

39/1 (2025)

revista do centro de estudos humanísticos

diacrítica

Património, cultura e imaginário. Perspetivas
multidisciplinares

Heritage, culture, and imagination.

Multidisciplinary perspectives



A *Diacrítica* é uma revista científica, de cariz multidisciplinar, dedicada aos estudos literários, culturais, linguísticos e artísticos. É editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), desde 1986, e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde janeiro de 2017 é publicada em formato eletrónico, com periodicidade trimestral.

A Revista está registada com o ISSN 2183-9174 (formato eletrónico) e 0870-8967 (formato em papel) e está licenciada com uma Licença Creative Commons CC BY-NC.

Diacrítica is a multidisciplinary scientific journal devoted to literary, cultural, linguistic and artistic studies. It has been edited by the Center for Humanistic Studies of the University of Minho (CEHUM) since 1986 and is funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology. Since January 2017, it has been published in electronic format on a quarterly basis.

The Journal is registered with ISSN 2183-9174 (electronic version) and 0870-8967 (paper version) and is distributed under Creative Commons CC BY-NC license.

Editoras responsáveis / Editors-in-chief

Maria do Carmo Lourenço-Gomes e Márcia Oliveira

Direção da Revista / Journal Management

Vítor Moura, Margarida Pereira e Idalete Dias (Direção do CEHUM)

Comissão científica / Scientific Committee

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa, Portugal); Antónia Coutinho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal); António Branco (Universidade de Lisboa, Portugal); Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa, Portugal); Bernard McGuirk (University of Nottingham, Reino Unido); Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa, Portugal); Conceição Paiva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil); Fátima Oliveira (Universidade do Porto, Portugal); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha); Helder Macedo (King's College, Reino Unido); Helena Buescu (Universidade de Lisboa, Portugal); José Luís Cifuentes Honrubia (Universitat d'Alacant, Espanha); José Luís Rodríguez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha); Jürgen M. Meisel (Universität Hamburg, Alemanha / University of Calgary, Reino Unido); Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa, Portugal); Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra, Portugal); Maria João Freitas (Universidade de Lisboa, Portugal); Nancy Armstrong (Duke University, Estados Unidos da América); Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa); Rui Marques (Universidade de Lisboa, Portugal); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha).

Diacrítica, volume 39, número 1 (203)

Dossiê temático: Património, cultura e imaginário. Perspetivas multidisciplinares

e-ISSN: 2183-9174 / ISSN: 0870-8967 (impresso)

DOI: <https://doi.org/10.21814/diacritica.39.1>

Website: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica>

Editoras: Maria do Carmo Lourenço Gomes; Márcia Oliveira

Editores associados: Ana Carvalho; Eva Maria Roessler; Tiago Sousa

Revisão: Willy Carvalho de Oliveira, Ana Cristina Silva e Maria do Carmo Lourenço-Gomes

Revisores científicos:

Anabela Leal Barros Universidade do Minho, Portugal; Ângelo Martingo Universidade do Minho, Portugal; Carla Almeida Universidade Aberta, Portugal; Christine Zurbach, Universidade de Évora, Portugal; Elena Losada Soler Universitat de Barcelona, Espanha; Filipe Luz Universidade Lusófona, Portugal; Francisco Chico-Rico Universidad de Alicante, Espanha; Isabel Albergaria Sousa Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Ivan Villarme Álvarez Universidade de Santiago de Compostela, Espanha; João Duque, Universidade Católica Portuguesa, Portugal; Lígia Maria Bernardino, Universidade do Porto, Portugal; Lucilene Machado Garcia Arf, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil; Joana Passos, Universidade do Minho, Portugal; José Acácio de Castro, Universidade Católica Portuguesa, Portugal; Maria Dolores Lerma Sanchis, Universidade do Minho, Portugal; Maria Manuela Costa Silva, Universidade do Minho, Portugal; Miriam Tavares, Universidade do Algarve, Portugal; Michel Riaudel Sorbonne Université, França; Nelson Araújo, ESAP, Portugal; Paulo Osório, Universidade Aberta, Portugal; Pedro Cardoso Universidade do Porto, Portugal; Pedro Dono Lopez, Universidade do Minho, Portugal; Renan Nuernberger USP, Brasil; Ricardo Gil Soeiro, Universidade de Lisboa, Portugal; Rodrigo Teodoro de Paula Universidade de Évora, Portugal; Rosilene Melo; Universidade Federal de Campina Grande, Brasil; Sérgio Dias Branco, Universidade de Coimbra, Portugal; Sheila Khan; Universidade do Minho, Portugal; Susana Maria Duarte Martins Universidade Nova de Lisboa, Portugal; Thaís Toshimitsu, USP, Brasil; Tomas Albaladejo, Universidad Autonoma de Madrid, Espanha.

PATRIMÓNIO, CULTURA E IMAGINÁRIO: PERSPECTIVAS MULTIDISCIPLINARES

- 1–3 **Introdução (Vol. 39.1/2025 – versão português)**
Maria do Carmo Lourenço-Gomes, Márcia Almeida de Oliveira
- 1–3 **Introdução (Vol. 39.1/2025 – English version)**
Maria do Carmo Lourenço-Gomes, Márcia Almeida de Oliveira
- 4–25 **António José dos Santos (c. 1808–1883). Renovador da paisagem orgânica do Porto e figura de proa da organaria portuguesa na segunda metade do século XIX**
Marco Brescia
- 26–50 **Edição e estudo de outros lemas e equivalentes relativos à figura do mandarim num dicionário manuscrito de português-chinês do século XVIII**
Anabela Leal Barros, Ana Ng, Xiao Wang
- 51–73 **Inteligibilidade dos trabalhos de interpretação simultânea chinês-português em Macau**
Ana Margarida Nunes, Ka U Ng
- 74–97 **O voo do pavão misterioso no imaginário das narrativas midiáticas contemporâneas**
Rodrigo Nunes da Silva, Linduarte Pereira Rodrigues
- 98–110 **Outras materialidades e existencialismo ruinoso em A hora da estrela, de Clarice Lispector**
Olivia Margarita Villegas Cabrera,
- 111–131 **O “filme sobre o artista de cinema”. Uma forma herdada do künstlerroman para a auto-referencialidade cinematográfica**
Antonio Viñuales Sánchez
- 132–151 **O conservadorismo paradoxal de Aki Kaurismäki. Trabalho, gênero, amor e vitalidade em Folhas caídas**
Nicolas Lema Habash, Giovana Suárez Ortiz
- 152–173 **A descrição das batalhas na épica literária. Vocabulário de combate e perspectivas narrativas em ‘El espíritu del mago’ (2005), de Javier Negrete**
Antonio Castro Balbuena
- 174–190 **Os mitos de Marte: das suas origens gregas ao Ilium-Olympos pós-humano de Dan Simmons**
Rosa Fernández Urtasun
- 191–208 **Para uma conciliação da ludologia e da narratologia nos estudos sobre videojogos. Uma análise de Valheim**
Jéssica Bispo

ENTREVISTA

- 209–219 **Rumo a uma avaliação profunda da prática artística de Zoulikha Bouabdellah. Conversa e escuta ativa**
Yassine Chouati

RECENSÃO

- 220–224 **Fernandes, Cristina & Ortega, Judith (eds.) Música en las cortes ibéricas (1700-1834). Ceremonial, artes del espectáculo y representación del poder. Sociedad Española de Musicología, 2023, 619 pp.**
Javier Gándara Feijóo

Introdução (Vol. 39.1/2025)

Foreword (Vol. 39.1/2025)

Maria do Carmo Lourenço-Gomes¹

0000-0001-9003-0438 

Márcia Oliveira¹

0000-0002-2995-2158 

¹ Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Portugal.

Autor correspondente: Márcia Oliveira (marciacoliveira@elach.uminho.pt)

Resumo. O presente volume da *Revista Diacrítica* reúne um conjunto diversificado de contribuições que propõem leituras renovadas sobre questões de património, linguagem, cultura, tecnologia e representação, a partir de diferentes objetos de estudo e áreas disciplinares. Os treze textos que compõem este número refletem a vitalidade da investigação e a capacidade de diálogo entre diferentes campos de conhecimento. Cruzam-se tempos históricos, práticas discursivas, objetos artísticos e experiências interpretativas que estimulam a reflexão crítica sobre a linguagem e o mundo a partir da análise de práticas culturais e artísticas distintas, como a literatura, a tradução, a música, o cinema e as artes visuais.

Palavras-chave: Cultura. Literatura. Cinema. Tradução. Artes visuais.

Abstract. This volume of *Revista Diacrítica* brings together a diverse set of contributions that propose innovative readings on issues of heritage, language, culture, technology and representation, based on different objects of study and disciplinary areas. The thirteen texts that comprise this issue reflect the vitality of research and the capacity for dialogue between different fields of knowledge. They intersect with historic times, discursive practices, artistic objects and interpretive experiences that stimulate critical reflection on language and the world by analysing different cultural and artistic practices, such as literature, translation, music, cinema and the visual arts.

Keywords: One. Culture. Literature. Cinema. Translation. Visual arts.

1. Introdução

Numa época em que os diálogos entre as diferentes áreas do conhecimento se intensificam e a investigação se torna cada vez mais colaborativa, importa valorizar os espaços editoriais que acolhem olhares plurais e cruzamentos de metodologias. Este volume da *Revista Diacrítica* constitui precisamente um desses espaços, reunindo um conjunto de artigos que, a partir de objetos diversos – textos, imagens, sons, práticas –, refletem sobre formas de construção do sentido, da memória e da experiência. Ao fazê-lo, deixam revelar não apenas a complexidade dos fenómenos culturais, mas também como a pesquisa tem um papel ativo na compreensão, interpretação e reinterpretação dos diversos objetos de estudo.

2. Os artigos que compõem o volume

O volume abre com uma secção dedicada a aspetos do património histórico e linguístico. O artigo de Marco Brescia dedica-se à figura de António José dos Santos, destacando-o como um dos grandes renovadores da organaria portuguesa na segunda metade do século XIX, com especial incidência na paisagem sonora do Porto, desconstruindo assim o mito de um declínio da manufatura organeira em Portugal da época. Segue-se o estudo de Anabela Leal de Barros, Ana Ng Cen e Xiao Wang, que apresenta a segunda parte da edição e análise dos lemas relativos ao “mandarim” no dicionário manuscrito *Dicionário de português-chinês do século XVIII*¹, revelando a riqueza lexicográfica e sociocultural desse acervo inédito. Ana Margarida Belém Nunes e Ka U Ng, examinam a inteligibilidade da interpretação simultânea chinês-português em Macau com base em dados recolhidos junto de intérpretes e jornalistas. O artigo revela desafios específicos de tradução e competências essenciais à mediação intercultural naquele contexto bilíngue.

Segue-se um conjunto de seis trabalhos que exploram diferentes expressões do imaginário coletivo e da construção simbólica na literatura, no cinema e nas narrativas mediáticas. Rodrigo Nunes da Silva e Linduarte Pereira Rodrigues analisam a permanência e a possibilidade de um novo significado da simbologia do *pavão*, desde a literatura de cordel nordestina, nomeadamente a obra *O romance do pavão misterioso*, cordel de José Camelo de Melo Rezende (2011), até às séries contemporâneas de streaming. O estudo, focado no nordeste brasileiro, mostra como os mitos e arquétipos estão presentes na cultura popular. Ainda no universo da literatura brasileira, Olivia Margarita Villegas Cabrera propõe uma leitura existencial da personagem Macabéa, em *A hora da estrela* de Clarice Lispector, a partir da materialidade residual e do uso simbólico do rádio como dispositivo de (in)sociabilidade e ocultação da angústia existencial.

1 A primeira parte deste estudo foi publicada no Dossier Temático “Património textual. Abordagens interdisciplinares” da *Revista Diacrítica* (Vol. 38 N.º 1 [2024]).

Ainda nesta secção, dois trabalhos trazem contributos relevantes para os estudos do cinema contemporânea. Antonio Viñuales Sánchez, reflete sobre o “filme sobre o artista de cinema” como uma forma cinematográfica herdeira do *künstlerroman*, identificando as suas variantes estruturais e a sua vocação autorreflexiva e didática. Já Nicolás Lema Habash e Giovana Suárez Ortiz exploram a forma como o filme *Folhas caídas*, de Aki Kaurismäki, é interpretado como exemplo de um “conservadorismo paradoxal”, onde o amor romântico tradicional surge como forma de resistência vital em contexto neoliberal. Integra também este conjunto o estudo de Antonio Castro Balbuena, que propõe uma análise da descrição das batalhas na fantasia épica literária, com base na obra *El espíritu del mago*, de Javier Negrete. A partir do vocabulário de combate e das perspetivas narrativas, o artigo revela a importância da linguagem na construção do evento bélico ficcional, propondo uma taxonomia inicial das suas estruturas temáticas e retóricas. No último artigo deste conjunto, Rosa Fernández Urtasun, revisita os mitos de Marte desde a antiguidade até à série *Ilium-Olympos*, de Dan Simmons. A autora reflete sobre como a ficção científica reinscreve mitos clássicos para pensar a condição humana e o desejo de transcendência. Terminando esta secção, o artigo de Jéssica Iolanda Costa Bispo propõe uma conciliação entre ludologia e narratologia nos estudos de videojogos. A partir da análise de *Valheim*, a autora demonstra como estas abordagens, frequentemente vistas como opostas, podem articular-se de maneira complementar, abrindo novas perspetivas para a compreensão deste tipo de artefacto digital.

O volume encerra com dois contributos de natureza distinta, nomeadamente uma entrevista e uma recensão. A entrevista, conduzida por Yassine Chouati à artista franco-argelina Zoulikha Bouabdellah, oferece um testemunho singular sobre a articulação entre experiência biográfica, identidade e pátria artística. Bouabdellah partilha o modo como a vivência do desenraizamento e a tensão entre diferentes pertenças culturais marcaram a sua trajetória e se tornaram o motor da sua criação visual – que atravessa a sua obra em diversos formatos, como o vídeo, o desenho e o corpo em movimento. Por sua vez, a recensão crítica, por Javier Gándara Feijóo, de *Música en las cortes ibéricas (1700–1834)*, editado por Cristina Fernandes e Judith Ortega, analisa uma obra que pretende iluminar o papel da música nos cerimoniais e nas estratégias de representação do poder nas cortes luso-ibéricas, bem como sublinhar o seu valor interdisciplinar e o seu contributo para a história cultural europeia.

Fazendo jus às décadas de história da Revista Diacrítica e à sua vocação multidisciplinar, o presente volume surge como reflexo da complexidade do panorama crítico na academia, revelando diferentes camadas de pensamento não só pela via da análise de diversas produções artísticas contemporâneas, mas também pela via de um olhar sobre a história e a sua construção.

Introdução (Vol. 39.1/2025)

Foreword (Vol. 39.1/2025)

Maria do Carmo Lourenço-Gomes¹

0000-0001-9003-0438 

Márcia Oliveira¹

0000-0002-2995-2158 

¹ Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Portugal.

Autor correspondente: Márcia Oliveira (marciacoliveira@elach.uminho.pt)

Resumo. O presente volume da *Revista Diacrítica* reúne um conjunto diversificado de contribuições que propõem leituras renovadas sobre questões de património, linguagem, cultura, tecnologia e representação, a partir de diferentes objetos de estudo e áreas disciplinares. Os treze textos que compõem este número refletem a vitalidade da investigação e a capacidade de diálogo entre diferentes campos de conhecimento. Cruzam-se tempos históricos, práticas discursivas, objetos artísticos e experiências interpretativas que estimulam a reflexão crítica sobre a linguagem e o mundo a partir da análise de práticas culturais e artísticas distintas, como a literatura, a tradução, a música, o cinema e as artes visuais.

Palavras-chave: Cultura. Literatura. Cinema. Tradução. Artes visuais.

Abstract. This volume of *Revista Diacrítica* brings together a diverse set of contributions that propose innovative readings on issues of heritage, language, culture, technology and representation, based on different objects of study and disciplinary areas. The thirteen texts that comprise this issue reflect the vitality of research and the capacity for dialogue between different fields of knowledge. They intersect with historic times, discursive practices, artistic objects and interpretive experiences that stimulate critical reflection on language and the world by analysing different cultural and artistic practices, such as literature, translation, music, cinema and the visual arts.

Keywords: One. Culture. Literature. Cinema. Translation. Visual arts.

1. Introduction

At a time when dialogue between different areas of knowledge is intensifying and research is becoming increasingly collaborative, it is important to value editorial spaces that welcome plural perspectives and cross-fertilisation of methodologies. This volume of *Revista Diacrítica* represents just such a space, bringing together a selection of articles that, using a variety of objects - texts, images, sounds, practices - explore ways of constructing meaning, memory, and experience. In doing so, they reveal not only the complexity of cultural phenomena but also how research plays an active role in understanding, interpreting, and reinterpreting the various objects of study.

2. Articles

The volume opens with a section dedicated to aspects of historical and linguistic heritage. Marco Brescia's article is dedicated to the figure of António José dos Santos, highlighting his role as one of the great renovators of Portuguese organ-making in the second half of the 19th century, with a special focus on the Porto's soundscape, thus deconstructing the myth of a decline in organ making in Portugal at the time. This is followed by the study by Anabela Leal de Barros, Ana Ng Cen, and Xiao Wang, which presents the second part of the edition and analysis of the lemmas relating to 'Mandarin' in the manuscript dictionary *Dicionário de português-chinês do século XVIII*, revealing the lexicographic and sociocultural richness of this unpublished collection. Ana Margarida Belém Nunes and Ka U Ng, on the other hand, examine the intelligibility of Chinese-Portuguese interpretation in Macau based on data collected from interpreters and journalists. The article reveals specific translation challenges and essential skills for intercultural mediation in that bilingual context. Finally, Pedro Rosário's article proposes a reinterpretation of Pauline Christology in the light of the adoptionist hypothesis. The author challenges the traditional consensus on the pre-existence of Christ and offers a reading that is consistent with the earliest formulations of Christian thought.

This first section is followed by a series of six papers that explore different expressions of the collective imagination and symbolic construction in literature, cinema, and media narratives. Rodrigo Nunes da Silva and Linduarte Pereira Rodrigues analyse the permanence and the possibility of a new meaning of the symbolism of the peacock, from northeastern cordel literature, namely the work *O romance do pavão misterioso*, a cordel by José Camelo de Melo Rezende (2011), to contemporary streaming series. The study, focused on the Brazilian northeast, shows how myths and archetypes are present in popular culture. Still in the universe of Brazilian literature, Olivia Margarita Villegas Cabrera proposes an existential reading of the character Macabéa, in Clarice Lispector's *The Hour of the Star*, based on the residual materiality and symbolic use of the radio as a device of (in)sociability and concealment of existential anguish.

Also in this section, two papers bring relevant insights to contemporary cinema studies. Antonio Viñuales Sánchez reflects on the 'film about the film artist' as a cinematographic form inherited from the *künstlerroman*, identifying its structural variants and its self-reflexive and didactic vocation. Nicolás Lema Habash and Giovana Suárez

Ortiz explore how Aki Kaurismäki's film *Fallen Leaves* is interpreted as an example of 'paradoxical conservatism', where traditional romantic love emerges as a form of vital resistance in a neoliberal context. Also included in this section is a study by Antonio Castro Balbuena, who analyses the description of battles in epic literary fantasy, based on Javier Negrete's *El espíritu del mago*. Based on the vocabulary of combat and narrative perspectives, the article reveals the importance of language in the construction of the fictional war event, proposing an initial taxonomy of its thematic and rhetorical structures. Rosa Fernández Urtasun revisits the myths of Mars from antiquity to the *Ilium-Olympos* series by Dan Simmons. The author reflects on how science fiction re-inscribes classic myths to think about the human condition and the desire for transcendence. Ending this section, the article by Jéssica Iolanda Costa Bispo proposes a reconciliation between ludology and narratology in video game studies. Based on an analysis of *Valheim*, the author demonstrates how these approaches, often seen as opposites, can be articulated in a complementary way, opening up new perspectives for understanding this type of digital artefact.

The volume closes with two distinct contributions, namely an interview and a review. The interview, conducted by Yassine Chouati with French-Algerian artist Zoulikha Bouabdellah, offers a unique account of the articulation between biographical experience, identity and artistic homeland. Bouabdellah shares how the experience of being uprooted and the tension between different cultural belongings marked her trajectory and became the driving force behind her visual creation - which runs through her work in various formats, such as video, drawing and the moving body. The critical review by Javier Gándara Feijóo of *Música en las cortes ibéricas (1700-1834)*, edited by Cristina Fernandes and Judith Ortega, analyses a work that aims to shed light on the role of music in ceremonials and strategies for representing power in the Luso-Liberian courts, as well as highlighting its interdisciplinary value and its contribution to European cultural history.

In keeping with the decades-long history of *Revista Diacrítica* and its multidisciplinary vocation, this volume is a reflection of the complexity of the critical panorama in academia, revealing different layers of thought not only by analysing various contemporary artistic productions but also by looking at history and its construction.

António José dos Santos (c. 1808–1883). Renovador da paisagem orgânica do Porto e figura de proa da organaria portuguesa na segunda metade do século XIX

António José dos Santos (c. 1808–1883). Moderniser of Oporto's organ landscape and the figurehead of Portuguese organ-making in the second half of the 19th century

Marco Brescia¹

0000-0002-5789-4493 

¹ Centro de Estudos em Música (CESEM), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal.

Autor correspondente: marcobrescia@fcsh.unl.pt

Resumo. O mito do declínio da manufatura organeira em Portugal como decorrência direta da promulgação do decreto assinado por Dom Pedro IV em 1834 – que secularizou e nacionalizou os bens da Igreja – vem sendo, gradativamente, desconstruído. No que concerne às prolíficas oficinas lisboetas de Machado e Cerveira e Peres Fontanes – falecidos, respetivamente, em 1818 e 1828 – verifica-se um fenecimento de tal atividade mais ou menos coincidente com o referido decreto. Contudo, nos Açores e no Norte de Portugal a organaria dá provas de notável vigor durante a segunda metade desta centúria. Nesse contexto e relativamente à organaria portuguesa nortenha, é preciso reivindicar António José dos Santos, enquanto grande renovador da paisagem orgânica portuense e figura de proa da organaria em Portugal na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: António José dos Santos. Organaria histórica portuguesa. Paisagem orgânica. Porto. Segunda metade do século XIX.

Abstract. There is a myth that the promulgation of the decree signed by King Dom Pedro IV in 1834, which secularized and nationalized Church properties, boosted the decline of Portuguese organ-making. This myth has been gradually deconstructed. Concerning the prolific Lisbon workshops of Machado e Cerveira and Peres Fontanes –who died, respectively, in 1818 and 1828– the end of their activity is more or less coincident with the decree mentioned above. However, in the Azores and the North of Portugal we notice a vigorous organ-making activity during the second half of this century. In this context and regarding the Portuguese northern organ-making, one must claim the name of António José dos Santos, both as the great moderniser of Oporto's organ landscape and as the figurehead of Portuguese organ-making in the second half of the 19th century.

Keywords: António José dos Santos. Portuguese historical organ-making. Organ landscape. Oporto. Second half of the 19th century.

1. Introdução

No que concerne à viragem do século XVIII para o XIX, os modernos estudos acerca do órgão em Portugal têm-se centralizado, sobretudo, na produção organeira lisboeta, assumindo o período pós-guerras liberais – i.e., após a promulgação do decreto assinado por Dom Pedro IV a 30 de maio de 1834, que acarretou a secularização e integração à fazenda nacional dos bens da Igreja (exceto vasos, paramentos e livros sagrados) – como um período de inexorável declínio da produção orgânica em Portugal.

Conquanto, sobretudo na última década, esta ideia venha perdendo força, ainda é bastante vigente a impressão geral de que o século XVIII represente a era dourada do órgão histórico em Portugal, ao passo que o XIX corresponda a um período de estagnação e de consequente decaimento da produção organeira portuguesa. No Boletim da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (n. 121), de setembro de 1965, especialmente dedicado ao restauro de órgãos, lemos:

O maior e ainda avultado número de órgãos pertence ao século XVIII e à primeira década do século XIX. Aliás, como muito bem observa o historiador da talha portuguesa, o Prof. Robert C. Smith, “os órgãos simbolizam no mais alto grau a pompa e a grandeza do barroco” (Ministério das obras públicas, 1965, s.p.)

Efetivamente, se instrumentos como os órgãos duplos – real e mudo – da Igreja de São Bento da Vitória do Porto (1722), o órgão da Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra (1733), órgãos duplos reais da Sé de Braga (1739) – “um dos maiores triunfos do barroco em Portugal” (Azevedo, 1972, p. 16) –, o órgão da Igreja de Santa Catarina de Lisboa (primeiro terço do séc. XVIII), o órgão da Igreja de São Vicente de Fora de Lisboa (1765, instalado em caixa joanina), de entre outros, refletem, incontornavelmente, a opulência do barroco joanino e, no caso dos órgãos do Mosteiro de São Miguel de Refóios em Cabeceiras de Basto (1770), Convento de Santa Clara de Vila do Conde (1775), Mosteiro de Tibães (1785), o refinamento do rococó josefino (Brescia, 2008), não podemos desconsiderar que a vastíssima produção orgânica de António Xavier Machado e Cerveira, Joaquim António Peres Fontanes e Manuel de Sá Couto – realizada maioritariamente entre fins do século XVIII e o primeiro terço do séc. XIX – revestiu instrumentos já distanciados do paradigma “ibérico” de caixas de cariz claramente neoclássico, para além do facto de corresponder, com grande probabilidade – malgrado a inexistência de um inventário de cariz científico dos órgãos históricos em Portugal –, ao maior número de espécimes orgânicos históricos preservados no país, totalizando cerca de dois centenares de instrumentos.

Quiçá, a medida em que se foi ultrapassando a tendência inicial de enxergar o órgão, fundamentalmente, pelo prisma do esplendor barroco e rococó do seu escrínio exterior¹ – contexto no qual há que destacar, sobretudo, o trabalho de referência de Germain Bazin

¹ Prova disto é o facto de o já referido Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Restauro de órgãos apresentar um breve histórico de cada um dos dez instrumentos selecionados, belíssimas fotografias em papel cuchê dos instrumentos e dos templos que os abrigam, mas nem uma composição sequer ou fotografia interna nem da canaria, nem dos mecanismos dos órgãos, dos quais saímos sem conhecer nenhum dado técnico relevante após a leitura do mesmo.

(1956) e Robert Smith (1962, 1980) – e começou-se a adentrar, efetivamente, o organismo instrumental e a escutar-lhe o corpo canoro, a ideia primeva de que o instrumento do período barroco, o órgão “ibérico”², correspondesse à máxima expressão do órgão histórico em Portugal foi, paulatinamente, perdendo credibilidade académica.

Nesse sentido, a revitalização do conjunto de órgãos sêxtuplos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra – cujo restauro, obra de fôlego realizada pelo mestre organeiro Dinarte Machado entre 1998 e 2010 – e todas as atividades organeiras, artísticas e científicas impulsionadas pela plena restituição deste conjunto instrumental monumental único em todo o mundo³, foram decisivas para atrair a atenção dos investigadores acerca da existência de uma forma eminentemente portuguesa de conceber o órgão, já distanciada da tradição “ibérica”, e da qual trataremos mais pormenorizadamente adiante.

É certo e notório que a extinção das ordens religiosas, outrora um dos principais promotores da atividade organeira no país, através da construção de instrumentos e das tarefas de manutenção e renovação dos mesmos, e a apreensão dos seus bens tiveram repercussões de enorme impacto na produção da música religiosa (Sousa, 2018; Vaz, 2009), nas suas mais diversas aceções.

Segundo Michelangelo Lambertini:

...até ao meiado do século XIX ainda a industria organaria parece manter um certo brilho e está representada por alguns nomes mais ou menos famosos [Joaquim António Peres Fontanes, Frei Domingos de São José Varella, Francisco Manuel Ferreira⁴, António Joaquim Fontanes, Manuel de Sá Lagonsinha]. A partir d’ahi a decadência é manifesta não só na construção dos órgãos, mas na de todos os instrumentos musicos, excepção feita das guitarras. (Lambertini, 1914, p. 13)

² Segundo Marco Brescia:

O termo clássico “órgão ibérico”, não obstante a sua aceitação geral e a sua capacidade de abrigar, sob uma mesma designação, o tipo de órgão, em grande medida comum, desenvolvido em Portugal e Espanha no Antigo Regime, é, contudo, utilizado de forma demasiado genérica e, na maior parte das vezes, acrítica sobremodo no que tange ao modelo instrumental próprio desenvolvido em Portugal a cavalo entre os séculos XVIII e XIX. A partir de uma perspetiva académica rigorosa, por “órgão ibérico” entende-se o tipo instrumental desenvolvido ao longo do século XVII a partir do órgão de raiz castelhana, cuja principal característica era o teclado manual partido. (Brescia, 2020, p. 19)

Para além do teclado partido, duas inovações decisivas ... estabeleceriam as bases da posterior e inexorável evolução do órgão ibérico, que alcançaria o seu zênite no último quartel do século XVIII: o advento das caixas ou arcas de ecos, que dariam lugar à criação de autênticos órgãos de ecos ... e a implantação, horizontalmente na fachada dos instrumentos, de registos de palheta de ressoador longo, dispostos em forma de tiros ..., ao lado do teclado partido, a imagem de marca por excelência da escola ibérica de organaria. (Brescia, 2020, pp. 21-22)

³ Desde a conclusão do restauro do conjunto de órgãos sêxtuplos de Mafra, reconhecido com o prémio de conservação Europa Nostra (2012), os instrumentos tem sido objeto de uma série regular de concertos a seis órgãos, que fazem da basílica um dos centros mais importantes do órgão em Portugal. Ademais, Mafra é uma das cidades pertencentes à ECHO – European Cities of Historical Organs e a Real Obra de Mafra – palácio, basílica, convento, jardim do Cerco e real parque de caça da Tapada foi inscrita na lista de património mundial da UNESCO (2019), o que contribui decisivamente a uma maior visibilidade global dos seis órgãos históricos da basílica mafrense (Vaz, 2023, p. 91).

⁴ Organeiro completamente desconhecido nos dias de hoje.

Nesse contexto, as duas figuras cimeiras da organaria portuguesa foram António Xavier Machado e Cerveira (Aguim, Anadia, 1756 – Caxias, 1828) e Joaquim António Peres Fontanes (Conxo, Santiago de Compostela, 1750 – Alcântara? 1818), cujo modelo orgânico advindo das respetivas atividades organeiras, indiscutivelmente português, secundária a construção dos órgãos em Portugal ao longo de todo o século XIX (Brescia, 2020; Vaz, 2009, 2013, 2019b).

Ao nível do organismo instrumental, o órgão histórico de tipo português caracteriza-se pela:

...presença generalizada de pisantes ou de pistões, cuja função é ativar/anular determinadas secções do someiro – someiros suplementares – reservadas aos *Cheios* – e, por vezes, às *Palhetas* –, favorecendo uma imediata alternância entre o *Flautado* – por vezes juntamente com a *Oitava* na mão esquerda – e os *Cheios*, o que revela uma engenhosa economia de meios, presente, até mesmo, em instrumentos de dimensões bastante reduzidas. Assim, os registos que integrarão o tipo de *Cheio* pretendido pelo organista – ou, no caso das *Palhetas*, os registos palhetados que integrarão a respetiva bateria – deverão ser pré-selecionados ao nível da consola do órgão e, uma vez aberta a corrediça geral que permite a passagem do vento do someiro principal para o someiro suplementar destinado aos *Cheios* – ou às *Palhetas* –, solidária, por sua vez, ao seu respetivo pisante ou pistão – e, mais raramente, à uma alavanca de joelho –, o vento terá o caminho livre para alimentar as fileiras de tubos cujas respetivas réguas corrediças foram previamente abertas. Tal recurso permite ao organista alternar entre *Cheios* e *Flautado* – ou *Palhetas* e *Flautado* –, dito de outra maneira, entre *forte* e *piano*, através do simples ato de levantar e voltar a pousar as mãos no teclado manual do órgão, carregando, para tanto, no pisante ou pistão – ou alavanca de joelho – ativador ou anulador de *Cheios* – ou *Palhetas* – apto ao efeito desejado, sempre durante este brevíssimo hiato sonoro. (Brescia, 2020, pp. 53–54)

No que concerne ao plano fónico, outra idiosincrasia essencial da nova conceção orgânica portuguesa é nova sistematização das palhetas *horizontais* ou *em artilharia*, segundo recolhe o léxico histórico do órgão em Portugal. Diversamente da vetusta tradição ibérica advinda de Espanha, que, no decurso do século XVIII, sistematizou as baterias de palhetas *en forma de tiros* através da oposição entre *Trompeta de batalla* (8 pés), *Bajoncillo* (4 pés) e *Chirimía* ou *Clarín en quincena* (2 pés) de mão esquerda e *Trompeta magna* (16 pés), *Clarín* (8 pés) e *Oboe* ou *Clarín* (8 pés) de mão direita (Brescia, 2013a), o órgão histórico português, em linhas gerais, irá opor ao *Fagote* (8 pés) de mão esquerda (e.g. Figura 1) uma *Clarinet*a ou um *Oboé* (ambos de 8 pés) de mão direita. Segundo João Vaz:

Despite the morphological idiosyncrasies of the organs built in Portugal, Spain and Italy during the second half of the eighteenth century, it is possible to find several points of contact between Portuguese and Italian organ-making in that period. Examples of this are the presence of the Italian *Voce umana* (included in practically every organ built in Portugal in the last decades of the eighteenth century) and the existence of the plenum cancelling system (*anulador de cheios*), which produces an effect similar to Italian *tiratutti*, although through a totally

different process. The inclusion of reed stops clearly inspired from orchestral sounds (such as *Fagote* and *Oboé*) is also a point that brings Portuguese and Italian organs closer. The short-resonator reeds (in particular the *Fagote* in the left hand) became, in fact, the most important reed stops in Portuguese late-eighteenth-century organs (with the eventual exception of the *Clarim* in the right hand). This seems to suggest a parallel with the common use of short-resonator reeds in Italian organs from the same period, such as the *Fagotto* and *Oboe* in Northwest Italy, or the *Tromboncini* in the Venetian region. (Vaz, 2019b, p. 67)

Figura 1. Pormenor do Fagote (m.e.) do órgão Lourenço da Conceição (1733) / António José dos Santos (1869) do lado da Epístola da Sé Catedral do Porto.



Fonte: Fotografia do autor.

Facto é que o caso da produção organeira lisboeta verifica-se ainda bem antes da promulgação do referido decreto de 1834, com a morte de Machado e Cerveira e Peres Fontanes, cujas prestigiadas oficinas não conseguiriam sobreviver à morte dos seus respetivos fundadores⁵.

Com efeito e, não obstante o facto de terem sido igualmente afetadas pela extinção das ordens religiosas – imediata no caso das ordens masculinas e paulatina, no caso das femininas –, outras regiões do país como o Norte e os Açores vivenciaram um notável

⁵ No caso de Peres Fontanes, o mestre organeiro compostelano radicado em Lisboa contaria com o filho, José Sebastião da Rocha Fontanes, e a partir de 1814, com o outro filho, António Luís da Rocha Fontanes, de entre os seus aprendizes. Contudo, o prosseguimento da tradição da linhagem organeira dos Fontanes – que remonta ao tio-avô, o frei donato franciscano de Compostela Simón de Fontanes Moreira (Santiago de Compostela? – ?, 1741) e prolonga-se através do pai, o pontevedrês Juan Fontanes de Maqueira (San Juan Bautista de Jebe, Pontevedra, 1717 – Mafra, 1770), ramificando-se pelos irmãos organeiros Bento (Conxo, 1742 – Lisboa, 1793) e Manuel (Conxo, 1749 – Lisboa, 1792) – não sobreviveria à morte de Joaquim António. Pese embora Machado e Cerveira não tenha deixado descendência, a sua oficina funcionou até 1830, “dirigida pelo seu ajudante e discípulo José Theodoro Correia de Andrade, sendo proprietária a viúva D. Maria Isabel da Fonseca Cerveira. Extinguiu-se porém pouco tempo depois sem ter produzido mais trabalho algum importante” (Vieira, 1900, v. 2, p. 54).

florescimento nas suas respetivas atividades organeiras locais durante a segunda metade do século XIX.

Nos Açores, por exemplo, verifica-se um hiato de dezassete anos entre a chegada do último instrumento de Machado e Cerveira (Igreja Matriz de Santa Cruz da Graciosa, 1831), ainda no Antigo Regime, e o primeiro órgão erigido já no período liberal, obra de Sebastião Gomes de Lemos (Igreja do Espírito Santo da Maia, São Miguel, 1848). O estabelecimento de Joaquim Silvestre Serrão (Setúbal, 1801 – Ponta Delgada, 1877) em Ponta Delgada em 1841 deve ser entendido como um importantíssimo ponto de inflexão na retomada da atividade organeira nos Açores:

É, pois, muito provável que tenha sido esta figura incontornável do panorama organístico oitocentista nos Açores a intervir no órgão da Igreja Paroquial de S. José, em Ponta Delgada (construído por Peres Fontanes em 1797), na segunda metade do século XIX, e a zelar por muitos outros instrumentos, inclusivamente na ilha Terceira, para cuja catedral construiu um órgão inaugurado em 1854. No entanto, as intervenções em órgãos antigos – quer por parte de Silvestre Serrão nas décadas de 1840 a 1860, quer de Manuel Serpa da Silva (construtor natural do Faial, com instrumentos de concepção híbrida) no final do século XIX e inícios de XX – não resultaram em alterações estruturais dos someiros e da tubaria, protegendo assim, em larga medida, a concepção original dos instrumentos. Por estes motivos, se pode afirmar que os órgãos dos Açores são um tratado vivo da organaria portuguesa. (Sousa, 2018, v. 1, p. XV)

No Norte de Portugal, o órgão histórico de tipo português seria prolificamente disseminado pelo construtor de órgãos Manuel de Sá Couto (Lugar da Ponte, Santa Marinha de Lousado, 1768–1837), quem, através das mais de seis dezenas instrumentos construídos na sua oficina vizinha da Ponte de Lagoncinha, onde nasceu, trabalhou e morreu, dominou o panorama da organaria nortenha no primeiro terço do século XIX, caracterizando-se pelo pleno domínio técnico advindo da escola organeira do mestre galego radicado em Guimarães Francisco Antonio de Solla Filgueira (San Andrés de Jebe, Pontevedra, 1731 – Guimarães, 1794)⁶ e herdada das mãos do frei beneditino Domingos de São José Varella (Santa Maria de Infias, Guimarães, 1762 – Porto?, 1834)⁷. Sá Couto

⁶ Segundo Marco Brescia (2022b, p. 93), “Solha pode ser considerado, com justiça, a figura de proa da organaria em Portugal na segunda metade do século XVIII. Na sua oficina vimaranense construiu diversos órgãos de altíssima qualidade técnica e artística”, de entre os quais há que destacar os instrumentos da Sé de Lamego (órgãos duplos, 1753–1757), Mosteiro de Pombeiro de Ribavizela (1766), Mosteiro de São João de Tarouca (1767), Mosteiro de São Miguel de Refoios de Cabeceiras de Basto (c.1770), Igreja de São Gonçalo de Amarante (1773), Mosteiro de São Martinho de Tibães (1785). Após a morte de Solha, o seu familiar Luís António de Carvalho herdará, por vontade testamentária, a oficina do organeiro pontevedrês.
⁷ Segundo Ernesto Vieira, frei Domingos de São José Varella foi um “organista e organeiro muito notável” (Vieira, 1900, v. II, p. 384). Professou na ordem beneditina, viveu no Mosteiro de Tibães e trasladou-se ao Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto. Em 1806 publicou o *Compendio de musica, theorica, e pratica*”, que contem breve instrução para tirar Musica. *Liçoens de acompanhamento em Orgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pôde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c., e para a canaria do orgão*, pela Typographiade António Álvarez Ribeiro.

Frei Domingos Varella tocava os instrumentos que descreve e elle mesmo construia, assim como diz ter construido um piano de sua invenção. Construía tambem muitos orgãos, sendo mais

– e, em certa medida, também Varella, com quem continuou a trabalhar estreitamente –, desviar-se-ia paulatinamente da escola de Solla para implementar um modelo orgânico próprio, afeito, outrossim, à vanguarda orgânica portuguesa de Cerveira e Fontanes. Segundo Marco Brescia:

Ambas as perspectivas fazem de Sá Couto, organeiro ‘moderno’ formado em sólida tradição, o mais insigne mestre ativo no norte de Portugal na primeira metade do século XIX e reivindicam a sua legitimidade enquanto um dos maiores expoentes no contexto orgânico histórico português. (Brescia, 2022b, p. 100)

Após a morte de Sá Couto, o mestre organeiro beirão António José dos Santos (São João de Lourosa, Viseu, c. 1808 – Mangualde, 1883) tornar-se-ia o maior impulsor da atividade organeira no Norte do país, sobretudo, no contexto da cidade invicta, cuja paisagem orgânica⁸ redefiniria através do impacto das suas intervenções.

2. António José dos Santos e a transformação da paisagem orgânica do Porto na segunda metade do século XIX

Na segunda metade do século XIX, Michel’Angelo Lambertini, na sua *Industria Instrumental Portuguesa* (1914), destaca apenas o nome de dois organeiros: o Padre António Duarte Moura (Viseu, 1843 – 1909)⁹, ignoto nos nossos dias, e José Joaquim da Fonseca (Chacim, Macedo de Cavaleiros, c. 1817 – Porto, 1894), mestre organeiro ainda bastante desconhecido na atualidade, não obstante ter gozado em vida de notável reconhecimento, particularmente, no Porto¹⁰.

consideráveis os dois dos mosteiros de S. Bento no Porto e dos Paulistas em Lisboa. (Vieira, 1900, v. II, p. 386)

⁸ Diversamente da Paisagem Sonora, a paisagem orgânica circunscreve apenas a sonoridade dos órgãos, isolada de outras sonoridades concomitantes conformadoras de um ambiente acústico mais abrangente, característico de um lugar e contexto histórico determinado. Dado que a Paisagem Sonora é um conceito de cariz polissémico e, como tal, assente em diversas e mesmo divergentes aceções, o presente artigo apoia-se na definição de Barry Truax: “It refers to how the individual and society as a whole understand the acoustic environment through listening” (Truax, 2001, p. xviii).

⁹ Segundo Lambertini:

...uma decidida vocação para as artes mecânicas. Construiu em 1872 um aparelho telegráfico, e a partir de 1879 vários órgãos entre os quais um, com a data de 1903, que se encontra na Matriz de Villa Nova de Tazem. Era além d’isso relojoeiro emerito e sobretudo músico, ilustrando o seu nome em várias obras religiosas, uma opereta, um tratado de Harmonia, etc. Como prova do seu talento e habilidade, conta-se que, quando ainda estudante de theologia, escreveu na aula, com a atenção mais ou menos presa na explicação do professor, e em ‘mortalhas de cigarro’, um ‘Miserere para a Sexta-feira Santa’. (1914, p. 15)

¹⁰ Na opinião de Lambertini (1914, p. 15):

Na sua dupla qualidade de violeiro e de organeiro, José Joaquim da Fonseca é uma personalidade bastante interessante. Era o decano dos violeiros do seu tempo e o preferido pelos mais notáveis artistas do Porto. Concertava também instrumentos de palheta e harpas, tendo além d’isso uma especial predileção pela arte organaria e construindo vários órgãos que lhe deram bom nome. (1914, p. 15)

Acerca dos fabricantes de órgão em Portugal na segunda metade do século XIX, escreveu Lambertini:

A sua produção foi insignificante e nem sempre recommendavel: devemos até considerá-los, mais como habilidosos com desejo de lançar mão de todos os recursos para ganhar a vida, do que propriamente como industriaes que tenham methodicamente organizado uma fabricação regular e bem orientada. (Lambertini, 1914, p. 16)

Resulta incompreensível o facto de Lambertini ter omitido de entre os “Fabricantes Modernos (já falecidos ou tendo abandonado a industria)” (1914, pp. 14–16) o nome cimeiro de António José dos Santos, filho do organeiro Luís António dos Santos, quem construíra o antigo órgão da Sé Catedral de Viseu, segundo demonstra uma cartela encastrada em marchetaria sobre o espelho do teclado manual superior do instrumento: “Luis Antonio dos Santos / o fez no anno de 1808 / N.º VIII”. O instrumento seria posteriormente desmontado nos anos 1950 pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e reedificado na igreja do Seminário Maior da cidade¹¹.

O assento de morte de António José dos Santos demonstra que o mesmo era de facto filho de Luís António do Santos, para além de clarificar o seu provável ano de nascimento, c. 1808¹²:

Aos treze dias do mes de Novembro, do anno de mil oito cen- / tos oitenta e tres, pelas nove horas da manhã, neste lugar, / Freguesia e Concelho de Mangualde, Diocese de Viseu, fal- / leceu Antonio José dos Santos, d’idade de setenta e cinco anos pouco mais ou menos, viuvo de Anna Rit- / ta, morador na Quinta de São Cosmado, desta dita fre- / guesia, e natural da freguesia de São João de Lourosa, / Concelho de Viseu, e filho legitimo de Luiz Antonio dos / Santos, e Francisca Aurelia, da cidade de Viseu: não // testou; deixa filhos, e foi sepultado no cemiterio / d’esta freguesia. E para constar, lavrei em duplicado este / aSsento, que aSsigno. Era ut supra / [assinatura] O Vig.º João PeSsoa de Campos (ADV, Paróquia de Mangualde, Óbitos, 1876 – 1886, ff. 148v. – 149r).¹³

Segundo Marco Brescia (2020, p. 99):

Fonseca recebeu, igualmente, encomendas de instrumentos para os concelhos de Braga, Gondomar, Vila Nova de Gaia, Amarante e Figueira da Foz, o que atesta o alcance do seu nome e a expansão da sua atividade organeira para além da cidade invicta. (Brescia, 2020, p. 99)

11

No final do ano de 1953 o impasse em torno do órgão foi resolvido, a DGEMN encarrega o organeiro João Sampaio para, no prazo de quinze dias, proceder à desmontagem do órgão e transferi-lo para o Seminário Maior de Viseu, onde ainda hoje se encontra. (Alves, s.d., p. 12)

https://arquivo.projectopatrimonio.com/viseupedia/documentos/viseupedia_n05.pdf (acedido em 13/02/24)

¹² Mesmo havendo retrocedido e avançado alguns anos a partir da data do possível nascimento de António José dos Santos (c. 1808) não me foi possível localizar o seu assento de batismo nos Livros de Batismo da Igreja Matriz de São João de Lourosa, e tampouco nos da Igreja Matriz de São Julião de Mangualde.

¹³ Portugal, Viseu, ADV – Arquivo Distrital de Viseu, Paróquia de Mangualde (PT/ADVIS/PRQ/PMGL10), Registo de Óbitos (003), Óbitos (006). <https://digitalq.arquivos.pt/documentDetails/6d1f614ff52b4d44a5938a0a6c767b56> (acedido em 13/06/25).

Trata-se de uma autêntica linhagem de organeiros assente, até onde já se sabe, sobre Luís António dos Santos e que se prolonga, através de José António até ao século XX, com o filho, António José dos Santos Júnior¹⁴ e o neto, Francisco d’Albuquerque dos Santos¹⁵, para além do sobrinho, organeiro renomado, Augusto Joaquim Claro (Ínsua, Penalva do Castelo, 1865 – Esporões, Braga, 1917)¹⁶.

Da sua oficina organeira da Quinta de São Cosmado¹⁷, José António do Santos construiria/reformularia órgãos para as principais igrejas do Porto, cuja paisagem orgânica transformaria de forma decisiva a partir dos anos 1850.

¹⁴ Após trabalhar estreitamente com o pai em diversos instrumentos que serão abordados mais adiante, a partir dos anos 1880 – quando se documentam os últimos órgãos de António José dos Santos –, saíram das mãos de António José dos Santos Júnior os instrumentos da Igreja do Recolhimento de Penafiel (1881), da Igreja da Misericórdia da mesma cidade (1882, reconstrução do antigo órgão do Mosteiro Beneditino de Bustelo, instalado na igreja em 1834), Sé Catedral de Aveiro (1883), Igreja Matriz de São Veríssimo de Paranhos no Porto (1884), Igreja Matriz de São Cristóvão de Rio Tinto em Gondomar (1884, reconstrução de um órgão do século XVIII afeito à escola de Solla), Igreja da Misericórdia do Porto (1888), Igreja Matriz do Senhor do Bonfim do Porto (1899–1900, construção de um novo instrumento a partir de elementos dos órgãos real e mudo do antigo Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto). (Brescia, 2020, pp. 95-96).

¹⁵ Francisco d’Albuquerque dos Santos, solicitou a 1 de agosto de 1913, com 19 anos, um passaporte para emigrar para o Brasil. Nesta solicitação, lê-se que era:

... solteiro, organeiro filho de António José dos Santos e de Margarida de Jesus Claro dos Santos natural de Quinta de São Cosmado freguesia de Mangualde concelho de Mangualde districto de Viseu e residente em Quinta de São Cosmado e disse que desejando embarcar para os Estados Unidos do Brasil, com destino ao Rio de Janeiro por Lisboa pretendia se lhe lavrasse termo de sua identidade de pessoa.

Portugal, Viseu, ADV, Pedido de passaportes (PT/ADVIS/AC/GCVIS/H-D/001), Pedido de passaporte de Francisco de Albuquerque dos Santos (11882). <https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/bea0c5cf7e0040d5a3f16ff2501a0fb4> (acedido em 13/06/25). No mesmo processo encontramos, na referência ao seu assento de batismo, a sua data de nascimento, 25 de agosto de 1893, “neto paterno de Antonio Jose dos Santos e Anna Ritta”. Portugal, Viseu, ADV, Pedido de passaportes (PT/ADVIS/AC/GCVIS/H-D/001), Pedido de passaporte de Francisco de Albuquerque dos Santos (11882). <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/bea0c5cf7e0040d5a3f16ff2501a0fb4?isRepresentation=false&selectedFile=55452210&fileType=IMAGE> (acedido em 13/06/25).

¹⁶ Augusto Joaquim Claro radicou-se em Braga ao redor de 1885, na sequência de uma reparação no órgão da Igreja de Santa Cruz, cerca de dois anos após a morte do tio, a quem tinha sido dirigido primeiro o convite. Construiu ou interveio em diversos órgãos nos distritos de Braga, Viana do Castelo, Porto, Aveiro, Castelo Branco, Guarda, Lisboa e em Cabo Verde. A sua obra máxima, o grande órgão do Seminário de Santiago de Braga (1896–1899), representou uma mudança de paradigma no que respeita à conceção organeira em Portugal:

Augusto Joaquim Claro deixou-se influenciar decisivamente pela coeva organaria romântica europeia, colocando um ponto final decisivo no que concerne à arte organeira assente na tradição ibérica do século XVIII e herdeira da tradição organeira de cariz iniludivelmente português do século XIX que lhe fora transmitida pelo tio, António José dos Santos. (Brescia, 2020, p. 98)

¹⁷ Em 1913, a quinta de São Cosmado era propriedade de António José dos Santos Júnior, segundo se lê no seguinte documento:

Eu, António José dos Santos, proprietário, natural do lugar da Quinta de S. Cosmado, freguesia de Mangualde, declaro que autoriso o meu filho menor Francisco d’Albuquerque dos Santos a ausentar-se para os Estados Unidos do Brazil, em companhia de Gilberto Ribeiro Duarte, da freguesia de Moimenta de Maceira Dão, e por ser verdade mandei passar o presente que assino.

De entre os órgãos construídos de raiz ou os antigos instrumentos remodelados pelo mestre organeiro de Mangualde, numa estética, pese embora tardia, afeita ao órgão histórico de tipo português, até onde as lacunas na investigação científica acerca deste prestigiado construtor permitem restituir, são de referir os seguintes instrumentos (Tabela 1):

Tabela 1. Órgãos construídos/reconstruídos por António José dos Santos¹⁸

Concelho	Templo	Data	Tipo de intervenção
Matosinhos	Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus	1859	reconstrução
Porto	Igreja de São Lourenço ou “dos Grilos”	1860	reconstrução ¹⁹
Porto	Igreja da Ordem do Terço	1863	construção
Porto	Igreja dos Clérigos	1864	Reconstrução dos órgãos duplos Sebastiam Ciais Ferraz de Acunha (1779–1787)
Porto	Igreja Matriz de São Pedro de Miragaia	1864	construção
Porto	Igreja Matriz de São João da Foz	1868	construção
Porto	Sé Catedral do Porto	1869	reconstrução do órgão Lourenço da Conceição (1733) da Sé do Porto, lado da Epístola
Porto	Igreja de São Francisco	1873	Reconstrução do órgão Francisco Antonio de Solla de 1770 ²⁰

Mangualde 29 de Julho de 1913. [assinado] António José dos Santos. (ADV, Pedido de passaporte de Francisco de Albuquerque dos Santos, 1913, s.p.)

Portugal, Viseu, ADV, Pedido de passaportes (PT/ADVIS/AC/GCVIS/H-D/001), Pedido de passaporte de Francisco de Albuquerque dos Santos (11882). <https://digitarq.arquivos.pt/fileViewer/bea0c5cf7e0040d5a3f16ff2501a0fb4?isRepresentation=false&selectedFile=55452209&fileType=IMAGE> (acedido em 13/06/25).

¹⁸ Com base em Brescia (2020, pp. 95–96).

¹⁹ A estética dos tubos da intonação do órgão – que apresentam a emblemática delineação superior e inferiormente arredondada dos escudos notavelmente salientes em relação ao corpo dos tubos (Brescia, 2022b, p. 94) –, e o vocabulário ornamental da respetiva caixa apontam para um instrumento original do início do século XIX, afeito à estética de Varella/Sá Couto. A composição do órgão, após a intervenção de António José dos Santos, é a seguinte: teclado manual único de 54 teclas, mão esquerda (C – c') – *Flautado principal primo*, *Flautado principal secondo*, Flauta de madeira, Oitava real prima, Oitava real seconda, Dozena, Quinzena, Dezanovena, 22.^a Composta (III), Clarão (IV), Címbala (V), Trombeta de batalha, Baixãozinho (artilharia), Cornetilha (artilharia) – e mão direita (c'# – f'') – *Flautado principal*, Voz humana, Flauta doce de madeira, Flauta travessa, Oitava real, Flautim, Dozena, Quinzena Composta (II), Corneta real (VII), Clarão (IV), Címbala (V), Trombeta magna, Clarim (artilharia), Oboé (artilharia) –. Pisantes anuladores de *Cheios* e *Palhetas*. Restaurado em 2003 por Pedro Guimarães.

²⁰ SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, Convento de São Francisco / Igreja de São Francisco, IPA 00003944, Portugal, Porto, Porto, União das freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso,

Vila Nova de	Igreja Matriz de São	1874	construção ²¹
Famalicão	Mamede de Ribeirão		
Braga	Igreja da Cidade	1880	construção ²²
Porto	Igreja de São Bento da	1880	reconstrução do órgão
	Vitória do Porto		real Manuel de São
			Bento (1722) /
			Domingos de São José
			Varella (1783)

De entre estes instrumentos, são de referir quatro intervenções particularmente significativas no contexto da renovação orgânica no Distrito o Porto na segunda metade do século XIX: a reconstrução do antigo órgão do antigo Convento dos Loios do Porto na Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (1859), a reconstrução do órgão real Manuel de São Bento / Domingos de São José Varella da igreja do antigo Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto (1880), a reconstrução do conjunto de órgãos duplos da Igreja dos Clérigos do Porto (1864) e a reconstrução do órgão implantado *in cornu Epistolae* na capela-mor da Sé do Porto (1869).

O órgão do antigo Convento dos Loios do Porto foi construído em 1685 pelo organeiro flamengo oriundo de Bruxelas Michael Hensbergh²³, que ficou conhecido como Miguel Hensberg em Portugal, onde tem atividade documentada entre 1681 e 1699²⁴. Após a extinção do Convento dos Loios (1834) o órgão em causa seria trasladado para a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Em 1859, António José dos Santos reconstruiria o antigo instrumento, numa estética de compromisso entre a manutenção de grande parte da canaria original de Hensberg (incluídos os soberbos tubos decorados em relevo da intonação) e mesmo de alguns registos de evidente estética norte-europeia – quer inteiros, *Quinta*, *Superoitava*, *Requinta*, quer partidos, *Trompete* – e a incorporação de registos já característicos do órgão histórico de tipo português – *Voz humana* –. A

Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória.
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3944 (acedido em 13/06/2025).

²¹ A composição do instrumento é a seguinte: teclado manual único de 54 notas, mão esquerda (C – c') – Flautado de 12 tapado, Oitava real, Quinzena, Dezanovena, Cheio (III), Címbala (III), Fagote (artilharia) – e mão direita (c'# – f'') – Flautado de 12 aberto, Flautado de 6 tapado, Oitava real, Quinzena, Dezanovena e 22.^a, Cheio (IV), Clarim (artilharia). Pisantes anuladores de Cheios, recurso mecânico ao estilo de um *tiratutti* italiano. Restaurado em 2016 por JMS Organaria.

²² A composição do órgão histórico António José dos Santos da Igreja da Cidade de Braga, originalmente instalado sobre o coro-alto do templo e atualmente conservado na sacristia da igreja, é a seguinte: teclado manual único de 54 notas, mão esquerda (C – c') – Violão, Flautado de 6 tapado, Quinzena, Cheio (IV) – e mão direita (c'# – f'') – Flautado de 12 tapado, Oitava real, Quinzena, Cheio (V) –, Pisantes anuladores de Cheios.

²³

No dia 22 de janeiro de 1685, Miguel Hensberg assina um contrato com o Reitor e os Padres Delegados da Congregação de São João Evangelista do Convento de Santo Elói na cidade do Porto. Miguel Hensberg obriga-se a construir um novo órgão pelo preço de 620\$000 réis até à Páscoa de 1686. (Sazontieva, 2023b, p. 45)

²⁴ Em 1681, Hensberg é documentalmente citado no acrescento e reforma do órgão da Sé de Braga (Sazontieva, 2023b, p. 40) Para além do antigo órgão do convento dos Loios do Porto (1685), Hensberg reconstruiu o órgão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1694), realizou reparações no órgão da Igreja Matriz de Santa Marinha de Vila Nova de Gaia (1699), tendo ainda construído um órgão para a Igreja Matriz de São João da Madeira, instrumento trasladado, após a demolição da antiga igreja (1883), para a atual Igreja Matriz de São João Batista desta paróquia aveirense (1884) (Brescia, 2020, pp. 33–34).

evidente ampliação do teclado manual – um inusual teclado de 56 teclas (C – c' / c'# – g''') – exigiria necessariamente a reconstrução completa do someiro com as suas secções reservadas aos *Cheios* e às *Palhetas* e a consequente incorporação dos respetivos anuladores (no presente caso, dois estribos). Pese embora o plano fónico geral não se desvie muito da conceção original de Hensberg, a ampliação do teclado e a incorporação dos anuladores de *Cheios* e *Palhetas* – para além da eventual mudança de afinação do órgão – adaptariam plenamente o já antiquíssimo instrumento naquela altura à plena execução do repertório organístico coevo à sua remodelação, de modo que o velho instrumento pudesse soar efetivamente “moderno” aos ouvidos da época (Tabela 2).

Tabela 2. Composição do órgão Hensberg (1685) / António José dos Santos (1859) da Igreja Matriz do Senhor Bom Jesus de Matosinhos²⁵

Mão esquerda (C – c’)		Mão direita (c’# – g’”)	
Flautado Principal (8’)		Flautado Principal (8’)	
Oitava (4’)		Voz Humana (8’)	
Flauta (2’)		Oitava (4’)	
		Quinta 2’ 2/3	
		Superoitava (2’)	
		Requinta (1’ 1/3)	
		Mistura (III)	
		Címbala (V)	
Trompete (8’)		Trompete (8’)	
Estribos anuladores de Cheios e Palhetas, pisantes para Canarinhos e Tambores			

No que respeita ao órgão da igreja do antigo Mosteiro de São Bento da Vitória, o conjunto de órgãos duplos – real, Epístola, e mudo, Evangelho – fora construído entre 1719 e 1722 pelo frei donato beneditino Manuel de São Bento (Fermado, Arouca, 1683 – Paço de Sousa, 1757)²⁶. O instrumento real sofreria intervenções entre 1758–1761, tendo sido modernizado entre 1783 e 1786 pelo mestre organeiro beneditino assente no mesmo mosteiro Domingos de São José Varella, com o concurso de Manuel de Sá Couto, cuja “assinatura” aparece na canaria desta altura (Guimarães, 2002, p. 162). Segundo o mestre organeiro Pedro Guimarães, que executou o restauro do instrumento em 1999–2001:

²⁵ Restaurado em 1992 por Pedro Guimarães.

²⁶

Foi admitido ao nosso S.^{to} habito pela prenda de fazer órgãos. Exercitou este officio, fazendo vários órgãos nas cazas da Religião, em q se especializa o Órgão do nosso Mosteiro do Porto q é singular...Os últimos annos da sua vida passou-os nesta caza, onde faleceu com sinais de bom Religioso aos 15 de Março de 1757. (Oliveira, 1982, p. 4)

Anastasia Sazontieva, com base no estilo das inscrições encontradas nos tubos da intonação do órgão real de São Bento da Vitória, avança a sólida hipótese de que Manuel de São Bento possa ter sido discípulo de Miguel Hensberg (Sazontieva, 2023a, p. 161), afiliação escolástica que, ademais, o estilo dos escudos em forma de mitra, a exemplo da intonação do referido órgão do Bom Jesus de Matosinhos, corrobora.

Em 1880, António José dos Santos e António José dos Santos Júnior efectuaram uma nova intervenção adaptando o instrumento ao gosto da época, tendo reconstruído a parte técnica da consola e someiro do Grande Órgão, aproveitando contudo quase toda a tubaria existente, e o material dos tubos da fachada do órgão mudo para a feitura de novos tubos. (Guimarães, 2002, p. 160)

Novamente, António José dos Santos respeita a intra-história do instrumento de forma a manter a canaria pré-existente, não obstante tratar-se de uma intervenção modernizadora e de cariz autoral, ao ponto de deixar, recortadas em rendilhado na tábua que encima os teclados manuais as suas iniciais “A J S”. A referida intervenção de restauro, executada há mais de duas décadas com evidente domínio de ofício, bem reflete uma orientação estética, embora já em desconstrução, ainda imperante naquela altura: privilegiar o século XVIII – no presente caso, a intervenção de Varela – em detrimento do XIX, uma vez que “procurou obter-se o plano sonoro de 1783 referente a Frei Domingos de São José Varela, aproveitando alguns meios-registos de 1880” (Guimarães, 2002, p. 161).

Nesse sentido, dada a relevância de António José dos Santos no panorama orgânico portuense – que em nada ensombrece a importância de frei Varela a cavalo entre os séculos XVIII e XIX – e o avanço da investigação musicológica acerca das idiossincrasias do órgão histórico de tipo português, decisivamente afastado do seu antecessor “ibérico”, bem como a restituição e revalorização do repertório organístico luso imanente a este modelo instrumental²⁷ (Brescia, 2013b, 2022a; Vaz, 2009, 2013, 2019a, 2020, 2024), cabe indagar se “o pouco enquadramento histórico musical” (Guimarães, 2002, p. 161), que o mestre organeiro considerou por ocasião do restauro de 2001 para restituir a intervenção de frei Varela em desfavor da de António José dos Santos, faria sentido nos dias de hoje.

A respeito da música organística portuguesa oitocentista, deve-se acrescentar que:

Especialmente, partir do final de Setecentos, o órgão assume um papel de grande importância enquanto instrumento *obbligato* no acompanhamento da música vocal. O vastíssimo repertório sacro dessa época que sobreviveu até aos nossos dias revela uma escrita extremamente adaptada às características específicas dos órgãos construídos em Portugal na época²⁸. É, pois, possível afirmar com segurança que não só existiu (e existe) um repertório português para órgão posterior a 1700, como que esse repertório assumiu gradualmente uma identidade própria que o identifica no seio da produção musical europeia. (Vaz, 2019a, p. 89)

²⁷ A criação da Área de Musicologia da Biblioteca Nacional de Portugal em 1991 impulsionou um tratamento sistemático de fontes de música de tecla portuguesa apenas catalogadas: “ali estava música do início de Oitocentos que, para além de veicular um idioma substancialmente diferente do das primeiras décadas do século anterior, demonstrava, através das inúmeras indicações de registo, uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época” (Vaz, 2019a, p. 79).

²⁸ Aqui cabe ainda destacar, particularmente e no caso portuense, o rico *corpus* de música em estilo concertante com acompanhamento organístico de fins do século XVIII e do decurso do século XIX que está a ser restituído pelo projeto AVEMUS – Música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (Brescia & Brescia, 01/03/23), projeto exploratório financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Uma vez mais, reforça-se a necessidade de ultrapassar o ainda estagnado paradigma sincrónico da opulenta caixa barroca enquanto escrínio protetor de um órgão preponderantemente oriundo da tradição ibérica. Historicamente, a organaria sempre se caracterizou enquanto um ofício dinâmico, que se foi adaptando e respondendo às exigências musicais de cada época, com mais ou menos arte. No caso preciso da reconstrução do órgão de São Bento da Vitória, no lugar de revestir o órgão ibérico Manuel de São Bento remodelado por Domingos de São José Varella com o concurso de Manuel de Sá Couto, a vetusta e monumental caixa barroca abrigava, a partir da reconstrução do instrumento pelo organeiro de Mangualde, um culto e eficaz órgão “moderno” de tipo português, em perfeita consonância com a música organística portuguesa do seu tempo. Portanto, o eventual anacronismo ao nível do enquadramento artístico entre caixa e instrumento, quiçá válido como tal apenas no plano arquitetónico-decorativo, jamais o seria sob o prisma da prática musical, quer coetânea, quer contemporânea e historicamente informada (Tabela 3).

Tabela 3. Composição do órgão São Bento (1722) / Varella (1783) / Santos (1880) da igreja do antigo Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto²⁹

Mão esquerda (C – c’)		Mão direita (c’# – f’’)
Órgão Grande		
<i>Flautado de 24</i> (São Bento)		<i>Flautado de 24</i> (São Bento)
<i>Flautado de 12</i> (São Bento + Santos)		<i>Flautado de 12</i> (São Bento)
<i>Diapasão</i> (Santos)		<i>Flauta alemã</i> (Varella)
		<i>Flauta</i> (Varella)
		<i>Voz humana</i> (Santos)
<i>Oitava de 12</i> (São Bento + Santos)		<i>Oitava de 12 (II)</i> (São Bento)
<i>Tapado de 6</i> (São Bento)		<i>Flautim</i> (Varella)
<i>Dozena de 12</i> (São Bento)		<i>Dozena de 12 (II)</i> (São Bento)
<i>Quinzena de 12</i> (São Bento)		<i>Quinzena de 12 (II)</i> (São Bento)
<i>Dezanovena de 12 (III)</i> (vária)		
<i>22.^a Composta (III)</i> (vária)		<i>19.^a Composta (III)</i> (vária)
<i>Clarão (V)</i> (Varella)		<i>Corneta imperial (VII)</i> (São Bento)
<i>Címbala</i> (vária)		<i>Címbala</i> (vária)
<i>Trombeta real</i> (São Bento + Varella)		<i>Clarim</i> (São Bento + Varella)
<i>Dolçaína</i> (Varella)		<i>Dolçaína</i> (Varella)
<i>Baixão</i> (Varella)		<i>Oboé</i> (Varella)
Realejo		
<i>Bordão</i> (São Bento)		<i>Flautado de 12</i> (Varella)
		<i>Flauta doce</i> (São Bento)
<i>Oitava real</i> (Varella)		<i>Oitava real</i> (São Bento)
<i>Dozena</i> (Varella)		
<i>Quinzena</i> (Varella)		
<i>Dezanovena</i> (Varella)		
<i>Cheio (III)</i> (São Bento)		<i>Dozena e Quinzena (II)</i> (São Bento)
		<i>Corneta (V)</i> (São Bento)
<i>Dolçaína</i> (Varella)		<i>Clarim</i> (São Bento)
<i>Passarinhos</i> (Grande Órgão m.d.), 2 <i>Tambores</i> , 2 <i>Rodas com guizos</i>		

²⁹ Com base em Guimarães (2002, p. 163)

Pisantes anuladores de *Cheios e Palhetas*³⁰

Relativamente à reconstrução do conjunto de órgãos duplos visualmente espelhados e implantados simetricamente encastrados nas ilhargas da capela-mor da Igreja dos Clérigos do Porto, construídos entre 1779³¹ e 1787³² pelo organeiro espanhol Dom Sebastiam Ciais Ferraz de Acunha (Acebo, Cáceres, ? – Vila Nova de Gaia, 1787), a exemplo da colaboração filial entre Sebastiam e Lourenço Ciais, de acordo com vinte e nove recibos passados entre junho e dezembro de 1864, constata-se que António José dos Santos foi sempre auxiliado pelo filho, António José dos Santos Júnior (Brescia, 2019, p. 423). O plano fónico de António José dos Santos, devidamente valorizado, foi restabelecido pela intervenção de restauro realizada em 2014 pelo mestre organeiro Federico Acitores (Tabela 4 e Tabela 5):

Tabela 4. Composição do órgão Ciais Ferraz de Acunha (1779–1787) / Santos (1864) da Igreja dos Clérigos do Porto, *in cornu Epistolae*

Mão esquerda (C – c')	Mão direita (c'# – f''')
<i>Flautado de 12 aberto</i>	<i>Flautado de 12 aberto</i>
<i>Flautado de Violom</i>	<i>Flauta doce</i>
	<i>Flauta travessa</i>
	<i>Voz humana</i>
<i>Oitava</i>	<i>Oitava</i>
<i>Dozena</i>	<i>Dozena</i>
<i>Quinzena</i>	<i>Pífano</i>
<i>Dezasetena para Nasardos</i>	
<i>Dezanovena</i>	<i>Quinzena e Dezanovena</i>
<i>Vintedozena (III)</i>	<i>Corneta real (V)</i>
<i>Cheio (III)</i>	<i>Cheio (III)</i>
<i>Trompa real</i>	<i>Trompa magna (em artilharia)</i>
<i>Trombeta baixão (em artilharia)</i>	<i>Trompa real (em artilharia)</i>
<i>Pisantes anuladores de Cheios e Palhetas, pedal para acionar o Tremolo</i>	

³⁰ Existentes no instrumento e certamente no estilo de António José dos Santos, pese embora, muito provavelmente por lapso, ausentes na composição do instrumento publicada por Guimarães (2002, p. 163).

³¹ Aquando do exame do órgão da Epístola, em 1779, a composição do instrumento fora descrita da seguinte maneira: Grande órgão, teclado superior, 51 teclas, (C – c'), m.e. – Flautado de 12 aberto (intonação), Flautado de 12 aberto segundo, Flautado violão, Oitava real, Tapadilho, Quinzena, Dezanovena, Vintedozena, Vinteseizena, Vintenovena, Cheio (III), Cheio (IV), Cheio (V), Clarão (V), Trompa real, *Dulçaina* (em artilharia) – e m.d. (c'# – d''') – Flautado de 12 aberto, Flautado de 12 aberto segundo, Flautado de 24 aberto, Flautado violão, Flauta travessa, Voz humana, Oitava real, Tapadilho, Quinzena, Dezanovena, Vintedozena, Vinteseizena, Vintenovena, Cheio (III), Cheio (IV), Cheio (V), Corneta real (V), Corneta de ecos (V), Trompa real, *Dulçaina* (em artilharia), Oboé (em artilharia) –; Realejo – teclado inferior (51 teclas) – Oitava real (disposta em três castelos no varandim), Tapadilho, Quinzena, Vintedozena (IV) – (Brescia, 2019, p. 423).

³² Em 20 de junho de 1787 Ciais Ferraz de Acunha recebeu pagamento referente a alguns acrescentos nos órgãos, incluído o preço dos dois teclados do órgão do Evangelho, de onde se pode inferir a conclusão do instrumento (Brescia, 2019, p. 423).

Tabela 5. Composição do órgão Ciais Ferraz de Acunha (post 1783 – 1787) / Santos (1864) da Igreja dos Clérigos do Porto, *in cornu Evangelii*

Mão esquerda (C – c’)	Mão direita (c’# – f’’)
<i>Flautado de 12 aberto</i>	<i>Flautado de 12 aberto</i>
<i>Flautado de 12 tapado</i>	<i>Flauta doce</i>
	<i>Flauta travessa</i>
<i>Oitava real</i>	<i>Oitava real</i>
<i>Quinzena</i>	<i>Flautim</i>
<i>Dezanovena</i>	<i>Oitava real e Dozena</i>
<i>Composta de 22.^a (II)</i>	<i>Composta de 15.^a (III)</i>
<i>Cheio (III)</i>	<i>Cheio (III)</i>
<i>Trombeta baixão (em artilharia)</i>	<i>Clarim (em artilharia)</i>
<i>Fagote (em artilharia)</i>	<i>Oboé (em artilharia)</i>
<i>Pisantes anuladores de Cheios e Palhetas</i>	

A intervenção de reconstrução dos órgãos Ciais Ferraz de Acunha da Igreja dos Clérigos por parte de António José dos Santos:

...manteve a primazia do órgão da Epístola sobre o do Evangelho, redefinindo consideravelmente os planos sonoros de ambos os órgãos, com evidente reaproveitamento da canaria existente. Santos ampliou os teclados – de 51 teclas (C – d’’) para 54 (C – f’’) – e suprimiu os realejos, assumindo desde então os respetivos tubos nos varandins função meramente decorativa, com a consequente eliminação de um teclado manual de cada instrumento e a reconstrução de todos os someiros, agora dotados de secções particulares destinadas aos *Cheios* e às *Palhetas*, cada qual provida dos respetivos pedais anuladores. O conjunto histórico de órgãos duplos Sebastiam Ciais Ferraz de Acunha / António José dos Santos dos Clérigos do Porto (1779/1864) sintetiza um período de transformações cruciais na organaria no país: da tradição ibérica, aberta a influências italianas, à plena afirmação de uma arte organeira iniludivelmente portuguesa. (Brescia, 2019, p. 424)

No que concerne à reconstrução do antigo órgão do padre Manuel Lourenço da Conceição (1727–1733)³³, encastrado na ilhargá da capela-mor da Sé portuense, do lado da Epístola (Tabela 6, Figura 2), e visualmente espelhado pelo órgão fronteiro³⁴, numa cartela marchetada sobre o espelho do teclado superior do órgão da Epístola da Sé do

³³ Professo na congregação de São João Evangelista (Convento dos Loios do Porto), da qual desligou-se posteriormente e passou a utilizar o nome de padre Lourenço de Sousa. Erigiu o antigo grande órgão de intonação de 24 palmos do coro-alto da Sé do Porto (1719), os órgãos – real e mudo – da Misericórdia de Viana do Castelo (1721), os antigos órgãos da Igreja de São Francisco do Porto (1731) e do Convento do Salvador de Braga (1736), sendo-lhe ainda atribuído o órgão da Igreja de São Francisco de Guimarães (1724, reformulado em 1798 por Luís António de Carvalho). Com grande probabilidade, deve ter sido discípulo de Miguel Hensberg (Brescia, 2017, p. 58), hipótese cuja marcação dos tubos da intonação do órgão real da igreja do antigo órgão do Convento de Santa Clara do Porto – instrumento que lhe poderia ser atribuído na origem –, reforça (Sazontieva, 2023a, pp. 157–159).

³⁴ “Não obstante as diversas intervenções às quais o órgão foi submetido ao longo da sua história, o mesmo encontra-se num estado próximo da sua conceção original” (Machado, 2017, p. 71).

Porto, lê-se a inscrição: “FOI FEITO ESTE ORGAÕ P.r / ANTONIO JOZE DOS SANTOS; / NO ANNO DE 1869”.

Tabela 6. Composição do órgão Conceição (1733) / Santos (1869)
da Sé Catedral do Porto³⁵, *in cornu Epistolae*

Mão esquerda (C – c’)		Mão direita (c’# – f’’)
Grande Órgão		
<i>Flautado de 12 aberto</i>		<i>Flautado de 12 aberto</i>
<i>Flautado de 12 tapado</i>		
<i>Flautado de 6 aberto</i>		<i>Flautado de 6 aberto *</i>
<i>Flautado de 6 tapado*</i>		<i>Flautado de 6 tapado *</i>
<i>Flauta em 12</i>		<i>Flauta doce</i>
		<i>Voz humana</i>
		<i>Flauta travessa</i>
<i>Dozena*</i>		
<i>Quinzena *</i>		<i>Flautim *</i>
<i>19.^a e 22.^a *</i>		
<i>Clarão (V) *</i>		<i>Clarão (IV) *</i>
		<i>Corneta (VI) *</i>
<i>Cheio (III) *</i>		<i>Cheio (III) *</i>
<i>Címbala (V) *</i>		<i>Címbala (V) *</i>
<i>Trombeta</i>		
<i>Fagote (em artilharia) **</i>		<i>Oboé (em artilharia) **</i>
		<i>Clarim (em artilharia) **</i>
Órgão de ecos		
<i>Bordão</i>		<i>Flautado de 12 aberto</i>
		<i>Flautado de 6 aberto</i>
<i>Flautado de 6 tapado</i>		<i>Flautado de 6 tapado</i>
		<i>Voz Humana</i>
<i>Quinzena</i>		
<i>19.^a e 22.^a</i>		
<i>Cheio (IV)</i>		<i>Cheio (V)</i>
<i>Oboé</i>		<i>Oboé</i>
<i>Pisantes anuladores de Cheios e Palhetas, pedal para a caixa de ecos</i>		

* registos condicionados pelo anulador de Cheios; ** registos condicionados pelo anulador de Palhetas

³⁵ Com base em Machado (2017, p. 88).

