos sociais e ambientais do desenvolvimento económico e da chamada “modernização” do continente. Por outro lado, ambos os romances focam contextos de crise e atribuem à água um papel central, mobilizando repertórios culturais de matriz mitológica e articulando a dimensão natural e ecológica à dimensão sobrenatural.

Em *O desejo de Kianda* (1995), Pepetela retrata as mudanças políticas, económicas e sociais da Angola pós-colonial, marcada pelo conflito civil entre o partido de governo (MPLA) e a oposição armada (UNITA). A transição para a economia de mercado e o multipartidarismo são outras coordenadas referenciais centrais do romance. O protagonista principal é o casal formado por Carmina, cuja alcunha é “Cara de Cu” e João Evangelista. Carmina, outrora jovem militante socialista, é uma representante de ponta do partido de governo e gerente de uma empresa de import-export que se dedica a várias atividades lícitas e ilícitas. João Evangelista, filho de um pastor protestante oriundo do interior de Angola, beneficia-se de privilégios sociais e económicos, tais como um emprego estatal e numerosos bens de luxo, graças às amizades políticas da esposa, e passa os seus dias jogando ao computador. Por um lado, o casal representa a traição dos ideais revolucionários e socialistas e a transição para as práticas de consumo e acumulação da era do capitalismo neoliberal. Por outro lado, a personagem de Carmina, em particular, aponta para o fenómeno de “reconversão da elite política e de partido numa elite económica, em via de acelerado enriquecimento, que se beneficia dos espaços abertos pelas políticas de liberalização e privatização” (Ercolessi, 2011, p. 100-101, tradução própria).⁷

A vertente realista do romance é amplificada pelas alusões à evolução desregrada do espaço urbano e à constante escassez de habitações, devida ao crescente afluxo de população rural à cidade de Luanda, também na sequência do conflito civil entre MPLA e UNITA. Esta precariedade de cunho urbanístico e habitacional engendra uma das linhas narrativas principais do romance, isto é, o relato das inexplicáveis e progressivas quedas de vários edifícios residenciais no bairro de Kinaxixi. Paralelamente ao relato das quedas e das vicissitudes políticas e pessoais de João Evangelista e Carmina, uma segunda linha narrativa, marcada tipograficamente pelo uso do itálico, foca uma “*lagoa verde*” surgida ao lado de um prédio em construção no mesmo bairro de Kinaxixi. A partir da lagoa, no interior da qual se vai gerando um verdadeiro ecossistema habitado por animais, plantas e crianças, origina-se um som definido com um “cântico suave, dolorido” (Pepetela, 1995, p. 4), no princípio quase impercetível aos ouvidos humanos.

No decorrer da linha narrativa principal emergem diversos elementos que cingem progressivamente as duas linhas narrativas, estabelecendo entre elas uma relação cada vez mais direta. O misterioso fenómeno da queda dos edifícios, definido pelos meios de comunicação como “a síndrome de Luanda”, atrai à cidade uma multidão de sujeitos nacionais e internacionais – cientistas, jornalistas, autoridades políticas – que procuram encontrar explicações racionais e científicas para os colapsos urbanísticos. A hipótese de uma estudiosa

⁶ “the structural, systemic, cultural, discursive, and epistemological pattern of domination and exploitation that has engulfed Africans since the Conquest”.

⁷ “riconversione dell’elite politica e di partito in una elite economica, in via di accelerato arricchimento, che trae beneficio dagli spazi aperti dalle politiche di liberalizzazione e privatizzazione”.

é um primeiro indício da possível relação entre as quedas dos edifícios e a misteriosa água verde da lagoa.⁸ De facto, a hipótese sugere que o cimento “Volta ao estado original, como se toda a água lhe fosse retirada de repente” (Pepetela 1995, p. 11). Também a personagem de João Evangelista acrescenta outros indícios úteis à descodificação do enigma, lembrando uma conversa entretida com os escritores angolanos Luandino Vieira e Arnaldo Santos sobre a existência de uma antiga lagoa no mesmo bairro e da “mafumeira de Kianda”, uma grande árvore que foi cortada devido aos projetos da urbanização colonial e “chorou sangue pelo cepo durante uma semana” (Pepetela, 1995, p. 13).

À medida que a narração avança, a lagoa engrandece e acaba por inundar as ruas. Ao mesmo tempo, o cântico dolorido é cada vez mais forte e chega aos ouvidos de uma criança chamada Cassandra.⁹ Também o conteúdo temático dos parágrafos em itálico acaba por inundar, literalmente, a narração principal, que retrata as tentativas das autoridades de compreender e gerir a anomalia do fluxo de água escura que parece querer “desaguar na baía” (Pepetela, 1995, p. 21). Em linha com as perspetivas teóricas da ecocrítica material, fundadas numa concepção vitalística da matéria, a água é representada no romance não como substância inerte que sofre de forma passiva a ação humana, mas como matéria vibrante e recalcitrante (Bennett, 2010), quase que dotada de uma vontade extra-humana. De facto, emerge uma narrativa material da água, das suas razões e vontades: a água retira-se do cimento e provoca a queda dos edifícios; acumula-se na lagoa e inunda as ruas, procurando a sua saída da opressão urbanística para poder desaguar na baía. Assim, a água parece dotada da capacidade de interagir com o ambiente e modificá-lo. Se, por um lado, a ecocrítica material permite descodificar a narrativa e o agenciamento da matéria (Iovino; Oppermann, 2012), bem como captar a dimensão ecológica do romance, diversas reflexões sobre as representações dos espíritos acquáticos permitem considerar outro tipo de narrativa não-humana¹⁰ que emerge no romance, isto é, a narrativa sobrenatural. Como sugere o escritor-personagem Arnaldo Santos, e como deixa entender o cântico dolorido que se origina a partir da lagoa, descodificado por Cassandra e por um velho chamado Kalumbo, a narrativa da substância acquática articula-se à narrativa de Kianda, o espírito da água da mitologia angolana. Quando Cassandra refere ter visto os desenhos de Kianda como “metade mulher metade peixe” (Pepetela, 1995, p. 27), o velho Kalumbo recusa este imaginário: “*Isso é coisa dos brancos, a sereia deles. Kianda não é metade mulher metade peixe, nunca ninguém lhe viu assim. Os colonos nos tiraram a alma, alterando tudo, até a nossa maneira de pensar Kianda. O resultado está aí nesse País virado de pernas para o ar*” (Pepetela, 1995, p. 27). O velho Kalumbo expressa, assim, a sua recusa das mitologias coloniais associadas à água. Esta recusa remete para o conceito de hidrocolonialismo já citado, isto é, uma estratégia de questionamento das mitologias coloniais que se baseia na recuperação e na mobilização dos saberes endógenos e dos mitos de origem pré-colonial. De facto, para Kalumbo “*Kianda se manifesta de muitas maneiras [...] Umaz vezes são fitas de cores por cima das águas, pode ser um bando de patos*

⁸ Para uma outra leitura da questão da água neste romance ver: WALLER, T. The Blue Cultural Fix: Water-Spirits and World-Ecology in Jorge Amado’s *Mar morto* and Pepetela’s *O desejo de Kianda*. *Humanities*, v. 9, n. 3, p. 1-14, 2020.

⁹ Para uma interpretação do romance como alegoria ver: QUAYSON, A. Magical Realism and the African Novel. In: IRELE, A. F. (org.). *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 159-176.

¹⁰ Ciente da existência de outras expressões como *more-than-human* e *other-than-human* utilizadas no âmbito das Humanidades Ambientais, mantenho a expressão ‘não-humano’ tal como utilizada pela ecocrítica material (Iovino; Oppermann, 2014) já que no quadro da análise literária a intervenção humana continua central para a descodificação das narrativas materiais.

a voar de maneira especial, um assobio de vento, porque não um cântico?” (Pepetela, 1995, p. 27). Das palavras do velho emerge uma visão ampla do espírito das águas que, desvinculado da imagem ocidental da sereia, se conecta também a outros elementos naturais, revelando a consciência ecológica veiculada pelo romance e a sua conexão com instâncias de descolonização cultural.

Sobre os espíritos acquáticos têm vindo a focar-se também alguns estudiosos da literatura mundial, interpretando a presença destes espíritos nas literaturas das áreas periféricas e semi-periféricas como respostas e reações à violência ecológica e económica operada pelo sistema capitalista mundial (Niblett, 2020). Esta perspectiva leva-nos a captar a peculiar articulação entre o natural e o sobrenatural que determina o epílogo do romance, no qual ambas as dimensões convergem e agem num intuito comum. De facto, quer a água enquanto matéria, quer Kianda enquanto espírito, revoltam-se e procuram libertar-se, desaguardo no mar, da opressão ambiental provocada pela urbanização da época colonial – que levou ao desaparecimento da lagoa de Kinaxixi – e por aquela da era neoliberal, marcada pelos desequilíbrios e desigualdades sociais do presente da narração.

Desequilíbrio e assimetrias de cunho ecológico, social e económico emergem também em *Água: uma novela rural*, de João Paulo Borges Coelho. O romance aborda a complexa alternância de secas e cheias em Moçambique, bem como a importância do acesso à água na vida de uma comunidade rural. Como no romance de Pepetela, neste também é possível identificar duas macro-linhas narrativas, embora não distintas tipograficamente, mas igualmente conectadas por mútuas interferências: o relato ambiental da seca e o relato das relações e dos sentimentos que ligam as personagens, num claro reflexo do impacto ambiental das mudanças climáticas nos equilíbrios íntimos e sociais da comunidade.

A representação da água e de outros elementos naturais enquanto entidades dotadas de agenciamento é outro aspeto comum nos dois romances, ainda mais amplificado no caso de *Água*. As estratégias linguísticas utilizadas pelo autor parecem querer esbater os desequilíbrios e as hierarquias epistemológicas do real estabelecendo relações horizontais e simétricas entre o humano e o não-humano, os seres e os objetos, a natureza e a técnica. Aos objetos são atribuídos traços e aparências naturais, ao passo que o domínio da natureza é representado através de metáforas materiais, de acordo com uma imagética que esbate as fronteiras entre o orgânico e o inorgânico. Tudo aparece estranhamente vivo ou curiosamente materializado, como se um dos propósitos principais do romance fosse questionar o que para Walter Mignolo e Catherine E. Walsh corresponde à construção epistemológica ocidental da natureza. De facto, para estes autores do pensamento decolonial “[Os sujeitos imperiais ocidentais] inventaram também a ideia de *natureza* para separar os seus corpos de todos os organismos vivos do planeta (e da mesma vida-energia da biosfera)” (Mignolo; Walsh, 2018, p. 153-154, tradução própria).¹¹ A relação horizontal entre humanidade e natureza explicita-se também na construção alegórica das personagens humanas, cujos nomes próprios remetem a elementos naturais: Maara, Laago, Gaato, Praado, Ervio, Ryo, Laama. Tais estratégias visam desconstruir as hierarquias e as fronteiras entre humanidade e natureza, especialmente visíveis em contextos coloniais e pós-coloniais, como realçam quer o pensamento decolonial, quer a ecocrítica pós-colonial (Huggan; Tiffin, 2010, p. 23).

Novamente, as perspetivas semióticas da ecocrítica material permitem analisar mais aprofundadamente estas estratégias, bem como a representação da relação entre humano e

¹¹ “[Western imperial subjects] invented also the idea of *nature* to separate their bodies from all living (and the very life-energy of the biosphere) organisms on the planet”.

não humano. Uma proposta metodológica da ecocrítica material é analisar a matéria *no* texto e a matéria *como* texto, no intuito de criar “configurações de significados e substâncias, que entram com as vidas humanas num campo de interações co-emergentes” (Iovino; Oppermann, 2012, p. 79, tradução própria).¹² Nesta perspectiva, as ações humanas da leitura e da interpretação das narrativas do mundo material são concebidas como combinações humanas/não-humanas que participam na criação de múltiplos níveis do real (Iovino, 2015, p. 77). Esta co-criação do real está presente no romance desde o *incipit*, onde o narrador alude à textualidade do mundo material, ao seu valor semiótico e à tarefa hermenêutica dos seres humanos: “É sempre avisado desconfiar destes sinais pois não detemos a chave da sua leitura. Cabe aos humanos, bem sei, continuar a tentar lê-los; cabe-lhes o regozijo das aparentes vitórias e o espanto no descalabro, ingredientes que os ajudam na curta mas difícil passagem” (Borges Coelho, 2016, p. 9). Tal como no caso da “síndrome de Luanda”, também no caso da seca retratada em *Água*, que mergulha a comunidade num espaço-tempo quase surreal, são utilizadas diversas estratégias de interpretação e vários tipos de saberes ecológicos relacionados com a água. Trata-se de saberes mágicos, empíricos, técnicos e científicos, representados pelas várias personagens. Ryo e Laama, dois velhos áugures que dialogam marcando a evolução da narrativa, mobilizam um saber mágico-religioso e empírico, enquanto que Ervio, um funcionário dos serviços de meteorologia, recorre ao saber científico. O Engenheiro Waasser, cujo nome remete para a palavra “água” em alemão, é uma personagem que simboliza “o progresso”, a modernização e a ajuda externa, pois que tem a tarefa de “construir as pontes e as estradas do desenvolvimento” (Borges Coelho, 2016, p. 100). Waasser simboliza também a crescente privatização e *commodificação* da água (Shiva, 2002). De facto, enquanto a comunidade sofre pela seca, o engenheiro consome whisky com pedras de gelo e manda vir à aldeia camiões cheios de barris de água. Sobre esta questão também os áugures se interrogam, aludindo às práticas de apropriação da água durante o tempo colonial e discutindo sobre quem, de facto, detém a posse deste “bem”. Com os seus equipamentos e o seu dinheiro, o engenheiro adota soluções contingentes que agudizam os conflitos e as desigualdades no seio da comunidade. Através desta personagem emerge uma visão da ajuda externa e do desenvolvimento enquanto formas de poder global que se sobrepõem à dimensão local:

veio de longe com as suas máquinas perfuradoras e a ambição de mudar a nossa vida, traz com ele os ouvidos do mundo, os olhos do mundo [...], a voz do mundo para nos dizer o que fazer, como e onde lançar pontes que nos permitam chegar ao outro lado a partir deste lado de miséria, que pode uma mera água local ante um poder assim (Borges Coelho, 2016, p. 339).

A narrativa material da água impõe-se com a catastrófica inundação que destrói a comunidade, registada a nível formal com uma escrita de tipo torrencial formada por longos parágrafos. Tal como no romance de *Pepetela*, aqui também a narrativa material da água se articula à narrativa mitológica, através da evocação da terrível Hidra, e à narrativa sobrenatural, já que a cheia parece originar-se do corpo da personagem de Heera. Trata-se de uma personagem feminina misteriosa e por vezes indescifrável, objeto de exploração sexual por parte dos jovens da aldeia, talvez em regime de prostituição. Heera sofre pela miséria e pelo

¹² “configurations of meanings and substances, which enter with human lives into a field of co-emerging interactions”.

isolamento social determinados pela crise ambiental. O seu corpo vulnerável materializa a interseção de dinâmicas ambientais, de género e sócio-económicas. De facto, o corpo desta personagem parece “encher-se” dos efeitos morais e materiais da crise, bem como das tensões afetivas entre os membros da comunidade. Se a Kianda de Pepetela derruba os edifícios, a Heera de Borges Coelho, ao encarnar a relação entre opressão de género e opressão ambiental, parece reagir à esta opressão originando a terrível Hidra, a serpente mitológica com múltiplas cabeças que assalta a aldeia e apaga a sua história. Na personagem de Heera, o humano e não-humano, o corpo e a água mostram-se na sua íntima conexão, remetendo ao conceito de transcorporeidade formulado por Stacy Alaimo, enquanto espaço-tempo em que a corporeidade humana é inseparável da natureza e do ambiente (Alaimo, 2008, p. 238). A transcorporeidade é “zona de contato” entre o corpo humano e a natureza não-humana, tornando-se um espaço epistemológico a partir do qual elabora uma visão do mundo menos antropocêntrica, fundada na consciência das inúmeras contaminações, hibridações e interações entre corpos humanos e agentes, substâncias, matérias e entidades não-humanas, entre as quais também os espíritos e os mitos.

3 O livro dos rios, de Luandino Vieira e *Ponta Gea*, de João Paulo Borges Coelho

Os dois romances em análise nesta secção são bastante diferentes do ponto de vista temático e estilístico. O romance de Luandino Vieira evoca a luta de libertação nacional angolana contra a dominação colonial portuguesa. A obra de Borges Coelho evoca a infância e a adolescência de um narrador anónimo durante o colonialismo português em Moçambique. Ambos os romances são narrados em primeira pessoa por narradores que filtram, em parte, as vivências autobiográficas dos autores, lembrando acontecimentos passados e sobrepondo o passado e o presente. Tal como o guerrilheiro narrador do romance de Vieira, o autor participou na luta de libertação nacional angolana (Laban, 1991); tal como o narrador de *Ponta Gea*, João Paulo Borges Coelho cresceu na cidade da Beira, em Moçambique (Wieser, 2016).

Estas duas obras diferem dos romances analisados na secção anterior, já que a água *per se* não chega a constituir um tema central. No entanto, em ambos os casos, as descrições e as memórias ligadas à água perpassam as duas narrativas. De facto, a água parece funcionar como suporte para a reconstituição da memória individual e coletiva e, como nos outros dois romances, é representada enquanto substância vital que emerge como elemento fundador da paisagem física e cultural angolana e moçambicana.

Outro aspeto em comum é o descentramento, em termos de espaços narrativos privilegiados, em relação às tradições literárias nacionais em que estes dois romances se inscrevem. A obra de Vieira, que constitui uma verdadeira cartografia dos rios angolanos traçada pelo narrador-guerrilheiro, permite penetrar o interior do país, longe da cidade de Luanda, que é um autêntico *topos* da literatura angolana pós-colonial e da produção do mesmo autor. Analogamente, em *Ponta Gea*, as memórias do narrador realçam a cidade da Beira, que constitui o segundo centro urbano mais importante de Moçambique e um lugar ainda pouco explorado pela literatura moçambicana.

Por razões de coerência analítica, nesta secção concentrar-me-ei nas sequências dos romances centradas mais especificamente na representação da água.

Luandino Vieira foca, *in primis*, a água dos rios angolanos, enquanto que Borges Coelho retrata o Oceano Índico que molha as costas de Moçambique. Estas duas diferentes declinações da água parecem moldar também a composição estilística e narrativa dos dois romances. No *Livro dos rios* de Vieira, a escrita flui como as águas dos rios evocados, seguindo correntes não lineares e mergulhando na profundidade e na superfície da consciência, da memória e da substância linguística, como revela a hibridação entre português e quimbundo que se realiza na peculiar língua literária elaborada pelo autor. Em *Ponta Gea*, Borges Coelho, no preâmbulo, sugere uma chave de leitura que ilumina a relação entre água, memória e forma narrativa: “Se tomássemos a imagem das ilhas, estaríamos neste livro face a um arquipélago de episódios [...] Na verdade, ao contrário da rigidez das estradas, o mar deixa em aberto todos os roteiros” (Borges Coelho, 2017, p. 11).

Cabe destacar, também, que no início de ambos os romances são citadas outras obras – literárias e não só – relacionadas com a água. O *incipit* do *Livro dos rios* é uma verdadeira reescrita do poema de Langston Hughes “The Negro Speaks of Rivers”: “Conheci rios. Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo, lodosas torrentes de desumano sangue nas veias dos homens. Minha alma escorre funda como a água desses rios” (Vieira, 2006, p. 10). Analogamente, no primeiro capítulo de *Ponta Gea*, em que se reevocam as inundações da cidade da Beira, o narrador refere-se à *Grande onda de Kaganawa*, célebre xilografia do pintor japonês Hokusai. Assim, ambos os romances parecem querer conectar, através da citação, as águas dos seus territórios de eleição àquelas de outros contextos geográficos e artísticos, realçando a dimensão transnacional dos imaginários culturais relacionados com a água, seja ela a dos rios ou dos oceanos.

Como observa Roberto Francavilla (2010, p. 13) no prefácio à tradução para italiano do romance de Luandino Vieira, os rios africanos tiveram um papel de relevo na representação exótica e colonial do continente africano, sendo o rio Congo no romance de Conrad *Coração das trevas* um exemplo paradigmático. Seguindo esta linha de reflexão, pode-se acrescentar que, na perspectiva ocidental, os rios foram objetos de conhecimento e espaços por explorar, de modo a penetrar e ocupar o continente africano material e simbolicamente. Nesta perspectiva, os rios tiveram um papel fundamental na construção dos saberes coloniais, que foram funcionais às práticas de dominação dos territórios e das populações do continente. Assim, pode-se afirmar que também o romance de Vieira, tal como o de Pepetela, remete para o conceito, acima referido, de hidrocolonialismo, já que propõe e atua uma espécie de “descolonização” dos rios angolanos, incidindo em vários níveis. Em primeiro lugar, através da voz do narrador, o autor veicula uma autêntica vontade de renomear e re-conhecer estes rios. Esta vontade recoloca a hidrografia angolana no quadro epistemológico dos saberes endógenos, empíricos, populares e míticos: “E começando por onde acaba, adianto o Lukala, em Massangano. [...] Águas várias, vivas. Águas de muenangolas. Mas que sua raiva é o aviso: é voz das águas dum tempo que só espíritos avoejavam por cima delas se confundindo é com névoas e neblinas, cacimbosos paraísos” (Vieira, 2006, p. 11). Através do re-conhecimento dos rios, esta prática de descolonização investe também outros elementos que pertencem ao mundo natural:

o Mukozo, o das águas de verde chá-de-caxinde, muxito de bananal ensombreado suas galerias, museu de todas as musas, sujas de nome de dicionário tuga: banana-ouro, banana-prata, banana-cobre que a gente chamamos é banana-roxa. Tudo assim, musa paradisíaca crismada pedra, vil, metálica — para ambiciosos; cobiçosos; astuciosos exploradores, gente e nomes de alma nua, sem espíritos da terra (Vieira, 2006, p. 11).

Acrescente-se que descolonizar os rios angolanos e os outros elementos do mundo natural significa reconectá-los à história pré-colonial e, à medida que a narração avança, àquela da luta de libertação nacional. Esta luta marca o percurso de formação revolucionária do narrador-guerrilheiro, colocando em conexão a memória individual e coletiva.

Assim, configura-se uma visão da água e do mundo natural oposta àquela subjacente à empresa colonial: a natureza já não é concebida como entidade passiva a ser subjugada, dominada e explorada. A natureza é, pelo contrário, uma entidade vital que colabora com ou coloca empecilhos à atividade humana. Tal como em *Água* de Borges Coelho, também no *Livro dos rios* de Vieira a vitalidade da água é veiculada por aquilo que para a ecocrítica material pode ser considerado um antropomorfismo estratégico do não-humano (Iovino; Oppermann, 2012, p. 82), nomeadamente, da água. Com esta expressão aponta-se para uma conceção da representação antropomórfica que pretende ultrapassar o binarismo entre ecocentrismo e antropocentrismo, investindo nas várias formas de contaminação humana/não-humana também entre matéria e linguagem. Nesta perspetiva, antropomorfizar literária e artisticamente os elementos não-humanos tem os mesmos objetivos da ecocrítica pós-colonial, isto é, como já mencionado, desconstruir as hierarquias e os binarismos coloniais de espécies, raças e géneros. De facto, não é por acaso que o rio Kwanza é definido pelo narrador como pai e mãe ao mesmo tempo: “Rio de caudaloso curso, tributo de imensas águas no nosso pai Kwanza” (Vieira, 2006, p. 11); “e nossa mãe Kwanza adormece sob as estrelas, coxila no rumo do mar, sonha, perdooa, esquece” (Vieira, 2006, p. 52). Este rio é transformado, no romance, de elemento natural em objeto da memória cultural e torna-se símbolo da inteira nação angolana. Representa a sua substância natural/cultural que, como o espírito de Kianda de Pepetela, desagua literalmente no Oceano Atlântico funcionando como metáfora da libertação: “Todo o mar do mundo estava de regresso, era afinal só minha rio, meu mãe, nosso pai Kwanza” (Vieira, 2006, p. 81).