Figura 2. Pisantes anuladores de Cheios e Palhetas e pedal da Caixa d’ecos do órgão Lourenço da Conceição (1733) / António José dos Santos (1869) da Epístola da Sé do Porto.



Fonte: Fotografia do autor.

Na reconstrução do antigo órgão da Epístola da Sé portuense, António José dos Santos, não obstante o facto de ter acrescentado um segundo teclado correspondente ao órgão d’ecos, de nova construção, e de ter ampliado a extensão do teclado manual, de 45 teclas na origem – C/D/E/F/G/A/B/H – c’ / c’# – c’’’ – para 54 teclas – C – c’ / c’# – f’’’ –, o que exigiu a reconstrução integral do someiro do órgão original demonstrou, como de costume, um notável respeito para com a fatura original do padre Lourenço da Conceição, do qual parte muito considerável da canaria foi amplamente reutilizada. Naturalmente, a remodelação profunda do já vetusto órgão de Lourenço da Conceição por parte do organeiro de Mangualde incorporou ao instrumento registos mais afeitos ao gosto musical da sua época – quer de mão esquerda, *Fagote*, quer de mão direita, *Voz Humana*, *Flauta Travessa*, *Flautim* e um inusual *Clarão* de quatro vozes (registro de mutação composta tradicionalmente de m.e. e solidário à *Corneta* de m.d.) (Figura 3).

Figura 3. Frontispício do órgão António José dos Santos da Epístola da Sé do Porto (1869).



Fonte: Fotografia do autor.

Segundo Marco Brescia, o restauro crítico³⁶ do conjunto histórico de órgãos duplos implantados simetricamente e visualmente espelhados na capela-mor da Sé Catedral do Porto, realizado pelo mestre organeiro Dinarte Machado em 2016/2017:

...assumi lucidamente o desafio de restituir a individualidade estética a cada um dos órgãos duplos da Sé do Porto, cada qual testemunha fidedigna por antonomásia de uma forma de conceber a organaria do seu tempo e apropriada à execução de um tipo de repertório que lhe é próprio, não se furtando, contudo, a dotar o conjunto de uma subtil unidade. (Brescia, 2019, p. 61)

³⁶ No caso da organaria histórica e, ainda mais especificamente acerca dos órgãos duplos da capela-mor da Sé do Porto, o restauro crítico apoia-se:

...na investigação e interpretação da documentação histórica existente acerca dos instrumentos e, sobretudo, num estudo profundo das próprias fontes organológicas históricas em causa – bem como de outros instrumentos coevos, principalmente do mesmo construtor –, buscando identificar e interpretar criticamente as intervenções posteriores a que os órgãos foram submetidos, sem recorrer, jamais, à via impositiva de postulados herméticos adquiridos em outros contextos, mas, ao contrário, procurando sempre compreender e respeitar a especificidade dos instrumentos e, assim, definir o tipo de intervenção mais idóneo a realizar, sempre segundo o princípio da sua reversibilidade. (Machado, 2017, p. 69)

3. Conclusão

Em linhas gerais, os órgãos construídos ou reformulados por António José dos Santos mantêm-se fiéis ao paradigma do órgão histórico de tipo português. Trata-se de instrumentos providos de teclado manual único de extensão de 54 teclas (C – c' / c'# – f'') – eventualmente 56 notas (C – c' / c'# – g''), como no Bom Jesus de Matosinhos – e, excecionalmente, de dois teclados – órgão da Epístola da Sé Catedral do Porto, órgão de São Bento da Vitória (mantidos os dois teclados pré-existent) –. Ao nível do plano fónico, os instrumentos do mestre organeiro de Mangualde apresentam registos solistas de mão direita como *Voz humana*, *Flauta doce de madeira*, *Flauta travessa*, *Flautim*, *Pífano*. As baterias de palhetas em artilharia compreendem registos como o *Baixãozinho*, *Trombeta baixão*, *Fagote*, uma inusual *Cornetilha* (m.e.), *Oboé*, *Clarim*, *Trompa magna* e uma singular *Trompa real* horizontal (m.d.). Usualmente o recurso dos anuladores faz-se por intermédio de pisantes anuladores de *Cheios* – e de *Palhetas* nos órgãos de maiores dimensões, como os instrumentos da Epístola dos Clérigos, de São Bento da Vitória e da Sé, para além do órgão dos Grilos do Porto –, mas excecionalmente verifica-se também o uso de estribos – como no Bom Jesus de Matosinhos. No órgão da Igreja Matriz de São Mamede de Ribeirão, sem embargo, encontra-se um raríssimo recurso mecânico de anulação de *Cheios*, à maneira de um *tiratutti* italiano, cuja utilização dos respetivos pisantes – contrariamente à usual leveza dos anuladores solidários à corrediça geral que permite a passagem do vento ao someiro suplementar de *Cheios* – exige um maior esforço motor por parte do organista. Embora pontual, não deixa de ser digno de nota a existência de tal recurso, que parece ser original do instrumento e, provavelmente, a resposta do organeiro a uma exigência de cariz particular.

António José dos Santos, nos seus diversos órgãos e, mormente, naqueles de maiores dimensões que reconstruiu, demonstra uma completa maestria do seu ofício, que gravita entre o respeito à tradição e o afã de modernidade. De entre toda a sua produção orgânica – que, certamente, abrange mais instrumentos ainda não identificados dada a escassez de estudos de carácter científico acerca da sua figura e obra, não obstante a sua excelência e relevância – é de destacar, altaneiro, o órgão da Epístola da Sé do Porto, probabilissimamente o que mais extraordinário em matéria de organaria se produziu em Portugal na segunda metade do século XIX. Num período em que – ressaltados, até onde se sabe, o Norte do país e os Açores – a organaria portuguesa apresentou acentuados sinais de declínio – quiçá, preponderantemente, em razão da perda das duas figuras cimeiras de Machado e Cerveira e Peres Fontanes, e, complementarmente, das dificuldades ocasionadas pela nacionalização dos bens da Igreja a partir de 1834 –, a arte organeira de António José dos Santos desenvolveu-se profícua e exemplarmente, em proporção inversa à fortuna crítica que lhe foi reservada pela historiografia do órgão em Portugal. O papel transformador e renovador da paisagem orgânica portuense exercido pelo organeiro beirão, bem como a posição que lhe é de direito enquanto figura de proa da organaria portuguesa na segunda metade de Oitocentos, devem-se-lhe ainda ser devidamente reivindicados.

Referências

- Alves, C. F. P. (s.d.). As intervenções da DGEMN na catedral de Viseu. *As intervenções da direcção-geral dos edifícios e monumentos nacionais na catedral de Viseu*. https://arquivo.projectopatrimonio.com/viseupedia/documentos/viseupedia_n05.pdf
- Arquivo Distrital de Viseu (Portugal). (data de consulta) *Paróquia de Mangualde, Óbitos, 1876–1886*, (ff. 148v.–149r.) [Documento de Arquivo] <https://digitarq.advis.arquivos.pt/viewer?id=1057954>
- Arquivo Distrital de Viseu (Portugal). (data de consulta) *Pedido de passaporte de Francisco d’Albuquerque dos Santos* [Documento de Arquivo]. <https://digitarq.advis.arquivos.pt/viewer?id=1336315>
- Azevedo, C. de (1972). *Baroque organ-cases of Portugal*. Frits Knuff.
- Bazin, G. (1956). *L’Architecture baroque religieuse au Brésil. Étude historique et morphologique* (Vol. 1). Éditions d’Histoire et d’Art Librairie Plon.
- Brescia, M. (2008). *Catalogue des orgues baroques au Brésil. Architecture et décoration*. [Dissertação de Mestrado em História da Arte, Université Paris IV – Sorbonne].
- Brescia, M. (2013a). *L’école Echeverría en Galice et son rayonnement au Portugal* [Tese de Doutoramento, Université Paris IV – Sorbonne / Universidade NOVA de Lisboa], (2vv). Repositório da Universidade NOVA de Lisboa, [file:///C:/Users/orsin/Downloads/Marco%20Brescia%20-%20Th%C3%A8se%20-%20version%20d%C3%A9finitive%20-%20Volumes%20I%20et%20II%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/orsin/Downloads/Marco%20Brescia%20-%20Th%C3%A8se%20-%20version%20d%C3%A9finitive%20-%20Volumes%20I%20et%20II%20(4).pdf)
- Brescia, M. (2013b). *Quis audivit unquam tale. Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII* [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música de Catalunya, Universitat Autònoma de Barcelona].
- Brescia, M. (2017). Manoel Lourenço da Conceição e os órgãos da Sé do Porto. Rumo à plena afirmação do órgão ibérico em Portugal. In *Restauro dos órgãos da epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto* (pp. 53–67). Cabido Portucalense, Letras e Coisas.
- Brescia, M. (2019). Simetria visual e sonora dos órgãos da Igreja dos Clérigos (1779/1864). In I. M Fernandes & P. Moscoso (Eds.), *Clerigus* (pp. 420–424). Irmandade dos Clérigos.
- Brescia, M. (2020). *Órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a Organaria histórica Portuguesa*. Castelpor.
- Brescia, M. (2022a). Aspectos práticos acerca da interpretação da “Sonata p.^a Órgão” em Dó Maior de Arouca (começo do séc. XIX). *Organologia versus filologia musical. Musica Hodie*, 22, s.p. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.71262>
- Brescia, M. (2022b). Manuel de Sá Couto, o Lagoncinha (1768–1837), expoente da organaria histórica portuguesa. *RHINOCERVS. Cinema, Dança, Música, Teatro*, 1(1), 87–102. <https://doi.org/10.34629/rcdmt.vol.1.n.1.pp87-102>
- Brescia, R. M. O., & Brescia, M. (2023). A música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1764–1834) [Projeto financiado, Ref. 2022.01889.PTDC]. Fundação para a Ciência e a Tecnologia. <https://doi.org/10.54499/2022.01889.PTDC>
- Guimarães, P. (2002). O órgão de tubos da Igreja de São Bento da Vitória no Porto e o seu restauro. In *Património, estudos 2. Intervenções em conjuntos monásticos* (pp. 160–163). Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Lambertini, M. (1914). *Industria instrumental Portuguesa (apontamentos)*. Typographia do Annuario Commercial.
- Machado, D. (2017). Intervenção de restauro dos dois órgãos históricos da capela-mor da Sé Cathedral do Porto. In *Restauro dos órgãos da epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto* (pp. 69–105). Cabido Portucalense, Letras e Coisas.
- Ministério das Obras Públicas. (1965). *Boletim da direcção geral de edifícios e monumentos nacionais – Restauro de órgãos* (N.º 121). Empresa Industrial Gráfica do Porto.
- Oliveira, S. de B. (1982). *Fr. Manuel de S. Bento. Famoso organeiro das terras da Feira*. edição do autor.

- Sazontieva, A. (2023a). A Escola do mestre organeiro Miguel Hensberg. Inscrições nos tubos de órgãos enquanto meios de atribuição. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 22, 151–164. <https://doi.org/10.18002/da>
- Sazontieva, A. (2023b). *A Obra do mestre organeiro Miguel Hensberg em finais do século XVII. O estudo de caso do órgão da igreja do Bom Jesus de Matosinhos* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto].
- Smith, R. C. (1962). *A talha em Portugal*. Livros Horizonte.
- Smith, R. C. (1980). *Le bois sculpté et doré au Portugal*. Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.
- Sousa, M. I. A. (2018). *Os órgãos históricos dos Açores (1788–1892). Construtores, características e repertório* [Tese de Doutoramento, Universidade NOVA de Lisboa], (2vv).
- Truax, B. (2001). *Acoustic communication*. Ablex Publishing.
- Vaz, J. (2009). *A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782–1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime* [Tese de Doutoramento, Universidade de Évora], 2 vv.
- Vaz, J. (2013). Dynamics and orchestral effects in late eighteenth century Portuguese organ music. The works of José Marques e Silva (1782–1837) and the organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828). In A. Wooley & J. Kitchen (Eds.), *Interpreting historical keyboard music. Sources, contexts, and performance* (pp. 157–172). Ashgate Publishing.
- Vaz, J. (2019a). O repertório organístico em Portugal entre 1700 e 1834. Mito e realidade. *Boletim Cultural 2018/2019*, 75–92.
- Vaz, J. (2019b). ‘Portuguese’ organ versus ‘Iberian’ organ. Organ building in Portugal after 1700. *Boletim Cultural 2018/2019*, 59–74.
- Vaz, J. (2020). Organistas e organeiros. Influências mútuas entre Frei José Marques e Silva (1782–1837) e António Xavier Machado e Cerveira (1756–1828). *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 37, 21–31. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.21-31>
- Vaz, J. (2023). The six organs in Mafra. From antifonal symmetry to an orchestral ideal. A comparison between the Masses by Giuseppe Totti (c. 1807) and José Marques e Silva (1825). In Paul Peeters (Ed.), *The organ yearbook* (pp. 91–109). Laaber-Verlag.
- Vaz, J. (2024). O verso de órgão em Portugal (1620–1870). Do canto de órgão à ópera italiana. In *Novas sonoridades. Novas escutas*. CESEM–CIDEHUS.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos Portuguezes. Historia e bibliographia da musica em Portugal*. Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 2 vv.

[recebido em 13 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 07 de fevereiro de 2025]

Edição e estudo de outros lemas e equivalentes relativos à figura do "mandarim" num dicionário manuscrito de português-chinês do século XVIII

Edition and study of other entries and equivalents related to Mandarin in a Portuguese-Chinese manuscript dictionary from the 18th century

Anabela Leal Barros¹

0000-0002-2959-9200 

Ana Ng Cen²

0009-0008-6771-0214 

Xiao Wang³

0009-0004-8889-9037 

¹ Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Portugal.

² Departamento de Tradução e Interpretação Chinês-Português, Faculdade de Línguas e Tradução, Universidade Politécnica de Macau, Macau.

³ Departamento de Línguas Europeias, Faculdade de Línguas Estrangeiras, Universidade Normal de Fujian, China.

Autor correspondente: aldb@elach.uminho.pt

Resumo. Na sequência do artigo intitulado “A figura do mandarim num dicionário manuscrito de português-chinês do século XVIII”, no qual se editaram e estudaram cerca de metade das entradas ou lemas relativos ao mandarim, comparando essa informação com a presente noutras obras lexicográficas e gramaticográficas em português e chinês, apresenta-se neste trabalho a segunda parte dessas entradas e ainda alguns equivalentes chineses específicos incluídos em entradas gerais em português, abarcando aspetos complementares relativos à figura do mandarim, seus privilégios, família, local de trabalho, utensílios próprios ou exclusivos, etc. Contextualiza-se passo a passo essa informação tanto no âmbito da história das línguas chinesa e portuguesa como dos estudos socioculturais e históricos, já que se trata de lemas e equivalentes muito informativos quanto à língua, à sociedade e à cultura chinesas, revelando uma evolução merecedora de estudo.

Palavras-chave: Lexicografia português-chinês. História do léxico chinês. Filologia portuguesa e chinesa.

Abstract. Following the article entitled “The figure of the mandarin in a handwritten Portuguese-Chinese dictionary from the 18th century”, in which around half of the entries or lemmas relating to the mandarin were edited and studied, comparing this information with that present in other lexicographic and grammaticographic works in Portuguese and Chinese, this work presents the second part of these entries and also some specific Chinese equivalents included in general entries in Portuguese, covering complementary aspects relating to the figure of the mandarin, his privileges, family, place of work, own or exclusive utensils, etc. This information is contextualized step by step both within the scope of the history of the Chinese and Portuguese languages and sociocultural and historical studies, as they are very informative headwords and equivalents regarding the Chinese language, society and culture, revealing an evolution worthy

of study.

Keywords: Portuguese-Chinese lexicography. History of the chinese lexicon. Portuguese and chinese philology.

1. Introdução

Durante a transcrição do dicionário de português-chinês do século XVIII, inédito, correspondente ao códice 3306 da Biblioteca Nacional de Portugal, que temos levado a cabo desde 2014, tornou-se evidente o interesse de extrair e investigar conjuntamente todos os verbetes relativos à figura do mandarim, uma vez que não abundam noutras obras lexicográficas as informações a ele concernentes, achando-se a palavra mandarim praticamente ausente de dicionários bilingues posteriores, como os de Joaquim Afonso Gonçalves (*Diccionario portuguez-china*, 1831, e *Diccionario china-portuguez*, 1833).

O códice em estudo, a publicar em breve, apresenta trinta verbetes nos quais a figura do mandarim é referida (através do emprego desta palavra), seja logo nos lemas em português seja especificando uma aceção chinesa de uma entrada geral, ou seja, como equivalente, com o respetivo significado etimológico indicado sob os caracteres chineses; neste trabalho apresentaremos a edição semidiplomática da segunda metade dos lemas e ainda dos equivalentes específicos de lemas ou entradas gerais, acompanhados da fotografia das linhas correspondentes do manuscrito. O conjunto de toda esta informação lexicográfica – cuja primeira parte, que caracteriza mais diretamente o mandarim, foi editada e investigada no artigo “A figura do mandarim num dicionário manuscrito de português-chinês do século XVIII”, contextualizada em termos literários, históricos e culturais, recorrendo a fontes lexicográficas chinesas e portuguesas antigas, mas também a estudos contemporâneos – permitirá um conhecimento mais abrangente da figura do mandarim e, sobretudo, a formulação de interrogações conducentes a investigação futura mais aprofundada, para a qual a comunidade científica muito poderá contribuir, na respetiva área de estudos, a partir da edição destes verbetes e do seu estudo prévio, de âmbito necessariamente geral, dada a extensão do *corpus* e a riqueza dos problemas linguísticos e históricos que levanta, irreduzível à economia de um artigo, ou mesmo dos dois trabalhos em que foi possível apresentá-lo.

No dicionário manuscrito surgem referidos, ora como lemas ora apenas como equivalentes (dentro de uma entrada geral), *abano do mandarim* (1); *abater ou tirar de mandarim* (2, vd. 16); *acrescentar o rei mais algum mandarim* (3); *acusar ou fazer petição ao mandarim* (4); *audiência do tenente de mandarim* (5); *apontar o mandarim* (6); *atormentar de mandarim* (7); *botar o mandarim os bambus* (8); *Cha yuên, nome de um mandarim* (9); *colégio de mandarins* (10); *colegial do rol dos mandarins* (11); *cunhos, sinete [de mandarins]* (12; vd. 15, 30); *dar conta a mandarim* (13); *dar fiança diante dos mandarins* (14); *dar um selo de mandarim* (15; vd. 30); *descer de mandarins* (16; vd. 2); *delegado mandarim* (17); *devassa dos mandarins* (18); *escrivão de mandarim* (19); *filha de mandarim* (20); *informar os mandarins* (21); *mandarim* (22), *mandarim culpado* (23); *mulher de mandarim* (24); *morrer [o mandarim]* (25); *orelhas de mandarins [do chapéu]* (26); *paço do mandarim* (27); *pajem de mandarim* (28); *renda de mandarins* (29) e *selo*

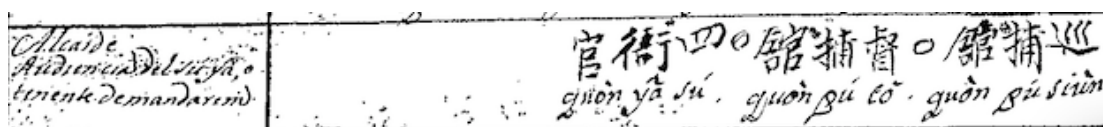
(*diz que se usa para os mandarins*)¹ (30, vd. 15).

Tendo já editado e comentado num primeiro artigo as entradas relativas ao próprio mandarim – *mandarim* (22), *mandarim culpado* (23); *Cha yuên, nome de um mandarim* (9); *delegado mandarim* (17) e *renda de mandarins* (29), bem como as mais caraterizadoras da sua atividade profissional – *abater ou tirar de mandarim* (2, vd. 16); *acrescentar o rei mais algum mandarim* (3); *acusar ou fazer petição ao mandarim* (4); *atormentar de mandarim* (7); *botar o mandarim os bambus* (8); *dar conta a mandarim* (13); *dar fiança diante dos mandarins* (14); *descer de mandarins* (16; vd. 2); *devassa dos mandarins* (18) e *informar os mandarins* (21) – ocupar-nos-emos neste trabalho dos lemas que o caracterizam menos diretamente: *alcaide / Audiencia del sú yâ*, (5); *apontar o mandarim* (6); *colégio de mandarins* (10); *colegial do rol dos mandarins* (11); *escrivão de mandarim* (19); *filha de mandarim* (20); *mulher de mandarim* (24); *morrer [o mandarim]* (25); *orelhas de mandarins [do chapéu]* (26); *paço do mandarim* (27); *pajem de mandarim* (28) e *selo (diz que se usa para os mandarins)* (30, vd. 15).

Identificámos ainda uma terceira categoria lexicográfica relativa ao mandarim nos verbetes de lemas gerais que apresentam equivalentes chineses a ele concernentes, com inclusão desta palavra portuguesa como seu significado literal, que também editamos e estudamos neste trabalho: *abano*, com o equivalente 掌扇 (*zhǎngshàn*), *que levam os mandarins para se cobrir do sol* (1); *abater*, com equivalente 裁抑 (*cáiyì*), *tirar de mandarim* (2); *cunhos, sinete*, com equivalente 印號, *yín haó, de mandarins* (12) e *dar um selo*, com equivalente 打印 *tà yín* ([selar] de mandarim) (15).

2. Verbetes relativos aos mandarins

2.1. Alcaide / Audiencia del sú yâ, o tenente de mandarim (5, fl. 20)



Alcaide	官衙四館捕督館捕巡
Audiencia del sú yâ, o tenente de mandarim	quon yâ sú . quon pú tō . quon pú siuñ

No *Diccionario portuguez-china* de Joaquim Gonçalves (1831), *alcaide* tem como equivalentes 衙役 (*yáyì*) e 捕快 (*bǔkuài*); termos chineses que também figuram no mesmo dicionário como equivalentes de *justiça*, no sentido de 'oficial que administra a justiça', tal como já referia Bluteau (1712-1728). O termo 衙役 (*yáyì*) acha-se igualmente registado como equivalente de *oficial de justiça* (Gonçalves, 1833, p. 226), referindo de modo genérico aquele que tem ofício no 衙 (*yá*), um órgão de justiça, lugar

¹ Neste parágrafo e no seguinte enumeramos os lemas, esclarecimentos dos mesmos e aceções ou traduções literais no corpo do verbete em grafia atualizada, para mais fácil referência, surgindo o seu estudo a partir daqui, caso a caso, sempre em lição semidiplomática, com manutenção da grafia do manuscrito.

que Gonçalves (1833) traduz como *palácio de magistrado*, administrado por um magistrado ou mandarim da justiça, semelhante a uma esquadra. Já o 捕快 (*bǔkuài*) era aquele que se encarregava de prender criminosos e manter a segurança do *yá* e do mandarim, bem como a dos cidadãos, profissão semelhante à de polícia. Bluteau (1712) define *Alcaide Môr*, do árabe *al* (artigo) + *caydion*, derivado do verbo *cade*, 'capitanear', como "o que tem a seu cargo a guarda do Castello, ou fortaleza", incluindo no mesmo verbete "Alcaide, que prende", e ainda "Alcaide com vara. Ministro inferior de Justiça", o que também se aproxima do indicado por Gonçalves.

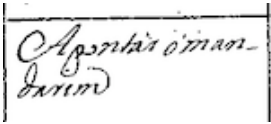
No verbete *alcaide* do manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal incluem-se os equivalentes chineses 巡捕館 (*xúnbǔguǎn*), 督捕館 (*dūbǔguǎn*) e 四衙官 (*sìyáguān*), que podem também ser considerados sinónimos de *yáyì*. Os alcaides *xúnbǔ* têm a função de patrulhar, prender e capturar, enquanto os *dūbǔ* inspecionam, censuram e prendem, funções, todas elas, de um oficial de justiça. No *Diccionario china-portuguez*, o termo *xúnbǔ* apresenta como equivalente *guarda policia* (Gonçalves, 1833, p. 302). No *Grande dicionário da língua chinesa* explica-se que, na dinastia Qing, havia oficiais *xúnbǔ* nos palácios do magistrado de cada província, com funções militares ou civis, sendo o seu cargo inferior ao dos capitães e governadores das províncias. Quanto a *dūbǔ*, os dois caracteres significam *comandar* e *prender*, referindo-se às funções do oficial de justiça.

Os termos incluídos no manuscrito, 巡捕館 (*xúnbǔguǎn*) e 督捕館 (*dūbǔguǎn*), referiam o órgão ou lugar onde estes funcionários permaneciam e trabalhavam.

Quando o povo precisava da intervenção do mandarim para resolver problemas – por exemplo, quando alguém era acusado de roubo –, o mandarim presidia uma audiência para ouvir as partes em público; esta ocasião era a referida *audiencia del "sú yâ"*. Segundo regista o verbete, o termo chinês *sú yâ* equivale a *tenente do mandarim*. Por outro lado, o equivalente em chinês surge com o carácter 官 (*guān*), que representa o *mandarim*, como se explica mais adiante, no verbete 22, e não com o carácter 館 (*guǎn*), como vemos nos dois primeiros equivalentes. O termo 四衙, *sú yâ* ou *sìyá* (pinyin atual), surge em Gonçalves (1831, p. 468), na entrada de *justiça: justiça da terra* – 地方官 (*dìfāngguān*) / 四衙 (*sìyá*), relacionado com os mandarins que tratam dos assuntos políticos e administrativos nas regiões fora da capital (Luo, 1988, p. 1019). Na *Arte China*, Gonçalves (1829, p. 276) utiliza o termo num dos seus diálogos: logo me foi accusar ao juiz da terra que me desse huma sova – 把我告四衙里他用上钱叫那个典史打我一顿. Nessa frase utiliza-se também um segundo termo, 典史 (*diǎnshǐ*), para significar *juiz*, que em Gonçalves (1833) é equivalente de *empregado sem grao de nobreza*. Numa obra da dinastia Qing sobre a vida social do povo chinês desse período, da autoria de um mandarim de *Hanlinyuan* (Academia Imperial), refere-se a ordem hierárquica de quatro cargos de funcionários a nível regional: o primeiro é 縣令 (*xiànlìng*), o segundo, 丞 (*chéng*), o terceiro, 簿 (*bù*), e o último, 尉 (*wèi*) (Yu, s.d., v. 3, p. 13). Gonçalves (1833, p. 104; p. 7; p. 205; 1831, p. 575) regista os cargos anteriores respetivamente como *juiz de fora*, *assessor do juiz de fora*, *official maior* e *chefe da policia*. Segundo Yu, o cargo de *wèi* pertence ao quarto nível, pelo que era chamado 四衙 (literalmente, o quarto *yá*).

Assim, podemos afirmar que *sú yā* é o cargo mais baixo de mandarim de nível regional. Isto também se aproxima da explicação do autor, o tenente de mandarim é igualmente um cargo inferior ao de mandarim.

2.2. Apontar o mandarim (6, fl. 38)

	
Apontar o mandarim	押*簽 yā qiān

O termo em chinês está registado no manuscrito com o carácter 簽 (*qiān*), e assim era usado antes, contudo, hoje inclui o carácter 簽 (*qiān*), acrescentando-se o radical de bambú, com o significado de *assinar/assinar um documento*². É possível encontrar o lexema escrito nas duas versões em diferentes obras. Já Gonçalves (1833) indica que o termo 簽押 (*qiānyā*) representa o *papel autenticado*. Ambos os termos, 簽押 (*qiānyā*) e 簽押 (*qiānyā*), se acham registados no *Grande dicionário da língua chinesa* com o significado de 'assinar documentos para se responsabilizar pelo escrito'. Embora o termo chinês não faça referência direta ao mandarim, trata-se de um ato que se realizava na sua presença, no palácio do magistrado ou órgão governamental competente. Para além do termo *qiānyā*, outros se formaram relacionados com esse ato, como *qiānyāfáng*, 'gabinete onde trabalha o oficial mandarim', *qiānyāzhū*, 'a secretária do mandarim', e *qiānyāchù*, 'edifício ou espaço de trabalho no órgão oficial' (Luo, 1991, p. 1263). Embora o lema português pudesse, no século XVIII, significar 'indigitar, nomear o mandarim', ou o mandarim 'registar, escrever' algo, o equivalente chinês não possui esses significados, mas o de 'registar o nome'. Talvez se trate de referir o ato de apontar um facto ou indivíduo, no sentido de acusar alguém cujo ato precisa de ser devidamente registado na escrita e “assinado” na presença do mandarim, para completar o processo. No *Diccionario portuguez-china*, Gonçalves (1831) inclui *apontar o sujeito* — 指名 (*zhǐmíng*), ou seja, indicar o nome de uma pessoa. De facto, no *Grande dicionário da língua chinesa* regista-se *zhǐmíng* nas acepções de *apontar o nome* e também de *apontar o crime de uma pessoa*.

2.3. Colegio de mandarins e Colegial do rol dos mandarins (10 e 11, fl. 102)

² Tradução nossa da frase registada no *Dicionário de Kangxi* (Zhang, 2002, p. 862):「簽書文字也」.

302

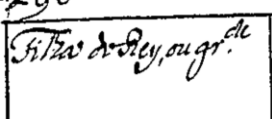
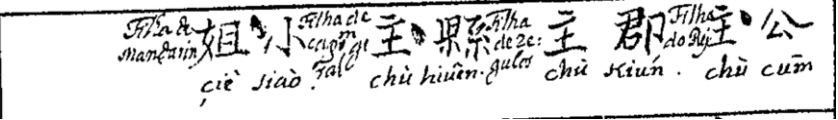
<i>Colegio de mandarins</i>	中館閣 chūm guān . kǒ quān
<i>Colegio do rol dos mandarins</i>	人中館 gín . chūn quān

Colegio de mandarins	中 [*] 館 o 閣館 chūm quān . kǒ quān
Colegio do rol dos mandarins	人 [*] 中館 gín chūm quān

No palácio imperial existia um sítio para os mandarins fazerem os seus estudos. Segundo se regista no *Grande dicionário da língua chinesa*, 館閣 (*guǎngé*), durante a dinastia Song, era a denominação geral dada aos órgãos que se responsabilizavam pela administração dos livros e material bibliográfico, pela edição e compilação dos livros sobre a história do país ou da dinastia. Estes órgãos eram os seguintes: 史館 (*shǐguǎn*, Academia de História), 昭文館 (*zhāowénguǎn*, Academia de Literatura), 集賢館 (*jíxiánguǎn*, Academia dos Letrados), 秘閣 (*mìgé*, Pavilhão dos Livros Originais e Pinturas) e 龍圖閣 (*lóngtúgé*, Pavilhão das Obras do Imperador Taizong e da Família Real da Dinastia Song). Nas dinastias Ming e Qing, todas as funções do *Guǎngé* passaram a pertencer ao 翰林院 (*hànlínyuàn*), conhecido também como *Academia de Hanlin*. Entretanto, esta também era conhecida como *Guǎngé*, por terem as mesmas funções. Para além das funções acima referidas, estes espaços serviam para a formação de talentos profissionais. É nesta função que o verbete *Colegio de mandarins* encaixa. Segundo Cheng Mingming (2006, p. 84), durante a dinastia Song, a função mais importante do *Guangé* era a de reunir e formar talentos. No *Guǎngé*, a coleção, arquivo, revisão e compilação de livros eram as funções básicas. Era neste Colégio que as pessoas talentosas se juntavam, de modo a aproveitar essa plataforma para desenvolver a sua carreira na corte imperial (Cheng, 2006, pp. 104-105). No mesmo contexto, o carácter 館 (*guǎn*) equivale a *Guǎngé*, por isso o equivalente 館中 (*guǎnzhōng*) diz respeito ao próprio *Guǎngé* ou a tudo o que é do seu âmbito. No caso da segunda entrada, *Colegio do rol dos mandarins*, refere-se especificamente o mandarim com cargo no *Guǎngé*, pois no equivalente 館中人 (*guǎnzhōngrén*), 人 equivale a *pessoa*, assim, este termo indica as pessoas que aí trabalhavam ou permaneciam.

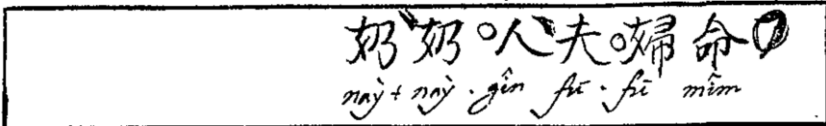
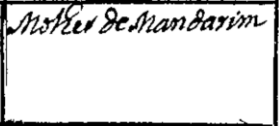
2.4. Filha de Mandarin (20, fl. 196)

女小媛令子女兒女 nǚ xiǎo yuàn lìng zǐ nǚ ér nǚ	Filha
---	-------

	
Filha	女*小 o 媛*令 o 子*女 o 兒女 o 女 niù siao . ngái lín . cū niù . lh^ niù . niù
Filha do Rey, ou gr. ^{de}	姐*小 o 主縣 o 主郡 o 主*公 çiè siao . chù hiuên . chù kiun . chù cūm Filha de Mandarin Filha de cap. ^m geral Filha de regulos Filha do Rey ³

O lema *Filha do Rey, ou grande* inclui naturalmente como um dos equivalentes chineses, na época, 小姐 (*siao çiè* na romanização antiga), com o sentido literal de *Filha de Mandarin*, como se anotou no manuscrito. O equivalente 小姐 (*xiǎo jiě*) sofreu evolução semântica. O termo surge nos documentos do início da dinastia Song (960-1279); embora não se registre para referir as meninas fidalgas, era utilizado para designar as meninas da classe social baixa; por exemplo, assim se chamavam as concubinas, as criadas e as donzelas que ganhavam a vida e sustentavam a família a cantar e dançar, ou mesmo prostituir-se. Em finais da dinastia Song e inícios da dinastia Yuan, o termo 小姐 (*xiǎo jiě*) dignificou-se, passando a usar-se como forma de tratamento para expressar respeito às filhas jovens das famílias dos mandarins e dos ricos, até se casarem. Durante as dinastias Yuan e Ming, este tratamento foi ainda mais utilizado do que na anterior, achando-se o sentido negativo do termo 小姐 (*xiǎo jiě*) já em desuso. Até à dinastia Qing, manteve-se o uso de 小姐 (*xiǎo jiě*) como forma de tratamento respeitoso das meninas de famílias ricas, e não só de mandarins (Lu, 2008, pp. 7-9). Contudo, na obra intitulada 《陔余丛考》 (*Gāi yú cóng kǎo*) (1990, p. 682), de Zhao Yi (dinastia Qing, 1727-1814), há uma referência concreta à utilização desse nome no âmbito do mandarinato a sul do país: 今南方縉紳家女多称小姐 ("Hoje em dia chama-se às filhas dos mandarins 小姐 no sul"). Atualmente, convivem os dois significados — termo de cortesia, 'senhorita, menina', e forma pejorativa, 'prostituta' (Lu, 2008, pp. 9-10).

2.5. Mulher de Mandarin (24, fl. 246v)

	
--	---

³ Estes significados ou equivalentes acham-se no manuscrito, unicamente neste caso, não sob as formas romanizadas, como habitualmente, e tal como aqui as representamos, mas à esquerda dos respetivos caracteres, e na linha dos mesmos, translineados em duas ou três linhas (ou seja, da direita para a esquerda, *Filha / do Rey*; *Filha / de re:/gulos*; *Filha de / cap.^m ge/ral*; *Filha de / Mandarin*).

Molher de Mandarim	奶*奶 o 人*夫 o 婦命 nǎy + nǎy . gín fū . fū mîm
--------------------	---

O primeiro equivalente chinês do lema *Molher de Mandarim*, 命婦 (*mìng fù*), é um título para nobilitar as mulheres da família desses magistrados, uma graça concedida pela corte feudal. Quando um homem da família – marido, filho ou neto – conseguia entrar no quadro dos funcionários públicos ou subir de posição, a mulher, mãe e/ou avó ganhava a oportunidade de receber um título concedido pelo imperador. Trata-se do regime de 命婦 (*mìng fù*), em que as mulheres que recebiam os títulos também assim se chamavam (Chen et al., 2019, p. 252). Nas dinastias Ming e Qing, a categoria dos postos oficiais dividia-se em nove níveis, descendo do primeiro até ao nono; os mandarins ocupavam um posto superior ao da sétima categoria, e as mulheres tinham a oportunidade de ser reputadas como 命婦. Este título também se dividia em seis subtítulos: 夫人 (*fū rén*), para as mulheres dos mandarins da primeira e segunda categorias; 淑人 (*shū rén*), para as da terceira categoria; 恭人 (*gōng rén*), para as da quarta; 宜人 (*yí rén*), para as da quinta; 安人 (*ān rén*), para as da sexta, e 孺人 (*rú rén*), para as da sétima. Por esse motivo, antigamente, ser a mulher de um mandarim significava ao mesmo tempo ser uma coadjuvante do marido no caminho da fama e da conquista de um cargo superior (Chen, 2006, p. 158).

O segundo equivalente 夫人 (*fū rén*), além de se utilizar para indicar *fidalgia da 1ª ou 2ª ordem* (Gonçalves, 1833, p. 175), tem-se generalizado como uma forma de tratamento de cortesia para referir as mulheres casadas, independentemente da profissão do marido (Luo, 1988, p. 1455).

Quanto ao equivalente 奶奶 (*nǎi nai*), com que geralmente os chineses identificam e tratam a “avó paterna”, era antigamente uma forma de cortesia para indicar ou tratar as mulheres casadas (Luo, 1989, p. 418). Na obra *O Sonho do pavilhão vermelho* (Cao, 2015, p. 28), que descreve cenas da família de um mandarim, chama-se 奶奶 (*nǎi nai*)⁴ à protagonista Wang Xifeng, mulher do Jia Lian, um mandarim da quinta categoria, apesar de o seu posto ter sido comprado.

2.6. Id'. [Morrer] *Pũ Lỗ*, se dis dos Mandarins chamados - *súy-de*. *Tá fū* (25, fl. 247v)

⁴ Leia-se no original, capítulo VI (Cao, 2015, p. 28): 如今太太不理事，都是琏二奶奶当家 — Atualmente, a Dona (太太) não governa a casa, é a mulher do Jia Lian (琏二奶奶) que a governa (tradução nossa).

世去○世下○世辭○世謝○世即○逝○死 xý kiú . xý siá . xý cū . xý sié . xý ciē . xý . sù	Morrer
○薨○崩○目瞑○亡○沒○故○世○棄○故○身 hūm . puñ . mǒ mīm . vām . mǒ . kú . xý ký . kú xiñ	Id. Puñ - se dis do Rey. Huñ se dis de -chũ cheũ
夫大○士○夫○大○侯○諸○子○天○祿○不○卒 fū tá . sú . fū tá . sū cū . qì tiēn . lǒ pǔ . cǒ	Id. cǒ - se dis de -Tá fū - Pǔ Lǒ, se dis dos Mandarins chamados - súy-de. Tá fū
候○諸○子○天○天○歸○子○天○賓○上○子○天○天○賓 sū cū . qì tiēn . tiēn quēy . qì tiēn . piñ xam . qì tiēn . tiēn piñ	Id
了○盡○數○壽○了○滿○數○壽○子○天○落○狙○駕○晏 leào cǐn sú xeu . leào muon sú xeu . qì tiēn . lǒ cū . kiā yen	Id
夢○大○歸○已○氣○絕○氣○斷○終○命○生○了○終 muon tá . quēy y . ký ciuē . ký + tuon . chuñ mīm señ . leào chuñ	Id
絕○將○氣○尽○將○氣 ciuē ciam ký . cín ciam ký	Id

Morrer	世*去○世下○世*辭○世*謝○世即○逝*○死* xý kiú . xý hiá . xý cū . xý sié . xý ciē . ký . sù
Id. Puñ - se dis do Rey. Huñ se dis de -chũ cheũ	○薨○崩○目瞑○亡○沒○故○世*棄○故*身 huñ . puñ . mǒ mīm . vām . mǒ . kú . xý ký . kú xiñ
Id. cǒ - se dis de -Tá fū - Pǔ Lǒ, se dis dos Mandarins chamados - súy-de. Tá fū	夫大○士○夫*大○侯*諸○子*天○祿不○卒 fū tá . sú . fū tá . heũ chũ . cū tiēn . lǒ pǔ . cǒ
Id	候*諸○子*天○天歸○子*天○賓上○子*天○天賓 heũ chũ . cū tiēn . tiēn quēy . cū tiēn . piñ xam . cū tiēn . tiēn piñ
Id	了*盡*數*壽○了*滿*數*壽○子*天○落狙○駕宴 leào cǐn sú xeu . leào muon sú xeu . cū tiēn . lǒ cū . kiā yen
Id	夢*大*歸已○氣*絕○氣*斷○終*命生○了*終 muon tá . quēy y . ký ciuē . ký + tuon . chuñ mīm señ . leào chuñ
Id	絕*將氣○尽*將氣 ciuē ciam ký . cín ciam ký

Neste verbete registam-se várias formas de mencionar a *morte* na língua chinesa, a maioria delas eufemísticas. De facto, o que tem a ver com o falecimento é considerado, desde os tempos mais longínquos, um tema ominoso tanto em Portugal como na China.

O temor da morte resulta numa interdição verbal. Sendo inevitável falar dela, consideramos melhor, muitas vezes, substituí-la por uma expressão suavizada (Wang, 2015, p. 26) – embora o contrário também suceda, desagravando-se a funesta ocorrência com expressões disfemísticas.

Nas primeiras duas linhas encontram-se seis desses eufemismos chineses: 去世 (*qù shì*), 下世 (*xià shì*), 辞世 (*cí shì*), 谢世 (*xiè shì*), 即世 (*jí shì*) e 弃世 (*qì shì*). No século seguinte, Gonçalves explica 辞世 (*cí shì*) e 弃世 (*qì shì*) como *Falecer*, *Deixar do mundo* (Gonçalves, 1833, p. 5). O equivalente 即世 (*jí shì*)⁵ também é uma forma para se referir *morrer* (Luo, 1988, p. 530). Joaquim Gonçalves (1833) traduz da seguinte forma os caracteres 弃 (*qì*), *Deixar*, *Renunciar* (409); 去 (*qù*), *Ir*, *Tirar fora* (184); 谢 (*xiè*), *Retirar-se* (814) e 辞 (*cí*), *Rejeitar* (504). Estes, combinados com um mesmo carácter chinês, 世 (*shì*), que significa *Mundo* (Gonçalves, 1833, p. 5), oferecem uma expressão suavizada de *Morrer*. É esta a origem das expressões eufemísticas de *morrer* compostas pelo carácter 世 (*shì*), *Mundo*. Nelas se pode observar a crença na vida depois da morte e o culto do espírito na China antiga, acreditando-se que morrer é o fim do corpo físico, mas que os espíritos dos falecidos deixam a terra dos vivos e vão para o outro mundo após a morte (Li, 2010, p. 104). O carácter chinês 下 (*xià*), *Abaixo* (Gonçalves, 1833, p. 2), juntamente com o carácter 世 (*shì*), formam o lexema 下世 (*xià shì*), “abaixo do mundo”, relacionado com os costumes fúnebres do povo Han, a principal etnia da China, introduzindo o defunto dentro do caixão e o caixão debaixo da terra (Li, 2010, p. 95). Esta forma de enterro debaixo da terra, 下世 (*xià shì*), é também uma designação eufemística de *morrer*.

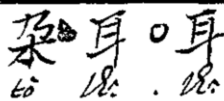
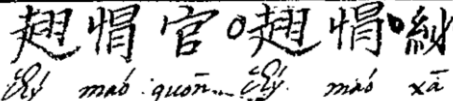
Além de revelar a ideologia e os costumes fúnebres da China, o uso dos vocábulos sobre a morte também denuncia as diferentes posições sociais. Na antiga China, não eram apenas as formas de tratamento a diferenciar as pessoas das várias classes, mas também muitas outras palavras, quando se relacionavam com elas; até mesmo o vocábulo usado para referir a morte variava de acordo com a posição social do falecido. A morte dos imperadores designava-se 崩 (*bēng*), literalmente *cahir a monte*, (Gonçalves, 1833, p. 296). O significado de *morrer o imperador* podia-se compreender a partir de três perspetivas. Em primeiro lugar, destaca-se a posição social do imperador; na época monárquica, era considerado a autoridade suprema dum país, ficando acima de tudo, pelo que se assemelhava a um monte, sempre acima do chão, por isso a sua morte era como o colapso de uma montanha. A seguir, destaca-se a dignidade de imperador; normalmente, os montes são altos e grandes, pelo que os imperadores partilhavam as suas características. Em contrapartida, usava-se 薨 (*hōng*) para referir a morte dos príncipes, 卒 (*zú*) para a morte de funcionários e 不禄 (*bú lù*) para a dos académicos ou oficiais; por fim, a morte do povo vulgar era simplesmente 死 (*sǐ*), o *morrer* literal, sem nada de eufemístico (Wang, 2015, p. 29).

Entre todos estes verbetes para indicar sinónimos de *morrer* não podia deixar de

⁵ No *Grande dicionário da língua chinesa* (Luo, 1988, p. 530), 即世 (*jí shì*) é sinónimo de 去世 (*qù shì*), que significa *morrer* (Gonçalves, 1831, p. 541).

figurar um específico para mandarins: “Id. 𪛗 - se dis de -Tá fū - Pǔ Lǔ, se dis dos Mandarins chamados - sūy-de. Tá fū”, ou seja, aquele que acima referimos para indicar o falecimento de funcionários, 不祿 (bú lù).

2.7. Orelhas de Mandarins (26, fl. 259v)

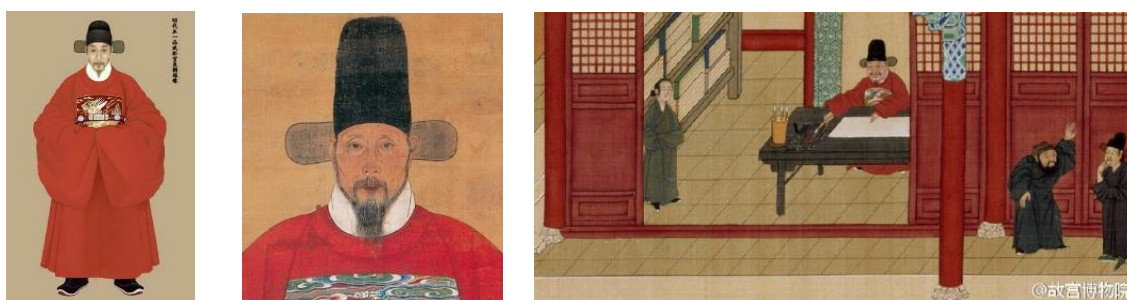
	Orelha
	Orelha de Mandarins
Orelha	朵 [*] 耳 o 耳 tò lh. [^] . lh. [^]
Orelhas de Mandarins	翅帽官 o 翅帽 [*] 紗 ċhý maó quon̄ . ċhý maó xā

Surgem no dicionário, a este respeito, os lexemas 紗帽 (*shā mào*), *Chapéu de gaze* e 官帽 (*guān mào*), *Chapéu dos mandarins*.

Antigamente, os mandarins cobriam a cabeça com um barrete específico, conhecido como *chapéu de gaze preta*, em chinês 乌纱帽 (*wū shā mào*), quer para seguir a moda, antes da dinastia Ming, quer para obedecer às ordens do imperador, depois desta dinastia (Zhang, 1974, p. 1637). Apresentam-se adiante pinturas desta peça da dinastia Song (Figuras 1 e 2) e da dinastia Ming (Figuras 3, 4 e 5). Até à data, na cultura popular da China, o chapéu de gaze preta ainda se refere como símbolo da qualidade de oficial público (Niu & Zhang, 2021, p. 52). Na dinastia Song (960-1279), apesar de o chapéu de gaze preta não fazer parte do vestuário formal dos mandarins, todos apreciavam esta peça, desde o imperador até ao povo. Em comparação com o formato de chapéus anteriores, os dos mandarins possuíam duas asas finas e compridas de ambos os lados, conhecidas como 翅 (*chì*), *asinhas*. Esta mudança terá sido proposta pelo primeiro imperador da dinastia Song, 赵匡胤 (*zhào kuāng yìn*), para impedir os mandarins de segredarem entre si nas reuniões habituais na corte (Niu & Zhang, 2021, p. 46).

Figuras 1 e 2. Chapéu de gaze preta, dinastia Song.

Fonte: Museu do Palácio (Pequim, China).

Figuras 3, 4 e 5. Chapéu de gaze preta, dinastia Ming.

Fonte: Museu do Palácio (Pequim, China).

Em Gonçalves o caráter chinês 翅 (*chì*) equivale a *Asas* (1833, p. 675), e 帽 (*mào*) significa *Barrete*, *Chapeo* (1833, p. 287); neste último verbete apresenta-se também a combinação chinesa 乌纱帽, *barretinho de seda*.

Joaquim Gonçalves inclui no seu dicionário os lemas chineses 纱 (*shā*), *caça*, *seda* (1833, p. 702) e 官 (*guān*), *empregado* (1833, p. 159). As suas explicações permitem-nos interpretar o lexema 纱帽翅 (*shā mào chì*) como 'asas de barrete', 'chapéu de seda, cassa ou gaze', e o lexema 官帽翅 (*guān mào chì*) como 'asas de barrete ou chapéu do empregado'; segundo Xia e Chen (2009, p. 1954), o 纱帽 (*shā mào*) também se chamava 乌纱帽 (*wū shā mào*) e era sempre utilizado pelos monarcas, fidalgos e oficiais, sendo um símbolo dos oficiais. Na *História da dinastia Ming* (Zhang, 1974, p. 1637), refere-se que o barrete de gaze era uma parte indispensável do vestuário dos oficiais, tanto académicos como militares, nas ocasiões formais na corte. Nos equivalentes chineses, a expressão metafórica *Orelhas de Mandarins* não se refere, pois, aos órgãos acústicos dos mesmos, mas sim às asas do chapéu que os distinguia.

2.8. Passo⁶ do Mandarim (27, fl. 262v)

⁶ Trata-se da forma *paço*, divergente popular ao lado da erudita *palácio*, do latim PALATIUM, e distinta de *passo*, de *passar*. A troca de ss/ç ocorre igualmente, na ortografia de Gonçalves, em *caça/cassa* tecido.

	Passo do Rey
	Id
	Passo do mandarim
	Id
	Paço de barro ou pao

Passo do Rey	陞*殿 o 宮*皇 o 字宮 o 殿*宮 o 庭*朝 o 朝 pí tién . cuñ hoâm . yù cuñ . tién cuñ . Éiñ chão chão
Id	廊*廟 lán miaó
Passo do mandarim	館*公 o 門*公 o 府公 o 衙*官 o 門*衙 o 衙 quon cuñ . miên cuñ . fù cuñ . yâ quon . miên yâ . yâ
Id	第府 o 府 tí fù . fù
Paço de barro ou pao	盤 o 盆*瓦 o 盆 pûon . pûên uâ . pûên

O manuscrito da Biblioteca Nacional inclui, para o lema *Passo do mandarim*, os seguintes equivalentes em chinês: 衙, 衙門, 官衙, 公府, 公門, 公館, 府, 府第. Os três primeiros contam com o carácter 衙 (yá). Segundo Gonçalves (1833, p. 226), o termo 衙門 (yá mén) e o carácter 衙 (yá) correspondem a *palácio do magistrado*, *paço*. No dicionário de Luo Zhufeng (1989 pp. 1047-1048), 衙 é um nome antigo das instituições oficiais⁷, e o termo 衙門 indica os lugares onde trabalhavam os oficiais⁸; a forma 官衙 era um nome genérico para os órgãos do governo⁹ (Luo, 1989, p. 1393).

No *Grande dicionário da língua chinesa* encontram-se os três termos seguintes: 公府 (gōng fǔ), 公門 (gōng mén) e 公館 (gōng guǎn) (Luo, 1988, pp. 65-66, 78). O primeiro, 公府, também se utilizava para indicar as instituições oficiais. Este termo ter-

⁷ Tradução nossa do original: 旧时官署之称。

⁸ Tradução nossa do original em chinês: 旧时官吏办事的地方。

⁹ Tradução nossa de 旧时对政府机关的通称。

se-á utilizado mais cedo do que o sinónimo 公衙 (*gōng yá*), segundo um registo de Feng Yan, mandarim da dinastia Tang. Este refere ainda que o uso do carácter 衙 (*yá*) para mencionar o 'lugar onde trabalhavam os oficiais' decorria de um engano¹⁰, devido ao qual 公府 (*gōng fǔ*) tinha sido substituído por 公衙 (*gōng yá*).

No romance de Pu Songling existe uma conversa na qual se afirma que 公門 (*gōng mén*) era o lugar onde os mandarins resolviam os crimes¹¹, sendo, pois, sinónimo do termo 衙門 (*yá mén*).

Quanto ao termo 公館, em Gonçalves (1833, p. 996) correspondia a *Hospedaria dos empregados*. Existem três aceções para este termo no dicionário de Luo, a primeira indicando 'palácio', quer para viver quer para diversão dos nobres; a segunda, 'casa dos oficiais, hospedaria construída pelo governo', e a terceira, 'mansão de ricos e poderosos'. Não se inclui uma explicação ou exemplo que digam respeito ao lugar de trabalho dos mandarins.

2.9. Pagem de mandarim (28, fl. 263v)

官門子門 quōn mūen . cū mūen Pagem de mandarim / aduirta q' o mūen cū signif[ica] in malam partem	
人随親人的右左者侍右左 gīn sūi cīn . gīn tiē yéu cò . chè xī yéu cò Pagem de gente grave	
Pagem de mandarim / aduirta q' o mūen cū signif[ica] in malam partem	官門子門 quōn mūen . cū mūen
Pagem de gente grave	人随親人的右左者侍右左 gīn sūi cīn . gīn tiē yéu cò . chè xī yéu cò

No dicionário manuscrito apresentam-se verbetes distintos para os lemas *Pagem de Mandarim*, 門子 (*mén zì*) e 門官 (*mén guān*), e *Pagem de gente grave*. Todavia, anotou-se junto ao primeiro lema que *mūen cū* tinha valor pejorativo (a expressão latina

¹⁰ Citado no *Grande dicionário da língua chinesa* (Luo, 1988, p. 65): 今俗尚武, 是以通呼公府为公牙, 府门为牙门, 高稍讹变, 转而衙也. Antigamente, os chineses pensavam que o carácter 牙 (*yá*), 'dente' em português, se relacionava com o poder masculino e militar, na dinastia Tang; por esse motivo, as pessoas acreditavam que os oficiais ou magistrados protegiam o povo das invasões e chamavam aos lugares onde trabalhavam estes mandarins 公牙, em vez de 公府, ou 牙门 em lugar de 府门, incluindo sempre este carácter 牙 (*yá*), que representa o poder. Segundo Zhao Yi (1990, p. 339), nas dinastias Wei e Jin, tanto 衙 como 牙 pronunciavam-se *yá*, e no decurso do tempo, o termo 公牙 ter-se-á transformado em 公衙, e 牙门 em 衙门.

¹¹ No *Grande dicionário da língua chinesa* (Luo, 1988, p. 66) cita-se esta passagem do referido romance: 杀人之罪已定, 但得全尸, 此案即结; 案后, 速醺可也. 汝少妇, 勿復出入公门. O marido de certa mulher foi condenado à morte por ter matado uma pessoa, a mulher estava triste, outra pessoa consolou-a, aconselhando que faria uma cerimónia sacrificial para o marido e não voltaria ao palácio (公门, lugar onde trabalhavam os oficiais) a reclamar.

in malam partem significa 'para o mal', podendo mesmo indicar significado obsceno).

Segundo regista Yuan Mei, a figura do 門子 (*mén zi*), termo apresentado como equivalente do português *Pagem de mandarim*, correspondia, na dinastia Qing, ao empregado que servia o chá e cuidava da roupa, entre outras tarefas menores, numa instituição governamental, uma espécie de assistente ou faz-tudo (Yuan, 1993, p. 299).¹² Zhao Yi (1990, p. 1114) faz uma referência mais detalhada a esta designação, indicando que 門子, na dinastia Qing, eram os criados que trabalhavam nas repartições do governo, tendo como tarefa servir o chá e cuidar da roupa dos governantes principais.¹³

Yuan Mei e Zhao Yi, literatos da dinastia Qing, referiram-se à figura do 門子 na sua época, contudo, esta tem variado muito com o decorrer do tempo; nas épocas de Zhou (1046 a.C-256 a.C) e Chunqiu (período da Primavera e Outono, 770 a.C-476 a.C), o termo 門子 era utilizado para referir o filho de um oficial, mas este devia ser gerado pela consorte do mesmo, não pelas concubinas; na dinastia Tang (618-907), 門子 passou a indicar o 'porteiro' (Luo, 1993, p. 3), numa relação direta com o carácter 門 (*mén*), *porta*, *entrada* (Gonçalves, 1833, p. 912).

Quanto ao lexema 門官 (*mén guān*), apesar de ser um sinónimo do termo 門子, a combinação com o carácter 官 (*guān*), *empregado* (Gonçalves, 1833, p. 159), forma literalmente o sentido de *Empregado da porta*, o cargo do mandarim que se responsabilizava pela abertura e fecho das portas, sendo a entrada e saída de pessoal por ele controladas (Luo, 1993, p. 8).

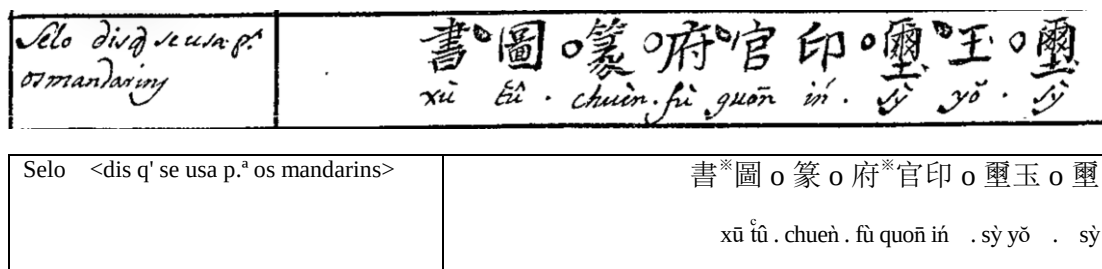
Na peça de ópera de Pequim intitulada *Batendo no Yan Song*, uma história ocorrida na dinastia Ming, mas cuja estreia ocorreu em 1879, no fim da dinastia Qing, a figura do 門官 (*mén guān*) era mais parecida com a de pajem de mandarim. Yan Song era um mandarim traidor; um 門官 (*mén guān*) de sua casa chamado Yan Xia era um criado que insultava e humilhava os outros, aproveitando o poder do seu dono. Segundo uma análise de Shu Tong (2008, p. 84), na peça, Yan Xia não só recebia os visitantes na porta de casa de Yan Song como também o acompanhava a recebê-los na sala, seguindo ainda o seu dono ao palácio imperial. Por isso não era apenas porteiro, mas também o pajem, que acompanhava o dono.

Esse mau comportamento de alguns pagens, espelhado nas obras literárias, poderia explicar a visão negativa dos mesmos no século XVIII, ainda que o termo *menzi* não refira diretamente uma pessoa que pratica atos desonestos. Existe mesmo um provérbio a esse respeito: 宰相家人七品官 (*zǎixiàng jiārén qīpǐnguān*), em sentido literal, “os criados de ministros são mandarins de sétimo nível”, ou seja, os pajens ou criados de funcionários de alto nível aproveitam-se do poder destes como se eles mesmos fossem também mandarins (Wang, 1991, p. 378).

2.10. Selo <dis q' se usa p.^a os mandarins> (30, fl. 317)

¹² Tradução nossa do original de Yuan Mei: 今称府县侍茶者曰门子; hoje em dia, são os empregados de governo que servem chá que se chamam Men Zi.

¹³ Tradução nossa do original de Zhao Yi (1990): 今世所谓门子, 乃牙署中侍茶捧衣之贱役也; atualmente, *Men Zi* são os criados que trabalham no paço a servir chá e a cuidar do vestuário.



Este lema, a que foi acrescentada posteriormente informação de uso restrita aos mandarins, apresenta cinco equivalentes em chinês, incluindo os dois primeiros o carácter 璽 (*xǐ*); segundo Feng Shi (2016, p. 683), a utilização deste selo, 璽 (*xǐ*), é anterior à dinastia Qin (221 a.C-207 a.C), servindo principalmente para selar cartas ou objetos, carimbar produtos de terracota e funcionar em geral como garantia de autenticidade. Xi Wenqian (2023, p. 637) explica que 璽 (*xǐ*) podia ser uma marca identificadora dos oficiais ou responsáveis, desempenhando também o papel do atual passaporte.

Antes de Qin Shi Huang, fundador da dinastia Qin e o primeiro imperador da China unificada, ter unificado os sete reinos, 璽 (*xǐ*) era a forma universal para referir um selo em sete reinos; ao mesmo tempo, o selo também se chamava 印 (*yín*) no reino Qin, não existindo qualquer diferença no uso das duas designações. O carácter 璽 (*xǐ*) também era sinónimo de 璽印 (*xǐ yín*) nessa época (Feng, 2016, p. 683; Xi, 2023, p. 636). Classificando-se os selos de acordo com o seu uso e finalidade, existiam os de uso pessoal, em chinês 私印 (*sī yín*), e os de uso oficial, 官印 (*guān yín*). Depois da subida ao trono de Qin Shi Huang, para reforçar a centralização e consolidar o poder, este impôs uma série de mudanças regimentais para se distinguir do povo; por exemplo, nas formas de tratamento dos selos de uso oficial, o carácter 璽 (*xǐ*) passou a referir exclusivamente o selo do imperador, tendo-se passado a chamar 印 (*yín*) aos selos de outrem. No período seguinte, a dinastia Han (202 a.C-220 a.C), seguiram-se estas regras de nomeação, mas alargou-se o uso de 璽 (*xǐ*) aos selos da imperatriz e dos senhores feudais (Xi, 2023, p. 636).

O termo 玉璽 (*yù xǐ*) significa literalmente *selo de jade*; segundo Lou (2015, p. 10), nas dinastias Qin e Han os selos dos imperadores eram feitos deste mineral. Gonçalves (1831, p. 752) também traduz o lexema 玉璽 (*yù xǐ*) como 'sêllo do imperio'.

O equivalente 印官府 (*yín guān fǔ*) presente no manuscrito suscita dúvida, por não ser comum a palavra composta por estes três caracteres, nem se encontrar a mesma combinatória nas obras de referência. Além disso, não existe no manuscrito uma divisão clara entre os três caracteres, podendo ser os dois primeiros juntos, 印官 (*yín guān*), uma palavra chinesa com significado completo, e mais um carácter isolado 府 (*fǔ*), ou então o carácter isolado 印 (*yín*), e os dois seguintes juntos, formando a palavra 官府 (*guānfǔ*).

Tratando-se do primeiro caso, segundo Wei (2013, p. 47), nas dinastias Ming e Qing eram os administradores efetivos, que eram recrutados pelo governo central e trabalhavam nos governos locais, que tinham o privilégio de utilizar selo quadrado no trabalho. Por esse motivo, aos administradores efetivos dos governos locais chamava-se

正印官 (*zhèngyínguān*), *oficiais com selo quadrado*, ou simplesmente 印官 (*yínguān*), *oficiais com selo*, enquanto os empregados eventuais contratados pelas autoridades locais utilizavam selos retangulares (Wei, 2013, p. 48). Quanto ao carácter 府 (*fǔ*), que significa 'cidade', figura em Gonçalves (1833, p. 168) como equivalente de *Palácio da 4ª ordem para cima*. Quando se combinam os dois lexemas temos em português *Palácio de oficiais com selo*.

Se se tratar do segundo caso, 印 (*yìn*) 官府 (*guānfǔ*), a parte final desta combinatória é a palavra chinesa 官府 (*guānfǔ*), cujo equivalente português é *Empregado* (Gonçalves, 1833, p. 168). Este sinólogo indica ainda que 印 (*yìn*) significa *sello* (Gonçalves, 1833, p. 70). Os dois lexemas formam a expressão *selo de empregado*; na língua chinesa seria mais normal dizer-se 官府印 (*guānfǔ yìn*), não a combinação escrita no manuscrito, 印官府 (*yìn guānfǔ*). Na dinastia Tang, para se identificarem, os oficiais preferiam levar consigo um acessório em forma de peixe em vez de um selo regular. Assim, os selos de empregados acabaram por cair em desuso, sendo substituídos pelo símbolo metálico da instituição em que trabalham os oficiais, a que se chamava 官府印 (*guān fǔ yìn*) (Wang, 2006, p. 2).

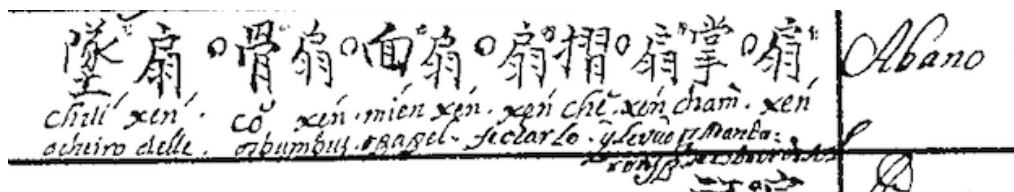
Joaquim Gonçalves (1831, s.v. *letra*) refere que o carácter 篆 (*zhuàn*) significa *letra do sello* (Gonçalves, 1833, p. 687). Essa letra *zhuàn* é um estilo antigo de caligrafia chinesa, utilizado universalmente para a escrita nos selos e objetos de culto em bronze desde a dinastia Qin (Zhang, 2002, p. 852). Por causa da estrutura quadrada e dos traços direitos, esse estilo é o preferido na escrita de selos, igualmente quadrados, razão pela qual se tem aproveitado o nome do estilo de caligrafia para indicar o selo.

Gonçalves (1831) inclui no verbete de *sêllo* a seguinte nota: *o sello não consta senão do nome dos officiaes em letra antiga*. Daqui se deduz que se usava a letra *zhuàn* para gravar nos selos dos mandarins, e por esse motivo se chamava ao selo de mandarim 篆 (*zhuàn*) (Luo, 1991, p. 1219).

O equivalente 圖書 (*túshū*) representa o 'selo de uso privado', como referido nos verbetes dos lemas gerais *Cunhos*, *sinete* e *Dar hum sello* (vejam-se os pontos 3.3 e 3.4).

3. Equivalentes chineses relativos ao mandarim num verbete geral

3.1. Abano, com o equivalente 掌扇 (*zhǎngshàn*), q[ue] levão os Mandarins p[ar]a se cobrir do sol (1, fl. 1v)



Abano	墜 [*] 扇 o 骨 [*] 扇 o 面 [*] 扇 o 扇 [*] 摺 o 扇 [*] 掌 o 扇 [*] chuí xeñ . cǒ xeñ . mien xeñ . xeñ chě . xeñ cham . xeñ o cheiro delle . os bambus. o papel . fecharlo . q̄ levão os Mandarins p. ^a se cobrir do sol
-------	---

O carácter 扇 (*shàn*) corresponde ao nome genérico do leque ou abano em chinês, como indica Joaquim Gonçalves no *Diccionario china-portuguez* (Gonçalves, 1833, p. 501). Na atualidade, os leques são objetos pequenos e leves que se levam na mão para produzir ar fresco, usados principalmente no verão. Entretanto, o presente verbete regista lexemas para vários tipos de abano ao longo da história chinesa, incluindo termos relacionados com a estrutura desse utensílio. No chinês, normalmente utiliza-se um carácter que indica o aspeto visual ou a função antes do nome genérico – 掌扇 (*zhǎngshàn*) é 'abano com a forma da palma da mão', 摺扇 (*zhéshàn*) é o 'leque que se fecha', o que corresponde ao que o famoso escritor da dinastia Qing Yuan Mei (1993, p. 143) explica sobre a distinção entre o *zhǎngshàn* e o *zhéshàn*: o primeiro é o 'abano com penas de faisão' e o segundo, 'aquele que se dobra ou fecha para se poder levar à cintura', pelo que também é designado como 腰扇 (*yāoshàn*), 'leque de cintura'. Por outro lado, para indicar as partes de um abano, coloca-se depois de 扇 (*shàn*) o carácter específico: 扇面 (*shànmiàn*) é o rosto, a parte superior, feita de tecido ou papel; 扇骨 (*shàngǔ*) é a vareta ou armação, e 扇墜 (*shànzhùi*) é a decoração que se coloca na parte inferior do cabo.

Importa ainda aprofundar o conceito de 掌扇 (*zhǎngshàn*), que se relaciona com os mandarins e a corte imperial. Trata-se de um tipo de abano especial, de tamanho avantajado, podendo ser superior à altura de uma pessoa, que se segura e maneja através do seu cabo comprido, na parte inferior, e cuja parte superior é habitualmente feita de penas. Criado na dinastia Han, começou por ser utilizado para proteger os imperadores do sol e da poeira durante as cerimónias, ou quando o imperador se deslocava para algum sítio. Zhang Tingyu regista em *História da dinastia Ming* (1974, p. 1559) que, no fim das cerimónias, o imperador regressa ao seu palácio acompanhado de música, de chapéu de sol e de abanos *zhǎngshàn*, apontando que estes últimos protegem a sua face. Trata-se de um sinal do seu estatuto e dignidade. Geralmente, duas criadas colocavam-se atrás do imperador, cada uma delas segurando um destes abanos com as duas mãos. Os dois abanos deveriam formar um triângulo no ar por detrás do imperador, conforme se pode observar na pintura abaixo apresentada de Yan Liben, da dinastia Tang, que regista o encontro entre o Imperador Li Shimin e o representante de Tu Bo (Figura 6), nome da antiga etnia tibetana. Mais tarde, a prerrogativa do uso deste abano acabou por alargar-se também aos mandarins, e daí a referência específica ao abano que funcionários do império usavam para se protegerem do sol, como se indica na presente obra manuscrita. Yuan Mei (1993, p. 143) refere ainda que, na sua época, os mandarins ou pessoas com importância na sociedade passeavam na rua e levavam um abano grande para os proteger do sol, chamado *zhǎngshàn*, relacionando o objeto com o estatuto de quem o usava.

Aparentemente, de modo a situá-los na hierarquia, existiam decorações de abanos para diferentes cargos de mandarins. A corte imperial seria a responsável por impor certas regras, como surge documentado em *Esboço da história da dinastia Qing*: “No terceiro ano do Imperador Shunzhi, foi estabelecido que os mandarins que possuíam cargos na

capital, de primeira categoria, seriam acompanhados de homens de cortesia transportando abanos decorados com uma folha de ouro de forma quadrada” (Zhao, 1977, p. 3097).¹⁴

Figura 6. Encontro do Imperador Li Shimin com o enviado tibetano.



Fonte: Pintura de Yan Liben, Museu do Palácio (Pequim, China).

3.2. *Abater*, com equivalente 裁抑 (cáiyì), *tirar de Mandarim* (2, fl. 2)

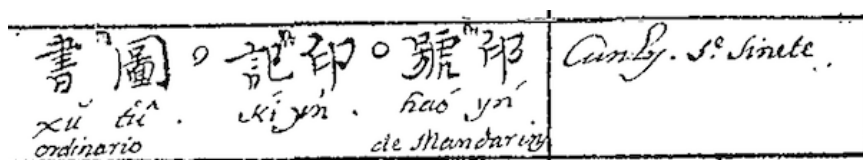
<i>Abater</i>	剪裁。抑裁。他低 cortar. ciēn cāi. yē cāi. tān ēi
Abater	剪裁 o 抑裁 o 他低 ciēn cāi . yē cāi . tān ēi cortar tirar de Mandarim

Conforme se deixou explícito no manuscrito, o lema *abater* corresponde a vários equivalentes em chinês, com diferentes significados. No primeiro, 低他 (*dītā*), *dī* significa 'baixar, fazer cair', e *tā*, o pronome 'ele', ou seja, 'destituir, deitar algo ou alguém abaixo'. Quanto ao segundo e terceiro equivalentes, têm em comum o caráter 裁 (*cái*), que tem o sentido de 'cortar com tesoura ou faca', ou 'cortar o excesso'. Gonçalves (1833, p. 386) regista o significado desse caráter e do terceiro equivalente 裁剪 (*cáijiǎn*) como 'talhar'. No que concerne ao segundo equivalente, 裁抑 (*cáiyì*) é *abater* no sentido de 'oprimir, reduzir', podendo também referir-se à demissão ou despromoção de um cargo, ou à redução de poderes ou funções de um funcionário. Em Gonçalves (1831, s.v. *abatêr*, 1833, p. 1021) encontramos o mesmo significado com o caráter 黜 (*chù*), no sentido de 'abater, repelir'. Este termo era comum no ambiente da corte imperial, uma vez que o imperador tinha poder acima de todos e de tudo, sendo ele que nomeava todos os funcionários e decidia do seu destino. Na obra *Esboço da história da dinastia Qing*, o vocábulo *cáiyì* surge na seguinte frase: “O Imperador deve considerar *diminuir os poderes*

¹⁴ Tradução nossa do título da obra chinesa e da frase nela registada (Zhao, 1977, p. 3097): 「順治三年，定京官儀從，公，掌扇貼方金一」.

desses mandarins, ou conceder-lhes cargos de folga, ou outorgar-lhes títulos sem poderes verdadeiros” (Zhao, 1977, p. 12205)¹⁵, evidenciando essa faculdade imperial de retirar poderes a um mandarim como castigo, ou porque o próprio imperador desejava juntar mais poderes.

3.3. Cunhos s.^e sinete, com equivalente 印號, *yín haó*, de Mandarins (12, fl. 121v)



Cunhos s. ^e sinete	書*圖 o 記*印 o 號*印 xǔ tú . kí yín . hào yín ordinario de Mandarins
-------------------------------	---

O lema *cunhos* é apresentado no dicionário como sinónimo de *sinete* — segundo Bluteau (1720), 'aquilo que se usa para selar as cartas', sendo *cunho* 'um pedaço de ferro, aberto ao buril, que se usa para marcar moedas ou outras peças de metal'. Entretanto, interessa acrescentar o termo *selo* como sinónimo, já que em Gonçalves (1831) tanto *selo* como *sinete* têm o lexema 圖書 (*túshū*) como equivalente (veja-se, acima, o lema relativo a *sello*). Bluteau (1720) define *selo* como:

...pedaço de metal, ovado ou redondo, com face chata, em que estão gravadas as Armas, ou a divisa de hum Rey, Principe, pessoa de marca, ou de hum Estado, Republica, Religião, com o qual se sellão Alvaràs; Provisoes, Patentes, & e outros papeis de importancia. (Bluteau, 1720)

Os três termos têm em comum a ideia de impressão de uma marca sobre algo.

Na China antiga, o carácter 印 (*yìn*) era normalmente relacionado com o mandarim ou a corte imperial e referia-se ao *selo do mandarim* (Luo, 1988, p. 512). Trata-se de um selo usado para identificação do mandarim e do seu cargo, necessário ao exercício das suas funções. Entretanto, no contexto imperial chinês, *yìn* pode referir também o cargo do mandarim que se encarregava do selo, o 印官 (*yìnguān*), *oficiais com selo*, que atrás se apresenta, no verbete *selo*. Quanto ao equivalente 印號 (*yìnhào*), representa o *selo do mandarim* e o *cargo de mandarim* (Luo, 1988, p. 512). Na obra histórica *Registos dos três reinos*¹⁶ este termo surge na seguinte frase: “Os ladrões das vilas Liang, Jia e Luhun

¹⁵ Tradução nossa da frase registada no original:「上應量為裁抑，或處以散職，或畀以虛銜」.

¹⁶ Veja-se a obra 三國志 (*Registos dos três reinos*), do historiador Chen Shou (233-297), da dinastia Jin Ocidental, que regista acontecimentos do período dos Três Reinos, 三國 (222-280), em que a China se achava dividida nos reinos Wei (魏), Shu (蜀) e Wu (吳) (Chen, 1964).

receberam o selo do general Guanyu”.¹⁷ Zhu Dechun (1991, p. 1928) explica que, nessa frase, 印 equivale a 官印 (*guān yìn*), 'selo do mandarim', e 號 equivale a 封號 (*fēnghào*), 'título concedido pelo imperador'.

Por outro lado, 圖書 (*túshū*) era antigamente o selo de uso privado, enquanto 印 (*yìn*)¹⁸ era o de uso oficial, segundo se indica na obra *Yìn Wén Kǎo Lüè*. O *túshū*, que também significa *livro*, era o selo que qualquer pessoa podia possuir para uso privado, por exemplo, aquele que um letrado usava para carimbar nas suas obras ou poesias, motivo pelo qual o selo foi adotando esta designação (Ju, 1756, p. 1). Na obra crítica da dinastia Qing, *Rulin Waishi*, surge a seguinte frase: “Queria pedir ao senhor para esculpir um selo”.¹⁹ A pessoa que a pronunciou era um jovem estudante que foi a uma loja encomendar um *túshū* com o seu nome gravado, e que pretendia usar tal selo para carimbar numa poesia. Já o *yìn* é o selo atribuído na corte imperial a cada funcionário, nele se achando gravados os dados relativos ao seu possuidor. Xu Shen²⁰ afirma que o *yìn* é uma prova de identificação das pessoas do poder, autoridades e oficiais, uma função muito parecida com a do cartão de cidadão ou de trabalhador atual. Portanto, podemos concluir que tanto 印號 como 印 representam o selo usado pelos mandarins.

Tal como referimos no ponto 2.10, referente ao lema *selo*, este tem na China uma história com mais de mil anos, remontando às dinastias anteriores à Qin (2100-221 a.C.). Existia um sistema para o uso oficial dos selos com características próprias em cada dinastia, desde a elaboração dos mesmos, de acordo com a hierarquia dos oficiais, ao material, à forma de o levar na roupa e às regras e costumes de uso. Os selos eram utilizados por toda a hierarquia, desde o imperador até aos mandarins. Na dinastia Qing, os selos do imperador, da imperatriz e dos reis eram designados por 璽 (*xì*) ou 寶 (*bǎo*), os dos nobres, dos ministros e dos generais eram denominados 章 (*zhāng*) e os dos mandarins eram conhecidos como 印 (*yìn*). Wang Tingqia (2006, p. 3) explica que os selos particulares dos mandarins eram usados tanto para comprovar o nível hierárquico do seu proprietário como para apresentar os seus conselhos e propostas ao imperador ou a um mandarim superior, entre outras funções. Quanto ao equivalente 印記 (*yìnjì*), refere-se ao selo de uso oficial (Luo, 1988, p. 516). Nas dinastias Sui e Tang, os selos dos mandarins, em vez de 印, eram denominados 記 (*jì*) ou 印記 (*yìnjì*) (Wang, 2006, p. 123). Em *História da dinastia Song*, utiliza-se este último termo num episódio da dinastia Song que deixa evidente a relação entre o *yìnjì* e o mandarim: “Na Casa da Renda da capital, apareceram muitos selos falsificados, impressos no comprovativo para renda, e

¹⁷ Tradução nossa da frase registada em Chen (1964, p. 941):「梁、郟、陸渾群盜或遙受羽印號」.

¹⁸ Na obra de Ju Luhou (1756, p. 1) encontra-se a seguinte frase:「今呼官印仍曰印呼私印曰圖書」(Hoje, o selo dos mandarins é ainda denominado como *yìn* e o selo privado das pessoas como *tushu*).

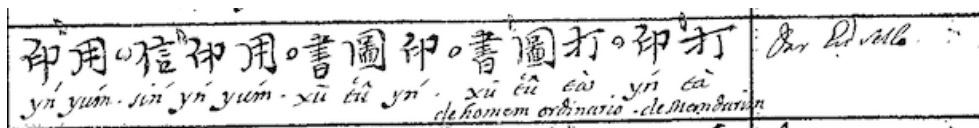
¹⁹ Tradução nossa da frase registada em Wu (2018, p. 207), cap. 21:「要費先生的心，刻兩方圖書」.

²⁰ Citado em Xu (2007, p. 45), tomo 3. Regista-se neste dicionário a explicação do carácter 印,「執政所持信也」(*yìn* é o papel que certifica a pessoa do poder).

com isso muitos bens foram levados”.²¹

Para autenticar documentos, era preciso carimbá-los devidamente com o selo do mandarim.

3.4. *Dar hu' sello*, com equivalente 打印 tà yín ([selo] de Mandarim) (15, fl. 126v)



Dar hu' sello	印用 o 信*印用 o 書圖印 o 書圖打 o 印*打 yín yuán . sín yín yuán . xū tū yín . xū tū tà . yín tà de homem ordinario . de Mandarim
---------------	--

Tal como referido no verbete anterior, 印 (yìn) representa o selo dos mandarins, que é de uso oficial, e 圖書 (túshū) o selo de uso privado. Desta vez surge mais uma alternativa, 印信 (yìnxìn), que Gonçalves (1831, p. 752) regista inicialmente com o significado de *selo de empregado*, e mais tarde como *selo particular* (Gonçalves, 1833, p. 70). Esta designação é, pois, mais genérica, podendo ser usada para referir o selo de uso privado ou o de uso oficial, nos órgãos governamentais (Luo, 1988, p. 516). Entretanto, tendo em conta que o verbete menciona o ato de *selar*, os equivalentes chineses incluem caracteres indicativos do mesmo: o carácter 打 (dǎ), que equivale a *bater* ou usar força sobre alguma coisa, o carácter 用 (yòng), que significa *usar*, e o próprio carácter 印 (yìn), indicando o ato de *selar*. Os lexemas 打印 (dǎyìn) e 打圖書 (dǎtúshū) que transmitem este ato também surgem registados em Gonçalves (1831, p. 752) como equivalentes do termo *selar*.

4. Conclusão

O códice 3306 da Biblioteca Nacional de Portugal, um dicionário de português-chinês anónimo, do século XVIII, oferece um amplo leque de lemas específicos com respeito à figura do mandarim e ainda alguns equivalentes chineses que se reportam a esta palavra portuguesa, a qual surge registada sob os caracteres chineses para identificação do seu significado etimológico ou distinção semântica relativamente a outros equivalentes. Ao longo da edição semidiplomática do mesmo, tornou-se evidente o valor da obra, inédita, no tocante ao aprofundamento das aceções desse termo, ao tipo de equivalentes propostos para cada um dos lexemas relativos à sua natureza e identidade, cargo, estudos e aspirações, carreira, vestuário, adereços que o distinguem, seus familiares, regalias,

²¹ Tradução nossa de Tuo (1977, p. 3592), tomo 11:「在京三司糧料院，頻有人偽造印記，印成旁歷，盜請官物」.

instalações, atividades, atitudes, responsabilidades e contingências profissionais, instrumentos de trabalho, subordinados, etc. Estes elementos lexicográficos, apesar de sucintos por natureza, revelaram-se extremamente informativos no tocante a diversas vertentes da história, da cultura, das mentalidades, da sociedade e do quotidiano chinês anteriores ao século XIX.

A extração sistemática de todo esse conteúdo bilingue (lemas, explicações/significados e equivalentes), apresentado em edição semidiplomática e acompanhado de um estudo prévio, tendo excedido o dobro do tamanho máximo de um artigo, exigiu a separação desse material em duas partes, sendo esta a segunda, na sequência do artigo intitulado “A figura do mandarim num dicionário manuscrito de português-chinês do século XVIII”, já no prelo.

Cada um desses lemas e equivalentes tem tanta informação a oferecer como dúvidas e problemas a suscitar, exigindo a continuidade da investigação no âmbito linguístico diacrónico, histórico e sociocultural, tanto do chinês como do português.

Disponibilizada a edição integral desses verbetes, acompanhada pelas imagens do manuscrito, acreditamos que este estudo prévio possa promover o diálogo académico e investigação mais aprofundada da parte de especialistas das diversas áreas e períodos em estudo. Uma pesquisa bibliográfica mais alargada, partindo da comparação com outras obras da história do ensino-aprendizagem das línguas chinesa e portuguesa e da lexicografia bilingue, manuscritas e impressas entre os séculos XVI e XIX, trará certamente mais luz sobre algumas destas questões, aqui meramente esboçadas.

Como trabalho futuro, interessará ainda reunir, a partir da edição completa do manuscrito, já efetuada, todo o léxico chinês relativo ao mandarim que não foi identificado no dicionário pelo uso deste termo português.

Referências

- Bluteau, R. (1712-1728). *Vocabulario portuguez, e latino [...] autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos...*, vols. I, II (1712), III e IV (1713), Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu; vols. V (1716), VI, VII (1720) e VIII (1721). Lisboa: Pascoal da Sylva.
- Cao, X. Q. (2015). 紅樓夢 [Sonho do pavilhão vermelho]. 21st Century Publishing House.
- Cheng, M. M. (2006). 北宋馆阁与文学研究 [Estudo de Guange e da sua literatura na dinastia Song] [Tese de Doutoramento, Universidade de Sichuan]. <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbname=CDFD9908&filename=2006188692.nh>
- Chen, C. (2006). 明代品官命妇封赠制度初探 [Estudo preliminar sobre o regime de nobilitação das mulheres dos mandarins na dinastia Ming]. *Journal of Social Sciences*. 4(4): 158-161.
- Chen, S. (1964). 三国志 [Registos dos Três Reinos]. Zhonghua Book Company.
- Chen, Y. X., Zhang, H. D., & Wu, W. (Eds.). (2019). 孔庙国子监论丛 [Atas do simpósio do templo de Confúcio e museu de Guozijian]. China Social Sciences Press.

- Feng, S. (2016). 中国古文字学概论 [Zhōngguó gǔwénzìxué gàilùn / Introdução à paleografia chinesa]. China Social Sciences Press.
- Gonçalves, J. A. (1829). 漢字文法 (Hànzi Wénfǎ). In *Arte China, constante de alfabeto e gramática, compreendendo modelos das diferentes composições*. Real Colégio de São José.
- Gonçalves, J. A. (1831). 洋漢合字匯 (Yánghàn Hé Zìhuì). In *Diccionario portuguez-china no estilo vulgar mandarim e classico geral*. Real Collegio de São Jose.
- Gonçalves, J. A. (1833). 漢洋合字匯 (Hànyáng Hé Zìhuì). In *Diccionario china-portuguez*. Real Collegio de São Jose.
- Ju, L. H. (1756). 印文考略 [Breve estudo sobre os selos e a linguagem]. Liu Geng Tang. <https://taiwanebook.ncl.edu.tw/en/book/NTUT-9910021130/reader>
- Li, J. H. (2010). 汉语委婉语研究 [Hànyǔ Wěiwǎnyǔ Yánjiū / Estudo do eufemismo na língua Chinesa]. China Social Sciences Press.
- Lou, J. (2015). 魏晋南北朝史的新探索 [Uma nova abordagem da história das dinastias Wei Jin Sul e Norte], *Atas da 11ª Conferência Anual e Simpósio Internacional da Sociedade Chinesa para a História das Dinastias Wei, Jin, Sul e Norte*. China Social Sciences Press.
- Lu, B. Q. (2008). “小姐”称谓研究 [Um estudo das formas de tratamento Xiaojie], [Tese de Mestrado, Universidade de Etnia de Guangxi].
- Luo, Z. F. (Ed.). (1986-1993). 汉语大词典 [Hànyǔ Dàcídiǎn / Grande dicionário da língua Chinesa] (Vols. 1-12). Shanghai Cishu Chubanshe.
- Niu, L. & Zhang, Q. Q. (2021). 明代乌纱帽考析 [Uma análise do chapéu de gaze preta da Dinastia Ming]. *Art & Design Research*, (03):45-52.
- Shu, T. (2008). 京剧(打严嵩)表演特色探析 [Análise das características da representação da peça de ópera de Pequim batendo no Yangsong]. *Chinese Theatre Arts*. (3. ed.). 84-87.
- Tuo, T. (1977). 宋史 [Sòngshǐ / História da dinastia Song]. Zhonghua Book Company.
- Wang, C. (Ed.). (1991). 中国谚语辞典 [Zhōngguó Yànyǔ Cídiǎn / Dicionário de provérbios chineses]. Shaanxi Sanqin Publishing House.
- Wang, T. Q. (2006). 中国古代印章史 [Zhōngguó gǔdài yìnzhāngshǐ / História antiga dos selos na China]. Shanghai People Publishing House.
- Wang, X. (2015). *O eufemismo e o disfemismo em português e chinês, na obra do P.^e Joaquim Gonçalves*. [Tese de Mestrado, Universidade do Minho].
- Wei, Q. J. (2013). 十七世纪前中期汉语词汇研究. 以顺治朝内阁大库档案为例 [Estudo do vocabulário chinês da primeira metade do século XVII. Um exemplo dos arquivos do gabinete do tesouro da dinastia Shunzhi]. China Social Sciences Press.
- Wu, J. Z. (2018). 儒林外史 [Rúlín Wàishǐ / História dos letrados]. People's Literature Publishing House. (Primeira edição de 1750).
- Xi, W.Q. (2023). 秦汉文体史 [Qín hàn wén tǐ shǐ, História de estilo literário das dinastias Qin e Han]. China Social Sciences Press.

- Xia, Z. N. & Chen, Z. L. (Eds.). (2009). 辞海 [Cí Hǎi, *Dicionário de termos chineses*]. Shanghai Lexicographical Publishing House.
- Xu, S. (2007). 说文解字 [Shuō Wén Jiě Zì / *Explicação e análise de caracteres chineses*]. Shanghai Ancient Works Publishing House.
- Yu, Y. (s.d.). 右台仙館筆記 [Yòutái Xiānguǎn Bǐjì / *Notas de Youtai Xianguan*]. <https://archive.org/details/02099166.cn/page/n25/mode/2up>.
- Yuan, M. (1993). 袁枚全集 [Yuán Méi Quán Jí / *Obras completas de Yuan Mei*]. Editora dos Livros Antigos da Província de Jiangsu.
- Zhang, T. Y. (Ed.). (1974). 明史 [Míng Shǐ / *História da dinastia Ming*]. Zhonghua Book Company.
- Zhang, Y. S. (Ed.). (2002). 康熙字典 [Kāngxī Zìdiǎn / *Dicionário de Kangxi*]. Hanyu Dacidian Chubanshe.
- Zhao, E. X. (Ed.). (1977). 清史稿 [Qīng Shǐ Gǎo / *Esboço da história da dinastia Qing*]. Zhonghua Book Company. (Original de 1929).
- Zhao, Y. (1990). 陔余丛考 [Gai Yu Cong Kao / *Notas de Leitura*]. Edição com pontuação por Luan Baoqun e Lv Zongli. Hebei People Publishing House.
- Zhu, D. C. (1991). 关张马黄传第六 [Guān Zhāng Mǎ Huáng Zhào Zhuàn dì liù / *Biografia de Guan Yu, Zhang Fei, Ma Chao, Huang Zhong e Zhao Yun capítulo seis*]. 三國志今注今譯 [Comentários e Explicações sobre San Guo Zhi]. Hunan Normal University Press. <https://archive.org/details/chen-shou-su-yuanlei-zhang-huikang-chen-shou-san-guo-zhi-jin-zhu-jin-yi-hunan-sh/page/1924/mode/2up>

[recebido em 30 de junho de 2024 e aceite para publicação em 10 de abril de 2025]

Inteligibilidade dos trabalhos de interpretação simultânea chinês-português em Macau

Intelligibility of the Chinese-Portuguese simultaneous interpretation in Macau

Ana Margarida Belém Nunes¹

0000-0001-6003-872X 

Ka U Ng²

0000-0002-1791-0399 

¹ Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal.

² Departamento de Português, Faculdade de Letras, Universidade de Macau, China.

Autor correspondente: ananunes@ua.pt

Resumo. A língua portuguesa tem um papel importante na Região Administrativa Especial de Macau (RAEM). Além da língua chinesa, a língua portuguesa, na sua variedade europeia, é utilizada nos serviços executivos, legislativos e judiciais da RAEM, sendo língua oficial. O português é, por isso, fundamental na formação de jornalistas, tradutores e intérpretes bilingues, de forma a manter um diálogo claro e aberto entre as comunidades de língua chinesa e portuguesa. Neste artigo, resultado de um extenso trabalho de investigação, é nosso objetivo fazer uma breve análise da qualidade da interpretação simultânea chinês-português na RAEM. São apresentadas a visão e algumas das opiniões, resultantes de um questionário, de 12 intérpretes profissionais da RAEM e de 11 jornalistas de língua portuguesa que constituem os nossos dois grupos de informantes. Para a avaliação da qualidade da interpretação foram seguidas as sugestões do inquérito de Bühler (1986). Os dados recolhidos oferecem-nos perspetivas macro e micro sobre a avaliação da qualidade da interpretação simultânea. Nesse sentido, elaboramos inquéritos relacionados com assuntos como a qualidade global da interpretação simultânea e os critérios mais importantes, os maiores desafios, técnicas, competências, e outras opiniões sobre a interpretação simultânea. No que diz respeito à qualidade, ambos os grupos a consideraram aceitável. Destaca-se que os quatro maiores desafios são as expressões idiomáticas, a terminologia jurídica, o humor/piadas e a tradução de números. Entre outros resultados, conclui-se que, para ambos os grupos de informantes, o conhecimento da língua-alvo e dos seus aspetos linguístico-culturais são as competências mais importantes na tradução simultânea chinês-português.

Palavras-chave: Chinês-português. Comunicação. Inteligibilidade. Qualidade da interpretação. Formação de intérpretes.

Abstract. The Portuguese language has an important role in Macau. In addition to the Chinese language, the Portuguese language must be used in the region's executive, legislative, and judicial services, as an official language of the Special Administrative Region of Macao. Thus, the Portuguese language is fundamental in the training of bilingual journalists, translators, and interpreters, to maintain a clear and open dialogue between the Chinese and Portuguese speaking communities. In this article, resulting from an extensive research work our objective is to present an overview analysis on the quality of Chinese-Portuguese simultaneous interpretation. It is presented the preliminary results and analysis that to us seemed to be the most important, resulting from a questionnaire with two groups of informants: i. 12 professional interpreters from Macao; ii. 11 Portuguese-speaking journalists. To assess Chinese-Portuguese interpretation quality, the suggestions of Bühler's (1986) were followed. The collected data offers us a macro and micro perspective on assessing the quality of simultaneous interpretation. In this sense, we developed surveys, covering topics such as the overall quality of simultaneous interpretation, the most important criteria for interpreters their biggest challenges, techniques, and skills, as well as other opinions about simultaneous interpretation. When it comes to the quality, both groups consider it acceptable. It should also be noted that the four biggest challenges in Chinese/Portuguese simultaneous interpretation are idiomatic expressions, legal terminology, humor/jokes, and the translation of numbers. Among other results, we conclude that, for both groups of informants, knowledge of the target language and its linguistic-cultural aspects are the most important skills.

Keywords: Chinese-Portuguese. Communication. Intelligibility. Interpretation quality. Interpreters training.

1. Introdução

Tendo em conta a sua contextualização histórica e social, Macau tem vindo a desenvolver ativamente o papel de um centro, uma base e uma plataforma, sendo centro de intercâmbio de inovação e empreendedorismo para jovens da China e dos países de língua portuguesa, base de formação de quadros qualificados chinês-português e plataforma económica e social entre a China e os países de língua portuguesa, com o objetivo de melhor se integrar na conjuntura geral do desenvolvimento do 14.º Plano Quinquenal Nacional. Para construir uma base de formação de quadros qualificados chinês-português, é necessário compreender o uso de português em Macau, a fim de decidir a área a estudar (JinPin, 2020).

A língua portuguesa é uma das línguas oficiais, e como tal utilizada em alguns meios de comunicação em Macau (Espadinha & Silva, 2009). Tendo por base um levantamento bibliográfico sobre o seu uso e importância em Macau, entende-se que o português assume um papel indispensável nos seguintes aspetos:

- (i) legais, é estipulado que além da língua chinesa, se pode usar igualmente a língua portuguesa nos órgãos executivo, legislativo e judiciais da RAEM;
- (ii) económicos, para que Macau possa assumir o papel de Plataforma Económica e Social entre a China e os países de língua portuguesa e auxiliar as empresas na procura da sua parceria económica entre os mesmos (Gonçalves, 2020);
- (iii) jornalístico, exigindo tradutores e intérpretes profissionais bilingues para transmitir informação à comunidade portuguesa em Macau;

- (iv) pedagógicos e académicos, para construir quadros qualificados bilingues em língua chinesa e portuguesa, bem como;
- (v) cognitivos, centrando-se na relação entre a aprendizagem de uma língua e estímulos diversificados.

Com o estudo que apresentamos, pretende-se avaliar a qualidade da interpretação simultânea chinês-português em Macau, procurando perceber quais são os principais problemas e dificuldades, de modo a desenvolver uma referência útil para a formação e trabalho de intérpretes chinês-português. Importa, por isso, fazer um levantamento de quais são as maiores dificuldades sentidas e obstáculos encontrados tanto pelos intérpretes como pelos jornalistas de língua portuguesa em Macau, a quem cabe receber as informações, traduzidas para português pelos intérpretes, e transmiti-las à comunidade portuguesa.

Este trabalho teve como base a análise das respostas de tradutores-intérpretes e jornalistas de língua portuguesa a um inquérito por nós elaborado. As nossas observações focaram-se, essencialmente, nos desafios encontrados e técnicas utilizadas durante a interpretação simultânea, bem como nas capacidades-competências exigidas a um tradutor-intérprete profissional, com vista a:

- (i) perceber quais são os melhores métodos e estratégias para interpretação simultânea, no contexto específico de Macau;
- (ii) construir uma referência académica útil para os quadros qualificados bilingues, como estudantes e profissionais especializados em tradução e interpretação simultânea chinês-português, mas também para estudos de investigação na área da linguística portuguesa, estudos de cultura e direito, entre outros;
- (iii) criar algumas pistas para o ensino e aprendizagem da área de interpretação simultânea, explorando hipóteses sobre conteúdos e estratégias a incluir em termos da formação destes profissionais, bem como hipóteses para o seu ensino no futuro;
- (iv) apoiar e enfatizar as características sociolinguísticas e culturais de Macau, tendo em conta o importante papel da região na formação de quadros bilingues qualificados e no fortalecimento de relações e intercâmbio entre a China e os países de língua portuguesa.

As grandes questões que exploramos e que nos propomos responder sobre a interpretação, são:

- (i) Quais as maiores dificuldades linguísticas e culturais relacionadas com a interpretação, como por exemplo, os números, expressões idiomáticas e humor?
- (ii) Quais as técnicas mais usadas para resolver as dificuldades da interpretação simultânea?
- (iii) Os estudos de Tradução e de Linguística atuais, encaixam no esquema de tradução ou interpretação simultânea em Macau e como?

2. Revisão da literatura

Sendo este um estudo interdisciplinar, recorreremos a conceitos teóricos dos Estudos de Tradução e Interpretação, de Linguística e Estudos Culturais. O enquadramento teórico interdisciplinar sobre inteligibilidade de interpretação, sobretudo os conceitos de qualidade e critérios de interpretação (Bühler, 1986), técnicas de tradução (Molina & Hurtado Albir, 2002), dificuldades de tradução (Bernardo, 1997), filtragem de cultura (Newmark, 1988) e bilinguismo/multilinguismo para os falantes nativos de chinês e português (Nunes & Akioma, 2019) revelam-se de particular interesse.

2.1. Inteligibilidade da interpretação e da tradução

A inteligibilidade refere-se à qualidade do texto com vista à sua total compreensão. Isso implica que o texto esteja claro, seja rigoroso e fundamentado. O adjetivo *inteligível* tem origem no latim *intelligibile/intelligibile*, “que se pode compreender, discernir ou alcançar”, pertencendo à mesma família de *inteligência*, “ato ou faculdade de discernir, de compreender”, do latim *intellegentia/intelligentia*, formado do particípio presente do verbo *intellegere* ou *intelligere*, “perceber, compreender, discernir”, formado de *inter* + *legere*, literalmente “ler entre”. Ser inteligente é também saber escolher a melhor alternativa entre várias opções. Trabalho constante do intérprete e do tradutor que, de acordo com os mais variados contextos, tem que fazer a escolha mais adequada.

A inteligibilidade dos trabalhos de interpretação simultânea em chinês-português em Macau envolve vários elementos culturais específicos são significativos, pois a falta de conhecimento cultural prejudica o processo de comunicação. Para abordar e exemplificar este assunto, (Köksal & Yürük, 2020) e (Allen et al., 2020) confrontam diferentes perspetivas e dão-nos uma abordagem panorâmica da relação triangular entre o perfil dos intérpretes, a inteligibilidade dos seus trabalhos e a comunicação intercultural.

Antes de mais, para conhecer o perfil dos intérpretes, é fundamental distinguir os conceitos de *tradutor* e *intérprete*. Durante o processo de comunicação intercultural, os tradutores e intérpretes assumem um perfil de “mediador”. Ambos trabalham na linguística, particularmente na fluência, sintaxe, gramática da língua, expressões idiomáticas e gíria. “Ambos transmitem mensagens de uma língua para uma outra língua ou mais de uma língua, com base no seu conhecimento das culturas, tradições e costumes.” (Köksal & Yürük, 2020).

Pode-se fazer interpretação em conferências científicas, conferências de imprensa e outras reuniões, videochamadas, etc. Por outro lado, a tradução envolve um processo escrito, cujos tipos de texto podem ser obras de literatura, direito, medicina, jornalismo, audiovisual, textos técnicos, entre muitos outros. Os intérpretes precisam de interpretar em tempo muito limitado, seja no caso da interpretação simultânea seja na interpretação consecutiva, pelo que estes não têm disponibilidade para recorrer a tecnologias de tradução como, por exemplo “CAT Tools” ou dicionários. Como tal, a qualidade de interpretação pode ser menos exata, comparativamente à tradução, que permite a utilização de diferentes tecnologias e mesmo revisão textual. Numa comunicação oral, um intérprete necessita, ainda, de ter em conta o tom e o estilo do locutor.

Segundo a Associação Internacional de Intérpretes de Conferência (AIIC), as competências de um intérprete de conferência englobam: a capacidade de ouvir e de se concentrar, uma boa memória com agilidade mental, a velocidade de pensamento, um amplo conhecimento geral, competências analíticas, uma voz agradável, a capacidade de manter a calma sob pressão, a postura adequada para se apresentar diante de um grande público e o respeito pelo sigilo profissional.

Um bom intérprete deve, além disso, ter uma excelente memória. Um estudo recente de Nour, Struys e Stengers (2020), enfatiza a relação entre memória, formação académica e experiência. Os resultados do estudo mostram que os intérpretes profissionais com mais de 20 anos de experiência em interpretação apresentam melhor desempenho do que estudantes de tradução, contudo não são melhores do que estudantes de interpretação tanto em “memória de trabalho” quanto em “memória de curto prazo”. A memória de trabalho está relacionada com a memória de curto prazo, mas dura um pouco mais e está envolvida na manipulação de informações. Os resultados foram discutidos no contexto da interpretação como um tipo de bilinguismo.

Quanto à outra capacidade que seleccionámos para o inquérito realizado neste estudo – o conhecimento linguístico e o da cultura –, um estudo de Allen et al. (2020) ressalta que, embora todos os intérpretes sejam bilingues, nem todas as pessoas bilingues podem realizar uma interpretação profissional. Consideramos que uma interpretação profissional não envolve apenas o conhecimento linguístico, mas também o conhecimento cultural e ético do ponto de vista profissional; por exemplo, em termos de aspetos jurídicos, o intérprete deve conhecer a lei e os regulamentos, especialmente no que se refere à privacidade e à autorização para a interpretação ou tradução.

Um(a) intérprete é um(a) especialista em comunicação intercultural cuja tarefa é criar uma ponte e ajudar os outros a cruzar fronteiras culturais e linguísticas. Assim, é importante responder à seguinte questão: pode a cultura ser traduzida? Na verdade, a cultura é difícil de ser traduzida, segundo Al-Hassan (2013).

À luz da relação entre a inteligibilidade de interpretação, a comunicação cultural e o perfil do intérprete, é importante ressaltar que, mesmo que os intérpretes tenham boa memória e boas competências analíticas, a falta de conhecimento adequado da cultura de chegada dificulta a compreensão do texto original. Assim, um(a) intérprete deve ter em conta tanto o conhecimento linguístico como o conhecimento cultural, de modo a respeitar o significado do texto original. Por vezes, pode também precisar de sacrificar os elementos culturais ou encontrar uma solução de substituição com vista a manter a equivalência dinâmica para conseguir transmitir a mensagem originalmente produzida pelo emissor, assegurando assim a comunicação intercultural.

2.1.1. Critérios de qualidade

Em 1986 Bühler realizou um estudo piloto sobre a qualidade da interpretação simultânea baseado em inquéritos, publicado na Universidade de Viena, teve como informantes o grupo da Associação Internacional de Intérpretes de Conferência (AIIC), e resume os critérios de avaliação de intérpretes de conferência com ênfase nas expectativas e necessidades do utilizador.

Mesmo que os critérios apresentados por Bühler (1986) possam não ser representativos de todos os intérpretes mundiais, trata-se de um estudo citado várias vezes para a aferição da qualidade de interpretação simultânea. Para a avaliação de qualidade, Bühler indica cinco tipos de intervenientes para participar do inquérito, professores de instituições académicas para a formação de futuros intérpretes, membros de organizações profissionais, os intérpretes, os empregadores (organizadores das conferências) e os utilizadores finais (clientes). No nosso estudo, selecionámos os emissores e os recetores do processo de interpretação simultânea, sendo eles os intérpretes, que filtram as mensagens originais, e os jornalistas, que transmitem as notícias da RAEM à comunidade portuguesa.

Os dois critérios relacionados com o conteúdo, a saber: coerência de sentido com a mensagem original e coesão lógica e completa da interpretação foram classificados como os mais frequentes, enquanto elementos essenciais para uma comunicação intercultural podendo apenas ser comparados com a mensagem original para a avaliação de qualidade. Por outro lado, os dois critérios relacionados com os fenómenos de estrutura superficial da língua: a correção gramatical e o uso de estilo adequado, foram considerados menos importantes, pois os mesmos não impedem a comunicação.

A qualidade de voz é um critério a destacar para uma boa fluência na transmissão da mensagem, tal como se pode verificar num estudo interdisciplinar sobre qualidade de voz em português europeu, realizado por Nunes (2009). Este trabalho cruza as áreas de linguística, tecnologias da saúde e síntese de voz e aborda a relação entre a voz e a emoção, avaliando vários aspetos da linguística, como entoações, formas de articulação, duração, pausa, ritmos, intensidade dos sons e dos silêncios, com recurso a parâmetros da fala associando-os a estados emocionais.

Resumindo, as descobertas destes estudos comprovam que os critérios identificados, quer tenham maior ou menor importância, são a coerência de sentido com a mensagem original, a coesão lógica e a completa interpretação, correção gramatical e terminológica, a fluência, o sotaque nativo e a agradabilidade da voz.

2.1.2. Dificuldades e técnicas aplicadas durante o processo de tradução

Ana Bernardo (1997-1998) considera que a unidade de tradução é uma parte do texto de partida em que o tradutor se concentra para representá-la como uma parte inteira na língua de chegada, podendo ser uma única palavra, frase ou oração, destacando que “uma dificuldade de tradução é um obstáculo levantado por uma unidade de tradução...que só se resolve através da reflexão...e de que resulta uma tradução deficiente ou menos conseguida se o tradutor não a souber resolver.” (Bernardo, 1997-1998, p.79.).

Segundo Bernardo (1997-1998), as dificuldades de tradução podem ser divididas em macroestruturais e microestruturais, relacionando-se as primeiras com unidades supratextuais, como os títulos, contextos e intertextualidade, já as dificuldades microtextuais encontram-se relacionadas a problemas lexicais e semânticos como, por exemplo, registos estilísticos, metáforas, expressões idiomáticas e jogos de palavras, nomes próprios e nomes de instituições.

2.1.3. Os números

A conversão dos números do chinês para o português é um dos maiores problemas para os intérpretes de chinês-português. Dado que existe uma miríade de dificuldades a apontar, apresentamos apenas alguns dos exemplos mais problemáticos e desafiantes para o *emissor* e *recetor* da interpretação simultânea.

Tabela 1. Sistema de numeração chinês e português.

Chinês	Português	Número	Total de zeros
1 千 (<i>Qiān</i>)	mil	1 000	3
1 萬 (<i>Wàn</i>)	dez mil	10 000	4
10 萬 (<i>Wàn</i>)	cem mil	100 000	5
100 萬 (<i>Wàn</i>)	milhão	1 000 000	6
1000 萬 (<i>Wàn</i>)	dez milhões	10 000 000	7
1 億 (<i>Yì</i>)	cem milhões	100 000 000	8
10 億 (<i>Yì</i>)	mil milhões (norma europeia)	1 000 000 000	9
100 億 (<i>Yì</i>)	dez mil milhões	10 000 000 000	10
1000 億 (<i>Yì</i>)	cem mil milhões	100 000 000 000	11
1 萬億 (<i>Wàn Yì</i>)	bilhão (um milhão de milhares)	1 000 000 000 000	12
10 萬億 (<i>Wàn Yì</i>)	dez biliões	10 000 000 000 000	13
100 萬億 (<i>Wàn Yì</i>)	cem biliões	100 000 000 000 000	14
1000 萬億 (<i>Wàn Yì</i>)	mil biliões	1 000 000 000 000 000	15

De acordo com a Tabela 1, destaca-se que a unidade de milhar tem 3 zeros em português, o que também existe em chinês, representado pelo carater 千 (*Qiān*). No entanto, a partir dos 4 zeros, a designação de unidade passa a ser diferente em ambas as línguas. Em chinês usa-se 萬 (*Wàn*) para referir uma unidade inteira para descrever 10.000, enquanto em português é designado como dez mil e usa-se o ponto para dividir dez e mil. A partir de 8 zeros, escreve-se 100.000.000 com o carater 億 (*Yì*) como uma unidade inteira, enquanto em português se escreve de forma separada, cem milhões com pontos a dividir as unidades de milhar. Em uma palavra, 萬 (*Wàn*) representa 4 zeros

como uma unidade de leitura e 億 (Yì) representa 8 zeros, consequentemente, para escrever um bilião (com 12 zeros) em chinês basta juntar os dois carateres, “萬億” (Wàn Yì).

Além das diferenças entre a leitura da unidade de milhar, em português usa-se ponto “.” ou espaço para dividir as unidades de milhar e vírgula “,” antes dos números decimais, como por exemplo 1.000,30. Pelo contrário, em chinês usa-se a vírgula “,” para dividir as unidades de milhar e o ponto “.” antes dos números decimais, por exemplo, 1,000.30.

3. Metodologia

Os inquéritos, criados através do *Google Forms*, foram enviados aos informantes previamente selecionados:

(i) intérpretes de escritórios de advocacia de Macau (4 respostas validadas) e da Associação de Macau (8 respostas validadas), com um total de 12 respostas, sendo todos falantes bilingues chinês-português;

(ii) jornalistas de uma empresa local de radiodifusão, todos eles falantes nativos de língua portuguesa, alguns com conhecimentos básicos de língua chinesa, com um total de 11 respostas validadas. Sublinhe-se que alguns inquéritos não foram tidos em conta, uma vez que alguns informantes não responderam a todas as questões ou não correspondiam ao perfil pretendido: falantes bilingues chinês-português ou falantes de língua materna portuguesa.

Escolhemos os jornalistas como nossos informantes, uma vez que, indubitavelmente, são eles quem assume um papel fundamental na receção das informações por parte dos intérpretes bilingues, e que, subsequentemente, têm a difícil tarefa de as organizar e transmitir ao público-alvo, neste caso, a comunidade de língua portuguesa, neste caso todos os indivíduos oriundos dos Países de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) a residir na RAEM. Os intérpretes são o primeiro filtro na tradução as informações. As notícias podem sofrer diversas influências caso, por exemplo, os jornalistas recebam informações incompletas ou contraditórias ou tenha havido algum lapso ou erro na interpretação, surgindo, em diversas ocasiões, expressões desconhecidas, afirmações incompreensíveis ou descontextualizadas.

Tendo por base os resultados obtidos através do inquérito para a avaliação da qualidade da interpretação chinês-português, toda a informação foi compilada em duas tabelas, oferecendo-nos uma leitura mais clara dos dados obtidos para análise.

Nas Tabelas 2 e 3, apresenta-se o perfil sociolinguístico dos intérpretes e dos jornalistas:

Tabela 2. Perfil sociolinguístico dos intérpretes.

Nº	Sexo	Idade	Línguas Faladas					Anos a viver e a trabalhar em Macau
			Total	Chinês	Português	Outros	Língua Materna	
1	F	25	3	Mandarim	sim	Inglês	Mandarim	1 ano
2	M	30	4	Cantonês e Mandarim	sim	Inglês	Cantonês	6 anos
3	F	23	4	Cantonês e Mandarim	sim	Inglês	Mandarim	2 anos
4	M	63	3	Mandarim	sim	Inglês	Português	21 anos
5	M	24	6	Cantonês, Mandarim e Língua Putian	sim	Inglês e Espanhol	Língua Putian	1,5 anos
6	M	27	2	Mandarim	sim	Não	(Não indicou)	1 ano
7	F	71	4	Mandarim	sim	Inglês e Japonês	Mandarim	35 anos
8	F	68	3	Mandarim	sim	Inglês	(Não indicou)	10 anos
9	F	64	2	Mandarim	sim	Não	(Não indicou)	11 anos
10	F	69	3	Mandarim	sim	Inglês	Cantonês	15 anos
11	F	23	3	Mandarim	sim	Inglês	(Não indicou)	1 ano
12	F	67	2	Mandarim	sim	Não	(Não indicou)	12 anos

Relativamente aos intérpretes profissionais de Macau que participaram desta investigação, verifica-se que a média de idades varia entre os 23 e os 71 anos. Todos os intérpretes são falantes bilingues chinês-português. Alguns são falantes plurilingues, falando também inglês, francês, japonês, tagalo e espanhol. Trata-se de um grupo de intérpretes com experiência de, pelo menos, 1 ano. Importa saber que na Região

Administrativa Especial de Macau, uma parte da população macaense é bilingue chinês(mandarim)-português, e outros são bilingues chinês(cantonês)-português.

Tabela 3. Perfil sociolinguístico dos jornalistas.

Nº	Sexo	Idade	Línguas Faladas					Anos a viver e a trabalhar em Macau
			Total	Português	Inglês	Outros	Língua Materna	
1	F	49	3	Sim	Sim	Francês	Português	25 anos
2	M	47	5	Sim	Sim	Francês, Espanhol e Italiano	Português	7 anos
3	M	41	2	Sim	Sim	-	Português	13 anos
4	M	61	3	Sim	Sim	Espanhol	Português	39 anos
5	F	58	4	Sim	Sim	Francês e Espanhol	Português	30+ anos
6	F	35	2	Sim	Sim	-	Português	12 anos
7	F	55	2	Sim	Sim	-	Português	20 anos
8	M	40	4	Sim	Sim	Francês e Italiano	Português	17 anos
9	M	33	2	Sim	Sim	-	Português	3 anos
10	M	41	6	Sim	Sim	Algum Russo, Alemão, Francês e Cantonês	Português	12 anos
11	M	43	4	Sim	Sim	Castelhano e Francês	Português	12 anos

No que concerne à idade dos informantes jornalistas, esta varia entre os 33 e os 61 anos. Todos os profissionais são falantes nativos de língua portuguesa e proficientes em inglês. Ressalte-se que, em Macau, a língua “franca” é o inglês, muito embora o português seja língua oficial, é mais comum ouvir a língua de origem anglo-saxónica. Alguns jornalistas são, tal como os intérpretes, plurilingues, falando, ainda, francês, espanhol, italiano e alemão, entre outras. É de salientar que são jornalistas experientes que trabalham em Macau no mínimo há 3 anos, e entre os que têm mais experiência no contexto da região exercem a profissão há cerca de 40 anos. Sendo que 81% dos mesmos têm experiência profissional de mais de 10 anos. Por um lado, consideramos tratar-se de um grupo de representantes do público-alvo da comunidade portuguesa, por outro,

acreditamos que as opiniões e críticas fornecidas por este grupo são confiáveis e em muito contribuirão para a melhoria expectável da qualidade de interpretação simultânea.

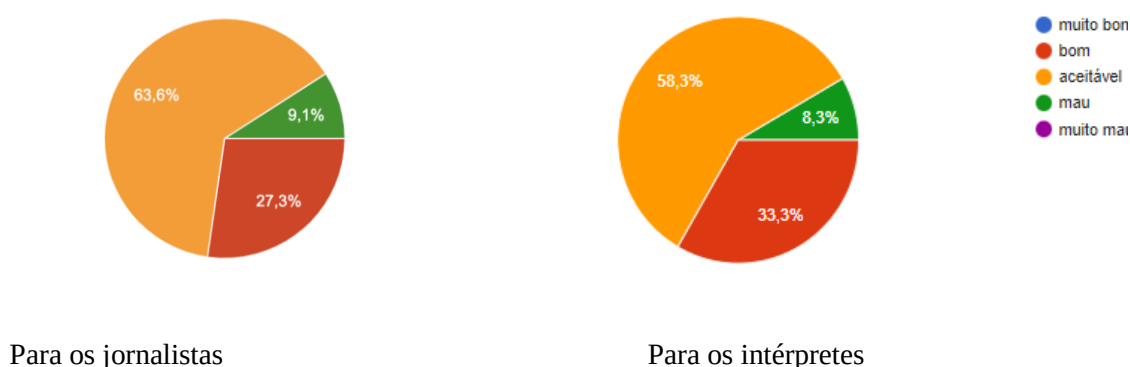
Em relação ao local de formação profissional dos jornalistas, 81,8% concluiu a sua formação profissional em Portugal, sobretudo em Lisboa, na Universidade Nova de Lisboa, na Universidade Autónoma de Lisboa e na Universidade de Coimbra. Os outros 18,2% estudaram em Macau e em Inglaterra. No total, 92,3% dos intérpretes inquiridos fizeram a sua formação profissional em Macau, na Universidade de Macau ou na Universidade Politécnica de Macau.

4. Análise estatística e interpretação dos dados

4.1. Qualidade da interpretação simultânea

No que respeita à pergunta “Em geral, está satisfeito(a) com a qualidade da interpretação simultânea em Macau?”, obtivemos as seguintes respostas (Gráfico 1):

Gráfico 1. Satisfação com a qualidade da interpretação simultânea em Macau.



4.2. Análise estatística quanto aos critérios da avaliação da qualidade da interpretação

Os critérios mais importantes para julgar a qualidade da interpretação de uma conferência são, de acordo com os jornalistas (Gráfico 2) e intérpretes (Gráfico 3):

Gráfico 2. Os critérios mais importantes para os jornalistas.

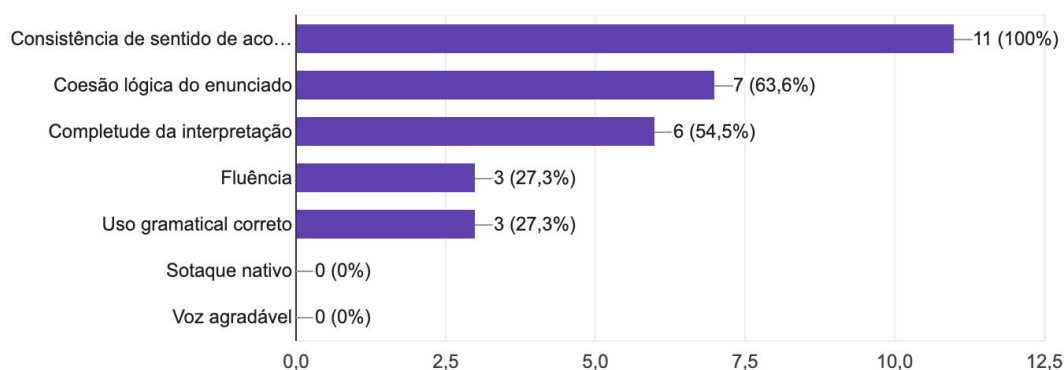
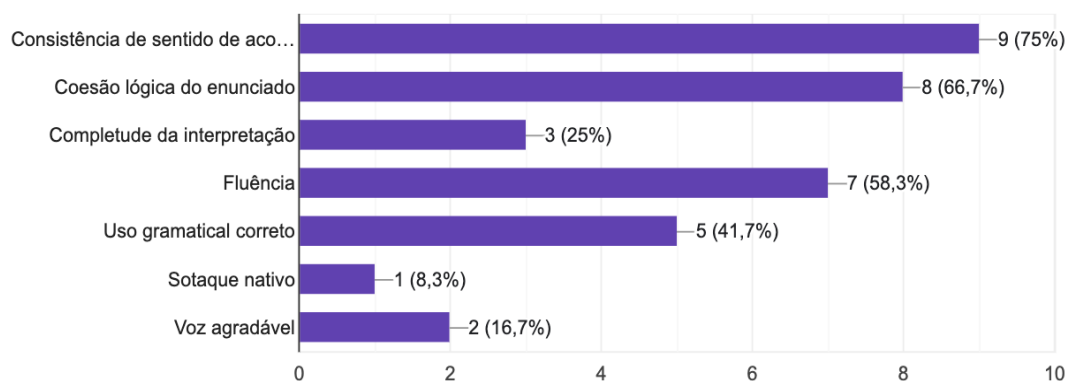


Gráfico 3. Os critérios mais importantes para os intérpretes.



Na perspectiva dos informantes deste estudo, 100% do grupo de jornalistas e 75% do grupo de intérpretes consideram que a coerência de sentido de acordo com a mensagem original é o critério mais importante na avaliação da qualidade de uma interpretação simultânea.

A “coesão lógica do enunciado” é indispensável para ambos os grupos, com 63,6% de respostas para o primeiro grupo e 66,7% para o segundo. Além disso, não é surpreendente que uma “interpretação completa” seja vital para os jornalistas (54,5%), parecendo menos importante para os intérpretes (25%), sendo a omissão uma das técnicas amplamente usada na interpretação simultânea. Para muitos intérpretes, mais vale não traduzir e, posteriormente fazer essa compensação¹ do que transmitir mensagens erradas.

Para 27,3% dos jornalistas a “fluência” não exerce grande interferência, porém, a mesma é bastante importante para mais de metade do grupo de intérpretes (56,3%). A correção gramatical é menos importante para os jornalistas, 27,3%, do que para os intérpretes, 41,7%. Os critérios de “sotaque nativo” e “voz agradável” não ocupam uma posição importante nos resultados para nenhum dos grupos. Ainda assim, para dois intérpretes, estes critérios também deverão ser dignos de atenção.

Para analisar e interpretar as respostas, elaborámos a Tabela 4 que resume o nível de importância destes critérios em relação à interpretação simultânea em Macau:

¹ Compensation in translation is a standard lexical transfer operation whereby those meanings of the SL text, which are lost in the process of translation, are rendered in the TL text in some other place or by some other means. ... is an attempt to maintain a delicate balance between gains and losses manifested in the whole text. (Klaudy., 2008, p. 63)

Tabela 4. Importância dos critérios da qualidade da interpretação simultânea em Macau.

Critérios de qualidade da interpretação	Jornalistas	Intérpretes	Total de concordância	Taxa média de concordância nos dois grupos
Coerência de sentido de acordo com a mensagem original	+++++	++++	9	83%
Coesão lógica do enunciado	++++	++++	8	63%
Fluência	++	+++	5	38%
Completude da interpretação	+++	++	5	42%
Correção gramatical	++	+++	5	33%
Voz agradável	-	++	2	4%
Sotaque nativo	-	++	2	8%

Para melhor interpretar estes dados, utilizámos os símbolos: “-”, significando que ninguém do grupo em questão concorda; “++”, indicando que há uma média de concordância entre 1% e 33,3%; “+++” representando uma média de concordância situada entre os 33,4% e 66,6%; “++++” representando 66,7% a 99,9% e, por fim, “+++++” assinalando os 100% de concordância. Confirma-se assim, de forma explícita, que a coerência de sentido é o critério mais importante e a voz e sotaque nativo os menos relevantes para os informantes.

4.3. Análise estatística relativamente aos desafios

Os maiores desafios de tradução durante a interpretação simultânea destacados pelos informantes (Gráfico 4) e intérpretes (Gráfico 5) são:

Gráfico 4. Os maiores desafios da interpretação simultânea para os jornalistas

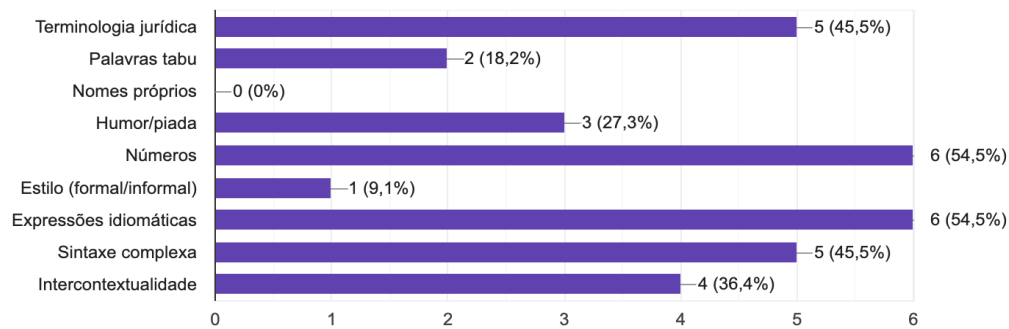
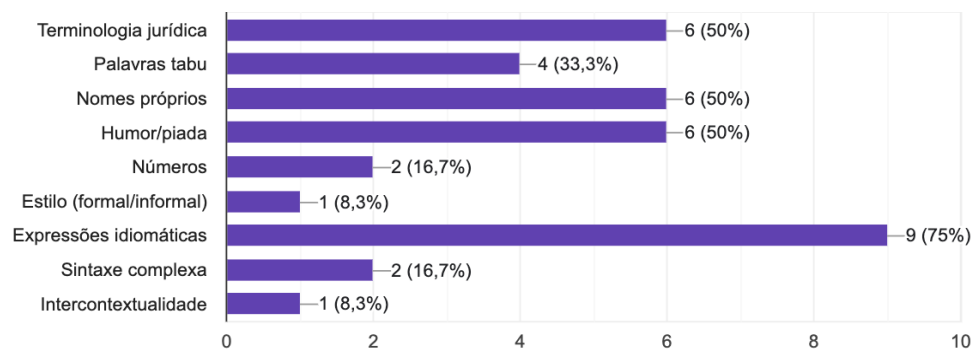


Gráfico 5. Os maiores desafios da interpretação simultânea para os intérpretes.



Ambos os grupos consideram essencial o conhecimento da terminologia jurídica e muito importante o domínio das expressões idiomáticas, figurando esta em primeiro lugar. Os grupos estão de acordo, também, relativamente à pouca importância que atribuem às palavras “tabu”, ao estilo e intercontextualidade na interpretação simultânea.

É de destacar que os jornalistas e os intérpretes têm opiniões bastante diferentes quanto à tradução dos nomes próprios, enquanto uns não veem qualquer tipo de dificuldade (0%), os intérpretes consideram a tradução dos mesmos mais complexa (50%). São também representativas as diferenças de opinião quanto à sintaxe complexa da língua portuguesa, que para os jornalistas merece preocupação (55%) pelo contrário, para os intérpretes, não parece representar grande dificuldade, com uma percentagem de 16,7% de respostas para este critério. As opiniões entre os dois grupos são divergentes, uma vez mais, no que concerne à tradução do humor/piadas, os jornalistas consideram-nas desafiadoras para os intérpretes, com 45% de respostas, contudo, apenas 16% dos intérpretes parece reconhecer essa dificuldade.

Para analisar destes dados, elaborámos a Tabela 5, a fim de ordenar estes critérios.

Tabela 5. Importância dos desafios da interpretação simultânea chinês-português em Macau.

Desafios	Para jornalistas	Para intérpretes	Total de +	Taxa média de concordância nos dois grupos
----------	------------------	------------------	------------	--

Expressões idiomáticas	+++	++++	7	63%
Terminologia jurídica	+++	+++	6	46%
Humor/piada	++	+++	5	38%
Números	+++	++	5	33%
Sintaxe complexa	+++	++	5	29%
Palavras tabu	++	+++	5	25%
Intercontextualidade	+++	++	5	21%
Nomes próprios	-	+++	3	25%
Estilo (formal/informal)	++	++	4	8%

Com esta organização de critérios é possível concluir que as expressões idiomáticas, a terminologia jurídica e o humor/piadas são os elementos mais desafiadores e devem ser discutidos e analisados na formação de tradutores e intérpretes e Estudos de Interpretação.

4.4. Análise estatística quanto às estratégias utilizadas na interpretação simultânea

De acordo com os dados recolhidos junto dos informantes do nosso estudo, podemos destacar que as estratégias que os dois grupos consideram mais importantes para a resolução, na interpretação, dos elementos lexicoculturais e expressões idiomáticas são as seguintes:

Gráfico 6. As estratégias que deveriam ser as mais importantes para a resolução de desafios de interpretação simultânea de acordo com os jornalistas.

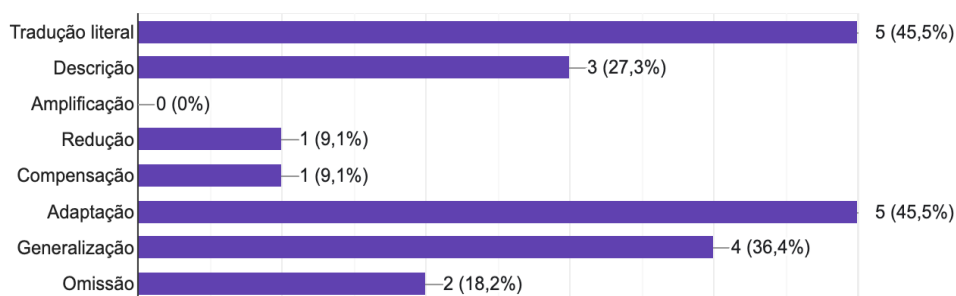
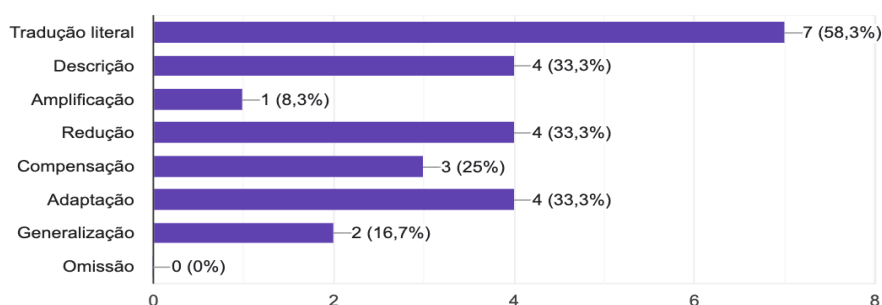


Gráfico 7. As estratégias para resolução de desafios de interpretação simultânea mais importantes para os intérpretes.



Segundo os Gráficos 6 e 7, observamos, de forma objetiva, que a “tradução literal”, a “adaptação” e a “descrição”, são as técnicas entendidas como mais importantes para suplantar os desafios de interpretação em chinês-português e, por isso, válidas. Quanto às estratégias de “omissão” e “amplificação” nenhum dos grupos pareceu considerá-las relevantes ou benéficas.

O grupo de intérpretes defende que a “redução” e “compensação” são relevantes, já os jornalistas consideram a “generalização” uma melhor estratégia.

De seguida, apresenta-se de modo mais sumário, o grau de importância atribuído às estratégias de interpretação simultânea por ambos os grupos, na Tabela 6.

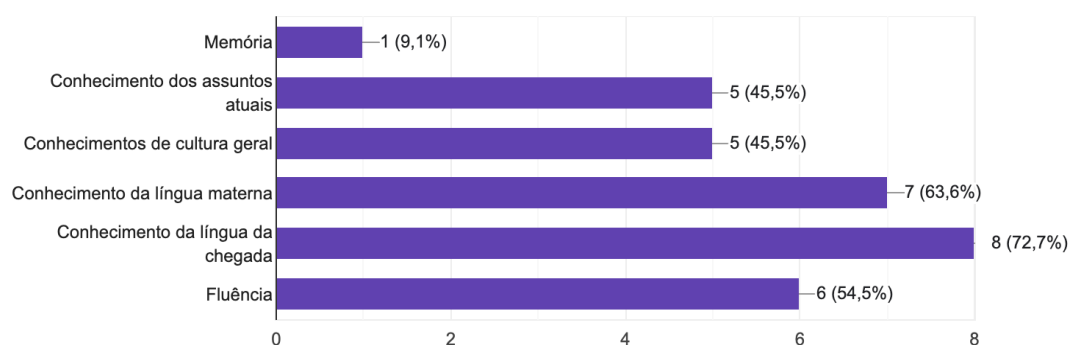
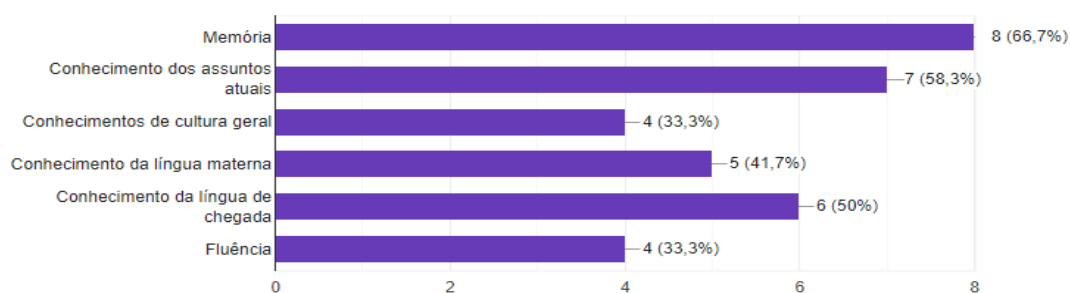
Tabela 6. Importância das estratégias para resolução de desafios de interpretação simultânea em Macau

Estratégias	Jornalistas	Intérpretes	Total de +	Taxa média de concordância nos dois grupos
Tradução literal	+++	+++	6	50%
Adaptação	+++	++	5	38%
Descrição	++	+++	5	29%
Generalização	+++	++	5	25%
Redução	++	+++	5	21%
Compensação	++	++	4	17%
Omissão	++	-	2	8%
Amplificação	-	+	1	4%

Para os jornalistas as estratégias mais importantes são a tradução literal, a adaptação e a generalização. Embora desejem uma interpretação fiel do que está a ser dito em língua chinesa, entendem que, para um entendimento mais claro e objetivo, os intérpretes terão que utilizar estratégias de adaptação lexicocultural e fazer generalizações. Os jornalistas necessitam de organizar as informações e transmiti-las ao público-alvo da forma mais fiável e precisa quanto possível, exigindo aos intérpretes que sejam objetivos. Para essa objetividade o(a)s intérpretes profissionais chinês-português consideram necessárias estratégias como a tradução literal a par da descrição, para explicarem determinados conceitos ou expressões, e da redução, comprimindo as frases ao essencial da informação.

4.5. Análise estatística relativamente às capacidades essenciais de um(a) intérprete, de acordo com os jornalistas e os próprios intérpretes.

Capacidades essenciais de um(a) intérprete deverá possuir são apresentadas nos Gráficos 8 e 9:

Gráfico 8. Capacidades mais importantes de um(a) intérprete, segundo os jornalistas.**Gráfico 9.** As capacidades mais importantes de um(a) intérprete, segundo os intérpretes.

De acordo com os Gráficos 8 e 9, é evidente que a “memória” tem uma importância excecionalmente diferente para cada grupo. Se, por um lado, os jornalistas não valorizam muito essa capacidade, apenas 9,1% lhe dão alguma importância, os intérpretes atribuem-lhe grande relevância no seu trabalho (66,7%), existindo uma taxa de diferença de 58,33% entre os grupos.

O “conhecimento da língua de chegada” é visto como fulcral pelos dois grupos, com respostas na ordem dos 72% no primeiro grupo e de 50% no segundo.

De acordo com a opinião dos nossos informantes, este critério parece possuir maior impacto que o “conhecimento da língua materna”.

As restantes capacidades, incluindo conhecimento de assuntos atuais, conhecimentos de cultura geral, fluência e conhecimento da língua materna, têm a mesma importância para ambos os grupos.

Tabela 7. Importância das capacidades de um(a) intérprete em Macau.

Capacidades	Jornalistas	Intérpretes	Total de +	Taxa média de concordância nos dois grupos
Conhecimento da língua de chegada	++++	++++	8	25%
Memória	++	++++	6	38%
Conhecimento de assuntos atuais	+++	+++	6	50%
Conhecimentos de cultura geral	+++	+++	6	38%
Fluência	+++	+++	6	42%
Conhecimento da língua materna	+++	+++	6	50%

Tal como pudemos aferir pela análise dos resultados apresentados nos gráficos 8 e 9 anteriores, comprova-se, através dos dados da Tabela 7, que a “memória” apresenta uma importância muito distinta para cada grupo. Ao comparar o ponto de vista dos jornalistas com o dos intérpretes profissionais, percebemos que para estes, ao contrário da opinião dos jornalistas, a “memória” é fundamental para uma boa interpretação.

4.6. Opinião dos jornalistas acerca do trabalho dos intérpretes

No inquérito foi também dada oportunidade aos jornalistas de apresentarem sugestões e fazerem críticas à qualidade da interpretação em Macau. Em primeiro lugar, os jornalistas sugeriram que antes da interpretação, o intérprete deverá procurar familiarizar-se o mais possível com o assunto que vai ser abordado no evento e com a respetiva terminologia. Já durante a interpretação, recomendam que é necessária uma boa capacidade analítica para perceber, em termos imediatos, os aspetos mais relevantes da mensagem que é necessário transmitir. A par disso, consideram que os intérpretes não devem recorrer a omissões, defendendo que a mensagem deve ser completa. Em geral, sublinham que é necessário conhecer melhor os assuntos atuais para não cair em chavões e frases feitas. É igualmente importante que os intérpretes conheçam mais sinónimos e sejam possuidores de um vocabulário alargado.

Em segundo lugar, os jornalistas destacaram as disciplinas que consideravam mais importantes para a formação de intérpretes, segundo quatro grupos:

- (i) linguística (gramática, expressão e compreensão oral da língua portuguesa e da língua chinesa);
- (ii) cultura (geral, de história e de literatura);
- (iii) tradução (dos textos jornalísticos, literários e jurídicos) e;
- (iv) prática de interpretação.

Por último, **o grupo de jornalistas** apresentou também as suas considerações sobre os exercícios mais úteis e eficazes que contribuiriam para uma melhoria na qualidade e capacidade de interpretação em Macau, como o conhecimento de termos usados na língua

em que transmite e na que recebe, podem ajudar a melhorar a capacidade de interpretação em Macau, que em muitas áreas revela deficiências na compreensão, podem, por exemplo, ler jornais portugueses e confrontá-los com as mesmas notícias nos jornais chineses. O mesmo exercício de comparação pode ser feito com os canais de rádio e de televisão e, por que não, com a *internet*”.

Outras sugestões dos jornalistas, que nunca culpam os intérpretes mas todo o sistema à volta e as condições com que os intérpretes tinham de lidar e trabalhar, referiram-se à experiência prática, ler, ler, ler e ler em português; ouvir rádio, ver TV em português, e escrever muito, em português, treinando o mais possível; aproveitar a quantidade de falantes de língua materna portuguesa que existe em Macau, para aperfeiçoar o domínio da língua e um conhecimento exímio das línguas de partida e de chegada, acrescentando, ainda, conhecimentos sólidos da organização jurídica, política e social de Macau.

Em suma, de modo a evitar mal-entendidos e informações incorretas, melhorando a qualidade da interpretação, são indispensáveis cinco elementos importantes:

- (i) a leitura-televisão intensiva dos jornais, rádios, canais de televisão portugueses e chineses;
- (ii) a prática de interpretação;
- (iii) o domínio linguístico;
- (iv) o conhecimento geral dos temas da atualidade, de história e de literatura e;
- (v) o conhecimento da terminologia e organização jurídica, política e social de Macau.

Além das sugestões apresentadas, os jornalistas teceram também algumas críticas. No que diz respeito às dificuldades de interpretação, os informantes destacaram os problemas da falta de bases linguísticas dos intérpretes; a questão do sotaque, que por vezes é muito marcado (quer se queira quer não, quando é muito marcado tem impacto na comunicação), a rapidez/ritmo do discurso; a falta de cultura geral e as fracas noções de política e de direito tão importantes na RAEM que, em muitos aspetos, segue ainda a legislação de Portugal. Existem, ainda, críticas relativas a casos específicos, como, por exemplo, no caso das reuniões da Assembleia Legislativa:

Vejamos o comentário de vários jornalistas:

Talvez as próprias limitações discursivas de quem é interpretado, como se viu inúmeras vezes na Assembleia Legislativa ao longo dos últimos anos. Presumo que não seja fácil interpretar com um sentido de relevância quando a mensagem original é presumivelmente pobre e confusa.

Falando concretamente da pandemia de Covid-19 na RAEM, também os jornalistas analisaram o que aconteceu aos intérpretes:

Estarem presos a palavras feitas e chavões. Por exemplo, desde que começou a pandemia que o Governo de Macau traduz a grande maioria dos documentos assim: "No início de 2020, a pandemia da pneumonia causada pelo novo tipo de

coronavírus constituiu grandes desafios para a Região Administrativa Especial de Macau". Passados quase três anos, ainda não dizem simplesmente pandemia de Covid-19, até porque a grande maioria das pessoas nem é acometida com pneumonia.

Em relação à pergunta “Na sua carreira como jornalista já teve, alguma vez, problemas ao noticiar um determinado acontecimento por causa de uma interpretação/tradução pouco cuidada? Que tipo de problema e quais foram as repercussões?”, a maior parte dos jornalistas indicou que já tinha chegado a dar informações erradas no jornal, salientando que, por vezes, a tradução não faz sentido e tem números errados. Quando tais situações são identificadas previamente, a consequência é não se dar a notícia.

Para resolver o problema da equivalência dos números (cf. Tabela 1) entre as línguas chinesa e portuguesa que, de acordo com os dados observados no nosso estudo, representa, verdadeiramente, uma grande dificuldade para os intérpretes e tradutores, mais de quatro informantes destacaram a solução de confirmação posterior. Resposta Intérpretes: por vezes os próprios tradutores nos abordam (posteriormente, logo após o evento) para esclarecer esse tipo de questões. Outras vezes somos nós que vamos confirmar com eles, uma vez que também sabemos, de antemão, que pode haver confusão.

Tendo em conta os problemas enunciados, podemos concluir que os maiores desafios são os números, as frases sem sentido e as lacunas de informação devido à estratégia de omissão na tradução. Enumeramos alguns dos problemas relatados:

- (i) os números — 100 mil passam a 10 mil em português;
- (ii) a conjugação verbal — determinado evento já tinha acontecido (passado) e na tradução foi comunicado que iria acontecer (futuro);
- (iii) o problema crónico das lacunas de informação, como omissão de ideias ou mesmo de frases completas;
- (iv) erros de vária ordem: gramatical, lexical e de conteúdo que obrigam a muitas confirmações da tradução antes de ser divulgada uma notícia.

5. Notas conclusivas

Os dados recolhidos através das seis questões constantes dos inquéritos realizados no âmbito deste estudo oferecem-nos uma macro e microperspetiva sobre a avaliação da qualidade de interpretação simultânea em Macau. A partir de uma macroperspetiva, abordámos a qualidade geral da interpretação simultânea. Do ponto de vista de uma microperspetiva, explorámos os critérios considerados mais importantes no processo de interpretação simultânea, os seus maiores desafios, as estratégias para os suplantar, as competências que os intérpretes deverão possuir e outras opiniões sobre a interpretação simultânea em Macau.

Os dados iniciais começam por confirmar as nossas hipóteses, por outro, fazendo sobressair alguns fenómenos interessantes. Em relação à qualidade da interpretação em

chinês-português, em geral, ambos os grupos a consideram apenas aceitável, entendendo-se que ambas as partes estão recetivas e reconhecem a necessidade de melhorias.

Em relação aos critérios mais relevantes para a interpretação chinês-português, a coerência do sentido de acordo com a mensagem original, foi o aspeto que maior concordância reuniu. Ou seja, é recomendável que os intérpretes apresentem as informações a transmitir de forma clara e objetiva, mesmo que falem mais devagar ou com menos fluência, já que o jornalista diz precisar do significado original e correto para transmitir ao público.

No que concerne aos maiores desafios de tradução, destacam-se as expressões idiomáticas, a terminologia jurídica, o humor/piadas e os números, elementos linguísticos possuidores de marcas lexicoculturais. Relativamente à terminologia jurídica, é de salientar que o sistema jurídico de Macau tem origem em Portugal. Devido ao contexto histórico, há imensas referências culturais na tradução de terminologia jurídica.

As expressões idiomáticas refletem o conhecimento e a sabedoria cultural dos antepassados. Assim, os números de sorte e azar podem ser diferentes entre as línguas-culturas, como 888, que significa muita fortuna em chinês, mas em português não significa nada. O uso de vírgula e a unidade de milhares são também diferentes entre o chinês e o português. O humor/piadas dependem muito da memória comum e do conhecimento cultural do público-alvo.

Para melhor resolver os elementos lexicoculturais que surgem no trabalho de interpretação de expressões idiomáticas e terminologia jurídica, ambos os grupos indiquem que a tradução literal (a par da descrição e da redução, para os intérpretes e da generalização e adaptação para os jornalistas) é a melhor estratégia, enquanto a omissão e a amplificação são menos desejáveis. No entanto, na nossa opinião, a tradução literal provavelmente pode transmitir uma mensagem superficial, mas vai perder as marcas culturais no texto de chegada, tornando-se impossível chegar a uma equivalência dinâmica entre o texto de partida e o de chegada. De acordo com Chanut (2012) o termo *equivalência* é do domínio da tradutologia, sendo que a *equivalência dinâmica* é também conhecida como *equivalência funcional*. Estes conceitos consideram o tradutor ou o intérprete como um mediador da comunicação interlinguística e intercultural, (que) deve procurar uma equivalência que torne o texto de chegada funcional (inteligível) na cultura receptora. O tradutor não ignora, em sua prática, que a língua lhe impõe armadilhas quando lida com equivalências formais ou literais, ou seja, quando lida com termos que aparentemente podem ser traduzidos literalmente, pois são lexicalizados na língua de chegada.

Por último, para ser um intérprete de sucesso, o conhecimento da língua de chegada, que afeta diretamente a qualidade de interpretação, é visto como a competência mais importante. Outras competências, como a memória, o conhecimento de temas da atualidade, os conhecimentos de cultura geral, a fluência e o conhecimento da língua materna não parecem ter tanto peso. No entanto, é surpreendente que a memória, para muitos jornalistas, não ocupe uma posição de destaque na competência de um intérprete, enquanto para os intérpretes essa é fulcral. Este facto fica a dever-se aos jornalistas normalmente ouvirem a interpretação, mas não conhecerem aprofundadamente o processo. Os intérpretes têm trabalho de interpretação de longas conferências, reuniões, em línguas com estruturas e semântica complexas, e nessas alturas, possuir uma boa

memória é fundamental, juntamente com alguns dos apontamentos que vão conseguindo tirar. Logo, uma boa memória é muito importante para um intérprete se este quiser fazer uma interpretação fluente e sem hesitações.

Quanto à contribuição para as áreas da tradução e interpretação, o presente trabalho serve como referência académica acerca dos critérios sobre o que deve ser uma boa tradução, os maiores desafios de tradução, as técnicas de tradução mais adequadas e as competências que os intérpretes devem aperfeiçoar durante o processo de formação. Com esta referência, os intérpretes podem fazer uma autoavaliação do seu trabalho, com o objetivo de melhorar a qualidade da interpretação simultânea.

Para a área do ensino e aprendizagem, destaca-se a necessidade de reforçar o ensino de provérbios, expressões idiomáticas e elementos lexicoturais, e de explorar a técnica mais adequada para interpretar os números do chinês para o português; evidencia-se, ainda, a necessidade de, durante a formação de intérpretes, se aprofundar e sistematizar o conhecimento da terminologia jurídica com marcas culturais.

Em suma, constata-se que as opiniões dos dois grupos de informantes (intérpretes e jornalistas) são muito semelhantes. A maior parte do grupo de jornalistas, 63,6%, e 58,3% dos intérpretes consideram a interpretação simultânea em Macau aceitável, contra menos de 10% de ambos os grupos que a consideram “má”.

Referências

- Al-Hassan, A. J. I. (2013). The importance of culture in translation. Should culture be translated? *International Journal of Applied Linguistics and English literature*, 2(2), 96-100. <https://doi.org/10.7575/aiac.ijalel.v.2n.2p.96>
- Allen, M. P., Johnson, R. E., McClave, E. Z., & Alvarado-Little, W. J. N. (2020). Language, interpretation, and translation. A clarification and reference checklist in service of health literacy and cultural respect. *NAM perspectives*. <https://doi.org/10.31478/202002c>
- Bernardo, A. M. (1997-1998). Para uma tipologia das dificuldades de tradução. *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 27, 75-94.
- Bühler, H. (1986). Linguistic (semantic) and extra-linguistic (pragmatic) criteria for the evaluation of conference interpretation and interpreters. *Multilingua*, 5(4), 231-235.
- Chanut, M. E. P. (2012). A noção de equivalência e a sua especificidade na tradução especializada. *TradTerm*, 19, 43-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2012.47345>
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation. The spread of ideas in translation theory* (Vol.123). John Benjamins Publishing Company.
- Espadinha, M. A.; Silva, R. (2009) O português de Macau. In II Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar 155 culturas. Universidade de Évora, 2009. Anais. <http://www.simelp2009.uevora.pt/>
- Gonçalves, L. T. e. S., Roberval. (2020). A língua portuguesa em Macau em tempos de globalização e mobilidades. Políticas linguísticas e ensino. In S. O. Souza & F. Calvo (Eds.), *Línguas em português. A lusofonia numa visão crítica* (pp. 221-241).

University of Porto Press.

- JinPin, Xi. (2020). 14.º Plano Quinquenal Nacional. [Comunicado]. http://www.gov.cn/xinwen/2021-03/13/content_5592681.htm
- Klaudy K. 2008. Compensation in Translation. In Szatmári P., Takács D. (Hrsg.) 2008. "... mit den beiden Lungenflügeln atmen" Zu Ehren von János Kohn. LINCOM. 163–175.
https://www.researchgate.net/publication/316490724_Compensation_in_Translation
- Köksal, O., Yürük, N. (2020). The role of translator in intercultural communication. *International Journal of Curriculum and Instruction*, 12(1), 327-338.
<https://ijci.net/index.php/IJCI/article/view/375>
- Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited. A dynamic and functionalist approach. *Meta. Journal des Traducteurs*, 47(4), 498-512.
<https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation* (Vol. 66). Prentice Hall.
- Nour, S., Struys, E., & Stengers, H. (2020). Adaptive control in interpreters. Assessing the impact of training and experience on working memory. *Bilingualism. Language and Cognition*, 23(4), 772-779. <https://doi.org/10.1017/S1366728920000127>
- Nunes, A. M. B. (2009). *Voz e emoção em português europeu*. Universidade de Aveiro.
- Nunes, A. M. B., & Akioma, M. (2019). Multicultural and linguistic contexts, mixing and switching languages. First approaches on Portuguese, English and Mandarin early speakers. In *Proceedings of the International Symposium on Monolingual and Bilingual Speech 2019* (pp. 93-99). <http://www.ismbs.eu/gallery/data-documents-ISMBS-2019-PROCEEDINGS-cmprd.pdf#page=102>

[recebido em 7 de maio de 2024 e aceite para publicação em 02 de janeiro de 2025]

O voo do pavão misterioso no imaginário das narrativas midiáticas contemporâneas

The flight of the mysterious peacock in the imaginary of contemporary media narratives

Rodrigo Nunes da Silva¹

0000-0003-2553-2399 

Linduarte Pereira Rodrigues²

0000-0002-9748-179X 

¹ Faculdade de Linguística, Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Brasil.

² Faculdade de Linguística, Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Brasil.

Autor correspondente: rodrygonunes22@gmail.com

Resumo. A literatura de cordel apresenta-se como um espaço fértil para a investigação de fenômenos do imaginário coletivo (Durand, 2012), particularmente do povo nordestino brasileiro. Nela, os lastros mitológicos são atualizados e ressignificados na conjuntura midiática contemporânea. Um exemplo é *O romance do pavão misterioso*, cordel de José Camelo de Melo Rezende (2011), que traz em seu repertório poético elementos arquetípicos (Jung, 2007) que apontam para valores milenares de uma representação mitológica/universal. Considerando a simbologia do pavão como objeto de referência, este estudo analisa os constituintes primordiais que teceram o folheto supracitado e que atualizam as mídias contemporâneas, investigando: i) como se dá o processo mitanalítico do imaginário coletivo e as ressignificações de objetos simbólicos na obra rezendiana?; ii) de que modo a narrativa oferece potencialidades representativas para a produção de outras mídias?; e ainda, iii) qual o sentido por trás da simbologia do pavão, enquanto recurso semiótico antropológico, utilizado para a tessitura de duas séries da plataforma de streaming Netflix *Sagrada família* e *Manifest: o mistério do voo 828*? Por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental com objetos de mídia, fundamentada numa abordagem Semiótica Antropológica (Rodrigues, 2011), das tradições orais (Zumthor, 2000), dos estudos do imaginário (Durand, 2012) e dos símbolos (Jung, 2007, 2021), inferiu-se que há, conforme Rodrigues (2017), um processo de movência/manutenção de vozes arquetípicas que atualizam o universo midiático atual e alimentam o imaginário coletivo, criando um elo entre tradição e modernidade; fenômeno que se impõe relevante ao passo que dinamiza a plasticidade cultural de produções midiáticas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura de cordel. Pavão misterioso. Plasticidade cultural. Mídias contemporâneas.

Abstract. Cordel literature presents itself as a fertile space for the investigation of phenomena of the collective imagination (Durand, 2012), particularly of the Brazilian Northeastern people. In it, mythological foundations are updated and resignified in the contemporary media context. One example is *O romance do pavão misterioso*, a cordel by José Camelo de Melo Rezende (2011), which brings in its repertoire archetypal elements (Jung, 2007) that point to millennial values of a mythological/universal representation. Considering the symbolism of the peacock as an object of reference, this study analyzes the primordial constituents that wove the aforementioned pamphlet and that update contemporary media, investigating: i) how does the myth-analytic process of the collective imagination and the resignifications of symbolic elements in Rezende's work occur?; ii) in what way does the narrative offer representative potentialities for the production of other media?; and also, iii) what is the meaning behind the symbolism of the peacock, as an anthropological semiotic resource, used to weave two series on the Netflix streaming platform *Sagrada família* and *Manifest: the mystery of flight 828*? Through bibliographical and documentary research with media objects, based on an anthropological semiotic approach (Rodrigues, 2011), oral tradition (Zumthor, 2000), and an imaginary (Durand, 2012) and symbolic (Jung, 2007, 2021) bias, it was inferred that, according to Rodrigues (2017), there is a process of movement/maintenance of archetypal voices that update the current media universe and feed the collective imagination, creating a link between tradition and modernity, a phenomenon that imposes itself as relevant as it dynamizes the cultural plasticity of media productions in contemporary times.

Keywords: Cordel literature. Mysterious peacock. Cultural plasticity. Contemporary media.