Se Pepetela e Vieira conectam, respetivamente, as águas lamacentas e fluviais às águas oceânicas, de acordo com um movimento que surge no interior e se dirige para o oceano, em *Ponta Gea* Borges Coelho parece traçar um itinerário contrário, retomando a inundação catastrófica de *Água* e deslocando-a para as costas moçambicanas. As memórias da infância e da adolescência do narrador devolvem a presença constante, na cidade da Beira e no bairro da Ponta Gêa em particular, das águas do Oceano Índico, tal como das chuvas: águas oceânicas e atmosféricas que englobam a terra firme. A reevocação dá lugar à descrição de uma paisagem urbana essencialmente “líquida”, na qual se esbatem as fronteiras entre a terra e o mar, o interior e o exterior, a matéria sólida do betão e aquela líquida da água oceânica e pluvial. De facto, “Cidade líquida” é o título do primeiro capítulo/episódio do livro, que começa por evocar a omnipresença da água nos vários pontos da cidade da Beira, isto é, nas ruas, nos pátios, nas zonas de vegetação arbustiva: “A primeira lembrança, e a mais persistente: a água como substância da cidade. Uma água quieta, no mangal como nos capinzais” (Borges Coelho, 2017, p. 13). A água representa uma matriz, uma substância nuclear, funcionando como elemento que conecta e cinge a memória individual do narrador à representação do espaço coletivo da cidade. Trata-se de uma água ora quieta, ora insidiosa, ora terrivelmente avassaladora, que provoca também acontecimentos dramáticos, lembrados pelo narrador. No entanto, a lembrança das ruas e das cheias não se limita a registrar o seus efeitos nos seres humanos, mas reconstrói também a imagem de objetos, animais, plantas, reforçando, assim, a perceção de uma relação simbiótica da água com a totalidade dos elementos, numa perspetiva não antropocêntrica: “A água respirava, subia como se nascesse do âmago da terra, borbulhando nas tocas dos caranguejos e amo-

lecendo o chão até formar um magma frio e baço, o matope que simula o princípio da matéria, aquilo que as pedras foram antes de ser duras” (Borges Coelho, 2017, p. 13).

A materialidade desta relação simbiótica remete também para uma dimensão cultural: tendo em conta a importância que o universo cultural do Oceano Índico desempenha na obra literária de Borges Coelho, podemos ler na representação da substância aquática também a mais ampla interdependência entre o território moçambicano e o mundo do Oceano Índico. Esta hipótese encontra confirmação em dois aspetos principais da narrativa. Em primeiro lugar, o autor utiliza metáforas materiais que remetem a outras elaborações estéticas do Oceano Índico, tal como a imagem do coral, celebrada também pelo poeta mauriciano Khal Tourabully: “É a água que triunfa. As coisas duras da cidade – as árvores, as casas e as pessoas – afundam lentamente neste nosso líquido amniótico e ganham a consistência do coral” (Borges Coelho, 2017, p. 30). Em segundo lugar, noutros episódios do livro, o narrador evoca a presença cultural indiana e chinesa na cidade da Beira, amplificando a força de penetração do Oceano Índico entendido como continuum natural/cultural. É o caso do episódio dedicado a Dona Carol, uma mulher de origem indiana que, após várias deslocações que apontam para a geografia do Oceano Índico – o Estado do Punjab, onde nasceu e o Ceilão, onde casou – passa a viver na cidade da Beira, em Moçambique.

Lido em diálogo com o romance anterior, *Ponta Gea* põe em relevo a dimensão dramática dos ciclos secas-cheias que desde muito tempo afeta Moçambique, ainda mais crítica devido ao agravamento das mudanças climáticas em tempos mais recentes. Publicado pouco antes do terrível ciclone Idai que afetou as costas de Moçambique em 2019, provocando um milhar de vítimas e prejuízos significativos em toda a cidade da Beira, *Ponta Gea* é paradoxalmente profético devido à evocação do passado.

4 Considerações finais

A necessidade de uma visão menos antropocêntrica é uma perspetiva comum aos quatro romances analisados, os quais, com estratégias narrativas e estéticas distintas, atribuem à água e às suas representações materiais, culturais, míticas e sobrenaturais, um papel fundamental na narração das transições históricas e das crises políticas, económicas e ambientais da Angola e do Moçambique pós-coloniais. Nos quatro romances emerge também uma revisão significativa do conceito tradicional de natureza. Tal visão vai ao encontro das formulações teóricas dos estudos de ecocrítica mais recentes: a natureza já não é concebida, percebida e representada como um domínio inerte e separado do mundo humano, cultural, social e económico. Falar de natureza significa falar de um ‘ambiente pós-colonial’ (*postcolonial environment*), isto é, um conceito formulado no âmbito do eco-materialismo e dos estudos da literatura mundial para representar a ideia de ambiente nos contextos pós-coloniais. Trata-se de um conceito que designa a complexa “rede de elementos de política, cultura, ecologia, espaço físico e matéria não-humana” (Mukherjee, 2010, p. 13) que agem e interagem historicamente.

Ambientados em espaços urbanos e rurais e em épocas históricas distintas – desde a última fase do colonialismo português em África até à contemporaneidade – os quatro romances analisados permitem seguir correntes de água e eventos históricos, reafirmando a centralidade da água na reflexão sobre justiça ambiental e social e sobre as identidades culturais.

Referências

- ALAIMO, S. Trans-Corporeal Feminism and the Ethical Space of Nature. In: ALAIMO, S.; HEKMAN, S. (org.). *Material Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. p. 237-264.
- BENNET, J. *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BORGES COELHO, J. P. *Água*. Uma novela rural. Lisboa: Caminho, 2016.
- BORGES COELHO, J. P. *Ponta Gea*. Lisboa: Caminho, 2017.
- CAMINERO SANTANGELO, B. *Different Shades of Green: African Literature, Environmental Justice, and Political Ecology*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2014.
- ERCOLESSI, M. C. *L'Angola indipendente*. Roma: Carocci, 2011.
- FRANCAVILLA, R. Prefazione. Un uomo, i fiumi. In: VIEIRA, L. *Il libro dei fiumi*. Traduzione di Daniele Petruccioli, Roma: Gruppo Albatros il Filo, 2010. p. 5-12. (Di fiumi anziani e guerriglieri, I).
- HOFMEYR, I.; NUTTAL, S.; LAVERY, C. Reading for Water. *Interventions*, v. 24, n. 3, p. 303-322, 2022.
- IOVINO, S. The Living Diffractions of Matter and Text: Narrative Agency, Strategic Anthropomorphism, and How Interpretation Works. *Anglia*, v. 133, n. 1, p. 69-86, 2015.
- IOVINO, S.; OPPERMAN, S. (org.). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- IOVINO, S.; OPPERMAN, S. Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity. *Ecozon@*, v. 3, n. 1, p. 75-91, 2012.
- LABAN, M. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.
- MIGNOLO, W.; WALSH, C. E. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.
- MUECKE, S. Fabulation: Flying Carpets and Artful Politics in the Indian Ocean. In: MOORTY, S.; JAMAL, A. (org.). *Indian Ocean Studies: Cultural, Social and Political Perspectives*. New York: Routledge, 2010. p. 32-44.
- NDLOVU-GATSHENI, S. *Coloniality of Power in Postcolonial Africa*. Dakar: Codesria, 2013.
- NIBLETT, M. *World Literature and Ecology: The Aesthetics of Commodity Frontiers*. Cham: Palgrave, 2020.
- PEPETELA. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SHIVA, V. *Water Wars: Privatization, Pollution and Profit*. Brooklyn: South End Press, 2002.
- TIFFIN, H.; HUGGAN, G. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals and Environments*. New York: Routledge, 2010.
- VIEIRA, L. *O livro dos rios*. Lisboa: Caminho, 2006. (De rios velhos e guerrilheiros, I).
- WIESER, D. "A língua é a própria carne do pensamento". Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *Cadernos de Estudos Africanos*, n. 32, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/cea.2141>.
- ZAPF, H. *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2016.

De Guerreros y Enamorados: *El Abencerraje y la Hermosa Jarifa* en un Mundo de Contrastes

Of Warriors and Lovers: El Abencerraje y la Hermosa Jarifa in a World of Contrasts

Leonor Taiano

Carson-Newman University (C-N)
Jefferson City | TN | US
ltaiano@cn.edu
<https://orcid.org/0000-0002-5634-9020>

Resumen: Este artículo analiza *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. El estudio parte de la premisa de que esta obra aboga por la tolerancia entre cristianos y musulmanes en la frontera del Al-Ándalus. La amistad que surge entre Abindarráez y Rodrigo permite reinterpretar los conflictos fronterizos. Es por ello que el artículo escudriña la manera cómo en el texto se representan los motivos de la paz y la guerra. Conjuntamente, se estudia el papel de las relaciones sentimentales y la función que el amor tiene en la evolución de los protagonistas. Mi ensayo parte de la hipótesis de que la amistad que surge entre Abindarráez y Rodrigo permite reinterpretar los conflictos fronterizos y propone un mensaje ético de respeto y comprensión, cuya finalidad consiste en educar al lector sobre las naturales tendencias a la solidaridad en el ser humano.

Palabras clave: Abencerraje, Jarifa, Abindarráez, Rodrigo de Narváez, Granada.

Abstract: This article studies *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. The analysis is based on the premise that this book advocates for tolerance between Christians and Muslims on the borders of Al-Ándalus. Therefore, this study scrutinizes how the motifs of peace and war are represented in this book. Additionally, it studies the role of romantic relationships and love in the main characters' evolution. My research has as its main starting point the hypothesis that the friendship between Abindarráez and Rodrigo allows us to reinterpret the border conflicts and proposes an ethical message whose aim is to educate the reader about human beings' natural tendency toward solidarity.

Keywords: Abencerraje, Jarifa, Abindarráez, Rodrigo de Narváez, Granada.

En el tiempo que reinaba
el Infante don Fernando,
que del reino de Aragón
fue después Rey coronado,



en España residía
un caballero esforzado,
que Rodrigo de Narváez
fue de su nombre llamado [...]

(Padilla, 2006, p. 77)

1 Introducción

El fragmento inicial corresponde al comienzo del romance XVIII del Romancero de Pedro de Padilla, en el cual se encomia la valentía de Rodrigo de Narváez,¹ conquistador y primer alcaide de Antequera, quien en la literatura aurisecular fue ensalzado por numerosos autores. En este estudio centralizaré mi atención precisamente en uno de los textos que lo hacen protagonista: *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, el cual relata un hecho que se sitúa en la frontera andaluza entre los moros y cristianos en el siglo XV. Esta obra tiene como personajes principales al ya mencionado caballero cristiano y al aristocrático moro Abindarráez. Fue publicada en Medina del Campo, en 1515 por Antonio Villegas en el *Inventario*.²

Su trama describe cómo Rodrigo de Narváez sale una noche de su fortaleza a patrullar con sus escuderos y entre todos capturan un prisionero: Abindarráez, cuyo nombre significa “el hijo del capitán”.³ Después de luchar valientemente contra los cristianos, el moro es derrotado por Rodrigo de Narváez, quien al conocer su historia lo deja marchar tras hacerle prometer que volverá pasados tres días para ser su prisionero. Abindarráez acepta, agradecido, y cumple su promesa. Regresa acompañado de Jarifa, su amada, con quien se ha casado a pesar de la oposición de su padre. Al comprobar su honradez, don Rodrigo accede a escribir al rey de Granada para que este convenza al padre de Jarifa de que les perdone. Al final, los dos enamorados pueden retornar a su tierra natal.

¹ Narváez y Biedma, Rodrigo de. El Bueno. ¿Baeza (Jaén)?, ú. t. s. XIV – Antequera (Málaga), 1424. Se inició militarmente en la defensa de Baeza y en las tomas de Grazalema y de Zahara. En 1410 acompañó al infante Fernando a la conquista de Antequera. A este éxito siguió su hazaña en derrotar a las tropas que el rey de Granada había enviado para evitar el avituallamiento de esta ciudad. Por esto recibió del infante el nombramiento de alcaide de Antequera y de Álora. En 1421, Juan II pactó una tregua de tres años con el rey de Granada, que impediría enviar refuerzos a una Antequera que quedaba fuera de la zona de tregua, por lo que Narváez recibió la autorización para evacuar la plaza. Sin embargo, fiel a su juramento, no lo hizo y tuvo que enfrentarse otra vez al ejército granadino, al que nuevamente consiguió derrota, consiguiendo las exenciones de alcabalas y almojarifazgos, y de derechos de labranza y crianza (Aguilar Fernández De Córdoba, 1847, pp. 390-401).

² Hay también una versión ambientada en Aragón y, adicionalmente, el texto se conserva en la llamada edición *Crónica*, publicada en Toledo en 1561, y un ejemplar incompleto, sin año ni lugar de publicación, titulado *Parte de la Corónica del inclito Infante don Fernando que ganó a Antequera*. Otra versión, adaptada para lectores de novelas pastoriles, se intercaló en ediciones de Diana de Jorge de Montemayor a partir de la de Valladolid de 1562 (Marsh, 2011, p. 616).

³ Pues constaría de “al” que en árabe significa “el”, de “ben” que significa “hijo” y “raíz” que significa “capitán”. El nombre original, según Bartolomé José Gallardo sería Albenalraiz y se habría españolizado/corrompido en Abindarráez (Gallardo, 1889, p. 1181).

Según Joaquín Gimeno Casalduero, dos temas, el heroico y el amoroso, sostienen el andamiaje de la obra. El tema heroico, relacionado con la común actividad de los caballeros, introduce motivos militares: al principio hazañas anteriores a la acción y, después, ya en el presente, aspectos de la vida en la frontera. El tema amoroso, en cambio, introduce los motivos que presentan el amor y que explican sus efectos. La función de cada uno de los temas es distinta. Sirve el primero para iluminar el heroísmo y para suministrar patrones de conducta. El segundo, por su parte, permite definir el amor de acuerdo con las ideas de la época (Casalduero, 1972, p. 2).

Con el afán de profundizar sobre estos dos temas individuados por Joaquín Gimeno Casalduero, en este artículo se analiza la manera cómo los planos heroico y amoroso marcan la historia de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Por consiguiente, esta investigación está dividida en cinco partes. La primera alude brevemente a los problemas que los Abencerrajes tuvieron en la vida palaciega granadina. La segunda analiza el papel de Abindarráez en *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. La tercera estudia el carácter liminal de Rodrigo de Narváez y Abindarráez. La cuarta escudriña sobre el irenismo de los dos personajes principales. La quinta analiza el amor entre Abindarráez y Jarifa y, finalmente, la quinta parte estudia la manera cómo la templanza de Rodrigo de Narváez lo induce a rechazar a la dama de Antequera. Mi estudio parte de la hipótesis de que la amistad que surge entre Abindarráez y Rodrigo permite reinterpretar los conflictos fronterizos y propone un mensaje ético de respeto y comprensión, cuya finalidad consiste en educar al lector sobre las naturales inclinaciones y tendencias solidarias del ser humano, incluso en periodos de conflicto.

2 Los Abencerrajes: el ejemplo viviente de quien sufría en manos de la injusticia nazarí

Para algunos especialistas en historia del Al Ándalus, los Abencerrajes⁴ fueron los principales instigadores de las intrigas políticas de su tiempo. Rachel Arié, por ejemplo, afirma que sus actividades políticas arruinaron el emirato granadino. Según el historiador Francisco Vidal Castro, con la llegada al poder de Muhammad IX, candidato de los Abencerrajes, comenzó una etapa de continuos derrocamientos, sublevaciones, asesinatos, encarcelamientos de sultanes e inestabilidad política que sumió a Granada en una permanente crisis de gobierno. Sin embargo, los autores cristianos que relatan los acontecimientos fronterizos en la temprana modernidad tienden a idealizar a la familia de los Abencerrajes, pintándolos como víctimas de la crueldad de Abu Abd Allah Muhammad, el rey Boabdil (Mujica, 2008, p. 242).

⁴ Su nombre, castellanización del árabe Ibn al-Sarray, se identifica con un linaje privilegiado cuyos miembros más notables ejercieron de visires y embajadores al servicio de los reyes nazaríes. Los Abencerrajes sostuvieron luchas con los Zegríes, lo que terminó beneficiando a los reyes católicos. De hecho, ya a finales del siglo XV, cuando las tropas de Fernando e Isabel atacaron Granada, el reino moro se encontraba en debacle debido a las rivalidades que existían entre miembros de la familia real y familias de la aristocracia. Se considera que el episodio que abrió la brecha a estos conflictos fue el hecho de que el rey Muley-Hacén abandonó a su esposa Aixa por una cautiva cristiana. Aixa logró que su hijo Abdalá, conocido por el nombre de Boabdil, se opusiera a su padre gracias al apoyo de una facción importante encabezada por la familia de los Abencerrajes o Abencerrajes. Boabdil no logró unir a su pueblo y terminó por ser apresado por los cristianos en la batalla de Lucena. George Shipley señala que la publicación de esta obra coincide con el momento de mayor descontento entre los moriscos (Shipley, 1978, p. 116).

La divulgación de la historia y trágico final de este linaje tienen lugar por medio de las alusiones que Ginés Pérez de Hita hace a su poder social y muerte en las *Guerras civiles de Granada* (1595).⁵ En esta obra, el autor entrelaza las disputas entre la aristocracia musulmana granadina con las luchas entre cristianos y musulmanes, cuando falta poco para que Granada caiga en manos castellanas. Ginés Pérez de Hita atribuye un gran valor y coraje a los Abencerrajes, incluso, cuando describe los preparativos del ataque a la plaza cristiana de Jaén. El autor afirma que, aunque los musulmanes fueron derrotados, gracias al valor de los Abencerrajes y Alabeces no fueron totalmente humillados (Acero, 1888, pp. 99-120). Según su versión de los hechos, los Abencerrajes fueron víctimas de conspiraciones palaciegas lideradas por los Zegríes y Gomeles, quienes los acusaron de traidores a la corona y sugirieron que uno de ellos, Albinhamad era amante de la reina (Acero, 1888, pp. 99-120).

Debido a estas intrigas, Boabdil decretó la muerte de los Abencerrajes. Los convocó al Patio de los Leones de la Alhambra para degollarlos. Así, murieron treinta y seis Abencerrajes, incluido el presunto amante de la reina (Acero, 1888, pp. 99-120). Sin embargo, no todo el linaje fue decapitado, pues – gracias a la ayuda de un sirviente, a una parte de la nobleza y a una sublevación popular – doscientos Abencerrajes lograron sobrevivir. La sobrevivencia de algunos de los miembros del linaje es la que precisamente permite inmortalizarlos en la literatura de las fuentes cristianas, pues sus desgracias se convertirán en el ejemplo viviente de quien sufría en manos de la injusticia nazarí. En efecto, los Abencerrajes se convirtieron en una figura modélica que reunía virtudes de carácter caballeresco y que presenta la imagen del buen moro que comparte virtudes con el buen cristiano.

3 La idealización de los Abencerrajes: Abindarráez el último superviviente de una estirpe aristocrática exterminada

Ecós de esta idealización se perciben en *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, texto que – según Georges Cirot – está marcado por una suerte de maurofilia, plasmada en el personaje de Abindarráez, quien es retratado como un individuo aislado que representa las consecuencias del poder despótico de los últimos reyes musulmanes de Granada y, al mismo tiempo, una potencialidad de nobleza distinta de la cristiana. Por lo tanto, este personaje puede ser juzgado como uno de los orígenes de la figura del moro noble que habría de proyectarse sobre la literatura europea (Cirot, 1939, p. 2).

Abindarráez une la virtud de sus antepasados y la nobleza propia. Cuando narra su historia recuerda que ellos formaban parte de la *jassa* de Granada⁶ y habían sabido ganarse – por su valor – el amor del rey y de pueblo llano o la *amma*.⁷ Él describe a sus antepasados como un linaje victorioso que buscaba la paz, motivo que – como se verá más adelante – es uno de los

⁵ En el capítulo trece se cuenta «la gran traición que los Zegríes y Gomeles levantaron a la reina mora y a los caballeros Abencerrajes, y muerte de ellos».

⁶ La *jassa* era la aristocracia, que disfrutaba de retribuciones y exenciones fiscales y ejercía como grupo dominante. Se trataba de un grupo abierto y también heterogéneo, en el que además de la aristocracia omeya y sus clientelas (Tahiri, 2007, p. 52).

⁷ La *amma* era el pueblo llano, gobernado por los aristócratas que acabamos de la *jassa*. Entre ambos grupos, conformando un prestigioso nivel intermedio, que generalmente correspondía a los expertos en leyes y religión (Tahiri, 2007, p. 52).

más importantes de la obra. Al mismo tiempo, lamenta que su progenie haya sido víctima de conspiraciones y sus ascendientes acusados injustamente de traidores ante el rey de Granada.

Soy de los Abencerrajes de Granada [...] que eran flor de todo aquel reino, porque en gentileza de sus personas, buena gracia, disposición y gran esfuerzo hacían ventaja a todos los demás; eran muy estimados del rey y de todos los caballeros, y muy amados y quistos de la gente común. En todas las escaramuzas que entraban, salían vencedores [...]. De manera que se podía bien decir que en ejercicio de paz y de guerra eran regla y ley de todo el reino. Dícese que nunca hubo Abencerraje escaso, ni cobarde [...] Quiso la fortuna, enemiga de su bien, que de esta excelencia cayesen de la manera que oirás. El Rey de Granada hizo a dos de estos caballeros, los que más valían, un notable e injusto agravio, movido de falsa información que contra ellos tuvo. Y quisose decir, aunque yo no lo creo, que estos dos, y a su instancia otros diez, se conjuraron de matar al Rey y dividir el Reino entre sí, vengando su injuria (Anónimo, 1983, pp. 113-114).

Si se interpreta este párrafo desde la perspectiva del Al-Ándalus, se percibe que los Abencerrajes son acusados de haber atentado contra la confianza y seguridad de Granada. Por consiguiente, son inculcados de desviarse de sus deberes hacia la autoridad. Su traición sería el resultado de un desbordamiento de la concupiscencia que, subyugando la mente, dicta al hombre la aceptación de la abyección y la humillación, en lugar de someterse a las fuerzas de la fe y de la razón. De hecho, más allá de las cuestiones de *ratio* y *fide*, es importante subrayar que, políticamente hablando, los musulmanes del Al-Ándalus definían a la traición como la amenaza más grave a la entidad y existencia de los reinos o estados, pues los debilita conduciendo a su aniquilación. El traidor, al igual que el mercenario, causa el detrimento de su patria (Martos Quesada, 2005, pp. 21-61).

Tomando en cuenta lo anterior, es posible entender que el rey de Granada anatematizó a los Abencerrajes debido a que sobre ellos pesaba la acusación de perjuros al reino y, en consecuencia, debían ser degradados, despojados de sus dignidades y honores: sus casas fueron derribadas, sus heredades enajenadas y su nombre dado en el Reino por traidor. Resultó de este infelice caso que ningún Abencerraje pudiese vivir en Granada, salvo mi padre y un tío mío, que hallaron inocentes de este delito, a condición de que los hijos que les nasciesen enviasen a criar fuera de la ciudad para que no volvieran a ella [...] (Anónimo, 1983, p. 115).

Las líneas finales de este fragmento muestran que las inculpaciones que pesaban sobre su estirpe otorgan un cierto grado de exclusión social a Abindarráez. Esta marginalidad le permite asumir una función heroica en el texto. Simultáneamente, le consiente no seguir las reglas de la sociedad a la que pertenece, pues a su linaje se le había otorgado el papel de quienes entran en conflicto con el poder central musulmán. De ahí que sea comprensible su simpatía hacia Narváez. En efecto, tanto Abindarráez como sus antepasados representan a quienes son acusados injustamente en el Al-Ándalus y son salvados por la cristiandad.

4 Rodrigo de Narváez y Abindarráez: dos personajes liminales de la frontera granadina

La obra hace del lector un observador de la dramaticidad de la historia del Abencerraje y de Rodrigo de Narváez. Este último, además de defender los intereses de expansión cristianos, se preocupa por el bien común. Es por ello que tiene el respeto de toda la sociedad, incluyendo del rey adversario, quien – después de recibir una carta de Narváez – pedirá al padre de Jarifa que acepte su unión con Abindarráez, a pesar de que este es un Abencerraje:

Escrita la carta, despachó un escudero con ella, que llegado ante el rey se la dio; el cual, sabiendo cuya era, se holgó mucho, que a este solo cristiano amaba por su virtud y buenas maneras. Y como la leyó, volvió el rostro al alcalde de Coín [...] (Anónimo, 1983, p. 134).

Rodrigo de Narváez y Abindarráez son ejemplares de individuos que permiten un buen funcionamiento de la sociedad. Son los rostros positivos de sus respectivas culturas y de individuos preservan la dignidad humana de quien les rodea. Son pacificadores y no beligerantes. Podría decirse que en este relato – a través de la subjetividad creada por la interacción de los personajes – se propone una ética del conflicto y de la paz, basada tanto en la tradición teológica-moral tanto cristiana como musulmana. En la obra, prescindiendo de las diferencias religioso-culturales y de la peculiaridad histórico social, se encomia la ética de ambos.

Aunque la literatura española suele otorgar a Narváez el papel del guerrero defensor de la comunidad y del individuo destinado a conquistar los territorios musulmanes, en *El Abencerraje* tiene un papel diferente: su simpatía hacia el valiente moro herido permite mostrar que las fronteras de las épocas medieval y de la temprana modernidad eran fluidas. Estas constituían una membrana viviente producto de encuentros, transformaciones e identificaciones entre los individuos que en ella coexistían. Esta obra nos muestra el espacio cultural permeable de la España del siglo XVI.

En *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Narváez no asume dogmáticamente el papel de protector de la comunidad cristiana, sino que – por medio de su simpatía hacia Abindarráez – se coloca en una suerte de periferia territorial y cultural de la comunidad. Aunque Narváez y Abindarráez son guerreros heroicos, ninguno de ellos personifica abiertamente los valores de su propia colectividad delante al adversario. Ambos crean una amistad al margen de los principios de sus propias comunidades, una suerte de código liminal y ambivalente que los conduce a reconocer el heroísmo en la alteridad. Tanto Narváez como Abindarráez son personajes liminales. El anónimo autor de esta obra se sirve de ambos para trazar una suerte de fenomenología de los caballeros de la frontera andaluza.

En cuanto a Narváez propiamente dicho, este personaje representa a una tipología tolerante de buen guerrero cristiano: actúa en beneficio de su rey, está dispuesto a sacrificar su vida por este y, al mismo tiempo, es capaz de reconocer el mérito en quien le es diferente. El texto lo retrata como un individuo benévolo, atento, desinteresado y de gran experiencia castrense. Es alguien que sigue las leyes militares, como se puede notar de las palabras que se le atribuyen que dice a sus hombres:

Parésceme, hijosdalgo, señores y hermanos míos, que ninguna cosa despierta tanto los corazones de los hombres como el continuo ejercicio de las armas, porque con él se cobra

experiencia en las propias y se pierde miedo a las ajenas. Y de esto no hay para que yo traía testigos de fuera, porque vosotros sois verdaderos testimonios (1983, p. 106).

En lo que respecta a Abindarráez, este personaje es retratado con elegancia mesurada. Al describir su persona y sus vestidos, se alude a su gentileza y se muestra también su valentía. El texto enfatiza que Rodrigo de Narváez derrotó al musulmán debido a que este último estaba doblemente herido. Su primera herida es la de amor, la cual lo hace vulnerable. Por consiguiente, a lo largo de la historia se manejan elementos convencionales del campo sentimental: el flechazo amoroso, el supuesto impedimento para que se concrete el amor, la separación, la espera y el reencuentro. La segunda herida, menos alegórica, surge cuando batalla con los cristianos. Esta es, en parte, consecuencia de la primera, pues el narrador afirma que el moro iba distraído.

A pesar de su distracción, Abindarráez, se defiende y ataca perfectamente, aunque pelea contra muchos. El moro lucha como si el combate lo portase a una especie de éxtasis sacral, el cual podría deberse a la excitación que le produce su amor por Jarifa o al hecho de que la cultura islámica concibe al guerrero como un ser dominado por el espíritu de Dios. Siguiendo esta lógica, su derrota con Narváez podría haber sido vista como un castigo o consecuencia de alguna falta. Conjuntamente, resulta interesante la manera cómo los cristianos lo perciben, pues desde la perspectiva de estos el moro posee todos los méritos individuales que lo hacen un *eugenes* o bien nacido. Es alguien que se sabe desempeñar brillantemente en el plano bélico, es capaz de cometer grandes hazañas y es evidente que conoce el arte de la guerra:

no faltaba al moro contentamiento; y como traía el corazón enamorado, a todo lo que decía daba buena gracia. Los escuderos [...] erraron poco de dejarle pasar [...] Luego, de los cinco escuderos, los cuatro se apartaron y el uno le acometió; mas como el moro sabía más de aquel menester, de una lanzada dio con él y con su caballo en el suelo [...] de los cuatro que quedaban, los tres le acometieron, pareciéndoles muy fuerte; de manera que ya contra el moro eran tres cristianos, que cada uno bastaba para diez moros, y todos juntos no podían con este solo. Allí se vio en gran peligro porque se le quebró la lanza y los escuderos le daban mucha priesa; mas fingiendo que huía, puso las piernas a su caballo y arremetió al escudero que derribara, y como un ave se colgó de la silla y le tomó su lanza, con la cual volvió a hacer rostro a sus enemigos [...] Aquí se trabó fuertemente la escaramuza, porque ellos estaban afrontados de ver que un caballero les duraba tanto, y a él le iba más que la vida en defenderse de ellos. A esta hora le dio uno de los escuderos una lanzada en un muslo [...] Él, con rabia de verse herido, volvió por sí y diole una lanzada, que dio con él y con su caballo muy mal herido en tierra (1983, pp. 109-110).

El texto muestra que Abindarráez es un adversario superior en fuerza. Al mismo tiempo expone que los escuderos, oponiéndose a la ética de Rodrigo de Narváez, actuaron como guerreros poco nobles al intentar encarnizarse muchos contra uno. De hecho, el episodio que plasma el encuentro musulmán-cristianos tiene características de una interesante escena de combate que – aunque leída superficialmente parece coincidir con muchas representaciones estereotipadas de las batallas de frontera – resulta singular debido a que, al destacar la sincronización de los movimientos del moro, se pone en relieve que este adversario no cristiano está al centro de la acción. Simultáneamente, muestra que, a pesar de estar lastimado, está en capacidad de infligir heridas a sus adversarios, tal como lo percibe el propio Rodrigo de Narváez:

Rodrigo de Narváez [...] viendo la valentía del moro, quedó espantado, porque de los cinco escuderos tenía los cuatro en el suelo, y el otro casi al mismo punto. Él le dijo: — Moro, vente a mí, y si tú me vences, yo te aseguro de los demás
Y comenzaron a trabar brava escaramuza, mas como el alcaide venía de refresco, y el moro y su caballo estaban heridos, dábale tanta priesa que no podía mantenerse [...] dio una lanzada a Rodrigo de Narváez que, a no tomar el golpe en su darga, le hubiera muerto. Él, en rescribiendo el golpe, arremetió a él y dióle una herida en el brazo derecho [...] cerrando luego con él, le trabó a brazos y [...] dio con él en el suelo (1983, p. 110).

Llama la atención la aparente imparcialidad en la descripción de estos cristianos (no se intenta presentarlos como valientes guerreros del catolicismo) y del musulmán (se resaltan sus dotes guerreras), pues en esta obra no hay una ni justificación de la conducta de los primeros ni una demonización del segundo. En efecto, resulta evidente que el texto manifiesta que los conflictos crean irrazonables enfrentamientos y divisiones. En este caso la pugna entre los escuderos y el moro se debe a supuestos contrastes territoriales-ideológico-religiosos. Sin embargo, por medio de la simpatía que surgirá entre Narváez y Abindarráez, la historia parece confirmar las palabras de Heráclito, quien consideraba que, aunque la guerra aparentemente destruye, en realidad construye el orden y la paz (Varvaroussis, 1996, p. 32).

5 El irenismo de Abindarráez y Rodrigo de Narváez

De esta manera, podría decirse que *El Abencerraje* y *la Hermosa Jarifa* se edifica en base a la dicotomía guerra/paz. Por consiguiente, se enfatiza – a modo platónico – la creación de la armonía como un principio organizador de la sociedad. Es por esto que en la obra no hay una mistificación de la guerra o del combate, tampoco hay un deseo de promocionar un ámbito ideológico-religioso u otro. En el texto se percibe un objetivo específico: encomiar la armonía que surge entre los dos individuos. De hecho, podría decirse que el texto invalida las justificaciones de la guerra, muestra como una falacia la forzada rivalidad entre individuos de religiones/culturas diferentes. La simpatía que en la obra nace entre Abindarráez y Narváez constituye un camino de desmitificación de la rivalidad cristiano-musulmana. Por lo tanto, se puede sostener que en *El Abencerraje* y *la Hermosa Jarifa* no hay un apoyo a las tesis de guerra justa. La amistad que nace entre de Abindarráez y Narváez permite analizar lo innecesario de un conflicto bélico, alejando las tesis de una oposición teológica total entre cristianos y musulmanes. Esta historia muestra lo innecesario de crear conflictos entre humanos.

Más allá de que se trate de cristianos o musulmanes, ambos personajes representan a creaturas fronterizas y, al mismo tiempo, a los protagonistas de los conflictos territoriales. Sin embargo, su función no parece ser la de afrontar al enemigo del confín. Ellos demuestran que una concordia entre opuestos es probable porque la frontera es crucial en el destino de ambos. Los dos asumen su papel de creadores de paz, exponiendo que el providencialismo cristiano y la *baraka* musulmana son compatibles. El lindero cristiano-musulmán no se convierte aquí en el territorio de una rivalidad étnico-religiosa, sino que la enemistad se transforma en amistad. Ambos individuos rompen los límites de sus respectivos códigos sociales-comportamentales. En efecto, como bien afirma Claudio Guillén, la obra parece plasmar un sueño de tolerancia cuya función es la subversión básica de la dolorida conciencia del presente del siglo XVI (Guillén, 1965, p. 113). Es por ello que, como bien nota Joaquín Gimeno Casaldueiro (1972, p. 1), en *El Abencerraje* tanto el cristiano como el moro tienen un protagonismo relevante. Las dos

historias coinciden en el propósito de destacar la virtud de cada uno de los personajes. La de don Rodrigo resalta porque explica su conducta, y porque la expone sin sujetarse a un cauce temporal que la motive, se presenta en su totalidad desde el principio (1972, p. 5).

Dice el cuento que en tiempo del infante don Fernando, que ganó a Antequera, fue un caballero que se llamó Rodrigo de Narvárez, notable en virtud y hechos de armas. Este, peleando contra moros, hizo cosas de mucho esfuerzo, y particularmente en aquella empresa y guerra de Antequera hizo hechos dignos de perpetua memoria [...] Tenían todos [...] tanta fe y fuerza en la virtud de su capitán, que ninguna empresa se les hacía difícil, y así no dejaban de ofenderá sus enemigos y defenderse de ellos; y en todas las escaramuzas que entraban salían vencedores, en lo cual ganaban honra y provecho, de que andaban siempre ricos (1983, p. 104).

Así, en este texto hay una suerte de mensaje deontológico. La obra nos muestra normas de conducta que sirven de guía y que – desde una óptica heleno-cristiana – invitan a practicar las cuatro virtudes cardinales: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza. También parece promover – presentando algunas influencias que podrían ser de la cultura islámica – la paciencia, la importancia del cumplimiento de las promesas, el coraje, la dignidad y la gratitud por los favores recibidos. A estas cualidades teológico-morales de ambas religiones, se suman las llamadas virtudes civiles. Estas últimas encierran los principios éticos generales que, en determinadas ocasiones, pueden conducir al sacrificio individual en nombre del bien común. De hecho, en esta obra no se promueve un pensamiento/comportamiento individualista. El texto fomenta el altruismo. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* un retrato de virtud colectiva:

Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad, compuesto de Rodrigo de Narvárez y el Abencerraje, y Jarifa, su padre y el Rey de Granada, del cual, aunque los dos formaron y dibujaron todo el cuerpo, los demás no dejaron de ilustrar la tabla y dar algunos rasguños en ella. Y como el precioso diamante engastado en oro o en plata o en plomo siempre tiene su justo y cierto valor por los quilates de su oriente, así la virtud en cualquier dañado sujeto que asiente, resplandece y muestra sus accidentes, bien que la esencia y efecto de ella es como el grano que, cayendo en la buena tierra, se acrecienta, y en la mala se perdió (1983, p. 103).

El libro es una reflexión sobre la paz. Esta se inscribe en el amplio ámbito de la filosofía moral y política cristiana-musulmana.⁸ Por tanto, la obra aborda la concordia a partir de la crisis generada por los conflictos y trata de ofrecer una esperanza concreta: la armonía entre diversos es posibles. Ni Narvárez ni Abindarrárez son guardianes de un conocimiento universal y políticamente eficaz para lograr la paz, pero sus comportamientos presuponen profundidad y responsabilidad teórica, basada en sus respectivas bases religioso-culturales, que les permiten actuar correctamente ante la urgencia ética que marca las circunstancias. El diálogo y el cuestionamiento entre ambos individuos expone el abandono voluntario de cualquier posible enemistad, plasmando un pensamiento pacificador.

Actuar evitando el conflicto implica una crítica de la guerra, un compromiso político-social. El texto adopta una perspectiva irénica que parece oscilar entre la utopía y la

⁸ De los sofistas a Platón, de San Agustín a Santo Tomás, de Hobbes a Kant, no ha faltado el deseo de dar una respuesta definitiva a la cuestión de la paz entre los hombres y los pueblos. En la tradición filosófica el interrogativo se resuelve en teorías, sistemas completos, visiones del mundo, y parere a veces destinado a soluciones durables.

necesidad de establecer un proyecto geopolítico que vaya más allá de lo religioso militar. Su argumento propone un propósito racional de conciliación. Simultáneamente, sugiere que la avenencia fronteriza es un imperativo.

El libro plantea que las multiplicidades culturales de la península ibérica podían interactuar sin chocar. De este modo, podría decirse que la trama consiste en una reconciliación – casi epicúrea y lucreciana – de las dos partes en conflicto: el islam y la cristiandad. Los dos personajes principales ven la pacificación como un imperativo moral, terminan con el ímpetu de destrucción y muerte generado por el belicismo fronterizo. En esta obra desaparece la dialéctica tradicional paz-guerra, parece que se tomara en cuenta que, tanto en la tradición cristiana como en la islámica, la guerra es una excepción dictada por la necesidad, no constituye la regla. Por consiguiente, tratan de evitarla.

En el cristianismo la paz constituye el reto principal, basta pensar que la iglesia romana planteó la *Pax et tregua* en sus Concilios de Charroux de 989, relacionando el concepto de paz divina con el de paz territorial (Pikaza Ibarrodo, 2009, p. 23).⁹ En la cultura musulmana, en cambio, la paz es un atributo divino (*As Salam*) y, por consiguiente, es vista como un estado mental permanente y abierto. Abindarráez logra crear un puente afectivo con Narváez, busca la paz de conciencia y la paz social, fundamentales en la sociedad musulmana (Jahanbegloo, 2018, pp. 54-63). Es un individuo que se encuentra en un estado de ánimo favorable a la apertura y al intercambio y a la armonía. Abindarráez personifica lo mejor de su religión, es quien realiza, concreta y difunde la paz sobre la tierra. Narváez, el héroe cristiano, es quien establece la libertad, la justicia y la seguridad para todos.¹⁰

6 El amor entre Abindarráez y Jarifa

Esta búsqueda conjunta de la paz se fusiona con el tema amoroso, el cual se proyecta por la historia de Abindarráez y Jarifa para llevar a los enamorados desde Cártama, pasando por la separación, hasta la reunión definitiva (Casalduero, 1972, p. 2). En efecto, hay una gradación ascendente de imágenes que aluden a la unión de ambos en la obra. La primera es la mención de los cuerpos de Salmacis y Troco que, posteriormente, se asocia con la transformación de Jarifa en el reflejo de Abindarráez a través del mito de Narciso. Para Eleanor Marsh, Jarifa se sitúa en un lugar intermedio entre los protagonistas masculinos (Marsh, 2011, p. 616). Esta posición central de la mujer sirve de punto de partida para explorar la importancia de los personajes femeninos de la obra en relación con las reminiscencias de otros textos escritos y orales de la Edad Media, haciendo patente la contribución de los personajes femeninos a la novela como una protesta velada contra la persecución de los moriscos en la España del siglo XVI (Marsh, 2011, p. 617).

⁹ El concepto de paz divina se relaciona con el de paz territorial. *El Espejo Sajón* (1225) retoma la esencia de las paces territoriales, presentando la garantía monárquica de la paz para ciertas personas, lugares y tiempos, en los que se prohibió estrictamente atacar a personas consideradas vulnerables (Marquardt, 2016, pp. 17-58).

¹⁰ En este sentido, mis tesis coinciden con las de Agustín Redondo, quien juzgaba que el exotismo fronterizo de la obra es una manera aparente de superar las tensiones entre el Catolicismo y el Islam. Este investigador considera que el texto podría traducir cierta añoranza de una época pretérita e idealizada de la frontera granadina (Redondo, 1995, pp. 51-85).

Es interesante el hecho de que Marsh pone en relieve la importancia de Jarifa en la obra. Asimismo, es relevante el énfasis que esta estudiosa hace del hecho de que este personaje femenino se transforma en el reflejo de Abindarráez (a través de las alusiones del mito de Narciso). Compartiendo su perspectiva, me parece importante señalar que la relación entre Abindarráez y Jarifa coincide no solo con la fusión y entrega entre hombres y mujeres de la cultura heleno-cristiana, sino que también parece reflejar el aspecto crucial de la relación hombre-mujer en el mundo musulmán que Abindarráez y Jarifa representan: el orden social.¹¹

Sin embargo, aunque en el texto no se describen los deseos sexuales de la pareja, sí existe una puesta en evidencia de la fuerza que la atracción que Abindarráez siente por Jarifa rivaliza incluso con el plano divino, sin llegar a conducirlo a la *fitna* o desorden (Marín, 2000, pp. 23-51). Es bastante significativo que en la obra – aunque sí se muestra una preocupación por preservar a Jarifa principalmente en espacios cerrados para preservar su persona y el tejido social – no existen indicios de represión de la sexualidad femenina por parte del musulmán. Ella y Abindarráez son actores protagónicos dentro del mismo código de amor-social que, al mismo tiempo, transgreden cuando les parece necesario.

En efecto, su primera transgresión consiste en el hecho de que ambos mantienen contacto y dialogan constantemente cuando la estructura de la sociedad islámica prefiere mantener a los hombres y mujeres en espacios separados. Es evidente que Jarifa no es excluida de los espacios masculinos, no es vista como un ser que perturba el orden y la paz interior de los hombres. En consecuencia, ella es quien le permite encontrar su armonía interior y su autodeterminación. Es por medio de ella – y de la intersección de Narváez – que Abindarráez recupera su prestigio social ante el rey de Granada.

La segunda transgresión consiste en que Jarifa no solicita el permiso de su padre para casarse. Su unión se realiza secretamente y no tiene testigos. Su *nikah* o matrimonio satisface solamente la voluntad de los dos enamorados, pero excluye la autoridad de un miembro requerido por la tradición islámica: el tutor o *wali*, quien debe ser el pariente masculino (*‘asab*) más cercano a la novia (Curti, 2020, pp. 7-25). Conjuntamente, llama la atención que, posteriormente, es el cristiano Narváez quien asume el papel de protector de la pareja propiamente dicha, pues actúa como representante de los novios ante el rey de Granada para que este perdone a Abindarráez, legalice la unión de los dos jóvenes y permita que Jarifa se emancipe legalmente de su padre.

Estas transgresiones parecen estar presentes en la obra para dar a entender las razones del afecto que Abindarráez tiene hacia Jarifa: ella representa la belleza e inteligencia femenina. La combinación de estos dos atributos podría parecer controvertida para aquella época. Sin embargo, resulta casi habitual si tomamos en cuenta que, para muchos autores orientales y occidentales del período, la mujer era considerada fuente de sabiduría e inspiración. De hecho, en *El Abencerraje* el amor tiene una gran importancia, coincidiendo con la literatura europea y con la literatura medio-oriental que le antecede.

Si nos centralizamos en el filósofo, místico sufi. y poeta árabe andaluz Ibn ‘Arabi, se puede percibir que en su obra el amor representa un componente esencial: es el punto de

¹¹ En efecto, mientras en el occidente el acto sexual es concebido muchas veces como un campo de batalla, en el que el hombre ejerce su supremacía sobre la mujer, en el mundo islámico esta unión es vista como un momento de placer compartido. Al-Ghazali (1050-1111), celebraba la satisfacción sexual como una muestra de los deleites que se ofrecen a los hombres en el Paraíso y como razón para incitar a los hombres a adorar a Dios para poder llegar al Cielo. Para él, la satisfacción sexual conduce a un orden social armonioso y a una civilización próspera. (Aoyagi, 2006, pp. 1-20)

inflexión de su maduración humana y poética. Ibn 'Arabi enfatiza que el amor tiene variaciones infinitas, es un sentimiento que participa de manera íntima y decisiva de la existencia humana que permite que el individuo se conozca a sí mismo, pueda sentirse completo (De Zayas, 2007, p. 36). En *El Abencerraje*, es Jarifa el catalizador de la completitud de Abindarráez. La relación entre ellos se desarrolla en torno a un lenguaje simbólico (Narciso, Salmacis), similar a la relación entre Ibn 'Arabi y su bienamada Nizam o Nidham, encarnación de "La Sabiduría". En efecto, *El Abencerraje* transmite una específica forma y visión del amor por medio de la fuerza que inspira la figura femenina. Jarifa es, en el sentido más profundo y sagrado, una religión para Abindarráez. Es la fuerza que lo guía, es su fe. Ella se convierte en una suerte de camino hacia el interior sagrado de sí mismo que le permite descubrir el rostro divino de su ser (de ahí las alusiones a Narciso). Solo ella le hace aflorar lo mejor de sí mismo. El amor entre ambos muestra que el moro no ve a su amada como un ser inferior, sino que la considera igual o incluso superior: Jarifa embellece su vida y es la fuente de su elevación. El afecto entre ambos es espiritual, intelectual y físico. Es una relación que tiene sus propias leyes verdaderas, que van más allá de lo establecido por el Cristianismo o el Islam. Jaifa y Abindarráez muestran el lenguaje amoroso y su connotación simbólica. Es por ello que logran hacer milagros, logran ser protegidos por quien debería ser el adversario (Narváez), ser perdonados por el rey y ser readmitidos por el padre de Jarifa.

7 La templanza que induce a rechazar a la dama de Antequera

En *El Abencerraje* no es Jarifa la única mujer que marca el comportamiento de uno de los personajes principales de la obra. Aunque menos transcendental que la mora, también es relevante el papel de la dama de Antequera, cuya belleza deslumbra a Narváez. Esta mujer, quien inicialmente ignora y posteriormente trata de seducir al alcaide de Antequera, representa el tipo de feminidad que históricamente ha servido para plasmar la imagen estereotipada de la debilidad natural femenina. Por consiguiente, aunque ella es la dueña del amor de Narváez, no es la responsable de su elevación espiritual. De hecho, el heroísmo de Narváez no se manifiesta por medio de su unión con esta mujer. Su ánimo se confirma precisamente a través del rechazo al afecto que siente hacia esta.

Según Marsh, para entender la connotación que este personaje femenino tiene en la obra, es necesario partir del ejemplo literal de violencia del pájaro de presa (Marsh, 2011, p. 620). El marido de la dama de Antequera aparece en el huerto con un ave de caza que ante los ojos de ella persigue y mata a varios pajarillos. Tras esta demostración de las habilidades de su gavilán, el esposo compara abiertamente la astucia del ave rapaz con las proezas militares de Narváez contra los moros. Le explica a la mujer que "cuando el alcaide de Álora escaramuza con los moros, así los sigue y así los mata" (1983, p. 126). Esta comparación, a nivel explícito, constituye una simple alabanza de Narváez como guerrero. Sin embargo, la imagen de la caza con aves tiene también un sentido simbólico, ya que se asocia, tanto en la cultura medieval como en la renacentista, con la persecución amorosa (Holzinger, 1978, pp. 227-238). La figura del gavilán sintetiza la doble virtud de Narváez en armas y cortesía. El episodio cinéptico sirve de preludeo estratégico a los elogios de los que el marido de la dama de Antequera cubrirá a Narváez como hábil perseguidor de una presa erótica y como hombre generoso y cortés, no

impresionarían más a la dama que la referencia explícita a sus proezas militares contra los moros (Marsh, 2011, p. 620).¹²

Más allá de la importancia del gavilán como símbolo de las proezas militares y amorosas, es evidente que la relación entre Rodrigo de Narváez y la dama de Antequera tiene ecos del amor cortés y, por lo tanto, sigue los códigos de las élites aristocrático y las normas amorosas palaciegas para finalmente transgredirlos. Así, si con la historia de Abindarráez y Jarifa se infringen los códigos de la relación hombre-mujer en islam, con el rechazo de Narváez a la dama de Antequera se quebranta la concepción de que el amor cortesano-adúltero simbolizaba la concesión y la búsqueda apasionada del valor en otro ser humano.

Concretizar la relación con la dama de Antequera no personifica el bien en esta obra, no es una suerte de matrimonio espiritual. En el texto no existe un elogio al adulterio, típico de los convencionalismos cortesanos, hay un respeto del matrimonio como institución social, como portador de orden espiritual y social. De esta manera, Narváez no da lugar a la realización de su impulso erótico. Él no advierte en el amor un poder divino, no ensalza su omnipotencia, aunque sí considera a la dama de Antequera su objeto de adoración.