1. Prólogo de um voo enigmático

O sentido que damos aos textos que lemos e aos objetos com os quais temos contato no cotidiano, enquanto efeito simbólico-imagético, é transpassado por um caráter dialógico imbricado na historicidade, isto é, o ato da significação percorre diferentes espaços simbólicos em seu processo de movência, deslocando-se/atualizando-se de acordo com o contexto sociocultural e histórico dos sujeitos (Rodrigues, 2011). Diante disso, observamos que os mitos se constituem como representações essenciais que dão sentido à existência da humanidade, agregando um aparato simbólico que eleva a consciência humana para uma dimensão transcendente (Campbell, 2007). Enquanto reserva imemorable da condição humana, os mitos correspondem à narração de um tempo original constituído a partir da perspectiva das sociedades arcaicas que desenvolveram modelos e representações universais determinantes para a humanidade.

De acordo com Jung (2021), os mitos são portadores de uma verdade psicológica universal que pode ser percebida numa roupagem moderna, paralelamente, à vida contemporânea. Através de textos escritos e orais, estruturados a partir de elementos arquetípicos/mitológicos, é possível observar como determinados símbolos são ressignificados (desconstruídos, fragmentados e reedificados) por meio da renovação de sentidos e exploração de novas estéticas. Nesse sentido, consideramos que o universo das narrativas populares oferece um espaço fértil para pesquisas de fenômenos pertencentes às estruturas antropológicas do imaginário (Durand, 2012) e, nesse ínterim, compreendemos que a literatura de cordel constitui um gênero textual multissemiótico, que advém de uma tradição oral, e efetiva-se como veículo de comunicação e manifestação artística/literária, principalmente do povo nordestino brasileiro. Por isso,

imbuído de uma arquitetura formal, o cordel volta-se para uma diversidade temática e discursiva que distrai, informa, denuncia, alerta, ensina, critica e alude às representações do imaginário popular dessa região, revelando protótipos narrativos e reservas de símbolos milenares.

À vista disso, num primeiro momento, este trabalho revisita pressupostos fundamentais para uma abordagem do texto literário, a partir da Semiótica Antropológica (Rodrigues, 2011). Desse modo, o estudo se volta para uma leitura simbólico-antropológica (Durand, 2012; Jung, 2007, 2021) acerca da plasticidade cultural (Rodrigues, 2011, 2017) fomentada pela obra *O romance do pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende (2011), poeta brasileiro do brejo paraibano.

Produzida em 1923, a supracitada obra já figurava como sendo uma atualização de histórias da tradição oral e dos contos fantásticos que remontam uma universalidade temática de influências ibéricas e mouras (Farias, 2024). Com mais de 50 reedições, o clássico tem suas raízes nos romances medievais e nas novelas de cavalaria que, por sua vez, são estruturados por meio de performances heroicas/mitológicas que se reinventam pelos nomadismos culturais de cada época. Ambientados em meio a palácios e cenários épicos, esses romances têm como características as aventuras fantásticas/míticas e as situações dramáticas tecidas por histórias de amor cortês, atos de coragem, reinos, princesas, heróis e vilões. Este ideário serviu de inspiração para o romance rezendiano.

Diante disso, constatamos que a narrativa é tecida por elementos arquetípicos que compõem uma vasta série de significados simbólicos. Por essa razão, buscamos analisar o trajeto mítico/antropológico da obra, compreendendo-a enquanto concepção simbólica da imaginação criadora popular que oferece subsídios estruturantes às mídias contemporâneas, fazendo parte de um conjunto de textos que, mesmo circulando em espaços e suportes midiáticos diversos, aproximam-se pela identidade de atualização de elementos primordiais próprios da narrativa fantástica. Assim, concebemos a palavra e a imagem poética como atos simbólicos, produtos de socialização em constante processo de transformação e atualização do texto e de seus efeitos de sentido.

Este efeito de plasticidade cultural é visto, por exemplo, em produções multimidiáticas, como na canção *Pavão misterioso* (Ednardo, 1974) e na novela *Saramandaia* (Rede Globo de Televisão, 1976), entre outras produções artísticas que acreditamos terem sidas de alguma forma, direta ou indiretamente, motivadas pelo texto rezendiano, mas também pela conexão simbólica/mitológica que o signo pavão (e seu mistério) outorga à trama.

Como desdobramento desta simbólica mística/mítica do pavão, e da demonstração desta plasticidade cultural na contemporaneidade, destacamos essa atualização em duas séries dramáticas e misteriosas exibidas pela Netflix, *Manifest: o mistério do voo 828*, com direção de David Frankel (2018); e *Sagrada família*, com direção de Manolo Caro (2022). Nestas produções, refletimos acerca do mistério do pavão e as nuances arquetípicas que atravessam seus enredos, analisando a representação da maternidade (*Sagrada família*), bem como fenômenos escatológicos (*Manifest*). Em suma, buscamos demonstrar o modo como se dá o processo mitanalítico do imaginário coletivo da simbólica do pavão em *O romance do pavão misterioso*, para em seguida lançarmos um

olhar para as potencialidades representativas deste imaginário replicadas em outras mídias, a partir das ressignificações deste objeto mí(s)tico-simbólico: o pavão.

Ao analisar a caracterização do sistema literário dos folhetos, especificamente os de tipo romance¹, Brandão (2021, p. 76) argumenta que “Há indícios de que a matriz do enredo e os motivos que originam e sustentam O romance do pavão misterioso estariam fincados na oralidade e no domínio público das formas poéticas que se perpetuam no tempo remoto das oralidades”. Acerca disto, Ayala (2010, p. 61) afirma que “A literatura de folhetos nordestinos se forma como um dos sistemas culturais predominantes no nordeste brasileiro, que se intercomunicam, pela temática, pela utilização de regras de composição poética (rima, métrica e oração) e pelo ritmo poético”. Dentre um léxico todo próprio em relação ao cordel brasileiro, com vários termos para denominá-lo (folheto de feira, folheto popular, literatura popular em versos, romanceiro popular do Nordeste, dentre outros), optamos por utilizar os termos mais conhecidos, literatura de cordel, ou mesmo, cordel.

Por isso, o trabalho justifica-se pelo fato de evidenciar a literatura de cordel como documento/monumento das vozes, atrelado ao tempo, ao espaço cultural e às práticas discursivas de exercício da memória (Rodrigues, 2018), compreendendo-a como um território imagético/discursivo que relaciona elementos simbólicos, socioculturais e multissemióticos para a produção de efeitos de sentido. Como constatamos, esses componentes desaguam em narrativas contemporâneas dando sustentação para a produção de outras mídias, ao mesmo tempo que abrem espaço para a assimilação de outras composições multimidiáticas (Silva & Rodrigues, 2022). Metodologicamente, constituímos um corpus empírico em busca de imagens simbólicas que deram suporte aos fenômenos investigados. Para tanto, por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental com objetos de mídia, ancoramo-nos aos autores que se interessam pelos estudos da significação e transitam pelos estudos semióticos, culturais, dialógicos e imagético-figurativos, tais como Durand (2012), Jung (2007, 2021), Rodrigues (2011, 2013, 2014, 2017, 2018), Santaella (2012), entre outros.

Num primeiro momento, discorreremos sobre os pressupostos teóricos que consideramos fundamentais para uma abordagem Semiótica Antropológica aplicada ao texto literário. Em seguida, tecemos uma reflexão acerca das vozes delineadoras que constituem a narrativa do folheto em análise, para posteriormente demonstrarmos a plasticidade cultural da obra, em processo de identificação temático-figurativo, na simbologia e nas imagens arquetípicas presentes na série *Sagrada família* e no enigma do pavão na escatologia da série *Manifest*.

¹ De acordo com Farias (2024, p. 93):

A palavra romance, em sua origem, liga-se a poemas narrativos compostos na França, nos quais predominavam o fantástico e o maravilhoso cavaleiresco. Passam a designar as composições poéticas, correntes na tradição oral ibérica, de onde migram para o Brasil e a América Espanhola. Na literatura de cordel, romance é uma modalidade de poema narrativo, geralmente desenvolvido a partir de um conto popular ou da ampliação de um romance oral, sendo sinônimo de estória.

2. Caminhos para uma abordagem Semiótica Antropológica aplicada à literatura

Nossos pensamentos são manifestos por meio de representações. Santaella (2012, p. 80) afirma que “o homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação”. As pessoas designam sinais para simbolizar objetos que são arquitetados na mente. Esse processo de criação sónica é nomeado de semiose, que segundo Rodrigues (2021, p. 167), é o processo pelo “qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o interpretante”. No seio dos estudos linguísticos, a emergência de uma consciência semiótica surge na área das ciências humanas como promissora e necessária para “desvendar o universo multiforme e diversificado dos fenômenos de linguagem” (Santaella, 2012, p. 16), uma vez que essa “ciência tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (Santaella, 2012, p. 2).

Nesse sentido, a linguagem abarca todos os sistemas de produção de sentidos que possibilitam as formas de produção cultural, simbólica e as significações que juntamente com a comunicação e as mídias constituem partes inerentes e essenciais para a compreensão da história humana em evolução. Com base nos preceitos epistemológicos saussurianos, constata-se que uma determinada imagem é constituída por uma materialização sónica/simbólica, arquitetada como o signo linguístico, com forma e conteúdo, significante e significado. Por outro lado, na semiótica geral, o signo é composto também pelo objeto de referência, sendo constituído pela tríade: representamen, objeto e interpretante. A concepção semiológica peirceana explica que:

Um signo ou representamen é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia. (Peirce, 1972, p. 195)

Ao mencionar a função simbólica do signo, Rodrigues (2021) expõe que ele atinge o ápice da significação, por exemplo, quanto conecta leitor, autor e objeto referido num tempo e num espaço de lembranças afetivas, ativas e significativas, que relacionam objetos de memória (Rodrigues, 2018) com a razão e a sensibilidade do interpretante, e assim faz lembrar, emocionar, etc. Neste sentido, o signo alude à coisa referenciada pela tessitura de uma ação de linguagem em forma de texto que age como atualização do vivido, tornando-se um outro acontecimento, neste caso, arquetípico. Entrementes, o símbolo faz parte da categoria do signo; é uma forma de expressar o imaginário coletivo:

...significa sempre mais do que seu significado imediato e óbvio. ...Os símbolos são produtos naturais e espontâneos. ...são, efetivamente, ‘representações coletivas’ – que procedem de sonhos primitivos e de fecundas fantasias. ...Existem pensamentos e sentimentos simbólicos, situações e atos simbólicos. (Jung, 2021, pp. 64-65)

Os supracitados autores apresentaram conceitos basilares que nos permitem enveredar pelas nuances multissemióticas dos textos, que circulam em suportes diversos em nossos dias, lançando luz sobre a leitura de textos estéticos (literários ou não, verbais ou multimodais), além de subsidiar uma base de estudos para a ciência da linguagem através da observação e análise de fenômenos, e da constituição de suas propriedades universais. Desse modo, por meio de uma perspectiva pansemiótica e transdisciplinar, e com um olhar para a teoria do habitus (importante fator de regulação social) de Bourdieu (1930-2002), Rodrigues (2017, p. 88) delineou fundamentos para o que denominou de uma Linguística da Prática, oferecendo “ao pesquisador da linguagem o entendimento de que os sujeitos incorporam a estrutura social ao passo que a produzem, legitimam e reproduzem”. Assim, o autor evidencia esta ramificação semiótica como um espaço de observação de sujeitos em suas diversas culturas, por meio de trocas de experiências e da valorização de bens simbólicos, traçando um percurso teórico para uma práxis semiológica no âmbito dos estudos culturais.

Acerca disto, inferimos que a linguagem incorpora a noção de texto, o qual se tece como um evento semiótico subordinado a um sistema de signos socioculturais e históricos. Na proeminência de uma prática de abordagem semiótica da literatura, compreendemos o texto como um caleidoscópio de sentidos multifacetados, isto é, uma prática social de mobilização e organização de recursos de linguagem que significam pela experiência no mundo. Desse modo, as imagens atuam como textos, também se estruturam e relacionam conteúdos e expressões em contextos variados, constituindo-se, assim, molas propulsoras que impulsionam o imaginário coletivo. Portanto, é possível apreender as conexões e diálogos que se estruturam a partir de textos imagéticos de formas artísticas múltiplas: o cinema, a música e a literatura de cordel, dentre as artes.

A seguir, considerando que o imaginário coletivo é “uma rede de todas as imagens que estruturam os modos de viver (e de sonhar) do homem em sociedade” (Durand, 2012, p. 25); e ainda, que as narrativas mitológicas e suas representações simbólicas agregam valor à vida humana, visto que sustentam experiências vividas na sociedade por meio da disposição imagética e sígnica na produção de sentidos, trilharemos o trajeto mítico-simbólico que dá suporte a narratividade presente na mitologia analisada.

2.1. Do mito ao imaginário popular: vozes delineadoras d’*O romance do pavão misterioso*

Ao investigar a representação sígnica do pavão misterioso, enquanto objeto simbólico ressignificado em narrativas midiáticas contemporâneas, faz-se necessário um olhar para o trajeto mítico-estrutural deste signo, perscrutando nuances socioculturais e históricas. Para tanto, revisitamos o pensamento de Eliade (2011), o qual afirma que um mito sempre conjectura algo de um acontecido experimentado no transcorrer dos tempos, constituindo-se numa realidade cultural extremamente complexa que pode ser abobadada por diferentes prismas.

De acordo com Durand (2012), seja no campo antropológico, psicológico, sociológico, religioso ou mesmo filosófico, a definição de mito passou por um processo de remitologização do mundo: de uma visão enquanto forma primitiva e inferior em relação à ciência para uma ideia de pensamento mítico, enquanto forma simbólica que

cumprir outras funções, não inferior à ciência, mas que tem a pretensão de alcançar a compreensão universal em conexão com a humanidade no “processo de auto libertação progressiva do homem” (Cassirer, 1977, p. 357).

Nessa situação, Barthes (2001), na obra *Mitologias*, fornece elementos norteadores à análise semiológica. Ele apresenta o mito no âmago do universo contemporâneo de significações como um modo de comunicação primordial, que naturalizou imagens e comportamentos, ressignificando-os em contextos de mídias atuais. Dessa forma, inferimos que as narrativas da literatura de cordel viabilizam a atualização de vozes e imaginários resultantes da imaginação inventora e fértil do povo brasileiro. É o caso d’*O romance do pavão misterioso*, texto que revela uma matriz simbólica que estrutura o fluxo, as sincronias e as diacronias das “razões históricas”, dos “assentamentos míticos” e que “vão se confrontando” (Ferreira, 2014, p. 217) para produzir efeitos de sentido através de uma relação sociossemiótica com o texto de tradição oral. Nesse estudo, observamos que a dinâmica de movência e atualização dessa obra se dá através de um processo de plasticidade cultural, que segundo Rodrigues (2017), é um fenômeno intrínseco aos folhetos, uma vez que há no cordel um encontro de vozes que conecta tradição e modernidade, e à medida que se explora estas novas formas de configurações e suportes, novos objetivos de produção são vislumbrados.

De acordo com Brandão (2021, p. 77), “O texto de *O pavão misterioso* se enquadra na categoria romance”, pelo fato de ser, “um texto longo, com enredo fantasioso, fictício e foi publicado em 32 páginas em algum momento da década de 1920”. A obra recebeu o título de maior êxito das narrativas de cordel no Brasil. Seu enredo poético apresenta a história do jovem Evangelista que, ao contemplar uma fotografia presenteada pelo irmão, encanta-se pela beleza da donzela Creuza (aprisionada num castelo pelo próprio pai, o conde orgulhoso). O rapaz corajoso sente um desejo inestimável de enamorar a moça e libertá-la do sobrado onde passava os dias de sua vida. Então, ele decide viajar da Turquia para a Grécia, com o propósito de planejar um encontro com a princesa amada. Como isto seria possível? Rezende (2011, pp. 9-11) relata o ocorrido da seguinte maneira:

Quando Evangelista viu
O brilho da boniteza
Disse: - vejo que meu mano
Quis me falar com franqueza,
Pois essa gentil donzela
É rainha da beleza!
[...] Então disse o jovem turco:
- Muito obrigado fiquei
Do pavão e dos presentes
Para a luta me armei!
Amanhã à meia-noite
Com Creuza conversarei

Ajudado por Edmundo, um engenheiro talentoso (o auxiliar mágico), Evangelista tem êxito em sua investida ao utilizar um pavão mecânico que “tinha cauda como leque / as asas como um pavão...voava igual ao vento / para qualquer direção” (Rezende, 2011,

p. 11). Esse pavão misterioso amalgama realidade e ficção; representa o olhar futurista do autor, bem como o universo imaginário e fantástico precursor da própria ciência. Inicialmente, através desta história popular constatamos a retomada de situações e símbolos do universo medieval, mitológico e dos contos maravilhosos. Nessa perspectiva, vemos que a personagem Evangelista carrega em si a simbologia representativa do herói das narrativas medievais. Na trama, essa retomada é visível através do uso da tecnologia (para a ciência, a tecnologia é uma forma de arma contra ou a favor do homem, da sociedade; e na obra, o pavão também funciona como uma espécie de voo ao o auxílio humano). Nesse sentido, o ato de coragem, o desejo pela donzela, a disposição de libertá-la são signos advindos da bravura do herói, também do desejo de ter/possuir a donzela que sofria uma espécie de castigo promovido pelo pai.

Considerando a antropologia do imaginário e as representações arquetípicas apresentadas por Durand (2012) e Jung (2007, 2021), destacamos as dimensões imagéticas modeladas por regimes: o diurno representa as estruturas heroicas ou esquizomorfias e esquemas de ascensão e separação, conectados ao gesto postural – essas estruturas buscam “derrotar” a morte e o tempo, simbolizadas pela luz, pelo desejo de voar, pelas armas, pela prontidão para a luta – imagens ressignificadas pela tradição literária através das inspirações de combate dos romances medievais, por exemplo. Já o regime noturno, coaduna dois diferentes grupos de estruturas e esquemas: um é do esquema de descida e acorramento e das estruturas místicas, conectados ao gesto digestivo, referente a estrutura mística – ou ainda como antifráscia; outro é o de estruturas sintéticas (dramáticas) e esquemas cíclicos, conectados ao gesto copulativo, representada pelas duas faces do tempo, uma trágica e outra triunfante, ou seja, a decida e/ou a subida, o equilíbrio entre ambas.

Desse berço imaginário universal, surgem as imagens arquetípicas que são compartilhadas por todas as culturas e se estruturam como “formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano” (Jung, 2021, p. 82).

Para este estudo, destacamos alguns elementos simbólicos da obra rezendiana que fazem alusão aos contos maravilhosos e apontam para representações arquetípicas, tais como:

- i) a jornada do herói², representada/atualizada por Evangelista;
- ii) a princesa³ que se coloca numa condição de perigo;
- iii) o vilão/oponente⁴ – conde orgulhoso e pai de Creuza;
- iv) o engenheiro Edmundo figura como uma espécie de velho sábio (Jung, 2007).⁵

² “A figura do herói é um arquétipo que existe desde tempos imemoriais.” (Jung, 2021, p. 90).

³ Creuza traz em si características próprias do arquétipo da donzela; evidenciado pela inocência e pureza virginal, a donzela representa a parte feminina do herói, a anima, e seu resgate representa a libertação dos aspectos devoradores da mãe (Jung, 2007). Ela também evoca a imagem das princesas dos contos de fadas, como a Branca de Neve (dona de uma beleza fascinante) e a Rapunzel (princesa aprisionada numa torre).

⁴ Rememora uma tradição regionalista apontando para a imagem dos coronéis, figuras públicas muito comuns na época da produção do folheto.

Notemos que o pavão misterioso é um invento que certamente alude a ideia do tapete voador da história de *Aladim e a lâmpada mágica* dos contos das *As mil e uma noites*, e configura-se como um protótipo de transporte aéreo que possivelmente veio a tornar-se um helicóptero em nossos dias, uma vez que o maquinário voava para qualquer direção. Sendo assim, constatamos que a estrutura simbólica que deu inspiração à obra de Rezende (2011) tem suas raízes em culturas milenares; seu lastro encantado alçou voo das brumas do tempo, atualizando-se em multimodos textuais da atualidade. Nas culturas hindu e budista, por exemplo, o pavão é símbolo do orgulho e da vaidade, sendo associado ao céu e ao infinito, uma referência ao regime solar de imagem (Durand, 2012). Nestas culturas, a ave ainda alude a várias divindades, tais como: a deusa protetora do lar e da agricultura, Lakshmi (Figura 1); e a deusa do conhecimento, Saraswati (Figura 2):

Figuras 1 e 2. Deusa Lakshmi (lado esquerdo); Deusa Saraswati (lado direito).



Fontes: Meisterdrucke (*Deusa Lakshmi com uma rosa e um pavão*, 2025); Godpictures.in (*Deusa Saraswati com fundo de pavão*, 2025).

Historicamente, há relatos de que o pavão transpôs o território indiano acompanhado de ouro e especiarias e se firmou na Pérsia, local onde o próprio trono dos imperadores era referido como o Trono do Pavão (Cardoso, 2021). Possivelmente, a ave foi levada para a Grécia por comerciantes e por soldados das tropas de Alexandre, o Grande (356 a.C.-323 a.C.). E nesta região constata-se uma relação entre o pavão e a deusa Hera, filha de Kronos e Rheae, esposa e irmã de Zeus. Inclusive, o poeta grego Antífanos (408 a.C.-334 a.C.), em um dos seus poemas, faz uma conexão entre o pavão, a deusa Hera e a ilha de Samos⁵, a qual fora conquistada pelos atenienses, que prontamente elegeram a ave como símbolo

⁵ “Hera, eu ouvi / Em Samos mantém esse tipo de pássaro dourado / O admirável e adorável pavão.” (Cardoso, 2021, p. 246).

da divindade (Hera), a defensora da família e do nascimento, nascida na ilha de Samos. As Figuras 3 e 4 ilustram estas figurativizações:

Figuras 3 e 4. *Origem da Via Láctea*, 1636; *Juno (Hera)*, 1831, respectivamente.



Fonte: Wikipedia (*Origem da Via Láctea*, por Peter Paul Rubens, 1636, Museu do Prado; *Juno (Hera)*, por Joseph Paelinck, 1831, Museu de Belas Artes de Gante).

Na Figura 3, vemos dois pavões puxando a carruagem de Hera, aludindo à tradição da ilha de Samos. A própria Hera é muitas vezes representada com penas de pavão. O céu estrelado é rememorado a partir da plumagem multicolorida da ave. Já na Figura 4, temos a imagem da deusa Juno (equivalência mitológica romana de Hera) representada de braços com um pavão⁶. No relato mitológico grego, Hera teria colocado os olhos de seu fiel vigia Argos Panoptes na pena do pavão. Ela incumbiu Argos com a missão de espiar Io, a sacerdotisa dela, para mantê-la afastada de seu esposo, Zeus.

No período medieval, a ave ganha contornos místicos, tornando-se um símbolo de imortalidade, atributo emblemático que remete ao Cristo imortal. Tal associação ocorria, possivelmente, pela crença de que a carne do pavão não entrava em processo de decomposição, e por ser comum encontrar a figura da ave em espaços funerários pagãos e cristãos. Outra semelhança do pavão com Cristo é que a ave é conhecida como inimiga das cobras, e o fumo das penas de pavão curava a picada de serpente (Cardoso, 2021). No discurso religioso cristão, a cobra é símbolo do diabo, que é conhecido como “o grande dragão, a antiga serpente” (*Bíblia Sagrada*, 2011, Apocalipse 12:9). Cristo foi aquele que esmagou a cabeça da serpente ao morrer na cruz e garantiu a salvação à humanidade, atualizando o conflito cósmico entre o bem e o mal.

Em *O romance do pavão misterioso*, o pavão é o elemento essencial para que o herói alcance êxito e realize seu desejo. “Meu cavalo anda nos ares” (Rezende, 2011, p. 25). Como uma espécie de cavalo voador, a ave retoma o ideário do cavalo alado Pégaso,

⁶ Segundo o escritor romano Cláudio Eliano, citado por Cardoso (2021, p. 247), “O pavão sabe que é o mais belo dos pássaros; sabe também onde reside sua beleza; orgulha-se disso e é arrogante, e ganha confiança pelas plumas que são seus ornamentos e que inspiram o terror aos estranhos”.

figura emblemática da mitologia grega, ou ainda o próprio cavalo de São Jorge, no discurso religioso; também aponta para o cavalo do vaqueiro sertanejo, que tem no animal o tapete voador auxiliar no enfrentamento dos dramas do semiárido nordestino. Diante deste universo imagético em torno do pavão, que serviu de inspiração para a arquitetura da obra em análise, evidenciamos que há, de fato, “conexões entre os valores que são veiculados e os símbolos que os representam desde o início de nossa história e que isso se repete para mostrar que também há conexão entre as diversas gerações humanas” (Rodrigues, 2014, p. 190).

A seguir, demonstramos como a representação sígnica e performática do pavão misterioso é utilizada como recurso intencional, ou mesmo inconsciente, no processo de significação das mídias contemporâneas.

3. A plasticidade cultural do pavão misterioso

Conforme argumenta Rodrigues (2013), há uma plasticidade cultural/ideológica que é peculiar da literatura de cordel e que ressignifica as vozes e as escrituras de narrativas ficcionais e mítico-simbólicas em contextos contemporâneos, reverberando estruturas arquetípicas do inconsciente coletivo (Jung, 2021). Nesse viés, entendemos que a narrativa clássica rezendiana inspirou diversos artistas, como o cantor cearense Ednardo Soares com a canção *Pavão misterioso*, em 1974. A canção tornou-se um grande sucesso nacional, com mais de vinte regravações, conhecidas no Brasil nas vozes dos cantores Belchior, Amelinha, Ney Matogrosso e Elba Ramalho, e no exterior, por meio do orchestrador francês Paul Mauriat (1925-2006). Com forte caráter simbólico e poético, a canção reflete temas como a liberdade, a resistência e a utopia, ao fazer uso de uma narrativa metafórica que se conecta com o contexto social e político da época.

Os versos desta canção, escritos em plena ditadura militar brasileira (entre 1964 e 1985), denunciam o autoritarismo dos entes políticos que privaram as pessoas de sua liberdade. Inclusive, a melodia da canção foi arquitetada num tom mais lento, num clima de novena, demonstrando um modo de lamento diante da situação conflitante: “Pavão misterioso / Meu pássaro formoso / No escuro dessa noite / Me ajuda, cantar” (Ednardo, 1974). A música atingiu seu auge ao fazer parte da trilha sonora da novela *Saramandaia* (Rede Globo de Televisão), produção artística escrita por Dias Gomes (1922-1999), exibida pela primeira vez em 1976.

Na Figura 5, observamos a *performance* de uma das personagens da novela, conhecida por João Gibão. A personagem empluma em suas costas um par de asas. Por não saber voar, seu maior sonho era ganhar os ares, fato que só ocorre no último episódio da trama, quando Gibão se atira do alto de uma torre da igreja da cidade fictícia *Bole-Bole*.

Figura 5. João Gibão na novela *Saramandaia* (Rede Globo de Televisão, 1976).



Fonte: Observador do Tempo (Novela *Saramandaia* estreia em junho na Globo).

Tanto na canção quanto na própria trama da novela, encontramos elementos simbólicos ascensionais que atualizam o imaginário coletivo das práticas humanas. Este olhar simbólico-antropológico para o percurso mitológico de um elemento sógnico nos dá suporte para perceber o quanto a humanidade sempre esteve encantada por aspectos de elevação e subida, como o voo dos pássaros, que aguça o imaginário humano mediante o desejo de alcançar os céus. Como no mito bíblico da Torre de Babel: “Eles disseram: Vamos construir uma cidade com uma torre altíssima, que chegue até aos céus; dessa forma, o nosso nome será honrado por todos e jamais seremos dispersos pela face da Terra!” (*Bíblia Sagrada*, 2011, *Gênesis* 11:4). Outro exemplo é a canção *Sonho de Ícaro*, que inspirada na mitologia grega atualiza o *scheme*⁷ da subida: “Voar voar, subir, subir” (Biafra; Piska; Cláudio Rabello, 1984)⁸, demonstrando o reflexo de símbolos condizentes com o regime diurno do imaginário (Durand, 2012). Estes *resíduos arcaicos* (ou arquétipos) desaguam na contemporaneidade, instigando experiências que constituem os desejos pessoais e coletivos.

Entrementes, poderíamos destacar ainda uma gama de criações artísticas inspiradas na narrativa ora analisada. No entanto, para além das nuances ficcionais e mitológicas que estruturam e fincam a trajetória simbólica desta produção poética popular, a seguir, voltamo-nos para a simbologia do pavão atualizada em duas séries dramáticas/misteriosas exibidas pela Netflix.

3.1. A simbologia do pavão misterioso em imagens arquetípicas da série *Sagrada família* da Netflix

As séries televisivas apresentam-se neste trabalho como material de análise, textos multimodais que combinam diferentes modos de linguagem para construir significados. É bem provável que séries de grande sucesso impactem a realidade das pessoas,

⁷ O *scheme* da subida corresponde universalmente ao arquétipo do céu, do altar supremo, do poder divino simbolizado e materializado de várias formas: a asa, o pássaro, a montanha, as nuvens etc (Rodrigues, 2011).

⁸ Álbum *Existe uma ideia*. Biafra. (1984).

influenciando suas maneiras de ser e agir no mundo. Constatamos que essas produções multimidiáticas trazem à tona acervos simbólicos do imaginário coletivo que tanto representam/figurativizam quanto afetam os modos como os indivíduos agem na sociedade. Diante disso, séries cujos enredos são baseados em histórias reais e/ou ficcionais, que caminham por situações conflitantes, revestidas de mistério, suspense, etc., ganham cada vez mais o gosto dos telespectadores.

É o caso da série *Sagrada família*, uma produção cinematográfica espanhola lançada em outubro de 2022, com direção de Manolo Caro, pautada numa história fictícia de suspense que põe em evidência nuances do realismo, como a raia da maternidade e os dramas familiares emergidos de um segredo perturbador, que se revela a cada episódio. Na trama, uma família se muda para a cidade de Madri, Espanha, com o intuito de fugir de um passado misterioso e sombrio. Contudo, na nova cidade, conforme cada membro da família começa a formar relacionamentos com os novos vizinhos, os segredos de outrora vão se revelando.

A cada momento acontece uma reviravolta que prende a atenção do telespectador, não só na abordagem dos temas maternidade e família, mas também pelos elementos simbólicos que se colocam em evidência, tais como a presença de pavões, que aparecem desde a abertura da série, a exemplo dos vitrais/mosaicos, conforme ilustra a Figura 6:

Figura 6. Vitral em forma de pavão em cena da abertura de *Sagrada família*.

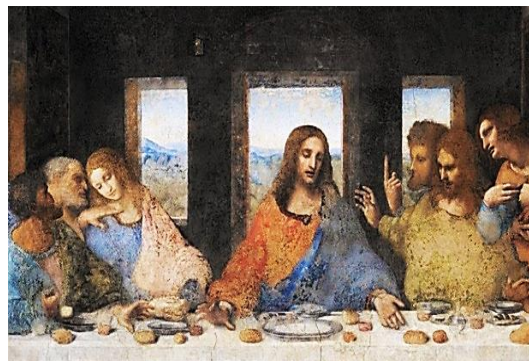


Fonte: Caro, M. (2022). Netflix.

A série apresenta diferentes performances da maternidade. No primeiro episódio, quatro vizinhas se conhecem e constituem uma amizade, ainda que forjada. Algo em comum às ligam: são mães. No seio de uma representação própria, a imagem da mãe é vista como um ser sagrado, associada ao amor incondicional, a bondade e a proteção. Não obstante, quando o passado da personagem Glória pouco a pouco é revelado, as relações mudam energicamente, demonstrando o quanto uma mãe é capaz de fazer para proteger o que ela tem de mais sagrado, sua família: sua sagrada família. A protagonista vive da confecção de vitrais. Diante de seu passado trágico, Glória procura levar uma vida tranquila na nova cidade. Como um momento sagrado, reúne fielmente a família em torno

da mesa para as refeições (Figura 7), aludindo à representação da *Santa ceia* (Figura 8), cena ilustrada na pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519), em *L'ultima cena* (1498).

Figuras 7 e 8. Cena refeição *Sagrada família*; pintura de Leonardo da Vinci, *L'ultima cena*, 1498, respectivamente.



Fontes: Observatório do Cinema. (2023). ; The Ark of Grace. (2023).

A todo instante, Glória faz o possível para garantir a proteção de seus filhos e do segredo obscuro de seu passado, a ponto de fatalmente matar o namorado da filha. Esta mãe carrega em si aspectos do arquétipo materno e de seu caráter bivalente, revelando nuances de uma mãe amorosa e terrível ao mesmo tempo, características próprias da Grande Mãe, àquela que alimenta e protege a qualquer custo suas crias (Jung, 2007). Nesse cenário, inicialmente, é preciso voltar o olhar para símbolos, espaços e tempos de outrora.

Como vimos, a linguagem mitológica é uma das formas mais primitivas de narrar a realidade. Ela também se encontra nas Escrituras Sagradas do povo judaico-cristão, embora haja uma tendência de sacralização do texto bíblico, dirigida por um viés fundamentalista de leitura que praticamente não se abre às perspectivas literárias de seus elementos constitutivos e simbólicos de linguagem. Segundo o mito da criação, Adão e Eva formaram o primeiro casal. No relato, Eva tornou-se a primeira mulher, mãe do mundo, sendo formada da costela do homem, indício que tanto pode aludir a uma ideia de igualdade de gênero, quanto, historicamente, pode exemplificar o apego ao paganismo pelo distanciamento cultural e religioso do povo hebreu, o qual cultuava à Mãe Terra, Deusa-Mãe, Gaia e Grande Mãe Cósmica. “Nessas mitologias dá-se o reconhecimento dessa espécie de identidade universal” (Campbell, 2005, p. 104).

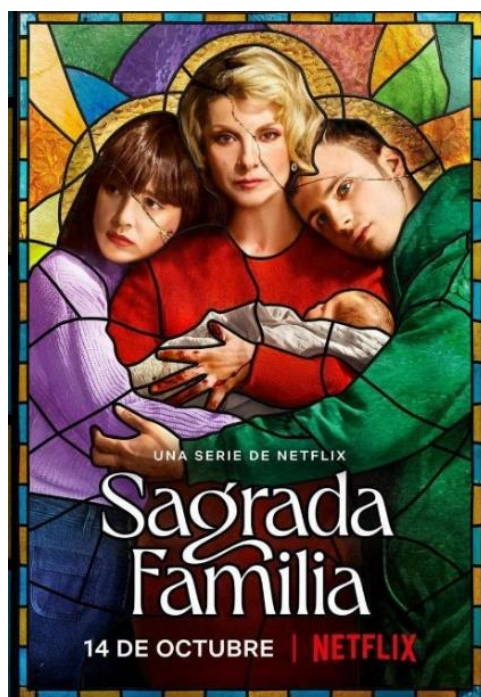
Considerando a recorrência de imagens e símbolos primordiais nas narrativas globais (Durand, 2012; Jung, 2021), é possível verificar a associação da Deusa-Mãe à Mãe terra, àquela que gera a vida, a deusa da fertilidade, da criação do universo, da linguagem e da agricultura, representações que encontramos nas mais variadas tradições. Na cultura hindu “a mãe do universo é a estrutura que fixa os limites do mundo: ‘espaço, tempo e causalidade’, a casca do ovo cósmico” (Campbell, 2007, p. 291).

Nas religiões afro-brasileiras encontramos a ideia da Deusa-Mãe figurada por Iemanjá (orixá dos ebás e divindade da fertilidade), Oxum (orixá dos iorubás, senhora da beleza e da fertilidade), entre outras. Para os cristãos católicos, Maria, a mãe de Jesus

Cristo, é considerada a rainha dos céus e do mar, recebendo uma função maternal que se reveste de uma força protetora e de intercessão, junto a Deus, pela humanidade. Este processo cíclico de imagens, presente na jornada do feminino, apresenta-nos o sentido original da criação como uma ação contínua de ressignificação.

A seguir, podemos observar a imagem tradicional da *Sagrada família* (Figura 9), constituída por Jesus, Maria e José; e o pôster de abertura da série *Sagrada família* (Figura 10):

Figuras 9 e 10. Representação da *Sagrada família*; Pôster de abertura da série *Sagrada família*



Fontes: Cruz Terra Santa (2024); Netflix. (2023).

A *Sagrada família* cristã é representada como uma família de amor incondicional, cuja postura das personagens, nos gestos e olhares, demonstra proteção e respeito. A configuração das cores da imagem (Figura 9), como *signo* linguístico, funciona como unidade signifiicante que aponta para relações semióticas de dimensões semântico-cognitivas e pragmáticas/culturais de leitura. A cor marrom presente na roupa de José, por exemplo, pode demonstrar a própria terra de onde o homem foi formado, ou ainda a cor da madeira, uma vez que José foi um carpinteiro de sua época. Maria veste um manto azul, símbolo de proteção celestial; uma túnica vermelha, que simboliza o fogo/chama, representação do *Espírito divino* – Maria foi cheia dele, ou ainda, uma alusão a ideia de que Maria era mãe, pois na cultura do povo palestino usar túnica vermelha era um indicativo de maternidade; ela ainda usa um véu branco, representando a pureza e virgindade da bendita entre as mulheres. O Menino Jesus também é figurado com uma túnica na cor branca, demonstrando a inocência e pureza de coração das crianças.

A Figura 10 apresenta uma família formada por uma mãe solteira, dois adolescentes e um bebê. Os jovens refletem um olhar de angústia e medo. A mãe, ao centro, demonstra

uma postura de garra e proteção. Seu olhar é profundo e esconde segredos obscuros. Os vitrais multicoloridos, conhecidos por seu requinte estético e por ser símbolo de imponência nas catedrais góticas, unem-se à imagem das personagens como um todo, revelando uma visão mística do ato da criação, uma vez que a cena é iluminada pela luz solar que atravessa os vitrais, uma simbologia da graça divina e fusão de todas as cores: o complexo, o altíssimo, o todo pelas partes. Os raios que os transpassam representam a ação de Deus na vida da humanidade.

No decorrer da série há uma incerteza sobre a real maternidade da personagem Glória, cujo nome verdadeiro é Júlia. Muito parece que tanto os adolescentes quanto o bebê foram roubados. Contudo, aos poucos vai-se conhecendo a real história por trás desta família enigmática. Um dos filhos de Glória, Abel (uma possível referência ao segundo filho de Eva), vive escondido no porão da casa, saindo só à noite para não levantar suspeitas. Abel é muito dedicado à mãe, mas também nutre um sentimento por Germàn, um ex-policial que é pago para capturar Glória, e depois de alguns encontros casuais noturnos, eles começam a se ver em segredo, iniciando um envolvimento homoafetivo marcado de tragédias. A filha, que figura como uma espécie de babá, chama-se Aitana. O bebê (Hugo) não é filho de Glória, mas seu neto, gerado (por ela) a partir da técnica útero de substituição (ou barriga solidária). Diante da incapacidade de viver distante do último elo (seu neto), que a liga à memória de Santi (filho mais velho morto por afogamento ao tentar salvar a irmã), Glória acaba sequestrando Hugo e figurando a morte da família.

Desse modo, Glória também é a figura de uma mãe controladora, possessiva e passional. Estas características evidenciam aspectos negativos ligados ao arquétipo materno (Jung, 2007). A natureza complexa da maternidade mostra-se como tema central da série. A cada episódio encontramos ganchos preciosos que conectam a trama de quatro mulheres (ver Figura 6) com suas lutas diárias:

- i) Glória e sua jornada misteriosa, a mãe amorosa, contudo ciumenta, vingativa e cruel para defender seus *filhos*, tornando-se uma mãe devoradora;
- ii) Blanca, mãe que sofre com a ausência do marido e com as limitações cognitivas do filho, por isso bebe para esquecer tais problemas e mascarar a realidade;
- iii) Alicia, mãe que não quer ser mãe e por isso tenta um processo de adoção com o intuito de agradar o marido, e;
- iv) Caterina, que figura, inicialmente, como vilã da trama e forja ser mãe, porém se mostra carismática à causa maternal ao alugar uma bebê de uma viciada em drogas.

Como podemos perceber, o processo de arquitetura das narrativas modernas compõe, particularmente, a produção audiovisual de séries contemporâneas, e se adequa à uma leitura pragmática sob o julgo das ideias junguianas, demonstrando a relevância conceitual dos arquétipos do imaginário na constituição de personagens e enredos de tramas ficcionais, a exemplo da série *Sagrada família*.

Estes arquétipos entregam sentido ao mistério que a narrativa da Netflix atualiza, promovendo o suspense da série e prendendo a atenção do público para elementos simbólicos como a aparição de pavões misteriosos, subsídio recorrente na trama e que aponta para uma teia de significados simbólicos. Como vimos, a ave não só representa

Juno (Hera, para os gregos), como é um dos animais preferidos da deusa. Hera (Figura 3), a rainha dos deuses, dos céus, das estrelas e da lua, é conhecida como a deusa grega do casamento e da família, responsável por proteger mulheres grávidas. Ela representa o nascimento e a fidelidade conjugal. Contudo, a divindade também é figurada como uma deusa ciumenta (e com razão, uma vez que o deus maior do Olimpo, Zeus, era bastante infiel) e vingativa (símbolo da *mãe terrível*). Como protetora das “sagradas famílias”, Hera certamente é a associação simbólica que permeia e entrecruza a imagem de pavões e da maternidade de forma atualizada em *Sagrada família*, a partir de uma conexão sincronizada.

Como constatado, o pavão é tradicionalmente associado à beleza, ostentação e vaidade. Na série, essa simbologia pode estar ligada ao contraste entre as aparências e a realidade das personagens, que escondem segredos obscuros sob uma fachada de normalidade e perfeição. Vimos também que na narrativa rezendiana, na mitologia e em várias culturas, o pavão é símbolo de renascimento e imortalidade. Isso pode remeter à busca de Glória por um novo recomeço e sua obsessão em proteger sua família a qualquer custo, mesmo que precise mudar de identidade e recomeçar do zero. A série trabalha com uma atmosfera de paranoia e vigilância, e o pavão pode reforçar essa ideia a partir da simbologia de suas penas, com seus padrões que lembram olhos. Por essa razão, a aparição recorrente de pavões em *Sagrada família* não é apenas um elemento estético, mas reforça simbolicamente os temas centrais da série.

Ressaltamos que esse olhar antropológico, promovido por esta vertente dos estudos semióticos, contribui essencialmente para a compreensão da condição humana em nossos dias. Nesse sentido, o símbolo atua como um mediador que viabiliza a interação sociocultural e histórica que nos cerca. A seguir, demonstramos a simbologia do pavão no imaginário escatológico da série *Manifest*.

3.2. O enigma do pavão na escatologia da série *Manifest: o mistério do voo 828*

A produção americana *Manifest* (Figura 11) é um drama que apresenta situações sobrenaturais e episódios repletos de simbolismos. O enredo da série traz a história enigmática dos passageiros de uma tripulação que desapareceu por mais de cinco anos. De forma misteriosa, os viajantes retornam e se descobrem numa espécie de suspensão temporal, em que o tempo, de alguma forma, congelou para eles, mas continuou seu fluxo para o mundo externo. Ao retornarem, os irmãos Michaela Stone (Melissa Roxburgh) e Bem Stone (Josh Dallas) acabam se tornando uma espécie de líderes (detetives) desses tripulantes. Como protagonistas, juntamente com os demais membros da família, eles procuram ajudá-los a solucionar o que denominaram de *chamados*, fenômeno metafísico que se assemelha a premonições, pensamentos ou visão do futuro, profecia (Rodrigues, 2011). Quando estes chamados especiais são solucionados, tem-se como resultado a melhoria da vida das pessoas que estão diretamente envolvidas, e daquelas que as cercam, caso contrário, as pessoas são colocadas em situações de extremo perigo.

Figura 11. Imagem de capa de divulgação da série *Manifest*, 1ª temporada



Fonte: The movie db. (2023).

Na trama, inicialmente, os Stones descobrem que todos os *chamados* que os tripulantes recebem fazem alusão a uma possível data de suas mortes. Alguns julgam que estes viajantes não estejam vivos e que retornaram como anjos, símbolo ascensional que se inscreve no regime diurno das imagens (Durand, 2012), para alertar a humanidade acerca do fim do mundo, o apocalipse vindouro. Nos primeiros episódios da quarta temporada é dito que esta data escatológica não faz referência apenas aos passageiros, mas a toda humanidade. O mistério que envolve a série, além dos dramas comuns da vida, perpassa pelos efeitos do fenômeno sobrenatural do desaparecimento da aeronave. Seria este evento:

- i) um experimento científico nunca visto;
- ii) ou uma intervenção divina?

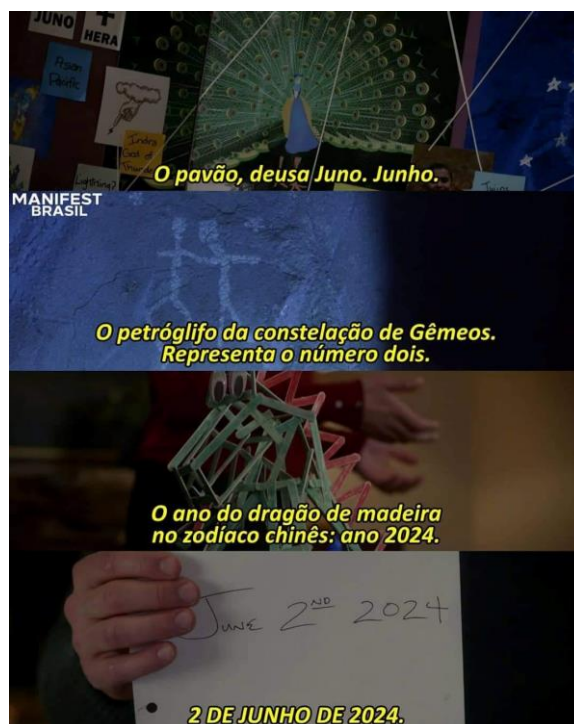
Como sabemos, as narrativas midiáticas escatológicas têm a capacidade de nos levar a refletir sobre os medos que nos cercam, como indivíduos e sociedades em processo de compreensão do próprio destino, na maioria das vezes, encarado como catastrófico/apocalíptico, cujo entendimento é amparado por ideologias messiânicas e/ou milenaristas (Rodrigues, 2011). A partir de uma hermenêutica simbólica, entendemos que a escatologia, presente na série *Manifest*, aponta para elementos do imaginário cristão (como eventos apocalípticos e a narrativa do dilúvio, registrada no livro do *Gênesis*), que transitam por uma hermenêutica do desespero, do drama da finitude da vida, de um mundo caótico e prestes a acabar, o qual sempre fez parte do imaginário humano.

As representações do fim do mundo, presentes do livro do *Apocalipse* aos games, das histórias em quadrinhos às megaproduções cinematográficas hollywoodianas, ganham cada vez mais audiência, causando comoção social, pois, de fato, cada vez mais enfrentamos eventos catastróficos, desastres ambientais, epidemias mundiais e crises financeiras que atualizam os signos próprios da linguagem escatológica em prol da manutenção de profecias universais arquetípicas, sendo estas formas narrativas modos de pressagiar sobre algo que está para acontecer e que ameaça a vida da humanidade na Terra (Rodrigues, 2006, 2011).

As expectativas apocalípticas revelam nossas inquietações coletivas. Desde os tempos mais remotos, por meio das figuras rupestres, o homem já expressava mistérios por meio de imagens simbólicas referentes à iminência do fim do mundo e da morte. Rodrigues (2006, p. 82) afirma que “os rumores de um provável fim do mundo” mexem com “a imaginação e os valores sociais de muitos povos”, angustiando e/ou fascinando, o que é coerente com o raciocínio posto no texto da série *Manifest*, de que ao representar a luta de todos os humanos contra o tempo, negociamos os valores de regimes imaginários tanto de luz (diurno) quanto de trevas (noturno). Estes valores estão na base da organização das imagens primordiais da antropologia do imaginário, uma vez que “...esses dois regimes de imagem...dão resposta à questão fundamental do homem: sua mortalidade. Morte e angústia existencial se expressam através das imagens relativas ao tempo” (Pitta, 2005, p. 22).

Os valores negativos da morte e do tempo irreversível causam terror na humanidade. De acordo com Durand (2012), a luta contra o destino temporal arma a imaginação diurna, por meio de um processo de antítese, contra estes aspectos negativos. Nesse sentido, observamos em *Manifest* uma inversão de imagens negativas e tenebrosas em valores positivos que se dão pela referência a uma pós-vida num lugar paradisíaco, revestido por uma atmosfera onde habita a consciência divina. De forma indireta, a narrativa acaba apontando para elementos significativos do discurso cristão, como a existência de um paraíso, de um evento apocalíptico e infernal, e um provável lugar e tempo de expiação de pecados (purgatório). O arrependimento das personagens é a possibilidade de alcance do paraíso, e este só é possível mediante os *chamados*.

A cada momento a narrativa oferece um enigma (uma complicação), elemento intencional que torna os *ganchos* entre os episódios mais complexos e atraentes. O pavão se revela constantemente, nestes *chamados*, a Ben Stone e a seu filho Cal (Jack Messina), a personagem-chave da trama. Na quarta temporada, é possível identificar a ave em cartas de tarô ou ainda em bússolas e amuletos. A ave figura na série como um “pavão misterioso” (Figura 12), a deusa Juno, que provoca nos protagonistas da trama o desejo de resolver os enigmas misteriosos que surgem a cada episódio. A provável data do fim da existência humana é finalmente encontrada por eles. Mediante uma investigação minuciosa, pelo universo mitológico do pavão, eles decifram as relações da ave com a deusa Hera, equivalência romana de Juno (deusa romana protetora das mulheres, do casamento e da maternidade). Na legenda, fica o registro da fala de uma das personagens de que Juno representaria o mês de junho.

Figura 12. Imagem de um pavão no escritório de Ben Stone

Fonte: Manifest Brasil Ofc (Facebook). (2023).

Outros elementos simbólicos, presentes na história, vão sendo conectados a simbologia do pavão, como figuras rupestres que evidenciam o *Petróglifo da constelação de Gêmeos*, o qual representa o número dois, e o ano do dragão de madeira do zodíaco chinês, representando o ano de 2024. Logo, a data do fim do mundo ocorreria, certamente, no dia 2 de junho de 2024. Em meio a uma atmosfera caótica, o garoto Cal Stone, ao ver uma luz azul brilhante de uma das janelas do avião misterioso, emite a frase crucial da série, “está tudo conectado”. Possuidor de poderes especiais para prevê o futuro, o jovem torna-se significativo para desvendar os segredos da trama, uma espécie de elo entre os acontecimentos factuais e os sobrenaturais.

Diante da situação calamitosa, os protagonistas buscam evitar o evento catastrófico ou mesmo compreendê-lo com o fim de escapar de suas consequências. Símbolos ascensionais, como o voo, o ar; e catamórficos, como a queda, a perda, a rápida passagem do tempo, também permeiam os episódios. Durand (2012, p. 113) explica que “a queda resume e condensa os aspectos temíveis do tempo”. O imaginário poético bachelardiano apresenta a ideia do voo (e dos ares) como um *signo* imagético primordial: “O imaginário ligado ao ar caracteriza-se exatamente por ser dinâmico, além de ascendente, trazendo em seu bojo as forças do vento, o passar das nuvens” (Bachelard, 1985, p. 24).

Como vimos, durante o período medieval o pavão tornou-se um símbolo da imortalidade. Há, ainda, a crença de que as penas desta ave, quando queimadas, afugentavam as víboras. No hinduísmo, Skanda-Karttikeya, também conhecido por Muragan, é o deus da juventude e da guerra, aquele que converte o veneno mortífero das cobras em doses de imortalidade. Ele é representado sentado em seu pavão Pavarani (Figura 13), ave inimiga das serpentes.

Figura 13. Estátua cambojana de Kartiqueia dos séculos VI e VII no museu Guimet, em Paris.



Fonte: Wikipedia. (Escanda, hinduísmo).

Observamos, assim, uma referência mitológica/simbólica que nos permite associar Cristo com o pavão, tendo as serpentes como signos de Satanás, o arqui-inimigo do Cristo imortal. Esta recorrência imagética, que correlaciona o pavão com a imortalidade, alude a uma estruturação antropológica pautada em formas de simbolização arquitetadas no passado que permite observar a dimensão simbólica de variados textos e produções multimidiáticas atuais, porque são formas de atribuir sentidos e constituir imaginários de tempos em tempos.

Nesse contexto, constatamos que *Manifest* apresenta elementos representativos síncronos (e por que não dizer intertextuais?!), que evidenciam o mistério simbólico em torno do pavão como subsídio central e significativo para a construção da narrativa. Estas associações apontam para fenômenos imagéticos e experiências representativas compartilhadas pela humanidade, em espaços e tempos de diferentes gerações, mas que ressurgem na atualidade apinhadas de intencionalidades. Os recursos semióticos síncronos, recorrentes nos textos de tradição oral, constituem-se como elementos estruturantes da literatura popular, a exemplo do cordel, e das mídias contemporâneas hiperssemióticas, como as séries televisivas. Assim como na narrativa rezendiana, o pavão é símbolo versátil na semiótica televisiva, associando-se ao misticismo, a transformação, a vigilância e ao renascimento de acordo com o contexto narrativo.

4. Algumas considerações

O pensamento humano encontrou nos mitos um modo de conhecimento representativo. Como forma de linguagem simbólica, essas histórias tornaram-se elementos primordiais da experiência cotidiana das pessoas, incidindo na compreensão

da condição sociocultural e histórica de um povo e nos dilemas universais que fazem parte das práticas discursivas contemporâneas. As representações simbólicas, que advêm do pensamento coletivo, tornam comuns valores universais capazes de representar padrões e conceitos projetados através da imaginação criadora humana, a qual funciona como um reservatório simbólico que jorra imagens arquetípicas (Jung, 2007, 2021). Estas representações são revisitadas como matéria-prima por escritores, artistas e poetas populares.

Neste contexto, a Semiótica Antropológica (Rodrigues, 2011, 2017) visibilizou e valorizou em nosso estudo os aspectos simbólicos do imaginário coletivo no processo de significação dos textos analisados. Por isso, o presente trabalho trouxe um olhar reflexivo de projeção semiótica para as produções da literatura de cordel e de suas influências na tessitura de novas mídias. Partimos da premissa de que essa forma de expressão popular ressignifica histórias cotidianas que dimanam de recriações mitológicas, bem como de romances tradicionais, contos orais e do imaginário popular.

Desse modo, a obra *O romance do pavão Misterioso*, em seu processo de movência/adaptação, ofereceu recursos mítico-simbólicos para produções multimidiáticas contemporâneas, como a canção *Pavão misterioso*, de Ednardo, e a novela *Saramandaia* (Rede Globo de Televisão). Constatamos que a narrativa coaduna uma série de elementos estruturais que encarnam padrões de uma representação universal em contexto brasileiro, convertendo-se num processo semiótico antropológico revestido por um sistema de signos socioculturais significativos, dado o contexto de ação do texto que é fruto da cultura popular de tradição oral. Além disso, apresentamos um elo teórico que conecta o mito, em seu prisma contemporâneo, à representação coletiva e imaginária da sociedade vigente.

Ficou evidenciado em nosso estudo que os sujeitos do presente se vinculam com o passado por meio das narrativas contemporâneas que fragmentam e ressignificam elementos simbólicos/sígnico, garantindo a fluidez e a perpetuidade natural de suas culturas. Assim, percebemos que as representações simbólicas fazem parte da vida humana em seu itinerário evolutivo, favorecendo a atribuição de sentido às manifestações naturais/sobrenaturais do universo, bem como a análise das condições de emergência e das metamorfoses desses fenômenos em contextos de narrativas atuais. Logo, este processo contínuo de atualização de um imaginário universal efetua-se através de uma estruturação mítica/simbólica, desenhada nas urdiduras do imaginário coletivo e ressignificada/reinventada nas recentes narrativas de *streaming*, como em *Manifest* e *Sagrada família*. Nestas séries, o ideário do *pavão misterioso*, de forma intencional (ou não), aponta para uma simbologia que põe em cena a representação da maternidade e dos fenômenos escatológicos, amalgamando um sincretismo religioso, mitológico e místico.

De fato, “há uma plasticidade tanto cultural/ideológica quanto do próprio suporte (folheto de cordel) que atualiza as vozes e escrituras” (Rodrigues, 2013, p. 253) de narrativas ficcionais/simbólicas em contextos contemporâneos, que aludem a significados arquetípicos do inconsciente coletivo, a partir de “incessantes variações re-criadoras” (Zumthor, 2000, p. 77). Esta plasticidade, evidenciada em nosso estudo, permitiu que compreendêssemos que é no incessante ato de criação e renovação simbólica (produção e reprodução) que o ser humano se faz “humano”, aperfeiçoando-se, superando medos e

angústias, transpondo desafios e evoluindo. Dessa forma, o exame do cordel *O romance do pavão misterioso* e das séries *Sagrada família* e *Manifest*, por meio das urdiduras da memória, que tecem as tramas das convenções sociais, revelou a sustentação dos usos pragmáticos da linguagem que, colocando lado a lado os elementos da cultura popular e universal, permitiram demonstrar à humanidade suas próprias raízes, e os símbolos de outros tempos e espaços, que permanecem vivos (porque são atualizados) em nossa memória coletiva através dos textos das diversas gerações e culturas.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sob a concessão nº 88887.765865/2022-00.

Referências

- Ayala, M. I. N. (2010). Abc, folheto, romance ou verso. A literatura impressa que se quer oral. *Graphos – Revista da Pós-Graduação em Letras*, 12(2), 52-73. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/10908>
- Bachelard, G. (1985). *Direito de sonhar*. Difel - Difusão Européia do Livro.
- Barthes, R. (2001). *Mitologias* (R. Buongiorno & P. de Souza, Trad.). (11. ed.). Bertrand Brasil.
- Biafra (Intérprete) Piska & Rabello, C. (compositores). (1984). *O sonho de Ícaro* [Música]. Barclay. <https://www.letras.mus.br/byafra/44571/>
- Bíblia. (2011). Bíblia Sagrada. Nova tradução na linguagem de hoje. Paulinas.
- Brandão, A. H. B. (2021). Trajetórias de um clássico. Autorias, edições e leitura do Pavão misterioso. *Escritas do Tempo*, 3(8), 73-98. <https://doi.org/10.47694/issn.2674-7758.v3.i8.2021.7398>
- Campbell, J. (2005). *As máscaras de Deus. Mitologia primitiva*. Palas Athena.
- Campbell, J. (2007). *O herói de mil faces*. Editora Pensamento-Cultrix.
- Cardoso, M. A. (2021). Os cem olhos do pavão. *Medievalista*, 29, 243-275. <https://doi.org/10.4000/medievalista.3908>
- Caro, M. (Criador). (2022). *Sagrada Família* [Série de TV]. Netflix.
- Cassirer, E. (1977) *Antropologia filosófica*. Editora Mestre Jôu.
- Cruz Terra Santa (2024, 12 de junho). *Santos e ícones Católicos - Significado e Simbolismo de Sagrada Família*. <https://cruzterrasanta.com.br/sagrada-familia/55/103/>
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. (4. ed.). Martins Fontes.
- Ednardo. (1974). *Pavão mysteriozo* [Música]. No álbum MPB (faixa 4, 4:21). RCA Victor.
- Eliade, M. (2011). *Mito e realidade* (P. Civelli, Trad.). Perspectiva.
- Farias, M. H. F. (2024). Eu vou contar a história / De um pavão misterioso. *Memória e Informação*, 7(2), 87-104. <https://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/233>
- Ferreira, J. P. (2014) *Matizes impressas do oral. Conto russo no sertão*. Ateliê Editorial.
- Godpictures.in. (2025, 13 de maio). *Deusa Saraswati com fundo de pavão*. <http://www.godpictures.in/goddess-saraswati-with-peacock-background>
- Jung, C. G. (2007). *Os arquetípicos e o inconsciente coletivo* (Vol.9, 1). Editora Vozes.
- Jung, C. G. (2021). *O homem e seus símbolos* (M, L. Pinho, Trad.). (3. ed.). Harper Collins - Brasil.
- Manifest Brasil Ofc. (2023, 27 de março). [Página]. Facebook. <https://www.facebook.com/manifestbrasilofc/>

- Meisterdrucke. (2025, 13 de maio). *Deusa Lakshmi com uma rosa e um pavão, do final do século XIX ao início do século XX (wc em papel com detalhes em lata polida)*. [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Indian-School/637058/Deusa-Lakshmi-com-uma-rosa-e-um-pav%C3%A3o,-do-final-do-s%C3%A9culo-XIX-ao-in%C3%ADcio-do-s%C3%A9culo-XX-\(wc-em-papel-com-detalhes-em-lata-polida\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Indian-School/637058/Deusa-Lakshmi-com-uma-rosa-e-um-pav%C3%A3o,-do-final-do-s%C3%A9culo-XIX-ao-in%C3%ADcio-do-s%C3%A9culo-XX-(wc-em-papel-com-detalhes-em-lata-polida).html)
- Netflix. (2023, 27 de março). *Sagrada Família*. <https://www.netflix.com/pt/title/81435203>.
- Observador do Cinema. (2023, 27 de março). *Sagrada Família. Drama da Netflix é inspirado em história real?* <https://observatoriodocinema.com.br/streaming/sagrada-familia-drama-da-netflix-e-inspirado-em-historia-real/>.
- Observador do Tempo. (2023, 27 de março). *Novela “Saramandaia” estreia em junho na Globo*. <https://cassalb.blogspot.com/2013/04/novela-saramandaia-estreia-em-junho-na.html>.
- Peirce, C. S. (1972). *Semiótica e filosofia* - Textos escolhidos. São Paulo. Cultrix.
- Pitta, D. P. R. (2005). *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Atlântica Editora.
- Rake, J. (Criador). (2018–2023). *Manifest* [Série de TV]. Netflix; NBC Universal.
- Rezende, J. C. M. (2011). *O romance do pavão misterioso*. Tupynanquim Editora.
- Rodrigues, L. P. (2006). *O apocalipse na literatura de cordel. Uma abordagem semiótica*. [Dissertação Mestrado]. Universidade Federal da Paraíba.
- Rodrigues, L. P. (2011). *Vozes do fim dos tempos. Profecias em escrituras midiáticas*. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal da Paraíba.
- Rodrigues, L. P. (2013). Plasticidade das vozes e escrituras do cordel de fim dos tempos. Tradição e modernidade. *Revista do GELNE*, 15(1/2), 249-265. <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9418>
- Rodrigues, L. P. (2014). Tríade arquetípica do feminino no imaginário religioso cristão. Eva, Maria e Madalena. In A. P. D. Silva et al. (Orgs.), *Artimanhas do desejo. Ensaio de literatura, psicologia, linguagens*. (pp. 189-208). Scortecci.
- Rodrigues, L. P. (2017). Por uma linguística da prática. In *Gelne 40 anos - Experiências teóricas e práticas nas pesquisas em Linguística e Literatura*. (pp. 70 -90). Blucher.
- Rodrigues, L. P. (2018). Memória e documento. O cordel, monumento da cultura das vozes. In L. Assunção & B. A. A. Mello (Orgs.). *Paul Zumthor. Memória das vozes*. (pp. 221-249). Assimetria Editora.
- Rodrigues, L. P. (2021). A tríade semiótica. *Discursividades*, 8(1), 154-177. <https://doi.org/10.29327/256399.8.1-7>
- Santaella, L. (2012). *O que é semiótica*. Brasiliense.
- Gomes, D. (Diretor). (1976). *Saramandaia* [Telenovela]. Rede Globo de Televisão.
- Silva, R. N., & Rodrigues, L. P. (2022). Arquitetura de capa dos folhetos de cordel. Tradição e modernidade. *Revista de Estudos da Linguagem*, 30(1), 175-208. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/18376>
- The Ark of Grace. (2023, 27 de março). *L’Ultima Cena (1494-1498)*. <https://thearkofgrace.com/2013/01/01/lultima-cena-1494-1498/>.
- The movie db. (2023). *Manifest: o mistério do voo 828*. <https://www.themoviedb.org/tv/79696-manifest/images/posters>
- Wikipedia. (2023, 27 de março). *Escanda (hinduísmo)*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Escanda_\(hindu%C3%ADsmo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Escanda_(hindu%C3%ADsmo))
- Wikipedia. (2023, 27 de março). *Juno (Hera), por Joseph Paelinck, 1831, Museu de Belas Artes de Gante*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hera>.
- Wikipedia. (2023, 27 de março). *Origem da Via Láctea, por Peter Paul Rubens, 1636, Museu do Prado*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hera>.
- Zumthor, P. (2000). *Performance, recepção e leitura* (J. P. Ferreira & S. Fenerich, Trad.). EDUC.

[recebido em 9 de maio de 2024 e aceite para publicação em 22 de abril de 2025]

Otras materialidades y existencialismo ruinoso en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector

Outras materialidades e existencialismo ruinoso em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

Other materialities and ruinous existentialism in *The hour of the star* by Clarice Lispector

Olivia Margarita Villegas Cabrera¹

0000-0002-2807-4496 

¹ Departamento de Idiomas Extranjeros, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, Chile.

Autor correspondente: olvillegas@udec.cl

Resumen. El presente artículo tiene como objetivo general analizar otras materialidades y dimensiones filosóficas presentes en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector. Las materialidades abordadas son el residuo humano (Bauman, 2005) y la materia sonora de la radio (Tacchi, 2001) y, por otro lado, la caída/ruina y el uno como otros planos existenciales hermenéuticos (Heidegger 1997, 2002). Todo lo anterior condiciona de manera (in)directa la vida y los espacios de los personajes, en particular de Macabéa. El análisis revela que el estatus residual del personaje principal moldea su vida y actividades cotidianas. El uso de la radio en el espacio doméstico cumple una función relevante tanto en su grado de (in)sociabilidad como a nivel existencial, incrementando la vida inauténtica/ruinosa que lleva la protagonista.

Palabras clave: Materialidades. Residuo humano. Radio. Existencialismo. Ruina.

Resumo. O objetivo geral deste artigo é analisar outras materialidades e dimensões filosóficas presentes em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. As materialidades abordadas são o resíduo humano (Bauman, 2005) e a matéria sonora do rádio (Tacchi, 2001) e, por outro lado, a queda/ruína e o uno como outros planos existenciais hermenêuticos (Heidegger 1997, 2002). Tudo isto condiciona (in)diretamente as vidas e os espaços das personagens, em particular de Macabéa. A análise revela que o estatuto residual da personagem principal molda a sua vida e as suas atividades quotidianas. O uso do rádio no espaço doméstico cumpre um papel relevante quer no seu grau de (in)sociabilidade, quer a nível existencial, aumentando a vida inautêntica/ruinosa que a protagonista leva.

Palavras-chave: Materialidades. Resíduo humano. Rádio. Existencialismo. Ruína.

Abstract. The general objective of this article is to analyze other materialities and philosophical dimensions in *The hour of the star* by Clarice Lispector. The materialities addressed are human waste (Bauman, 2005) and the sound matter of radio (Tacchi, 2001) and, on the other hand, the fall/ruin and the one as other existential hermeneutic realms (Heidegger 1997, 2002). All of the above (in)directly conditions the lives and spaces of the characters, in particular of Macabéa. The analysis reveals that the residual status of the main character molds her daily life and activities. The use of the radio in the domestic space fulfills a relevant function both in its degree of (in)sociability and at an existential level, increasing the inauthentic/ruinous life led by the protagonist.

Keywords: Materialities. Human waste. Radio. Existentialism. Ruin.

1. Introducción

La hora de la estrella (-2021) de Clarice Lispector (1920-1977), junto con *Cerca del corazón salvaje* (1944), *La lámpara* (1946), *La ciudad sitiada* (1948), *Lazos de familia* (1960), *La pasión según G.H.* (1964) y *Agua viva* (1973), son algunas de las obras que sellaron un lugar a la escritora de origen ucraniano en la historia de la literatura brasileña del siglo XX. Siendo *La hora de la estrella* su última novela publicada, conocemos a través del personaje-escritor Rodrigo S. M. la historia de Macabéa, una joven pobre, huérfana, desnutrida, proveniente del sertón de Alagoas, que migra a la ciudad de Río de Janeiro donde obtiene un trabajo de mecanógrafa y convive en una misma habitación con otras cuatro nordestinas en la Rua do Acre. Macabéa, oyente habitual de la Radio Relógio y coleccionista de anuncios publicitarios, llega a tener una breve relación amorosa con Olímpico, “bicho de la misma especie” (Lispector, 2021, p. 90), cuyo noviazgo se deshace cuando él conoce a una colega de ella, Glória, mujer de morfología totalmente opuesta, un “material de primera calidad” (Lispector, 2021, p. 101). Macabéa, desesperada por su realidad, acude a Madama Carlota, una prostituta dedicada a la lectura de cartas, quien le predice un futuro esplendoroso. Al salir de ahí es atropellada por un Mercedes Benz amarillo en “el crepúsculo que es la hora cero” (Lispector, 2021, p. 114), consolidándose la única posibilidad del personaje de convertirse en una estrella.

En cuanto a lo material, uno de los temas que aquí nos convoca, Evando Nascimento (2012) en su obra *Clarice Lispector: uma literatura pensante* nos ofrece un valioso y extenso aporte crítico-analítico de la ficción lispectoriana. La denomina antiliteratura de la cosa que, desde la década de 1940, en pleno apogeo de la alta modernidad, anuncia una posible inflexión de lo moderno: una literatura, más allá de contemporánea, extemporánea que “se abre como un coro de objetos, fuerzas y formas para el tiempo presente y por una democracia de estados (en sentido amplio), todavía y siempre por venir” (Nascimento, 2012, p. 80). De acuerdo con Nascimento (2012), la prosa clariciana nos llama a pensar en las cosas, las plantas, los animales y las mujeres, materialidades que se desarrollan como en:

...un espectáculo de marionetas entre la vida y la muerte: pasando de hombres y mujeres a animales, de animales a plantas, de plantas a cosas, en una circulación

pulsante sin fin. Tales movimientos simulados reflejan la conversión de la materia en su gran plasticidad, haciendo que lo orgánico se convierta en inorgánico y lo humano en todo lo que no es, y viceversa. (Nascimento, 2012, p. 198)

En definitiva, es una ficción teatral en favor de una plasticidad material humana, animal, vegetal, mundana y cósmica. Una antiliteratura de formas intensivas del casi (Nascimento, 2012, p. 48), casi-animal, casi-planta, casi-objeto.

Dentro del marco planteado por Nascimento, encontramos la investigación de Mirna Rocha (2019) en *Animalidad, viaje y escritura. Una aproximación a la obra de Clarice Lispector*, quien aborda (entre otros) el concepto de lo neutro, el it en los personajes protagonistas de las obras de Lispector, un concepto que refiere a una “fusión de los dos aspectos: eso viviente pero que aún no tiene forma, ese lugar (membrana o límite) donde se alojaría lo anterior a lo humano” (Rocha, 2019, p. 28). Respecto a *La hora de la estrella*, Rocha señala que Macabéa encajaría en el it al ser catalogada, por ejemplo, como materia viviente en su forma primaria donde su inocencia, pobreza, hambruna y pasividad la transforman en “apenas una sustancia viva, una materialidad viviente y, por lo mismo, neutra. Lo neutro remite a la vida primitiva, a lo anterior a lo humano, y por eso mismo, imposible de ser juzgado porque no posee moral” (Rocha, 2019, pp. 32-33).

Gabriel Baltodano y Grethel Ramírez (2019), por su parte, plantean en “Subjetividad y subordinación en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector” que la novela relaciona las preocupaciones sociales y las reflexiones en torno al género, el erotismo y el cuerpo, enfocándose en la representación de una subjetividad femenina y precaria, y proponen, por tanto, examinar los principios y los procedimientos detrás de la construcción del personaje de Macabéa. Siguiendo los postulados de la filósofa estadounidense Judith Butler en cuanto a la imaginación masculina que comúnmente sitúa a lo femenino del lado de la materialidad (ora inerte – erotismo tanatológico –, ora vital – procreacionismo –), en oposición a la racionalidad de lo masculino, Baltodano y Ramírez explican que surge un dilema de representación en el que el narrador adopta una postura intermedia para describir a Macabéa “como un ser indescifrable, ambiguo, escurridizo y monstruoso; como un ser con cualidades contrapuestas” (Baltodano & Ramírez, 2019, p. 52). Por tal razón, Rodrigo S. M., con su voz masculina y acomodada, solo logra comprender a la protagonista mediante matrices de sentido tradicionales (ser ordinario/extraordinario, doncella vital/cuerpo marchito). Lo más relevante de ese proceso de construcción del personaje femenino radica entonces, de acuerdo con Baltodano y Ramírez, en la complejidad del narrador para establecer categorías puntuales, por lo que las matrices tradicionales se revelan como “insuficientes, toda vez que el narrador debe asignar calidades intermedias a la protagonista: ni es alma pura ni vil materia, ni virgen ni fecunda, ni marchita ni sensual, sino todo junto o todo ello disuelto por acción de paradojas” (Baltodano & Ramírez, 2019, p. 54).

En cuanto al ámbito filosófico, nuestro segundo tema de interés, Paloma Souto (2023) en “La angustia en Macabéa: una lectura heideggeriana de *La hora de la estrella* de Clarice Lispector” propone – como ya lo adelanta su título – que mediante el concepto de angustia de Heidegger se lee, en la configuración de la protagonista, un arrojo a la

narración por parte de Rodrigo S. M. y un arrojo existencial al mundo: “se halla devorada por el mundo, caída en infinitas posibilidades que habitan lo imprevisto y culminan en los hechos” (Souto, 2023, p. 72). Al mismo tiempo, sugiere que la presencia de la nada aparece como preámbulo del sentimiento angustioso en el que habita casi de forma permanente, el cual se encontraría explícitamente “en la medida en que...ella medita en una extensa nada” (Souto, 2023, p. 70); una angustia disimulada a veces por los instantes de olvido de esa misma nada. Además, la pureza y el despojo absoluto del personaje, como extrañamiento en el sentido heideggeriano, se haría patente con una incomodidad de la vida que revela a través de ciertas preguntas. Souto establece que “en esta historia, sin explicación y sin permiso, la originaria nada se patenta mediante la angustia que es muda y enmudece. Silencio: la angustia es silencio” (2023, p. 74).

Ahora bien, lo novedoso que se propone en este artículo, y que constituye a su vez el objetivo general, es analizar, por un lado, otras materialidades patentes en el objeto de estudio: el residuo humano (Bauman, 2005) y la materia sonora de la radio (Tacchi, 2001); y, por otro lado, la caída/ruina y el uno (Heidegger, 1997, 2002) como otras dimensiones filosóficas existencialistas (hermenéuticas) presentes en *La hora de la estrella*, todas ellas condicionando de manera (in)directa la vida y los espacios de los personajes, en particular de Macabéa. En el apartado siguiente, “¿Qué son ellos? Un acercamiento a los remanentes sociales”, abordamos el concepto axial de residuo humano (Bauman, 2005), luego damos paso al estudio sobre el uso de la radio (Tacchi, 2001) en “Materialidades en el espacio doméstico”, sección que actúa como un puente dialógico con el último acápite “Verfallen y dasman”. En el presente análisis se adoptó un enfoque interdisciplinario socio-humanístico que integra la sociología, la etnografía desde la perspectiva material/artefactual y la filosofía existencialista. Se seleccionaron tres textos fundamentales: *Vidas desperdiciadas* (2005) de Zygmunt Bauman, *Radio texture: between self and others* (2001) de Jo Tacchi y *Ser y tiempo* (1997) de Martin Heidegger. La elección de dichas referencias, que implicó el desarrollo de los conceptos arriba mencionados, se basó en su relevancia y pertinencia para comprender los siguientes tres ejes: la condición de los individuos marginalizados en la sociedad moderna, como lo es el personaje principal con su trayectoria personal; en segundo, las inéditas funciones que puede llegar a cumplir una radio en tanto artefacto doméstico “banal”, el cual tiene una fuerte presencia en la vida de Macabéa (Radio Relógio); y, por último, la conducta del ser humano ante su existencia-muerte, la que es ostensible en ciertas acciones y (no)pensamientos de la protagonista.

2. ¿Qué son ellos? Un acercamiento a los remanentes sociales

Como punto de partida, proponemos una relectura de la lógica material que opera en los personajes, especialmente en el caso de Macabéa, en contraposición a lo que expresa Juan Farías (2022) sobre que:

La idea del desperdicio propuesta por Bauman no comulga con el tratamiento estético de la basura, como se podría plantear que hace Lispector, sino que se ajusta

a una mirada que acerca al ser humano a la posibilidad de convertirse en desecho. (Farías, 2022, p. 69)

En su obra *Vidas desperdiciadas*, Zygmunt Bauman (2005) no habla de una posibilidad del ser humano de convertirse en desecho, sino de la ya larga y sobreabundante existencia – y persistencia – de los seres excluidos del mundo moderno, este caracterizado por la globalización y un diseño industrial y humano que ha separado “lo relevante de lo irrelevante” (p. 40). Así como en toda dinámica de diseño y fabricación de objetos se descarta el material superfluo, Bauman realiza una analogía en el plano humano, sugiriendo que los residuos humanos son ese “material” sobrante que no encaja o no se integra en los sistemas económicos por su mínima capacidad – o incluso total incapacidad – de producción y consumo; una superpoblación que se ha acumulado a lo largo de los años en espacios exocéntricos de las grandes ciudades compuesta por diferentes “categorías”: migrantes, desplazados, refugiados, solicitantes de asilo, desempleados crónicos, entre otros, que detentan pocas esperanzas de “reciclaje”. A partir de lo anterior, delimitamos entonces nuestro primer concepto de materialidad, proponiendo leer la presencia de Macabéa en tanto materia residual, residuo humano, del proyecto moderno.