En el texto, su rechazo a la dama de Antequera constituye la prueba fidedigna de sus virtudes caballerescas (proeza, honor, lealtad) y de sus virtudes civiles. La templanza que le induce a rechazar a la dama de Antequera por respeto a su marido es la misma que lo induce a la magnanimidad hacia la pareja mora. Su gesto de renuncia y sacrificio amoroso exponen su tendencia a siempre elegir la “medida justa” de las cosas.

Al mismo tiempo, la obra manifiesta que – más allá de los formalismos literarios-cortesanos – la sociedad ibérico-cristiana consideraba a la mujer como *res*. Rodrigo de Narváez no consuma esta relación porque considera que la dama es propiedad de su marido y no quiere tomar posesión de ella para no mancillar el honor de este individuo. No quiere robar lo que pertenece a otro. De esta manera, el apartarse de la dama no es solo una prueba de su ponderación, también plasma los fundamentos de la sociedad patriarcal y jerárquica de los reinos ibéricos cristianos, en los cuales se era totalmente contrarios a la falta de castidad femenina, pues esta conduciría a un desajuste de la base misma de la sociedad: la familia.

8 Conclusiones

El Abencerraje y la hermosa Jarifa es un texto que aboga por la tolerancia entre cristianos y musulmanes en la frontera. La amistad que surge entre Abindarráez y Rodrigo permite reinterpretar los conflictos fronterizos. La obra parece tomar parte a favor de la concordia entre las religiones del libro, sugiriendo que se debe valorar a una persona por sus obras y no en base a prejuicios estereotipados. Es por ello que en el actuar de estos personajes se perciben aspectos ético-psicológicos que manifiestan una naturaleza heroica. Sus habilidades militares y virtudes morales intrínsecas terminan descartando los recíprocos celos y generan una mutua admiración.

¹² Para el crítico, el incidente del gavilán y los pajarillos no solo evoca la acción virtuosa de Narváez de concederle la libertad condicional a Abindarráez para ir a casarse con Jarifa, sino que también prefigura la generosidad que mostrará Narváez al final de la novela al interceder por Jarifa y Abindarráez ante el Rey de Granada, lo cual, a su vez, contribuye a la conclusión armoniosa del relato. Nuevamente, bajo la imagen explícita de conflicto se esconde una imagen implícita de unión.

Es incuestionable que en la obra hay un mensaje ético de respeto y comprensión que tiene la finalidad de educar al lector sobre las naturales inclinaciones y tendencias solidarias del ser humano, incluso en periodos de conflicto. Abindarráez y Rodrigo de Narváez superan los abismos de la violencia fronteriza, exponiendo que la tolerancia es una acción común que tiene un gran poder: el de crear armonía.

Esta armonía logra sanar conflictos interreligiosos y pugnas palaciegos. La obra sumerge al lector en las profundidades de la intriga que condujo a la caída en desgracia de los Abencerrajes. Por medio de las alusiones al mundo de política, amor y decisiones desgarradoras que marcaron a la Granada musulmana. La persecución de los Abencerrajes es presentada como el ejemplo más concreto de la inestabilidad interna, generado por las elites, que produjo la debacle de Al-Ándalus.

El personaje de Rodrigo de Narváez representa lo mejor del caballero cristiano. Es alguien que tiende a preferir el valor de las personas en base a sus cualidades y valores intrínsecos, sin dejarse llevar por los prejuicios. Él presenta todas las cualidades de un soldado cristiano: no es temerario, es justo, cree en la justicia y se comporta con moderación en la victoria. Por medio del trato que ofrece a Abindarráez y Jarifa se percibe que el alguien que no viola el derecho de gentes. Por lo tanto, respeta y observa las leyes naturales que protegen a su prisionero. Al mismo tiempo, es alguien que sacrifica sus propios deseos – como lo hace con la dama de Antequera – para mantener el orden social.

El honor es un aspecto fundamental de la historia de Narváez. Este se relaciona también por su respeto hacia la imagen pública del matrimonio. Si bien este rechazo es presentado como una prueba de la virtud de este hombre de armas cristiano, declinar el amor de la dama de Antequera prueba que, en esta época, la mujer debía asumir totalmente su papel de aderezo del marido, de ornamento que podía ser responsable de su aceptabilidad social o de su señalamiento. Al rechazarla, Narváez cuida su conducta, su decoro y evita la infidelidad. Por lo tanto, no hay una exaltación del eros en su personaje.

El papel de “pertenencia” de la dama de Antequera con relación a su marido, muestra su condición de *res* en una cultura patriarcal y andrógina. Su papel pasivo en *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* parece manifestar que, aunque generalmente se induce a pensar que los modelos occidentales de relaciones entre hombres y mujeres casi siempre han entrado en conflicto con los islámicos, creando un abismo entre los ideales islámicos y las realidades musulmanas, ambas sociedades eran de carácter patriarcal, en las que el sexo delimitaba el papel social, las obligaciones, funciones, normas de comportamiento y organización de la vida en general.

En cuanto al personaje de Abindarráez, este moro siente orgullo de su prosapia, sabe que pertenece a una familia respetada. Él está al tanto de que por sus venas corre el linaje de la caballería y trata de confirmarlo por medio de su comportamiento. Por consiguiente, encierra todas las cualidades caballerescas esenciales para la virtud guerrera y el campo amoroso. Su relación con Jarifa muestra que Abindarráez creía en la importancia de la relación hombre-mujer como una unión marcada por ideas, conductas y actitudes que conducen en ver en la persona amada el símbolo de la sabiduría divina.

Para él, Jarifa es un ser especial que debe ser servido e, incluso, venerado. Por lo tanto, la relación sentimental Abindarráez-Jarifa tiene sus propias leyes y códigos. Estos van más allá de lo establecido por el cristianismo o el islam. Se trata de una pareja de enamorados que expresa su lenguaje amoroso sin temores. Es por ello que consiguen hacer prodigios, entre ellos, logran ser protegidos por quien debería ser el adversario (Narváez), ser perdonados por el rey y ser readmitidos por el padre de Jarifa.

Jarifa difiere de las mujeres de la Edad Media y la temprana modernidad. Ella no es moralmente frágil. Su belleza exterior es el reflejo de la virtud de su nobleza interior, de su capacidad de elevar a quien la ama. Jarifa es – como lo fue María, Beatriz o la ya mencionada Nizam – una suerte de criatura angelical enviada para traer la paz en la vida de Abindarráez, quien había conocido la desdicha debido a las desgracias que cayeron sobre su linaje.

Referencias

ACERO, Nicolás. *Ginés Pérez de Hita: estudio biográfico y bibliográfico*. Madrid. Manuel G. Hernández, 1888.

AGUILAR FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Ramón. Elogio histórico de Rodrigo de Narváez el Bueno, primer alcaide de Antequera: leído en sesión ordinaria de la Academia de Ciencias, Bellas letras y nobles artes de Córdoba, el día 10 de marzo de 1847. In: AGUILAR FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Ramón (Ed.). *Discursos y memorias: presentadas a la Academia General de Ciencias, Bellas letras y Nobles artes de Córdoba por varios de sus individuos*. Tomo 5: Puente Genil. Imprenta de Baldomero Giménez de Luque, 1848. p. 390-505.

ANÓNIMO. *El Abencerraje*. (Ed.) Francisco López Estrada: Madrid. Cátedra, 1983.

AOYAGI, Kaoru. Transition of Views on Sexuality in Sufism: Al-Makki, al-Ghazali, and Ibn al-'Arabi. *Annals of Japan Association for Middle East Studies*, Kyoto, v. 22, n. 1, p. 1-20, 2006. Disponible en: https://www.jstage.jst.go.jp/article/ajames/22/1/22_KJ00004375341/_pdf/-char/ja. Fecha de consulta: 02 may. 2024.

CASALDUERO, Joaquín Gimeno. El Abencerraje y la hermosa Jarifa: composición y significado. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, v. 21, n.1, p. 1-22, 1972. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v21i1.2857>.

CIROT, Georges. La maurophilie littéraire en Espagne au XVIe siècle. *Bulletin hispanique*, Bordeaux, v. 40, n. 2, p. 150-157, 1938. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1938_num_40_2_2803. Fecha de consulta: 02 may. 2024.

CURTI, Barbara. *La condizione della donna nell'Islam*: Gaeta, Passerino Editore, 2020.

DE ZAYAS, Rodrigo. *IbnArabi de Murcia: maestro de amor, santo humanista y hereje*. Córdoba: Almuzara, 2007.

GALLARDO, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889. v. 4.

GUILLÉN, Claudio. *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica, 1988.

HOLZINGER, Walter. The militia of Love, War and Virtue in the Abencerraje y la hermosa Jarifa: A Structural and Sociological Reassessment. *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, Edmonton, v. 2, n. 3, p. 227-238, 1978. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27761984>. Fecha de consulta: 02 may. 2024.

JAHANBEGLOO, Ramin. Peace and nonviolence in Islam. In: FIALA, Andrew (Ed.). *The Routledge Handbook of Pacifism and Nonviolence*. Routledge, 2018. p. 54-63.

MARÍN, Manuela. *Al-Andalus y los andalusíes*: Vilassar de Dalt, Icaria Editorial, 2000.

- MARQUARDT, Bernd. El Espejo Sajón de 1225: Derecho público del Medioevo europeo en imágenes. *Pensamiento Jurídico*, Bogotá, v. 43, p. 17-58, 2016. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/peju/article/view/60699>. Fecha de consulta: 02 may. 2024.
- MARSH, Eleanor. En clave femenina: Mujer e intertextualidad en la “Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa”. *Hispania*, Chesterton, v. 94, n. 4, p. 615-627, 2011. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23070052>. Fecha de consulta: 02 may. 2024.
- MARTOS QUESADA, Juan. *El mundo jurídico en al-Ándalus*. Llanera Delta Publicaciones, 2005.
- MUJICA, Bárbara. *Antología de la literatura española: renacimiento y siglo de oro*. Eugene, Wipf and Stock Publishers, 2008
- PADILLA, Pedro. *Antología del Romancero de Pedro Padilla*. Ed. Fredo Arias de la Canal: México, Frente de Afirmación Hispanista, 2006.
- PIKAZA IBARRONDO, Xabier. *El cristianismo y la construcción de la paz*: Bilbao, Universidad de Deusto, 2009.
- REDONDO, Augustin. *Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580*. In: GRAND SÉMINAIRE DE NEUCHÂTEL, 1994, Neuchâtel. *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro*: actas del Grand Séminaire de Neuchâtel, Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994. Paris: Les Belles Lettres, 1995, p. 51-83.
- SHIPLEY, George. La obra literaria como monumento histórico: el caso de El Abencerraje. *Journal of Hispanic Philology*, Tallahassee, v. 2, n. 2. p. 103-120, 1978. Disponible en: <http://opac.regesta-imperii.de/id/2298781>. Fecha de consulta: 02 may. 2024
- TAHIRI, Ahmed. *Rifal-Magrib y al-Andalus: organización del territorio en las dos orillas del Estrecho* (siglos VIII-XI). Granada: El Legado Andalusi, 2007.
- VARVAROUSSIS, Paris. *La idea de la paz*. Bogotá: Temis, 1996.

Don Juan Tenorio: de la fagocitación a la redención

Don Juan Tenorio: From Phagocytation to Redemption

José Sarzi Amade

University of Tennessee-Knoxville (UTK)
Knoxville | TN | US
jsarzi@vols.utk.edu
<http://orcid.org/0000-0002-5681-704X>

Resumen: Este estudio parte de la premisa que *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla es una obra teatral que, por medio del retrato del protagonista y de su redentora, analiza los motivos que hacen de la sexualidad y de la guerra modos de dominio y al mismo tiempo de redención. Este artículo estudiará cómo la extravagancia de don Juan y la alegoría de su desenfreno por medio del carnaval llegan a tener connotaciones de rito sagrado y de fantasía mística que se complementan con la función transformadora/redentora que se asigna a doña Inés. Conjuntamente, se estudia cómo el motivo del amor verdadero es presentado como una fuerza del universo y esperanza de eternidad.

Palabras clave: Don Juan, Doña Inés, José Zorrilla, redención, carnaval.

Abstract: This research is based on the premise that *Don Juan Tenorio* by José Zorrilla is a theatre play that, through the portrait of the protagonist and his redeemer, analyzes the motifs that make sexuality and war methods of domination and redemption. This article will study how Don Juan's extravagancy and the allegory of his wantonness through the excesses of the carnival have connotations of sacred ritual and mystical fantasy that are complementary to Doña Inés's transformative/redemptive function. In addition, the article studies how the motif of true love is represented as a universal force and a hope for eternity.

Keywords: Don Juan, Doña Inés, José Zorrilla, redemption, carnival.

Yo tengo el orgullo de ser el creador de doña Inés y pena por no haber sabido crear a don Juan. El pueblo aplaude a este y le ríe sus gracias, como su familia aplaudiría las de un calavera¹ mal criado; pero aplaude a doña Inés, porque ve tras ella un destello de la doble luz que Dios ha encendido en el alma del poeta: la inteligencia y la fe. Don Juan desatina siempre; doña Inés encauza siempre las escenas que él desborda

(Zorrilla *apud* Peña, 2000, p. 272).

¹ Aquí calavera parece ser usado en el sentido de hombre libertino.



La cita inicial forma parte de las palabras que Zorrilla utilizó para definir a los personajes de doña Inés y don Juan que protagonizan su *Don Juan Tenorio*. En ellas define a la enamorada novicia como el personaje que encauza al mujeriego sevillano. Tomando en cuenta este comentario del propio autor, en este ensayo aspiro analizar principalmente la lógica bélico-amorosa de don Juan y la función de redentora de doña Inés. Para realizar mi análisis me detendré inicialmente en el estudio de la personalidad de don Juan y de su concepción de la vida, la sexualidad y la guerra. Posteriormente trataré de interpretar el papel del camuflaje y la transformación. Finalmente aludiré a la redención/salvación que el personaje recibe *in extremis* y al papel de *redemptrix* de doña Inés.

1 Un personaje que fagocita a los demás

Don Juan es uno de los personajes de las letras españolas que ha logrado integrar tanto el canon clásico como la tradición popular.² Más allá del ambiente y de los elementos que constituyen su éxito y de las obras que lo retratan, es incuestionable que – como ya dijo Ortega y Gasset (2006) – este mítico sevillano despierta o la fascinación o la repulsión en sus lectores, pero nunca inspira la indiferencia.³ En *Amor y Occidente* (1945), Denis de Rougemont afirma que Don Juan es la antítesis de Tristán (que ama y es amado), mientras que el personaje español no ama, sino que se hace amar. Según estas tipologías literarias del amor, llevadas al extremo en términos interpretativos, un amor correspondido conduce a la muerte de ambos (Tristán e Isolda), mientras que un amor no correspondido conduce a la muerte de uno u otro (como en el caso de Inés) (Rougemont, p. 202). Para Albert Camus (1951, p. 98-103), don Juan es prisionero de su placer insatisfecho, por el que siempre debe renovar el acto. En sí mismo, es la quintaesencia del absurdo, como Sísifo, condenado a seguir rodando su enorme piedra, incapaz de elevarla hasta la cima de la montaña.

Admirado, envidiado y temido, este mujeriego posee un temperamento que fagocita a quienes lo circundan. Trátese de sus conquistas amorosas, de sus rivales, de sus sirvientes o de sus propios parientes, todos los personajes son – de un modo u otro – empañados y manipulados por este seductor sevillano. Esto se puede observar, por ejemplo, en su relación con don Luis, cuyo matiz antagonístico sirve para acentuar la figura del protagonista. A pesar de que entre ambos individuos existen varios paralelismos, don Luis termina convirtiéndose en la víctima usurpada por el poco virtuoso y muy afortunado don Juan: “Me habéis maniatado,/y habéis la casa asaltado/usurpándome mi puesto;/y pues el mío tomasteis/para triunfar de doña Ana,/no sois vos, don Juan, quien gana,/porque por otro jugasteis” (Zorrilla, 2000, p. 195,

² Personas sin instrucción, que ni siquiera han leído las obras que inmortalizan a este personaje, suelen afirmar que un seductor o un mujeriego es un “don Juan”. Este sevillano es la encarnación por antonomasia del seductor en serie. Su personaje está a la base del sustantivo “donjuanismo” usado tanto en la lengua común como en el ámbito psicológico para indicar un individuo que necesita nutrir su fama de conquistador.

³ Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* dice hay que recuperar a don Juan, es lo más grande que ha dado la literatura Española al mundo. Para José Antonio Marina, este personaje tiene los elementos necesarios para convertirse en un *best seller*: su historia se desarrolla en un ambiente aristocrático, posee elementos que aluden a la sexualidad, tiene intriga y un poco de religioso (2023, II-IV). El don Juan de Zorrilla dio lugar a numerosas adaptaciones, apropiaciones y reescrituras a lo largo del siglo XIX. Por citar sólo algunas: *Don Juan Trapisonda o el demonio en una casa* (1850); *Don Juan Notorio* (1874); *Doña Juana Tenorio* (1875); *Don Mateo Tenorio* (1895); *Las mocedades de don Juan Tenorio* (1877); *Tenorio en Nápoles* (1900) etc. (para más información: Bersett, 2003).

v. 2361-2367),⁴ quien no solo le mancha su honor, sino que también le quita la vida “Tarde tu fe ciega/acude al cielo, Mejía,/y no fue por culpa mía;/pero la justicia llega,/y a fe de ver quién soy” (p. 204, v. 2612-2616). También se percibe en su relación con don Gonzalo, padre de Inés, a quien mancilla en el honor de su familia. Similarmente, se observa en la tensa relación que tiene con su propio padre, don Diego. Tanto don Gonzalo como don Diego parecen representar la tradición burlada por el protagonista. Su irreverencia hacia ellos sugiere una actitud insolente frente a los poderes establecidos. Sus diálogos con ambos individuos se presentan como peroratas conflictivas y agonísticas “Me hacéis reír, don Gonzalo;/pues venirme a provocar,/es como ir a amenazar/a un león con un mal palo” (p. 126, v. 740-743). ¿Ese es el valor, Tenorio,/de que blasonas?/ ¿Con viejos y con doncellas/las muestras...? Y ¿para qué? (p. 199, v. 2466-2471). Don Gonzalo y don Diego son totalmente opuestos al burlador sevillano. Se contraponen a sus prácticas libertinas y a su falta de escrúpulos. Estos dos personajes representan una ideología y un comportamiento diferente al suyo, basado en el respeto de la moral, el derecho y la religión como pilares normativos, mientras que don Juan se apoya en su concepción libertina de la libertad y en su extraordinaria suerte para controlar y regular la conducta humana.

2 Erotismo agonístico y transgresión como *modus vivendi*

Es importante enfatizar que para don Juan el amor y la guerra siguen el mismo mecanismo.⁵ Su eros contiene en sí una lógica bélica que consiste en la apropiación/dominio del otro. Es un erotismo agonístico que se manifiesta abiertamente a través de varios motivos: la apuesta, el engaño, el soborno, la transgresión.

La apuesta que don Juan hace con don Luis recuerda a los envites libertinos ya presentes en varios textos del setecientos y ochocientos: “Pues yo os complaceré/doblemente, porque os digo/que a la novicia uniré/la dama de algún amigo/que para casarse esté” (p. 123, v. 671-675).⁶ Su deseo de ganar significa reivindicar su propia independencia en relación con la moral común. De hecho, la dama del amigo será, como sabemos, precisamente aquella que debía casarse con el otro apostador “mañana pienso quitaros/a doña Ana Pantoja” (p. 124, v. 694-695). Es evidente que detrás de su agonismo hay una motivación egocéntrica. Para él las relaciones sentimentales son una carrera, un concurso, una competición. Sus conquistas materializan sus deseos de ser admirado. Don Juan no parece ser un individuo que verdaderamente encuentra placer en el encuentro amoroso, pues sus relaciones afectivas constituyen simplemente su máxima representación de un defecto egoico de su personalidad. Él es una suerte de mercenario sentimental. Su ambición desmedida en demostrarse capaz de conquistar lo convierte no solo en una persona oportunista, sino que demuestra una suerte de automatismo sentimental.

Don Juan ve en la sexualidad un modo de dominio, por ello su comportamiento es escandaloso, elegante y, al mismo tiempo, sombrío. Su personalidad no está privada de con-

⁴ A lo largo del presente texto, se hace referencia a esta edición.

⁵ “Aquí está don Juan Tenorio,/y no hay hombre para él./Desde la princesa altiva/a la que pesca en ruín barca,/no hay hembra a quien no suscriba;/y a cualquier empresa abarca,/si en oro o valor estriba./Búsquenle los reñidores;/cérquenle los jugadores;/quien se precie que le ataje,/a ver si hay quien le aventaje/en juego, en lid o en amores” (p. 116, v. 484-495).

⁶ Basta pensar a *I Promessi sposi* de Manzoni, donde don Rodrigo apuesta con su primo Attilio conquistar a Lucía y al *Forførerens dagbok* (*Diario de un seductor*) de Kierkegaard, en la cual el protagonista hace una apuesta consigo mismo para seducir a una joven inocente y bella.

tradiciones. Sus contrasentidos se reflejan en el retrato que Ciutti proporciona del personaje: cuando lo describe afirma que es rico que varea en plata, es franco como un estudiante, noble como un infante y bravo como un pirata (p. 95, v. 26-33). La fusión noble como un infante – bravo como un pirata parece sugerir que Zorrilla construye su personaje congregando dos opuestos desde la perspectiva sociocultural española: el noble por derecho de sangre y la concepción del pirata como *communis hostis omnium*. Esta fusión zorrillana hace que en su protagonista fluyan abiertamente la afectación propia de la vida cortesana, la osadía aventurera, el sacrilegio y posibilidad de redención a pesar de que “parece que le asegura/Satanás en cuanto intenta” (p. 140, v. 1042-1043). Es precisamente la salvación *in extremis* que hace que varias personas establezcan comparaciones entre las dos versiones más conocidas del mito del seductor sevillano. Es decir, la aurisecular de Tirso y la romántica de Zorrilla.

3 ¿Condenar o redimir al mujeriego burlador?

Elizabeth Teresa Howe juzga que es importante la diferencia entre los finales de las antes mencionadas obras, pues piensa que *El burlador de Sevilla* está marcado por la condenación, mientras que en la versión romántica doña Inés lo toma en sus manos y lo conduce a la salvación, entrelazando la obra teatral con las cuestiones doctrinales del catolicismo (Howe, 2001, p. 212-219). Con interés similar sobre las implicaciones teológicas de la obra, Guido Mazzeo juzga que la salvación de don Juan a través del amor redentor de doña Inés es cuestionable desde un punto de vista teológico. El estudioso sostiene que Zorrilla recurre al estatus de doña Inés en la eternidad, desde la cual se ofrece a Don Juan la oportunidad de elegir entre la salvación o la perdición (Mazzeo, 1964, p. 151-155). Por consiguiente, Zorrilla deja de lado el marco sobre el cual un creyente puede salvarse, es decir, mediante el perdón de los pecados por parte de Dios únicamente por medio de un confesor. En cambio, hace que Inés actúe en calidad de confesora que asume la defensa de un alma obviamente perdida (Mazzeo, 1964). Doña Inés, conjuntamente, se verá obligada a pasar un tiempo en el purgatorio, además del tiempo que ya pasó en el mármol mortuario como parte del trato que hizo con Dios (Mazzeo, 1964).

Tomando en cuenta esta redención, me parece importante antes de aludir a la función del personaje de doña Inés propiamente dicho, mencionar la importancia que el engaño, el soborno, la transgresión y el amor tienen como bases de la fortuna de don Juan.

3.1 Una fortuna basada en la concepción de que en el amor y en la guerra vale todo...

Con respecto a su fortuna, al inicio de la obra parece ser que su buena suerte se debe a la complicidad de sus secuaces. Entre estos, un papel relevante lo tienen las alcahuetas. Ellas son representadas en esta obra por medio de los personajes de Lucía y Brígida, quienes evidentemente presentan ecos de la Trotaconventos, de la Celestina y de todas aquellas enflautadoras que constituyen una amenaza para la sociedad en general y para las mujeres en particular. Si bien en Zorrilla no hay la concepción misógina de que todas las mujeres son prostitutas

en potencia,⁷ sí hay el deseo de poner en evidencia ciertas figuras femeninas que, debido a la búsqueda de un provecho económico, colaboran con individuos corruptos y poderosos para poner en riesgo el decoro de las mujeres y el orden social. Esto se comprueba en las relaciones “comerciales” que don Juan establece con las domésticas de Ana e Inés.

Lucía, la sirvienta de Ana, termina abriendo la puerta del castillo después de ser comprada por “Ese bolsillo” de don Juan (p 156, v.1391) que le ofrece “más de cien doblas” (p. 156, v. 1395). Es decir, el soborno se convierte en el “caballo de Troya” que permite que don Juan pueda sobrepasar los límites de la seguridad reputacional de sus víctimas amorosas.⁸ Esta sirvienta-alcahueta, que tiene la particularidad de no ser presentada como la confidente de la doncella en peligro,⁹ no muestra ninguna preocupación por el honor de su ama. Lucía se da por satisfecha al recibir su dádiva, pues no solo nunca pasa por su mente rechazar el dinero, sino que concibe este tipo de corrupción como algo natural o normal. En cuanto a Brígida, sierva de doña Inés, esta también ayuda a que don Juan pueda sobrepasar los límites después de que el seductor le asegura que “Y si acierto/ a robar tan gran tesoro,/ te he de hacer pesar en oro” (p. 153, v. 1342-1344).

Brígida es ciertamente el personaje más importante de las dos alcahuetas, pues es quien utiliza trucos psicológicos – a la manera de la Celestina – para embaucar a la casta Inés “Le hablé del amor, del mundo,/ de la corte y los placeres” (p. 151, v. 1287-1288). Es quien la hará huir del convento, espacio de encierro y protección que servía para custodiar su castidad. Brígida tiene la función de despertar a doña Inés – por medio de sus alusiones a don Juan y a la vida más allá del convento – a la sensualidad. En ese sentido podría decirse que la sierva cumple un papel específico: cataliza la tentación/los deseos en Inés para burlar los controles de la abadesa. De hecho, un detalle importante en el texto radica en el hecho de que Inés parece confiar mucho más en la alcahueta que en la prelada. Brígida se convierte en un estorbo para que la priora cumpla su papel de guía de la novicia, de consejera o madre espiritual. Con su astucia y su persuasión, esta alcahueta logra que su ama falte a los principios de obediencia, docilidad y humildad, infringiendo las ordenanzas y constituciones del convento. Brígida pone a prueba la vocación de Inés, la induce a cometer lo que desde el punto de vista conventual se pueden considerar culpas leves (cerrar la puerta del dormitorio), culpas mayores (leer la carta de don Juan que podría ser considerada como lectura que va contra el desarrollo espiritual de la novicia) y una culpa gravísima que escandaliza a la abadesa porque quebranta los preceptos del convento y constituye una falta incorregible porque hace que se violen las reglas de clausura del convento: fugarse con don Juan. Lógicamente todos estos deslices ocurren por medio del artificio causado por la complicidad entre Brígida y don Juan, la falta de malicia de la superiora y la atracción que se despierta en la novicia “si esto es amar, sí, le amo:/pero yo sé que me infamo/con esa pasión también (p. 185, v. 2119-2121).

⁷ Aunque sí pone en la boca de don Luis la afirmación: “Tú dirás lo que quisieres,/ mas yo fío en las mujeres/ mucho menos que en don Juan” (p. 138, v. 985-987).

⁸ En *Don Juan Tenorio*, los muros parecen representar el sistema de defensa femenino para resistir a las amenazas de este seductor. Son, en otras palabras, la defensa a la guerra amorosa y a la búsqueda de expansión amorosa del protagonista.

⁹ Me refiero a que, en la tradición literaria, la alcahueta suele ser la confidente de la dama cuyo honor será mancillado. Celestina y Lucrecia, por ejemplo, se convierten en confidentes de Melibea. Brígida es confidente de Inés. Lo que me hace pensar que Lucía no es la confidente de Ana es que no se muestra o alude a ningún diálogo significativo entre ellas.

El engaño y el soborno son parte de los elementos que hacen ostensible que don Juan tiene una única norma en su vida: transgredir. Infringir las leyes y las normas de conducta es lo que lo conduce a denigrar a las mujeres. Para este sevillano, la cuestión amorosa constituye el foco de sus desafueros. Su “arte de seducción” o “protocolo amatorio” es la particularidad que le otorga la facultad dramática de interactuar con los otros personajes. En efecto, el don Juan de Zorrilla es un personaje logrado porque combina cinco elementos dramáticamente importantes: la burla, la guerra, el erotismo, el amor y la religión.¹⁰ Es alguien que indudablemente está convencido que en el amor y en la guerra todo está permitido. Sabe que para vencer en ambos casos hay que saber arriesgar y saber disimularse, hay que jugar sucio si es preciso y no hay que preocuparse demasiado por las víctimas que se deja en el campo de batalla. Esto se percibe desde el acto primero, pues la primera vez que aparece en escena lo hace con un antifaz, símbolo del ocultamiento, de artificio visual y de camuflaje. Este artefacto le permite transmitir información confusa/falsa, le consiente fingir para alcanzar sus propósitos “Las fiestas de carnaval,/al hombre más principal/permiten, sin deshonor/de su linaje, servirse/de un antifaz, y bajo él,/¿quién sabe, hasta descubrirse,/de qué carne es el pastel? (p. 102, v. 164-169).

3.2 Camuflaje, transformación y redención

El antifaz, en efecto, parece representar – en esta obra – una reflexión sobre el significado simbólico de disfrazarse o de mudarse para dejar de ser uno mismo y convertirse en otro/suplantar a otro y, finalmente, parece sugerir una transformación. Esta última podría relacionarse indirectamente con la redención que marca el final de la obra, en la cual la muerte no es un castigo para el sevillano, sino un momento que regocija su alma y le permite la salvación gracias al perdón de su personalizado Dios clemente: “¡Clemente Dios, gloria a Ti!/ Mañana a los sevillanos/aterrará el creer que a manos/de mis víctimas caí/Mas es justo: quedé aquí/al universo notorio/que, pues me abre el purgatorio/un punto de penitencia,/en el Dios de la clemencia/el Dios de *don Juan Tenorio*” (p. 255, v. 3807-3818) y al amor de doña Inés, representado por la imagen en la cual don Juan cae a sus pies y de sus bocas – a manera de llamas brillantes – salen sus almas y se pierden en el espacio al son de la música. Así, se podría decir que la obra se abre con el antifaz del camuflaje y termina con la transformación/redención del protagonista por un amor que, *in extremis*, lo salva, lo hace crecer, lo expansiona y le abre nuevos espacios. El texto termina – desde mi perspectiva – mostrando la dinámica del amor verdadero como fuerza del universo, como energía, luz y esperanza de eternidad.

En el *Tenorio* asistimos a un caso de salvación por contrición perfecta. Don Juan detesta y se duele de sus pecados e invoca al Dios de la clemencia. En este acto arrepentimiento necesariamente *personal*, ¿qué intervención tiene doña Inés? Para la teología su participación en la salvación del pecador es un caso concreto de la comunión de los santos. Según su sombra ella movida por amor ofreció a Dios alma en precio del alma impura

¹⁰ Por ejemplo, cuando el sevillano explica las razones que lo llevaron a Italia, afirma que este era un lugar digno para sus hazañas, pues es la tierra del amor y de la guerra, el lugar del juego, las pendencias y los amoríos “Como gustéis, igual es,/que nunca me hago esperar./Pues, señor, yo desde aquí,/buscando mayor espacio/para mis hazañas, di/sobre Italia, porque allí/tiene el placer un palacio./De la guerra y del amor/antigua y clásica tierra,/y en ella el Emperador,/con ella y con Francia en guerra,/díjeme: «¿Dónde mejor?/Donde hay soldados hay juego,/hay pendencias y amoríos»./Di, pues, sobre Italia luego,/buscando a sangre y a fuego/amores y desafíos” (p. 115, v. 438-452).

de don Juan. Y ya conocemos la disposición divina ante tal fidelidad a un amor “satánico”. Tras una espera de cinco años en el purgatorio de su tumba, llega don Juan arrasado por un amor dolorido a verter lágrimas amargas sobre su sepultura (Zorrilla *apud* Peña, 2001, p. 50-51).

Sin prestar demasiada atención al antifaz y al amor redentor, pero centrándose en la eficacia simbólica y estructural del *Don Juan Tenorio*, Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Patterson (1988) juzgan que es relevante el hecho de que la primera parte de la obra se desarrolla en la noche culminante del Carnaval¹¹ y, al mismo tiempo, sugieren que a la segunda – a pesar de que no se lo menciona abiertamente – concluye en la madrugada de San Juan, durante la cual se asiste a la revolucionaria salvación del protagonista, purificado por el amor de Inés.¹² Según los estudiosos, aunque el dramaturgo no lo indique expresamente, Zorrilla tenía más que razón para suponer que su público con los datos que ofrecía su texto daría también en esa fijación festiva. Ellos juzgan que se puede asegurar que la ubicación sanjuanera no queda explícitamente señalada (en acotación, se entiende) precisamente por evitar que su público acertara ya, al comienzo mismo de la segunda parte, adonde iba a conducir su *Don Juan Tenorio*. Es decir, a la finalidad y el efecto purificador de toda la segunda parte (Rodríguez; Cornejo-Patterson, 1988, p. 47-54).

Coincidiendo con los estudiosos, considero relevante el hecho de que la obra inicia y termina con celebraciones que están relacionadas con el mundo cristiano, pero cuyos orígenes remontan a épocas mucho más remotas, cuando la religión dominante era la pagana, pues podría sugerir que la ambigüedad que Ciutti señala al inicio, no se debe a la extraña combinación noble-pirata, sino a las antitéticas influencias de Dionisio (símbolo del carnaval) y de Jano (cuya figura es uno de los sustratos precristianos que subyacen en la fiesta de San Juan). El primero estaría relacionado con sus excesos. El segundo se podría relacionar con la transición y transformación del protagonista.¹³ También juzgo importante resaltar que la obra hace un salto temporal importante, pues en ella no se alude directamente a la cuaresma, tiempo marcado por las privaciones, penitencias y arrepentimientos, pasando casi abruptamente del exceso a la redención.

Sin embargo, podría decirse que por medio del monólogo de la escena III de la segunda parte podemos notar que en el protagonista comienza a desarrollarse una contrición, una primera señal de cambio que podría considerarse como el primer indicio de una posible salvación: “¡Cuántas, al mismo fulgor/de esa luna transparente,/arranqué a algún inocente/la existencia o el honor!/Sí, después de tantos años/cuyos recuerdos me espantan,/siento que en mí se levantan/pensamientos en mí extraños” (p. 218, v. 2912-2919), aunque no puede decirse que haya un periodo de arrepentimiento propiamente dicho o de temor al castigo, sí se observa en don Juan una suerte de auto-aborrecimiento. Este también se percibe claramente en su

¹¹ Así, la obra iniciaría en base a las licencias carnalescas, relacionadas con el exceso en lo que respecta a los apetitos, incluyendo el desenfreno sexual.

¹² En este sentido, mucho de lo que sirve para darle relieve excepcional a la vitalidad sexual del don Juan zorriillesco queda reforzadamente recogido del ambiente carnalesco en general y de los tradicionales elementos de su contenido simbólico: la anonimidad descarada del enmascaramiento y el efecto perturbador del disfraz engañoso (Bakhtine, 1982, p. 39-41); el provocativo contexto de apuestas y juego (p. 236-38); y el desvergonzado diabolismo que respira, de sí, el relajado ethos de la festividad. El relajo de restricciones ético-sociales que está en la esencia misma de lo carnalesco refuerza idóneamente la presentación del don Juan.

¹³ Es interesante que Jano generalmente es representado por imágenes con dos cabezas que apuntan a direcciones opuestas, lo que podría relacionarse con las varias facetas de don Juan que señala el personaje de Ciutti, su siervo.

diálogo con la estatua de don Gonzalo, en el cual, cuando la efigie lo quiere inducir al arrepentimiento, este responde: “¡Imposible! ¡En un momento/borrar treinta años malditos/de crímenes y delitos! (p. 251, v. 3704-3706). Sin embargo, lo interesante de *Don Juan Tenorio* es que el auto-aborrecimiento no conduce a la tragedia (como sucede, por ejemplo, con Edipo). Don Juan no posee un autodesprecio destructivo, tal vez por ello – y por la ayuda de doña Inés – logra la salvación, aun dudosa.

Sea como sea, el hecho de que la obra pasa del exceso a la redención dando lacónicas señales de arrepentimiento me hace pensar en la relevancia de que inicie relacionando al protagonista con un evento que resale a las saturnales de la antigua Roma o las fiestas dionisiacas del periodo clásico griego, en las cuales era posible soltarse, liberarse de obligaciones y compromisos y escarnecer a los demás. Un período asociado al dicho *semel in anno licet insanire*, es decir “una vez al año está permitido volverse loco”. Don Juan, en efecto, actúa de manera poco sensata y también hace entrar en su círculo de insensatez a quienes le rodean. Don Juan usa su máscara, su antifaz, adopta al máximo su papel social de seductor, pero también podría decirse que decide otorgar papeles a otros personajes.¹⁴ Por ejemplo, podría afirmarse que otorga a don Luis el papel del cornudo, aunque este engaño es relativo, pues – tal como afirma don Luis – la traición se debe a una usurpación ejecutada por el burlador sevillano. Además de poner en duda el papel de engañado de don Luis, el hecho de que *Don Juan Tenorio* inicia en carnaval podría significar que el protagonista no es verdaderamente un seductor, sino que adopta esta postura para disfrazarse de lo que no es. En ese sentido, el reproche de Luis, en el cual le dice que no ha ganado porque “por otro jugasteis” (p. 195, v. 2361-2367), no significaría solamente que le ha usurpado su lugar en el lecho de Ana, sino que también podría considerarse una acusación directa al protagonista de estar trastocando su propia realidad, de estar jugando a lo que no es. Más allá de divagar sobre la sexualidad de don Juan, creo que lo importante del hecho de que la obra comienza en carnaval se debe a que el estado anímico del protagonista está inicialmente marcado por el gozo de la carne, el desorden y la desmesura. En don Juan hay una necesidad de desahogo, de romper con los preceptos establecidos, de disimularse (no solo por el antifaz, sino porque también toma el lugar de don Luis), de crear escándalo, injuriar y de pretender vivir una sexualidad desenfrenada. Al mismo tiempo, podría decirse que este inicio carnavalesco ya parece dar indicios de que la obra estará marcada por la muerte y la redención. Así, la liviandad de la primera jornada podría ser el comienzo del tránsito conceptual de don Juan, quien pasa de individuo libertino a ser redimido. Esta metamorfosis ocurre por medio del personaje de Inés, del cual – como vimos en el epígrafe que antecede este ensayo – Zorrilla se sentía muy orgulloso de haber creado.

Por consiguiente, aunque coincido con la perspectiva del antes mencionado Mazzeo sobre el hecho de que Zorrilla transgrede la ortodoxia católica al poner en doña Inés dotes de salvadora, juzgo que el dramaturgo romántico no pone en ella las características de un confesor. Su manipulación de los motivos católicos va mucho más allá, pues en este personaje femenino existen atributos claramente marianos. Su nombre, por ejemplo, posee dos significados. En primer lugar, se piensa que significa “la que es casta o pura”, es decir, inmaculada.

¹⁴ Según numerosas fuentes, entre ellas Apuleyo, el “disfraz” se remonta a una fiesta en honor de la diosa egipcia Isis, durante la cual estaban presentes numerosos grupos enmascarados. Esta costumbre también fue importada al Imperio Romano: al final del año viejo, un hombre cubierto con pieles de cabra era llevado en procesión y golpeado con palos. En muchas otras partes del mundo, especialmente en Oriente, había muchas fiestas con ceremonias y procesiones en las que los individuos se disfrazaban: en Babilonia, por ejemplo, no era extraño ver grandes carros que simbolizaban la Luna y el Sol desfilando por las calles que representan la creación del mundo.

En segundo lugar, se piensa que significa “cordero”, es decir, el símbolo de la liberación y de la salvación desde la perspectiva judeocristiana.¹⁵ Así, si bien la cuaresma no es mencionada en el texto, esta no solo podría estar representada por el posible arrepentimiento que don Juan muestra en su monólogo, sino que podría estar personificada por medio de la virtuosa doña Inés, quien – a modo de cordero sacrificial – se presenta inicialmente como un personaje pasivo que permite que el mítico sevillano desempeñe su papel de galán de monjas, para progresivamente tomar una función importante: se convierte en una suerte de desafío a la muerte y al propio don Juan. Si analizamos detalladamente este personaje, veremos que su pasividad y sumisión son solamente aparentes. Aunque presenta la belleza y el candor típicos de los personajes femeninos del Romanticismo, también representa su transgresión, pues logra superar no solo los obstáculos entre lo terrenal y ultraterrenal, sino que obtiene lo más difícil: salvar el alma de alguien que había perdido cualquier oportunidad de redención. Doña Inés hace milagros a lo largo de la obra, alcanza imposibles. Su primer portento consiste en lograr que don Juan se enamore de ella, algo que nunca le había ocurrido con ninguna mujer. El segundo es salvar al nefando protagonista. De hecho, la mediación que Inés hace desde ultratumba parece recordar a la conciliación que María ejerce en el purgatorio, donde ella ayuda y rescata a las almas que se encuentran detenidas. Inés es para don Juan, como María lo es para las almas penitentes, la puerta de la vida eterna por medio de la cual el sevillano encuentra el paraíso.

Así, este personaje femenino se coloca por encima de los asuntos del honor que han marcado a las otras mujeres de don Juan, incluyendo a doña Ana. Ella va más allá de las cuestiones del placer, de la honra y de la deshonra. Inés pertenece a un orden superior, es la gracia que supera todas las fuerzas y exigencias de la naturaleza y de la fe para elevar a don Juan, para hacerlo participante de la vida misma de Dios. Inés tiene un papel mucho más transcendental que el de la Margarita de *Fausto* y una función mucho más elaborada que la de Beatriz en la *Divina Comedia*, pues su papel va más allá de la guía en la peregrinación. Aunque Margarita, al igual que Inés, permite la salvación *in extremis* de Fausto y aunque Inés y Beatriz permiten que sus admiradores descubran la belleza y el amor absoluto, Inés es la única que logra que un personaje conozca la gloria sin sufrir de una manera meritória por alcanzar el cielo. Ella se convierte en el único canal de redención en el texto.¹⁶ Ella y don Juan son dos opuestos que se atraen y, por lo tanto, será la única persona que – aunque sea en forma de sombra/espectro – logrará canalizar al protagonista a encontrar la armonía. Zorrilla la dota del principio mariano de la gracia, que en el catolicismo solamente es concedida por el padre eterno, Jesús y María: “y Dios te otorga por mí/tu dudosa salvación” (p. 254, v. 3788-3789).¹⁷ Tal vez porque la historia entre esta redentora y su redimido también se relaciona con otros sustratos precristianos: Dionisio y Jano.

¹⁵ Conjuntamente, hay que considerar que, en la iconografía católica, la imagen de Santa Inés (Sant’Agnese) es representada por una joven que carga un cordero y la palma que distingue a los mártires. La iglesia primitiva la distinguió como un modelo para la juventud. Véase Angelini, 2015, p. 74-93.

¹⁶ Esto se percibe claramente en el primer diálogo entre los dos personajes. En el cual, Inés dice “Tal vez poseéis, don Juan,/un misterioso amuleto,/que a vos me atrae en secreto/como irresistible imán./Tal vez Satán puso en vos su vista fascinadora,/su palabra seductora (p. 190, v. 2236-2241) y don Juan responde “No es, doña Inés, Satanás/quien pone este amor en mí:/es Dios, que quiere por ti/ganarme para él quizás” (p. 191, v. 2264-2266).

¹⁷ Que doña Inés deseaba proteger a don Juan se percibe claramente en las últimas palabras que la obra le hace pronunciar mientras está viva, pues mientras todos gritan “Justicia por doña Inés” (206, v. 2638), ella responde “pero no contra don Juan” (p. 206, v. 2639). Doña Inés representa en la obra el morir de amor, como bien lo reflejan las palabras del escultor sabemos que murió de tristeza “Dicen que de sentimiento/cuando de nuevo al convento/abandonada volvió/por don Juan” (p. 215, v. 2845), pero también significa el florecer de buenos senti-

Don Juan y doña Inés son opuestos y son complementarios, tal vez por eso la obra los relaciona – si las tesis de Alfred Rodríguez y Deanna Cornejo-Patterson son correctas – con las fiestas de San Juan, la cual, entre sus connotaciones, simboliza también el matrimonio entre el sol y la luna, el *hybris* masculino y la espiritualidad femenina, el paso entre el mundo del espacio-tiempo al de la atemporalidad. La oposición/complementariedad de estos dos personajes permite que pasen la frontera que conduce a la redención y a la eternidad. Así, el viaje temporal de cinco años que nos relata *Don Juan Tenorio* sería el indicio de que la historia de amor entre ambos personajes seguía una suerte de orden iniciático, que inicia bajo el símbolo de Dionisio y termina con el misterioso Jano, cuyo nombre significa puerta y es considerado señor de la eternidad, símbolo del poder real y sacerdotal, quien – además – en el mundo cristiano fue interpretado como la imagen profética de Cristo, camino y señor de la eternidad. Así en la obra el carnaval y la fiesta de san Juan podrían representar el choque, la dualidad manifiesta entre las personalidades de los dos protagonistas, pero al mismo tiempo la manera cómo al final ambos se fusionan en una luz que une las dos oposiciones. De hecho, hay algo inusual en esta obra, pues, aunque posee todos los elementos para ser una tragedia (deshonor, muertes, felonías, engaños) termina con un final feliz que promete redención.

4 Conclusiones

En suma, después de haber estudiado algunas características de este texto, se puede concluir que *Don Juan Tenorio* es una obra de teatro que por medio del retrato del protagonista y de su redentora analiza los motivos que hacen de la sexualidad y de la guerra modos de dominio y al mismo tiempo de redención. La extravagancia del sevillano y la alegoría de su desenfreno por medio del carnaval llega a tener connotaciones de rito sagrado y de fantasía mística cuando se considera que se complementa con la función transformadora/redentora que se asigna a doña Inés en la segunda parte y a las tesis que juzgan que el desenlace ocurre en la Noche de San Juan. El texto termina – desde mi perspectiva – mostrando la dinámica del amor verdadero como fuerza del universo, como energía, luz y esperanza de eternidad.

En efecto, si en la primera parte de la obra don Juan se presenta como un autómatas sentimental que, mientras lleva a cabo sus funciones amatorias, no parece experimentar ningún sentimiento, sino que solamente ejecuta. En la segunda parte se muestra que el seductor sí tiene capacidad de amar y experimentar un cierto grado de remordimiento. Es por estos dos sentimientos que se dejará salvar por doña Inés, a pesar de haber sido un victimario, un seductor y un infractor que, al modo de Calisto en *La Celestina*, sabía tejer redes para corromper/comprar a miembros de las clases bajas para atrapar a sus presas amorosas, usando el soborno y diversas artimañas para lograr su objetivo. De hecho, la primera parte de la obra parece intentar confirmar que, en el amor, como toda guerra, también se gana por medio de la negociación ilegal. Esta le permite cometer impunemente su seducción de manera delictiva, para cumplir sus expectativas. No hay ningún aspecto sublime en este personaje. Es tal vez por su naturaleza nociva que Don Juan ha logrado integrar tanto el canon clásico como la tradición popular, pues llama la atención el hecho de que su eros contiene en sí una lógica bélica, un erotismo agonístico que lo convierte en un mercenario sentimental que usa todas las armas

mientos en el corazón de don Juan, quien apenado exclama “¡Quién pudiera, doña Inés, / volver a darte la vida! (p. 216, v. 2862-2863) y la salvación “Y Dios perdona a don Juan/al pie de mi sepultura” (p. 254, v. 3773-3774).

posibles para lograr sus objetivos, incluyendo el uso de alcahuetas, la usurpación y el en la usurpación y el engaño en general.

A pesar de que don Juan ha matado a su padre y ha causado su deshonor, podemos decir que la piedra angular que une la primera y la segunda parte es el deseo de doña Inés de liberar a don Juan del peso de la ley, del castigo por sus malas acciones, de la condena de su alma. Doña Inés es un personaje crucial en la obra. Zorrilla le ha otorgado atributos claramente marianos, ella es la *redemptrix* de don Juan. Doña Inés es un personaje logrado, constituye al mismo tiempo el cordero sacrificial y la salvadora, presentando ecos de la función conciliatoria que María ejerce para salvar a las almas que se encuentran detenidas en el purgatorio. Ella es la esperanza pues demuestra que el amor tiene una potente función redentora que llega incluso a liberar de sus condenas a los individuos que menos merecen la salvación.

Sin duda, lo que hace de *Don Juan Tenorio* una obra interesante es el hecho de que sus dos protagonistas son opuestos y, por lo tanto, son complementarios, como lo son el bien y el mal, la pureza y la deshonestidad, el carnaval y la fiesta de San Juan, Jano y Dionisio. Tal vez es por este contraste entre ellos que la obra termina con un final metafísicamente feliz. Doña Inés es el único personaje que don Juan no fagocita y es el único personaje que logra abrirle las puertas – cual Jano – a una dimensión mejor.