Desde el siglo XX, debido al poco desarrollo industrial y a las complejas condiciones climáticas, los sertones nordestinos han expulsado una cantidad ingente de población hacia las grandes metrópolis del sur, en especial San Pablo y Río de Janeiro, cuya mayoría se ha desempeñado en trabajos manuales, pero solo la minoría logra mejores condiciones. Estos hechos permiten, desde un inicio, establecer una correspondencia con la propuesta de Bauman. Ciñéndonos a Macabéa, ya su condición de migrante económica nordestina no le permite ser acogida en el sistema: “no se daba cuenta de que vivía en una sociedad técnica donde ella era un tornillo innecesario” (Lispector, 2021, p. 81). Resulta evidente que esa “sociedad técnica” es aquella inserta en y creada por la modernización, donde ser una pieza prescindible “significa haber sido desechado por ser desechable, cual botella de plástico vacía y no retornable o jeringuilla usada; una mercancía poco atractiva sin compradores o un producto inferior o manchado, carente de utilidad...” (Bauman, 2005, p. 24). Por tal razón, Macabéa, al estar desprovista de valor productivo y carecer de educación formal (“sólo había hecho el tercer grado de primaria”, [Lispector 2021, p. 72]) alcanza el oficio máximo de mecanógrafa y con menos del salario mínimo. Dicha función que, junto con desempeñarla fallidamente, “ella se equivocaba demasiado en la mecanografía, además de ensuciar invariablemente el papel” (Lispector, 2021, p. 78), la mantiene al borde de ser despedida, fácilmente sustituible por otra mujer de igual rango.

La gran población nordestina expulsada es en más de una ocasión aludida en la novela, he aquí un ejemplo: “las nordestinas que andan por ahí a montones” (Lispector, 2021, p. 69), “montones” que, sin duda, refieren a la superpoblación identificada por Bauman. Estos cúmulos de nordestinas son, como Macabéa, mano de obra barata: “como la nordestina, hay miles de muchachas regadas en vecindades...trabajando hasta la explotación atrás de los mostradores” (Lispector, 2021, p. 71). Debido a un impulso apremiante de supervivencia, dichas jóvenes, así como las cuatro Marías que viven

sumergidas en un cansancio por el arduo y anónimo trabajo en las “Tiendas Americanas”, son aquella “mano de obra barata, dócil y poco exigente, dispuesta a aceptar y a hacer cualquier cosa que se le ofrezca” (Bauman, 2005, p. 84); su carácter residual es factor de eliminación/rechazo en la cadena de montaje productiva de la sociedad técnica y especializada.

Bauman (2005) precisa, igualmente, que “todos los residuos, incluidos los residuos humanos tienden a amontonarse de forma indiscriminada en el mismo basurero” (p. 104). Dicho basurero está figurado en la novela en dos magnitudes. A nivel micro, Macabéa comparte un cuarto con otras cuatro personas (las Marías) y este, a nivel macro, se sitúa en una “vieja vecindad colonial de la accidentada Rua do Acre, entre las prostitutas que servían a los marineros, depósitos de carbón y de cemento en polvo...” (Lispector, 2021, p. 81). La convivencia entre seres de análoga condición revela que tanto la habitación como la vecindad se constituyen efectivamente a modo de “vertederos para la población excedente, superflua” (Bauman, 2005, p. 108). La Rua do Acre es un depósito donde también circulan “gordas ratas” (Lispector, 2021, p. 81), roedor que asiduamente se vincula a la suciedad y simbólicamente se halla “en relación con la enfermedad y la muerte” (Cirlot, 1997, p. 385), posible razón por la cual el narrador no pondría un pie en ese sector, le “da terror sin ninguna vergüenza esa oscura porción de vida inmundada” (Lispector, 2021, p. 81), vidas abyectas que manifiestan el carácter impuro, repugnante y peligroso de los residuos, o ese asco del “Otro basurizado” (Silva-Santisteban, 2009). Tal vez por ello no es de casualidad el nombre de la calle (Acre), algo amargo, corrosivo.

El hecho de que Macabéa no participe exitosa y satisfactoriamente en la sociedad de productores (Bauman, 2005, p. 26) implica, por consiguiente, una semiausencia en la sociedad de consumidores: además de ir al cine una vez al mes, los “lujos” que se da son pintarse de rojo las uñas de las manos y beber café frío antes de dormir. Forma parte de la “chusma [que] sueña con hambre de todo” (Lispector, 2021, p. 85), cuyos actos o prácticas consumistas destapan otra característica de los residuos humanos, ser “consumidores incompletos” (Bauman, 2005, p. 27). El consumidor frustrado es proyectado, de igual forma, por Olímpico: nordestino migrante y mano de obra barata (obrero en una metalúrgica) para quien la “mejor herencia es mucho dinero...ser muy rico” (Lispector, 2021, p. 92). Ahora bien, a diferencia de Macabéa, Olímpico sí busca reciclarse, es decir, volverse un miembro legítimo y reconocido en la sociedad (Bauman, 2005, p. 104). “Ni por un instante se arrepintió de haber roto con Macabéa ya que su destino era subir para un día entrar al mundo de los demás. Tenía hambre de ser otro” (Lispector, 2021, p. 105). Un mundo al que; no obstante, accedería solo ilusoriamente a través de Glória, ya que su oficio de estenógrafa, un padre carnicero, teléfono en casa, mejor salario y alimentación que Macabéa son condiciones “sucio desorden de una tercera clase burguesa”, [Lispector, 2021, p. 105]) que no representan ventajas sustanciales para situarla en un mayor grado social, es decir, para librarla del estatus de residuo. En contraste con lo expresado por Fariás (2022) y conforme a la propuesta de Bauman, en *La hora de la estrella* sí es posible leer a Macabéa (y a la mayoría de los personajes) como residuo humano; como “las sobras de una sociedad muy alta” (Lispector, 2021, p. 106). Ahora bien, ¿la condición residual de Macabéa supondría un vínculo o uso particular con los objetos de su cotidianeidad? ¿En qué medida la radio incide de un modo especial en

su vida a partir de dicha condición? En el siguiente apartado intentaremos dar una respuesta a estas interrogantes.

3. Materialidades en el espacio doméstico

En *Material cultures. Why some things matter*, obra de pluriautoría editada por Daniel Miller (2001), se abordan los estudios de la cultura material, cuyo interés se enfoca en el análisis específico de *artefactos* o *ámbitos artefactuales particulares*, lo que nos permite delimitar nuestro segundo concepto de *materialidad*. La dimensión que actúa como hilo conductor a lo largo del volumen – dimensión clave para diferenciar las distintas secciones – es la del espacio. Esta dimensión vincula la preocupación por el ámbito doméstico más privado con la esfera más pública y global. Así, los capítulos se presentan en forma de estudios que van desde compras por catálogo, pasando por los jardines, hasta el uso del papel en la oficina. Cada uno de los diez capítulos que componen el volumen es resultado de un estudio etnográfico. Dicha disciplina (la etnografía) utilizada en la cultura material también tiende a enfatizar observaciones cuidadosas de lo que las personas realmente hacen y, en particular, de lo que hacen con las cosas. Como tal, los investigadores se enfrentan constantemente a las discrepancias cotidianas entre lo que los individuos dicen que les importa y aquello a lo que realmente prestan atención (Miller, 2001, pp. 12-13). El tipo de análisis de la cultura material presentado en el volumen tiene entonces su propio criterio de importancia que surge, en gran medida, a través de la investigación etnográfica: un criterio que insiste en destacar aquellos objetos de los que se puede demostrar que importan a las personas, incluso cuando ellas mismas no hacen ninguna afirmación al respecto (Miller, 2001, p. 13).

Ahora bien, será específicamente el segundo capítulo *Radio texture: between self and others*, escrito por Jo Tacchi, el que servirá como eje teórico para establecer un diálogo con el objeto de estudio. La antropóloga especializada en los medios de comunicación utiliza la idea misma de cultura material para interponer un elemento clave entre los estudios más tradicionales de la radio y su audiencia. Se trata de un *paisaje sonoro texturizado* que se emite por radio y que se utiliza para formar una clase de espacio dentro del hogar. El sonido de la radio, como parte de la cultura material del hogar, se considera una textura y contribuye a la textura sonora del entorno doméstico. Centrándose en las cualidades particulares que tiene la radio, Tacchi habla de la *presencia material del sonido* que se opone a la *presencia* igualmente *material del silencio* y se concentra en la función que desempeña la radio en el hogar, específicamente en los grados de sociabilidad. En pocas palabras, la antropóloga pretende reconocer las formas en que el sonido de la radio en el hogar se suma al entorno texturizado (o cultura material) dentro del cual se vive la vida cotidiana y se crean, recrean y modifican los seres sociales; así, al entrar en el hogar, el sonido de la radio se vuelve material y social: es social en su materialidad (Tacchi, 2001, p. 43).

Una de las funciones del sonido de la radio es llenar “el espacio ‘vacío’ y el tiempo ‘vacío’ con una rutina familiar...” (Tacchi, 2001, p. 25); hábito que, aunque en su caso no es familiar, se aprecia en una práctica matutina de Macabéa:

Todas las mañanas encendía el radio que le prestaba una compañera de cuarto, María da Penha, encendía el radio muy bajito para no despertar a las otras, sintonizaba invariablemente Radio Relógio, que daba “la hora exacta y la cultura”, y ninguna canción; sólo se escuchaba el sonido de gotas que caían –cada gota era un minuto que pasaba–. Y lo mejor de todo era que esa estación de radio aprovechaba los intervalos entre las gotas de minuto para dar anuncios comerciales –a ella le encantaban los anuncios–. Era la radio perfecta ya que también entre las gotas del tiempo transmitía breves conocimientos, los que tal vez algún día necesitaría saber. Fue así que aprendió que el emperador Carlo Magno era llamado en su tierra Carolus. Es cierto que nunca había tenido oportunidad de usar esa información. Pero nunca se sabe, quien espera siempre alcanza. (Lispector, 2021, p. 86)

El uso de la radio actúa, por una parte, como una constante presencia material sonora en el eje tempo-espacial de su esfera privada que se ve “como un patrón para la vida doméstica” (Tacchi, 2001, p. 25). Por otra parte, la elección específica del tipo de emisión parece justificarse como un marco y apoyo para futuras interacciones sociales, a “manera pseudosocial para crear un yo que podría o le gustaría ser social” (Tacchi, 2001, p. 27), a través de los breves conocimientos que efectivamente resultan oportunos en posteriores conversaciones con Olímpico, como aquella entablada luego de la visita al Jardín Zoológico:

Y sin notar que él también era de pocas palabras como conviene a un hombre serio, le dijo:

– ¡Me lleva! ¡No sabes abrir la boca y no tienes nada que decir!

Entonces afligida ella le dijo:

– Mira, ¡en su tierra al emperador Carlo Magno le decían Carolus! Y ¿sabías que la mosca vuela tan rápido que si volara en línea recta pasaría por todo el mundo en veintiocho días?

– ¡Eso es mentira!

– ¡No y no, juro por mi alma pura que eso aprendí en Rádio Relógio!... (Lispector, 2021, p. 99)

Ante la falta de una capacidad expresiva, las transmisiones informativas de Rádio Relógio le proporcionan a Macabéa una herramienta indispensable para reforzar, o más bien crear, su sociabilidad.

A partir de su frágil grado de intercomunicación, podemos dirigir el foco al *silencio social* del personaje, silencio considerado “como un extremo de una escala de sociabilidad” (Tacchi, 2001, p. 27). El día que Macabéa quedó sola en el cuarto:

Apenas podía creer que era dueña del espacio. Y no se escuchaba ni una sola palabra. Entonces bailó en un acto de absoluto valor, ya que la tía no la entendería. Bailaba y giraba porque al estar sola se volvía: ¡l-i-b-r-e! Era dueña de todo, de la arduamente conquistada soledad, del radio de pilas tocando a todo volumen, de la amplitud del cuarto sin las Marias. (Lispector, 2021, p. 89)

Resulta paradójica la situación: si bien la soledad y libertad son anheladas, ¿por qué Macabéa no querría disfrutar/contemplar el silencio y tranquilidad, cubriendo la serenidad con la radio a máxima intensidad sonora? El dispositivo es probablemente utilizado para “compensar la falta de interacciones sociales” (Tacchi, 2001, p. 25), pues Macabéa está sola en el mundo, sus “conexiones” a él (Glória, Olímpico, Marías, el señor Raimundo) no son relaciones significativas que impliquen una sociabilidad auténtica. El silencio le podría estar ofreciendo un recordatorio de su situación social no deseada y la radio la distraería entonces de “sus sentimientos de aislamiento o soledad” (Tacchi, 2001, p. 29).

La sonoridad resulta vital para el personaje:

Era callada (por no tener qué decir) pero le gustaban los ruidos. Eran vida. Mientras que el silencio de la noche asustaba: parecía que estaba dispuesta a decir la palabra fatal. Durante la noche era raro que pasara un carro en la Rua do Acre, mientras más se escucharan los cláxones, mejor para ella. (Lispector, 2021, pp. 83-84)

La ausencia de la radio durante la noche recaería en la necesidad de prestar atención a ruidos externos, le resulta temible que puedan existir momentos de silencio que resalten o hagan surgir otros “pensamientos o preocupaciones infelices” (Tacchi, 2001, p. 29), como aquellos relacionados con la palabra fatal: la muerte. Los ruidos, pero en especial la radio (en su uso cotidiano y doméstico), le permitirían finalmente “silencia[r] el silencio preocupante” (Tacchi, 2001, p. 30), ¿una preocupación existencial?

3. *Verfallen y dasman*

A continuación, proponemos que la radio puede ser considerada, desde la óptica de Martin Heidegger, como un *ser-a-la-mano* que acrecienta y promueve la *caída* (*Verfallen*) de Macabéa, un modo existencial “ruinoso”. En su obra *Ser y tiempo*, Heidegger (1997) plantea al ser humano como el *Dasein*, el *ser-ahí* que, en su estado fáctico – conjunto de hechos y circunstancias que determinan su vida –, convive con otros *seres-en-el-mundo* (*Dasein*) y *seres-a-la-mano* (objetos, cosas). Dentro de su facticidad, el *Dasein* está siempre en un estado de yecto, arrojado al mundo, es decir, siempre frente a una situación con un determinado estado de ánimo, involucrado con los otros seres de su mundo circundante; esto implica la realización constante de ciertas tareas, labores y funciones: *cura o cuidado* (*Sorge*).

Esta propensión de cuidado expresa una tendencia fáctica fundamental de la vida que la conduce hacia su propio *declive* y por la que se produce un *movimiento de caída* en el mundo que, a su vez, desemboca en el *desmoronamiento* de la vida misma. (Heidegger, 2002, p. 38)

Dicho de otro modo, el ser humano al estar siempre entregado a las actividades cotidianas se pierde y llega a un estado en el cual olvida su propio ser, olvida preguntarse por el ser – por el sentido de su vida – y estaría viviendo, por lo tanto, una vida *inauténtica*.

Este modo de orientarse o moverse en el mundo es lo que Heidegger denomina la *caída*¹ o *ruina*, es el estado usual del ser humano que lo domina la mayor parte del tiempo. Macabéa patentiza estar en esa caída: “La mecanógrafa vivía en una especie de aturrido limbo, entre cielo e infierno. Nunca había pensado ‘yo soy yo’” (Lispector, 2021, p. 86); un estado permanente porque vive en él, donde efectivamente no se pregunta por ella misma. Esta caída, en parte, podría encontrar una razón en la explotación laboral que sufre, la cual revelaría una falta de momentos propicios para cavilar sobre su existencia.

El reflexionar y cuestionar(se), o la “preocupación que se inquieta por el sí mismo” en términos de Heidegger (2002, p. 44), es un modo de distanciarse de la caída, un “contramovimiento opuesto a la tendencia hacia la caída de la vida” (Heidegger, 2002, p. 44). Sería, en nuestras palabras, una práctica “contrarruinante” a la que Macabéa no le concede más que un instante en su vida: “Sólo una vez se hizo una trágica pregunta: ¿quién soy yo? Se asustó tanto que dejó completamente de pensar” (Lispector, 2021, p. 83). El temor que siente al pensar sobre ella misma es eludido porque este tendría la potencia de desencadenar la reflexión de un miedo latente: la muerte. Un pensamiento que intentaría eludir, como señalamos previamente, con la presencia material sonora. Haberse planteado la pregunta “¿quién soy yo?” revelaría una capacidad de profesar el contramovimiento/la práctica contrarruinante; no obstante, no estaría dispuesta a ello por el pavor que le produce. Si bien el *Dasein* está arrojado a una multiplicidad de posibilidades, en todas ellas habita la más difícil de todas, el deceso. De tal forma, el humano es también un *ser-para-la-muerte* y para negarla se entrega a una existencia inauténtica; esa misma existencia de Macabéa, quien “A pesar de la muerte de la tía, estaba segura de que con ella todo sería diferente, pues nunca se iba a morir” (Lispector, 2021, p. 81). El personaje, para sofocar la aflicción de que inevitablemente va a fallecer, niega su finitud; aceptarla es el fundamento de una existencia auténtica que ella no experimenta por estar en la continua caída.

Como el *Dasein* es tiempo, en sus posibilidades inauténticas de existencia, el *presente* es aceptar simplemente que las circunstancias se le presenten: “A falta de quien le respondiera ella misma parecía haberse respondido: es así porque es así” (Lispector, 2021, p. 79), y en cuanto al *futuro*, el modo inauténtico de existir significa no proyectarse hacia adelante para prever las posibilidades: “Dime una cosa: ¿no piensas en tu futuro? La pregunta se quedó en el aire, ya que la otra no supo responder” (Lispector, 2021, p. 105). Macabéa ciertamente responde a los elementos propios temporales de una vida inauténtica: se conforma con su miserable vivir que prolonga hacia/para su porvenir, reduciéndolo, en consecuencia, a su única posibilidad existencial.

La caída se puede articular, de acuerdo con Heidegger, en las hablaturías (*Gerede*) y la curiosidad (*Neugier*), fenómenos que determinan una existencia inauténtica, a los

¹ El término “caída”, traducción de *Verfallen*, tiene un origen religioso con la idea de “tentación”. Heidegger lo obtiene a través del análisis de los fenómenos de la *dispersio* y de la *tentatio* descritos en el libro décimo de las *Confesiones* de Agustín. A partir de la idea agustiniana de que el hombre abandona la *vida beata* en favor de los placeres (*concupiscentia carnis*), del ansia de conocimiento (*concupiscentia oculorum*) y del reconocimiento social (*ambitio saeculi*), Heidegger establece un paralelismo con el *Dasein*. “Este tipo de existencia invertebrada y aparentemente tranquilizadora...nos ciega, nos deslumbra, nos aleja de nosotros mismos, nos arroja a la caída, provoca nuestra ruina...” (Heidegger, 2002, p. 97; nota aclaratoria).

cuales Macabéa se encuentra arrojada. Ambos fenómenos están englobados por *el uno* (*dasman*) o el *se dice*, un ente impersonal al que podríamos llamar la sociedad y el cual se proyecta a través de los medios de comunicación; estructuras que implantan lo que se debe o no debe pensar y hacer. Las habladurías, aquella mera “difusión y repetición de lo dicho” (Heidegger, 1997, p. 171), son el discurso frecuente de Macabéa cuando interactúa con Olímpico, reproduciéndole lo que ha escuchado en la radio. Asimismo, se abandona a la guía o influencia del *dasman* de la radio:

En otra ocasión había oído: “Arrepiéntete en Cristo y Él te dará felicidad”. Entonces ella se había arrepentido. Como no sabía bien de qué, se arrepentía toda y de todo. El pastor también decía que la venganza es algo infernal. Entonces ella no se vengaba. (Lispector, 2021, p. 86)

Macabéa se deja determinar externamente por el uno, aquí religioso, renunciando a la posibilidad de pensamiento y acción propios. Vive en un modo pasivo condicionado desde el afuera, desde ese *ser-a-la-mano* (radio) que “dice que da la hora exacta, cultura y anuncios” (Lispector, 2021, p. 95); que le dicta y la mantiene *cayendo*, siempre realizando ese movimiento decadente, ya que se ocupa de este objeto cada uno de sus días. Al estar sometida al *dasman*, su posibilidad de vida auténtica se ve eliminada y toda posibilidad crítica de la consciencia, aniquilada. Resulta interesante cómo además de las habladurías, a la mecanógrafa le “gusta tanto oír las gotas de los minutos del tiempo así: tic-tac-tic-tac-tic-tac” (Lispector, 2021, p. 95), pues si nos remitimos a la faceta simbólica del reloj – nombre de su radio predilecta (Relógio) –, este como máquina “está ligado a las ideas de ‘movimiento perpetuo’, autómatas” (Cirlot, 1997, p. 387), nociones que se enlazan a la perfección con ese actuar sin reflexión de Macabéa.

La adoración que tiene por los anuncios comerciales – la publicidad –, emitidos a cada intervalo entre las gotas de los minutos, revela una *curiosidad* de Macabéa. Una curiosidad entendida no como el clásico asombro, sino como la búsqueda de lo nuevo, para “saltar nuevamente desde eso nuevo a otra cosa nueva” (Heidegger, 1997, p. 174). Tanto la Rádio Relógio como los anuncios de los periódicos viejos de la oficina que coleccionaba y “los pegaba en el álbum” (Lispector, 2021, p. 87) despiertan y potencian en Macabéa la avidez por las novedades. La sumisión al *dasman*, a través de la publicidad, se ve concretado, por ejemplo, en que:

La gordura siempre había sido el ideal secreto de Macabéa. Una vez en Maceió había escuchado a un muchacho decirle a una gorda que pasaba por la calle: “¡Tu gordura es hermosura!”. A partir de entonces había ambicionado tener carnes y fue cuando hizo el único pedido de su vida. Le pidió a la tía que le comprase hígado de bacalao. (Ya desde entonces mostraba tendencia a los anuncios). (Lispector, 2021, p. 102)

Al vivir de lo que la publicidad le presenta y al carecer de criterio propio, acepta lo que esta le propone como verdad: engordar para ser hermosa. Desde temprana edad se ve diluida en el mundo/dominio de lo cósmico, del *dasman*, y se olvida del ser, de ella, de preguntarse *¿quién soy yo?* En definitiva, elegiría o buscaría esta *distracción* (Heidegger,

1997, p. 174), (el prefijo *dis-* como indicio de negación o contrariedad) para distanciarse de la autenticidad, *caer* existencialmente y recusar ser un *ser-para-la-muerte*, “La nordestina no creía en la muerte, como ya dije, pensaba que no” (Lispector, 2021, p. 86).

4. Conclusiones

A partir del análisis previo, podemos establecer que otras de las materialidades patentes en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector son, por una parte, los seres residuales y, por otra parte, la radio como artefacto de uso habitual. En cuanto a las dimensiones filosóficas, pudimos constatar que en la novela los fenómenos de *verfallen* y *dasman* orbitan alrededor y permean la vida de la protagonista. ¿Cómo se interrelacionan finalmente todos estos elementos? El hecho de que Macabéa tenga la condición de “residuo humano” reduce su vida a (casi) únicamente trabajar (bajo explotación) y escuchar la radio (Relógio) en tanto esparcimiento. Esta incide no solo en su (in)sociabilidad, sino también en un modo inauténtico de existir.

Macabéa revela y se adscribe a las zupias que han emergido y se han aglomerado como efecto colateral de la modernización instaurada, sin excepción, en la sociedad carioca. Remanentes sociales del sistema productivo y sujetos insatisfechos en el sistema consuntivo. Con respecto a este último punto, podríamos plantear que Macabéa siente dicha incompletitud (hambre) respecto a productos que conllevan una inversión de dinero; ahora bien, si pensamos en los permanentes y cotidianos productos intangibles ofrecidos por la radio y el periódico (anuncios, publicidad), sería una consumidora plena, pero es no consciente de ello ya que el acceso a estos es de forma gratuita.

La radio, en tanto paisaje sonoro texturizado, le proporciona a la protagonista compañía y estimulación en su cosmos doméstico y se constituye en tanto artillero antilacónico para enfrentar y sobrepasar situaciones de interrelación, y como silenciador de sus preocupaciones/pensamientos existenciales. Este medio, a la vez, propicia que Macabéa esté inmersa en el plano existencial de la caída/ruina, un modo de realización cotidiana caracterizado por decadencia e impropiedad – no pensar por sí misma –, permitiéndole desconocer la muerte como posibilidad real. Posibilidad que al concretarse la desviste de ser *Dasein*, animada de existencia, por tanto, transformada en cosa; una cosa caída, inerme e inmóvil volteada hacia un desagüe, en el rincón de un oscuro callejón del barrio Olaria, tal como un envoltorio o colilla desechada.

Financiamiento: Esta investigación fue financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Beca/Doctorado Nacional 2024-21240559.

Agradecimientos: Agradezco a la profesora Dra. Mariela Fuentes Leal por la retroalimentación de una versión previa de este trabajo enmarcado en su asignatura *Sombras del tiempo: huellas, imágenes y materialidades en la Literatura Latinoamericana* en el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Chile.

Referencias

- Baltodano, G., & Ramírez, G. (2019). Subjetividad y subordinación en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector. *Letras*, 66, 47-73. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/12328>
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Cirlot, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela.
- Farías, J. (2022). Desafección y residuos en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector. *Revista Zur*, 4(1), 62-71. <https://revistazur.ufro.cl/volumenes/volumen-4-numero-1/desafeccion-y-residuos-en-la-hora-de-la-estrella-de-clarice-lispector-por-juan-elias-farias-bastias/>
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2002). *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Indicación de la situación hermenéutica. [Informe Natorp]*. Trotta.
- Lispector, C. (2021). *Novelas III. Agua viva. La hora de la estrella. Un soplo de vida*. Fondo de Cultura Económica.
- Lispector, C. (1944). *Cerca del corazón salvaje*. Editôra Sabiá.
- Lispector, C. (1946). *La lámpara*. Agir.
- Lispector, C. (1948). *La ciudad sitiada*. A Noite.
- Lispector, C. (1960). *Lazos de familia*. Livraria Francisco Alves.
- Lispector, C. (1964). *La pasión según G.H.* Editôra do Autor.
- Lispector, C. (1973). *Agua viva*. Artenova.
- Miller, D. (2001). Why some things matter. In D. Miller (Ed.), *Material cultures. Why some things matter* (pp. 3-21). Taylor & Francis.
- Nascimento, E. (2012). *Clarice Lispector. Uma literatura pensante*. Civilização Brasileira.
- Rocha, M. (2019). *Animalidad, viaje y escritura. Una aproximación a la obra de Clarice Lispector* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Río Negro]. Repositorio Institucional Regional de la Universidad Nacional de Río Negro. <https://rid.unrn.edu.ar/bitstream/20.500.12049/3926/1/Animalidad%2c%20viaje%20y%20escritura.%20Una%20aproximaci%20a%20la%20obra%20de%20Clarice%20Lispector.%20Rocha%2c%20Mirna.pdf>
- Silva-Santisteban, R. (2009). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Souto, P. (2023). La angustia en Macabea. Una lectura heideggeriana de *La hora de la estrella* de Clarice Lispector. *Nota Al Margen*, 1(2), 61-75. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/notalmargen/article/view/42458>
- Tacchi, J. (2001). Radio texture. Between self and others. In D. Miller (Ed.), *Material cultures. Why some things matter* (pp. 25-45). Taylor & Francis.

[recebido em 12 de agosto de 2024 e aceite para publicação em 12 de fevereiro de 2025]

La “película de artista de cine”. Una forma heredada del *künstlerroman* para la autorreferencialidad cinematográfica

O “filme sobre o artista de cinema”. Uma forma herdada do *künstlerroman* para a auto-referencialidade cinematográfica

The “film about cinema artist”. A form inherited from the *künstlerroman* for self-referentiality in cinema

Antonio Viñuales Sánchez¹

0000-0002-0201-5973 

¹ Departamento de Didácticas Específicas, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Universidad de Zaragoza, España.

Autor correspondente: avinuales@unizar.es

Resumen. La “película de artista de cine” es un tipo plenamente activo y funcional cuya característica más reconocible es el protagonismo de profesionales del mundo del cine, tales como directores, actores y guionistas. Más allá de este rasgo de contenido, su seña de identidad y su gran atractivo residen en su doble potencial didáctico y autorreferencial, en virtud del cual se engranan cantidades variables de reflexión autobiográfica, junto con reflexiones metacinematográficas sobre diversos aspectos de la disciplina fílmica — históricos, culturales y laborales, entre otros —. Pese a que numerosos y destacados directores han facturado a su través reconocidos clásicos, el discurso académico no le ha dispensado la atención suficiente. Nuestra contribución se propone, en consecuencia, delimitar sus principales rasgos distintivos mediante cuatro momentos teóricos. El primero es una hipótesis genealógica que propone situar su origen en la “novela de artista” o *Künstlerroman* — una variante del *Bildungsroman*, según la tradición teórica —. El segundo es una descripción de sus motivos constructivos arquetípicos: biografía, educación y crisis. Su distinto peso y protagonismo da lugar, como en su antecedente novelístico, a las principales variantes de este tipo de película que pasamos después a describir: la de educación, biografía familiar y crisis artísticas. Para ilustrarlas, finalmente, analizamos diversas obras de contrastada calidad en el ámbito del cine internacional. Reputados cineastas han aspirado con ellas a reflexionar acerca del desarrollo histórico y de la relevancia cultural del cine, al tiempo que han ofrecido una imagen evolutiva y autorreflexiva sobre su propio camino vital, artístico y existencial.

Palabras clave: Novela de artista. *Künstlerroman*. Película de artista de cine. Película autobiográfica. Cine sobre cine.

Resumo. O “filme sobre o artista de cinema” é um tipo de filme totalmente ativo cuja característica mais reconhecível é o protagonismo de profissionais do cinema, como realizadores, actores e argumentistas. Para além desta característica típica, a sua marca distintiva reside no seu grande potencial didático e autorreferencial. Trata-se de uma mistura de reflexão autobiográfica e de reflexões sobre vários aspectos da própria disciplina cinematográfica — históricos, culturais e profissionais, entre outros —. Muitos realizadores de renome produziram clássicos reconhecidos através deste género cinematográfico. Mas o discurso académico não lhe tem dado a atenção necessária. O nosso contributo pretende, por isso, delimitar os principais traços distintivos do “filme sobre o artista de cinema” através de quatro momentos teóricos. A primeira é uma hipótese genealógica que propõe localizar a sua origem no “romance de artista” ou *Künstlerroman* — uma variante do *Bildungsroman*, de acordo com a tradição teórica —. A segunda é uma descrição dos seus motivos construtivos arquetípicos: biografia, educação e crise. O seu peso e protagonismo diferentes dão origem, tal como no seu antecessor novelístico, às principais variantes deste tipo de filme, que passamos a descrever: a da educação, a da biografia familiar e a crise artística. Por fim, ilustraremos estas variantes através da análise de obras de qualidade comprovada no cinema internacional. Com estes filmes, os cineastas pretendem refletir sobre o desenvolvimento histórico e a relevância cultural do cinema, oferecendo ao mesmo tempo uma imagem evolutiva e auto-reflexiva do seu próprio percurso vital, artístico e existencial.

Palavras-chave: Romance de artista. *Künstlerroman*. Filme sobre o artista de cinema. Filme autobiográfico. Cinema sobre cinema.

Abstract. The ‘film about cinema artist’ is a fully active type of film whose most recognisable feature is the protagonism of film professionals, such as directors, actors and screenwriters. Beyond this typical characteristic, its hallmark comes from its great didactic and self-referential potential. It consists of a mixture of autobiographical reflection and reflections on various aspects of the film discipline itself —historical, cultural and occupational, among others—. Numerous prominent directors have produced recognised classics through this film genre. But academic discourse has not given it the attention it needs. Our contribution aims, therefore, to delimit the main distinctive features of the ‘film about cinema artist’ through four theoretical moments. The first is a genealogical hypothesis that proposes to locate its origin in the ‘artist novel’ or *Künstlerroman* —a variant of the *Bildungsroman*, according to the theoretical tradition—. The second is a description of its archetypal constructive motifs: biography, education and crisis. As in its novelistic predecessor, their different weight and protagonism gives rise to the main variants of this type of film, which we will now describe: that of education, family biography and artistic crisis. Finally, we will illustrate this variants by analysing works of proven quality in international cinema. With such films, filmmakers aim to reflect on the historical development and cultural relevance of cinema, while at the same time offering an evolving and self-reflective image of their own vital, artistic and existential path.

Keywords: Artist novel. *Künstlerroman*. Film about cinema artist. Autobiographical film. Cinema about cinema.

1. Introducción

Asimilar el mundo y comprenderlo en su complejidad creciente es el gran reto al que se enfrentan las sociedades históricas para sobrevivir. Para ello se pertrechan con preciados instrumentos que emanan de la imaginación, clave esta última para el éxito de la humanidad *sapiens* junto a su distintiva capacidad para cooperar a gran escala — según han observado estudiosos como Yuval Noah Harari (2014, p. 38) —. A diferencia de las disciplinas científicas y tecnológicas, provenientes de la misma facultad racional, las artes

son una valiosa herramienta simbólica para la supervivencia y la cohesión social cuya dimensión reflexiva no siempre es ponderada como merece. Dos milenios separan dos importantes apuntes sobre el vigor reflexivo de las artes literarias. El primero es un célebre pasaje de la *Poética* de Aristóteles (1451b, p. 9, 1974, p. 158) en el que el estagirita resalta el carácter filosófico de la poesía y su potencial como herramienta interpretativa de la realidad, colocándola por encima de la disciplina de la Historia. A las puertas de la Modernidad y en sentido análogo, sugiere Immanuel Kant (2004, p. 121) que la filosofía de la historia se parecería a una novela más que a cualquier otro discurso.

La capacidad reflexiva de las artes, con todo, no se agota en su potencial interpretativo sobre el mundo y su historia. Ese mismo potencial ha permitido a las obras artísticas volver su mirada hacia su interior, considerándose a sí mismas como materia de reflexión. Es un lugar común en el discurso académico la apreciación de la última parte de la Modernidad — a la que se suele llamar “Postmodernidad” — como la edad de oro de la autorreflexión artística. Si nos fijamos de nuevo en las artes literarias, la moderna es la era de la llamada “metaliteratura” y de la “metaficción”. Gérard Genette (1982) y Michael Rifaterre (1978) consagraron la “intertextualidad” — concepto acuñado por Julia Kristeva (1969) — y la autorreferencia como lo más genuino de la literatura de esta época. Maurice Blanchot fue algo más lejos y sentenció que la literatura se dirige solo hacia sí misma (1959, p. 265).

Sea como fuere, la complejidad de las artes ha ido en aumento al alimón con la complejidad del mundo. Y tal complejidad, que irrumpe con el proceso civilizatorio, ha causado cantidades ingentes de desorientación. Para obtener una imagen ordenada del mundo complejo, el hombre histórico se ha dotado de nuevos saberes: las “disciplinas” de conocimiento, tampoco ajenas al apuntado aumento de la complejidad. Cuestión particular es la situación de las humanidades y de las disciplinas teóricas sobre las artes, las cuales vienen erosionándose sin remisión hasta la actualidad. Con su descrédito, no obstante, han dejado un espacio a la reflexión sobre el arte que está tratando de ser colmado por la propia actividad artística autorreflexiva. El giro autorreferencial moderno es, en definitiva, una expresión de la desorientación del hombre moderno con respecto a su propia actividad artística, y de la desconfianza en la teoría.

El diagnóstico sobre semejante giro, que da ese acento típico autorreflexivo a las artes modernas, debe sin embargo ser matizado para ser algo más certero. Un primer matiz pasa por reconocer que la autorreflexión artística no es patrimonio exclusivo de ninguna época. En las artes literarias, la primera muestra documentada de la metaliteratura está en la comedia *Las ranas* de Aristófanes, que trata de decidir el mejor poeta trágico. Dante continúa la misma senda crítica sobre su actualidad cultural con la *Divina Comedia* (Alighieri, 1314), y Cervantes factura tres siglos después sus mejores obras como reflexión crítica de géneros literarios agotados. En pintura, quizá el más celebre ejemplo metaartístico pertenece al Barroco: *Las meninas* (1656) de Velázquez, cuyo guiño autoconsciente ha tenido una continuación con las versiones de Picasso (1957) y Félix de la Concha (2011). Con todo, el autorretrato es el género estrella de la autoconsciencia barroca. Son célebres los de pintores como Durero y Rembrandt, y también el de Montaigne (1580).

Un segundo matiz tiene que ver con los distintos acentos que adquiere la autorreferencialidad artística a lo largo de la historia. Desde la Antigüedad hasta el Humanismo, el contenido de esa autorreferencialidad son las propias artes, sus obras y estilos. Tras el Humanismo y ya en la Modernidad, los artistas pasan a considerarse como contenidos legítimos de la práctica autoconsciente, y no dudan en interponerse entre su objeto y el juicio que emiten sobre él. En literatura, esto ha dado lugar a la "autoficción", también propia de dominios artísticos afines como el cine y la pintura. La necesidad moderna de dotarse de una imagen pública y la invasión del arte por el mercado ha alimentado el crecimiento de la autoexploración de los artistas (Groys, 2010, pp. 17).

Un último aspecto que nos lleva directamente al objeto de estudio de este artículo es que la autorreflexión en el arte no se limita al cultivo de una serie de contenidos, temas o motivos recurrentes. La práctica autorreflexiva se concreta, además, a través — como mínimo — de dos elementos más: las operaciones artísticas (parodia, cita, estilización, etc.) y los géneros artísticos. Pese a que la idea generalizada sobre estos últimos — promovida por autores como Croce (1967, pp. 51 y Adorno (1971, pp. 263 — es que habrían desaparecido para la imaginación moderna, nosotros los consideraremos, siguiendo a Bajtín (1982, p. 268), como el centro de la actividad imaginativa que organiza desde un plano superior-simbólico el resto de contenidos.

Nuestro estudio se basa en la centralidad imaginativa de los géneros para tratar de demostrar que a través de ellos se concreta la autorreflexión artística. Tales géneros no son un patrimonio exclusivo de las artes que los ven surgir. Protagonizan, en cambio, saltos interartísticos espoleados por la afinidad existente entre las distintas artes. En ese sentido, el cine ha protagonizado un salto de conciencia que lo ha habilitado como arte autoconsciente-autorreflexiva a través de la adopción de ciertos subgéneros de la novela (Viñuales Sánchez, 2024d, p. 1003), entre los que destaca la "novela de artista". A partir de la filología alemana, sobre todo de Marcuse (2007), se la denomina *Künstlerroman*. Pese a que se la suele considerar una variante del *Bildungsroman*, se trata — como sugeriremos — de una categoría temática que engloba en realidad otros subgéneros de la novela cuyo mínimo común denominador es el protagonismo del artista.

La novela de artista se ha convertido en un modelo estable para la autoindagación artística de cuya adopción, cultivo y expansión cinematográfica nos vamos a hacer cargo en este estudio. El viaje de este modelo hacia las pantallas es el origen de la que llamaremos "película de artista". En el marco de este tipo de película se sitúa un tipo muy especial al que denominaremos "película de artista cinematográfico", cuya característica más reconocible es el protagonismo de profesionales cinematográficos. Más allá de este rasgo de contenido, su seña de identidad principal reside en su doble potencial didáctico y autorreferencial, en virtud del cual se engranan reflexión autobiográfica y reflexiones metacinematográficas.

Pese a que numerosos y mitificados directores han facturado a su través célebres clásicos, el discurso académico no le ha dispensado la atención suficiente. Nuestra contribución se propone delimitar sus principales rasgos mediante cuatro momentos teóricos. El primero es una hipótesis genealógica que propone situar su origen en el *Künstlerroman*. El segundo es una descripción de sus motivos constructivos: biografía, educación y crisis. Su distinto peso y protagonismo da lugar, como en su antecedente

novelístico, a las principales variantes: la educación del artista de cine y la crisis. También atendemos a los híbridos con géneros cinematográficos clásicos y a las parodias. Para ilustrar estas opciones analizaremos finalmente diversas obras de contrastada calidad en el ámbito de los cines nacional e internacional.

2. La “novela de artista” (*Künstlerroman*)

Pese a la abundante bibliografía sobre la novela de artista, todavía existe un debate abierto acerca de la legitimidad de esta etiqueta. Este podría tener su origen en la insuficiencia de la teoría de Marcuse, su primer investigador, asumida de forma algo acrítica por sus continuadores. Su acercamiento está basado en la teoría de Lukács. Se fija en sus temas típicos. Sobre todo, en que suele expresar la incompatibilidad entre arte y vida. Pero aun concediéndole un carácter nuclear a este motivo, lo sustantivo para Marcuse está en que el método de construcción del personaje-artista es idéntico al del *Bildungsroman*: la educación. A juicio de Lukács y Marcuse, la novela de educación es la que mejor expresa el crecimiento y la apertura del destino del personaje moderno — al que el primero califica como “problemático” (2010, pp. 61-62) —, en oposición al héroe épico. Desde Marcuse en adelante, la novela de artista se considera como una variante de la novela de educación porque representa la oposición del mundo al crecimiento del artista mediante la representación de un polémico proceso de aprendizaje. Entre las obras que inauguran esta novela de artista destacan *Anton Reiser* (1785) de Karl Philipp P. Moritz, *Ardinghello* (1787) de Wilhelm Heinse, *Enrique de Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) de Novalis y *La edad del pavo* (*Flegeljahre*, 1804-1805) de Jean Paul.

Es cierto que una gran parte de novelas de artista como las citadas presenta un proceso de educación artística desde la infancia hasta la madurez. Pero no es menos cierto que existe una notabilísima cantidad de novelas con protagonismo artístico, cuyo método constructivo es algo distinto. Una muy habitual se presenta como novela corta y se centra en periodos de tiempo muy reducidos (días, semanas, horas). Expresa la crisis vital o artística de un personaje situado en una etapa de madurez o decrepitud. Lo esencial para esta novela corta de artista, en cambio, es mostrar el paso mágico-simbólico de un umbral crítico, al modo de una metamorfosis que transforma al personaje de forma inevitable, concediéndole finalmente una vida nueva o un destino funesto. No desatiende Marcuse a esta novela simbólica del artista frente al umbral de una “hora fatídica” (2007, p. 80). Ahora bien, termina desactivando sus diferencias al considerarla como una variante concentrada de la novela de educación. *La muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*, 1912) de Thomas Man es quizá uno de sus mejores ejemplos.

Como puede observarse, ya está implícito en Marcuse el germen de la consideración de la novela de artista como un tipo de novela que aglutina en sí dos géneros novelísticos distintos: el de educación y el de crisis. Solo que su estudio no extrae todas las conclusiones pertinentes ni repara, en definitiva, en la diversidad de subgéneros de la novela moderna que se esconden tras esta novela de protagonismo artístico.

Los estudiosos posteriores han transitado una senda análoga. Márquez Villanueva (2011) incluso ha simplificado la filosofía de su predecesor y ha reducido la esencia de la novela de artista a la dupla personaje-artista y al tema de la lucha entre arte y vida. Otros

han aplicado las ideas marcusianas con objeto de justificar la existencia del *Künstlerroman* en ámbitos nacionales como la novela hispanoamericana (Donaire del Yerro, 2015) o la española finisecular (Plata, 2009). Y también se ha tratado de actualizar la teoría del *Künstlerroman* para adaptarla a nuevas condiciones culturales como la sociedad del espectáculo (Donaire del Yerro, 2016) o al debate sobre la identidad de género (Flock, 2023).

El segundo gran momento del debate sobre la novela de artista lo protagoniza Roberta Seret (1992), quien polemiza con Marcuse al percibir claramente la diversidad de géneros novelescos que hay tras la etiqueta "novela de artista". La entiende como un símbolo del viaje hacia su identidad artística que puede darse mediante diversas modalidades. Prefiere dejar la denominación de *Künstlerroman* para la novela de formación artística y poner en circulación la etiqueta "novela de artista" para reunir a las novelas con personaje artístico.

Un tercer momento, por el que tomaremos partido, es heredero de la visión sobre la diversidad de la novela de Bajtín. Lo protagoniza Luis Beltrán Almería (2021, pp. 207-209). Coincide con Seret en considerar el protagonismo artístico como un contenido de referencia temática que serviría solo para responder al importante número de novelas con protagonismo artístico. Tales novelas, sin embargo, muestran modos constructivos del personaje y de su mundo de formas diversas, tres en concreto: como educación artística, como biografía y como crisis. A su parecer, la caracterización de la novela de artista, en consecuencia, no debe partir del mínimo común de sus contenidos, sino de los motivos constructivos del personaje y del mundo novelesco. De su distinto peso específico y simbólico es de donde surgen los distintos géneros novelísticos que existen tras la novela de contenidos y personaje artísticos.

El mapa de géneros que, en definitiva, habría de contemplarse tras la novela de protagonismo artístico tendría la siguiente composición: el simbolismo educativo es el sustento de la "novela de educación artística"; el simbolismo de la crisis — estudiado por Bajtín (2019, pp. 434-435) — es el centro de la "novela de crisis de artista"; y el simbolismo biográfico-familiar —tomado del cronotopo homónimo de Bajtín (2019, pp. 435-436)— da lugar a la "biografía familiar de artista".

Veamos ahora los motivos típicos y la arquitectura de cada una de estas tres modalidades. La "novela de educación artística", como sucede con el *Bildungsroman* (Bajtín, 2019, pp. 108-111), tiene como núcleo la representación del proceso de aprendizaje artístico, espoleado por un cambio de época. Mezcla lucha por la educación y elementos humorísticos. Personajes esenciales son un hombre de bien (maestro artístico) y una mujer fatal que desvía al educando.

La "novela de crisis del artista", al igual que la "novela de crisis" (Beltrán Almería, 2021, pp. 260-263), se centra en un episodio de corta duración y gran intensidad a la manera de umbral mágico. Se basa en el simbolismo de la metamorfosis (Bajtín, 2019, pp. 434-435), y tiene como protagonista a un artista de grandes cualidades, pero inmerso en un proceso psicológico radical y excéntrico, proclive a la experimentación por parte del autor. Son habituales artistas locos. Incorpora alucinaciones, milagros, sueños, el simbolismo mágico de las transformaciones y sus espacios preferentes son plazas, calles, rellanos y patios de vecinos. Allí la necesidad se disfraza de casualidad y suceden caídas,

regeneraciones y transformaciones cuyo motor suele estar en los motivos de la culpa y la humillación pública, que dan paso a la caída definitiva o a una nueva vida.

La “biografía familiar” (Bajtín, 2019, pp. 435-436) es idónea para representar el choque entre la formación de la identidad individual contra instituciones refractarias, basadas en tradiciones y costumbres. Destaca la familia, cuya dramática descomposición converge con la búsqueda de valores trascendentes por parte del educando-artista.

3. La “película de artista”

Como tal, la “película de artista” no es un tipo reconocido por la teoría de los géneros cinematográficos. Su falta de reconocimiento no ha sido un obstáculo para la facturación de meritorias películas de artista en todas las variantes ya observadas en su expansión novelística. El viaje que lleva este tipo de novela hacia las pantallas no es, empero, el asunto principal de nuestro estudio. Tan solo nos proponemos sugerir la existencia de este tipo de película a partir del análisis hermenéutico de obras cinematográficas con patrones constructivos comunes a los novelescos.

Propondremos ahora algunos ejemplos de las diferentes películas de artista para centrarnos luego en ejemplos de “película de artista de cine”. Como “películas de la educación artística”, cabe distinguir las que se basan en un artista real o en uno ficticio (Viñuales Sánchez, 2025a, pp. 113). En ambos casos, se concentra la exposición del aprendizaje artístico en una sola etapa vital. Las primeras suelen basarse en la bibliografía histórica o en materiales biográficos autorizados. Así sucede con *Rembrandt* (1936) de Alexander Korda, *Amadeus* (1984) de Miloš Forman y *El manantial* (*The Fountainhead*, 1949) de King Vidor. La formación artística de un personaje ficticio está representada por *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry y por *Whiplash* (2014) de Damien Chazelle. *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, 1989) de Peter Weir, combina el renacimiento formativo de un huérfano y la caída de un artista aplastado por las costumbres. *La familia Bélier* (*La famille Bélier*, 2014) de Éric Lartigau, en cambio, es una biografía familiar en la que una promesa del canto se sobrepone al destino prescrito por sus progenitores. Una película de artista en crisis es *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) de Luchino Visconti. Con el mismo modelo destacan *La pianista* (*La Pianiste*, 2001) de Michael Haneke y *TÁR* (2022) de Todd Field, donde las crisis provienen de las adicciones de sus protagonistas.

En todos los ejemplos citados se introducen variables cantidades de reflexiones sobre las disciplinas artísticas. Un curioso ejemplo muy reciente de película de educación artística musical, por la inclusión de técnicas metacinematográficas como la ruptura de la cuarta pared, es *La estrella azul* (2023) de Javier Macipe. En el ámbito novelístico, en todo caso, los artistas literarios y pictóricos son los más numerosos. El cine, en cambio, se abre a la expresión de la diversidad artística, siendo esta la segunda gran diferencia con respecto a su antecedente literario. Todas las profesiones artísticas tienen cabida en él: escritores, músicos, bailarines, pintores, directores de orquesta. Incluso los dominios artísticos artesanales como la costura o las artes culinarias tienen sus películas de artista — ejemplos son, respectivamente, *El hilo invisible* (*Phantom Thread*, 2017) de Paul Thomas Anderson y *El menú* (*The menú*, 2022) de Mark Mylod —. Un arte que adquiere

un protagonismo inusitado, con un crecimiento exponencial desde mediados del siglo pasado, es el cine. Y es por el número y la relevancia de las películas centradas en directores, actores o guionistas, así como por la estabilidad que adquieren los modelos con los que se construyen, que proponemos reunir tales películas alrededor de la etiqueta "película de artista de cine".

3.1. La "película de artista de cine" y sus géneros

La película de artista se caracteriza por una fuerte carga didáctica, orientada en dos direcciones: hacia la biografía del personaje, modificada por su educación o su crisis, y hacia la reflexión sobre la disciplina artística. La "película de artista de cine" ahonda en la profundidad didáctica porque la orientación biográfica hacia la vida del personaje se convierte en autobiográfica. Esta película es el modo preferido para la autorreflexión vital y artística de guionistas y realizadores. Las cantidades de material autobiográfico son notabilísimas y lo mismo ocurre con la indagación sobre la disciplina cinematográfica. Además, el género principal con el que se construye el filme del artista cinematográfico es el de la crisis. Por esta razón, el didactismo que impacta contra la vida es un didactismo de la salvación y no el de la formación.

Veamos ahora, más detenidamente, los géneros cinematográficos con los que se construyen las películas con protagonismo de artistas de cine, sus distintas combinaciones y los tipos de autorreflexión a los que dan cabida. Trataremos de ejemplificar todas estas opciones de manera clara y cercana. Quizá una lectura apresurada podrá ver razonables diferencias literales entre las películas elegidas. No obstante, si se aplican los criterios simbólicos y arquitectónicos de contenido que enseguida se explicarán, las distancias entre ellas se reducen y, en casi todos los casos, desaparecen.

El criterio para la elección de películas tiene que ver, como no puede ser de otra manera, con el cine al que ha podido acceder el autor, con la popularidad que han adquirido a nivel mundial los ejemplos elegidos, y cómo no, con la calidad, pues buena parte de los filmes aquí considerados son en realidad clásicos que copan las listas de las mejores películas de la historia mundial del cine. Claro está que podrían haberse incluido películas distintas e incluso más abundantes. Hemos tratado de incluir ejemplos del cine internacional y también del cine del ámbito hispánico. El formato de un artículo de revista, empero, nos obliga a ser selectivos conforme a los criterios dados, ciñéndonos sobre todo a la claridad con la que las películas elegidas muestran las características de del tipo de cine que en esta contribución sometemos a análisis.

3.2. La película de la formación artística cinematográfica

Esta variante puede aparecer de forma exenta o interpolada en el interior de otros géneros. En el primer caso, el didactismo de la formación es el núcleo organizador de los contenidos. Su tiempo es cronológico y muestra el proceso de creación de la identidad artística cinematográfica desde la niñez. La opción más frecuente consiste, sin embargo, en la interpolación de la película de educación artística como capítulo autoexploratorio en el interior de una película de artista de cine en crisis. Cuando la crisis es de tipo

familiar, la formación artística se integra como motivo de una película biográfico-familiar. Son comunes a todos los métodos los episodios de la formación artística, el paso de la ingenuidad a la clarividencia mediante la educación, la destrucción de la familia, la dialéctica culpa-amor como motor educativo y la reivindicación de la reflexión frente al entretenimiento.

El arquetipo de la película de formación artística plenamente autónoma lo encontramos en *El aficionado* (*Amator*, 1979) de Krzysztof Kieślowski. Filip Mosz, su protagonista, es un obrero que se inicia en la realización cinematográfica, un *amateur* cuyo proceso de educación artística entra en colisión con las distintas instituciones que lo envuelven, principalmente la familia y la empresa. Como es típico de la película de formación, se representa el proceso de educación mediante sucesivas etapas: la confección de las primeras películas familiares, la asunción de proyectos documentales en el trabajo, los primeros premios, la relación con una mujer fatal, la creación de un club de cine, la posterior fama. El didactismo de este proceso consiste, en esencia, en el abandono de una posición ingenua frente al cine, adoptada en su acercamiento inicial como director de películas familiares y documentales, y en la adquisición de un compromiso crítico y de denuncia social. La educación artística y la asunción de esa posición crítica se ven dificultadas por la crisis familiar a consecuencia de su éxito y de su educación fílmica. Al mismo tiempo, se ve espoleada por el cambio de época sufrida por un país que reclama derechos sociales y vitales básicos. El cine puede convertirse en un arma de denuncia y crítica social cuando pasa del ámbito familiar al ámbito social. Solo así es un arma trascendente. Pero para ello se deben superar las limitaciones que imponen las costumbres familiares — representadas por una esposa que solo desea la felicidad hogareña — y empresariales — la costumbre por parte de las autoridades polacas de la época es utilizar el arte como propaganda —. Tras el abandono por parte de las instituciones, el personaje entra en una crisis final que alimenta su culpabilidad, enfrentada al amor familiar, superada mediante un giro de simbolismo didáctico-autorreflexivo. Tras el fracaso obtenido con el cine sobre el mundo, Filip gira la cámara hacia su rostro para facturar una película-confesión de la que la propia película vista por el espectador ha sido solo su preparación, esto es, su proceso de autoeducación (Lubelski, 2018, p. 136). La trascendencia de esta cinta y de su didactismo de la formación artística está en el alegorismo histórico del giro autorreflexivo de este personaje: representa la evolución histórica e ideológica del propio cine didáctico en su camino desde las películas de propaganda hasta el cine de la formación de los individuos libres.

La formación artística interpolada en una película de crisis puede ilustrarse con *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988) de Giuseppe Tornatore y con *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar. En este tipo de películas ya no se parte de la infancia para mostrar el proceso de formación artística, sino de la crisis de un artista maduro, que es el eje central. La formación se presenta ensartada como parte del crecimiento de conciencia del personaje que, ante la crisis que lo atormenta, rememora su vida y se autoobjetiva como estrategia de camino hacia su salvación. En esta reconstrucción memorística y psicológica de su formación como artista pretende el personaje encontrar los motivos de su crisis y las fuerzas para la salvación que puedan conducirlo a una vida nueva. El didactismo ya no es tanto el de la formación, sino el de la salvación. Pese a la

variedad de películas que siguen este esquema, la lección tras la objetivación de la formación artística frente a un mundo hostil consiste en la superación de la nostalgia y en la reconducción de la parálisis creativa hacia un nuevo cine introspectivo que recoge la síntesis de biografía, arte y crisis personal. Este modelo, como el anterior, ha permitido a célebres cineastas exponer públicamente crisis personales y reflexionar sobre su propia trayectoria cinematográfica.

En *Cinema Paradiso*, la película de formación interpolada mediante *flashbacks* es uno de los momentos de la introspección del director Salvatore di Vita, en busca de motivos para su salvación. Su crisis no es artística sino vital. Está simbolizada por la dialéctica entre la culpa y el amor: la culpa radica en el abandono de la familia, el amor juvenil y la tierra natal, en favor de la actividad cinematográfica. Para salir de esa crisis vital, decide Salvatore viajar a su tierra natal con la excusa de la muerte de Alfredo, su mentor cinematográfico. Tras un viaje iniciático inverso, que lo hunde en un pasado que no volverá, resurge finalmente gracias a los consejos de su amada Elena y a la película-testamento de su tutor fílmico, quien le enseña a fundir pasado — aprendizaje cinematográfico — y futuro — actividad fílmica como director — (Lucena, 2018, pp. 154-155). En ella se esconde simbolizada la lección final de la asunción del destino artístico sin culpa, por la capacidad que el cine tiene de fundir artísticamente las emociones — el amor — y los valores — la (auto)educación —.

Dolor y gloria, una película de "ficción autobiográfica" (Gómez, 2021, p. 420), presenta al director Salvador Mallo — un *alter ego* del propio Almodóvar — de gran éxito y capacidades, pero igualmente paralizado por la culpa. El abandono de su madre es una de las raíces de su inacción, transformada en múltiples dolencias que simbolizan la crisis y la necesidad de una introspección sanadora. Una salida en falso son los medicamentos y las drogas, que agravan su parálisis. La resurrección se produce tras la transformación de la rememoración en arte cinematográfico. La reconstrucción memorística se acerca más, en este caso, al modelo de la película biográfico-familiar que, como la novela homónima, muestra la descomposición de la familia, mientras un protagonista pasivo busca valores trascendentes — más allá de familia y dinero — para su regeneración. El valor que da finalmente sentido a la vida es el arte entendido como autorreflexión. De ahí que este director de cine desorientado encuentre finalmente una guía en la confección de una película ensimismada, una obra sobre su propio camino vital que coincide con la película vista por el espectador¹. La trascendencia de esta autorreflexión biográfica, que expresa la superioridad de los valores artísticos sobre los familiares, está en la reflexión histórica que conlleva: a la crítica de la desigualdad social — Salvador pertenece a una familia sin recursos — se suma la denuncia de la insuficiente educación religiosa a la que se ha visto condenado por su pobre condición. En la deficiente educación recibida encuentra el artista nuevas razones para su parálisis.

Un último ejemplo como *Los Fabelman* (*The Fabelmans*, 2022) de Steven Spielberg se basa, en cambio, en el modelo de la biografía familiar. Cuando involucra a un artista de cine, este género representa el hallazgo del sentido trascendente de la vida

¹ *Adaptation* (2002) de S. Jonze utiliza la misma técnica de *mise en abyme*: el guion en el que trabaja el cineasta en crisis Charlie Kaufman coincide finalmente con la película en la que está inserto.

en la actividad cinematográfica, más allá de una familia que se muestra paralelamente en descomposición. La destrucción de esta familia de arraigadas costumbres hebreas tiene su base en la persecución de sueños individuales por parte de sus tres miembros principales: la madre es una pianista frustrada — atenazada por las costumbres religiosas, que impiden su autorrealización (Breu, 2023, p. 53) —, el padre una promesa de la ingeniería informática y el pequeño Sammy Fabelman está en pleno camino de descubrimiento de su identidad artística. A la citada búsqueda de valores trascendentes por parte del joven protagonista se suma la dialéctica educativa entre la culpa y el amor como eje fundamental. Gracias a su aprendizaje cinematográfico, Sammy descubre el potencial reflexivo y emotivo de las películas, capaces de desvelar los grandes secretos de la vida y de colaborar en la construcción de la identidad personal. A través de una película casera rodada por él mismo, descubre el secreto que hará volar en pedazos su familia: el amor que su madre siente por el mejor amigo de su padre. La redención de los tres individuos tiene lugar tras la liberación de esa culpa y la construcción identitaria sin ataduras religiosas ni familiares.

3.3. La película de la crisis del artista de cine

Esta variante nos introduce de lleno en el simbolismo de la crisis o del umbral, teorizado por Bajtín (2005, 2019). La crisis simboliza la ruptura biográfica y la regeneración del artista mediante la sanción de una actuación culpable que lo regenera o lo hunde definitivamente. Proviene de las ancestrales ceremonias de paso y es el gran símbolo prehistórico recuperado por la imaginación moderna (Viñuales Sánchez, 2025b, p. 177). Como la novela de crisis, la película del artista en crisis prepara el acceso al momento crítico — que suele durar unos pocos instantes — mediante diferentes momentos introspectivos de gran intensidad psicológica, siendo muy frecuentes las ensoñaciones y los estados mentales alucinatorios. Su fuente es el simbolismo mágico de los misterios que tuvo gran protagonismo en la hagiografía antigua (Beltrán Almería, 2017, p. 229). La cadena simbólica prototípica que estructura la crisis es la de pecado, castigo, culpa, expiación y vida nueva. La experimentación psicológica es la nota clave del paso por el umbral, que es la forma moderna de la metamorfosis. A los espacios típicos de la crisis, la película de artista añade el lugar mágico de las salas de cine. La pantalla de la película de crisis es el espacio para la revelación de la verdad cinematográfica que propicia el acceso a una vida nueva. Como ocurre en la biografía familiar del artista de cine, el arte también es para la crisis una herramienta privilegiada para el acceso a la verdad, por su capacidad autorreflexiva.

A diferencia de la educación, que conduce a la verdad como proceso formativo, la crisis la revela como momento mágico en el que la necesidad — la salvación del personaje por el cine — se disfraza de casualidad. Las crisis creativas son la tónica de esta veta de la película de artista. Y pueden representarse mediante una estética realista cuyos contenidos se basan en el imperativo de lo verosímil, o mediante una estética fantástica que ofrece el mayor grado de simbolismo fantasioso y mágico, producto de los sueños y de la experimentación psicológica. Ejemplifiquemos ahora ambas posibilidades.

Tres películas que representan la crisis del artista de cine mediante la gran experimentación psicológica-onírica, el simbolismo mágico-mistérico y el humorismo son *8½* (*Otto e mezzo*, 1963) de Fellini, *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch y *Blonde* (2022) de Andrew Dominik. La primera presenta el bloqueo mental de Guido Anselmi, un director sin inspiración cuya crisis de creatividad es en realidad la crisis del propio Fellini (Kezich, 2010, p. 143). Las ensoñaciones, los recuerdos alucinados y la experimentación psicológica son su tiempo y espacio milagrosos donde todas las contradicciones pueden suceder al mismo tiempo y en el mismo escenario. Tales momentos son la clave constructiva de la película de crisis del artista de cine. A través de la concentración de todos los momentos vitales en un solo instante, el artista trata de acceder a su verdad, mejor posicionado que como lo haría con una reconstrucción realista o biográfica. Los momentos de la revelación de su propia verdad están simbolizados en tales ensoñaciones grotescas, mágicas y ridículas. Todas las contradicciones de la personalidad del artista aparecen en un mismo escenario: todas las mujeres a las que ha amado, todos los personajes a los que ha frecuentado, tanto los que pertenecen a la alta sociedad como los de los bajos fondos y las prostitutas. La risa y la estética mágica, grotesca y antirrealista preside esta película que culmina en un baile en el que se convocan todos los momentos de la vida del artista. Así pretende Fellini ofrecer, al mismo tiempo, una teoría de la práctica cinematográfica que pondera la experimentación por encima del realismo. La crisis simbólica de Anselmi permite también una exposición de la crisis artística del propio Fellini y su camino hacia el simbolismo. El cuestionamiento de su propia trayectoria artística se objetiva mediante diferentes escenas autoparódicas.

Con *Mulholland Drive* y con *Blonde*, ponen Lynch y Dominik el foco en las víctimas del espectáculo cinematográfico y de la fama hollywoodiense. La primera es la película de la crisis de la aspirante humillada a actriz Diane Selwyn. Tras consumir el asesinato de la pareja que la ha abandonado por un director inane pero adinerado — mediante un asesino a sueldo —, Diane es consciente de su pecado y acaba presa de un agudísimo sentimiento de culpa que la castiga con toda una serie de sueños, pesadillas y alucinaciones previas a su suicidio. No es, sin embargo, este orden cronológico el que usa Lynch para presentar esta crisis, ni la lógica de los sucesos es el realismo. La experimentación psicológica sobre el estado de conciencia enloquecido del personaje en crisis y la estética onírica-grotesca se adueñan de la forma de presentación de las escenas y su simbolismo, que aparecen como un puzzle que el espectador debe ordenar. Para eso se apoya Lynch en las leyes clásicas de los géneros *noir* y melodramático, que retuerce y manipula hasta la extenuación (Iturregui-Motilola, 2022, p. 40).

Blonde —basada en la novela de Joyce Carol Oates (2000)— es un estudio simbólico sobre la crisis de identidad de la joven Norma Jeane Mortenson-Marilyn Monroe, incapaz de superar la contradicción existente entre su vertiente privada y verdadera — con sus ansias permanentemente frustradas de formar una familia feliz — y su imagen pública pero falsa — cuyas ataduras artísticas y compromisos sociales le impiden su realización vital. Sobre ella ha dicho su director, Andrew Dominik, que “quiso filmar un cuento de hadas de una niña huérfana perdida y sacrificada en los oscuros bosques de Hollywood” (García Orso, 2023, p. 147). La cinta se estructura mediante el encadenamiento de crisis que alimentan la culpa y la locura de la joven actriz, a fuerza de

todo tipo de humillaciones públicas y privadas como palizas, abortos forzados y violaciones. Su comportamiento pasivo acrecienta su sentimiento culposos en cada crisis, cuyas ensoñaciones simbólicas ponen negro sobre blanco la progresiva degradación del personaje, incapaz de defender el derecho a la vida de sus hijos nonatos y el suyo propio, frente a los abusos y la hipocresía de la industria y el poder.

Una mezcla de crisis verista y fantástica se da en *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, donde José Sirgado, un realizador sin inspiración y en parálisis creativa — nuevamente un *alter ego* de su productor (Moure Pazos, 2022, p. 427) —, es arrastrado por una mujer fatal hacia el seductor mundo de la droga y la perdición artística e intelectual. El umbral que transformará al personaje está relacionado, sin embargo, con un tercer personaje llamado Pedro: un director loco que cree haber encontrado el secreto del poder arrebatador y mágico del cine. La cámara del enloquecido realizador y su fascinante embrujo son ese lugar de paso para el cineasta en crisis que, presa de sus propias ensoñaciones culposas, queda finalmente arrebatado por el artefacto, que lo absorbe mágicamente. Se simboliza así el poder del cinematógrafo sobre sus propios creadores.

Películas de crisis realista del artista cinematográfico son *El sueño del mono loco* (1989) de Fernando Trueba y *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, 1962) de Vincente Minnelli. Ambas incluyen la cadena simbólica de la crisis, el umbral de simbolismo mágico y la ruptura biográfica que lleva hacia la vida nueva o al destino fatídico. Varían, no obstante, los motivos de reflexión sobre el cine, así como los umbrales mágicos que incluyen una revelación de la verdad, benéfica o destructora. Trueba emplea el motivo del descenso a los infiernos — el depósito de cadáveres — para conducir al guionista Daniel Gillis hacia un nuevo matrimonio junto a su representante. Minnelli utiliza el simbolismo del viaje formativo exprés mediante el que el actor Jack Andrus, enfermo mental, reconstruye su identidad creativa. El viaje simboliza el cambio de conciencia al que accede tras su aprendizaje del trabajo de director, motivado por la ayuda a un antiguo amigo y productor que finalmente lo traiciona. La humillación pública de Jack, tras una acusación injusta, es el resorte del umbral rupturista. Se presenta como viaje nocturno y enloquecido, tras del cual Jack termina sanando, reconciliándose con su vida pasada y abriéndose hacia un nuevo futuro. De paso, se incorpora una crítica de la desvalorización de la industria cinematográfica rendida al mercado.

3.4. La película humorística del artista de cine

Los anteriores modelos fílmicos pueden ahondar en su autorreflexión mediante mecanismos autorreferentes como la parodia. Las parodias de la película de artista de cine son estudios humorísticos de sus modelos serios, cuyo objetivo es profundizar en el didactismo autorreferencial, prolongar la vida de estos esquemas fílmicos ante la perspectiva de un posible anquilosamiento y, ante todo, dar cabida a ácidas críticas sobre el mundo del cine y sobre la industria cinematográfica mediante el recurso a la sátira (Álamo Felices, 2011, p. 90). Son frecuentes los artistas humorísticos e incapaces de aprender, paralizados por la tontería, la ingenuidad, la inmadurez o la locura, figuras todas ellas de la imaginación humorística. La educación inútil o la crisis burlesca del artista

humorístico facilitan un didactismo aún más profundo, lo mismo que inusitadas dosis de crítica social y cultural.

Parodias del aprendizaje artístico cinematográfico las encontramos en *The Disaster Artist* (2017) de Jean Franco, *Ilusión* (2013) de Daniel Castro, *Ed Wood* (1994) de Tim Burton y en *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez.

Comenzando por la última, el viaje del cómico de la legua Carlos Galván hacia la locura expresa el imparable ascenso del cine como herramienta de entretenimiento a mediados del siglo pasado, frente a las artes dramáticas populares que retroceden hasta la casi completa desaparición. Es un drama didáctico de tonto que incorpora la lección de la lucha entre las artes y la exigencia del cambio de conciencia y actividad de los artistas, que deben adaptarse con rapidez a los nuevos contextos culturales del nuevo mundo del espectáculo. El viaje de Carlos es una iniciación paródica — como la quijotesca (Lucas, 2013, p. 126) — que, ante la incapacidad de este actor para adaptarse al mundo de la interpretación cinematográfica, lo condena a los sueños ridículos y a la invención de un éxito artístico inexistente.

Ilusión tiene como núcleo el aprendizaje paródico de un guionista inmaduro y soñador (Viñuales Sánchez, 2024b, 90). Su creatividad desbordante se concreta, sin embargo, en la propuesta ridícula de crear un musical sobre los pactos de la Moncloa para animar a un país hundido por la crisis de 2008. Este ridículo guion es rechazado hasta que un productor enfermo-loco lo acepta, pero está inhabilitado para la toma de decisiones. En las sociedades corruptas y arruinadas la verdad es la idea de un loco: la alegría para superar la crueldad. Tras el fracaso de su proyecto cinematográfico, opta finalmente por una paradójica regeneración mediante la forja de una familia.

Afán, inmadurez y ensoñamiento son también propios del protagonista de *Ed Wood*, un director en busca de éxito, acompañado de un maestro ridículo — un decrépito Bela Lugosi — y de una pandilla de actores inútiles. Tras su parodia del esquema del artista maduro-hombre de bien que encamina hacia el triunfo a una joven promesa — cuyo arquetipo es *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, 1954) de George Cukor —, hay un homenaje a las películas de la serie Z. *The Disaster Artist*, por su parte, se basa en la formación fallida de un artista ingenuo e incapaz llamado Tommy Wiseau, cuyo proyecto, una película llamada *The Room* que posee todos los patrones convencionales del cine de evasión y consumo, termina siendo un éxito contra todo pronóstico. El didactismo de esta parodia de artista fílmico se encamina hacia la crítica de la opinión pública que encumbra habitualmente verdaderos bodrios artísticos — una moda habitual, la de aplaudir “*bad films*” en el cine postmoderno (Singleton, 2019, p. 414) —, y la propuesta de la ironía como única solución al desastre de la desorientación cultural del mundo actual.

Análogas lecciones pueden extraerse de las parodias del artista en crisis, siendo frecuentes directores y actores cuyos estados psicológicos alterados permiten una ácida crítica humorística de la industria cinematográfica corrompida por el mercado y la fama. *Un final made in Hollywood* (*Hollywood Ending*, 2002) de Woody Allen es una denuncia del esnobismo crítico que encumbra la estafa de un director en crisis burlesca, pues ha dirigido una película mientras estaba ciego. *Birdman* (2014) de Alejandro González Iñárritu enarbola una denuncia del convencionalismo artístico y del desmesurado poder de los críticos, mediante la exposición del inesperado éxito de una vieja gloria del cine de

superhéroes, reconvertida en director de teatro. Otra crítica sobre la industria cinematográfica y el mercado la encontramos en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) de Godard, donde un director curioso es humillado por su mujer y su productor. *Los peores* (*Les pires*, 2022) de Lise Akoka y Romane Gueret es una parodia de las películas cuyo argumento es la elaboración de una película — un arquetipo es *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973) de Truffaut —, y utiliza actores *amateurs* de los bajos fondos.

3.5. Los híbridos de la película de artista de cine y los géneros clásicos

La productividad de la película de artista de cine se evidencia también mediante su hibridación con géneros cinematográficos clásicos. La reflexión metafílmica permite, en consecuencia, la renovación de tales géneros, a los que se somete a una profunda reflexión. Pese a lo que pudiera parecer, tales híbridos conllevan meditaciones meritorias acerca de la historia del cine y de su papel cultural. Veamos ahora algunos ejemplos que funden película de artista de cine con película musical, detectivesca y wéstern.

Ciudad de las estrellas (*La La Land*, 2016) de Damien Chazelle es un musical de la formación de dos artistas: una actriz de teatro y un músico de jazz. Sigue el patrón del artista masculino que empuja formativamente a una prometedora artista femenina hacia el estrellato. Se refleja, además, el tema de la asociación paradójica — por la ausencia de final feliz — de cine y música, y el enfrentamiento de dos posiciones antagónicas ante artes en retroceso. Mia representa el pragmatismo de quien abandona el teatro por el cine. Sebastian, el compromiso con el jazz y las artes minoritarias. La lucha entre ambas posiciones implica la destrucción de su idilio familiar. También ha sido leída esta película como una fábula de la imposibilidad del sueño americano (Rodríguez Arnáiz, 2022, p. 208). *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952) de Stanley Donen, Gene Kelly es su antecedente feliz. Representa la formación de un artista del cine mudo llamado Don Lockwood y su reconversión en actor para el cine parlante, a instancias de la cabaretera y actriz de teatro Kathy Selden. Las crisis de ambos artistas se resuelven finalmente como sendas oportunidades de futuro objetivadas en un éxito compartido en el nuevo cine sonoro. El romance y la formación de la nueva pareja de artistas simboliza la regeneración del viejo cine y su metamorfosis sonora.

En cuanto a los híbridos con los géneros detectivescos, destacaremos tres. El primero es el *film noir* de artista cinematográfico *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder. Muestra la caída del escritor de segunda fila Joe Gillis porque sus dimensiones vital y artística son en él irreconciliables: es un cínico, pero de gran potencial creativo. Mientras crece artísticamente, transformándose en guionista, se arruga ante la vida y busca el cobijo falso del dinero frente al amor. Su compromiso con el cine sonoro, representado por su educación, es del todo contrario a la falsedad de la relación amorosa que establece con la decrepita actriz de cine mudo Norma Desmond. La crisis vital del artista termina desbaratando su éxito educativo, al ser arrastrado por una mujer fatal que simboliza asimismo la decadencia del cine silente, cuyo mundo se descompone. *Cerrar los ojos* (2023) de Víctor Erice es una reciente película-caso de artista en crisis. Como las películas detectivescas, plantea un enigma: la extraña desaparición del actor Julio Arenas, cuyo cadáver está desaparecido. La pesquisa llevada

a cabo por el director Miguel Garay se diluye conforme avanza la cinta y el simbolismo del misterio, la ruptura y la salvación se hace con las riendas de la arquitectura fílmica. La reaparición de un desmemoriado y alienado Julio, incapaz de recordar su pasado y de empatizar con su entorno, precipita la necesidad de una transformación, una metamorfosis que lo humanice. Solo el cine es capaz de obrar tal milagro gracias a la acción salvífica del director (Mendes, 2024, p. 198), quien abre sus ojos en el umbral de la sala de proyección mediante una película —un momento de epifanía como el de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954) de Rossellini, otra película de crisis (Fernández Dougnac, 2024, p. 232)— que permite aflorar en el actor el amor y la empatía por sus congéneres. También Garay renace al retomar la actividad fílmica. Un tercer ejemplo es *Barton Fink* (1991) de los hermanos Joel y Ethan Coen, una mezcla de crisis simbolista de autor y falsa película de asesino en serie. La metamorfosis en guionista de cine de un autor teatral se representa como viaje a los infiernos, con capítulos ensartados de gran simbolismo místico, onírico y demoníaco. Su sentido es representar simbólicamente el desmoronamiento creativo del autor, el mundo cinematográfico como infernal, y ofrecer, de paso, una crítica de la falsedad y la corrupción generalizada de los distintos demonios y víctimas que se consumen en ese mundo como los productores, los asistentes y los propios creadores. Su guía en el descenso dantesco es el criminal Charlie Meadows. Los momentos de revelación de la verdad demoníaca sobre el mundo de la creación cinematográfica, escondida tras una fachada paradisíaca, son umbrales simbólicos asociados a los distintos personajes del mundo cinematográfico que caen ante la pasividad del escritor sumido en una crisis creativa. Destacan las paredes que se deshacen, las páginas en blanco, el desagüe del lavabo y el incendio dantesco, el último umbral hacia la nueva vida de guionista inútil a la que condenan a Barton. Además de lo señalado, esta película también puede ser interpretada como una sátira del sistema hollywoodiense, una alegoría sobre la (falta de) creatividad y como pastiche de géneros (Dunne, 2000, p. 310).

Un último ejemplo de fusión es *800 balas* (2002) de Álex de la Iglesia, un western paródico de un actor de cine en crisis. Se trata de un homenaje a un género en decadencia y plena transformación, representado mediante la crisis de Julián, un artista caído en desgracia y otrora doble de Clint Eastwood. Su caída se produce tras la acción maléfica de su exesposa, una mujer fatal gracias a la cual se desliza una crítica de la especulación inmobiliaria y una defensa de las artes cinematográficas.

4. Conclusiones

Tras este periplo crítico, es el momento de formular algunas conclusiones. La primera sería la necesidad de herramientas superiores a las actuales para delimitar el campo de géneros cinematográficos. El método clásico, enunciado en obras teóricas como la —ya clásica— de Bordwell y Thompson (1995, p. 81), funda la existencia de un género sobre un contenido literal cualquiera, principalmente un personaje o un tema. Nuestra sugerencia es la aplicación de las enseñanzas de Bajtín —sobre todo su teoría del cronotopo (2019, pp. 287-443)— y de seguidores suyos como Beltrán Almería, a saber: tomar como referencia no solo la existencia de un personaje literal, como puede ser el artista de cine, sino el modo de construcción de su identidad y su mundo.

Como una consecuencia de la anterior surge la siguiente conclusión. Tiene que ver con el alcance que le otorgamos a la etiqueta “película de artista de cine”. A nuestro juicio, tiene solo una utilidad exclusivamente referencial, que permite recoger películas con un nexo común, situado en una inusitada capacidad autorreferente y en un profundo didactismo. Sus contenidos comunes (protagonismo del artista de cine e indagación sobre el arte cinematográfico) esconden en realidad tres motivos principales o modos de construcción del personaje y su mundo: biografía, educación y crisis. Estos modos constructivos organizan sus contenidos de modos distintos, pese a que tales contenidos puedan ser compartidos, y todo ello da lugar a estructuras simbólicas reconocibles que nos han permitido distinguir la diversidad de géneros que se esconde tras este tipo de película: la película de educación del artista de cine, la biografía familiar del artista de cine y la película de crisis.

La existencia de estos géneros nos lleva a la tercera conclusión. Consiste en reivindicar para los estudios teóricos cinematográficos la importancia que estas morfologías complejas, los géneros basados en los métodos constructivos de la identidad y del mundo del personaje, tienen para la imaginación artística, incluso en la Modernidad. Esta conclusión se enfrenta a un estado de opinión generalizado entre los estudiosos según el cual los géneros habrían desaparecido para la imaginación moderna. Así lo han expresado célebres teóricos de las artes y la literatura ya citados. Frente a este discurso, Bajtín subrayó la posición teórica defendida por nuestra contribución: que imaginamos con géneros y no con temas, palabras ni oraciones (1982, p. 268). Y no, además, con géneros cualesquiera, sino con aquellos que ponen en su centro los distintos modos de la imaginación sobre el personaje y su mundo.

Sugerimos, como cuarta conclusión, la reformulación completa del campo de géneros cinematográficos, tomando como base los métodos de los estudios literarios propuestos por Bajtín y sus seguidores. La idea de cronotopo como base sobre la que se levantaría cada género puede ser muy útil. Tras esta reconsideración teórico-genérica, apuntada por nosotros en otros lugares (Viñuales Sánchez, 2024a, 2024c), aparecería un novedoso campo de nuevos géneros cinematográficos que favorecería una comprensión de las obras cinematográficas más certera y ajustada.

Una quinta conclusión estaría destinada a subrayar, como colofón de las anteriores ideas y propuestas, la estrecha relación entre los géneros de la novela y los cinematográficos, idea que nos permitimos sugerir tras haber mostrado la adopción por parte del cine del modelo de la novela de artista. El idilio entre novela y cine no solo podría deducirse entonces del hecho de que ambas artes comparten materiales literales. Sino del hecho de que el cine heredaría géneros de la novela, razón por la cual los estudios literarios, los de Bajtín, sobre todo, pueden contribuir sobremanera a la renovación del estudio de los géneros cinematográficos.

Una última conclusión pasaría por situar la película de artista de cine como uno de los modos preferentes de la imaginación cinematográfica para elaborar un discurso autoconsciente y autorreflexivo. Si la llamada “autoficción” es uno de los signos distintivos de la novela moderna, no lo es menos en el cine autorreflexivo, donde grandes cantidades de materiales autobiográficos se incorporan, ante todo en las películas de artista, para sumarse a reflexiones acerca del propio quehacer cinematográfico.

Financiación: Este artículo forma parte de las actividades del grupo de investigación "GENUS" (H30_23R) de la Universidad de Zaragoza, con fondos autonómicos, nacionales y europeos.

Referencias

- Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética* (F. Riaza, Trad.). Taurus.
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles* (V. G. Yebra, Trad.). Editorial Gredos.
- Álamo Felices, F. (2011). *Los subgéneros novelescos*. Editorial Universidad de Almería.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal* (T. Bubnova, Trad.). Siglo XXI. (Original publicado en 1979)
- Bajtín, M. M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski* T. Bubnova, Trad.). FCE. (Original publicado en 1963)
- Bajtín, M. M. (2019). *La novela como género literario* (C. G. Orta, Trad.). Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Beltrán Almería, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur.
- Beltrán Almería, L. (2018). Literatura, autoficción y ensimismamiento. En L. B. Almería, D. T. Soriano-Mollá & M. A. M. Zorraquino (Eds.), *Deslindes paranovelísticos* (pp. 233-241). Institución Fernando el Católico.
- Beltrán Almería, L. (2021). *Estética de la novela*. Cátedra.
- Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*. Éditions Gallimard.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico* (Trad. Y. F. Rueda, Trad.). Paidós. (Original publicado en 1979)
- Breu, R. (2023). Los Fabelman. El cine como salvación. *Aula de secundaria*, 52, 52-53.
- Croce, B. (1967). *Breviario de estética* (J. S. Rojas, Trad.). Espasa-Calpe. (Original publicado en 1912)
- Díaz Lucena, A. (2018). La conciencia del tiempo en Nuovo Cinema Paradiso (1988) de Giuseppe Tornatore. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 45, 145-156. <https://tramayfondo.com/revista/libros/186/AntonioDiazLucena.pdf>
- Donaire del Yerro, I (2015). La novela de artista hispanoamericana. emergencia y definición de una tradición propia. *Les Ateliers du SAL*, 6, 107-121. <https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-6/articulos-numero-6/la-novela-de-artista-hispanoamericana-emergencia-y-definicion-de-una-tradicion-propia/>
- Donaire del Yerro. I. (2016). La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo. *Revista Signa*, 25, 519-541. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16911>
- Dunne, M. (2000). Barton Fink, intertextuality, and the (almost) unbearable richness of viewing. *Literature/Film Quarterly*, 28(4), 303-311. <https://www.jstor.org/stable/43797006>

- Fernández Dougnac, J. (2024). Víctor Erice o la lucidez de cerrar los ojos. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 22, 232-233. <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2024/08/Boleti%CC%81n-n%C3%BAmero-22-Enero-Junio-2024.pdf>
- Flock, O. S. (2023). *The dual artist novel: subverting genre and gender*. J.B. Metzler.
- García Orso, L. (2023). Rubia: Marilyn Monroe / Norma Jeane. *Xipe Totek*, 31(118), 146-149. <https://doi.org/10.31391/adpazq36>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- Gómez Gómez, A. (2021). Dolor y gloria, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 405-423. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1059>
- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses. Breve historia de la humanidad* (J. Ros, Trad.). Debate. (Original publicado en 2011)
- Iturregui-Motilloa, V. (2022). David Lynch y la reimaginación del Hollywood clásico. Un viaje en el tiempo por una carretera perdida llamada Mulholland Drive. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación Y Estudios Europeos*, 23, 23-42. <https://doi.org/10.7203/eutopias.23.23652>
- Kant, I. (2004). *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* (R. R. Aramayo, Trad.). Alianza Editorial. (Original publicado en 1784)
- Kezich, T. (2010). *Fellini. The films*. Rizzoli.
- Kristeva, J. (1969). *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil.
- Lubelski, T. (2018). Krzysztof Kieślowski's "Camera buff": arevised version of "First love". *Images*, 33, 129-136. <https://doi.org/10.14746/i.2018.33.11>
- Lucas, P. (2013). Quijotismo y teatro en El viaje a ninguna parte. *Sesión no numerada: Revista de Letras y Ficción Audiovisual*, 3, 108-128. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4192974.pdf>
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela* (M. Ortelli, Trad.). Ediciones Godot. (Original publicado en 1920)
- Mann, T. (1999). *Der Tod in Venedig*. Fischer Taschenbuch. (Original publicado en 1920)
- Marcuse, H. (2007). The german artist novel: introduction. En D. Kellner (Ed.), *Art and liberation. Collected papers of Herbert Marcuse*. (Vol. 4, pp. 71-81), Routledge. (Original publicado en 1978)
- Márquez Villanueva, F. (2011). Gabriel Miró y el Künstlerroman / Francisco Márquez Villanueva.. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Original publicado en 1999) <https://www.cervantesvirtual.com/obra/gabriel-miro-y-el-kunstlerroman/>
- Mendes, M. (2024). Esquecer-se de si, devir-mar, devir-chuva: sobre cerrar los ojos, de Víctor Erice. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 18(35), 175-202. <http://doi.org/10.22409/1981-4062/v35i/579>

- Moure Pazos, I. (2022). El cine como patrimonio afectivo en *Arrebato* de Iván Zulueta. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 46(2), 413-434. <https://www.jstor.org/stable/27350822>
- Plata, F. (2009). *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular* [Tesis doctoral, Universidad de Texas]. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/90296ba8-e1ff-4bd2-980c-3a8115f8aeb1>
- Rifaterre, M. (1978). *Semiotics of poetry*. Methuen.
- Rodríguez Arnáiz, L. (2022). "Here's to the fools who dream": Hollywood's illusion of the american dream in *La La Land*. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 84, 201-209. <https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2022.84.14>
- Seret, R. (1992). *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Peter Lang.
- Singleton, D. (2019). The bad auteur(ist): authentic failure and failed authenticity in Tim Burton's *Ed Wood*. *Quarterly Review of Film and Video*, 36(5), 414-444. <https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1593013>
- Viñuales Sánchez A. (2024a). De la novela a la película biográfico-familiar: El trasvase al cine de un subgénero novelesco. *Nueva Revista del Pacífico*, 81, 255-282. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762024000200255>
- Viñuales Sánchez, A. (2024b). El simbolismo en el último cine social español: Figuras y géneros de la más absoluta realidad. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, 77-97. <https://doi.org/10.1344/452f.2024.31.5>
- Viñuales Sánchez A. (2024c). El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 42, 195-207. <https://doi.org/10.5209/dice.96065>
- Viñuales Sánchez, A. (2024d). La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(4), 995-1003. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.95709>
- Viñuales Sánchez, A. (2025a). El Bildungscinema: un género cinematográfico de origen novelesco. En D. T. Soriano-Mollá & A. V. Sánchez (Eds.), *El didactismo y sus géneros* (pp. 89-116), Institución "Fernando el Católico".
- Viñuales Sánchez, A. (2025b). Lectura de *El viaje de Chihiro* desde el simbolismo global moderno: una sátira menipea de animación. *Con A de animación*, 20, 168-187. <https://doi.org/10.4995/caa.2025.21789>

Filmografía

- Akoka, L. & Gueret, R. (Directores). (2022). *Les pires* [Película]. Les Films Velvet.
- Allen, W. (Director). (2002). *Hollywood ending* [Película]. Dreamworks-Gravier Productions.
- Almodóvar, P. (Director). (2019). *Dolor y gloria* [Película]. El Deseo.
- Burton, T. (Director). (1994). *Ed Wood* [Película]. Touchstone Pictures.
- Castro, D. (Director). (2013). *Ilusión* [Película]. Producciones Tormenta.
- Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [Película]. Summit Entertainment.
- Coen, E. & Coen, J. (Directores). (1991). *Barton Fink* [Película]. Circle Films.
- Dominik, A. (Director). (2022). *Blonde* [Película]. Plan B Entertainment.
- Donen, S. & Kelly S. (Directores). (1952). *Singin' in the rain* [Película]. MGM.

- Erice, V. (Director). (2023). Cerrar los ojos [Película]. Tandem Films-Pampa Films.
- Fellini, F. (Director). (1963). 8½ (Otto e mezzo) [Película]. Cineriz-Francinex.
- Franco, J. (Director). (2017). The disaster artist [Película]. New Line Cinema.
- Godard, J. L. (Director). (1963). Le mépris [Película]. Les Films Concordia.
- Íñárritu, A. G. (Director). (2014). Birdman [Película]. Fox Searchlight.
- Iglesia, A. (Director). (2002). 800 balas [Película]. Pánico Films.
- Kieślowski, K. (Director). (1979). Amator [Película]. Film Polski.
- Lynch, D. (Director). (2001). Mulholland drive [Película]. Les Films Alain Sarde-Asymmetrical Production.
- Minnelli, V. (Director). (1963). Two weeks in another town [Película]. MGM.
- Spielberg, S. (Director). (2022). The Fabelmans [Película]. Amblin Entertainment.
- Tornatore, G. (Director). (1988). Nuovo cinema paradiso [Película]. Les Films Ariane-Cristaldifilm.
- Trueba, F. (Director). (1989). El sueño del mono loco [Película]. French Productions.
- Wilder, B. (Director). (1950). Sunset boulevard [Película]. Paramount Pictures.
- Zulueta, I. (Director). (1979). Arrebato [Película]. Nicolás Astiarraga P.C

[recebido em 29 de junho de 2024 e aceite para publicação em 26 de maio de 2025]

El conservadurismo paradójal de Aki Kaurismäki. Trabajo, género, amor y vitalidad en *Hojas de otoño*

O conservadorismo paradoxal de Aki Kaurismäki. Trabalho, gênero, amor e vitalidade em *Folhas caídas*

Aki Kaurismäki's paradoxical conservatism. Labor, gender, love, and vitality in *Fallen leaves*

Nicolas Lema Habash¹

0000-0003-1912-8234 

Giovana Suárez Ortiz²

0000-0002-8635-4955 

¹ Departamento de Filosofía, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá.

² Programa de Filosofía, Facultad Ciencias Humanas y Bellas Artes, Universidad del Quindío, Colombia.

Autor correspondente: n.lemahabash@uniandes.edu.co

Resumen. Proponemos un estudio del filme *Hojas de otoño* (2023) de Aki Kaurismäki en términos de una reflexión cinematográfica acerca de cómo es posible perseverar afectivamente en el mundo contemporáneo dominado por la lógica de la extracción de plusvalía por medio del trabajo asalariado. Luego de una contextualización de este filme dentro la obra de Kaurismäki, donde destaca una reflexión sobre el mundo laboral contemporáneo, argumentamos que en su cine se da una revalorización del amor romántico. Aunque ciertamente escenificado por motivos heterosexuales tradicionales, se trata de una forma de amor romántico que implica un intento rupturista por encontrar una suerte de refugio afectivo en medio de una estructura de la sociedad y el mundo que tiende a la aniquilación de la vitalidad. De ahí que propongamos la idea de un “conservadurismo paradójal” en los motivos del amor romántico en Kaurismäki: paradójal, puesto que las formas tradicionales del amor con las cuales piensa *Hojas de otoño* implican formas de potenciamiento afectivo y no simplemente la mantención del statu quo.

Palabras clave: Trabajo. Amor. Género. Vitalidad. Kaurismäki.

Resumo. Propomos um estudo do filme *Folhas caídas* (2023) de Aki Kaurismäki em termos de uma reflexão cinematográfica sobre como é possível perseverar afetivamente no mundo contemporâneo dominado pela lógica da extração de mais-valia através do trabalho assalariado. Após uma contextualização deste filme dentro da obra de Kaurismäki, onde se destaca uma reflexão sobre o mundo laboral contemporâneo, argumentamos que em seu cinema há uma revalorização do amor romântico. Embora certamente encenado por motivos heterossexuais tradicionais, trata-se de uma forma de amor romântico que implica uma tentativa disruptiva de encontrar uma espécie de refúgio afetivo em meio a uma estrutura da sociedade e do mundo que tende à aniquilação da vitalidade. Daí que proponhamos a ideia de um “conservadorismo paradoxal” nos motivos do amor romântico em Kaurismäki: paradoxal, pois as formas tradicionais do amor com as quais pensa *Folhas caídas* implicam formas de potencialização afetiva e não simplesmente a manutenção do status quo.

Palavras-chave: Trabalho. Amor. Gênero. Vitalidade. Kaurismäki.

Abstract. We propose a study on Aki Kaurismäki's *Fallen leaves* (2023). We argue that the film is a cinematic reflection on how it is possible to persevere affectively in a contemporary world dominated by the logic of surplus value extraction through wage labor. After contextualizing this film within Kaurismäki's work, which features a reflection on the contemporary labor world, we contend that his cinema involves a revaluation of romantic love. Although certainly depicted through traditional heterosexual motifs, it is a form of romantic love that implies a rupturist attempt to find a sort of affective refuge in the midst of a societal and worldly structure that tends towards the annihilation of vitality. Hence, we propose the idea of a "paradoxical conservatism" in the motifs of romantic love in Kaurismäki. We argue it is paradoxical, because the traditional forms of love through which *Fallen leaves* thinks involve modes of increase of affective power and not merely the maintenance of the status quo.

Keywords: Labor. Love. Gender. Vitality. Kaurismäki.

1. Hojas caídas

La primera escena del filme *Hojas de otoño* (2023) del director Aki Kaurismäki ofrece una imagen inquietante: en primerísimos primeros planos trozos de carne empaquetada deslizándose por la banda de la caja de un supermercado. La escena no solo refiere a la sobreproducción y el desperdicio de alimentos, sino, como lo mostrará el resto de la película, a la reducción de los individuos a objetos de consumo, valorados únicamente por su utilidad y eventualmente descartados como sobrantes no deseados en el sistema consumista. Esta representación se enfrenta directamente con el que será uno de los temas fundamentales del filme: un diálogo paradojal con el amor romántico, el cual aparece, sin embargo, regido por la lógica del trabajo y el consumo. Este tipo de amor, como los productos de un supermercado, ubica a los seres humanos en el mismo plano de productos comercializables y fácilmente descartables.

La trama se adentra en la vida de Ansa, reducida a la rutina de trabajo en un supermercado de Helsinki y a la búsqueda de una pareja en un mercado sexoafectivo, donde se exhiben cuerpos, recursos y habilidades. En un bar karaoke, Ansa conoce a Holappa, obrero solitario que consume alcohol de manera excesiva. Kaurismäki sitúa a la protagonista como el individuo que va moldeando las posibilidades de la relación entre ella y Holappa. Ansa se rehúsa a tener una relación marcada por el consumo y la superficialidad y, debido a experiencias familiares pasadas, se resiste a vivir junto a un alcohólico.

Hojas de otoño lleva por título original en finés *Kuolleet lehdet* que significa literalmente "hojas muertas". ¿Conlleva esto un simbolismo que se encarnaría en lo que la película nos muestra? ¿Serían los personajes principales del filme, ambos de clase proletaria, aquellas hojas muertas? Si esto es así, ¿qué implica esta idea de muerte en este contexto? ¿Se trata de una muerte irreversible, de una postura negativa respecto de lo que aquellos personajes pueden? ¿O bien el filme nos muestra formas de perseverancia y vivificación que eventualmente saca a los protagonistas de la muerte y permite afirmar

una existencia con nuevos horizontes y posibilidades? ¿Puede ser el amor entre ellos el afecto que construya aquellas nuevas posibilidades?

La pista del título de la película en finés, y la respuesta a algunas de estas interrogaciones a partir del nombre original del filme, podrían ser analizadas también a la luz de su título internacional más reconocido: en inglés, la película ha circulado con el nombre de *Fallen leaves* (literalmente “hojas caídas” u “hojas que han caído”). Si bien ambos títulos, en finés y en inglés, dan cuenta a unas entidades (“hojas”) que se encuentran en un estado particular aparentemente sin movimiento (“muertas” o “caídas”), la presencia del participio verbal *to fall* en inglés nos parece que marca una diferencia entre las dos versiones del título y permite leer la idea de la “muerte” en Kuolleet lehdet bajo otra luz.

La idea de que algunas hojas “han caído” o de “hojas caídas” (*fallen leaves*) indica el movimiento por el que han llegado a ese estado. La idea de *fallen leaves* restituye, al menos imaginariamente, el proceso mediante el cual aquellas entidades naturales, las hojas, han caído desde los árboles en donde crecieron. Puede que las hojas estén inmóviles y muertas, pero a la luz del título en inglés podemos establecer cómo han llegado hasta ahí.

La razón por la cual hacemos estas anotaciones sobre el título del filme y lo leemos en distintos idiomas es porque nos permite introducir y restituir un principio de vivificación de aquellas hojas que parecieran estar muertas. Aquella vivificación se verifica justamente en el proceso mediante el cual las hojas caen. Pues las hojas no caen solas y aisladamente. El título en castellano del filme permite completar esta idea: *Hojas de otoño* marca una pluralidad de hojas que están cayendo o se encuentran ya en el suelo. Se trata, en cierta medida, de una comunidad de hojas que caen al mismo tiempo. Pensado en términos materialistas, podemos evocar la lluvia de partículas pensada por Lucrecio (2000) en *De rerum natura*. Si bien las partículas son unidades aisladas, caen con una desviación o inclinación (*clinamen*) que genera encuentros y permite la configuración de las cosas a partir de estos encuentros. La lectura de los títulos del filme en distintos idiomas nos permite resaltar el proceso de caída de las hojas que se cruzan en el aire, chocan entre sí, se encuentran. Por muy tenue que sean los contactos que surgen entre ellas, estos encuentros establecen conexiones inusitadas. Para decirlo con Spinoza, se trata siempre de encuentros que implican el acto de afectar y ser afectado de diferentes maneras. Incluso si pensamos que se trata de hojas que ya están caídas en el suelo, ellas se encuentran en montoncitos y las fuerzas de la naturaleza (como el viento o los insectos que las habitan) están siempre modificándolas, haciendo que aquellas hojas, aparentemente muertas, entren en contactos inusitados las unas con las otras.

Lo vivificante de esta lectura es que enfatiza los encuentros entre las hojas, encuentros que permiten componer y recomponer trayectorias diferentes, no predeterminadas por la muerte. Así, *Kuolleet lehdet* de Aki Kaurismäki aparece como una exploración de formas en las cuales individuos aparentemente aislados entre sí, caídos, o incluso, podríamos decir, existencialmente muertos, encuentran formas de perseverancia y vitalidad en una lógica de encuentros, más o menos aleatorios, pensados mediante procedimientos cinemáticos. *Hojas de otoño* es entonces un filme, no simplemente acerca de individuos muertos o caídos, sino fundamentalmente acerca de cómo, en el proceso de

su caída, ciertos encuentros afectivos permiten formas de vitalidad en medio de las dificultades políticas, sociales y culturales marcadas específicamente por un contexto económico caracterizado por el trabajo asalariado y el neoliberalismo que define aquella estructura laboral.

Se trata de una reflexión cinematográfica acerca de cómo es posible perseverar afectivamente en aquel mundo dominado por la lógica de la extracción de plusvalía. En este sentido, sostenemos que Kaurismäki articula una reflexión crítica acerca de formas de sufrimiento social y afectivo en el contexto del neoliberalismo contemporáneo. A la vez, articula un pensamiento sobre formas de resistencia afectiva respecto de aquel régimen que inflige sufrimiento. De ahí que el amor surja como una forma de vitalización; y de ahí también que podamos, como se mostrará en la última sección de este artículo, establecer un cruce entre este pensamiento cinematográfico y la propuesta de una “pragmática vitalista” esbozada por Verónica Gago (2014), al estudiar formas de autogestión laboral y afectiva dentro de un contexto de desregulación y financiarización de la vida cotidiana. En el cine de Kaurismäki, instancias de una pragmática vitalista se hacen visibles por medio del dispositivo cinematográfico, más allá de formas de argumentación teórico-filosóficas.

Es a partir de principios signados por una tendencia a la vitalidad y a mantener la perseverancia en el ser que podemos decir que en Kaurismäki se da una revalorización del amor romántico. Aunque ciertamente escenificado por motivos heterosexuales tradicionales, se trata de una forma de amor romántico que implica un intento rupturista por encontrar una suerte de refugio afectivo en medio de una estructura de la sociedad y el mundo que tiende a la aniquilación de la vitalidad. De ahí que propongamos la idea de un conservadurismo paradojal en los motivos del amor romántico en Kaurismäki: paradojal, puesto que las formas tradicionales del amor con las cuales piensa *Hojas de otoño* implican formas de potenciamiento afectivo y no simplemente la mantención del statu quo.

2. Volatilidad y desencuentros

Hojas de otoño se inscribe en al menos dos trayectorias dentro del cine de Kaurismäki.

En primer lugar, el filme actualiza el tratamiento sobre la temática del trabajo en su cine. Como es sabido, Kaurismäki realizó un grupo de películas que se han reconocido bajo el nombre de la “trilogía del proletariado”, comprendiendo los filmes *Sombras en el paraíso* (*Varjoja paratiisissa*, 1986), *Ariel* (1988) y *La chica de la fábrica de cerillas* (*Tulitikkutehtaan Tyttö*, 1990). Todas ellas tratan sobre personajes de clase trabajadora y las relaciones sentimentales que viven en medio de las dificultades de su vida laboral. Junto con estas películas de la trilogía, podemos mencionar otras que también tematizan fragmentos de la vida de sujetos de clase trabajadora, principalmente en Finlandia, tales como *Nubes pasajeras* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996) y *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002).

Kaurismäki ha señalado que, a pesar del nombre con el que ha sido reconocida la trilogía del proletariado, él discrepa de su uso puesto que la idea de “proletariado” implica

un marcador identitario de clase que es ajeno a los personajes de estas películas (Nestingen, 2013). Se trata, en todos estos filmes, de tematizar la vida fluctuante de gente que, como diría Marx, no tiene más que la posibilidad de vender su propia fuerza de trabajo para sobrevivir y, a la vez, de problematizar las distintas instancias de “fuga” que estos personajes tienen para sobrevivir a sus condiciones de vida. Puede tratarse de una fuga literal (como en *Ariel*, cuando los personajes principales intentan escapar hacia México al final de la historia) o de fugas existenciales, muchas veces trágicas, como cuando la protagonista de *La chica de la fábrica de cerillas* intenta liberarse dramáticamente de un entorno opresivo asesinando a quienes lo componen. Ahora bien, dentro de este tratamiento de las vidas de sujetos de clase obrera, Kaurismäki tiene razón en decir que en ningún caso encontramos un marcador fuerte de pertenencia a una clase. Se trata de personajes que viven vidas laborales altamente precarizadas, que no participan de agrupaciones políticas obreras y, tal vez lo más importante, no manifiestan una conciencia explícitamente clasista.

Hojas de otoño podría considerarse una cuarta entrega que se añadiría a la (mal llamada) trilogía del proletariado (Labbas, 2024). Encontramos en ella una suerte de aceptación tácita de la necesidad de trabajar para sobrevivir en medio de un ambiente quasi-policial en cada ambiente laboral, acompañado de condiciones extremadamente precarizadas. Ansa, trabajadora en un supermercado, es constantemente supervisada por el vigilante al punto en que finalmente pierde su trabajo de manera absurda porque es acusada de robar comida envasada ya vencida. Por su parte, el personaje principal masculino, Holappa, trabaja en el sector de la construcción y está constantemente expuesto a la vigilancia de su jefe quien le reprocha incumplimientos que ni siquiera han tenido lugar. Sufre un accidente debido a la negligencia de su patrón, pero aun así es despedido debido a su ingesta de alcohol. A pesar de que ambos encuentran mecanismos de solidaridad en compañeras y compañeros de trabajo (por ejemplo, las amigas de Ansa renuncian solidariamente al supermercado cuando ella es despedida), no encontramos una idea de conciencia de clase fuerte de ninguno de estos personajes o una marca de identidad clasista, tal como señala Kaurismäki para las películas que comprenden la llamada trilogía del proletariado.¹

En efecto, al igual que los personajes de *Sombras del paraíso*, *Ariel* y *La chica de la caja de cerillas*, en *Hojas de otoño* encontramos a personajes que comprenden que ya se encuentran dentro de un entramado de venta de fuerza de trabajo y que, más que oponerse a él a partir de una posición social o política, deben vivir en ese contexto. Es por ello que vemos que, ante la pérdida sucesiva de un trabajo tras otro, Ansa se pone a la tarea constante, y prácticamente frenética, de buscar (y siempre encontrar) un nuevo

¹ En este sentido, concordamos con el análisis de Federico Galende, quien señala que el cine Kaurismäki tiende a liberar a sus personajes de una identidad fija de clase. Por ejemplo, para el caso de *Un hombre sin pasado*, Galende dice en esta película:

...las notas de añoranza por la comunidad perdida se difuminan lentamente en la acción de un solitario que reconstruye su mundo distanciándose, ya sin nostalgia, tanto de la precariedad que produce un sistema financiero salvaje, como del peso de tener que asimilar una identidad de clase. En el cine de Kaurismäki, la cuestión obrera no es ninguna *cuestión*. (2016, p. 28)

trabajo: la vemos pasar del supermercado, a la cocina de un bar, hasta llegar a un trabajo con maquinaria pesada en una fábrica. Desde este punto de vista, Kaurismäki no ensaya, al menos en este grupo de películas, una ilustración de formas de resistencia radical a la idea de trabajo en su conjunto y ni siquiera de las maneras en que se podría dar oposición organizada a las condiciones de trabajo dadas.² Aquí lo que se ensaya son más bien formas de ilustrar las maneras en que se vive, sobrevive y persevera dentro de un entramado de venta de fuerza de trabajo ya existente, lo cual no descarta formas de resistencia dentro de ese entramado.

La segunda trayectoria en la cual se inscribe *Hojas de otoño* dentro del cine de Kaurismäki corresponde a una tendencia de orden político-económica que critica la progresiva neoliberalización de la sociedad finlandesa desde la década de 1980 en adelante; una tendencia que, por lo demás, se inscribe dentro de una orientación económica mundial. Tal como ha señalado Andrew Nestingen (2013), considerado como un cine de crítica social, el trabajo de Kaurismäki tiene un giro desde algunas de sus películas de finales de la década de 1980 y principios de la de 1990 en adelante. Antes, con filmes como *The saimaa gesture* (*Saimaa-ilmiö*, 1981), *Calamari union* (1985) y *Leningrad cowboys go America* (1989), Kaurismäki se había posicionado como un implacable crítico del estado de bienestar finlandés y del consenso basado en el desarrollo de una clase media a nivel económico, social y moral. Sin embargo, con la progresiva desregulación de la economía en Finlandia y el mundo entero, su crítica tiende hacia aspectos económico-políticos del nuevo orden social establecido por el neoliberalismo. Incluso vuelve sobre la idea del estado de bienestar con otra mirada, criticando la progresiva falta de protección social para los ciudadanos. Las películas de la trilogía del proletariado se integrarían dentro de este contexto de crítica económico-política al neoliberalismo; y, muy especialmente junto con ellas, *Nubes pasajeras*, la cual tematiza la precarización laboral de sujetos de clase trabajadora en el contexto de la crisis económica de principios de la década de 1990.

Asimismo, si bien en *Hojas de otoño* no hay, como hemos señalado, una crítica clasista colectiva a las condiciones laborales de la clase obrera, sí encontramos un principio de crítica a la precarización del trabajo asalariado dentro de este nuevo contexto neoliberal, ahora correspondiente al siglo XXI. El elemento fundamental que permite dar cuenta de esta contextualización temporal se ilustra con las noticias en tiempo real que llegan sobre la guerra entre Rusia y Ucrania (la cual comenzó en febrero de 2022) y que, dada la globalización e interdependencia de la economía mundial, afectan directamente las condiciones de vida de la protagonista del filme, progresivamente incapaz de cubrir los costos de energía en su hogar.

La precarización de las condiciones laborales aparece dada, no solo por una escasa representación de una organización obrera fuerte, sino especialmente por la volatilidad e inestabilidad de los personajes en sus lugares de trabajo. Ansa es despedida del supermercado porque roba comida ya vencida (que de todas formas no se podría vender) puesto que, colegimos, ella no tiene recursos para comprar alimentos por su cuenta, al

² Galende (2016, pp. 24-25) señala una suerte de tendencia antiproductivista en el cine de Kaurismäki y concordamos con su análisis, pero especialmente para otros de sus filmes y no necesariamente para la trilogía del proletariado u *Hojas de otoño*.

punto que luego, en uno de los encuentros de cortejo con Holappa, ella misma reconoce que está hambrienta. A su vez, los personajes reconocen contratos laborales precarios, propios de su extrema flexibilización, como los contratos de cero horas.³ La búsqueda frenética de un nuevo trabajo impulsa a Ansa a endeudarse para poder pagar un tiempo de internet y poder buscar laburo en los clasificados.⁴ Cuando consigue un trabajo informal lavando y recogiendo vasos en un bar, aquel dura muy poco porque el bar es cerrado por la policía que descubre al patrón del lugar como traficante de drogas. Ansa no alcanza siquiera a recibir su primera paga y se queda en la calle de nuevo, obligada a movilizarse por un nuevo trabajo. Se trata de una temática que reactualiza lo que Kaurismäki ya había desarrollado en *Nubes pasajeras*, donde también se ilustraba la extrema dependencia y vulnerabilidad de las trabajadoras y los trabajadores respecto de sus patrones. Sin protección social fuerte ante el progresivo declive del estado de bienestar, perseverar con la propia venta de fuerza de trabajo implica siempre un riesgo, dado por la incapacidad de seguridad ante las instancias y personas que ofrecen ese trabajo.

Pero si la volatilidad define la trayectoria laboral de muchos de los personajes ilustrados por Kaurismäki y, especialmente, la trayectoria de los personajes de *Hojas de otoño*, el cineasta ofrece también una especie de contracara mucho más afirmativa a partir de esa lógica de volatilidad. En un ejercicio que complementa la idea de sobrevivir y perseverar económicamente (por ejemplo, en el caso de Ansa, con formas de micro-endeudamiento o de búsqueda frenética de cualquier nuevo trabajo, por informal que este sea), la película ilustra unas formas de esfuerzo que, a nivel afectivo, impulsan a perseverar *dentro* de los marcos dados por la economía neoliberal. Volvemos al título del filme: los personajes se encuentran en una constante caída, son hojas de otoño; están a la deriva constantemente, volatilizados por las condiciones físicas y sociales en las que se encuentran. Pero, de la misma manera como van cayendo, esa volatilidad, prácticamente sin planeación previa, las lleva a encontrarse con otros seres, encuentros afectivos tenues que colaboran y co-ayudan con la perseverancia económica.

El encuentro y el posterior desarrollo de la relación (que a veces toma la forma de una no-relación) entre Ansa y Holappa ilustra este punto. Como señalamos al comienzo, la película podría simplemente reseñarse como una historia de amor entre estos dos personajes. Sin embargo, a nivel cinematográfico lo que interesa destacar es cómo aquella relación se inicia y desarrolla con encuentros que también están marcados por vínculos volátiles e inestables, al igual como se configura la trayectoria laboral de estos personajes.

Hojas de otoño comienza separando a los dos personajes principales. A ella, nos la muestra trabajando como cajera y revisando los productos en un supermercado. A él, se

³ Los contratos de cero horas ofrecen flexibilidad tanto para empleadores como para empleados. En estos acuerdos, no se establece un número mínimo de horas de trabajo por semana o mes, lo que permite adaptarse fácilmente a las fluctuaciones del mercado laboral. Las trabajadoras y los trabajadores pueden gestionar su tiempo de forma más autónoma, mientras que los empleadores pueden ajustar su fuerza laboral según las necesidades operativas, optimizando así la productividad y eficiencia en el trabajo.

⁴ Este proceso de búsqueda frenética y cambio de trabajo, pasando por modalidades de endeudamiento ante intermediarios para la contratación laboral, ya lo había mostrado Kaurismäki en *Nubes pasajeras* (especialmente con la personaje principal, Ilona), película situada en pleno contexto de crisis económica finlandesa a principios de la década de 1990, marcado por procesos de desregulación financiera y privatización.

nos lo muestra trabajando en un sitio de construcción y luego haciendo una pausa para fumar un cigarrillo acompañado de un colega de trabajo. Entre ambas escenas, lo único que liga a los dos personajes es el hecho de que son trabajadores en labores precarizadas. El primer encuentro fortuito entre ambos se da en un bar de karaoke. Aquello no tendría nada de especial, si no es por la manera inesperada en que Kaurismäki nos permite hacer la conexión entre ambos personajes. Cuando se nos muestra la escena del bar, el enfoque es primero sobre Holappa y su amigo. Este último, luego de cantar, se sienta y comienza a hablar con una mujer sentada a su derecha, la cámara hace un leve movimiento y, de repente, reconocemos que Ansa y Holappa están en el mismo espacio. Si previamente la película nos había mostrado a los personajes por separado, es el solo movimiento de cámara, al ponerlos en el mismo espacio de manera totalmente inesperada, el que nos anuncia que el filme probablemente se tratará sobre su encuentro y una posible relación. Ansa y Holappa se ven por primera vez mientras alguien canta una canción de amor, la *Serenata de Schubert*; entre tanto, la cámara va y viene haciendo primeros planos en un juego de plano y contraplano.

Como las hojas de otoño, estos personajes caen sin planificación. En efecto, a pesar de que el filme nos da pistas de que puede crearse entre ambos un encuentro y eventualmente una relación, Kaurismäki vuelve a hacer una digresión que aleja a los personajes. Cuando se encuentran nuevamente, ella parece reconocerlo mientras él duerme borracho y habiendo sido asaltado en una parada de tranvía. Él ni siquiera se da cuenta de que ella lo ha tratado de ayudar. Luego, cada cual es nuevamente filmado en su propio entorno laboral. Tras su paso por el supermercado y el trabajo en el bar que no alcanza a ser remunerado por la captura de su jefe, Ansa simplemente *aparece* de repente al lado de Holappa. Ambos se encuentran de la nada y él la invita a tomar un café, a comer algo y luego al cine.

¿Qué tiene de extraño que dos personajes como estos simplemente se encuentren? En sí mismo, no hay nada de extraño. Lo que hace el encuentro especial y enfatiza la inestabilidad de la relación es lo *fortuito* del encuentro. Kaurismäki viola la norma tradicional con la que comienza la estandarización del teatro occidental; norma dictada por Aristóteles en la *Poética* (1966, 9.1451b35, p. 16) donde se señala que los eventos de una trama deben estar contruidos de acuerdo a los principios de “probabilidad” (*eikos*) y “necesidad” (*anagkē*). Nada de esto se cumple en el encuentro entre los personajes principales de *Hojas de otoño*, al punto en que los espectadores podríamos incluso discutirle al filme un cierto encuentro “forzado” entre ambos personajes. En efecto, se encuentran de manera fortuita: no es ni probable ni necesario que se vuelvan a ver. Kaurismäki es más cercano al materialismo de Lucrecio que a los dictados aristotélicos: el encuentro entre átomos es contingente e incluso, podríamos decir, aleatorio,⁵ sin un plan predeterminado ni una idea que le dé una forma *a priori* al encuentro. El énfasis del filme está puesto justamente en aquella idea según la cual por muy fortuitos, volátiles e inestables que sean aquellos encuentros, ellos intentan ser aprehendidos y explotados afectivamente por los protagonistas.

⁵ Para esta noción de “aleatoriedad” de los encuentros, que aquí relacionamos con el atomismo lucreciano, pero que vale para todo nuestro argumento en este artículo, nos inspiramos de la noción de “materialismo aleatorio” de Louis Althusser (1988).

Aquella volatilidad del encuentro tiene una prolongación en la manera en que el juego de seducción se da entre ambos después, en la sala de cine. Sin que ninguno conozca el nombre del otro, ella coquetamente le entrega su número de teléfono anotado en un trozo de papel y le dice que la llame para que vayan a cenar a su casa. A la manera de una hoja de otoño cayendo del árbol, la película nos muestra cómo el papel se pierde luego de caer del bolsillo de Holappa tras sacar un paquete de cigarrillos.

Si bien *Hojas de otoño* se sitúa en pleno siglo XXI, los medios tecnológicos *no corresponden* con esta época. Bastante se ha escrito sobre esta particularidad en el cine de Kaurismäki, quien tiende a crear una suerte de desfase entre el momento en que se sitúa la diégesis del filme y los medios tecnológicos y los espacios con que cuentan los personajes, normalmente escenificados de manera minimalista. Aquello se ha interpretado con una forma de nostalgia por un tiempo pasado (Nestingen, 2013). Sin embargo, la lectura que proponemos de esta *no correspondencia* supone una interpretación alternativa. La escenificación (ciertamente ficticia) de la falta de medios tecnológicos disponibles por parte de los protagonistas y, especialmente, de teléfonos inteligentes y de conexión fácilmente accesible a internet (dos elementos que consideraríamos como probables e incluso necesarios en la Finlandia del siglo XXI), conforman un dispositivo cinematográfico que permite enfatizar la volatilidad y la contingencia en el encuentro de los personajes.

En efecto, considerado de manera más verosímil según el desarrollo tecnológico de la sociedad finlandesa del siglo XXI, no hubiese sido complicado para Holappa conseguir el número de teléfono o algún contacto (e-mail, Facebook, Instragram, etc.) de Ansa, aun cuando no conociera su nombre. El hecho de no poder entrar en contacto producto de una tecnología que se mueve más en un registro arcaizante que en el plano de la hipercomunicación del siglo XXI permite a Kaurismäki poner a los personajes y a los espectadores en una situación donde lo que prima es la aleatoriedad y la volatilidad del encuentro. Se enfatiza la incertidumbre de que aquel encuentro podría, de hecho, nunca ocurrir de nuevo. Aquella instancia del encuentro aleatorio se ilustra cuando se nos muestran distintos momentos fuera de la sala cine donde Holappa espera a Ansa, y viceversa, sin suerte en su encuentro, sin nunca tener seguridad de que éste ocurrirá. Kaurismäki escenifica entonces una sucesión de momentos de espera, donde prima la incertidumbre del encuentro, enfatizado por la falta de medios tecnológicos que lo permitirían de manera más sencilla y directa.

Si bien ambos finalmente se encuentran fuera de la sala de cine y pactan una cena en la casa de Ansa, el punto no es simplemente aquel de la posibilidad de eventualmente (incluso fortuitamente) encontrarse cuerpo con cuerpo. Se trata más bien de la *escenificación cinematográfica de la dificultad con la que se establecen los vínculos afectivos* dentro de una sociedad nórdica y, en general, neoliberalizada. En efecto, la noción que hemos estado trabajando acerca de estos encuentros fortuitos y aleatorios, sin probabilidad ni necesidad, supone una representación de la dificultad de entablar relaciones afectivamente duraderas y estables en este contexto. La trama del filme enfatizará nuevamente que la vinculación romántica entre ambos personajes principales deberá pasar por nuevas digresiones, comenzando por un primer desencuentro y separación de ambos debido al alcoholismo de Holappa; y, luego, por un segundo

desencuentro debido a su accidente fortuito yendo a cenar a la casa de Ansa luego de haber devenido una persona sobria. Ante la imposibilidad de saber por qué él no llegó a su casa, de manera igualmente fortuita ella se encuentra con Raunio, amigo de Holappa, simplemente caminando por la calle, ante lo cual él le dice que está en el hospital, a dónde ella llega para cuidarlo.

A cada momento de aquellos (des)encuentros aleatorios entre estos personajes, la posibilidad del amor romántico se traduce en un esfuerzo, si bien difícil de llevar adelante, clave para poder persistir y afirmar la existencia en un ambiente social y laboral hostil. Podríamos decir que, en su conjunto, el filme describe esta trayectoria afirmativa del amor que intenta configurarse a partir de la lógica de encuentros aleatorios que hemos estado describiendo, con el fin de componer una relación que vaya más allá del aislamiento al que empuja la sociedad neoliberal, al punto que los personajes están obligados a cambiar estructuras de comportamiento para establecer una relación romántica más duradera. Esto último se puede decir de otro modo también: la actitud de cada cual respecto de la otra persona y el interés por alimentar la relación se da por cómo cada cual es moldeado o perfilado por el otro individuo; cada individuo es de alguna manera *empujado* a un esfuerzo para poder estar con el otro.

Tal vez el hecho que más ilustra este asunto es la superación del alcoholismo por parte de Holappa. El tratamiento del consumo de alcohol y el alcoholismo es algo recurrente en el cine Kaurismäki.⁶ Se trata de una manera en que el cineasta ha participado en un debate sobre el consumo de alcohol que se ha dado en Finlandia desde fines del siglo XIX. A partir de este momento, se configura una política estatal de moderación y a veces prohibición del consumo de alcohol que recorre el siglo XX. Esta política se relaciona con un principio de asentamiento de valores burgueses y de clase media. Sectores conservadores vieron en el consumo de alcohol una de las causas de la poca sofisticación y el escaso desarrollo del sector rural, generando un movimiento elitista para su control. Al mismo tiempo, movimientos de clase obrera desarrollaron sus propias ideas respecto del consumo inmoderado del alcohol, también culminando en propuestas de prohibición. Se configura entonces una política prohibicionista a nivel nacional que da cuenta de una lógica paternalista en torno al problema de la llamada “ebriedad finlandesa” (*suomalainen viinapää*) (Nestingen, 2013).

El cine de Kaurismäki discute estas premisas e ilustra un consumo de alcohol cuyo control está en general regido y manejado por una lógica social y relacional, no paternalista ni estatal (Nestingen, 2013). *Hojas de otoño* participa de esta tendencia con algunos elementos singulares que conviene destacar, ya que entroncan con la idea que hemos estado planteando en torno a un esfuerzo por sostener el amor romántico entre los personajes principales.

Aquella restricción al consumo de licor es impulsada por Ansa, quien asume una agencia y esfuerzo particular en la forma de llevar adelante la relación afectiva. En efecto, no se trata solamente de que ella *diga* a Holappa que no continuará la relación con él si este no deja de beber; se trata, también, durante la cena en que ambos comparten en su

⁶ Sin ser exhaustivos, mencionamos, por ejemplo, los siguientes filmes donde este asunto aparece tematizado: *The saimaa gesture*, *Contraté un asesino a sueldo* (*I hired a contract killer*, 1990), *Nubes pasajeras* y *Un hombre sin pasado*.

casa, de *mostrar* otra manera de tomar. Ella compra una pequeña botella de *prosecco* para beber como aperitivo; ante la demanda por más alcohol por parte de Holappa, ella dirá que no hay más. Al insistir Holappa en seguir bebiendo y al darse cuenta Ansa de su alcoholismo inmoderado, ella señala que, así, ella no puede tener una relación con él puesto que ya ha sufrido la muerte de su padre y su hermano a manos del alcohol. Holappa se va de la casa de Ansa señalando que no recibirá órdenes de nadie.

Sin embargo, ante esta ruptura amorosa y el posterior despido de su trabajo por consumir alcohol durante la jornada laboral, Holappa decide él mismo devenir sobrio para poder eventualmente estar con Ansa. Al igual que en otros filmes de Kaurismäki (como *Nubes pasajeras*, por ejemplo), se trata de ilustrar una manera en que el alcoholismo es moderado por un principio relacional entre las comunidades de personajes que componen la historia y no por organismos de prohibición gubernamental.⁷ A la vez, la restricción del consumo inmoderado de alcohol es representada, no como un asunto paternalista o moral, sino como una forma de recomposición vital. Por muy tradicional que este motivo pueda parecer, se trata de la posibilidad de afirmar un vínculo vital entre potenciales amantes.

3. Deseo sin final feliz

La exploración de la relación afectiva entre Ansa y Holappa resuena con el análisis de las complejidades del amor romántico que Eva Illouz ha examinado en su obra. Ella define el amor romántico como una manera específica de concebir y vivir el amor en la sociedad occidental moderna, caracterizada por la idealización de este como una fuerza poderosa que proporciona felicidad, plenitud y sentido a la vida. Este tipo de amor se basa en la pasión, la entrega total, la exclusividad y la búsqueda de la pareja ideal. En palabras de Illouz: “El amor se representa hace tiempo ya como una experiencia que supera y excede la voluntad, una fuerza irresistible que no se puede controlar” (Illouz, 2012, p. 32).

Illouz también menciona que, en el análisis de la relación entre el amor y el capitalismo tardío, se explora cómo los bienes influyen en la experiencia romántica. Desde el siglo XX, se ha observado una creciente fusión entre el consumo y las emociones románticas, donde los bienes se integran al vínculo amoroso, actuando como un “elemento invisible” que guía los encuentros amorosos. Este proceso de “mercantilización del romance” se ha desarrollado a lo largo del tiempo, con diversos medios (2012, p. 31).

El examen de Illouz sobre la idealización excesiva del amor romántico en la sociedad contemporánea resuena con *Hojas de Otoño*. Tanto Illouz como Kaurismäki cuestionan la percepción del amor y la relación romántica como una meta definitiva en la vida. En la película, estas cuestiones se tratan con un estilo melancólico y a menudo irónico. Por su parte, Illouz atribuye una función importante a la melancolía dentro del amor romántico, pues se trata de una sensación de pérdida o nostalgia por un amor

⁷ En el caso de *Nubes pasajeras*, el consumo inmoderado de alcohol por parte del cocinero es moderado mediante mecanismos de restricción y cuidado que provienen del grupo de colegas con los que trabaja en el restaurante.

idealizado y difícil de alcanzar. Esta idealización extrema del amor conduce a expectativas poco realistas sobre las relaciones, ya que se promueve la idea de que el amor debe ser *siempre* apasionado, emocionante y satisfactorio en todos los aspectos. Esta visión utópica puede generar decepciones y conflictos cuando la realidad de las relaciones no coincide con estas expectativas idealizadas, dando lugar a una sensación de melancolía por lo que se cree que debería ser pero que no llega a ser o simplemente no es.

Ahora bien, esta idealización del amor también se presenta de forma irónica en *Hojas de otoño*. La ironía se hace presente al mostrar cómo la “utopía romántica” puede resultar en situaciones paradójicas o cómicas. El filme dista mucho del glamour, la diversión y otras formas afectivas y de consumo que promueven, por ejemplo, las comedias románticas de Hollywood. La marca de la pobreza en que viven los obreros rasos europeos impide cualquier forma de sofisticación: Ansa debe comprar platos y cubiertos para poder invitar a cenar a Holappa en su pequeña vivienda, un área reducida donde cocina, sala, comedor y habitación se apretujan en un solo espacio. Holappa, cuando se entera de que ella es propietaria de este espacio, le dice: “Así que eres una heredera”.

La idea de la “utopía romántica” como una expectativa donde se promueve la idea de que el amor debe ser siempre apasionado, emocionante y satisfactorio en todos los aspectos puede llevar a decepciones y conflictos cuando la realidad de las relaciones no coincide con estas expectativas idealizadas. En *Hojas de otoño*, vemos cómo los personajes experimentan la ruptura de sus propias ilusiones románticas y enfrentan la complejidad y el dolor que conlleva el amor en la vida, una vida que no promete un final feliz como en las novelas rosa. Kaurismäki muestra relaciones que están marcadas por la soledad, la desilusión y la dificultad para comunicarse de manera efectiva. Estos elementos resuenan con la crítica de Illouz hacia la utopía romántica, ya que evidencian que el amor no siempre es fácil ni perfecto, y que las relaciones reales implican trabajo, compromiso y aceptación de las imperfecciones del otro.

En las sociedades capitalistas, el amor contiene una dimensión utópica que no puede reducirse con tanta facilidad a la idea de ‘falsa conciencia’ ni al supuesto poder de la ‘ideología’ para encauzar el deseo. Por el contrario, los anhelos utópicos que constituyen el núcleo del amor romántico presentan una afinidad profunda con la experiencia de lo sagrado. (Illouz, 2010, p. 26)

En la relación que se muestra entre capitalismo y amor romántico, Illouz analiza cómo el mercado y las relaciones amorosas se entrelazan en la sociedad contemporánea, especialmente a través de la cultura de consumo y las dinámicas de poder. El capitalismo industrial ha transformado la experiencia amorosa de varias maneras. Por un lado, ha ocurrido una “romantización de los bienes de consumo”. Esto significa que los productos, gracias a la publicidad y al cine, adquieren un aura romántica, vinculándose con emociones intensas asociadas al amor. Esta romantización crea la ilusión de que el consumo de ciertos productos puede conducir a experiencias emocionales profundas y satisfactorias. En *Hojas de otoño*, la cita en la sala de cine independiente (bien de consumo), rodeada de posters de películas emblemáticas del cine romántico y dramático,

junto con la proyección de una comedia de zombis contemporánea, *Los muertos no mueren* (*The dead don't die*, Jim Jarmusch, 2019), subraya la complejidad de las relaciones humanas y la diversidad de experiencias que pueden influir en el amor y el desencanto. *Hojas de otoño* no solo dialoga con la historia del cine y sus diferentes géneros, sino que también cuestiona la idea de la “utopía romántica” al mostrar la vida de los personajes y sus luchas para enfrentar las adversidades. El cine como lugar de encuentro y bien de consumo se convierte en un espacio de respiro para Ansa y Holappa; un espacio donde se desconectan del encierro de su mundo laboral y se encuentran de nuevo, escapando momentáneamente de las limitaciones del mundo material y explorando la posibilidad de un renacimiento afectivo.

La perspectiva de Illouz sobre la “mercantilización del romance” nos lleva a reflexionar sobre cómo, en el amor contemporáneo, las relaciones se ven afectadas por la lógica mercantil, donde las personas buscan parejas que cumplan con ciertos atributos económicos y culturales. Se transforma así al amor en un producto sujeto a intercambio. Esta realidad tiene profundas implicaciones en la manera en que las personas experimentan y perciben el amor, ya que las expectativas se moldean según los estándares de consumo y la cultura de masas. Esta dinámica puede conducir a idealizaciones poco realistas y a relaciones superficiales basadas en la utilidad y el valor de cambio. Para ejemplificar esta realidad, podemos remitirnos a escenas cotidianas como la representada en *Hojas de otoño*, donde la ya reseñada escena inicial en el supermercado con trozos de carne empaquetada simboliza la reducción de las personas a meros objetos de consumo, midiendo su valor únicamente por su utilidad en el mercado. Esta deshumanización del sistema consumista tiene un impacto directo en las relaciones personales, al enfocarse más en aspectos materiales y utilitarios que en la autenticidad y profundidad de los vínculos afectivos.

No obstante, es importante señalar que, dentro de este contexto de mercantilización, también podemos identificar resistencias y desafíos a estas dinámicas impuestas. Judith Butler, en su obra *Lenguaje, poder e identidad*, plantea “que aquel que actúa lo hace dentro de un campo lingüístico de restricciones que también pueden ser posibilidades” (Butler, 2009, p. 37). Esta idea nos lleva a reflexionar sobre la capacidad humana de reinterpretar y resignificar las narrativas culturales y lingüísticas que moldean nuestras percepciones sobre el amor. En *Hojas de otoño*, esta resistencia se manifiesta a través de la relación entre Ansa y Holappa. A pesar del uso por parte de Kaurismäki de instancias que apuntan irónicamente hacia formas estereotipadas del amor romántico, Ansa se resiste a estar en una relación basada en la superficialidad y rechaza la idea de vivir junto a un hombre alcohólico. Ello refleja una búsqueda de autenticidad y profundidad en sus relaciones, desafiando así las dinámicas impuestas por el entorno consumista en el que se desenvuelve y trabaja.

Ansa y Holappa se presentan como agentes activos que reconfiguran sus propias experiencias y significados en el ámbito del amor y las relaciones. En este sentido *Hojas de otoño* revela algunos elementos que permiten discernir gestos críticos que permiten desafiar las convenciones de género tradicionales y así cuestionar normas y expectativas establecidas respecto del amor romántico. Por un lado, Ansa, como personaje femenino central, se destaca por su activismo y su rechazo a asumir un papel pasivo de espera ante

su amante. En cambio, sigue adelante con su vida, estableciendo vínculos significativos y mostrando agencia en sus decisiones, como su relación afectiva con un perrito que adopta. Por otro lado, Holappa, el protagonista masculino, experimenta una transformación al alejarse de la bebida, mostrando así un cambio en su estilo de vida y una ruptura con ciertos comportamientos vinculados a la masculinidad hegemónica. Esta representación contrasta claramente con personajes literarios tradicionales como Emma Bovary y Catherine, de *Madame Bovary* y *Cumbres borrascosas* respectivamente. Ambas representan facetas diferentes del sufrimiento romántico en la literatura. Emma, desilusionada por un amor no correspondido y un matrimonio desapasionado, busca la emoción y la pasión fuera de su relación matrimonial, lo que la lleva a un estado de insatisfacción y desesperanza. Por su parte, Catherine se debate entre su amor verdadero y las expectativas sociales, enfrentando un conflicto emocional y un sufrimiento al no poder conciliar sus sentimientos con las normas preestablecidas. *Hojas de otoño* ofrece una visión más compleja de las relaciones humanas, destacando la agencia individual y la resistencia a las normas impuestas como temas centrales que desafían las convenciones románticas tradicionales y las dinámicas socioeconómicas contemporáneas.

4. Amor, trabajo y pragmática vitalista

A pesar de algunos de los desafíos que hemos planteado a la lógica del amor romántico por parte de Kaurismäki y a pesar de las disyunciones y los giros irónicos que *Hojas de otoño* plantea entre la idea utópica del amor romántico y las relaciones realmente existentes dentro de un contexto dominado por la venta de la fuerza de trabajo, los motivos del amor romántico en el filme siguen pareciendo conservadores. Se haría difícil entonces, al menos a primera vista, hacer una lectura crítica a partir de este cine.

En efecto, al comentar *Hojas de otoño*, hemos observado que el énfasis en la aleatoriedad de los encuentros comprende, dentro de todo, formas de relacionamiento tradicionales. Más allá de la subversión de ciertos patrones en los roles de género que hemos destacado, se trata de un amor heterosexual, con tendencia monogámica, entre sujetos blancos, que, si bien pertenecen a una capa precarizada, viven en una sociedad rica para estándares mundiales. A su vez, la manera en que se perfila y moldea el amor entre Ansa y Holappa implica, también, elementos tradicionales dentro de las categorías del amor romántico: la sobriedad de Holappa, necesaria para entablar un vínculo de amor y eventualmente incluso de familia; asimismo, dejar el consumo de alcohol se supone como requisito para que Holappa pueda entrar nuevamente al mundo del trabajo. Se configura entonces una estructura de comportamiento que fortalecería valores tremendamente tradicionales a partir del amor romántico: familia nuclear y necesidad de trabajo productivo masculino. Si esta fuese la única interpretación posible de *Hojas de otoño*, entonces podríamos decir que, a pesar de los elementos irónicos respecto del amor romántico en *Hojas de otoño* y a pesar de algunos principios de subversión en los roles de género expresados por Kaurismäki, aun así no hay salida emancipadora por parte del amor romántico.

Ahora bien, en contraste a esta interpretación posible proponemos una lectura distinta de la lógica del amor romántico en Kaurismäki y, más específicamente, en *Hojas*

de otoño, como un filme que tematiza las instancias de persistencia afectiva dentro de un contexto laboral neoliberal. La idea que proponemos acerca de un “conservadurismo paradójal” en el trabajo de Kaurismäki implica que, a pesar de que los motivos del amor que se ilustran en su cine corresponden a situaciones y matrices de relacionamiento tradicional y conservador, ese conservadurismo es ambiguo en la medida en que las situaciones específicas en la que se viven suponen formas de perseverancia y resistencia a las condiciones impuestas por la vida obrera en el neoliberalismo. Por lo tanto, en línea con Verónica Gago (2014) y a partir de su noción de pragmática vitalista, diremos que *Hojas de otoño* es un filme que justamente re-escenifica aquellos encuentros y motivos románticos tradicionales como formas de afirmación y perseverancia vital.

Gago desarrolla la idea de una pragmática vitalista para un contexto diferente del que encontramos en *Hojas de otoño*. En *La razón neoliberal*, Gago se enfoca en las economías populares que se despliegan en una de las ferias más grandes de América Latina: La Salada, ubicada en Buenos Aires. Para ella, es crucial tematizar formas de autogestión económica y social popular en medio de un entorno neoliberal de desregulación, financiarización y endeudamiento. La gestión económica dentro de este contexto, que es diverso en términos de su estructura operativa y que cuenta con una participación fundamental de sujetos migrantes y de una economía feminizada, implica para Gago una forma de “neoliberalismo desde abajo”. Este enfoque de gestión supone utilizar las mismas herramientas financieras promovidas por instituciones como la banca y el Estado, pero con el propósito de ampliar la extracción de plusvalía y su uso en la autogestión de la vida, más allá de estas instituciones.

Según Gago, con esa forma de:

...neoliberalismo desde abajo me refiero entonces a un conjunto de condiciones que se concretan más allá de la voluntad de un gobierno, de su legitimidad o no, pero que se convierten en condiciones sobre las que opera una red de prácticas y saberes que asume el cálculo como matriz subjetiva primordial y que funciona como motor de una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas. La fuerza del neoliberalismo así pensado acaba arraigando en los sectores que protagonizan la llamada economía informal como una *pragmática vitalista*. (2014, p. 14)

Esta idea de una pragmática vitalista no rechaza en bloque la organización del capitalismo, pero sí lo gestiona de una manera más autónoma y pragmática respecto de las instituciones tradicionales como el estado o los partidos políticos (Gago, 2014).

Gago plantea una idea de “cálculo” como instancia que no se reduce a una forma de utilitarismo capitalista, sino como una forma de resistencia deseante ante de las condiciones adversas y precarizadas en las que se expresa esta forma de economía popular en los albores del siglo XXI. La noción de una resistencia deseante se deriva del concepto spinozista de *conatus* como lo que constituye a todos los seres existentes en tanto sujetos

deseantes y perseverantes⁸. Más específicamente, se sigue aquella tradición que ha leído en el concepto de *conatus* un esfuerzo por perseverar en el ser que implica siempre fricción con las estructuras dadas que impiden llevar adelante esa perseverancia y deseo y que, por consiguiente, se perfila como una potencia estratégica de resistencia afirmativa.⁹

Desde una perspectiva ontológica spinozista, no es posible establecer un *a priori* ético o moral¹⁰ sobre los elementos o comportamientos que se pueden utilizar para llevar adelante esta estrategia conativa, la cual es conceptualizada como una forma de cálculo por parte de Gago. Por lo mismo, esta ontología spinozista permite establecer de manera certera una suerte de negociación afectiva entre la agencia individual (ya muy subjetivada en formas de auto-emprendimiento y aspiraciones de ascenso social) y las influencias externas que constriñen y definen las herramientas para llevar adelante aquellas formas de agencia. La importancia de los encuentros, las conexiones y la capacidad de uso y gestión creativa de los elementos implicados en el neoliberalismo aparecen como elementos esenciales para afirmar estas formas de cálculo resistente, incluso en un contexto marcado por la heteronomía y la exclusión. No se trata entonces de prácticas o formas de perseverancia que en bloque rechazan la estructura neoliberal dada (como señala Gago [2014] al indicar que el neoliberalismo desde abajo no es anticapitalista *per se*), sino de estrategias que buscan afirmar la vitalidad individual y comunitaria mediante mecanismos de acomodación y creatividad dentro de dicho marco estructural.

Hay un elemento de la pragmática vitalista de Gago que nos gustaría destacar en este contexto. Se trata de los esfuerzos por no “moralizar” las prácticas de autogestión que entraña el neoliberalismo desde abajo:

Trazamos con esta perspectiva una clara estrategia opuesta a la victimización de los sectores populares. Tal victimización, que aparece como moralización y judicialización, es el modo en que se organiza un determinado campo de visibilidad de la cuestión del trabajo migrante en Argentina y, más amplio aún, para sugerir un tipo de vinculación entre norma y economía popular, que tiene como efecto la moralización (y condena) del mundo de los llamados pobres. (2014, p. 27)

Desde una perspectiva política, aquella moralización entronca con una crítica que se podría hacer desde una matriz de izquierda a la noción de neoliberalismo desde abajo: la estrategia y el cálculo en el uso de la gestión de las herramientas de la economía neoliberal en clave comunitaria no haría más que permitir la reproducción y expansión del capitalismo neoliberal. En este sentido, a nivel estructural, pueden considerarse como herramientas de supervivencia, pero no necesariamente como formas de lucha afirmativa por un nuevo orden social ya que “fallan” (y he aquí el principio moralizante) en su potencia de cambio más global y estructural. Lo que hacen es permitir (sobre)vivir en un orden dado, pero suponen conservar ese orden.

⁸ “El conato con el que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser, no es nada más que la esencia actual de la misma” (Spinoza, *Ética* III, proposición 7, 2000).

⁹ Gago (2014, pp. 15-16) utiliza de manera fundamental los análisis sobre resistencia y afirmación conativa de Laurent Bove (1996) en su libro *La estrategia del conatus*.

¹⁰ De ahí que Gago hable de una perspectiva “extra-moral” (2014, p. 27).

Sin romantizar las economías populares, el trabajo de Gago rechaza aquella moralización de estas formas de gestión y vida dentro del neoliberalismo. La idea afirmativa que radica en el centro de su propuesta tiene que ver con que no se despliegan formas solamente de supervivencia, sino de expansión vital y del deseo que radican en una premisa que Gago también extrae de Spinoza: se echa mano de aquello que puede ser *útil* para vida (y, especialmente, aquellas cosas que pueden nutrir el cuerpo¹¹), entendiendo que, si no se hace, no hay vitalidad posible: “La pragmática vitalista que emerge tiene un gran sentido *utilitario*. Un primer punto es justamente desmoralizar lo útil como cálculo mezquino” (Gago, 2014, p. 209). De ahí que una crítica radical a esta forma de utilitarismo termina siendo una forma de negar medios de afirmación vital y culmina en lo opuesto de lo que Gago propone: sería una pragmática de la muerte.

Podríamos entonces hablar, también, de una suerte de “conservadurismo paradojal” en la idea de un neoliberalismo desde abajo, al igual que en el caso de Kaurismäki. En este punto, nuestra lectura de *Hojas de otoño* saca a relucir igualmente estrategias pragmáticas de afirmación vital. Esta conceptualización de un conservadurismo paradojal no traicionaría la tradición spinozista desde en la cual nos estamos situando, ya que proviene de un brillante comentario acerca de la idea de transformación, cambio y revolución en la filosofía de Spinoza, escrito por François Zourabichvili y justamente publicado bajo el título de *El conservadurismo paradojal de Spinoza* (2002).

Nuestra idea de un conservadurismo paradojal implica que, a pesar de que las herramientas que se utilizan para desplegar formas de afirmación vital puedan parecen conservadoras y tradicionales, cuando ellas se interpretan desmoralizadamente en función de una pragmática afirmativa de la vida y como resistiendo situadamente a formas de muerte y precarización, esas herramientas son ambiguas (o paradojales) porque no necesariamente implican mantener (o conservar) los mismos ritmos afectivos, ya que lo que producen son formas de expansión de la perseverancia que pueden (o no) tener repercusiones más estructurales.

De la misma manera en que Gago desmoraliza las herramientas utilizadas por un neoliberalismo desde abajo, lo que proponemos es una perspectiva isomórfica respecto de la suya, es decir, también desmoralizante, en lo que concierne a las estrategias de afirmación del amor romántico en el cine de Kaurismäki y, más específicamente, en *Hojas de otoño*.

El esfuerzo por devenir sobrio de Holappa responde entonces a un asunto que no lo involucra solo a él, sino que implica afirmar una relación amorosa más allá de encuentros fortuitos y aleatorios. Terminar con su alcoholismo no es un asunto moralista, sino que obedece a una pragmática de afirmación vitalista dentro del contexto de la podredumbre social del neoliberalismo. Aquella pragmática vitalista es impulsada, primero, por parte de Ansa, para salir del círculo de muerte que ha rodeado a su familia y su relación con el

¹¹ Se echa mano a *Ética IV*, apéndice 27:

...son útiles ante todo aquellas [cosas] que pueden alimentar y nutrir el cuerpo, de suerte que todas sus partes puedan cumplir correctamente su función. Porque cuanto más apto es un cuerpo para ser afectado y afectar de múltiples maneras a los cuerpos externos, más apta es el alma para pensar. (Spinoza, 2000)

alcohol: la pérdida de su padre y hermano, así como también la de su madre, quien, según la protagonista, murió de tristeza ante esta trágica situación. Aquel esfuerzo por escapar de la muerte en el caso de Ansa, hace que se moldee, también, el esfuerzo de Holappa por dejar el alcohol y afirmar la relación entre ambos.

Ansa, como protagonista femenina, es una figura bastante inusual en el cine de Kaurismäki. Como se ha señalado (Nestingen, 2013; Kvimäki, 2012), es difícil proponer para su cine una perspectiva abiertamente feminista, por el rol normalmente supeditado al hombre que le asigna a sus personajes femeninos. Tal vez con la excepción de las protagonistas en los filmes *La chica de la fábrica de cerillas* y *Nubes pasajeras*, donde las personajes principales de Iris e Ilona adquieren una agencia crítica poco común en el cine de Kaurismäki, es cierto que comúnmente el agente de crítica social es un varón o un grupo de hombres. Es el caso, por ejemplo, del grupo de hombres en *Calamai union*, donde los personajes femeninos aparecen como objetos que deseo que tienden a desarmar la confraternidad masculina. Asimismo, en películas como *Juha* (1999), *Un hombre sin pasado*, *Sombras en el paraíso* o *Ariel*, las mujeres tienden a ocupar roles que, si bien a ratos escenifican una autonomía en términos de su vida laboral y sexual, terminan por ponerse más o menos pasivamente a disposición de los proyectos y planes de los personajes masculinos.

Casi como si Kaurismäki estuviese intentando resarcirse de críticas que se le pudiesen lanzar desde una perspectiva feminista por esta característica de la política de género en su cine, propone algo diferente en *Hojas de otoño*. Aquí, los criterios para poder formalizar la relación entre Ansa y Holappa son formulados por Ansa y, aunque no de manera pasiva, es él quien tiene que responder a la agencia de ella. Tal como hemos mencionado, es Ansa quien se transforma en un agente crítico de las condiciones laborales en las que vive y es ella, también, quien se acomoda a las más distintas labores para poder seguir trabajando. En un filme donde se repiten los reclamos acerca de los hombres¹², en el caso de la relación entre ella y Holappa es *ella* quien pone las condiciones para que puedan estar juntos, comenzando por la necesidad de dejar el alcohol y aprender a beber de otra manera.

Pero si el rol asignado a Holappa por parte de la ficción creada por Kaurismäki (a saber, volverse sobrio y eventualmente poder volver a trabajar) obedece una imagen prototípica de una figura masculina bien establecida, el cineasta no hace menos con el rol que le asigna a Ansa hacia el final del filme, a pesar del papel novedoso que le asigna a su protagonista femenina durante toda la película. filme. En efecto, ante el accidente de Holappa, Ansa asume el rol tradicionalmente femenino de *cuidadora* durante su estancia en el hospital. Acompañado de las enfermeras, se trata de un cuidado que se concentra en intentar hacer despertar a Holappa, quien se encuentra en coma luego del accidente. A la imagen prototípicamente masculina del “buen hombre que ha dejado de tomar”, Ansa responde con una imagen igualmente prototípica de la “buena mujer que cuida al hombre”. Se trata de una respuesta que asume el uso de aquel rol de género femenino con un fin igualmente vitalista que el papel asumido por Holappa. Vitalista, decimos, en dos

¹² Ansa y su amiga concuerdan en que los cerdos son más inteligentes que los hombres; la enfermera que atiende a Holappa le regala la ropa que era de su ex-pareja masculina, dando a entender su mal comportamiento en la relación.

sentidos: respecto de que Holappa pueda despertar y recuperarse de un accidente casi mortal; e igualmente respecto de poder llevar adelante una relación que, en una lógica afectiva, permita potenciar la vida de ambos.

Kaurismäki escenifica un uso de ciertos roles de género tradicional y del amor romántico que, dentro de un contexto determinado por relaciones laborales neoliberalizadas, es fuente de afirmación vital. Si hablamos de conservadurismo paradójico, lo hacemos porque, siguiendo a Gago, aquellos usos de elementos tradicionalmente considerados como conservadores, no están sometidos a una crítica moralizante. Se trata de llevar adelante formas de relacionamiento que están pragmáticamente a la mano de los personajes que constituyen la ficción del filme y que conforman modalidades de potenciamiento, vivificación y de revivificación de las relaciones humanas, incluso si ellas se dan de manera aparentemente conservadora.

Ciertamente que la comparación con las ideas desarrolladas por Gago acerca de formas de neoliberalismo desde abajo encuentra algunos límites, siendo tal vez el más evidente el tipo de comunidad que se teje en un contexto como el latinoamericano y, en otro, como el finlandés en el cual se sitúa Kaurismäki. Se trata, no de la creación de vínculos comunitarios extensos o extensibles por medio del uso de herramientas de un sistema económico neoliberal, sino que, en el caso de *Hojas de otoño*, Kaurismäki escenifica vínculos afectivos tenues¹³ y donde tal vez su única posibilidad de afirmación sea mediante estrategias de romance enmarcadas dentro de roles de género aparentemente conservadores.

Aún de esta manera, observamos en este conservadurismo paradójico una forma no de “muerte”, sino de posibilidad de encuentros y vivificación afectiva. La caída de las hojas de otoño, en reminiscencia con las dificultades y “caídas” existenciales de los personajes en un contexto laboral neoliberal, no implican el estancamiento en la muerte, sino el intento por afirmar vitalmente los encuentros tenues, fortuitos y aleatorios.

Referencias

- Althusser, L. (1988). *Filosofía y marxismo. Entrevista por Fernanda Navarro*. Siglo Veintiuno.
- Aristóteles (1966). *Aristotelis de arte poetica liber*. Clarendon.
- Bove, L. (1996). *La stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza*. Vrin
- Butler, J. (2009). *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Galende, F. (2016). *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*. Banda Aparte.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz Editores.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Katz Editores.

¹³ Respondiendo, de manera más general, a la tendencia minimalista del cine Kaurismäki en otros planos también. Sobre su minimalismo cinematográfico, véase Seppälä (2016).

- Jarmusch, J. (2019). *The dead don't die (Los muertos no mueren)*. Focus Features.
- Kaurismäki, A. (1981). *The saimaa gesture (El gesto del Saimaa)*. Filmitakomo.
- Kaurismäki, A. (1985). *Calamari union (La unión Calamari)*. Villealfa Filmproductions Oy
- Kaurismäki, A. (1986). *Varjoja paratiisissa (Sombras en el paraíso)*. Villealfa Filmproduction Oy
- Kaurismäki, A. (1988). *Ariel*. Villealfa Filmproduction Oy
- Kaurismäki, A. (1989). *Leningrad Cowboys go America (Los Leningrad Cowboys van a América)*. Villealfa Filmproductions Finnkino
- Kaurismäki, A. (1990). *Tulitikkutehtaan tyttö (La chica de la fábrica de cerillas)*. Villealfa Filmproductions e Instituto de cine Sueco
- Kaurismäki, A. (1996). *Kauas pilvet karkaavat (Nubes pasajeras)*. Sputnik Oy
- Kaurismäki, A. (2002). *Mies vailla menneisyyttä (Un hombre sin pasado)*. Sputnik Oy
- Kaurismäki, A. (2023). *Kuolleet lehdet (Hojas de otoño)*. Sputnik Finnish Film Foundation
- Kvimäki, S. (2012). Working-class girls in a welfare state. Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's workers' trilogy (1986–1990). *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 73-88.
- Labbas, A.-V. (2024). For Aki Kaurismäki, class politics shape everyday life. *The Jacobin*. <https://jacobin.com/2024/02/aki-kaurismaki-class-politics-everyday>
- Lucrecio (2000). *De rerum natura /Acerca de la naturaleza de las cosas* (L. Pégolo, Trad.). Las Cuarenta.
- Nestingén, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian stories*. Wallflower Press.
- Seppälä, J. (2016). Doing a lot with little. The camera's minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki. *Journal of Scandinavian Cinema*, 6(1), 5-23. https://doi.org/10.1386/jsca.6.1.5_1
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico* (A. Dominguez, Trad.). Trotta.
- Zourabichvili, F. (2002). *Le conservatisme paradoxal de Spinoza. Enfance et royauté*. Presses Universitaires de France.

[recebido em 26 de junho de 2024 e aceite para publicação em 13 de março de 2025]

**La descripción de batallas en la fantasía épica literaria.
Vocabulario de combate y perspectivas narradoras en *El
espíritu del mago* (2005), de Javier Negrete**

A descrição das batalhas na fantasia épica literária. Vocabulário
de combate e perspectivas narrativas em ‘*El espíritu del mago*’
(2005), de Javier Negrete

Battle descriptions in literary epic fantasy. Combat vocabulary
and narrative perspectives in *El espíritu del mago* (2005), by Javier
Negrete

Antonio Castro Balbuena¹

0000-0002-1340-0105 

¹ Departamento de Filología, Facultad de Humanidades, Universidad de Almería, España.

Autor correspondente: acb231@ual.es

Resumen. Este artículo estudia la descripción de batallas de la fantasía épica literaria para analizar su lenguaje específico y la función que cumplen en la narración a partir de su contextualización literaria e histórica. Además, se pretende esclarecer la influencia y consecuencias que en estas descripciones tiene la perspectiva narradora como filtro de información. El primer paso es seguir el enlace de verosimilitud entre fantasía épica y la descripción de batallas historiográfica para estudiar las coincidencias entre ambas áreas. Posteriormente se exponen las características, tópicos y temas de la descripción de batallas ficcionales, así como su uso específico del lenguaje (retórica de combate). Los conceptos de campo léxico y campo semántico sirven para confeccionar los pilares del vocabulario de combate; a ellos se suma la idea de perspectiva narradora para vertebrar un modelo de análisis de la descripción de batallas en fantasía épica. Dicho modelo se pondrá a prueba con la batalla del Kimalidú, suceso de *El espíritu del mago* (2005), del español Javier Negrete. Entre otras cuestiones, los resultados del análisis apuntan a determinados tópicos y temas propios de la fantasía épica, como el rescate milagroso, y una taxonomía específica de la descripción de batallas, cuyo desarrollo requerirá la atención de un corpus literario más extenso.

Palabras clave: Descripción de batallas. Retórica de combate. Perspectiva narradora. Héroe. Javier Negrete.