Referencias

ANGELINI, Alessandro. Una Sant'Agnese di Montepulciano di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore. *Prospettiva*, n. 157/158, p. 74-93, 2015. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26387148>. Fecha de acceso: 06 may. 2024.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Gallimard. 1982.

BERSETT, Jeffrey. T. *El burlador de Sevilla: Nineteenth-century theatrical appropriations of Don Juan Tenorio*. Juan de la Cuesta. 2003.

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial. [1951] 1981.

DE ROUGEMONT, Denis. *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau. Editorial Leyenda. 1945.

HOWE, Elizabeth Teresa. Hell or Heaven? Providence and Don Juan. *Drama Criticism*, vol. 13, Jan. 2001, p. 212–219. Disponible en: ProQuest, <https://jerome.stjohns.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/hell-heaven-providence-don-juan/docview/1290928376/se-2>. Fecha de acceso: 06 may. 2024.

MARINA, José Antonio. *La conspiración de las lectoras*. Anagrama, 2023.

MAZZEO, Guido E. "Don Juan Tenorio": Salvation or Damnation? *Romance Notes*. vol. 5, n. 2, 1964, p. 151-155. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43800195>. Fecha de acceso: 06 may. 2024.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Alianza Editorial, 2006.

RODRÍGUEZ, Alfred; CORNEJO-PATTERSON, Deanna. La estructura mítico-tradicional del Don Juan Tenorio de José Zorrilla. *RILCE*, vol. IV, n. 2, p. 47-54, 1988. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.4.27176>

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Prólogo Francisco Nieva, edición Juan Francisco Peña. Colección Austral. 2000.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Edición Aniano Peña. Cátedra Letras Hispánicas. 2001.

Étude de l'usage de l'épigraphe dans
Le bec de canard, de Gilbert Sinoué
Study of the Use of Epigraphs in Le bec de canard,
by Gilbert Sinoué

Loubna Dirhoussi

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
(USMBA) | Fès | Fès-Meknès | MA
loubna.dirhoussi@usmba.ac.ma
<https://orcid.org/0000-0002-1395-4001>

Résumé : Cet article s'assigne comme objectif d'étudier la pratique épigraphique dans *Le bec de canard* de Gilbert Sinoué et d'en analyser les enjeux esthétiques. Pour ce faire, cette contribution part de l'hypothèse que ladite pratique relève de l'esthétique de l'hétérogène qui imprime au texte une dynamique intérieure et y installe une intertextualité soucieuse de la richesse et de la variété des imaginaires culturels et littéraires. Cette pratique est aussi le signe d'une altérité textuelle et littéraire recherchée par l'auteur. Le roman de Sinoué précité s'avère être le lieu de rencontre de plusieurs textes, d'obédiences différentes. Ainsi cette contribution s'articulera-t-elle autour de deux axes : dans un premier lieu, nous fournirons quelques considérations théoriques sur l'intertextualité ; dans un second lieu, nous analyserons la pratique de l'épigraphe dans l'œuvre susmentionnée.

Mots-clés : Intertextualité ; épigraphe ; hétérogénéité ; altérité ; multiculturalisme ; littérature-monde.

Abstract: The aim of this article is to study epigraphic practice in Gilbert Sinoué's *Le bec de canard* and analyze its aesthetic implications. To do so, this contribution starts from the hypothesis that this practice is part of the aesthetics of the heterogeneous, which imbues the text with an inner dynamic and installs an intertextuality concerned with the richness and variety of cultural and literary imaginaries. This practice is also a sign of the textual and literary otherness sought by the author. Sinoué's novel proves to be a meeting place for several texts of different obediences. This contribution will therefore be structured around two axes: firstly, we will provide some theoretical considerations on intertextuality; secondly, we will analyze the practice of epigraphs in the aforementioned work.

Keywords: Intertextuality; epigraph; heterogeneity; otherness; multiculturalism; world literature.

1 Introduction : notules sur la notion d'intertextualité

La lecture des romans de Gilbert Sinoué, auteur franco-égyptien, nous a amenée à faire la remarque suivante : l'auteur a une forte propension à l'utilisation de l'intertextualité (intertextes religieux, politiques, littéraires sont présents dans ses romans). De même, l'usage de l'épigraphe est si fréquent que l'on peut parler d'une *épigraphomanie*. D'après nos investigations, aucune recherche n'est dédiée à cette pratique scripturale dans les romans de l'auteur. C'est pourquoi nous ambitionnons, dans le cadre de cette contribution, d'étudier les manifestations de cette pratique et les effets esthétiques qui en découlent. Mais, avant de nous atteler à cette étude, commençons par donner quelques considérations théoriques sur l'intertextualité, de manière générale, et sur l'épigraphe.

Pour les structuralistes, le concept d'intertextualité est l'un des pivots de l'analyse littéraire. Elle est le socle de toute écriture. Cette notion vaste et parfois insaisissable est appréhendée selon des approches variées. Par exemple, Julia Kristeva, qui a introduit le terme dans le champ critique français, en fait une procédure éminemment sémiologique. Michael Riffaterre, pour sa part, l'apparente à une pragmatique, et ce en considérant le lecteur comme le foyer de résonance de celle-ci : « pour qu'il y ait intertextualité, la présence d'un interprétant reliant les textes est nécessaire » (Riffaterre, 1979, p. 248). Pour Genette, l'intertextualité est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. C'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8). Cette relation est, selon Barthes, généralisable à l'ensemble de la production littéraire. Dans ce sens, il écrit que : « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables » (Barthes, 1973b, p. 1015). L'intertextualité est un phénomène produit pendant le processus d'écriture, dans la figure de l'auteur, pour ainsi dire. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes écrit également que « le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile » (Barthes, 1973a, p. 85).

Il revient au groupe *Tel Quel* d'avoir forgé la notion d'intertextualité. Julia Kristeva parle de dialogisme qui se veut une interaction textuelle. Celle-ci fait du texte le lieu où interfèrent et cohabitent plusieurs discours. C'est dans ce sens que Kristeva considère que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969, p. 145). Ainsi l'identification de l'intertexte s'opère-t-elle à travers le repérage de séquences, appelées également « codes ». Cela signifie que le texte, comme le précise Kristeva (1969, p. 145), est traversé par de microtextes que l'auteur destine au lecteur : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) ». Philippe Sollers exprime cette relation de croisement comme suit : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » (Sollers, 1968, p. 77). Ainsi le texte n'est-il pas un espace clos, mais un univers où les croisements et la transformation d'autres textes sont possibles. Ouvert, le texte est le lieu où s'invitent d'autres discours que le lecteur se doit d'identifier et en apprécier la présence comme forme d'une poétique intentionnelle.

De façon générale, les théories autour de l'intertextualité ont opéré une réelle rupture quant à la conception traditionnelle que l'on se faisait du texte et de la création littéraire : texte comme réceptacle de sens et comme lieu de l'autorité de l'auteur. En effet, le texte est, depuis, considéré comme espace d'enchevêtrement de discours issus d'horizons multiples et inscrits

dans un mouvement continu de production. Pratique très ancienne, l'épigraphe contribue à cet enchevêtrement et instaure des connexions avec d'autres textes. De ce fait, elle n'est pas un simple ornement inutile. Au contraire, elle est destinée à fournir une clé d'interprétation au lecteur et à l'aider à réaliser sa propre interprétation du texte. Rappelons que l'épigraphe est une courte citation qui figure au début d'un livre ou introduit un chapitre. Son utilisation n'étant pas fortuite, elle permet d'orienter le lecteur, de résumer l'esprit du texte, de tisser des connexions implicites ou explicites entre la citation épigraphiée et la signification globale du texte englobant. Gérard Genette la définit comme suit :

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors d'œuvre*, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt en *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte [...] (Genette, 1987, p. 137).

Pratique citationnelle, par excellence, l'épigraphe jouit d'une solennité comme le précise Philippe Lane : « Cette solennité de l'épigraphe fait apparaître la dimension symbolique de la citation, symbolique, lisible ou cryptée » (Lane, 1992, p. 46). Philippe Lejeune, quant à lui, considère que l'épigraphe, comme le titre, constitue en soi un programme de lecture. Dans ce sens, « le texte peut se répéter en soi-même, en abyme, en insérant dans son parcours un fragment qui en une sorte de réduplication sémantique fonctionnera comme une sorte de maquette, de modèle réduit de l'œuvre tout entière » (Lejeune, 1975, p. 45). L'épigraphe ouvre la voie à une parole qui vient faire concurrence au texte. Elle se veut le lieu d'une énonciation qui s'origine dans un hors-texte mais dont la présence dans le roman sert à orienter le lecteur ou encore à l'inviter à trouver le lien, généralement non décliné, entre le contenu d'un chapitre et l'épigraphe qui l'introduit. Par voie de fait, c'est le lecteur qui reconstruit le texte à partir des indices que ce dernier lui fournit. Le lecteur finit par démêler l'écheveau du texte après avoir trouvé et compris le lien hypothétique entre l'épigraphe et ce que le texte raconte. Autrement dit, le lecteur se doit de faire preuve d'une coopération textuelle qui lui permet d'actualiser et de décoder les différents possibles du texte, car « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit [...] alors que le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle » (Eco, 1985, p. 25).

Dans ce qui suit, nous procéderons au relevé, non exhaustif, de quelques épigraphes dans le roman *Le bec de canard* de Sinoué. Outre le relevé, nous nous efforcerons de montrer les enjeux de cette pratique, nous verrons dans quelle mesure les épigraphes mises en exergue au niveau des chapitres permettent de saisir, à travers une énonciation pragmatique forte, la quintessence des événements qui y sont relatés.

2 La pratique de l'épigraphe chez Gilbert Sinoué

Le phénomène de l'intertextualité se manifeste dans le roman francophone postcolonial. Cette pratique scripturale est fréquente chez des auteurs francophones comme, entre autres, Assia Djebar, Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun, Sony Labou Tansi, Lorsa Lopez. Il en va de même de l'œuvre de Gilbert Sinoué, figure éminente de la littérature francophone contemporaine qui réunit un double talent d'écrivain et d'historien. Son œuvre, prolifique et polyphonique, embrasse une variété de genres (romans, essais, biographies). Bien qu'il ait une prédilection

pour le roman historique, la pratique intertextuelle justifie d'une forte présence dans ses textes. Nous tenterons, dans ce qui suit, de faire ressortir quelques épigraphes dont regorge *Le bec de canard*, roman faisant partie d'une trilogie consacrée à l'histoire du Maroc.

Le texte, objet de notre étude, plonge le lecteur dans les remous qui ont marqué l'histoire du Maroc sous le règne de Moulay Abdel Rahman et de Moulay Slimân. D'emblée, le titre du roman est une forte allusion à l'accord passé entre l'Allemagne et la France en 1911 ; accord qui garantit à cette dernière « la suprématie au Maroc en échange de concessions territoriales au Congo » (Zimmermann, 1912, p. 185). Ainsi le titre réfère-t-il à un conciliabule clandestin dans les coulisses berlinoises lors duquel la France échafaude un stratagème ingénieux pour amadouer l'Allemagne. L'astuce consiste à proposer le Congo français, un territoire couvrant 295 milles km², en échange d'une latitude totale pour instaurer son protectorat au Maroc. Pour prévenir les vagues d'indignation de l'opinion publique, la France manœuvre en sollicitant de l'Allemagne la cession, contre le Congo français, d'une parcelle territoriale discrète nichée entre le Tchad et le Cameroun, arborant la silhouette d'un bec de canard. Ce coin de terre, de 80 milles km², devient ainsi le théâtre d'une machination subtilement intitulée « Le bec de canard ». Certes, cet accord signifié dans le titre du roman ne réfère pas explicitement aux événements racontés dans le roman, mais il a ceci de particulier de rappeler que le Maroc a été dans le point de mire des puissances étrangères et a été au centre de leurs négociations. C'est un titre qui est en soi une pratique intertextuelle subversive car il condense l'idée de complot et de machinations qui prévaut en politique. Outre le jeu qui préside au choix du titre, ce roman historique contient une série d'épigraphes d'obédiences différentes et variées. Par exemple, le premier chapitre commence par cette citation empruntée à Napoléon : « La bonne politique est de faire croire aux peuples qu'ils sont libres » (Bonaparte *apud* Sinoué, 2022, p. 21). Cette phrase résume les agissements de la France envers le Maroc. Dans les échanges politiques entre les deux pays, il appert que la France, gouvernée par Napoléon, se montre coopérative et de bonne foi, mais, dans les faits, la liberté des peuples chantée par Napoléon est fallacieuse puisque toute la politique de la France d'alors consistait à s'ingérer dans les affaires internes des pays comme le Portugal et le Maroc. Ainsi l'épigraphe en question révèle-t-elle le jeu de manipulation pratiqué par Napoléon. Ce jeu se traduit dans les relations tumultueuses entre les Sultans du Maroc (Moulay Ismail et Moulay Slimân) et ceux qui présidaient aux destinées de la France. L'épigraphe du chapitre dix, citation de l'Émir Abd El-Kader (*apud* Sinoué, 2022, p. 135), donne également le ton de la duplicité des Français à l'égard de l'Algérie : « Les Français n'ont quitté leur pays que pour conquérir le nôtre, je suis l'épine que Dieu leur a placée dans l'œil et je les jetterai à la mer ».

Ce propos de l'Émir opère comme un intertexte historique dans le roman. Personnage visionnaire, il ne se trompait pas quant aux véritables intentions des Français. Ce que Sinoué raconte dans son roman semble être le déploiement fictionnel des convictions politiques de l'Émir. Conformément à ce que rapporte l'histoire, l'auteur nous présente ce dernier sous des dehors positifs. Jeune homme mystique, doté de grandes compétences oratoires, il a pu faire adhérer plusieurs tribus à sa cause. L'épine dont parle ce chef militaire trouve sa justification dans le récit que l'auteur consacre à ses prouesses militaires et à sa farouche résistance. En effet, personnage influant, il était considéré comme un sauveur par les musulmans. Le Sultan Moulay Abdel Rahman, placé dans une situation délicate, devait choisir entre soutenir l'Émir et risquer une intervention française ou rester neutre.

L'épigraphe du troisième chapitre, « La diplomatie n'est souvent que de l'escroquerie courtoise », corrobore, quant à elle, celle de Napoléon. Elle est, en effet, centrée sur le rapport

consubstantiel entre diplomatie et escroquerie. Elle établit la radioscopie de l'exercice de la politique en général, mais donne, d'emblée, un aperçu édifiant sur le jeu de manipulation et de dissimulation qui entachait, sous le règne de Napoléon, les relations de la France avec les pays qu'elle cherchait à dominer. De telles épigraphes montrent que la colonisation est un processus de dépossession destiné à altérer l'identité des pays colonisés, à effacer ses repères et à les néantiser. Pour mettre en évidence la duplicité de l'*homo politicus*, en l'occurrence, Napoléon et ses acolytes, Sinoué commence le chapitre quinze par une citation dont l'auteur n'est pas mentionné : « Un politicien, c'est quelqu'un qui nourrit un crocodile en espérant qu'il sera le dernier à être mangé » (Sinoué, 2022, p. 213). L'auteur ne précise pas la provenance de cette citation même si celle-ci est connue. Dans les faits, elle revient à Churchill (1941, p. 215), homme d'État et écrivain britannique de renom.

Les agissements des puissances étrangères, en l'occurrence françaises, espagnoles et anglaises, face au Maroc, ne diffèrent pas de ceux desdites puissances à l'égard des pays de l'Afrique. Dans ce sens, l'épigramme empruntée à Léopold Sédar Senghor (1983, p. 50), poète sénégalais, en dit long sur le travail de sape que toute colonisation accomplit en parallèle à l'occupation des territoires. Voici la citation de Senghor reprise par Sinoué dans le roman : « La colonisation est plus que la domination d'un individu par un autre ; c'est la domination d'une civilisation par une autre ; la destruction des valeurs originales par des valeurs étrangères » (Senghor *apud* Sinoué, 2022, p. 203). Dans le même sens, nous avons au début du chapitre douze une autre épigramme, empruntée à Montagnac (1885, p. 299). Cette citation rappelle la convoitise des colonisateurs français, laquelle pouvait aller jusqu'à dessaisir les indigènes de leurs propres moyens de subsistance : « C'est en enlevant aux indigènes les ressources que le sol leur procure que nous pourrions en finir avec eux » (Sinoué, 2022, p. 172).

Pour faire ressortir davantage la perfidie et la facticité des Français, l'auteur fait appel, en guise d'épigramme, dans le deuxième chapitre, à un proverbe marocain : « Celui qui creuse un trou tombe dedans » (Sinoué, 2022, p. 23). Ce proverbe synthétise les événements politiques du roman, puisque la politique des Français et leur posture n'ont pas abouti à fléchir le Maroc ni à affaiblir sa ferme position quant aux rapports qu'il entretenait, en toute souveraineté, avec les Anglais.

L'épigramme du quatrième chapitre est aussi un proverbe juif : « Vu de loin, tout le monde est bon » (Sinoué, 2022, p. 44). À mettre en regard le sens de ce proverbe et le contenu du chapitre en question, il est aisé de déduire que ledit proverbe donne à voir la duplicité du capitaine Burel. Il se montre affable à l'égard de Bouazza et de sa famille, se montre appréciatif à l'égard des habitants de Tanger, mais il ne révèle pas toute la vérité sur les motivations de son déplacement au Maroc, si ce n'est son éventuelle rencontre avec le sultan à Fès. Cela dit, le monde est bon en apparence, mais il renferme des zones tues et cachées que l'homme, Burel en l'espèce, n'est pas disposé à révéler. Ce proverbe ne s'applique pas seulement à Burel, mais à toute la France. Nessim, le grand-père de Bouazza, fait entendre à Burel que le monde n'est pas bon. Son échange verbal avec l'invité permet justement de comprendre que la France a des vues sur le Maroc. Le grand-père ne se montre pas dupe. Ses remarques directes ou allusives ont confondu Burel, bien qu'il soit un capitaine expert dans les services secrets :

Il conclut avec une pointe d'humour, mais était-ce vraiment de l'humour ?

— Nous n'attendons plus que vous, les Français.

Burel but une rasade de lait d'amande pour masquer sa gêne. Une occupation du Maroc par la France... Il se vit un instant révélant à Nessim que lui, Burel, travaillait dans cette perspective et imagina sa réaction (Sinoué, 2022, p. 49-50).

L'insertion de ces proverbes atteste que l'auteur puise dans plusieurs cultures. Outre le domaine politique, il introduit ses chapitres par des proverbes relevant de la culture populaire. En voici un autre proverbe arabe : « Dans une bouche close, il n'entre point de mouche » (Sinoué, 2022, p. 53). Cette épigraphe synthétise ce qui est advenu lors de la rencontre des deux émissaires français, Burel et Michel-Ange d'Ornano, les deux mandataires de Napoléon, avec le Sultan Moulay Slimân. Rappelons-nous que Sinoué restitue toute la tension et l'expectative qui ont plané sur cette rencontre. Le proverbe en question, qui insiste sur le sens de la retenue, ne trouve pas d'écho dans l'attitude des deux émissaires. D'ailleurs, leurs échanges avec Moulay Abdeslam trahissent les vraies intentions de la France, dont l'éviction des Anglais de la Méditerranée. Cette intention n'était pas au goût du frère du Sultan puisque le Maroc tenait fermement à sa neutralité devant le bras de fer entre la France et l'Angleterre. En réponse aux intentions des Français, Moulay Abdeslam avance ceci :

Capitaine, je vous le répète : les affaires de l'Europe ne concernent pas le Maroc. Les seules qui nous préoccupent sont celles qui touchent à notre honneur et à la souveraineté de notre pays. Seul pays du Maghreb à avoir sauvegardé son indépendance alors que tous nos voisins vivent sous le joug ottoman. Ce n'est pas pour rien que l'on nous surnomme « l'île du Couchant ». Car, bien que nous ne soyons pas entourés d'eau, nous demeurons une exception. Un point de lumière (Sinoué, 2022, p. 65).

Donc, si la lettre de Napoléon est vue comme une offense directe au Sultan, il en va de même des révélations des deux émissaires. Parler, c'est se trahir. C'est en cela que le proverbe, présenté en épigraphe, prend tout son sens dans le roman de Sinoué.

Outre les épigraphes précédentes, nous relevons également des citations empruntées à des écrivains connus. Par exemple, le chapitre six s'ouvre par une citation de Chateaubriand : « La vieillesse est une voyageuse de nuit : la terre lui est cachée ; elle ne découvre plus que le ciel » (Chateaubriand, 1969, p. 1969 *apud* Sinoué, 2022, p. 67). Chateaubriand, on le sait, était un grand désapprobateur de Napoléon et de ce fait avait choisi de se retrancher dans le silence.

Cette citation de l'auteur français est une allusion directe à Abou al-Qassim al-Zayani, un homme berbère qui jouissait d'une forte estime auprès de Moulay Slimân. Homme expérimenté, il rassure ce dernier que Napoléon ne pouvait prendre d'assaut le Maroc et rapporte :

[qu'] en envahissant l'Espagne, l'empereur est tombé dans un bourbier [...] L'insurrection qui s'est étendue à travers la Péninsule a pris la forme d'une guérilla à l'encontre des Français. Comme vous en avez été informé la veille de l'arrivée du consul et de ce capitaine Burel, la situation a viré au désastre au point que les armées de l'empereur ont dû plier bagage et abandonner Madrid. Croyez-moi *mawlana*, si un jour la France devait envahir notre pays, ce ne sera pas demain (Sinoué, 2022, p. 67).

La vieillesse dont parle Chateaubriand devient dans le cas de Zayani la parabole de la sagesse et de la force intellectuelle. Le même personnage, en effet, prodigue des conseils précieux au Sultan pour le dissuader de rompre ses relations commerciales avec les Anglais. Il est aussi diligent par le Sultan pour mater une bande de criminels qui pillaient les commerçants dans la région de l'Angad, et ce malgré sa vieillesse prononcée :

Mon seigneur, vous m'avez écrit lorsque je me trouvais à Alger pour m'assurer que si je rentrais je pourrais vivre en toute quiétude. J'ai soixante-quatorze ans, sidnâ. Je suis un vieillard. Pitié. La charge de gouverneur est trop lourde pour un homme de mon âge [...]

— N'aie crainte. Je mettrai à ta disposition une centaine de cavaliers. Ensuite, une fois ta mission accomplie, tu pourras te retirer où bon te semble.
Moulay Slimân conclut avec un petit sourire :
— Tu pourras ainsi écrire tes Mémoires (Sinoué, 2022, p. 71).

Le Sultan insiste sur la participation du vieux Zayani à cette campagne d'assainissement et fait comprendre à ce dernier que c'est l'occasion d'écrire ses mémoires. Le mot « mémoires » n'est pas sans entretenir un rapport avec *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Sinoué joue sur ce mot pour donner tout son sens à l'épigraphe en question.

Le roman de Sinoué raconte certes la vie paisible de Moulay Slimân, mais en même temps il décrit et rapporte les zones de turbulence que le règne de ce Sultan a dû traverser. Dans le septième chapitre, nous avons comme épigraphe un proverbe allemand : « Mieux vaut la dictature du fer que l'anarchie de l'or » (Sinoué, 2022, p. 84). Cette épigraphe fournit des éléments explicatifs quant à la main de fer et à la violence avec lesquelles le Sultan a affronté les rébellions et les formes de sédition, dont celle menée par Boubker Amhaouch. La défection de l'armée du général du Sultan, le caïd Ibn al-Ghazi en l'occurrence, a mis Moulay Slimân dans une mauvaise posture. C'est ce qui a poussé son fils Moulay Brahim à mater toute une tribu, sans épargner ni enfants ni femmes. C'est cette violence que l'épigraphe justifie : pour contrer l'anarchie, précise le proverbe allemand, la dictature est recommandée. Il importe de retenir que Sinoué puise dans une culture éloignée une phrase qui rend parfaitement compte de la situation historique relatée. Dédouanée des huis clos identitaires, l'écriture de Sinoué, en variant les références épigraphiques, introduit des rapprochements culturels et transforme le texte littéraire en un lieu des possibles, c'est-à-dire en un *topos* d'entrecroisement des imaginaires.

Dans cette perspective, notons que Sinoué multiplie à loisir ses références littéraires, et ce dans le même roman. Par exemple, en exergue du chapitre neuf, nous avons une citation de Paul Valéry : « Aimer, c'est vivre et mourir d'un pari infernal que l'on fait sur ce qui se passe dans l'âme de l'autre » (Valéry *apud* Sinoué, 2022, p. 121). À lire l'épigraphe et les événements du chapitre précité, il nous est aisé de constater que la phrase de Valéry synthétise la portée et l'esprit de la passion amoureuse entre les deux personnages Tahar et Dihia. C'est une passion déchainée qui fait fi du statut de mariée de cette dernière et s'inscrit, de ce fait, aux antipodes de la doxa.

La définition de l'amour donnée par Valéry s'applique en tous points à la situation vécue par les deux amoureux ; situation marquée du sceau de la tourmente, de l'élan, de l'obligation de se séparer et de l'impérieuse nécessité de se retrouver. Valéry a dû vivre une situation similaire. En effet, sa relation amoureuse avec Jeanne Loviton s'inscrivait dans un amour total ; amour qui a connu certes des moments de bonheur, mais également de crise et de rupture. Le poète n'a cessé d'écrire sa douleur. « Valéry n'est pas guéri. Il continuera de parier pendant des années, jusqu'à ce que son amour s'y épuise et meure » (Bertholet, 1995, p. 241). C'est le cas des deux personnages amoureux présentés dans le roman *Le bec de canard*. L'auteur joue, par le truchement de l'épigraphe, sur le parallélisme entre deux situations ancrées dans deux contextes différents. Ce qui rapproche ces situations, c'est assurément la douleur de la séparation et ce qui en découle. En témoigne l'émouvante lettre adressée par Dihia, après une longue rupture, à Tahar pour l'assurer de son amour indéfectible :

Tu me manques, Tahar [...] Je t'ai aimé avant même de savoir que tu existais. Je t'aime comme on aime le bonheur et l'espérance et le jour qui se lève et l'impatience qui envahit celui qui guette à l'horizon le retour de l'être aimé. Je t'aime comme on aime le sultan, comme le fracas des armes aime la paix. On peut considérer mon élan comme mépri-

sable, condamner le pas qui m'entraîne vers toi, honnir l'attitude d'une femme que les liens du mariage ont liée à un autre. Peu m'importe ! Que l'on me méprise. Tout vaut mieux que l'indifférence.

Reviens... (Sinoué, 2022, p. 129).

La tonalité lyrique et fouguese de cette lettre prouve la passion enfiévrée des deux personnages. Le mariage de Dihia constituait l'une des contraintes majeures qui hypothéquaient cette union. D'ailleurs, Karim a beau dissuader Bachir de continuer à aimer Dihia, femme mariée, ce dernier n'a jamais renoncé à cet amour. Pour sa part, Dihia exprime, dans sa lettre, sa douleur d'avoir été séparée de Tahar et demande à le retrouver incessamment. Elle termine la lettre en avouant être consciente du péché qu'elle commet en aimant Tahar, mais elle ne peut pas s'empêcher de maintenir sa passion. Ainsi l'épigraphe choisie par Sinoué est-elle significative, attendu qu'elle rend compte du sentiment amoureux, débarrassé de toutes les contraintes et obligations morales. Outre ce qui précède, l'auteur insère un autre intertexte littéraire, amplement exploité dans la littérature de l'Afrique du Nord. Il s'agit, en l'espèce, de la figure de Dihia, la guerrière berbère qui a mené des batailles mémorables contre l'invasion arabe. La Dihia, la femme aimée par Tahar, rejette le mariage forcé qui lui a été imposé par son père, et ce à l'image de la vraie Dihia (la Kahina) qui éprouvait le même rejet vis-à-vis de son mariage, car elle s'estimait avant tout une guerrière et non une épouse. Dans une lettre, Dihia file la métaphore de la passion libre :

Sais-tu que mon homonyme, la vraie Dihia, a dû affronter la même situation ? Que son père, à moins que ce fût sa mère, l'a forcée à se marier alors qu'elle rejetait toute idée de mariage ? Qu'elle a dû enfanter, alors que née pour être une guerrière, elle n'avait aucunement envie d'être mère ? Tu te demandes comment je le sais ? Je le sais. Rappelle-toi : je suis, comme elle, une devineresse. Et elle me parle parfois (Sinoué, 2022, p. 136).

Cette citation donne la mesure de la douleur de Dihia à la suite de sa séparation de Tahar. La comparaison de cette douleur à un chat qui griffe donne à voir l'état psychologique de la femme éplorée. Elle implore une entrevue avec son amant, même emmitoufflée dans son voile. L'attachement de Dihia à Tahar est aussi exprimé par le moyen de deux autres indices textuels, à savoir « je t'aime » et « ta Dihia ». Le pronom possessif « ta » signifie que cette femme n'a jamais trouvé son bonheur dans son union matrimoniale avec son cousin. Elle reste, au contraire, habitée et hantée par Tahar que le possessif « ta » consacre en amant. L'on sait que cette union, bien que contrariée, a pu aboutir. Les deux amants se sont retirés dans le sud du Maroc et ont pu avoir un enfant. Cet aboutissement n'est pas sans faire écho à la citation de Valéry, et ce dans la mesure où le parcours et le cheminement de Dihia et de Tahar révèlent, au grand jour, que l'amour est une épreuve qui engage l'être sur le chemin de l'altérité. Ici Sinoué fait dialoguer deux imaginaires différents : celui des Berbères de l'Afrique du Nord et celui de la littérature occidentale, représentée par Valéry. Si le chapitre relate, par le menu, le caractère tumultueux de l'amour de Dihia et de Tahar, l'épigraphe de Valéry inscrit la représentation de l'amour dans une vision ontologique plus large. Tisser des ponts entre deux imaginaires éloignés n'est pas sans lever, dans la trame textuelle du roman, les frontières entre les différentes civilisations humaines, abstraction faite du temps et de l'espace.

Par ailleurs, le roman nous raconte, dans le chapitre dix-huit, le décès de Moulay Hassan, après une longue maladie gardée secrète par le Sultan lui-même. Comme Moulay Abd el-Aziz n'avait que seize ans, il ne pouvait immédiatement succéder à son défunt père. Par

conséquent, c'est Bahmad, le grand vizir, qui s'autoproclama chef de régence, et ce, en concertation avec l'épouse du Sultan, Lalla Rkia, à qui il offrit la possibilité de partager la régence et le commandement. Toutefois, dès que Bahmad eut l'allégeance des tribus et des confréries religieuses, il transforma le pouvoir dont il jouissait en un moyen de domination aveugle, allant jusqu'à enfermer Moulay Abd el-Aziz et son frère dans un palais du royaume. L'épigraphe de ce chapitre, empruntée à Shakespeare, « La fourberie ne se voit jamais de face qu'à l'œuvre » (Shakespeare *apud* Sinoué, 2022, p. 265) résume parfaitement l'état d'esprit de Bahmad et l'usage qu'il a fait du pouvoir ; usage confinant à l'oppression puisque :

Il fit interner l'infortuné Moulay Mohammed à Meknès, et reléqua Moulay Abd el-Aziz entre les murs du palais de Rabat, où, dès lors, le souverain n'eut d'autre choix que de se livrer à des plaisirs faciles. Dans la foulée, Bahmad fit emprisonner tous ceux qui étaient susceptibles de lui faire de l'ombre, parmi lesquels le ministre de la Guerre. Leurs biens furent confisqués, leurs familles dispersées (Sinoué, 2022, p. 270).

À mettre en regard l'épigraphe et le fragment que nous venons de citer, nous pouvons inférer que Bahmad, même du vivant du Sultan, n'a jamais fait preuve de grande loyauté. C'est ce que l'épigraphe de Shakespeare permet de lire en exergue du chapitre. La présence de Bahmad auprès du Sultan n'était que mise en scène, duplicité et fourberie. Ainsi la citation de Shakespeare opère-t-elle dans ce chapitre comme un commentaire préalable des événements relatés. C'est une énonciation à valeur pragmatique qui met en évidence aussi bien la fourberie que le jeu malsain de Bahmad. Sa responsabilité de régent ne servait que ses propres intérêts. Il n'a rien à envier à tous ces Européens, venus au Maroc sous couvert d'aider le royaume dans sa lutte contre le choléra. Ils ont, rapporte le roman de Sinoué, profité de la fragilité du pays face à cette épidémie pour s'approprier les maisons et les biens des Marocains à des prix modiques. L'épigraphe utilisée dans ce chapitre condense habilement l'attitude on ne peut plus louche de Bahmad. La convocation de la citation Shakespeare dans le roman historique de Sinoué donne la mesure des jeux de manipulation que certains utilisaient afin d'accéder au pouvoir, sans égard ni à la tradition ni aux règles régissant la succession des monarques au Maroc.

Par ailleurs, une phrase du Comte de Belvèze ouvre le chapitre dix-neuf : « L'imprévu n'est pas l'impossible : c'est une carte qui est toujours dans le jeu » (Belvèze *apud* Sinoué, 2022, p. 276). Le choix de cette épigraphe nous semble approprié, car elle fait allusion à l'attitude mercantile des Européens, comme on peut le lire dans le chapitre : « protégés ou non, agissant pour leur compte personnel ou pour des sociétés étrangères, avaient mis à profit la situation pour se rendre acquéreurs à vil prix de maisons, de pâturages, de propriétés qui appartenaient à des musulmans ruinés par l'épidémie » (Sinoué, 2022, p. 277). Cela dit que l'épidémie de choléra était une aubaine pour les Européens qui ne se gênaient pas de transformer son caractère imprévu en une manne économique, et ce au détriment des Marocains livrés à la maladie. En outre, l'épigraphe est également un clin d'œil aux tractations franco-anglaises dont l'issue, précise un document officiel présenté par Nahum à Nessim le médecin, est un arrangement entre les deux puissances. Arrangement qui stipule que les Français s'engageraient à ne pas molester la présence britannique en Égypte et, en contrepartie, les Anglais céderaient le Maroc à la France. C'est dire qu'en politique l'imprévu n'est pas l'impossible, mais une situation où tous les jeux sont permis. Ainsi l'épigraphe est-elle le lieu d'une énonciation extratextuelle qui vient se greffer sur le texte du chapitre. Fonctionnant comme un aphorisme, l'épigraphe est

susceptible d'être appliquée à toutes les situations rendant compte de la transformation de l'imprévu en jeu, comme c'est le cas des négociations complexes entre la France et l'Angleterre.

Ce qu'il convient de retenir, c'est que Sinoué, par l'insertion des épigraphes, invite le lecteur à suivre deux lignes parallèles : l'une se situe au niveau de l'épigraphe, l'autre au niveau de la diégèse proprement dite. Comme le montrent les exemples fournis, dans ce qui précède, l'auteur n'insère pas d'épigraphes en guise d'ornements textuels. Au contraire, tout en restant attaché au fil conducteur des événements de la *fabula*, il montre, à travers la praxis de l'épigraphe, le dialogue incessant qu'il entretient avec la bibliothèque. Il n'emprunte pas à une seule source ou un seul genre, mais diversifie la provenance de ses épigraphes. Propos politiques, proverbes, maximes sont convoqués dans la trame textuelle au grand bonheur du lecteur. La compréhension des épigraphes n'aboutit réellement qu'après la lecture intégrale du roman. En effet, les épigraphes données en exemple permettent certes d'ancrer les histoires racontées propres à un contexte historique précis, mais leur grand intérêt réside dans les ponts qu'elles jettent entre plusieurs sphères culturelles aussi riches que variées. Cette hétérogénéité compositionnelle fait de l'écriture de Sinoué une production postmoderne qui ébrèche les frontières culturelles et littéraires. Nous entendons par postmoderne toute écriture qui fait sien ce qui suit : « autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres [...] présence de l'hétérogène, impureté des codes [...] participation du lecteur au sens de l'œuvre [...] hybridation de la culture savante et de la culture de masse » (Lamontagne, 1998, p. 63). Le texte est, finalement, le lieu où d'autres textes s'agencent, entrent en résonance et s'inscrivent dans un entrelacement infini.

Certes *Le bec de canard* est de facture historique, mais la fabrique romanesque, par l'usage fréquent de l'épigraphe, transcende la simple réécriture de quelques pans de l'histoire du Maroc. Cela est d'autant plus vrai que le roman établit des connexions avec d'autres textes (citations d'hommes politiques, citations littéraires, proverbes...) relevant de sphères culturelles différentes. Outre l'intrigue principale et l'ordonnancement des événements, les différentes épigraphes que nous avons relevées inscrivent l'écriture de Sinoué dans un jeu de palimpseste où les frontières entre l'histoire et la littérature sont effacées.

3 Conclusion

Dans *Le bec de canard*, la richesse des épigraphes et leur variété donnent à voir un travail de composition qui place le choix de l'hétérogénéité textuelle au premier rang. Il ne s'agit pas, pour l'auteur, d'une simple ornementation, mais plutôt d'un vestibule de parole préliminaire où des voix extratextuelles résonnent. Cela constitue en soi une altérité littéraire qui féconde l'imaginaire du lecteur. Ce dernier est amené à chercher ce qui équivaut, dans la trame textuelle, au contenu de chaque épigraphe et à réfléchir sur le choix de celle-ci. Autrement dit, le roman de Sinoué exige un lecteur averti à même de trouver les interactions textuelles qui s'opèrent à l'intérieur du roman et de les interpréter. Renfermant plusieurs épigraphes, *Le bec de canard* est une immersion dans une grande bibliothèque, lieu d'entrecroisement des imaginaires et de communication multiculturelle.

En définitive, si les épigraphes dans le roman étudié ont une fonction programmatique indéniable qui permet de saisir le contenu de chaque chapitre, il n'en reste pas moins que leur usage est destiné à inscrire dans le roman historique une pluralité et une dynamique

internes favorables à la contamination des imaginaires et à l'interaction des cultures dans le tissu textuel du roman.

Références

- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973a.
- BARTHES, R. Texte (théorie du). In : *Encyclopædia universalis*. Paris : Encyclopædia universalis, 1973b. t. XV. p. 1013-1017.
- BERTHOLET, D. *Paul Valéry*. Paris : Plon, 1995.
- CHURCHILL, B. *Blood, Sweat and Tears*. New York : G. P. Putnam's, 1941.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative des textes narratifs. Paris : Grasset, 1985.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. (Collection Poétique).
- GENETTE, G. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- KRISTEVA, J. *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. (Collection « Tel Quel »).
- LAMONTAGNE, A. Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique. *Études littéraires*, v. 30, n. 3, p. 61-76, été 1998. DOI : <https://doi.org/10.7202/501214ar>.
- LANE, P. *La périphérie du texte*. Paris : Éditions Nathan, 1992.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. (Collection Poétique).
- MONTAGNAC, F. *Lettres d'un soldat : neuf années de campagne en Afrique*. Correspondance inédite du colonel de Montagnac. Paris : Plon, Nourrit et Cie., 1885.
- RIFFATERRE, M. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979. (Collection Poétique).
- SENGHOR, L. *Liberté 4*. Socialisme et planification. Paris : Seuil, 1983.
- SINOUE, G. *Le bec de canard*. Paris : Gallimard, 2022.
- SOLLERS, P. Écriture et révolution. [Entretien accordé à] Jacques Henric. In : BARTHES, R. ; BAUDRY, J.-L. ; DERRIDA, J. (org.). *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1968.
- ZIMMERMANN, Maurice. L'accord franco-allemand du 4 novembre 1911 au sujet du Maroc et du Congo. *Annales de géographie*, n. 116, p. 185-188, 1912. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1912_num_21_116_7205. Consulté le : 7 janv. 2024.

Outros personagens, outros amores: afetividades lésbicas em *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes

Other characters, other relationships: lesbian affectivities in Corpo desfeito, by Jarid Arraes

Daniel Almeida Machado

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

(UFMS) | Pioneiros | MS | BR

danimachx22@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8286-1212>

Resumo: Neste século XXI, a literatura brasileira contemporânea, sobretudo de autoria feminina, apresenta uma diversidade de representações e situações, com textos que propiciam diversas leituras acerca da sexualidade e do corpo, relações de gênero, violências físicas e simbólicas contra grupos minorizados, a exemplo das mulheres, entre outros temas, que não eram majoritariamente contemplados em literaturas de séculos anteriores, ou mesmo naquilo que se convencionou como o cânone. Desse modo, o presente trabalho visa perscrutar a questão da afetividade lésbica em um romance contemporâneo, *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes. Na narrativa, a personagem central, uma adolescente, floresce em sua descoberta de si por meio do contato amoroso com outra personagem feminina, rompendo os padrões heteronormativos históricos que permeiam a sociedade brasileira e as representações oriundas dos cânones literários. Para contemplar a análise, serão utilizados os pressupostos teóricos da crítica feminista, a exemplo de Cixous (2022), Dalcastagnè (2012), Polesso (2018, 2020), Rago (2019), Wittig (2022) e Woolf (1985).

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; autoria feminina; literatura lésbica; afetividade lésbica; Jarid Arraes.

Abstract: In the 21st century, contemporary Brazilian literature, especially written by women, presents a diversity of representations and situations, with texts that provide a variety of readings about sexuality and the body, gender relations, physical and symbolic violence against minority groups, such as women, among other themes that were not mostly covered in literature from previous centuries, or even in what has become known as the canon. In this way, this work aims to scrutinize the issue of lesbian affectivity in a contemporary novel: *Corpo desfeito* (2022), by Jarid Arraes. In the narrative, the central character, a teenager, blossoms in her self-discovery through loving contact with another female character, breaking the historical heteronormative standards that permeate Brazilian society and the representations that come from literary canons. The theoretical assumptions of feminist criticism, such as Cixous (2022), Dalcastagnè (2012), Polesso (2018, 2020), Rago (2019), Wittig (2022) and Woolf (1985), will be used to analyze the novel.

Keywords: Brazilian contemporary literature; feminine authorship; lesbian literature; lesbian affectivity; Jarid Arraes.

Com frequência, eu me queixava a meu amigo Jacques Derrida: onde estão elas? As potentes, as férteis, as alegres, as livres, a não ser minha mãe e algumas resistentes, essas belezas de vida que eu encontrava na literatura, raras e esplêndidas, não se encontravam em qualquer canto da realidade. E ele me dizia: se elas existem no texto, existirão na realidade, “um dia desses”. “Um dia desses”, quando é?

(Hélène Cixous, 2022, p. 28)

Eu queria escrever a você, para te contar que sou um dos seus Orlandos. Eu estou vivo. Eu saí da sua ficção.

(Orlando: minha biografia política, 2023, 1 min 56 s)

Essas mulheres sáficas amam as mulheres; a amizade nunca é desvinculada da amorosidade.

(Virginia Woolf, 1980, p. 51, tradução nossa)

1 Introdução

No século XXI, a literatura brasileira contemporânea desdobra-se pela questão da multiplicidade e da diferença, tanto na forma quanto no conteúdo. A hibridização de gêneros literários, o diálogo com outros discursos artísticos, a junção da prosa com a poesia, e vice-versa, bem como a representação de personagens em contextos não hegemônicos, são algumas das diversas possibilidades testadas pelos autores e autoras contemporâneos. Não se trata de considerar a questão de uma certa novidade em si ou de um culto ao novo, tendo em vista que essas e outras experimentações estéticas já fazem parte do espaço literário há séculos, mesmo na literatura brasileira, em que se poderiam citar as inovações formais de Machado de Assis, ou renovações advindas de nosso Movimento Modernista ou mesmo da poesia concreta, mas de pensar a relação que a literatura hoje possui enquanto discurso de representação para o nosso contexto político e social. O que está sendo representado hoje e por quê?

A fim de responder tais questões, o que nos chama a atenção é a presença de vozes que não eram devidamente contempladas anteriormente, de grupos que não coincidem com um discurso hegemônico e de poder. A representação do negro, da mulher, dos povos indígenas, de pessoas LGBTQIAP+, entre tantas outras alteridades configura sobremaneira a tônica da

literatura atual, que tenta abarcar na diversidade dos textos o embate entre as igualmente diversas diferenças sociais existentes, de classe, raça e gênero. Um terreno em constante disputa e marcado por diversas tensões, ou um “território contestado”, nas palavras de Regina Dalcastagné (2012), que considera que:

Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas” (Dalcastagné, 2012, p. 7).

Essas vozes incômodas, com objetivos e questões próprias, não podem ser consideradas em bloco, sem que se acentuem suas especificidades, e, mesmo quando alinhadas enquanto movimento que contesta a historiografia literária e a formação do cânone, não devem ser ouvidas e lidas como uma via de mão única. A ânsia de tudo abarcar pode comprometer a singularidade que cada literatura em dado contexto específico possui, bem como a própria potência do texto literário em trazer à tona, numa representação social particular, personagens cujas vidas ainda não foram alçadas ao cerne do protagonismo narrativo, tensionando, “com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário” (Dalcastagné, 2012, p. 16).

Nesse sentido, propõe-se, aqui, pensar a questão da literatura de autoria feminina contemporânea e, em sua miríade de temas e escritoras, a questão da representação de personagens femininas em um contexto de relacionamento lésbico. Para tanto, nossa leitura terá como foco de análise um romance publicado em 2022: *Corpo desfeito*, da cearense Jarid Arraes, nome que desponta na cena contemporânea como uma das vozes mais profícuas de sua geração, em uma produção que abarca a escrita de poemas, contos e cordéis. A fim de corroborar a discussão, traremos à tona outras escritoras, de nossa literatura brasileira, que já lidaram anteriormente com as afinidades afetivas entre mulheres, demonstrando como a autoria feminina pode juntar forças em relação a esse tema em específico e ser o palco para outras representações sociais outrora silenciadas.

2 “Às vezes, as mulheres realmente gostam de mulheres”

Em seu célebre texto *A Room of One's Own* (*Um teto todo seu* ou *Um quarto só seu*), publicado em 1929 como compilado de duas palestras proferidas no ano anterior, em duas universidades inglesas, Virginia Woolf discorre sobre o tema “Mulheres e a ficção”, resgatando a escrita de mulheres na literatura, ou os poucos registros aos quais tivemos acesso. Nesse diapasão, a autora forma um possível cânone de diversas escritoras em língua inglesa, a exemplo de Jane Austen, Fanny Burney, George Eliot, Eliza Carter, Aphra Behn, Emily e Charlotte Brontë, entre outras, que não só foram fundamentais para sua formação como também marcaram a literatura de autoria feminina, servindo como fonte de inspiração. No entanto, a presença de mulheres na literatura, desde Safo, não desvia a escritora inglesa, e não nos confunde, para o fato de que não havia, até pouco tempo, reconhecimento ou expressividade da autoria feminina quando comparada a dos homens. O silenciamento e a pouca visibilidade, portanto, eram (ainda são?) fantasmas do feminino, a ponto de Virginia Woolf dizer que “[d]e fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (Woolf, 1985, p. 62).

Por conseguinte, se há a ausência de uma escrita feminina devidamente reconhecida, tampouco se pode dizer a respeito de personagens femininas em uma perspectiva plural, em que se contemple a diversidade de suas experiências, tantas vezes confinadas ao olhar masculino acerca do feminino. Olhar legítimo, com certeza, mas que só pode conjecturar a respeito dessa estranha alteridade da Outra, sem jamais poder acessá-la de fato. Seria preciso que as mulheres, reivindicando o direito à voz e à palavra, usassem da liberdade de escrita para descrever como é a mulher, seus desejos e anseios, bem como suas formas de viver/enxergar a realidade. Para provar seu ponto de vista, Woolf cria uma narradora, Mary Carmichael, cujo livro ficcional aborda uma questão, como tantas outras, ainda silenciada acerca do universo feminino:

E assim, determinada a cumprir meu dever de leitora para com ela, caso ela cumprisse seu dever de escritora para comigo, virei a página e li... [...] Bem, então posso dizer-lhes que as palavras que li imediatamente a seguir foram: “Chloe gostava de Olivia...” Não se espantem. Não enrubesçam. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes, as mulheres realmente gostam de mulheres. “Chloe gostava de Olivia”, li. E então ocorreu-me que imensa mudança havia ali. Chloe talvez gostasse de Olivia pela primeira vez na literatura (Woolf, 1985, p. 102).

Se a força do ficcional, própria da literatura e das artes, abriga o dever-ser ou poder-ser do mundo, e não propriamente a resignação com aquilo que já se tem ou existe, a mudança notada por Virginia Woolf, ou seja, a representação do amor entre duas mulheres, aponta caminhos que ainda estavam para ser devidamente perscrutados, fazendo emergir outras leituras da realidade, especialmente se considerarmos que seu texto data do início do século XX. A “imensa mudança” só poderia ser ocasionada se a literatura pudesse adentrar um dos tantos aspectos privados da sociedade, como a sexualidade, desvendando o universo feminino e atuando em busca de representações, personagens e comportamentos acerca desse espaço que ainda hoje é considerado um mistério e, por ser tratado quase como um segredo, não pode ser desnudado em toda a sua subjetividade, a exemplo da construção do amor.