Resumo. Este artigo estuda a descrição das batalhas na fantasia épica literária para analisar a sua linguagem específica e a função que cumprem na narrativa com base na sua contextualização literária e histórica. Além disso, pretende-se esclarecer a influência e as consequências que a perspectiva do narrador tem nestas descrições enquanto filtro de informação. O primeiro passo é seguir o elo de verosimilhança entre a fantasia épica e a descrição historiográfica das batalhas para estudar as semelhanças entre ambas as áreas. De seguida, são apresentadas as características, os tópicos e os temas da descrição das batalhas fictícias, bem como o seu uso específico da linguagem (retórica de combate). Os conceitos de campo lexical e de campo semântico servem para criar os pilares do vocabulário de combate; A isto acresce a ideia de perspectiva narrativa para estruturar um modelo de análise da descrição das batalhas na fantasia épica. Este modelo será posto à prova com a Batalha de Kimalidú, evento de *El espíritu del mago* (2005), do espanhol Javier Negrete. Entre outras questões, os resultados da análise apontam para determinados tópicos e temas típicos da fantasia épica, como o resgate milagroso, e uma taxonomia específica da descrição das batalhas, cujo desenvolvimento exigirá a atenção de um corpus literário mais extenso.

Palavras-chave: Descrição das batalhas. Retórica de combate. Perspetiva narrativa. Herói. Javier Negrete.

Abstract. This article explores the description of battles in literary epic fantasy with the aim of understanding their specific language and the role these texts play in narrative works through their literary and historical contextualization. Furthermore, another objective is to elucidate the influence and consequences of narrative perspective as a filter of information. To achieve this, the first step is to follow the link of verisimilitude between epic fantasy and historiographical battle descriptions to study the similarities between both areas. Subsequently, the characteristics, topics, and themes of fictional battle descriptions are examined, along with their specific use of language, referred to by historiography as rhetoric of combat. The concepts of lexical field and semantic field serve to construct the pillars of combat vocabulary. Additionally, the idea of narrative perspective is used to propose a model for analyzing battle descriptions in epic fantasy. This model will be tested with the battle of Kimalidú, an event in *El espíritu del mago* (2005) by Spanish author Javier Negrete. Among other findings, this analysis point to certain topics and themes typical of epic fantasy, such as miraculous rescue, and a specific taxonomy of battle description, whose development will require to study a broader literary corpus.

Keywords: Battle description. Rhetoric of combat. Narrative perspective. Hero. Javier Negrete.

1. Por qué (y cómo) describir una batalla en fantasía épica: causas, motivos y lenguajes

Para construir un mundo ficcional en literatura la principal herramienta es el lenguaje. Pese a ello, en un género literario como la fantasía épica, donde el mundo ficcional comparte protagonismo con sus héroes y leyendas, escasean los trabajos e investigaciones acerca de su lenguaje específico, más allá de las preferencias estéticas y estilísticas de cada autor, como señala Farah Mendlesohn (2008, p. xiii). A este problema se suma otro obstáculo: una mala fama derivada de la supuesta escasa calidad de sus obras narrativas, resultado de una prosa entendida como funcional y transparente, por lo que pueden ser sobrevaloradas o, en términos de Oliver (2018, p. 356), *overbloated*.

Un repaso meramente superficial de las obras de fantasía épica publicadas desde finales del siglo XX permite comprobar que dichos textos se sirven de múltiples

mecanismos lingüísticos y literarios para crear un mundo ficcional no solo verosímil, sino que además resulta creíble a partir de un conjunto de mitos, leyendas y hasta teogonías ficticias que dan la sensación de que la realidad que el lector visita está completa. Entre estos mecanismos se encuentra una voz mítica que, a partir de la función poética de nuestro lenguaje, pero aplicada en la ficción, busca “cumplir funciones más racionales y descriptivas como elemento narrativo con diversas funciones identificables (desde la descripción del mundo ficticio hasta la caracterización de personajes)” (Castro Balbuena, 2023, p. 319). Por tanto, si estas obras ya se sirven de un determinado uso del lenguaje en busca de la verosimilitud, conviene explorar qué otras funciones puede cumplir una configuración lingüística específica en las obras de fantasía épica.

A la ya mencionada ausencia de estudios dedicados al lenguaje se suman, como colofón, los prejuicios que señalan a la fantasía épica como un género conocido por sus “masculine heroics, bloody battles, and sexualized sorceresses” (Oliver, 2018, p. 356). Aunque tanto el primer como el tercer elemento resultan abiertamente discutibles ¿dónde quedan heroínas proactivas como Daenerys Targaryen y hechiceras poderosas no solo por su belleza, como Yennefer de Vengerberg? — es la cuestión de las batallas sangrientas la que concierne a este artículo. Es inevitable que, al relacionar fantasía épica y batalla, sobre todo después de la exitosa adaptación cinematográfica que de *El señor de los anillos* realizó Peter Jackson, rememoremos la batalla del Abismo de Helm. O, dentro de nuestras fronteras, las batallas plasmadas con gran detalle por Javier Negrete en *La saga de Tramórea* (2003-2011), donde se percibe no solo la epicidad propia de la fantasía épica —heredada de tradición precedentes, como la clásica o la nórdica (Cáceres Blanco 2016, pp. 117-119)—, sino también el amor de su autor por la historia y el mundo antiguo. En la saga mencionada destaca su segunda parte, *El espíritu del mago* (2005), donde Negrete despliega diversos mecanismos para plasmar tácticas militares, estrategias y otros elementos de lo bélico en diversos conflictos armados, todo ello cubierto por una pátina de verosimilitud que, a priori, resulta más propia de una novela histórica que de una narración fantástica. Que los protagonistas de todas estas narraciones sean (o pretendan ser) héroes convierte la guerra en un tema recurrente de la fantasía épica, como apunta Underberg (2005, p. 10) en su ilustración del héroe cultural. Resulta así frecuente encontrar en estas obras literarias batallas, combates y escaramuzas donde miden sus fuerzas dos o más bandos, en los que normalmente milita alguno de los protagonistas. Pero ¿cómo se construyen ficcionalmente estas batallas y qué aportan a la obra de fantasía épica?

Responder a una pregunta como la anterior requeriría, a mi juicio, más espacio del que este artículo permite. Es por ello por lo que el presente texto forma parte de un esfuerzo mayor por esclarecer la composición, definición y contenido semántico de las batallas en la fantasía épica. Que el foco se sitúe en este momento sobre la descripción de batallas no se debe solo a las causas intrínsecas de la fantasía épica a las que acabo de referirme, y que actúan como justificación de este estudio, sino que se apoya también en la atención que este tema ha recibido en la historiografía y los estudios dedicados al mundo antiguo. Como examinaré posteriormente, recientes análisis confeccionados en estas áreas de conocimiento estudian las descripciones de batallas como textos literarios; es decir, unos textos que, además de la reconstrucción de batallas históricas, persiguen un

objetivo diferente (Luggin & Fink, 2020). En este objetivo participa un uso concreto del lenguaje, la retórica de combate, la cual “seems perfectly natural to those who use it, a polished mirror held up to reality” (Lendon, 1999, p. 274). Dirigir la mirada a nuestro pasado para definir la fantasía épica no parece un movimiento descabellado si, al definir su naturaleza literaria, tenemos en cuenta que los mundos ficcionales que representa suelen estar próximos a un momento anterior de nuestra civilización, rasgo del atavismo que lleva a los lectores a buscar un lugar (ficcional) de refugio y nostalgia ante los retos futuros.

Los objetivos específicos del presente texto son:

(1) la contextualización histórica, literaria y formal de la descripción de batallas en el género literario de fantasía épica;

(2) la aproximación al lenguaje específico de la descripción de batallas, su vocabulario y la función que cumple en el texto literario, y;

(3) el esclarecimiento del rol que la perspectiva narradora cumple en la descripción de batallas y sus consecuencias semánticas en la obra narrativa.

Alcanzar estas metas requerirá la siguiente metodología. Primero, el análisis de un corpus bibliográfico multidisciplinar basado, por un lado, en textos de historiadores clásicos y modernos sobre la descripción de batallas, y, por otro, en los conceptos de campo léxico, campo semántico y perspectiva narradora destinados a formular una propuesta de vocabulario de combate y un modelo de análisis para la descripción de batallas en la fantasía épica literaria. Segundo, este modelo se pondrá a prueba en una obra a la que ya me he referido, *El espíritu del mago* (2005), de Javier Negrete; la elección se debe, más allá del rol que su autor desempeña en la fantasía épica española, a la fusión que en ella ocurre de lo histórico y lo fantástico, la cual, desde mi punto de vista, encaja con el carácter multidisciplinar de este estudio. Así, la batalla del Kimalidú (Negrete, 2005, pp. 637–673) servirá para comprobar la eficacia y posibles mejoras de los modelos teóricos previamente formulados, así como los caminos por explorar en el futuro. Por último, recogeré las conclusiones más relevantes de este recorrido en un apartado final.

2. Nexos entre la descripción de batallas y la fantasía épica

La fantasía épica basa la descripción de sus batallas en dos rasgos inherentes a su naturaleza como género literario. Por un lado, construye sus mundos ficcionales mediante un vínculo directo con la realidad extratextual para crear una realidad interna única (Castro Balbuena, 2019). Esta realidad debe ser creída por el lector durante su acceso a la narración mediante la suspensión del descreimiento (*suspension of disbelief*) de la que hablaba Tolkien (1964, p. 36), cuya ausencia supondrá el fracaso de la obra ficcional (Nikolajeva, 2003, p. 153) y, por tanto, la ruptura del pacto narrativo por el que “el autor y el lector juegan de mala fe a creer esa ficción como realidad” (Valles Calatrava, 2002, p. 32). Por ello es habitual encontrar en fantasía épica mundos ficcionales cuyos elementos provienen de nuestra realidad; por ejemplo, sus sociedades y culturas, que se asientan sobre sistemas religiosos, culturales, políticos o sociales semejantes (o iguales)

a los nuestros. Las referencias pueden ser más o menos abstractas, como ocurre con el Muro de Hielo de *Canción de hielo y fuego* (George R. R. Martin, 1996), que recuerda sobremanera al muro romano de Adriano, o a la influencia que el *Cantar de los nibelungos* —entre otros poemas épicos, sagas y eddas— pueda haber tenido en *El señor de los anillos* (J. R. R. Tolkien, 1956).

Por tanto, si los componentes del mundo ficcional cuentan con un referente extratextual, resulta plausible que con la descripción de batallas suceda otro tanto. Así, para adentrarnos en su estudio, el primer paso es acudir a la descripción de batallas en nuestra realidad para después señalar cómo se traslada a la realidad intratextual. Esto es, localizar el vínculo architextual¹ que condiciona estos textos. La unión no es baladí, pues para que el desarrollo narrativo del combate resulte verosímil ha de nacer de su contraparte extratextual: el relato histórico. De él toma unas determinadas características que, junto al estilo propio del autor y las herramientas únicas de la ficción, habrán de convencer al lector para someterse al ya mencionado pacto narrativo y suspender su descreimiento durante la lectura.

Es entonces ese relato histórico una parada necesaria para atisbar cómo su naturaleza influye en las batallas de fantasía épica. No profundizaré aquí en la definición ontológica de la realidad propia del relato histórico —esto es, la oposición entre ficcionalidad y factualidad²—, pero sí cabe destacar la condición sine qua non que reside en su descripción de batallas: la interpretación narrativa que el historiador realiza en la exposición de los hechos, una de las variantes historiográficas a las que se refería Spang (1998, p. 74), y que más adelante se ha concretado al señalar la descripción de batallas como un texto literario. Y es que en esta área decaen las fronteras entre lo puramente ficcional y lo factual, lo narrativo y lo historiográfico; en consecuencia, se convierte en un lugar para el enriquecimiento mutuo de ambos géneros, una zona de “fertilización cruzada”, según Ash (2002, p. 256). En su labor habitual, el historiador relata acontecimientos que no presenció, por lo que al describir las batallas debe interpretar testimonios ajenos y la composición narrativa de los mismos, a lo que a veces se suman —en el caso de los historiadores clásicos— determinadas convenciones, como “the pompous array of exotic troop types with curious attire and equipment, the blare of trumpets, the contrasting fates of the flanks, the reversals, the inevitable defeat of disorder by order” (London, 2017a, p. 40). El primero en señalar la naturaleza literaria de la descripción de batallas fue John Keegan, cuyo análisis del lenguaje narrativo y literario

¹ Esta particular naturaleza – dentro de la intertextualidad se basa en la relación muda entre textos de la que habló primero Genette (1989, p. 13), y que más tarde ha concretado Bermúdez (2011, p. 195): “La architextualidad es la relación de un ejemplar textual con el conjunto de categorías generales del que depende. En este espacio se debe incluir la relación de una obra con lo que suele llamarse su ‘género’”.

² Aunque lo ficcional y lo factual se han entendido tradicionalmente como opuestos, no existe un consenso en cuanto qué es lo que los sitúa en planos distintos, de acuerdo con Schaeffer (2009, p. 98), si bien se han presentado múltiples diferencias en cuanto a su definición semántica, sintáctica, pragmática e incluso narratológica. Recientemente, y en el plano de la lingüística, se han publicado estudios que plantean una relación gradual entre ambos elementos, como el proyecto TAGFACT (Alonso, et al. 2018), que subyuga la certeza (o factualidad) de un evento al modo en que este se presenta. En el plano de la narratología, Alburquerque García (2011, p. 17) ha señalado que, en los relatos de viajes, esta factualidad es inherente a estos textos cuando el “componente cronológico y topográfico remite a un tiempo y un espacio vividos por el viajero”.

del general sir William Napier (Keegan, 2004, p. 36–46) sentó unas bases reforzadas recientemente por otros estudios, como el análisis también literario de la descripción de batallas en la antigua Mesopotamia realizado por Fink (2016).

De este punto de unión entre lo narrativo y lo historiográfico se desprenden vínculos específicos con elementos fundamentales de la fantasía épica, como el héroe y la construcción del mundo. En el primer caso, al describir una batalla y exponer las acciones de un general militar, coincide su descripción narrativa con la del protagonista de fantasía épica: el héroe. Los pilares del general son muy semejantes a los del héroe, esto es, superar determinados obstáculos: el primero busca ganar la batalla, mientras que el segundo debe triunfar en pruebas como las descritas en el monomito de Campbell (1949). El objetivo del héroe será el de salvar el mundo (Ramaswamy, 2014, p. 47), y el del general, salvar a los suyos, quienes de lo contrario perecerán en la batalla. La moral de ambos podrá ser difusa, como la del héroe, entre el Bien y el Mal (Castro Balbuena, 2022). Como en el general, la construcción del héroe se basa en la batalla, la cual sirve en el anterior, según la historiografía, como “an arena to display courage” (Lendon, 2017a, p. 57). O, en otras palabras, una acción mediante la que realizar una hazaña, elemento por el que se define el héroe. La última coincidencia es el rol de protagonista. Si en fantasía épica esta función recae en el héroe, la historia militar suele protagonizarla el general (Keegan, 2004, p. 27) mediante elementos como la arenga previa al combate, que contextualiza sus intenciones e incluso sus emociones.

En cuanto a las compatibilidades de fantasía épica y relato histórico respecto a la construcción del mundo, la principal es la violencia. Gran parte de los autores de fantasía épica contemporánea practica el estilo denominado *grimdark*, el cual, proveniente de la ciencia ficción, se basa en la exacerbación de lo violento, lo sexual y lo brutal con la intención de aterrorizar al lector (Castellano, 2022, p. 19), de confrontarlo con una visión de lo sublime y lo grotesco (Johnson, 2022, pp. 159–160). En fantasía épica, además, supone una extensión de las características del cuento de hadas, las cuales Piatti-Farnell (2018, p. 92) resume en “nightmarish stories of blood, dismemberment, horrific body modifications, and brutality”. En este caldo de cultivo, la inclusión narrativa de combates no solo persigue la verosimilitud a la que me refería páginas atrás, sino que coincide con los nodos temáticos de aquellos textos donde la descripción de batallas es frecuente. Ejemplo de ello son las canciones de gesta castellanas, donde puede atisbarse “la presencia de órganos o partes del cuerpo que reciben las punzadas y los tajos de la lanza” (Justel Vicente, 2011, p. 190), aunque con excepciones como las coplas de Juan de Mena (i. e. *Laberinto de Fortuna*), donde se obvia la violencia explícita para sustituirla por la mera mención de la muerte de los infieles (Martín Romero, 2007, p. 841).

La principal característica en la descripción de batallas es el lenguaje con que se construye, un lenguaje que nace del empleado en el resto de la obra literaria. Así ocurre entre el lenguaje literario y no literario³, y entra dentro de los mecanismos lingüísticos habituales de la fantasía épica, como el uso de lenguajes ficcionales en la construcción del mundo, o la creación de una voz mítica encargada de trasladar al lector las leyendas

³ Según Albaladejo (2013, p. 8), “[e]l lenguaje literario tiene un sistema propio, que se puede considerar derivado del sistema del lenguaje no literario, entendiendo por tal el lenguaje natural que no se ha proyectado en la modelización secundaria que da lugar al lenguaje literario”.

del mundo ficcional (Castro Balbuena, 2023). En el caso de la descripción de batallas, nos encontramos ante lo que Lendon (1999, p. 274), desde el ámbito de la historiografía, ha llamado retórica de combate:

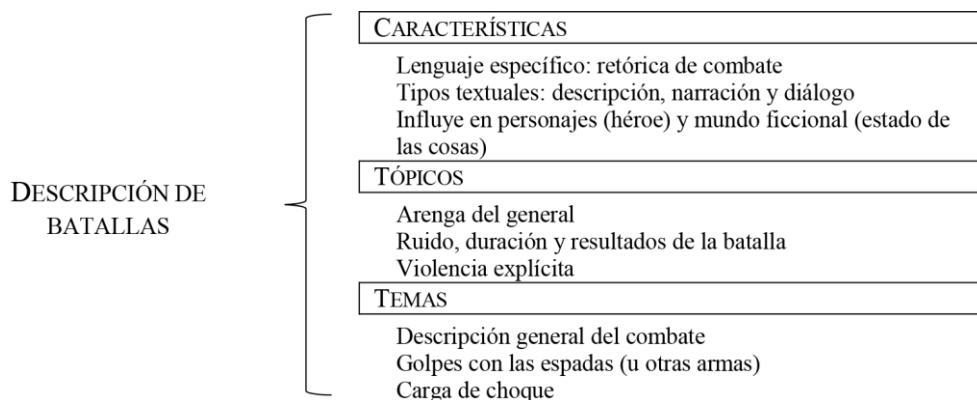
Yet since earliest times men have talked about battles even more than they have fought them, and so in every land an idiom has grown up to abet such talk a treasury of images and metaphors....This inherited way of talking and writing about battle, this rhetoric of combat, seems perfectly natural to those who use it, a polished mirror held up to reality. (p. 274)

Las descripciones de batallas son, entonces, textos literarios que se sirven de un lenguaje propio para, según continúa Lendon (1999, pp. 275-276), presentar los resultados del combate, las fuerzas que intervienen y la narración interna de la propia batalla, un lenguaje que el historiador aprende leyendo a otros historiadores.

Sostengo que en literatura la figura del historiador se ve sustituida por la del autor, que puede adquirir dichas competencias además de leyendo descripciones de batallas procedentes de la historiografía— a través de otras obras literarias. De esta manera, la retórica de combate marca cómo el autor, a través del narrador, relata la batalla cuyos efectos, sin ser exclusivamente estéticos, se extenderán a otros elementos de la obra.

Antes de aproximarme a la composición de este lenguaje, debo prestar atención a su área de actuación, es decir, a las características, tópicos y temas que condicionan la descripción de batallas, aspectos que he resumido en la Figura 1.

Figura 1. Características, tópicos y temas de la descripción de batallas literaria



Fuente: Elaboración propia.

A partir de la ya mencionada retórica de combate, las descripciones de batalla se basan en fragmentos textuales descriptivos, pero también narrativos —cuando el narrador expone acciones y movimientos de personajes—, y de diálogo, cuando a comienzos, a mitad o al final del combate interviene verbalmente algún personaje. Otra de las características de la descripción de batallas es su influencia en el héroe, puesto que estos fragmentos sirven como prueba irrefutable no solo del valor, sino de las acciones —sean o no moralmente cuestionables— del protagonista o de otros personajes. Lo definen, así, como parte de la descripción heterodiegética de su identidad. Además, las descripciones

de batallas afectan a la visión que del mundo ficcional se traslada al lector, con lo que podríamos considerarlas, además de texto literario, una acción activa del narrador en la elaboración del *worldbuilding*⁴ de la obra de fantasía épica. Y es que mediante el acontecimiento narrado se está modificando una parte de ese mundo ficcional, que no volverá a ser el mismo tras la batalla descrita. Más adelante profundizaré en este aspecto.

Son varios los tópicos habituales en la descripción de batallas. El principal es el de la violencia explícita, que, como ya he comentado, frecuenta las descripciones de batallas provenientes de la historiografía clásica, y que por su contenido brutal y sangriento se configura como requisito ineludible de aquellas narraciones de fantasía épica parapetadas tras la etiqueta del *grimdark*. Otro de los tópicos es el de la arenga o discurso del general, que normalmente se produce antes de la batalla, y cuyo origen se encuentra en el historiador ateniense Tucídides, “who established the habit of including longish, formal, sometimes paired speeches, speeches whose artificiality he is often happy to wink at by attributing a single tightly organized oration to a committee of speakers” (Lendon, 2017b, p. 146).

Han de considerarse también como un tópico las referencias al ruido de la batalla, destinado a crear el ambiente narrativo idóneo para la situación descrita, así como la duración del combate, que se vincula directamente, según Martín Romero (2007, p. 843), a la violencia, ya que “cuanto más larga es [la lucha], más encarnizada resulta”.

Entre los ejes temáticos abordados durante la descripción de batallas destaca la exposición del combate desde un punto de vista general, con la idea de mostrar cómo — y por quién— se desarrolla el conflicto en el mundo ficcional. Este tema no solo se trataba en la historiografía clásica, sino también en la contemporánea; así, se exponen “the manoeuvres, the dispositions of the units of the armies that did that fighting, and, first of all, the plans of the commanders that disposed and set those units in motion” (Lendon, 2017a, p. 42). Las posibilidades de este tema son precisamente las que despiertan diversas preguntas, a mi juicio, de considerable relevancia. Primero, ¿cómo se construye la descripción de una batalla que alude (al menos) a dos bandos enfrentados, de los que pueden formar parte diversos personajes narrativos? Y, sobre todo, ¿qué labor específica desempeña el narrador en esta descripción? La respuesta a tales cuestiones habrá de ser la *perspectiva narradora*, con la que se vincula otro de los temas habituales: el de los golpes con espadas u otras armas, tal y como lo menciona Justel Vicente (2011, p. 175) en relación a la épica francesa y castellana. Este tema sugiere un cambio de lente, en la que pasamos de la descripción general —qué tropas combaten, dónde se sitúan— a la definición pormenorizada de movimientos y acciones individuales de los protagonistas de la batalla. Dentro de estos movimientos y acciones —aunque, como digo, conviene analizar la perspectiva que adoptan— se encuentra la carga de choque de la caballería, frecuentísima en las épicas francesa y castellana, sobre todo en el *Cantar de mio Cid*, con

⁴ A partir de los años 60 del siglo pasado, los estudios sobre el mundo ficcional cobraron especial relevancia de la mano de autores como Lubomír Doležal o Ruth Ronen con la teoría de los mundos posibles. En fantasía, destacan aportes teóricos valiosísimos como los de Douglas A. Anderson, Christina Scull o John Rateliff. Más adelante se concretaron las teorías del *worldbuilding* en la narración, esto es, “the elements enfolding someone’s life (culture, nature, philosophical worldviews, places, customs, events, and so forth)” (Wolf, 2012, p. 25), los cuales nutren el mundo ficcional, y que el lector de la novela deberá interpretar más adelante.

una estructura determinada y una intencionalidad textual clara: entretener al público, pero también humanizar y ensalzar al héroe vencedor (Vicente, 2011, pp. 180–188).

3. Vocabulario de combate y perspectivas narradoras en *El espíritu del mago* (2005), de Javier Negrete

3.1. De vocabularios y perspectivas. Una propuesta de análisis

El rol del narrador como seleccionador de la información (Genette, 1982) es crucial en la organización de la retórica de combate. En un primer acercamiento a la composición y organización del lenguaje ficcional en la descripción de batallas ha de atenderse a su unidad mínima con significado, la palabra, y al modo en que su uso empuja a evocar una temática concreta a partir de las características y rasgos que se presentaron en el apartado anterior. El objetivo es avanzar hacia el vocabulario específico de la retórica de combate como parte de un conocimiento especializado, el cual, tal y como define estos saberes Rodríguez Camacho (2003, p. 95), “utiliza un esquema preciso de simbolización, se aprende en situaciones específicas y de él se hace un uso consciente”. Como el resto de vocabularios especializados, que nacen en un entorno laboral según Fernando Lara (2007, p. 342), el léxico de la retórica de combate estará vinculado a una esfera profesional específica: la labor guerrera, marcada por lo militar, lo violento y, en el caso que nos ocupa, también lo fantástico. Este vocabulario formará parte de un sistema mayor, la retórica de combate, un lenguaje ficcional único dentro de la obra literaria cuya meta será sumergir al lector en una batalla, escenario que probablemente jamás experimente en primera persona, pero que habrá de vivir de forma verosímil a través de la narración. Para ello, además de conceptos como la mimesis o el efecto de lo real, dicho lenguaje evolucionará amparado en una de las capacidades intrínsecas del lenguaje humano: el desplazamiento, aquella abstracción necesaria para “imaginar escenarios, situaciones u objetos nunca antes percibidos, fingir que se es lo que no se es —otra persona, un animal, una cosa—, ponerse en el lugar del otro..., (re)crear mentalmente el universo” (Salguero-Lamillar, 2013, p. 116). El primer paso para estudiar esta retórica de combate es analizar su vocabulario, uno de los objetivos del presente texto.

Las limitaciones de formato, así como la habitual libertad estilística del autor literario, justifican la futilidad de confeccionar un tesoro de términos asociados. A mi juicio, lo relevante de la retórica de combate en fantasía épica es conocer aquello que la diferencia de otros lenguajes empleados en el resto de la obra narrativa y cómo se encuentra al servicio de la narración como un elemento más para trasladar el mundo ficcional al lector. Es decir, indagar en el uso y función que se hace del vocabulario relacionado. Con estos objetivos, he elaborado un panorama léxico-semántico de la retórica de combate (véase Anexo 1), construido a partir de los conceptos de campo léxico y campo semántico, y que sirve como representación de este vocabulario. Dicho panorama nace de cinco pilares elegidos a partir de las características y rasgos de la descripción de batallas mencionados hasta aquí. En su desarrollo me he basado en las definiciones que de campo léxico ofrecen Welte (1985, p. 82), como red de unidades léxicas relacionadas mediante similitud u oposición, y Lewandowski (1982, p. 46), para

quien esta red de palabras se sostiene a través de parentescos semánticos, y cuya utilidad es la de “enfocar sectores del vocabulario conceptualmente organizado” (Hernández, 1977, p. 7). Además, he tenido en consideración la explicación que de campo conceptual proporcionan Alcaraz Varó y Martínez Linares (1997, p. 95) como “totalidades, o sectores conceptuales, por ejemplo, la belleza, la justicia, el amor, etc., creadas con una metodología onomasiológica, que, teniendo un valor semántico unitario, abarcan todas las palabras que implican un determinado concepto”. A cada uno de estos cinco pilares (general, batalla, milicia, violencia y defensa) se les ha asignado un campo ideológico, el cual ejerce como “sugeridor de imágenes y asociaciones, donde, al conjuro de la idea, se ofrezcan en tropel las voces, seguidas del utilísimo cortejo de sinonimias, analogías, antítesis y referencias” (Casares, 1985, p. viii). El objetivo de esta acción es paliar el hándicap que suele acusar cualquier recopilatorio léxico: ser incompleto. Y, además, dejar espacio para la propia interpretación del lector, quien habrá de servirse de su horizonte de experiencias y conocimientos en la reconstrucción del texto. Además, se pretende plasmar la utilidad que estos términos tienen en la obra, como se verá durante el análisis textual. Para la elaboración de este panorama me he basado en diccionarios semasiológicos (Real Academia Española, 2024), de sinónimos (Induráin Pons, 2007; Alonso, 2001) e ideológicos (Casares, 1985).

Pero antes de poner a prueba este modelo cabe considerar otra cuestión: el rol de seleccionador que ha de filtrar y organizar la información narrada mediante este lenguaje. Así, en esta labor de seleccionador, el narrador adopta diferentes posturas durante el relato, también en la descripción de batallas. Porque, en su rol organizativo, y de acuerdo con Genette (1982, p. 203), el narrador se encuentra restringido por su lugar respecto de aquello que cuenta. En esta limitación participa, además, “una posición, o deixis de referencia, a partir de la cual se opera ese principio de selección y combinación de la información narrativa” (Pimentel, 1998, pp. 96–97). La consecuencia directa es, según Valles Calatrava (2008, p. 213), que en función de esta perspectiva se “condiciona tanto la cantidad y amplitud de información sobre los elementos de la diégesis (sucesos, espacios, tiempo, personajes) como la misma orientación y posición (moral, ideológica, afectiva) ante la misma”. A partir de esta perspectiva —omnisciente, interna o externa (Valles Calatrava, 2008)—, se desprenden siete planos, como los denomina Pimentel (1998, p. 97), que podrán ser de tipo “espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico”. Al ser la batalla descrita un acontecimiento que sucede en un sector espacial concreto del mundo ficcional, con ciertos personajes involucrados y durante un momento específico de la narración, cabe esperar que, entre tales perspectivas o puntos de vista, los tipos relacionados con el espacio y el personaje —esto es, el espaciotemporal, el cognitivo, el afectivo y el perceptual— gocen de una relevancia mayor. Como mencionaba en el apartado anterior, la participación de distintos bandos y personajes enfrentados implica un movimiento continuo del narrador, a semejanza de lo que ocurre en el cine, donde la cámara —la cual podemos asimilar con el ente narrativo en este medio⁵— viaja de un lugar a otro del escenario.

⁵ El narrador del cine puede entenderse, según Deleyto (1991, p. 165), como una suma de las funciones narradora y focalizadora de la literatura. Uno de los primeros en asociar la idea de narrador con la de cámara fue Seymour Chatman (1985, p. 160), debido a la capacidad del aparato para moverse en escena.

Así, podemos señalar que el narrador adapta su perspectiva, primero, con la intención de mantener viva la descripción general de la batalla —el combate abierto entre dos o más ejércitos—, y, segundo, para mostrar la acción de los personajes (protagonistas o no) dentro de cada uno de esos bandos. A esta segunda intencionalidad habría de sumarse, en función de la obra narrativa, la focalización interna de cada personaje. En definitiva, la perspectiva no solo se basa en el lugar que ocupa la entidad narradora, sino también, y en línea con el planteamiento de Filinich (1998), el puesto en que se sitúa el lector “para observar y valorar los sucesos narrados”. Dicha valoración dependerá de su comprensión del vocabulario de combate como intermediario entre lo narrado y lo interpretado —es decir, la reconstrucción del mundo ficcional que realiza el lector, siguiendo a Doležel⁶—, para lo que habrá de determinarse cómo se emplea dicho vocabulario.

Con base en estos planteamientos, y con la intención de ponerlos a prueba en un escenario literario, cabe formular los siguientes principios que vertebran un análisis formal:

1. Objeto de la descripción. Contexto ficcional (mundo-tiempo-trama).
2. Descripción de batalla. Características, tópicos y temas.
3. Perspectivas narradoras e intencionalidad de las mismas. Foco y limitaciones;
4. Selección textual de la información (¿qué se muestra?) y filtrado de la misma (¿cómo se muestra?). Retórica y vocabulario de combate.

3.2. La batalla del Kimalidú en *El espíritu del mago* (2005), de Javier Negrete

3.2.1. Objeto de la descripción. Contexto ficcional

La batalla del Kimalidú actúa, dentro de la narración de *El espíritu del mago* (2005), como un punto de encuentro para los personajes que hasta ese momento habían recorrido el mundo ficcional persiguiendo sus respectivos objetivos. Para Kratos May, protagonista de uno de los bandos que participan en el combate —la Horda Roja—, supone su confirmación como general y guerrero, una expresión de su faceta identitaria como personaje a través de la que muestra sus dotes de mando, el vínculo con sus soldados y su pericia con las armas y la estrategia militar. En el lado opuesto se compone el bando de los Aifolu, cuya violencia se demuestra al comienzo de la novela con el asedio y destrucción de Ilfatar, y que se personifica en la figura de Ulisha —también de su hijo Bintra—, protagonista del segundo bando en el conflicto. Con los preparativos del combate, el tiempo narrativo se ralentiza para mostrar los acontecimientos desde ambas

Posteriormente se le ha adjudicado además la labor seleccionadora (Allrath, et al., 2005, pp. 13-14), aunque su limitación más evidente sea la de solo “captar los fenómenos”, por lo que “la cámara no se comunica con los cinco sentidos auténticos, los cuales acaban ganando al final de la película” (Afinoguénova, 2016, p. 30).

⁶ Según el autor checo, el intercambio entre autor y lector se produce sobre todo a partir de dos actos: el de escritura y el de lectura, siendo este último durante el que el lector, en un rol activo y no pasivo, “processes the text and thereby reconstructs the fictional world” (Doležel, 1998, p. 203), para lo que sigue las instrucciones del autor como responsable de la creación de ese mundo ficcional.

perspectivas, como se verá enseguida, aunque sin alterar el orden natural del tiempo narrativo.

El peso que esta batalla supone en la trama narrativa se entrevé al contemplar el enlace entre el destino de los personajes y una causa mayor: la voluntad de los dioses. Así se lo comunica el Enviado a Ulisha antes del combate: “Bebe, hijo. Bebe la sangre de los dioses y lucha por ellos” (Negrete, 2005, p. 637). Esta causa mayor entronca con una de las características definitorias del mundo ficcional: los supuestos dioses que rigen Tramórea. El elemento fantástico protagoniza la última fase de la batalla, tras el último duelo, en el que Derguín derrota al demonio Gankru para descubrir que su naturaleza no es mágica ni mítica, sino artificial: una máquina. Este descubrimiento tendrá una serie de consecuencias, entre ellas, el enfrentamiento con los dioses de Tramórea para descubrir que en realidad no son tal cosa. La batalla del Kimalidú se convierte, así, en un acontecimiento esencial para la concepción que del mundo ficcional se establezca en la estrategia lectora de la novela.

3.2.2. Descripción de batalla. Características, tópicos y temas

Tras el encargo del Enviado a Ulisha para luchar por los dioses, la descripción de batalla comienza desde la perspectiva de Kratos mediante un párrafo descriptivo: con cuántos soldados cuenta, qué formación adoptan o qué lugar en el terreno tienen reservado (Negrete, 2005, p. 637). Poco después, y desde la perspectiva de Ulisha, se indica del mismo modo las tropas con que cuentan los Aifolu, en especial los Primevos, la fuerza de élite que capitanea este personaje (Negrete, 2005, p. 638). Aquí el texto descriptivo se ve reforzado por un brevísimo diálogo entre Ulisha y su subordinado sobre dónde deben situarse los Glabros, un escuadrón específico de sus fuerzas, y cuya intencionalidad es la de reforzar el carácter orgulloso del Aifolu a ojos del lector.

En el caso de Kratos, luego de enumerar los efectivos de la Horda Roja, encontramos una de las características clave de la descripción de batallas: la arenga. O, en este caso, la *ausencia* de arenga.

Quería decirles algo, pero las palabras no le brotaban de la garganta. Las instrucciones ya habían sido impartidas, y cada general, cada capitán, cada sargento y cada cabo sabía lo que tenía que hacer. Luego, Anfiún, dios del caos y de la guerra, decidiría. ¿Qué más podía decirles? En vez de pronunciar una arenga, Kratos desenvainó a Krima y la enarboló sobre su cabeza. Un runrún de voces empezó a sonar entre las filas de la Horda. (Negrete, 2005, p. 637)

Los vítores y exclamaciones de los soldados sustituyen al acostumbrado discurso de combate, el cual tampoco se produce en el bando de los Aifolu, esta vez sin una mención directa. Esta decisión apunta a una construcción específica de la estrategia lectora: el amor que los soldados de la Horda Roja tienen por su comandante los define con más humanidad que la de los orgullosos y violentos Aifolu, y se sitúan así más próximos a la empatía del posible receptor de la novela.

Otros tópicos y temas aparecen de forma directa: desde la violencia explícita de los combatientes, sobre todo cuando se describe el combate cuerpo a cuerpo (Negrete, 2005,

p. 642), hasta el ruido de la batalla, a cuyo desarrollo léxico, por su particularidad, me referiré en el apartado dedicado al vocabulario de combate. De los temas, más allá de los golpes con armas y la descripción general (esto es, el avance de una tropa y la retirada de otras), el más repetido es el de la carga de choque, tanto desde la perspectiva de Ulisha, al comienzo de la batalla (2005, pp. 639-640), como de la de Kratos (2005, p. 651). Y vuelve a repetirse, además, con la llegada de un nuevo bando encabezado por Derguín Gorión y las Atagairas, que cargan sobre sus monturas contra los Glabros (2005, p. 658). Esta carga de choque se intensifica con una violencia aún más explícita, ejecutada a partir de los golpes con armas:

La hoja de Zemal atravesó el cuello de un ave, y luego traspasó al guerrero que lo montaba y lo partió en dos por la cintura. Derguín levantó un poco la hoja, sin encontrar resistencia, y al hacerlo decapitó a la siguiente bestia y de camino se llevó un brazo armado con una lanza. (Negrete, 2005, p. 658)

Por su relevancia y múltiple aparición, debe considerarse también la *salvación* o el *rescate* como un tema más. Cuando la batalla parece perdida, ocurre un giro argumental representado mediante la llegada inesperada de un aliado, que da la vuelta al combate. Así ocurre en numerosas ocasiones durante la batalla del Kimalidú: primero, tras la fatídica intervención de los Glabros, cuando la Horda Roja avista la llegada del ejército aliado de Derguín (Negrete, 2005, pp. 651-652), y después cuando Kratos combate al demonio alado Gankru, momento en que Derguín interviene con la Espada de Fuego para salvarlo (2005, p. 669).

3.2.3. Perspectivas narradoras y su intencionalidad

A partir de todo lo anterior, se entiende que son dos las perspectivas principales mediante las que se narra esta batalla: una, la protagonizada por Kratos y la Horda Roja; y otra, la de Ulisha y los Aifolu. En cada caso, la perspectiva se extiende a subalternos relacionados con la acción directa o indirecta del personaje principal: en el caso de Kratos, se muestra la perspectiva de Gavilán, Trescuerpos y otros soldados para “introducir” al lector dentro de una zona concreta de batalla, la falange; en el caso de Ulisha, su hijo Bintra interviene al principio para contemplar la trampa en que ha caído su padre, y más tarde como actor directo, cuando Ulisha resulta herido de flecha. Estas perspectivas derivadas o instrumentales suplen las limitaciones visuales y espaciales que aquejan a cada perspectiva principal. Así, cuando los Primevos cargan contra la Horda Roja y se ven sorprendidos por el mar de flechas que surge tras las filas enemigas, queda claro que Ulisha, personaje desde cuya perspectiva se narra esta parte de la narración, no podría haber evitado el ataque debido a su imposibilidad física para *verlo* al encontrarse entre los jinetes. La propia configuración espacial le impide ver lo que ocurre, y por ello se muestra lo que ve Bintra desde una atalaya, momento en que el narrador ofrece una descripción directa de la trampa que había confeccionado Kratos (Negrete, 2005, p. 641). Esta perspectiva también tiene sus propias limitaciones: cuando el polvo que levantan los soldados impide a Bintra ver nada más, el narrador regresa con Ulisha, que muestra el

combate tras la carga de choque (2005, p. 642). De un modo similar ocurre con la falange de la Horda Roja, cuyas acciones se muestran al lector mediante personajes distintos de Kratos, aunque relacionados con él, para llevarlo a un punto concreto de la batalla que, de otro modo, resultaría inaccesible salvo para un narrador omnisciente.

En cuanto a la descripción general de la batalla, se percibe un procedimiento habitual en el combate construido por Negrete: un progreso desde la perspectiva general equiparable al gran plano general cinematográfico, donde se muestran movimientos o acciones de tropas o ejércitos, hacia el primer plano que contiene las acciones y emociones de los protagonistas. De esta manera acontece al inicio de la batalla, cuando, luego de enumerar y describir las tropas de la Horda Roja, el narrador vincula esta perspectiva general con la perspectiva individual del personaje relacionado, en este caso, Kratos. Así, luego de describir el escenario de combate y el transcurso de la batalla —una perspectiva espaciotemporal—, el narrador se aproxima a los protagonistas que pelean sus propias luchas para centrarse en sus emociones y pensamientos, una perspectiva más cercana a lo cognitivo, afectivo y perceptual.

Esta perspectiva individual se concreta en el *duelo*, donde la descripción de batalla se reduce al combate entre sus protagonistas: primero, entre Kratos y Bintra (Negrete, 2005, pp. 651-652); luego, entre Kratos y Gankru (2005, pp. 668-669), y por último entre Gankru y Derguín (2005, p. 670). En estas ocasiones, la violencia de la batalla se enfoca en la descripción de los protagonistas y sus acciones, que provocarán ese punto de giro en el devenir de la trama narrativa y en la consideración del mundo ficcional al que me refería anteriormente: la naturaleza artificial —y no mágica— del demonio Gankru.

3.2.4. Selección y filtrado textual de la información mediante el vocabulario de combate

El vocabulario de combate se convierte en la herramienta principal del narrador para filtrar y organizar la información de la batalla en cada perspectiva narradora. Cada uno de los cinco pilares del panorama léxico-semántico aquí propuesto —véase Anexo 1— se desarrolla en momentos diferentes de la pelea: el del general se emplea durante la fase de preparación, cuando se indican las decisiones y movimientos de Kratos y Ulisha; los de la batalla, la milicia y la violencia surgen en el transcurso del combate, con especial énfasis en la carga inicial de los Primevos y el combate cuerpo a cuerpo de la falange; y el último, de la defensa, que se emplea en el ataque de los Glabros contra la Horda Roja y, después, en la llegada milagrosa de Derguín y las Atagairas. Durante el combate directo la perspectiva individual a la que me refería en el apartado anterior aparecen también vocablos relacionados con la defensa, sobre todo cuando se exponen las acciones del personaje, como ocurre en la perspectiva de la falange (Negrete, 2005, p. 672). A partir de esta dedicación léxica podría formularse una estructura preliminar de la descripción de batallas, la cual he plasmado en la Figura 2.

Figura 2. Estructura preliminar de la descripción de batallas según el pilar léxico-semántico involucrado y el campo ideológico requerido

SECCIÓN DE LA DESCRIPCIÓN DE BATALLAS	PILAR LÉXICO-SEMÁNTICO RELACIONADO	IDEAS REFERIDAS	CAMPO IDEOLÓGICO REQUERIDO
<i>Preparación del combate</i>	General	¿Cómo es el protagonista de la batalla? ¿Qué rasgos componen su identidad?	Valor
<i>Desarrollo del combate</i>	Batalla Milicia Violencia	¿Cómo transcurre la batalla? ¿Qué datos (efectivos, equipamiento) condicionan cada bando? ¿Qué se experimenta dentro de la batalla?	Guerra Arma (blanca) Violencia
<i>Salvación y rescate</i>	Defensa	¿Qué daños sufre un determinado bando y/o personaje? ¿Quién surge para salvarlo o rescatarlo y con qué medios?	Armadura

Fuente: Elaboración propia.

Como se observa en la tabla, la batalla tendría una taxonomía concreta, que aquí se vislumbra a partir del léxico empleado, aunque su concreción precisa de un examen en múltiples batallas de fantasía épica para terminar de ajustar sus secciones. Además de cada etapa, el empleo de un pilar determinado establece un diálogo concreto entre el texto y su futuro lector; es decir, colabora una vez más en la estrategia lectora de la novela. De esta forma, el uso del pilar del *general* en la fase de preparación sugiere determinados interrogantes que habrá de plantearse el posible receptor, y cuya respuesta formulará a partir de la presencia o ausencia del vocabulario relacionado. Así ocurre, por ejemplo, en la perspectiva de Kratos durante la fase de preparación: “Tenía miedo. No era el temor a la muerte que todo soldado experimenta antes del combate. En su caso, había desaparecido del todo. En cierto modo se sentía inmortal, o le daba igual la muerte, no sabría decirlo” (Negrete, 2005, p. 637). Puede identificarse el léxico que define su conducta individual (*miedo, temor, inmortal*), vocablos que en este caso suponen la ausencia de otros (por ejemplo, *gallardía, entereza, belicoso*), y cuya relación interna contribuirá en la descripción de Kratos como personaje, pero también en la justificación de sus acciones durante la batalla.

En el uso de este vocabulario destaca el embellecimiento lingüístico pese a la violencia explícita a la que recurre el narrador. Me refiero a la cuestión a la que aludí previamente: el ruido de batalla, cuya elaboración se basa en figuras literarias y tropos específicos. Por ejemplo, para referirse a las flechas que dispara el enemigo, “bandada de pájaros mortíferos”, “granizada de flechas”, “avispas furiosas”..., en las que se observa una referencialidad hacia la naturaleza —lo incontrolable— para vincularlo con la violencia de la guerra. De esta manera, la retórica de combate adquiere, a través de un uso determinado de su vocabulario, una función poética además de la natural al describir la batalla. Dicha función se emplea también al introducir el elemento fantástico, que en

la obra de Negrete son las *aceleraciones* —estados de poder— a los que acceden determinados personajes: “Todo a su alrededor se movía lento como jalea” (Negrete, 2005, p. 668); “[u]n gran unicornio blanco [...] venía hacia el monstruo, tan lento como si galopara en el país de los sueños” (2005, p. 669), etc. Todas ellas contribuyen al filtrado de la información, que se muestra como verosímil al ser enlazada con fenómenos o características de la realidad extratextual pese a la imposibilidad de los mismos.

En este sentido, determinados términos buscan un vínculo mayor entre la realidad interna del relato y la realidad externa del lector. Especialmente con su temporalidad, que colabora en el *worldbuilding* del mundo ficcional. Es el caso de, por ejemplo, los términos “hoplita” y “falange”, los cuales, a través de sus respectivas acepciones, refieren directamente al ejército griego. Mediante este enlace no solo se acrecienta la verosimilitud del relato —se ofrece un asidero *real* al lector, que podrá incorporar elementos conocidos (o cognoscibles) a su interpretación—, sino que se colabora en su ambientación de manera directa. Frente a ellos, otros términos como “soldado”, “tropa” o “batallón” reciben un uso más genérico, y en el texto de Negrete actúan como sinónimos de los anteriores. Este enlace parece formar parte de la estrategia de lectura al guiar la imaginación del lector hacia un conjunto de ideas —el mundo helénico clásico—, el cual dependerá de limitaciones lectoras habituales como el horizonte de expectativas o el conocimiento enciclopédico del receptor.

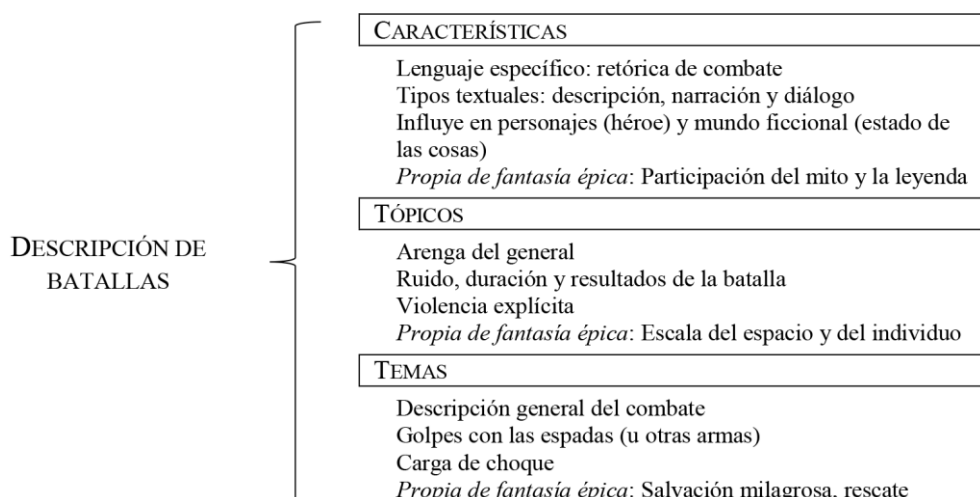
4. Conclusiones

La fantasía épica se sirve del lenguaje para construir su realidad verosímil. Es por ello por lo que, también en la descripción de batallas, debemos mirar a nuestra realidad en busca de los preceptos que nos permitan entender qué sucede —y por qué— en estas narraciones. Así, y en lugar de dejarse al libre albedrío de la libertad estilística del autor, pueden encontrarse diversas cuestiones que se trasladan desde los relatos históricos hasta las sagas de fantasía épica a la hora de narrar sus combates, como la enumeración de tropas, el protagonismo de sus generales, las tácticas militares o el intercambio violento de golpes. Se expone de esta manera cómo se guerrea en el mundo ficcional con un referente claro: las guerras del mundo antiguo de nuestra realidad. En este vínculo de verosimilitud juegan un papel crucial el uso del lenguaje —la retórica de combate— y, especialmente, su vocabulario, así como las perspectivas desde las que se narra el acontecimiento. Estos rasgos se ven condicionados por las características, los tópicos y los temas que definen la naturaleza de la descripción de batallas, como se ha comprobado en el análisis de la batalla del Kimalidú.

En la obra de Negrete no solo se atisban los rasgos de la descripción de batallas histórica y ficcional como se planteaban en páginas iniciales, sino que han destacado otras cuestiones que, por su relevancia para el estudio de este campo, recupero aquí brevemente. Me refiero a la inclusión del elemento mítico y de leyenda, una característica que, como cabe esperar, no forma parte del relato histórico, pero que a partir de este análisis debería considerarse en el análisis de las batallas de fantasía épica. En concreto, por el condicionamiento que en estos acontecimientos ficcionales marca la aparición de criaturas fantásticas, como el demonio Gankru, en el caso analizado, y cómo su

participación altera el proceso descriptivo habitual. Otra cuestión, y relacionada con la anterior, es la escala del espacio y del individuo: el contraste entre el espacio ficcional y sus características con los propios rasgos de quienes participan en el combate. Por último, y quizá el tema más importante y repetido, es el de la salvación milagrosa, que constituye un ensalzamiento del héroe —el personaje largamente esperado que, con su llegada, realiza una hazaña al traer refuerzos—, y que está vinculado a la carga de choque como muestra de poder. Aunque estas cuestiones precisan de un estudio más amplio, pueden añadirse de forma provisional a las características de la descripción de batallas, de forma que el esquema que presenté en páginas anteriores quedaría, tras el análisis desarrollado en este artículo, como se muestra en la Figura 3.

Figura 3. Características, tópicos y temas de la descripción de batallas de fantasía épica a partir del análisis de la batalla del Kimalidú



Fuente: Elaboración propia.

Como adelantaba al comenzar estas conclusiones, la descripción de batallas se asienta sobre su uso del lenguaje y cómo este se filtra a partir de la perspectiva narradora. En el primer caso, se ha visto aquí cómo el vocabulario elegido para la descripción sirve para la comprensión del texto y del acontecimiento ficcional, que poseen características propias en cada obra. Además, a partir del vínculo léxico-semántico de cada pilar dedicado a ideas concretas, puede definirse cómo el posible receptor ha de interpretar determinados elementos de la obra. De hecho, estos vínculos con ciertas ideas apuntan hacia una taxonomía de la descripción de batallas que además parece vinculada a una estrategia lectora (o lector implícito), cuestión que debe aclararse con un estudio más amplio que considere un corpus de sagas narrativas a través de las que, al margen de decisiones autorales o estilísticas aisladas, pueda establecerse una estructura común. De tal forma habría de procederse para ahondar en la retórica de combate de la fantasía épica, precisamente porque en el vocabulario aquí planteado existe una ausencia evidente: el elemento fantástico. Tras este análisis inicial, cabe plantear la idea de que lo fantástico implica *un uso concreto* del lenguaje, más allá del léxico empleado por el narrador. De ahí la necesidad de estudiar *cómo se usa* el lenguaje durante la batalla, y no solo cómo se

filtra o selecciona. Esta última cuestión se ha percibido con claridad, a mi juicio, a partir de las perspectivas narradoras, las cuales persiguen dos objetivos: uno, mantener una descripción general de lo que acontece en el campo de batalla, y dos, mostrar cómo actúan los personajes involucrados. En ello se ha observado una amplia similitud con la cámara cinematográfica en una progresión de lo general a lo concreto. La meta final no es otra que la de crear una estrategia lectora específica para la descripción de batallas con elementos dedicados, como el léxico especializado capaz de ambientar el mundo ficcional (y que aquí se concretaba mediante *hoplita* o *falange*), así como los rasgos relacionados con las características y acciones de los personajes.

Es de esta forma como la descripción de batallas se configura en la obra narrativa no solo como un suceso colateral o contextual, sino como un acontecimiento nuclear que afecta a múltiples elementos narrativos, especialmente a los personajes. La batalla se convierte en el elemento definitorio del héroe del mismo modo que, por ejemplo, el escenario del crimen podría serlo para el detective en la novela detectivesca, o el colegio en la novela de aprendizaje. En fantasía épica el objetivo de la batalla es, entonces, aportar un mensaje y marcar una determinada manera de entender la obra literaria, lejos de suponer un simple adorno estilístico dentro de una moda posiblemente pasajera, como el *grimdark*, pese a lo violento, sangriento y caótico de sus contenidos.

Referencias

- Afinoguénova, E. (2016). Cognición audiovisual. Un lenguaje para analizar el cine. *Hispanófila*, 177, 27-44. <https://muse.jhu.edu/article/643119>
- Albaladejo, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos Digital*, 25, 1-21
<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/974/622>
- Alburquerque-García, L. (2011). El 'relato de viajes'. Hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 73(145), 15-34.
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Alcaraz Varó, E. A., & Linares, M. A. M. (1997). *Diccionario de lingüística moderna*. Ariel.
- Allrath, G., Gymnich, M., & Surkamp, C. (2005). Introduction. Towards a narratology of TV series. In G. Allrath & M. Gymnich (Eds.), *Narrative strategies in television series* (pp. 1-43). Palgrave Macmillan.
- Alonso, J. I. (Ed.). (2001). *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Espasa Calpe.
- Alonso, L., Castellón, I., Curell, H., Fernández-Montraveta, L., Oliver, S., & Vázquez, G. (2018). Proyecto TAGFACT. Del texto al conocimiento. Factualidad y grados de certeza en español. *Procesamiento del Lenguaje Natural*, 61, 151-154.
<http://dx.doi.org/10.26342/2018-61-20>
- Ash, R. (2002). Epic Encounters? Ancient Historical Battle Narratives and the Epic Tradition. En D.S. Levene & D. P. Nelis (Eds.) *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography* (pp. 253-273). Brill.
https://doi.org/10.1163/9789047400493_014

- Bermúdez, N. (2011). La architextualidad en el cine. *AdVersus*, 8(21), 190-209. <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/09-VIII-21.pdf>
- Cáceres Blanco, R. C. (2016). *Mundos épicos imaginarios. De J. R. R. Tolkien a G. R. R. Martin*. UAM Ediciones.
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Fontana Press.
- Casares, J. (1985). *Diccionario ideológico de la lengua española*. (2nd ed.). Editorial Gustavo Gili.
- Castellano, V. (2022). *The grimdark, the bad and the ugly. Subversions, boundaries and marginalisation in G. R. R. Martin's A song of ice and fire*. [Tesis doctoral, Universidad de Bedfordshire]. University of Bedfordshire e-theses. <https://uobrep.openrepository.com/handle/10547/625913>
- Castro Balbuena, A. (2019). La realidad extratextual como modelo de referencia para la creación de mundos ficcionales. El Señor de los Anillos y Madame Bovary. 452°F: *Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 20, 187-204. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21951>
- Castro Balbuena, A. (2022). El héroe crepuscular como arquetipo mítico en la fantasía épica contemporánea. Geralt de Rivia, entre la luz y la oscuridad. *ACTIO NOVA*, 6, 53-82. <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.003>
- Castro Balbuena, A. (2023). Hacia una definición multimodal de la fantasía épica contemporánea. *Signa*, 32, 309-334. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.32688>
- Chatman, S. (1985). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Deleyto, C. (1991). Focalisation in film narrative. *Atlantis*, 13(1-2), 159-177. <https://www.jstor.org/stable/41054660>
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Johns Hopkins University Press.
- Lara, L. F. (2007). Término y cultura. Hacia una teoría del vocablo especializado. En A. N. Isquierdo & I. M. Alves (Eds.). *As ciências do léxico. Lexicologia, lexicografia, terminologia*. (Vol. 3). (pp. 341-370). Editora UFMS.
- Filinich, M. I. (1998). La perspectiva en la narración. Una guía para la lectura. *Colección Pedagógica Universitaria*, 29. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/5751>
- Fink, S. (2016). Battle-Descriptions in Mesopotamian Sources I: Presargonic and Sargonic Period. En K. Ulanowski, A. Spalinger, & D. Nadali (Eds.) *The Religious Aspects of War in the Ancient Near East, Greece, and Rome. Ancient Warfare*, vol. I (pp. 51-64). Brill.
- Genette, G. (1982). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos* (C. F. Prieto, Trad.). Taurus.
- Hernández, A. (1977). Fundamentos teóricos y empíricos del análisis de campos léxicos. *Lexis*, 1(1), 5-38. <https://doi.org/10.18800/lexis.197701.002>
- Induráin Pons, J. (Ed.) (2007). *Manual de sinónimos y antónimos de la lengua española*. Vox.
- Johnson, R. (2022). Grimdark-ian Man: The Sublime and Grotesque in Warhammer 40,000. *The Phoenix Papers*, 5(1), 158-173. <https://doi.org/10.31235/osf.io/9yr6n>
- Justel Vicente, P. (2011). La carga de choque en la épica francesa y castellana. *Revista de*

- Poética Medieval*, 25, 175-198. <https://shs.hal.science/halshs-01005069>
- Keegan, J. (2004). *The Face of Battle*. Pimlico.
- London, J. E. (1999). The rhetoric of combat Greek military theory and Roman Culture in Julius Caesar's battle descriptions. *Classical Antiquity*, 18(2), 273-329. <http://www.jstor.org/stable/25011103>
- London, J. E. (2017a). Battle description in the ancient historians, part I. structure, array, and fighting. *Greece & Rome*, 64(1), 39-64. <https://doi.org/10.1017/S0017383516000231>
- London, J. E. (2017b). Battle description in the ancient historians, Part II. Speeches, results, and sea battles. *Greece & Rome*, 64(2), 145-167. <https://doi.org/10.1017/S0017383517000067>
- Lewandowski, T. (1982). *Diccionario de lingüística* (E. Bernárdez & M. L. García, Trads.). Cátedra.
- Luggin, J., & Fink, S. (Eds.) (2020). *Battle Descriptions as Literary Texts. A comparative approach*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-27859-5>
- Martín Romero, J. J. (2007). El reflejo literario de la batalla en Juan de Mena, el Marqués de Santillana y otros autores del siglo XV. En A. L. Castro & M. L. C. Torre (Eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 839-849). Servicio de Publicaciones Universidad de León.
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of fantasy*. Wesleyan University Press.
- Negrete, J. (2005). *El espíritu del mago*. Minotauro.
- Nikolajeva, M. (2003). Fairy tales and fantasy. From archaic to postmodern. *Marvels & Tales*, 17(1), 138-156. <https://www.jstor.org/stable/41389904>
- Oliver, M. (2018). The riotous conflagration of beauteous language. Flowery style, defamiliarization, and empathic imagination in epic fantasy. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 29(3), 355-379. <https://www.jstor.org/stable/26728146>
- Piatti-Farnell, L. (2018). Blood flows freely. The horror of classic fairy tales. In K. Corstorphine & L. Kremmel (Eds.), *The palgrave handbook to horror literature* (pp. 91-100). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-97406-4_7
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores.
- Ramaswamy, S. (2014). Archetypes in fantasy fiction. A study of J. R. R. Tolkien and J. K. Rowling. *Language in India*, 14(1), 402-670.
- Real Academia Española (2024). *Diccionario de la lengua española*. (2003). Real Academia Española. (23. ed.). <https://dle.rae.es>
- Rodríguez Camacho, E. (2003). La terminología y la adquisición de conocimiento especializado. *Revista Lenguaje*, 31, 93-117. <https://hdl.handle.net/10893/2733>
- Salguero-Lamillar, F. J. (2013). Sobre ficción, lenguaje, (con)ciencia y modelos de interpretación. *Philologia Hispaliensis*, 27(3-4), 113-138. <http://hdl.handle.net/11441/24525>
- Schaeffer, J. M. (2009). Fictional vs. factual narration. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (Eds.), *Handbook of narratology* (pp. 98-114). Walter de Gruyter.
- Spang, K. (1998). Apuntes para una definición de la novela histórica. In K. Spang, I. A. Ayuso & C. M. Induráin (Eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios* (pp. 51-87). Ediciones Universidad de Navarra.

- Tolkien, J. R. R. (1964). *Tree and leaf*. Unwin Books.
- Underberg, N. M. (2005). The hero cycle, various motifs. In J. Garry & H. M. El-Shamy (Eds.), *Archetypes and motifs in folklore and literature. A handbook* (pp. 10-16). Routledge.
- Valles Calatrava, J. R. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana Vervuert.
- Welte, W. (1985). *Lingüística moderna. Terminología y bibliografía* (F. M. Blanco, Trad.). Gredos.
- Wolf, M. J. P. (2012). *Building imaginary worlds The theory and history of subcreation*. Routledge.

[recebido em 22 de janeiro de 2025 e aceite para publicação em 20 de março de 2025]

Anexo 1. Panorama léxico-semántico de la retórica de combate en la descripción de batallas de fantasía épica literaria

GENERAL	Jefe	Líder Jerarca Dirigente	Cuando hablamos de un general , evocamos <i>conductas individuales</i> como...		
	Caudillo	Capitán Guía Adalid			
	Superior	Oficial Mando Amo	<u>VALOR</u> Atrevimiento Invencible Osado Campeón Heroísmo Temerario Espartano Libre Gallardía Entereza Arrogante Determinado Fuerte Generosidad Belicoso		
	Militar	Soldado Guerrero Combatiente			
BATALLA	Combate	Pelea Lid Duelo	Cuando hablamos de una batalla , evocamos <i>aspectos contextuales</i> como...		
	Contienda	Lucha Pugna Trifulca			
	Refriega	Escaramuza Choque Encuentro	<u>GUERRA</u> Beligerancia Presentar (la) batalla Acechar Estrategia Llegar a las armas Huir Logística Chocar Invadir Táctica Combatir Vencer Fortificación Pelear Conquistar		
	Estratagema	Artimaña Ardid Trampa			
MILICIA	Tropa	Escuadrón Destacamento Hueste	Cuando hablamos de una milicia , evocamos <i>instrumentos específicos</i> como...		
	Legión	Tropel Enjambre Batallón			
	Falange	Cohorte Conjunto Tropa	<u>ARMA (BLANCA)</u> Arma arrojadiza Armería Hacha Arma contundente Panoplia Lanza Arco Inerme Vaina Honda Cuchillo Tajo Ballesta Espada Corte		
	Mesnada	Guerrilla Banda Partida			
VIOLENCIA	Agresividad	Belicosidad Combatividad Acometividad	Cuando hablamos de violencia , evocamos <i>actitudes individuales y/o colectivas</i> como...		
	Brutalidad	Salvajismo Ferocidad Bestialidad			
	Fiereza	Crueldad Frenesí Arrebato	<u>VIOLENCIA</u> Fuerza Poder Calor Decisión Ceguera Braveza Entereza Fanatismo Viveza Pasión Rudeza Brusquedad Excitación Efusión Ímpetu		
	Ira	Furia Rabia Cólera			
DEFENSA	Ayuda	Cooperación Socorro Refuerzo	Cuando hablamos de defensa , evocamos <i>equipamientos específicos</i> como...		
	Auxilio	Amparo Refugio Asistencia			
	Baluarte	Bastión Fortificación Parapeto	<u>ARMADURA</u> Loriga Cota Falda Escudo Coraza Greba Broquel Brigantina Canillera Sobrevesta Brazaletes Avambrazo Casco Guantelete Espaldar		
	Protección	Seguridad Custodia Escolta			

The myths of Mars: from its Greek origins to Dan Simmon's posthuman *Ilium-Olympos*

Os mitos de Marte: das suas origens gregas ao *Ilium-Olympos* pós-humano de Dan Simmons

Rosa Fernández Urtasun¹

0000-0002-9044-7425 

¹ Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra, España.

Autor correspondente: rosafu@unav.es

Abstract. Mars has always fascinated humanity due to its proximity, movement, and red color. For ancient civilizations, it symbolized blood and war, and for Greeks and Romans, it was considered the living place of Ares/Mars, the god of war. The discovery of straight lines on the planet's surface by 19th-century astronomers led to the popular belief that it could be inhabited by intelligent creatures. Since then, Mars has become a kind of mythic double onto which we have projected our earthly hopes and fears. In the *Ilium-Olympos* series by Dan Simmons, set on a futuristic Mars, ancient and modern myths are revisited and recontextualized to explore our deepest desires as human beings. Its hero, Harman-Prometheus, represents those who still read the ancient epics convinced that their narratives and myths provide the wisdom to understand our profoundest desires.

Keywords: Myth. Mars. Odyssey. Simmons.

Resumo. Marte sempre fascinou a humanidade devido à sua proximidade, movimento e cor vermelha. Para as civilizações antigas, simbolizava sangue e guerra, e para os gregos e romanos, era considerado o local de morada de Ares/Marte, o deus da guerra. A descoberta de linhas retas na superfície do planeta por astrônomos do século XIX levou à crença popular de que ele poderia ser habitado por criaturas inteligentes. Desde então, Marte se tornou uma espécie de duplo mítico, no qual projetamos nossas esperanças e medos terrenos. Na série *Ilium-Olympos*, de Dan Simmons, ambientada em um Marte futurista, mitos antigos e modernos são revisitados e recontextualizados para explorar nossos desejos mais profundos como seres humanos. Seu herói, Harman-Prometeu, representa aqueles que ainda leem as antigas epopeias, convencidos de que suas narrativas e mitos oferecem a sabedoria para entender nossos desejos mais profundos.

Palavras-chave: Mito. Marte. Odisseia. Simmons.

1. Introduction

People on earth imagined the possibility of life on other planets from the moment they began to conceive of them as other worlds. It was once believed that gods lived on those remote places, beyond human reach and, through symbolic constellations, their

images shaped the reading of the cosmos. Our partial knowledge of our nature and the universe's push us to continue creating myths and projecting them onto the worlds we can only imagine from afar. Our present culture still seems to touch the realm of myths through its many attempts to transcend human limitations, such as mortality, restricted intelligence or perception, or our confinement to planet Earth. These are powers that exceed human capabilities and are analogous to the prerogatives of the ancient gods. We imagine that science will grant them to us in a future that may not be so distant, whether through scientific or technological advancements. We project those desires into fictions, and for that reason, "it turns out, indeed, that one of the most striking forms of the resurrection of myth today is science fiction" (Brunel, 1999, p. 906).

In this paper, I will highlight some of the different mythical interpretations that, over the centuries, have been projected upon Mars. I will then examine Dan Simmons' 2-volume series *Ilium* (2003) and *Olympos* (2005), as a contemporary example of *Martian* mythmaking, to understand the way myths might be deployed in science (or speculative) fiction today (Atwood, 2011, pp. 6-7).

2. Myth, science, and the red planet

Mars has always held a special place in our imaginary. Its proximity to Earth made it one of the first to be observed. For ancient civilizations that considered the Earth the center of the universe, Mars was a wandering red star, soon related to blood and war. Indeed, the Egyptians called it the Red One and the Babylonians named it the Star of Death. The Greeks, attentive to its remarkable path of movement, considered it a living being: Ares, the god of war, who would later become the Mars of the Romans — from which most of the versions of the word emerged in Western languages (Sheehan, 1996, p. 3). Due to metonymic identifications in the classical mentality, the planet could be considered both the god or his abode.

The idea that the gods lived in remote lands was a way of symbolizing their unattainability, their otherness. They belonged to a different space and time: a time before history, a space beyond human reach. They had the key to the origin of things and were duly revered for their knowledge and power. Nevertheless, they could also be spoken of with disrespect: Odysseus' account of Ares being caught with Aphrodite in Hephaistos' net to be exposed to the mockery of the other gods (Homer, 2014, pp. 291–297) clearly illustrates this.

Those distant worlds inspired the imagination of early writers of proto science fiction. The Greek writer Antonius Diogenes (circa 2nd century) was the first to describe a voyage to Thule — the capital of Hyperborea, kingdom of the gods — an exotic place situated beyond the known world (Roberts 2016, p. 31–32). Most of the times, those who suggested crossing the distance between gods and men — a gulf greater than any physical separation — were the ones skeptical of their existence. Lucian of Samosata entitles his journey to the Moon and his battles with alien life forms *A true history*. The story ends with his return to Earth, where he encounters mythical animals and heroes, most notably the protagonists of the Trojan War (book 2, chapters 7–15). *A true history* has been highly influential in the science fiction tradition. Lucian's tone — lighthearted and humorous —

and his deployment of intertexts — quotations, allusions, pastiche, parody (Roberts 2016, p. 32)— have influenced contemporary novels such as Simmons', which I will discuss later in this essay.

Those early narratives always had unknown cosmic worlds or else the Moon as their settings. Not until well into the nineteenth century did writers begin to write about Mars, partly due to advances in astronomy that allowed for a more detailed observation of the planet. The first map of Mars was in fact drawn by Richard Anthony Proctor in 1867. Following the cult of science of the time, Proctor named the topographical features after prominent astronomers. But, a few years later, in 1877, Asaph Hall discovered Mars' two moons, and he decided to relive the tradition of naming celestial bodies after mythological characters. He named them Phobos and Deimos, after the twin children of Mars mentioned in the fifteenth book of Homer's *Iliad* (Sheehan, 1996, p. 62). Also in 1877, taking advantage of a great opposition of the planet, the Italian astronomer Giovanni Schiaparelli drew one of its most famous maps. The topographical features he discovered were quite different of Proctor's, and he named them after important geographical sites in classical literature or the *Bible*. Thus, "Schiaparelli reinforced his map's visual effect of casting Mars as a familiar, Earth-like world" (Lane, 2011, p. 40). By doing so, he intended to link Mars to the foundation of European culture, its symbolism, and mythology. As he stated, following the discussion that his names provoked, "I am ready to adopt later whatever scheme will be recognized as definitive by the proper authority. Until then grant me the chimera of these euphonic names, whose sounds awaken in the mind so many beautiful memories" (Lane, 2011, p. 41).

Indeed, calling upon chimeras had a ripple effect. With his form of naming, Schiaparelli began to create a collective imaginary that would linger for many years. As Sheeran explains:

It is interesting, and no doubt psychologically significant, that after the introduction of this new map of Mars bearing names so apt to appeal to human emotions, the planet began to gather around itself in succeeding years a considerable mythology of its own. Moreover, it is fitting that this map, whose nomenclature put Mars as much in the realm of mythical as of factual places, should also have been the first to include the strange *canali* or 'canals' which played such an important role in the planet's subsequent mythification. (1996, p. 75)

The history of the *canali* is well known. In his observations, Schiaparelli perceived immense channels on the surface of Mars. He described them as *canali*, which in Italian means both channels and canals, and the term was translated as "canals", i.e., artificially constructed waterways, which led —first some fellow astronomers and then the general public — to infer that this indicated the existence of intelligent life. The misconstruction was reinforced by contemporary landmarks such as the publication of Darwin's *On the origin of species* (1859) — "based on the concept of adaptation and evolution, writers began to envision alien life as a real possibility" (Caidin, Barbree & Wright, 1997, p. 64) — or the completion of the Suez Canal (1869), an engineering masterpiece that amazed the world by its revolutionary technological innovations. Although at that time the

possibility of flight was in its earliest stages, those advances raised hopes of more sophisticated spaceships.

In addition, astronomers also began to understand that the Moon was uninhabited and could not sustain life. This led them to turn to Mars and its “scientifically discovered” channels. The red planet was no longer assumed to be the kingdom of the god of War, but began to offer the possibility of actually containing forms of intelligent life. The expectations projected onto Mars drove the imaginations to a distant future in which travel to space could be possible and those predictions confirmed.

In general, myths are understood as narratives that refer back to an absolute than is cosmogonic, related to the primeval time, to an origin. But myths can be either cosmogonic or eschatological (Losada, 2012, p. 4), which means that some myths point to a distant future or the end of time. Myths related to cosmic travels usually adopt the latter perspective:

Every space travel is at the same time a time travel...The cosmic journey is a mirror of the future. It prophesies the disorders of all kinds that await the man and society of tomorrow, and allows to express the hopes and fears many times not formulated that accompany the considerations on these changes. (Mathière, 1999, pp. 853–854)¹

The myths of the future also seek to understand the radical questions of human nature, such as the origin of life or the reality of death. They remain myths as they forge contact between two worlds, one transcendent and atemporal — inhabited by gods or involving supernatural powers and prerogatives —, the other material and temporal — the one in which we live. Future travel to Mars would become a privileged ground for those projections of the myth to a distant and different future.

Following the discoveries of 1877, popularization of the idea of life on Mars came quickly and soon science fiction narratives projected contemporary anxieties and dreams onto imaginary civilizations:

Why Martians? Why so many eager speculations and ardent fantasies about Martians, rather than, say, Saturnians or Plutonians? Because Mars seems, at first glance, very Earthlike. It is the nearest planet whose surface we can see. There are polar ice caps, drifting white clouds, raging dust storms, seasonally changing patterns on its red surface, even a twenty-four-hour day. It is tempting to think of it as an inhabited world. Mars has become a kind of mythic arena onto which we have projected our earthly hopes and fears. (Sagan, 1980, p. 106)

Journeys to the Red Planet appeared for the first time in *Across the zodiac* by Percy Greg (1880). The novel does not set out to reach mythical dimension; it mirrors contemporary questions projecting them into a distant world that allows to judge them with greater perspective. It describes with full scientific detail an explorer’s trip to Mars, where he compares the aliens’ lives and habits with accounts from Indian or African colonialists. Other novels, such as Robert Cromie’s *A plunge into space* (1890) or Hugh

¹ All original French quotes are my translation.

MacColl's *Mr. Stranger's sealed packet* (1889) follow the same structure, addressing earth's problems such as the threat of overpopulation (Crossley, 2011, p. 51). However, novels as *Melbourne and Mars* (Joseph Fraser, 1889) and *Uranie* (Camille Flammarion, 1890), blend in contemporary trends in spiritualism, recurring to numinous powers rather than to science to present humans with parallel lives on Mars or to describe a variety of intelligent beings across the universe.

The imaginary surrounding the planet created by these books was soon reinforced by Percival Lowell's Martian essays. This famous astronomer, who became obsessed with the Red Planet after reading Flammarion's *La planète Mars et ses conditions d'habitabilité* (1892), supported the existence of intelligent life on Mars on ostensibly scientific grounds. He went so far as to imagine the immense channels as the creation of an exemplary civilization that was very advanced and, at the same time, peaceful, united, and resourceful when confronted with the harshness of living on Mars. Apart from writing books like *Mars* (1895) and *Mars as the abode of life* (1908), he defended his theories in magazines, newspaper articles and at crowded conferences (Lane, 2011, p. 180).

From that point on, Mars began to serve as a reference model for the problems on Earth. First in this wave was Alice Ilgenfritz Jones and Ella Merchant's *Unveiling a parallel: A romance* (1893), which placed a feminist utopia on Mars. In the influential *Auf zwei Planeten (Two planets)*, by Kurd Lasswitz (1897), Martians come to Earth to help earthlings advance in terms of technology and ethics. Also of interest is Alexander Bogdanov's *Krasnaia zvezda (Red star)* (1908), in which a scientist and Bolshevik revolutionist travel to Mars to gather information on a supposedly perfect socialist system. These early examples of Martian science fiction were also social and political utopias: the two genres would be closely related throughout the twentieth century (Bottici, 2007, p. 177).

Nevertheless, those dreamlands were far removed from the tension of the socio-political reality of our world at the time. H. G. Wells' *The war of the worlds*, published in 1898, shifted from the mainstream idea of good aliens to imagining Martians as a strong conquering race that invades Earth and only fails to take control of it because of its vulnerability to common microbes. The novel portrayed Martians threatening the English Empire as a way of passing judgement on the arrogant colonialism of the time. But Wells' book also underlined the fact that in a "planetary romance" our fears are transferred to other worlds and that terrifying creatures "spring from a sophisticated acknowledgement that they are all part of us, of our flesh" (Aldiss & Wingrove, 1986, p. 122). This became still clearer in Orson Welles' famous 1938 radio adaptation of the novel: the panic that followed his announcement that New York was being attacked by Martians connected profoundly with the tragic news that marked daily radio broadcasts during the interwar period (Caidin, Barbree & Wright, 1997, p. 8).

Something similar can be said of the enormous success of Edgar Rice Burroughs' *Barsoom series* (1912–1943). In these novels, Barsoom is the local name for Mars, a planet where green, yellow, and red Martians struggle over control of the canals. Notably, like his Depression-era symbol, Tarzan —an apparently vulnerable character who survived in a hostile world thanks to his ingenuity and skill — John Carter and his travels to Mars resonated with the cultural anxieties of the time. Burroughs built his conquest of

territories outside (Earthly) civilization using, as a foundation, the myths and dreams of the “frontier myth”, thus blending myths of the past and future (Crossley, 2011, pp. 153–154). Evoking the tradition of the American farming frontier, “the myths which give a special character to art and life in America” (Aldiss & Wingrove, 1986, p. 166), he addressed a shift in the character of the American dream that emerged in the beginning of the twentieth century.