A própria Virginia Woolf, em *Orlando* (1928), dedicado à sua amante Vita Sackville-West e descrito pelo próprio filho de Vita como “a carta de amor mais longa e elegante da literatura” (Nicolson, 2013, p. 184, tradução nossa),¹ buscou dar conta, mesmo que brevemente, desse espaço inexplorado. E foi por essa direção que a escritora inglesa reclamou a necessidade de que a relação afetiva entre mulheres se tornasse um tema de representação literária, abordado em toda a sua complexidade:

Mas como teria sido interessante se a relação entre as duas mulheres fosse mais complicada! Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas (Woolf, 1985, p. 102-103).

Enquanto a década de 30 talvez fosse um período em que seria preciso forçar a memória para encontrar tais personagens, o tempo posterior revelou certo avanço. No caso da literatura brasileira, talvez se imponha a figura de Cassandra Rios, a “autora mais proibida do Brasil”, e

¹ No original: “The longest and most charming love letter of literature”.

sua obra *Eu sou uma lésbica* (1983), em que podemos notar outras camadas de significações. A narrativa em tom de memória, dividida em nove capítulos, centra-se na personagem Flávia, rememorando a descoberta de sua sexualidade e as consequências desse florescimento sexual, cujo início se dá quando a personagem tinha apenas sete anos. O devir de sua jornada enquanto mulher lésbica, em seus prazeres e interditos, bem como as investidas em sua primeira paixão, Dona Kênia, que suscitava “visões” em que Flávia “sugava-lhe os seios, mordiscava-lhe a boca” (Rios, 1983, p. 18), colocam a obra numa posição singular em nossa literatura, especialmente se consideramos que Rios publica sua narrativa em pleno contexto pós-ditadura, em que a censura ainda era um ar intoxicante que pairava sobre as cabeças da população brasileira.

No entanto, como nota Natália Borges Polesso, um dos mais importantes nomes da literatura brasileira contemporânea, em seu artigo “Geografias lésbicas: literatura e gênero” (2018), poder-se-ia retroceder em relação à Cassandra Rios e à questão da representação lésbica em nossos textos:

A temática lésbica na literatura brasileira não é exatamente uma novidade. O primeiro romance a trazer uma cena lésbica na literatura brasileira foi *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, com Pombinha e Léonie. Bem mais tarde, aparecem Lygia Fagundes Telles, Cassandra Rios, Cíntia Moscovich, Myriam Campelo, Carol Bensimon e Milly Lacombe para citar algumas, que, apesar do rarefeito protagonismo, acabam criando uma espécie de eixo do romance brasileiro no que diz respeito a afetividades lésbicas em termos de representação e/ou autoria (Polesso, 2018, p. 2018).

O eixo citado por Polesso, em sua análise crítica, refere-se ao fato de que, ainda que tais obras apresentassem personagens em contextos afetivos lésbicos, explorando, precipuamente, os desejos e proibições em torno dos relacionamentos, suas representações eram basicamente unilaterais, sem que houvesse uma ampla gama de leituras sobre a condição feminina e lésbica. Polesso (2018) aponta que contos contemporâneos como “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo, e “Domingas e sua cunhada”, de Cidinha da Silva, são alguns dos exemplos fora da curva, dos quais a própria autora faz parte com sua obra *Amora* (2015), coletânea de contos bastante premiada e que explora, de modo bastante diverso, personagens lésbicas em um contexto plural, em que a sexualidade já não é um tabu. Podemos acrescentar nesse rol a gaúcha Angélica Freitas, que, embora não centre sua produção poética em torno da questão, apresenta em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), livro de poemas, uma sessão dedicada ao amor lésbico, intitulada de “O livro rosa do coração dos trouxas”. Ainda na mesma obra, o poema “Amélia” tece uma crítica bastante irônica, típica de sua escrita, à maneira como os relacionamentos homoafetivos muitas das vezes repetem os comportamentos heteronormativos, já que Amélia e sua namorada, uma mulher barbada, deixam de lado seu amor aparentemente revolucionário para desfazê-lo em padrões conservadores e pouco progressistas, muito mais próximos de uma heterossexualidade compulsória.

As outras faces de um relacionamento lésbico, incluindo, aí, a violência, é a proposta de *Na casa dos sonhos: memórias*, da norte-americana Carmen Maria Machado, narrativa de cunho autobiográfico em que a autora explora a dissolução de seu relacionamento com outra mulher, em um contexto de violência *queer* (Machado, 2021). Esse é outro ponto que as narrativas lésbicas podem explorar, sem que a idealização tome conta do que é a difícil experiência de um amor que não é hegemônico, lido muitas das vezes como uma experiência serena e romantizada. Conforme Machado (2021, p. 163): “A fantasia, em minha opinião, é o clichê determinante da condição *queer* feminina. Não é à toa que fazemos piadas sobre lésbicas que decidem

morar juntas no segundo encontro”. Seu relato ficcional se nutre desse dado da realidade, configurando-se como uma potente força para representar sem fetichização a anatomia de uma experiência dolorosa, mas que existe.

Por fim, a questão das existências, no plural, observando os entornos de todas as possíveis dinâmicas que perpassam a vida de uma mulher que vivencie a experiência de um relacionamento lésbico, em que se podem incluir outros marcadores sociais da diferença, como a raça e a classe, é também o estandarte de qualquer linguagem artística que lide com a representação de grupos invisibilizados socialmente. No caso da literatura:

Reclamar a existência de uma literatura lésbica (ou lésbica) é, portanto, olhar com atenção as nuances dissidentes de sua produção tão plural. Reclamar uma literatura lésbica (ou lésbica) é escrevê-la e preocupar-se com sua escritura, ou seja, produzir textos que pensem essa produção em suas complexidades (Polessio, 2020, p. 9).

A conexão de uma mulher com outra, em um processo de autodescoberta e de libertação, em que a sexualidade não passa a ser mais um meio de interdição, e sim de tentativa de renovação, ao nosso ver, perpassa a obra por nós elencada: *Corpo desfeito*. Em nossa leitura, configura-se como obra exemplar de um outro eixo (Polessio, 2018), em que personagens em contextos lésbicos, sem que até mesmo precisem nomear sua orientação sexual, sejam representados em situações múltiplas.

3 *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes

Primeiro romance da autora, que já havia enveredado sua escrita por contos, cordéis, poemas, mas também por textos críticos, sobretudo em relação a contextos étnicos e de representatividade feminina na literatura, *Corpo desfeito* (2022) explora a infância de Amanda, uma menina de doze anos que acaba de perder a mãe. Em tom de retrospectiva, descobrimos o falecimento da mesma por meio da avó, que ao abençoar o corpo da neta, em uma prática ritualística de proteção do corpo da menina, a fim de expulsar alguma maldição que pudesse vir do mundo, declara: “— Sua mãe vê tudo, Amanda” (Arraes, 2022, p. 8). A visão à qual se refere a avó provém de uma estátua que representava a mãe, dado que nos é apresentado pela narradora em suas reflexões matinais, durante a benção protetional: “Como se escutasse atenta, a estátua de minha parou seus olhos esculpidos dentro dos meus” (Arraes, 2022, p. 8). O culto a tal artefato, como se a mulher fosse uma santa, é promovido pela avó, mulher extremamente religiosa, que no capítulo seguinte, no contínuo retrocesso memorialístico a partir do qual a narrativa se constrói, adentra uma loja de artefatos religiosos com a foto da filha e o pedido de que fosse feita uma estátua a partir de tal retrato. A resposta do funcionário, ao afirmar que não se tratava de uma santa, mas de uma moça normal, é seguida por advertência: “— Se você soubesse como essa moça foi uma santa” (Arraes, 2022, p. 10). É nesse contexto de religiosidade exacerbada, em que a fé se sobrepõe à razão, ou ao bom julgamento, que se compõem os dezesseis breves capítulos do romance.

Como num caleidoscópio de impressões, a infância dolorosa de Amanda é narrada em primeira pessoa, mas impõe-se uma outra figura: a de sua avó, Marlene. A mãe, a qual não nos é possível conhecer o nome, chamada apenas por “mainha”, aparece como uma figura fantasmagórica nas recordações de saudade da filha. Grávida aos 15 anos, período em que “deixou a

vida para trás quando teve que escolher entre a gravidez e o ensino médio” (Arraes, 2022, p. 12), ela mesma não pôde ser uma presença constante na vida de Amanda, enquanto viva, dado que a figura paterna foi ausente e, por isso, a mulher precisou se dilacerar em três turnos de trabalho, inclusive aos finais de semana, como costureira, balconista e cuidadora de idosos.

Assim, resta a Amanda ficar sob os cuidados de Marlene, a avó superprotetora, que em nome de Padre Cícero, santo protetor de Juazeiro do Norte, no Ceará, espaço geográfico em que se dá a narrativa, cerceia a neta por meio de uma série de abusos, psicológicos e físicos. Todos, conforme dito anteriormente, possuem como força maior a consagração da neta a uma certa purificação espiritual, em que a infância se torna um longo período de calvário. Em dado momento, a narradora chega a nos apresentar sua “lista de proibições”, tão extensas quanto um código penal:

Usar somente vestidos azuis. Calçar somente sandálias de couro marrom. Não cortar o cabelo. Manter o cabelo preso. Tomar três banhos por dia. Manhã, tarde e noite. É proibido ouvir música. É proibido assistir televisão e filmes. É proibido ter contato com qualquer tipo de material impróprio. É proibido tocar em si mesma de maneira imprópria. É proibido ser tocada por rapazes de maneira imprópria. É proibido ter amigos meninos, rapazes ou homens. É proibido tocar meninos, rapazes ou homens de maneira imprópria. É obrigatório praticar a reza de domingo. É obrigatório seguir todas as etapas da purificação. É obrigatório rezar todos os dias. Durante os banhos, ao acordar e antes de dormir [...] (Arraes, 2022, p. 70).

Os dispositivos determinados pela avó, reforçados pelo discurso religioso, eles mesmos podendo ser lidos como um “poder-saber” (Foucault, 2019), isto é, uma forma de criar processos de subjetivação e, com isso, o controle de corpos, podem ser resumidos nas injunções, “É proibido” e “É obrigatório”, e nos infinitivos, “Usar”, “Calçar”, “Não cortar”, “Manter” e “Tomar”. Como se vê, Amanda é assujeitada desde o modo de se vestir aos produtos artísticos que irá consumir, mas também no modo como deverá expressar sua sexualidade e religiosidade. Enfrentar a pequena ditadura familiar, para a jovem, seria lidar com uma perigosa recusa, tanto individual quanto coletiva, que enfrentaria uma forma de poder microfísica (Foucault, 2014), reservada ao espaço da casa, mas também externa, oriunda das formas de controle moderno, a exemplo da religião. Sua individualização e descoberta de si, na forma de negação, deveriam ser inscritas inclusive em uma possível recusa de si mesma, visto que Amanda chega a aceitar os mandos e desmandos oriundos da fé, destituindo-se camada por camada na tentativa de atingir um grau zero de sua subjetividade, para daí poder se reorientar. Margareth Rago, ao destacar na filosofia foucaultiana o cuidado com a produção desses novos modos de ser, conclui que numa possível libertação:

[n]ão se trata de descobrir quem somos, reforçando uma identidade imposta pelas formas disciplinares, biopolíticas e pelas tecnologias da governamentalidade, mas de “recusar o que somos”, libertando-nos tanto da individualização quanto da totalização própria das estruturas do poder moderno (Rago, 2019, p. 2).

Mas quais caminhos poderiam ser dados a Amanda diante de sua própria condição? Uma criança de 12 anos, absolutamente incapaz em diversos termos, econômicos, sociais e políticos, pouco poderia se insurgir, seu protesto seria silencioso demais, pequeno demais, uma revolta sem armas. Além disso, na base do sistema religioso proferido pela avó, mas tam-

bém no corpo social que rodeia Amanda, camuflam-se outros discursos, como o do patriarcado, da submissão do gênero feminino e da recusa a qualquer identidade dissidente, e, até mesmo, de um “pensamento *straight*” (hétero), termo que a filósofa francesa Monique Wittig utiliza para descrever a diferença fundada no contrato sexual, que incrusta na sociedade a relação de dominante e dominado, o Eu e o Outro, uma mentalidade que é

[...] baseada na necessidade do diferente/outro em todos os níveis. Ela não funciona econômica, simbólica, linguística ou politicamente sem esse conceito. Essa necessidade do diferente/outro é ontológica para todo o conglomerado de ciências e disciplinas que chamo de pensamento hétero. Mas o que é o diferente/outro senão o dominado? (Wittig, 2022, p. 63).

Há, nesse cenário, uma batalha de pesos absurdamente desiguais, em que até mesmo o raciocínio lógico e metafísico é utilizado para justificar certas atitudes, em que um sistema altamente sofisticado se torna “a prática para a dominação das mulheres na base do pensamento” (Polesso, 2020, p. 4). Não à toa que a própria literatura, e outras artes, se rendam a essa turva visão, seja com personagens masculinos ou femininos que aspiram “à gloriosa monossexualidade fálica” (Cixous, 2022, p. 60), quando, contrariamente, o que deveria se impor é liberdade do humano e das almas e da própria escritura artística, no “princípio de uma nova história, ou melhor, de um devir de várias histórias atravessando-se umas às outras” (Cixous, 2022, p. 56).

Todavia, como na vida há sempre a possibilidade de fugir às formas de controle, mesmo que brevemente, e Jarid Arraes parece saber disso, somos apresentados logo no início da narrativa a outra figura importante na vida de Amanda: Jéssica, sua colega de sala. Descrita como ouvinte atenta dos problemas da protagonista, a amiga é a espécie de conforto em um mar tempestuoso, a única que lhe dava a devida atenção:

Jéssica tinha esse jeito de não se enfiar no meio de minha bagunça. Chegava devagar, arroteava o espaço feito gata, as pupilas concentradas, e se fazia suave. Naquele dia eu não soube dizer se a leveza era cuidado ou descrença, mas embolar a atenção de Jéssica em mim, e sentir o que se experimenta quando sua intenção é acolhida, essa era a recompensa que eu mais buscava. Os ouvidos que, de algum modo, se importam (Arraes, 2022, p. 18).

Nesse tom, o romance se recusa ao desenvolvimento unilateral, focando exclusivamente nos sofrimentos da adolescente Amanda. A violência e a destituição da personagem permeiam toda a obra, de fato, mas a introdução dessa outra personagem confere ao arco narrativo uma nova significação e um novo traçado, em que a chegada do Outro, ou da Outra, coincide com o descobrimento de si mesmo. Além disso, enfocar o relacionamento de ambas, para além de toda a violência física e psicológica contida na obra, é uma das maneiras de ler esse precioso texto que a própria autora reforça em uma entrevista concedida ao podcast *Histórias diversas*. Para Arraes: “Com *Corpo desfeito*, as pessoas falam muito sobre a coisa do abuso infantil, sim, porque é isso que eu queria como ponto principal, mas a maioria ignora totalmente o relacionamento entre as amigas” (Jarid, 2023).

Desenvolvendo uma nova camada de significação ao romance, a entrada de Jéssica na cena faz com que Amanda contrarie em diversos momentos a lista de proibições da avó, que sequer pensava que outra mulher poderia ser o obscuro objeto de desejo da neta. Ironicamente, a narradora nos informa que a própria avó foi responsável por esse encontro, ao inscrever

Amanda num curso de costura em um lugar que Jéssica também estudava. Como revelado, “foi essa a coisa boa que vó me ofereceu sem saber, a companhia de Jéssica” (Arraes, 2022, p. 58), uma companhia que insere Amanda em outro mundo, muito mais mundano que o religioso, e na mesma intensidade mais prazeroso, em que tardes eram preenchidas ao som de Rouge e Britney Spears, e não por passagens da Bíblia ou de alguma reza roboticamente decorada. No âmago desse universo proibido, a coroação de Amanda e sua passagem para novas experiências, e a possibilidade de um novo devir culminam com a entrega de um presente:

Ela me pediu desculpas pela embalagem, mas eu não precisava de papel de presente, de laços, enfeites, cartão, cerimônia. Ela estava me dando algo que eu sempre quis. Uma calça jeans. E uma blusinha rosa com brilhos que combinavam com um cinto de strass. Eram suas próprias roupas. Fiquei tão emocionada e afoita que queria provar tudo ali mesmo, debaixo da árvore, no meio do tempo, mas Jéssica segurou minhas mãos e apertou meus dedos. [...] nada consegui romper as barreiras dos meus ouvidos quando Jéssica me beijou outra vez (Arraes, 2022, p. 110).

Nesse momento, o corpo desfeito de Amanda tem um breve momento de reconstrução, em que os tijolos são moldados por afetos, assentados por Jéssica. O sonho realizado, configurado pelas vestimentas que finalmente poderiam ser usadas, é entregue pelas mãos de seu primeiro amor. Aqui, o discurso religioso não tinha mais vez, a voz imperiosa da avó já não poderia mais ser escutada, o mundo se fechava no espaço de um beijo. Não era mais uma menina com seu presente, mas uma mulher com sua amante.

Em um espaço de intimidade em que os desejos já não são mais recalcados, como se pudéssemos sentir um pequeno sopro de esperança, a narrativa, encaminhando-se para o fim, deixa-nos ávidos por querer adivinhar o destino dessas duas personagens, especialmente diante do surgimento de algo que concretamente ainda não existia, e, acima de tudo, algo que insurge na formação do bastante novo, mas já igualmente desfeito, corpo de Amanda. A vontade por essa novidade, a nós, leitoras e leitores, é bem expressa por Polesso quando declara: “Fico sedenta pela emergência de novas histórias, novas personagens e cruzamentos vindos de lugares refeitos, repensados ou talvez nunca antes literários” (Polesso, 2018, p. 15). E que também coincide com a metáfora que Virginia Woolf utiliza ao descrever o gesto de sua escritora ficcional em adentrar uma nova morada literária:

Pois, se Chloe gosta de Olivia e Mary Carmichael souber como expressá-lo, ela acenderá uma tocha naquele vasto aposento onde ainda ninguém penetrou. Tudo são meias-luzes e sombras profundas, como aquelas cavernas serpenteantes onde se entra com uma vela, olhando atentamente para cima e para baixo, sem saber onde se está pisando. [...] Queria ver como Mary Carmichael punha mãos à obra para captar aqueles gestos não registrados, aquelas palavras não ditas ou meio ditas que se formam, de modo não mais palpável que as sombras das mariposas no teto, quando as mulheres estão sozinhas, não iluminadas pela luz caprichosa e colorida do sexo oposto (Woolf, 1985, p. 105).

Vemos nascer esses pequenos momentos nessa obra de Jarid Arraes, de gestos e sentimentos sem nome, de palavras incertas, de mulheres que se tocam sem o incômodo de uma sociedade de julgamentos e que reprime a expressão do Eu, mesmo que toda essa repressão constitua o foco dessa pequena grande narrativa. E como as forças alheias sempre se impõem a nós, quer as desejamos ou não, o último golpe da avó, talvez o mais certo, é o de esconder o presente de Amanda, além de trancá-la em um quarto, que se torna um cativo, quando

a surpreende usando a infame calça jeans, cuja primeira vez de uso se daria num encontro com Jéssica. Como de costume, uma série de brigas e violências se sucedem, mas que, dessa vez, culminam com a morte da avó, horrorizada ao ver a neta declarar que “a estátua não era abençoada, todas aquelas regras absurdas eram ridículas” (Arraes, 2022, p. 121). O dia seguinte já possui o anúncio da morte e a cena do velório, no último capítulo, em que também se dá o último encontro de Jéssica e Amanda.

Apesar de finalmente termos o caminho para o encontro, a despedida dóia por ser incompleta. Apenas recebi o abraço, que não durou o tempo que eu precisava. Ali não era lugar de criança, de Jéssica, de beleza, nem era o momento para as sementes que Jéssica plantava em minha boca (Arraes, 2022, p. 122).

A despedida de ambas, como a vida, é tão incompleta quanto passageira, mas já prefigura os sintomas de uma nova existência para Amanda, nem melhor, nem pior, mas diferente. Sua nova jornada reconhece o seu pesado passado, mas com “assombros que já não eram o pavor de encontrar uma visagem” (Arraes, 2022, p. 122). O encontro dessas duas jovens, e a força revigoradora que brota desse enlace são descritos não de maneira idealizada ou em um contexto apaziguador, muito pelo contrário, possuem como fundo de pano uma vida que é desfeita pela família, pela religião, pela sociedade e por vários Outros. Contudo, se antes Jéssica era alguém que “ajudava a abandonar o presente” (Arraes, 2022, p. 59), no difícil contexto da vida de Amanda, lembrar desse encontro pode ser a promessa de um futuro absolutamente em aberto, em que o hoje talvez carregue a expectativa de que outras Jéssicas possam surgir ou não.

É justamente essa incerteza, e a não provisão de respostas fáceis, com um desfecho feliz e consolador, que configuram à obra uma alta potência representativa, numa possível literatura de temática lésbica “jamais reduzida ao temático. Jamais gravitando apenas o eixo da sexualidade, descolada do mundo” (Polessio, 2020, p. 5). Diversas outras camadas de sentido podem ser mobilizadas em *Corpo desfeito*, permitidas por suas próprias virtualidades textuais. Ao final da obra, ainda não sabemos quem é Amanda, tampouco se irá se tornar uma mulher lésbica, ela mesmo não o sabe. Sua jornada de autodescoberta começa a partir do ponto final. Há um mundo inteiro ainda a se desnudar.

4 Considerações finais

Se o romance contemporâneo, como aponta (Dalcastagnè, 2012, p. 20), vem “perseguindo a multiplicidade de pontos de vista”, isso não significa necessariamente que haja a “pluralidade de perspectivas sociais”. É insistir no óbvio que o espaço literário, ainda hoje, não dê conta de abarcar todas as representações, sobretudo se pensarmos na ampla gama de diferenças que surgem nas últimas décadas, que problematizam recortes étnicos, raciais, sexuais, de desejo, de posições de gênero, masculinidades, feminilidades e não binariedades. No entanto, a vontade de mundo da qual se nutre o texto literário e artístico, em seus “processos criativos de afirmação e de reivindicação que, por meio da literatura, produzem e atualizam metáforas de existências” (Polessio, 2020, p. 6), permite-nos contemplar a abundância de novas personagens que surgem na literatura brasileira produzida hoje, mas sabendo que todo livro continua em aberto.

Destaca-se, por fim, a relevância da obra *Corpo desfeito* no contexto brasileiro contemporâneo, em que as múltiplas interdições, sociais, políticas, sexuais, econômicas, entre tantas

outras, constituem-se como uma barreira para diversas vidas que importam e que merecem ser inseridas nos textos literários, sem estereótipos e com o devido aprofundamento de suas existências. A narrativa de Jarid Arraes, e a totalidade de sua produção literária até então, está inserida nessa nova leva de representação, em que personagens em contextos não hegemônicos sinalizam a vinda de mais uma página para a literatura, recheada de palavras, aromas e cores diferentes, em um movimento de escrita que anuncia um mundo que nunca foi novidade, já que sempre existiu, e que apenas precisava de tempo para ser descoberto. No que tange à representatividade lésbica, a obra não se furta a uma visão política e ética acerca da questão da sexualidade, visto que a personagem se (auto)impõe num contexto de privação e falsos moralismos religiosos, mas esse fundo de dignidade humana vai mais além. Em sua busca de si, Amanda não reivindica a carga do passado até então, ignorando-o veementemente, mesmo que reconhecendo seus danos, e permite se entregar ao desconhecido, de corpo e alma. Seu corajoso gesto é algo que nos falta na contemporaneidade, dentro e fora da literatura.

Referências

ARRAES, J. *Corpo desfeito*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

JARID Arraes fala sobre literatura que aborda casais LGBT e “Corpo Desfeito”. [S. l.: s. n.], 2023. Publicado pelo canal Histórias diversas podcast. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q9VY2RugP8Q>. Acesso em: 11 dez. 2023.

CIXOUS, H. *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 10. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

MACHADO, C. M. *Na casa dos sonhos: memórias*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras: 2021.

NICOLSON, N. *Portrait of a Marriage: V. Sackville-West and Harold Nicolson*. 1. ed. London: Weidenfeld & Nicolson, 2013. *E-book*.

POLESSO, N. B. Geografias lésbicas: literatura e gênero. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 20, p. 3-19, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.voi20p3-19>.

POLESSO, N. B. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 61, p. 1-14, set./dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018611>.

RAGO, M. Estar na hora do mundo. *Interface*, Botucatu, n. 23, p. 1-11, fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/Interface.180515>.

RIOS, C. *Eu sou uma lésbica: vamos brincar de gatinho?* Rio de Janeiro: Record, 1983.

WITTIG, M. *O pensamento hétero e outros ensaios*. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1985.