3. Towards a change of paradigm

The belief in other intelligent forms of life became highly popular in the early decades of Martian science fiction, and the figure of the alien was identified as a “Martian”. But scientific discoveries progressed with the enhancement of technology and our imagination had to adapt to the possibilities this offered. By the 1930s, telescopes and radio astronomy began to reveal the Red Planet’s dryness and lack of an atmosphere, and hopes of humanlike life on Mars began to fade. Mars-related fiction took a hard blow and authors were forced to dream up other kinds of life, like bodiless, mysterious, but still intelligent, beings (*The Martian chronicles*, Ray Bradbury, 1950) or strange animals (*The sands of Mars*, Arthur C. Clarke, 1951). Those narratives moved away from former projections of human utopias, but they still presented Mars as a planet that could be conquered, destroyed, transformed, and even colonized by humans. That future could still harbor war, colonialism, corruption, secrecy, but this would imply the beginning of a new reality. In this context, Bradbury affirms: “I realized that what I was doing was writing fairy stories — writing a mythology, doing a Bible really. *The Martian Chronicles* is very much akin to the childhood influences on me of the Old and the New Testament” (Bradbury et al., 1973, p. 19). Meanwhile, popular imagination refused to give up its dream: in those decades UFO sightings became absurdly common, and reports on them appeared regularly in newspapers (Clarke in Bradbury et al., 1973, p. 81).

In the 1960s, Martian fiction became tinged with a dark existentialism. Through texts that reimagined the Red Planet as a difficult colony (*Martian time-slip*, Philip K. Dick, 1964) or even a penitentiary (*Farewell, Earth’s bliss*, D. G. Compton, 1966), “the focus shifted from the actual dry Mars to a metaphysically dry Mars” (Hendrix, 2011, p. 148). Subsequent scientific discoveries seemed to confirm this perspective. In 1965 the Mariner 4 probe obtained the first photographs of Mars, definitively demonstrating the planet’s barrenness and invalidating the possibility of the existence of Martians. However, the Red Planet seemed nearer and easier to conquer. The possibility of water remained and popular astronomers began to talk of it as a place that could be transformed — *terraformed* — in order to address Earth’s possible needs (Robinson 2011, p. 149–150). Viking images from the 1970s definitively boosted this notion of transformation that permeates texts such as James Lovelock and Michael Allaby’s *Greening of Mars* (1984) or Kim Stanley Robinson’s *Mars trilogy* (1992–1999).

Novels from the final decades of the 20th century focused on adapting the planet for human habitation in the context of the technological advances that inspired transhumanist ambitions. Numerous technical advancements gave rise to

the growing conviction that human bodies could one day be adapted to survive in drastically different conditions from those we currently experience. (Cascales, 2024, pp. 1770-1776)

Gradually, this belief evolved into the idea that science would pave the way for a new species: beyond the turning point of “singularity,” humans would attain mythical prerogatives such as immortality, heightened comprehension, and enhanced perception.

In the context of the time, “the transhumanism technoeuphoria forms the endpoint of the trajectory of human perfectibility” (Herbrechter, 2022, p. 11), a goal that seems almost within reach and carries with it a triumphalist rhetoric that underscores the centrality of the human. In this sense, Herbrechter affirms that “in this, transhumanist, sense, posthumans are in fact the apotheosis of a certain understanding of humanism that remains informed by Christian eschatological motifs” (2022, p. 11). Indeed, this imagined new race has led narratives on the Red Planet to update the myth of the Eternal Return: the threat of a terrestrial apocalypse gives way to a Golden Age of immortal posthumans living in a utopian Mars. These novels also often present a renewed version of the “frontier myth”, which gives them the epic tone that often marks the foundation stories of nations or cultural identities.

Frederick Turner’s impressive *Genesis: An epic poem of the terraforming of Mars* (1988) exemplifies this trend. The daring and straightforward title of this verse narrative, in the style of ancient epics, signals a new beginning where humans appropriate divine powers. It combines scientific information and characters inspired by Greek mythology, Dante, and Milton. Adding to Martian mythology, it suggests that, in cosmic conquest, physical transformation is not the only necessary development: a new philosophy appropriate for the establishment of a new life and culture are equally urgent. Turner rightly argues that “terraforming” may be understood as a material term, but is, in fact, a concept full of complex cultural, social, and intellectual facets (Crossley, 2011, pp. 247–258).

Dan Simmons’ two-volume series *Ilium / Olympos* (2003–2005) also envisions terraforming Mars and is likewise concerned with understanding any development of a possible future world as a multilayered design. The inspiration of both narratives in classical literature stems from the desire that any future civilization rest on the bedrock of the transcendental quests that inspired the principles at the base of our understanding of human nature.

Such a solemn statement might appear to contradict the satirical and humorous tone of Simmons’ narratives. Certainly, his tone is not as serious as Turner’s, and his numerous depictions of cybernetic technology and research on biotechnology or bioengineering may mislead us. Nevertheless, their theses have more in common than meets the eye. At the end of the day, Simmons presents a conflict that is overcome through the work of the few remaining old-style humans that recover the wisdom that classical books contain.

This shared focus on the core of the humanist tradition is key in Simmons’ work. It situates his approach within what Braidotti would term a “reactive approach” (2013, p. 38) to the posthuman, not to be confused with how the term is understood today in the context of critical posthumanism. The series features beings referred to as post-humans:

“most of the humans appear to have evolved into some sort of post-human status and moved off the planet into orbital ring cities...but there are a few hundred thousand old-style human beings left” (Simmons, 2005, p. 36). The term “post-human” in this context refers to a vision shaped by transhumanist aspirations — one in which human beings enhance themselves through technology to transcend biological limitations.

However, posthumanism today encompasses a complex critical stance that challenges humanism, particularly the idea of human exceptionalism within its biological, mechanical, and environmental contexts. Current posthumanist thought seeks to redefine subjectivity, ethics, and, more broadly, our relationship with the world around us, including technology and artificial intelligence. As said, Simmons’ novel does not align with this perspective. Instead, as his texts grapple with these questions what stands out — like in many others novels of his time — is how firmly they remain committed to a classical version of the human subject (Hayles, 1999, p. 281).

4. Dan Simmons’ *Ilium/Olympos*

Ilium (2003) and *Olympos* (2005) are complex novels that blend science fiction with classical references, a humorous parody, and intertextuality, subverting the genre’s tradition with a postmodern turn (Palmer, 1999; Grobéty, 2015, p. 264). In them, three parallel plots converge at the end. They refer back to ancient myths, with which the author plays freely and comically, and connect with the mythical dreams of the transhumanist horizon.

The first of these plots, for which the series is named, is a reenactment of the Trojan War that takes place on terraformed Mars. There, as in Homer’s account, we find humans and ancient gods in action. Here, however, the “gods” are playful post-humans, almost all-powerful because of quantum technology. They had abandoned Earth centuries before to live on Mars, where they mimic the personalities, powers, and behaviors of the Greek inhabitants of Olympus. They follow the “script” of the *Iliad* until their quarrels become real and alter the plot. There is a mythical sense of hubris in this mighty but meaningless new race of gods. They “are” powerful, but do not understand the science that allow their improvements nor why they are involved in a war (Périer, 2011, p. 67). Because they are illiterate, they do not know how the conflict will end, and can only perform their roles like sophisticated puppets. Thus, this storyline embodies the loss of cultural memory that took place with the original Trojan War, a historical event converted by oral accounts into legend and ultimately into myth. Also, the gods here are so oblivious that they inspire in the reader a deep-rooted fear that non-intelligent or non-sentient robots may take control of our lives.

Simmons’ choice of Mars as the scene of events evokes Schiaparelli’s desire to awake meaningful memories. Evoking the blood spilled in ancient battles, the Red Planet was the perfect landscape for a renewed performance of the Trojan war. And as the tallest volcano in Mars — the tallest known feature on the solar system — was named by the Italian astronomer “Nix Olympica”, — slightly modified afterwards to “Olympus Mons”

— so it was fitting that the mighty posthumans choose to live there.² Thus Simmons consciously roots his story in the Greek tradition and the epics of Western culture that was born around the Mediterranean, making it counterbalance the perils that will derive from a hypertechnologized posthuman society.

The series' second plot tells the story of a group of powerful biomechanical sentient organisms called moravecs (named after roboticist and futurist Hans Moravec). They come from the moons of Jupiter and are sent to Mars because a huge deployment of quantum energy has been detected there that could imperil the solar system. Upon their arrival, most of them are destroyed by the “gods”; only two of them, saved by the Little Green Men, survive. These two moravecs are literature enthusiasts: Mahnmut of Europe is an expert on Shakespeare's sonnets, and Orphu of Io knows Proust by heart. Their combined wisdom will allow these two guerrilla fighters to take on this simulated but powerful new Olympus. In spite of the technological inspiration of their name, these beings are congenial and innocent; their love for literature lends their discourse humanistic depth.

The novels' third plot line reveals what happens on Earth. There, we find a remnant of old-style humans that live a life of peace and ease. They have forgotten how to read and think, have robotic servants (“voynix”) and devote their lives to endless parties. We understand why this civilization is in decline when Savi calls them “eloi”, after Wells' characters in *The time machine*, leading readers to infer that hedonism and superficiality have degenerated their race and their culture (Wells, 1931, p. 89). Still, the whole galactic system depends on their ability to read for salvation. Only if they recover their capacity to tell stories, they can reclaim the meaning of their lives and provide a new beginning for them and for other sentient beings. Thus, the plot involving old-style humans becomes a modern epic, a narrative that recalls the foundations of Western culture. It revolves around the figure of Harman, a new Prometheus that will allow the beginning of a renewed humanity.

The three plots merge and conclude after two wars. The first one takes place on Mars and ends with the complete destruction of the planet. The second is on Earth, where humans are waging their own war against Prospero — an avatar of the evolved and self-aware Earth logosphere — and the violent evil god Setebos. The destruction of the thoughtless posthuman race and the help of the learned moravecs give way to a new, wise human culture.

5. Myths of the future on Mars

Simmons' version of a technologically based future can be read as a modern variation on ancient myths: “Just as myths from previous ages taught individuals how to function in the societies they lived in, science fiction tells modern people how to live in our own society, a society that relies on science and technology” (Klein, 2012, p. 256).

² To this end, they conquer the native inhabitants, the Little Green Men. Although of little consequence in the book, they are mentioned in order to record the tradition of Martian colonization.

As noted in the description of the plots, Simmons does not appropriate the structure and the themes of myth lightly. As he explains:

The role of my *Ilium* is, in a much more humble way, the same as the role of Homer's *Iliad* 3,000 years ago — first of all to entertain, then to enlighten or provoke thought when it can, always to tell a large tale but never at the expense of losing sight of truth of the human (and other) characters in it, and, finally, once again, to explore the complexities of the human heart in conflict with itself. (Silver, 2003, n.p.)

This scope — the truth of the human — is key to the novel, centered on the character of this Harman-Prometheus who, through an epic quest, will recover for humanity the fire of wisdom, the knowledge of what it means to be human, symbolized in the ability to read.

Despite their titles, *Ilium* and *Olympos* transcend the Greek classics. Simmons' second great source of inspiration comes from Shakespeare's *The tempest*, revisited in Browning's *Caliban upon Setebos*. The Bard's last play appeals to twenty and twenty-first century readers and spectators, probably because its hybrid nature blends life and art, reality and fantasy. *The tempest* is a play about hope in which all the misdoings that cause the initial tragedy seem to fade away in the forgiving end. It articulates a new beginning that will give way to a new world. With those echoes, Simmons' Mars becomes another remote island, a new version of the scenario for the collapse of a declining culture that will lead to the beginning of a new golden age.

On the basis of these two classical references, and many other secondary ones, Simmons explores the fears and dreams we project onto an imagined future. Among them I have selected three that I find specially meaningful: immortality, introduced by the gods' science; the creation of intelligent beings, projected onto the moravecs; and the desire to develop an enhanced (post)human civilization, put into question by the figure of Harman-Prometheus.

5.1. Calypso and the desire for immortality

Science fiction addresses our contemporary quests, and evidence suggests that immortality is chief among them (Stableford & Langford, 2020). In the novels, the quests appear linked to the powerful image of the goddess Calypso, known for having offered Odysseus immortality and eternal youth if he stays with her on the island — a proposal that the Greek hero eventually declines.

Odysseus' encounter with Calypso in the Homeric account reminds us of human beings' desire and quest for immortality, and how that gift is one that only the gods can bestow. Nevertheless, the eternal pleasures promised are not enough to make the hero forget his desire for adventure, or his “nostalgia”, his longing for home.

In Simmons' *Olympos*, the personality and name of Calypso are blended with those of two other enchantresses: Circe — who has often been mistaken for Calypso — and Sycorax, the witch in Shakespeare's *The tempest*, who has, in turn, has also been compared with mythical sorceresses like Medea and Circe (Orgel, 1997, p. 19–20). All

these women embody feminine power with traditional features of seduction and magic linked to the promise of immortality. Closer to us, Sycorax also carries colonialist connotations: she is a racialized sorcerer whose dark skin is identified with dark powers (Lara, 2007, p. 91).

In *Olympos*, Calypso-Sycorax is the preeminent character among the few that have retained both the science and wisdom responsible for the posthuman development of the universe. She embodies the knowledge that captivates and beckons us today: science and technology. Thus, she offers Odysseus a scientific immortality. But for this to be a mythical gift, it should mean not only an enhancement of human nature — mere longevity — but another kind of life, that we imagine reserved to the gods.

This tension shapes their dialogue. Calypso-Sycorax offers to preserve Odysseus from death through technological “rejuvenation tanks”, but the hero is reluctant. First, because he does not care for himself alone, his claim here is to preserve all humanity from death. Also, because thinking about divine prerogatives with a down-to-earth mind does not work well. Mere immortality hides the danger of meaninglessness: “One thing immediately noticeable about this rich literary tradition is that immortality is often treated as a false goal, sometimes as a curse” (Stableford & Langford, 2020). Living forever just for pleasure, as Sycorax-Circe offers, does not fulfill inner human desires.

This is why Odysseus counterattacks: he wants much more than the technological Sycorax offers: “‘You ask much of me, for an old and non-Odysseus.’... ‘What would you give me in return?’” (Simmons, 2005, p. 604). In turn, he promises much more than requested: “Tales of my travels” (Simmons, 2005, p. 604). As the original Odysseus suggested to Alcinous, king of the Phaeacians (Homer, 2014, p. 317), the words of a good narrator can fill the mind and the heart, enticing and entertaining listeners until they forget time, thus making immortality meaningful. In *The tempest* Sycorax has died long before the action begins, but a similar notion has been understood as the meaning of the work: “over the course of the play, Shakespeare transmutes magic from an instrument of political domination into a form of artistic creation whose only effect is to provide a joyous experience that blessedly, if temporarily, obscures the reality of death” (Guenther, 2012, p. 87).

Ultimately, Odysseus gets what he wants. There is no need of Athena here, as Simmons emphasizes that the human ability to narrate becomes a form of divine power. If science or the gods ever bestow immortality on us, longevity will require stories: our spiritual capacity to create and enjoy narrative will help us negotiate eternity. Also, both *Ilium* and *Olympos* validate classical literature’s immortality when the reader discovers that old answers are still useful for contemporary challenges.

5.2. Proust revisited: Imagination and the creation of intelligent beings

As mentioned, the moravecs are the protagonists in the novel’s second plot, which features explorers and workers from the moons of Jupiter. We follow mainly two of them, Manhmüt, the specialist in Shakespeare’s sonnets, and Orphu, a Proust enthusiast.

They are good friends and share readings, what leads them to discover that those authors are different in “tone and language and structure, but something is – the same,

[because they share an] obsession with the puzzle of what it means to be human” (Simmons, 2003, p. 104). It is fitting that Shakespeare and Proust address what it means to be human, but for intelligent and sentient robots to ask these questions becomes disconcerting.

As they approach Mars, Orphu explains to Mahnmut three ways through which Proust explored what it means to be human: aristocracy of character, love and art, universal drives that move mankind, values that reach the very core of humanity. As he describes a fourth and definitive trait, the moravecs are attacked by the gods that live on Mars. As a way to take some heat out this critical situation, Mahnmut asks his friend:

All right, what does Proust say about surviving on Mars?...

Marcel says that if we suddenly found ourselves on Mars and grew a pair of wings and a new respiratory system, it would not take us out of ourselves”, said Orphu. “Not as long as we have to use our same senses. Not as long as we’re stuck in our same consciousnesses.

“You’re kidding”, said Mahnmut. (Simmons, 2003, pp. 171–172)

He was not. Proust actually mentions travels to Mars in his writings in order to conclude that, were we to go there, we would only find a different landscape; we would remain the same. A century later, it is not so farfetched to think that we may end up growing wings or devising new bioengineered lungs. But Proust had already asserted that even if we attain superhuman physical powers no real change would happen; a change in our physical condition would not modify our inner human selves.

In the fragment Orphu quotes, the narrator of *Remembrance of things past* declares that:

... the only true voyage of discovery, the only fountain of Eternal Youth, would be not to visit strange lands but to possess other eyes, to behold the universe through the eyes of another, of a hundred others, to behold the hundred universes that each of them beholds, that each of them is. (Proust, 1932, p. 559)

Thus, cosmic travel is again linked to an immortality understood not as a mere extension of life, but as Eternal Youth, the fullness of interest of a young open mind. Those “hundred others” amount to the worldview that we share in oral and written conversations, in friendship and books. Novelty comes not from unexplored lands, but from the imagination; it comes from stories that nurture creativity and allow us to see with many different, wise, and visionary eyes. Moreover, the willingness to record personal and cultural footprints, that is, to recover memory — *Remembrance of things past* — may also be understood as a voyage in time (Shattuck, 2000: 239).

When Mahnmut understands the power of imagination he forgets that they are being attacked by all-powerful gods and guesses Proust’s forth trait of humanity: “Consciousness escaping the limits of consciousness, ... Imagination outstripping the bounds of imagination” (Simmons 2003, p. 172). The capacity of humans to make their dreams come true. Like in the customary sequence of events —from Icarus to airplanes, from Star Wars to real holograms— in *Olympos*, imagination will become “real”. The

moravecs will eventually discover that Mars has become the ground for a rendering of an imagined universe. The Trojan and Achaean warriors fighting there are actually advanced holograms, the gods are just enhanced artificial beings.

Proust may not have envisioned this actual embodiment of ideas. But he asserts in a much quoted text, that “the creation of the world did not occur at the beginning of time, it occurs every day” (Proust, 1932, p. 853). As happens with empires or powerful families, what seemed everlasting gets destroyed and reconstructed over and over again. In the wars of *Illium* and *Olympus* the all — (technologically) — powerful creatures are in fact defeated by human wisdom. The creation of intelligent creatures is a recurring myth that has led the human mind to create golems to androids. Its hubris comes with the recurring fears of those creatures rebelling against their creators, a situation not so different from the contemporary alienation of human beings by technological progress. But Simmons suggests that technological power is as perishable as the ancient kingdoms, that the only transcendent power is the one that make us humans, our inner self. As Shattuck concludes, Proust presents art “as the exercise of communication that leads us back into life...of ‘life as worth living’” (Shattuck, 2000, p. 159). He even suggests, evoking *A thousand and one nights*, “that our very survival depends on it in the face of imminent death” (Shattuck, 2000, p. 160).

5.3. The posthuman Prometheus

In the third plot of the novel, Harman, an old man with a youthful body and adventurous spirit takes on the task of recovering transcendence – narration, imagination, creativity. In contrast with the flat, pointless, and ignorant life of his fellow men, curiosity spurs him on an audacious search that leads him to recover humanity’s lost knowledge, the ability to read. Surviving a personal odyssey, he rescues mankind from its Eloi-like existence and from the machinations of posthuman gods and other dark forces.

This fact makes him a new Prometheus. In the ancient myth, Prometheus was a complex character that strived to obtain knowledge — symbolized in fire — and helped mankind. Those achievements have made him a reference in science fiction from the very beginning: “If there is one Classical myth that is key to SF, one figure that SF has adopted as its (literal) torchbearer, then that figure is Prometheus” (Keen, 2017, p. 314). Harman’s recovery of humanistic allows him to understand the nickname Savi was calling him:

He understood now why she kept calling him ‘my young Prometheus.’ Prometheus, according to Hesiod, meant ‘foresighted’ or ‘prophetic’ and the character Prometheus in Aeschylus, and in the works of Shelley, Wu, and other great poets, was the Titan revolutionary who stole essential knowledge – fire – from the gods and brought it down to the groveling human race, elevating them into something almost like gods. (Simmons, 2005, p. 505)

In *Illium* and *Olympus* Harman updates the ancient characteristics of the Prometheus myth, moving beyond the enhanced posthuman. In the context of mere prolonged survival, technical knowledge, and alienated wellbeing, he recovers the wisdom, creativity and imagination that make sense of all those advancements, thus

allowing for a meaningful and complete life. As a contemporary epic hero, he is “the specific imaginative creation of a specific sociopolitical group, whose ethos he constructs and supports in and by his *muthos*” (Miller, 2000, p. 370). In this case, Harman-Prometheus stands for those who still defend the values of the humanist tradition from within the postmodern paradigm of our times.

Harman’s main opponents in the novels are Setebos and Caliban. Critics have signaled the latter as portraying, in Shakespeare’s play, the role of the wild Savage that English civilization should educate and therefore “Westernize” — just as Mars needs to be “terraformed”. Nevertheless, Caliban rejects language as a form of oppression (Greenblatt, 1990, pp. 32–36). In *Olympos*, Setebos comes out in favor of his offspring facing Prospero: “I taught him power. You taught him pain” (Simmons, 2005, p. 129). In fact, Caliban’s rebellion against language stems from his belief that education “should have yielded [him] independence and power” (Lindsay, 2016, p. 416). The memory of tradition, reading, is here the “white magic” that Harman uses to ultimately defeat both the posthuman Greek-like gods and the demonic beings that reject education in favor of power.

It is no accident that this new commencement takes place on Earth and specifically in the Mediterranean Basin. As Prospero in *The tempest* or the narrator’s last souvenirs in *Remembrance of things past*, Harman will return to the place he belongs to. From the beginning of Martian fiction, the Red Planet was imagined as the place where advanced technology and, often, an ethically superior civilization existed. A different yet familiar planet where humans could expand and improve their lives. Inhabited or not, it could be colonized and — in later proposals — also terraformed to allow a new Genesis. However, this process was imagined as a mere escalation of power, as a prideful deployment of technical capabilities with no aim apart from survival.

But this is not enough for human beings. To make sense of the immortality we yearn for we need to preserve our narratives. And those stories that remind us of what it means to be human are the legends of our planet Earth. As Wagner explains, “Simmons, at a deeper level, offers this saga as his love letter to the purely human art of storytelling, and the way that our heroic myths and romances and tragedies have shaped and continue to shape civilization” (Wagner, 2005). Those stories that have formed our world are well rooted in terrestrial places; Olympus Mons may be one of the most paradigmatic of them. All our dreams of Mars ultimately reflect the odysseys we battle today on Earth.

6. Final remarks

To conclude, we should remember that the idea of Mars as a place for renewed humanity dates back to Lowell at the beginning of the twentieth century. From then on, “Mars narratives are often ‘origin’ narratives” (Stanley et al., 2018, p. 94), linked to etiologies and the Promethean myth. The first Greek narrators of travel to space were unable to see planets as worlds, and the first cosmic maps mostly reflected what scientists wanted to see. Their imagination fancied Mars as the ideal spot for extraterrestrial life and for projecting utopias of alien societies. In these projections, new myths advanced the transcendental meaning of contemporary dreams and fears into a distant future —

from peaceful societies united in the construction of channels and civilizations that assure economic and gender equality, to conquering races that invade Earth.

When science revealed the true barren face of Mars, narratives of new life for humans in a terraformed world took over. Today, when the idea of living on Mars is no longer a foolish dream, the Red Planet remains fertile ground for mythmaking. In this context Simmons' *Ilium* and *Olympus* explore a technological future through dialogue with ancient myths. They challenge our current scientific paradigms, in which reflections on human enhancement mostly take into account physical conditions, by proposing that, as Proust taught us, we need to focus on our inner world. For that, we need to read the stories that have shaped our social and cultural history. Only then can we comprehend the immortality that modern Circes and Sycoraxes offer us today. Therefore, Harman-Prometheus symbolizes not a modern hero, but an embodiment of those who still want to read the ancient epics, convinced that myths and epic narratives give us the inner wisdom to properly understand our profoundest desires. In this way, whether on Mars or on Earth, we can experience a meaningful and fulfilling existence.

References

- Aldiss, B. W., & Wingrove, D. (1986). *Trillion year spree. The history of science fiction*. Atheneum.
- Atwood, M. (2011). *In other worlds. SF and the human imagination*. Signal.
- Bogdanov, A. (1908). *Krasnaia zvezda*. A. Bogdanov.
- Bottici, C. (2007). Political myth, ideology and utopia. In C. Bottici, *A philosophy of political myth* (pp. 177–200). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511498626.013>
- Bradbury, R. (1950). *The Martian chronicles*. Doubleday & Company,
- Bradbury, R., Clarke, A. C., Murray, B., Sagan, C., & Sullivan, W. (1973). *Mars and the mind of man*. Harper and Row.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Brunel, P. (1999). Postface. In P. Brunel (Ed.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (pp. 899–921). Rocher.
- Caidin, M., Barbree J., & Wright, S. (1997). *Destination Mars. In art, myth and science*. Penguin.
- Cascales, R. (2024). The art of becoming. Tracing technological transformation and its perception in society. *Review of Contemporary Philosophy*, 23(2), 1768-1785.
<https://www.reviewofconphil.com/index.php/journal/article/view/915/937>
- Clarke, A. C. (1951). *The sands of Mars*. Sidgwick and Jackson.
- Compton, D. G. (1966). *Farewell, Earth's bliss*. Hodder & Stoughton.
- Cromie, R. (1890). *A Plunge into Space*. Frederick Warne and Co.
- Crossley, R. (2011). *Imagining Mars. A literary history*. Wesleyan University Press.
- Dick, P. K. (1964). *Martian time-slip*. Ballantine Books.
- Flammarion, C. (1890). *Uranie*. C. Marpon et E. Flammarion.
- Flammarion, C. (1892). *La planète Mars et ses conditions d'habitabilité*. Gauthier-Villars.

- Fraser, J. (1889). *Melbourne and Mars: My mysterious life on two planets*. E. W. Cole.
- Greenblatt, S. (1990). *Learning to curse. Essays in Early Modern culture*. Routledge.
- Greg, P. (1880). *Across the Zodiac: The Story of a Wrecked Overland Trip from the Earth to Mars*. Trübner & Co.
- Grobéty, G. (2015). Revised iliadic epiphanies in Dan Simmons's *Ilium*. In B. E. Stevens & B. M. Rogers (Eds.), *Classical traditions in science fiction* (pp. 263–79). Oxford University Press.
- Guenther, G. (2012). *Magical imaginations. Instrumental aesthetics in the English Renaissance*. University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442693951>
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Hendrix, H. V., Rabkin, E. S., & Slusser G. E. (2011). *Visions of Mars. Essays on the red planet in fiction and science*. McFarland & Co. Inc.
- Herbrechter, S. (2022). Critical posthumanism. An overview. In *Palgrave handbook of critical posthumanism* (pp. 3–26). Palgrave Macmillan.
- Homer (2014). *Odyssey*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/DLCL.homer-odyssey.1919>
- Jones, A. I., & Merchant, E. (1893). *Unveiling a parallel: A romance*. Arena Publishing Company.
- Keen, T. (2017). Prometheus, Pygmalion, and Helen. In V. Zajko & H. Hoyle (Eds.), *A handbook to the reception of classical mythology* (pp. 311–21). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119072034.ch21>
- Klein, M. J. (2012). Modern myths. Science fiction in the age of technology. In *Frontiers of Cyberspace* (pp. 255–279). Brill. https://doi.org/10.1163/9789401208581_013
- Lane, K. M. D. (2011). *Geographies of Mars. Seeing and knowing the red planet*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226470795.001.0001>
- Lara, I. (2007). Beyond Caliban's curses. The decolonial feminist literacy of Sycorax. *Journal of International Women's Studies*, 9(1), 80–98. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol9/iss1/5>
- Lasswitz, K. (1897). *Auf zwei Planeten*. E. Felber.
- Lindsay, T. (2016). "Which first was mine own king". Caliban and the politics of service and education in *The tempest*. *Studies in Philology*, 113(2), 397–423. <https://doi.org/10.1353/sip.2016.0016>
- Losada, J. M. (2012). The subversive triad. A theoretical approach. In J. M. Losada & M. Guirao (Eds.), *Myth and subversion in the contemporary novel* (pp. 3–12), Cambridge Scholar Publishing.
- Lovelock, J. E., & Allaby, M. (1984). *The greening of Mars*. Andre Deutsch.
- Lowell, P. (1908). *Mars as the abode of life*. The Macmillan Company.
- Lowell, Percival (1895). *Mars*. Houghton, Mifflin and Company.
- MacColl, H. (1889). *Mr. Stranger's sealed packet*. Chatto & Windus.
- Mathière, C. (1999). Voyage dans l'espace. In P. Brunel (Ed.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (pp. 848–81). Rocher.
- Miller, D. A. (2000). *The epic hero*. Johns Hopkins University Press.

- <https://doi.org/10.1353/book.75287>
- Orgel, S. (1997). Introduction. In W. Shakespeare, *The tempest* (pp. 1–30). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198129172.book.1>
- Palmer, C. (1999). Galactic empires and the contemporary extravaganza. Dan Simmons and Iain M. Banks. *Science Fiction Studies*, 26(1), 73–90. <https://doi.org/10.4000/resf.539>
- Périer, I. (2011). De la mythocritique à la mythanalyse. Rêve de transcendance et transhumanisme. *Sociétés*, 113(3), 63–72. <https://doi.org/10.3917/soc.113.0063>
- Proust, M. (1932). *Remembrance of things past* 2. Random House.
- Roberts, A. (2016). Science fiction and the ancient novel. In A. Roberts (Ed.), *The history of science fiction* (pp. 25–35). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56957-8>
- Robinson, K. S. (1992). *Red Mars*. Harper Collins
- Robinson, K. S. (1993). *Green Mars*. Harper Collins
- Robinson, K. S. (1996). *Blue Mars*. Harper Collins
- Robinson, K. S. (2011). Martian musings and the miraculous conjunction. In H. V. Hendrix., E. S. Rabkin & G. E. Slusser (Eds.), *Visions of Mars. Essays on the red planet in fiction and science* (pp. 146–151). McFarland & Co. Inc.
- Sagan, C. (1980). *Cosmos*. Random House.
- Samosata, Lucian of. (1962). A True Story. In L. Casson (Ed.), *Selected Satires of Lucian* (pp. 13-57). WW Norton & Co.
- Shattuck, R. (2000). *Proust's way. A field guide to in search of lost time*. Norton.
- Sheehan, W. (1996). *The planet Mars. A history of observation and discovery*. University of Arizona Press.
- Silver, S. H. (2003, July). A conversation with Dan Simmons. *SFSite*. <https://www.sfsite.com/09b/ds160.htm>
- Simmons, D. (2003). *Ilium*. Gollanz.
- Simmons, D. (2005). *Olympus*. Gollanz.
- Stableford, B. M. & Langford, D. (2020). Immortality. In J. Clute, D. Langford, P. Nicholls & G. Sleight (Eds.), *The encyclopedia of science fiction*. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/immortality>
- Stanley, O., Michalski, N. L., Lane R. & Zani, S. J. (2018). *Martian pictures. Analyzing the cinema of the red planet*. McFarland & Company.
- Wagner, T. M. (2005, s.d.). Dan Simmons. Olympus, *SF Reviews.net*. <http://www.sfreviews.net/olympus.html>
- Wells, H. G. (1898). *The war of the worlds*. William Heinemann.
- Wells, H. G. (1931). The time machine. In *The short stories*. (pp. 9–123). Ernest Benn Ltd.

[recebido em 9 de outubro de 2024 e aceite para publicação em 10 de fevereiro de 2025]

Towards a conciliation of ludology and narratology in computer game studies. An analysis of *Valheim*

Para uma conciliação da ludologia e da narratologia nos estudos sobre videojogos. Uma análise de *Valheim*

Jéssica Iolanda Costa Bispo¹

0000-0001-6952-8477 

¹ Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal.

Autor correspondente: jessica.iolanda.bispo@gmail.com

Abstract. This article presents, firstly, an overview of the recent field of Computer Game Studies, drawing on works of major importance so as to explore the two most prominent theoretical approaches which were adopted in video game research after the publication of Espen Aarseth's pioneer study *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (1997): ludology and narratology. An acute debate ensued between opposing scholars supporting each perspective and, taking this into consideration, this article aims to focus on the contributions of these scholars in order to suggest that a conciliatory framework not only offers a comprehensive solution to analyse video games but is, in fact, necessary to understand, and thus properly study, this hybrid and deeply multifaceted digital medium. Secondly, by exploring *Valheim*, a survival video game released in 2021, this study intends to demonstrate how different aspects focused typically by either narratology or ludology are, in fact, inherently connected, influencing each other and having an impact on how players react to the game's narrative, interface and mechanics.

Keywords: Computer game studies. Video game. Narratology. Ludology.

Resumo. O presente artigo apresenta, em primeiro lugar, uma visão geral da recente área de estudos denominada por Computer Game Studies (ou Estudos sobre Videojogos), recorrendo a obras especialmente relevantes para explorar as duas mais proeminentes abordagens teóricas adoptadas na investigação do videojogo após a publicação do estudo pioneiro de Espen Aarseth, intitulado *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (1997): são estas a ludologia e a narratologia. Tendo surgido um acutilante debate entre académicos que apoiavam cada uma destas perspectivas, este artigo considera diversas contribuições inseridas neste contexto especial com o intuito de sugerir que uma abordagem conciliatória não oferece apenas uma solução abrangente para a análise do videojogo, como se revela necessária na devida compreensão e estudo adequado deste medium digital híbrido e extremamente multifacetado. Através da análise de *Valheim*, um videojogo publicado em 2021 e inserido no subgénero *survival*, será demonstrado como diferentes aspectos geralmente focados apenas pela narratologia ou pela ludologia se encontram inerentemente associados, influenciando-se mutuamente e provocando um impacto na forma como os jogadores reagem à interface e à narrativa do jogo.

Palavras-chave: Estudos sobre videojogos. Videojogo. Narratologia. Ludologia.

1. Computer Game Studies, ludology and narratology

Computer Game Studies, as a fairly recent field in academia, accompanies the growing sociocultural significance of the video game, with numerous scholars conducting research on this medium and producing quite a few works considering it as an autonomous academic object of study. In the midst of these studies, the theoretical-methodological tradition of Computer Game Studies has revealed itself to be little extensive when compared to well established and older fields of knowledge, such as Literary or Cultural Studies. However, stemming from the recent and rapid evolution of digital media, “a shift in entertainment patterns has been observed”, which “has not escaped the attention of cultural critics” (Kokonis, 2014, pp. 1-2). As such, a development of distinct theoretical approaches has been made as an attempt to fill the existing gaps in the academic analysis of the video game.

Pioneer studies problematising the study of video games and developing a theoretical framework and methodology for their study date from the last decades of the 20th century. Espen Aarseth’s *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (1997) distinguishes itself as one extremely prominent study. In this work, Aarseth discusses the categorisation and study of hypertext, cybertext and of video games, considering that the latter do not present themselves as literary texts in the same way a literary work presents itself as a literary text (1997, p. 3), admitting, however, that an interconnection exists between these two objects: “To claim there is no difference between games and narratives is to ignore essential qualities of both categories...the difference is not clear-cut, and there is significant overlap between the two” (Aarseth, 1997, p. 5). Drawing attention to the differences, a comment is made on the relationship between player and reader with their respective medium:

A reader, however strongly engaged in the unfolding of a narrative, is powerless. Like a spectator at a soccer game, he may speculate, conjecture, extrapolate, even shout abuse, but he is not a player. Like a passenger on a train, he can study and interpret the shifting landscape, he may rest his eyes wherever he pleases, even release the emergency brake and step off, but he is not free to move the tracks in a different direction. He cannot have the player’s pleasure of influence. (Aarseth, 1997, p. 4)

It is the idea of overlapping and interconnection between games and narrative, but simultaneously the consideration that video games are capable of being analysed independently, that is especially relevant presently, and which is still supporting interdisciplinary and multifaceted research.

Following Aarseth’s pioneer research, theoretical approaches to the study of video games have typically fallen within two distinct perspectives: ludology and narratology. These two perspectives have been subjected to an intense – and sometimes misunderstood and oversimplified – debate, which ensued as an attempt to establish which one would offer the ideal methodology to be adopted in video game analysis. This conflict came to occupy a large part of the discussion and research published in the first years of the development of Computer Game Studies.

Ludology, a term popularised essentially by Gonzalo Frasca in 1999 in his article “Ludology meets narratology: similitude and differences between (video)games and narrative”, came to define one of these conflicting approaches. Frasca (1999) begins by mentioning the importance of narratology and literary theory in understanding video games, admitting that these share, indeed, many elements with stories, including “characters, chained actions, endings, settings”. The author considers, however, the existence of a dimension that, at the time of publication of his article, was being thoroughly forgotten: the construction of a specialised and dedicated framework for the analysis of this particular medium. Frasca (1999) suggests, thus, a change of paradigm, proposing that video games should be explored through a specific theoretical apparatus to be solely applied in this context, stating that its objective should not be to substitute narratology, but to complement it. The lack of definitions and theoretical apparatuses in game research would thus call for a discipline that could take charge of these issues. As a result, Frasca (1999) proposes the term “ludology”, derived from the Latin word *ludus* (game), to name this discipline, which would be dedicated to the study of different kinds of ludic activities, taking a special interest in their specificities and how they differ from a more traditional and recognisable conception of narrative, both ontologically and interaction-wise.

Ludology helped consolidate an analysis of the video game more focused on gameplay issues, game mechanics, and the technical aspects of the video game in order to explore player experience. Ludologist Jesper Juul’s master’s dissertation, entitled *A clash between game and narrative: a Thesis on Computer Games and Interactive Fiction* (1999), contains controversial statements which have furthered the gap between ludology and narratology. The author directly states that video games cannot in any way tell stories, since they do not present themselves as a narrative medium (1999, p. 1); he further adds: In actuality we are facing a conflict between game and narrative: they are two separate phenomena that in many cases rule each other out. (Juul, 1999) To support this argument, Juul points out that narrative, with its linear and fixed sequences, inevitably clashes with video games, since these possess an interactive component that necessarily undermines this linearity, being, therefore, incapable to offer an experience similar to that which is provided by a book or a film (Juul, 1999, p. 76). However, already in 2001, Juul’s article “Games telling stories?”, published in the first issue of *Game studies: the international journal of computer game research*, conveys a less radical perspective, with the author recognising the narrative dimension of video games like *Space invaders* (1978) or those featuring characters and “quest structures” (2001), admitting that it is indeed possible to establish a connection between video games and narratives:

...games and narratives do not live in different worlds, but can in some ways work together: A narrative may be used for telling the player what to do or as rewards for playing. Games may spawn narratives that a player can use to tell others of what went on in a game session. Games and narratives can on some points be said to have similar traits. This does mean that the strong position of claiming games and narratives to be completely unrelated (my own text, Juul 1999 is a good example) is untenable. But we also have to look at differences. (Juul, 2001, s.p.)

Markku Eskelinen, one of the most prominent voices within ludology as well, has also come to consider that literary theories do not offer satisfactory models for video game analysis, and has challenged the hegemony of narratology by calling attention to its limitations (2012, pp. 209-210). This had been previously advocated by Aarseth in *Cybertext: perspectives on ergodic literature* (1997, pp. 14, 76, 107-108), however, the term “ludology” was not yet disseminated in the academic debate. In the aftermath of these claims, ludology came to be challenged and accused of radicalism in its supposed rejection of narrative in video games, a perspective originated in multiple assumptions which several ludologists later clarified.

As for narratology, the term designates an autonomous theoretical and methodological area which considers narrative as both a literary and non-literary mode of representation; as it progressively strayed away from its structuralist conception, narratology came to consider narrativity as the fundamental aspect that encompasses the formal structure which organises the human experience of temporality, thus making it possible to establish approximations and distinctions between great and different semiotic systems, taking into consideration diverse media and how each relates with the phenomena of temporality and narrativisation (Padeira & Bello, 2006, p. 1). The narratological perspective in the context of Computer Game Studies gains prominence with scholar Marie-Laure Ryan. Narratology, then, comes to contrast with ludology by applying traditional models of literary analysis to video games, focusing mainly on their potential as a medium that conveys stories. Ryan’s article “Beyond myth and metaphor: the case of narrative in digital media”, published, like Juul’s “Games telling stories?”, in the first issue of *Game studies: the international journal of computer game research*, emphasises the role of narrative in video games, claiming that narrative does not possess a purely aesthetic function but, instead, a substantial one, dictating the player’s immersion in the story (Juul, 2001). Likewise, in “Will new media produce new narratives?”, a chapter from *Narrative across media: the languages of storytelling*, the author states that “...texts supported by digital media...may produce creative alternatives to a narrative experience, but they do not and cannot change the basic conditions of narrativity” (Ryan, 2004, p. 354), demonstrating not only how narrative is extremely versatile, but also how it is inherently connected to all different kinds of media. Additionally, Ryan argues that, if one takes into account the history of narrative, one may see that it has survived the transition from orality to writing, from manuscript to print, from book to multimedia, and from the stage to moving picture, and each of these technological innovations has, in fact, liberated new narrative energies and exploited new possibilities (Ryan, 2004, p. 356).

The previously mentioned debate which opposes ludology and narratology has been marked by a notorious misunderstanding of the arguments and discussion brought about by various scholars. In his work *Cybertext poetics: international texts in critical media aesthetics*, Markku Eskelinen mentions that many positions within the debate are not well understood, despite several attempts to partially summarise them; many of these attempts, in turn, situate scholars in inaccurately constructed positions, either without quoting them at all or without quoting their core arguments (2012, p. 210). Gonzalo Frasca offers a similar input in “Ludologists love stories, too: notes from a debate that never took place” (2003), stating:

...this debate has to be resolved, as it is of no help to the cause of establishing Computer Game Studies as an autonomous and independent academic field. We will accept that this debate came about due to misunderstandings and misconceptions, as it usually happens in the beginning of a new phenomenon, like the appearance of computer games on the cultural scene. (Frasca, 2003, pp. 174-175)

As it is, generic research in video games is still a recurring tendency, with a considerable number of studies still focusing on the categorisation and definition of several terms and concepts related to video games, as well as attempting to obtain a satisfactory model for their analysis. However, there has also been a noticeable evolution regarding this tendency, coinciding not only with the advance of this area of studies in time – which is gradually freeing itself from its foundational issues enshrouded in many misunderstandings and personal accusations –, but also with the attenuation of the ludology versus narratology debate. Due to the long-lasting persistence of this discussion, there is still, despite the favourable evolution, a certain negligence concerning the primary objective underlying the conception and development of these various theoretical-methodological approaches, i.e., the specialised analysis of the video game, with a solid framework to support it.

Thus, in order to contribute to continue developing advanced research on video games, it is necessary to overcome the fracturing debate, which continuously hinder scholars in their search for a complete and satisfactory way to carry out in-depth research on video games. Janet H. Murray, a renowned American scholar who has greatly contributed to the development of Digital Humanities and educational programmes in the field of digital media, published the highly acclaimed work *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace* in 1997, addressing the influence of digital technology in the development and transformation of narrative and storytelling. It is, however, in the preface to the most recent edition, dating from 2017, that the author comments on the impact of her work in the context of the ludology versus narratology debate. At the time of its publication, *Hamlet on the holodeck* became controversial for exploring the video game *Tetris* taking into consideration a certain cultural context, thus freeing it from a purely aesthetic and mechanical analysis and, subsequently, inserting it in Cultural Studies. On this issue, Murray not only defends her position, but also comments on the ideological and political motivations of the debate, which, she affirms, has not always been conducted in an objective and cooperative tone, stemming from academic turf wars between the European departments of narratology and the new practitioners of Game Studies, who were attempting to assert their autonomy by identifying games as a separate field (2017, p. xiii). In this context, criticism to her work resorted to a personal and accusatory rhetoric which sought to delegitimise rather than engage with it in a productive way, thus reflecting a biased approach related to issues of nationality and gender (Murray, 2017, p. 190). The author is pleased, however, to notice that “...since publication, ...many of the proponents of these critical positions have shifted perspectives. I enjoyed seeing former print-loyalists embrace the web, hypertext-loyalists embrace video games, and prominent ludologists embrace narratology.” (Murray, 2017, p. xiii).

Murray's perspectives advocate an open, interdisciplinary and cooperative approach to video games in academia, which should be open to changes and conciliations. In this spirit, two more studies are worthy of attention: the previously mentioned "Ludologists love stories, too: notes from a debate that never took place" by Gonzalo Frasca and "Intermediality between games and fiction: the ludology vs. narratology debate in computer game studies: a response to Gonzalo Frasca" (2014) by Michalis Kokonis.

The first one complements what Frasca had written in his previous article ("Ludology meets narratology"), responding to a set of assumptions which sought to accuse the ludological approach of radicalism, supported by the idea that the role of narrative in video games was being thoroughly rejected by this approach. The author states that, as a ludologist, he does not favour narrative as a privileged means of understanding and analysing video games (2003, p. 92). However, he does not reject it completely and considers that the definition of ludology as the approach which opposes the analysis of gameplay and the analysis of video games as narratives corresponds to an undesirable oversimplification of its true meaning (Frasca, 2003). Moreover, Frasca claims that the narratology versus ludology debate originated in a set of misconceptions which, in turn, provoked reactions from several scholars: Marie-Laure Ryan called for ludology not to discard the concept of narrative, and also proclaimed the need to develop a new ludology that would include it (Frasca, 2003, p. 95; Ryan, 2002). Similarly, Rune Klevjer, a known researcher in the field of digital media, considered that scholar Markku Eskelinen supported what may be termed "ludological radicalism", effectively stating that Eskelinen considered stories as uninteresting ornaments in video games so that focusing on them is a waste of time and energy (Klevjer, 2002, pp. 191-192). Regarding this last statement, Frasca explains that Klevjer does not take into account the whole of Eskelinen's arguments, who considers stories as such in a very specific context:

...Klevjer's quote is incomplete.... The scenario [Eskelinen] was referring to is the one provided by elements for game analysis that he previously mentioned on his text. In other words, it seems that he was referring to what the focus of game scholarship should be. (Frasca, 2003, p. 95)

Looking at Eskelinen's article Klevjer criticises "The gaming situation", also published in *Game studies: the international journal of computer game research*, in (2001), it is possible to note that the author outlines a set of elements he considers essential in video game analysis and, subsequently, his statement regarding the role of stories falls within that specific context, contrary to what Klevjer's text might suggest. However, it is also quite prominent how Eskelinen constantly advocates a clear separation between narrative and video games, claiming that studying the latter from the perspective of areas of knowledge such as Literary, Film, Drama or Theatre Studies is erroneous, corresponding to a colonisation of video games by these fields, which constitutes an obsolete practice and a precarious knowledge of the object of study (2001). Although Klevjer's arguments may, in fact, raise doubts due to the decontextualisation of his arguments, it is equally important to pay attention to Eskelinen's almost obsessive attempt

at excluding the analysis of any narrative aspect in video games, thus rejecting narratology as a theoretical approach. Such perspective is especially counterproductive when the video games being analysed possess a significant semionarrative component or a special focus on the transmission of a story and/or the reinterpretation of a literary work, privileging this dimension to that of the practically uninterrupted interaction which does not require a special attention to the plot, if there is any plot at all. A more moderate position of Eskelinen is, however, later presented in *Cybertext poetics: international texts in critical media aesthetics*, when the author states that he does not identify himself with the ludological radicalism of which he had been accused, stating:

...Game ontologists and ludologists (Aarseth; Eskelinen, Frasca; Juul) made an ontological argument (games are not narratives or stories) that was misread as something completely different: a claim that games could not or should not contain stories or narratives or narrativity. (Eskelinen, 2012, pp. 211-212)

Returning to “Ludologists love stories, too”, it is also worth mentioning its undeniable importance in clarifying the purpose of ludology as a theoretical-methodological approach, especially due to Frasca’s privileged position as its precursor. The conclusion of the article clarifies that research developed from a ludological perspective does not reject narrative nor does it intend to advocate the suspension of the narrative dimension in video games; it intends to demonstrate, however, that video games are not narratives and that the differences between the two should constitute the focus of the research built around this object of study, in order to contribute to its independence and specificity (Frasca, 2003, p. 97).

The second article which was previously mentioned, “Intermediality between games and fiction”, authored by Michalis Kokonis and published in the journal *Acta universitatis sapientiae, film and media studies*, suggests that a conciliation between ludology and narratology is extremely beneficial on a methodological level, allowing for the consideration of the hybrid nature of the video game, instead of isolating it in a single perspective which will, inevitably, exclude an important part of it. Promoting a conciliation, like Frasca (Kokonis, 2014, p. 174), the author first of all stresses the need to take into account the intermediary context of the video game, which is, in itself, a recent cultural artefact that combines elements of more traditional art forms with the innovation brought about by digital technology (Kokonis, 2014, p. 175). A different and conciliatory approach is then proposed, which allows the use of narratology and ludology – as well as other frameworks – in game analysis: semiotics. In this regard, Kokonis writes:

What is needed is a wider, more flexible theoretical grid that it would incorporate both the narratology and the ludology perspectives, as well as other theoretical tools, for the comprehensive study of computer games. I would suggest semiotics to be used as an umbrella theory scheme which would allow for a revision of the narratological aspect of story in computer games, as well as the application of ludology for the role of the play and game element in the structures of gameplay and an assessment of the user's interaction with the game. In this way, we could

arrive at a better understanding of the nature of play in computer games and comprehend them as a cultural form of expression. (Kokonis, 2014, p. 176)

Thus, semiotics makes it possible to explore the narrative component and gameplay in video games, aspects which are focused, respectively, by narratology and ludology. Additionally, other equally important dimensions can be explored through semiotics, namely the musical, aesthetic, representational and interactive ones. Accommodating all these issues and allowing them to be addressed is essential, moreover, to allow their study from the most varied points of view, areas of knowledge and expertises (Kokonis, 2014, p. 177). A perspective that echoes that which is conveyed by Kokonis is the one previously hinted at by Julian Kücklich, when he refers, in his text “Perspectives of computer game philology” (2003), that there are a number of disadvantages in adopting only the more traditional theories of the literary domain to the analysis of video games, since the dynamism and the novelty that studies on video games represent within academia require the adoption of more comprehensive and versatile theoretical perspectives (2003).

Taking into consideration this state of affairs, the present article aims to demonstrate that methodological radicalism has no benefits in video game analysis. Instead, it is suggested the use of a broader methodology which conciles narratology and ludology, demonstrating that paying attention to aspects focused by each of them is beneficial and can provide scholars with the necessary basis towards a better and more complete understanding of the video game as a digital and interactive medium containing narrative elements. As Marie-Laure Ryan states: “The ubiquity and multiple manifestations of stories in human societies mean that the relevance of the theoretical concept of narrative extends to all the disciplines concerned with human experience...” (2017, p. 517), a perspective shared by Ana Rita Padeira and Maria do Rosário Lupi Bello, when it is stated that the narrative impulse, be it the origin or the result of the artistic expression, is human and, suffering expressive alterations of the most varied order, still remains as a fundamental fact of the human experience (2006, p. 23). It is presently considered, then, that video games (and, consequently, the fields of knowledge which conduct research on them) are, indeed, an important part of human life. Playing games (digitally or not) and developing this ability and the production of games, independently of the medium and its specificities, is part of the human experience, in an individual and sociocultural scope. Then, it is necessary to resort to narratology to carry out game analysis. However, to neglect specific aspects of the video game, commonly focused by ludology, would be to limit their study and ignore their potential as a medium which does differ from other artistic forms.

Therefore, to briefly illustrate how both ludology and narratology can be simultaneously used in video game analysis, this article will explore the video game *Valheim* (2021) in order to demonstrate that hypertext and the interface presented to players is influenced by its narrative dimension, i.e., the story arc. In turn, how much of the lore is made available to players and how it is available is determined by the specific way in which the players can interact with what is being presented on screen, through the particular mechanics of the video game. By articulating the narrative arc with the game’s

mechanics, developers can also enhance the player's immersion in unexpected but efficient ways. Thus, it becomes particularly evident that analysing video games by drawing attention to the narrative arc alone (narratological approach) or to the more technical aspects (ludological approach) is limiting its study, since narrative and mechanics are intertwined and both are equally relevant.

2. *Valheim*: A case study

Valheim is a Nordic inspired survival video game developed by Iron Gate Studio and published by Coffee Stain Studios, intended to be played online by several players, who should work with one another to survive in a harsh environment. It was released in 2021 and, at the time of writing, it is still in early access¹, with new content being added periodically. This video game has been chosen presently not only due to its recency and incredibly extensive player base (which may be attested by the innumerable fan forums which were established in several social networks, aggregating a complex, ever-evolving community), but also, and mainly, because it offers a reinterpretation of two foundational texts in Medieval literature, providing new readings, meanings and interpretations adapted to a digital medium. Thus, narratology will provide the necessary tools to address the narrative dimension and ludology will, in turn, aid in the explanation of how this dimension is connected to game mechanics and the hypertext.

This article will, then, refer to two Medieval Icelandic works – the *Prose edda* (early 13th century) compiled by Snorri Sturluson, and the *Poetic edda* (inaccurate dating; *circa* 10th century for most poems) comprised in the manuscript *Codex Regius* – to explore the story arc of *Valheim* and the narrative conveyed to the player, as well as its connection with the game's mechanics. These texts are the main sources of skaldic tradition in Scandinavia, as well as Nordic mythology and Germanic legends.²

Immediately after the start of the game, the following text appears on screen:

Long ago, the allfather Odin united the worlds. He threw down his foes and cast them into the tenth world, then split the boughs that held their prison to the

¹ In video game industry, “early access” refers to the availability of the game before its development is concluded, thus allowing for consumers to buy it in its pre-release stages (e.g., beta stage). Players can then, progressively and through regular updates, have access to newly developed content until the game is properly finished. Through this process, developers are not only able to use the revenue to continue developing the game but also receive feedback to improve, include or exclude features and solve issues of various kinds.

² Carolyne Larrington, in her Introduction of the renowned Oxford University Press edition of the *Poetic edda*, argues: “...the poetry of the Edda gives some of the best evidence for the religious beliefs and the heroic ethics of the pagan North before its conversion to Christianity around the year 1000.” (2014, p. ix). As for the *Prose edda*, Jesse Byock writes:

The Prose Edda is Scandinavia's best-known work of literature and the most extensive source for Nordic mythology. In straightforward prose interspersed with ancient verse, the Edda recounts the Nordic creation epic and the subsequent struggles of the gods, giants, dwarves and elves in that universe. ...The Edda also tells heroic stories about legendary warriors and their kin, stories which incorporate shards of ancient memory. (2006, p. ix). Byock also attests the influence of this text in popular culture by setting forth several examples, namely Richard Wagner's *Ring cycle* and *The lord of the rings* saga by J. R. R. Tolkien. (Byock, 2006)

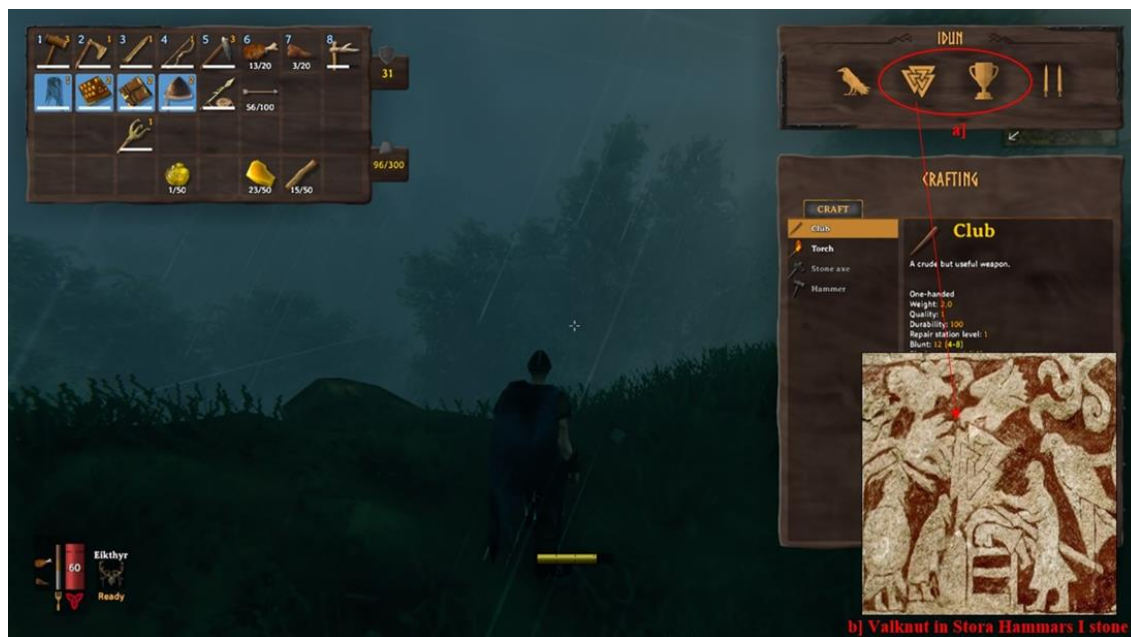
world-tree, and left it to drift unanchored, a place of exile...For centuries, this world slumbered uneasily. But it did not die...As glacial ages passed, kingdoms rose and fell out of sight of the gods. When Odin heard his enemies were growing once again in strength, he looked to Midgard and sent his Valkyries to scour the battlefields for the greatest of their warriors. Dead to the world, they would be born again...in Valheim! (Iron Gate Studio, 2021)

The virtual character controlled by the player is, then, dropped in a grassy land by an anthropomorphic bird. It becomes clear, at this point, that the setting is inspired by Nordic mythology and the strange bird is, in fact, the mythological creature commonly known as valkyrie, these being described in the *Prose edda* as women who “serve in Valhalla” – the hall presided by the god Odin –, bringing “drink and see[ing] to the table and the ale cups.” (Sturluson, 2006, p. 44).³ From this point onwards, it is safe to assume that the gameplay of *Valheim* will be influenced by this setting, since this information is presented even before the player is allowed to control the virtual character (from now on designated as Warrior).

Once the player progresses through the initial stage of the game – focusing essentially on surviving by collecting food and supplies –, a myriad of building options become available, as well as an interface displaying, among other information, skills and trophies (Figure 1, a). Through a mouse click on two different symbols functioning as hypertextual buttons, the player can access the skills achieved until a given moment in time (such as fishing or jumping) and the trophies collected so far (these being dropped by enemies once they are successfully defeated). It is important to note that the symbol used to access the skills section is a valknot. The valknot is depicted in several Nordic artefacts, including the Stora Hammars I stone in Gotland, Sweden (see Figure 1, a) and b)) and the Oseberg ship discovered in a Norwegian burial mound, both dating from the Viking Age (early Middle Ages, ca. 800–1070). Although its original denomination and meaning remain unknown, with several theories proposing distinct approaches (Boyer, 1997, p. 33; Langer, 2003, p. 105; Westcoat, 2015), the valknot is, undoubtedly, a Nordic symbol. Thus, the video game’s narrative is influencing the mechanics, which dictate the player’s interaction with the interface, hence the choice of the valknot as a button. Similarly, players cannot access information about the symbol directly through the video game’s interface, as the developers did not intend it to be part of the game’s lore, even if, for any *connoisseur* of Nordic culture, the symbols and story arc of *Valheim* are clearly inspired by it.

³ This is confirmed by *Valheim*’s official website, which reads as follows: “The valkyries have ferried your soul to the tenth Norse world as a custodian...” (Iron Gate Studio, 2022).

Figure 1. *Valheim* screenshot: Skills, Trophies and the Valknut.



Source: Author's own screenshot.

This interconnection between hypertext and narrative manifests itself in the game's interface in several other instances. The “rested effect” applied to the Warrior after sleeping on a bed or standing near a fire, improving health and stamina regeneration and conceding a skill experience boost, appears in the upper right corner of the screen and is represented by a traditional triquetra in Viking knotwork, a symbol carved in many Nordic runestones, namely the runestone U937, found in Uppsala, Sweden, and dating from the 11th century (see Figure 2, a] and b]). “Eikthyr's power”, which grants the Warrior less stamina drain during certain activities, is represented through a stag's head in the bottom left corner that can be activated through a mouse click (see Figure 2, c]), and is clearly based on “...the stag Eikthyrnir [Oak Antlers], who stands on top of Valhalla and chews on the branches of that tree.” (Sturluson, 2006, p. 48). The “Meginjard effect”, which allows the Warrior to carry more weight and appears next to the “rested effect” when it is equipped (see Figure 2, d]), is a reference to Thor's belt of the same name: “His second great treasure is his Meginjard [Belt of Strength]. When he buckles it on, his divine strength doubles.” (Sturluson, 2006, p. 32). Finally, one of the five markers which the player can place on the map is a white silhouette resembling Mjolnir, Thor's hammer (for a collection and discussion of the hammer's representation in literary and archaeological sources, Beard, 2019).

Figure 2. *Valheim* screenshot: Rested Effect, Megingjord and Eikthyr's Power.



Source: Author's own screenshot.

The way players are reacting to the extraordinary diversity of customisable options (*Valheim* features an open world in which is possible to construct almost without restrictions, providing a menu with building pieces such as walls, floors, roofs, beams and poles) also reveals this interconnection between narrative and the game's mechanics. While not necessarily limited by *Valheim*'s Nordic setting, players are showing a remarkable tendency to create content based on Viking Age society and culture. Prominent YouTubers, responsible for the game's astounding promotion, dedicate their channels to disseminate elaborate tutorials on how to build several Nordic inspired buildings, the longhouse holding pride of place (The Pilgrimz Project, Flomin, Vetlive, Versaugh), given its sociocultural significance: "The archaeological record clearly establishes that the major dwelling type of the Vikings, not only in Norway but in Scandinavia and the diaspora at large, was the Scandinavian style longhouse." (Eriksen 2019, p. 43). There is a considerable variety of building materials available to players. Some are, indeed, typical of Viking Age constructions: so far, some of the roofs which can be built are made of straw; birch trees are the only providers of a building resource named "fine wood"; and houses, regardless of their size, require a smoke-opening so the Warrior does not suffocate and lose vitality. These characteristics may promote the construction of Viking buildings, as they are associated with them. Marianne Eriksen, when defining longhouses based on several archeological findings, declares that these had, most likely, roofs thatched with turf, straw or birch bark and smoke-openings to facilitate the main ventilation (Eriksen, 2019, p. 47). However, there is nothing preventing players from building structures typical of other time periods. Though a considerably rarer phenomenon, some players have ventured forth and defied *Valheim*'s physics by trying to build colosseums and even rollercoasters (Deppentreff). But these are exceptions to the rule, which can be attested by a simple YouTube or Google search.

This reveals that, even though players are not, in any sense, limited by the narrative of *Valheim*, they are, nevertheless, deeply influenced by it. One must not forget that the main premise of the game – as enunciated by its introductory text – is to succeed in defeating Odin’s enemies in the tenth Nordic world, *Valheim*. However, the Eddas make no reference to a tenth world. “Seeress’s prophecy”, included in the *Poetic edda*, references only nine: “I remember nine worlds, I remember nine giant women,/the mighty Measuring-Tree below the earth.” (Larrington, 2014, p. 4). Similarly, in an episode describing Loki’s offspring and how Odin seized them for fear of Ragnarök – a series of events which would dictate the end of the world –, the *Prose edda* states: “Hel he threw down into Niflheim and made her ruler over nine worlds.” (Sturluson, 2006, p. 39); the work also mentions that Niflheim and Muspellsheim existed before the god Odin and his brothers used the giant Ymir to create two more worlds: Midgard and Asgard (Sturluson, 2006, pp. 15-18). Thus, *Valheim* is not a concept existing in Nordic mythology, but players are still impelled to play in the ways that have been stated, attesting the substantiality of the narrative arc and the acceptance of a reinterpretation of said mythology.

Attention can also be drawn to the virtual agent presented in this video game: Hugin. Hugin is a raven and possesses a similar function to that of the valknut button which was previously mentioned. This time, however, the button is animated, though it serves a similar function. The raven, which occasionally flutters and perches on nearby buildings or runestones, has no other function than to present a tutorial to the player; it only appears when progress is made through different stages of the game (e.g., when an enemy is defeated or when a new resource is gathered). This virtual agent⁴ is not a question mark or a written tutorial due to *Valheim*’s developers’ choice to design it according to the game’s setting. To consider Hugin a character in *Valheim*’s narrative arc seems too far-fetched, since the raven is not too different from the well-known Clippit⁵, offering help with Office features or searching for solutions for several issues. However, in *Valheim*, this virtual agent is not a paperclip, but one of Odin’s ravens: “Two ravens sit on Odin’s shoulders, and into his ears they tell all the news they see or hear. Their names are Hugin [Thought] and Munin [Mind, Memory].” (Sturluson, 2006, p. 47). Instead of a tutorial that could potentially be unappealing and exhausting, Hugin presents the player with an animated button which appears occasionally and for short periods of time, making it a reliable source of information by providing nonextensive pieces of advice while fitting perfectly within the narrative arc.

⁴ The term “virtual agent” is being used to define a software program or video game mechanic which uses artificial intelligence (AI) to provide guidance to humans in a virtual world. According to Ijaz and Trescak, virtual agents can be used in a virtual world as tutors, to provide necessary support (2016, pp. 3-4), e.g., in a virtual world targeted at “...improving students’ academic performance and motivation...” (2016, p. 1), where these agents can substitute human teachers or provide an addition to them. Although *Valheim* is not a project aimed at improving education, it was deemed useful and practical to appropriate this idea of the virtual agent in order to better understand and explain Hugin’s role in the game.

⁵ Clippit is a Microsoft Office assistant included in Microsoft Office for Windows (97 to 2003). Its representation resembles an anthropomorphic paperclip, and it was designed so as to assist computer users navigating the various Office features, providing relevant information, tips and tricks to optimise the users’ experience.

As the story helps shaping the hypertext and game's mechanics, so does the latter help the player become more immersed in the story. An example of this added degree of immersion is present beyond the edges of the map⁶ in *Valheim*. So far, the player is able to move the Warrior in a virtual world divided into six developed biomes: Meadows (green pastures teeming with boars and deer), Black Forest (a dense forest in which pines and firs abound), Swamp (shadowy bogs where poisonous creatures are easily found), Mountain (snowy peaks which require the Warrior to find additional protection against the cold, such as drinking mead or wearing a wolf fur cape), Plains (similar to prairies and featuring Stonehenge-like structures) and Ocean (self-explanatory). There are, additionally, three biomes which will not be considered presently, since they are not yet fully developed, despite already having a designation (Mistlands, Ashlands and Deep North).

Considering the appearance of this world, attention is drawn to what can be defined as the sky, which looks rather similar in all biomes: blue and starry. Its most remarkable feature, however, is the giant tree branch which the player cannot fail to notice when travelling through *Valheim*. This branch, which extends itself in the sky, is outside the reach of the player, since the highest peaks the Warrior can access are found in the Mountain biome. As it is an area out of reach, developers could opt to design it without features (e.g., a single tone of blue). However, in order to improve the players' experience, as well as to define the spaces occupied by them, developers chose to introduce this gargantuan branch, which is, in fact, part of Yggdrasil, a central trope in the *Prose edda*:

Where is the central or holy place of the gods?

High answered, It is at the ash Yggdrasil. There each day the gods hold their courts.

Then Gangleri asked, What is there to tell about that place?

Then Just-as-High said, The ash is the largest and the best of all trees. Its branches spread themselves over all the world, and it stands over the sky. Three roots support the tree and they are spread very far apart. (Sturluson, 2006, p. 24)

as well as in the *Poetic edda*:

An ash, I know that stands, Yggdrasill it's called,
a tall tree, drenched with shining loam.... (Larrington, 2014, p. 6)

In no instance is this branch referred to, in the game, as being Yggdrasil, but the setting of *Valheim* implies so, especially considering the game's presentation in the

⁶ As Gareth Griffiths (2022) explains, "edges of the map" refer to the areas which developers do not intend the players to go. In order to stop them from visiting certain areas of the video game which do not exist (or are yet to be developed, which frequently happens in early access games), developers use various techniques to block the players' paths. Two clear examples of this are shown, for instance, in the well-known *The Witcher 3: Wild Hunt* and the *Assassin's Creed* saga: the first one presents the player a message stating "You have reached the world's edge, none but devils play past here" once the player reaches the edge of the map, followed by an automatic response from the game, which opens the map interface so that the player is forced to travel somewhere else; as for *Assassin's Creed* games, once near the edge of the map, a wall appears, invoking the Animus simulation in which the virtual character finds itself.

official website, which mentions the Warrior's ultimate objective: "...to prove yourself to the Allfather..." (Iron Gate Studio, 2022). Since Odin welcomes the warriors fallen in battle in his hall, Valhalla (Sturluson, 2006, p. 31), it is safe to assume that, once the Warrior destroys all the enemies in *Valheim* – thus overcoming Odin's trial –, he/she is going to be able to reach Valhalla, possibly through this enormous branch. This possibility, even if it remains to be implemented by the game's developers in the future, helps the players define goals and spaces, set an intended state of mind and determine, even if subjectively, what can be achieved and the possible consequences and outcomes of their course of action. In short, it promotes a "...state of deep mental involvement ...", creating an experience of "...disassociation from the awareness of the physical world due to a shift in [the] attentional state." (Agrawal et al., 2019, p. 1).

By drawing attention to a few of *Valheim*'s features, it was this section's purpose to demonstrate that:

- a) the game's narrative arc influences its interface, namely the design of the buttons in which the player can click, how the tutorial is presented and the symbols which refer to particular systems of interaction and conveyance of information;
- b) even though players are not limited by the numerous resources and building options at their disposal, they are still impelled to play in accordance to the game's setting, attesting the relevance of the narrative arc;
- c) the game's mechanics, properly articulated with the narrative arc, have the potential to improve the players' degree of immersion and help make sense of the game as a whole.

3. A conclusive note: towards a methodological conciliation

This article summarises, firstly, the ongoing debate between two major theoretical frameworks within Computer Game Studies that attempt to provide analytical tools for video games as academic objects of study. By referencing prominent authors that support either of these approaches and briefly exposing their positions, it was intended to denote that, while their contribution is of the utmost importance, the narratology vs. ludology debate has been fuelled by misunderstandings and ideological motivations between the scholars working in the field, which hinders the development of Computer Game Studies as a whole and its primary goal, which is to find and develop an appropriate methodology for advanced research on video games. *Valheim*'s brief analysis is expected to demonstrate how a conciliatory approach is not only a plausible method of exploring video games, but it is also, in fact, extremely helpful in understanding this digital medium in regards to its origins and hybrid nature, while also taking into account its tremendous diversity, quantity and availability. It is understandable that one shortcoming of this study may be its focus on a single video game; however, it is expected that the article contributes to further research on other video games as well, as explained below.

As was demonstrated, this methodology proposed to search for interferences and connections between the narrative elements of the chosen video game and its interface, mechanics, gameplay, and hypertextual buttons. By registering these interrelations, it

became possible to verify how they are inherently connected, influence each other and, ultimately, have an impact on how the players react to the game's interface and the decisions made while playing. Thus, a conciliatory approach offers a comprehensive way of understanding how video games function, preventing scholars from disregarding the similitude between digital games and traditional narratives, i.e., literary works and similars, and allowing their differences to be taken into account likewise. With this theoretical framework in mind, it becomes possible to research on any given topic and specific video game, taking into consideration the medium itself, its narrative arc and its reception by the audience.

Future venues of research may attempt to explore the intricacies of these relationships by analysing other prominent video games in which the narrative dimension is shown to be connected to the game mechanics and the interface, and vice versa. One may think of the diegetic UI (User Interface) elements in *Subnautica* (2014) and *Fallout 4* (2015) – the PDA (Personal Digital Assistant) and the Pip-Boy, respectively – which are designed in accordance with the narrative that is being conveyed by the game, while allowing the player to access numerous functions, buttons and options; similarly, in 2017's *We need to go deeper*, the HUD (Heads-Up Display) contains gauges in the top corners displaying the player's vitality and depth, featuring an aesthetic which complements the game's Vernesque theme. These may all constitute very interesting areas of inquiry and analysis through the suggested conciliatory approach.

Furthermore, an assessment of the players' (and scholars') experience with these games (for instance, through carefully crafted surveys) might also offer promising insights regarding the ways they are impacted by the narratives and interfaces which are displayed on screen as, undoubtedly, all these aspects may influence the players' agency within the most diverse game worlds and virtual environments.

Funding: This research was funded by the Portuguese funding institution FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, through an awarded PhD Studentship, reference number: 2021.04811.BD.

References

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. Johns Hopkins University Press.
- Agrawal, S., Simon, A., Bech, S., Bærentsen, K., & Forchhammer, S. (2019, October 16-19). *Defining immersion. Literature review and implications for research on immersive audiovisual experiences* [Conference presentation]. Audio Engineering Society, 145th Convention (pp. 1-14), New York. <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=20648>
- Beard, K. S. (2019). *Hamarinn mjöllnir. The Eitri database and the evolution of the hammer symbol in Old Norse mythology* [Master's thesis, University of Iceland]. Skemman. <http://hdl.handle.net/1946/32768>
- Boyer, R. (1997). *Héros et dieux du Nord. Guide iconographique*. Flammarion.
- Byock, J. L. (2006). Introduction. In J. L. Byock (Trad.), *The Prose Edda* (pp. ix-xxxiii). Penguin Books.
- Deppentreff. (2022, December 26). *Deppentreeff* [Channel]. YouTube.

- <https://www.youtube.com/channel/UCrZbl9MOBRlqZu4YA0pvgyA/videos>
- Eriksen, M. H. (2019). *Architecture, society, and ritual in Viking Age Scandinavia. Doors, dwellings, and domestic space*. Cambridge University Press.
- Eskelinen, M. (2001). The gaming situation. *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, 1(1). <http://www.gamestudies.org/0101/eskelinen/>
- Eskelinen, M. (2012). *Cybertext poetics. International texts in critical media aesthetics*, (Vol. 2). Continuum.
- Frasca, G. (1999). Ludology meets narratology. Similitude and differences between (video)games and narrative. *Ludology*. <http://www.ludology.org/articles/ludology.htm>
- Frasca, G. (2003). Ludologists love stories, too. Notes from a debate that never took place [Conference presentation]. *Proceedings of DiGRA 2003 Conference. Level Up* (pp. 91-99). DiGRA. <https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/64>
- Flomin. (2022, December 26). *Flomin* [Channel]. YouTube. <https://www.youtube.com/channel/UCS5TLkRTht-rh0ayTya5O0w/videos>
- Griffiths, G. (2022, December 19). Defining boundaries. Creating credible obstacles in games. *Game Developer*. <https://www.gamedeveloper.com/design/defining-boundaries-creating-credible-obstacles-in-games>
- Ijaz, K., Bogdanovych, A., & Trescak, T. (2016). Virtual worlds vs books and videos in history education. *Interactive Learning Environments*, 25(7), 1-26. <https://doi.org/10.1080/10494820.2016.1225099>
- Iron Gate Studio. (2021). *Valheim* (PC Version) [Video game]. Coffee Stain Publishing.
- Iron Gate Studio. (2022, 26 December). *Valheim* <https://www.valheimgame.com>
- Juul, J. (1999). *A clash between game and narrative. A thesis on computer games and interactive fiction* [Master's thesis, IT University of Copenhagen]. . <https://www.jesperjuul.net/thesis/>
- Juul, J. (2001). Games telling stories? *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, 1(1). <http://www.gamestudies.org/0101/juul-gts/>
- Klevjer, R. (2002). In Defense of cutscenes. In F. Mäyrä (Ed.), *Proceedings of computer games and digital cultures conference* (pp. 191-202). Tampere University Press. <https://doi.org/10.26503/dl.v2002i1.22>
- Kokonis, M. (2014). Intermediality between games and fiction. The 'ludology vs. narratology' debate in computer game studies. A response to Gonzalo Frasca. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 9, 171-188. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2015-0009>
- Kücklich, J. (2003). Perspectives of computer game philology. *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, 3(1). <http://gamestudies.org/0301/kucklich/>
- Langer, J. (2003). Morte, sacrifício humano e renascimento. Uma interpretação iconográfica da runestone viking de Hammar I. *Mirabilia Journal. Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 3, 93-129. <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-03-2003>
- Larrington, C. (2014). Introduction. In C. Larrington (Ed. & Trans.), *The Poetic Edda* (pp. ix-xxxiii). Oxford University Press.
- Larrington, C. (Trans.). (2014). *The poetic edda*. Oxford University Press.
- Norse mythology for smart people. (2022, December 20). *Valknut in stora Hammars I stone* [image]. <https://norse-mythology.org/symbols/the-valknut/valknut-stora-hammars-i/>
- Murray, J. H. (2017). *Hamlet on the holodeck. The future of narrative in cyberspace*. MIT Press.
- Padeira, A. R., & Bello, M. R. L. (2006). *Narrativa e arte* [CD-ROM]. Universidade Aberta.
- Rundata. (2022). *Photograph of runestone U937* [image]. <https://www.rundata.info/>
- Ryan, M. (2001). Beyond myth and metaphor. The case of narrative in digital media. *Game Studies. The International Journal of Computer Game Research*, 1(1). <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>

- Ryan, M. (2002, October 1-4). *Ludology vs. narratology? A critical investigation of the aesthetic properties of digital media* [Web seminar]. Ludology. Ryan, M. (2004). Will new media produce new narratives? In M. Ryan (Ed.), *Narrative across media. The languages of storytelling* (pp. 337-359). University of Nebraska Press.
- Ryan, M. (2017). Narrative. In I. Szeman, S. Blacker, & J. Sully (Eds.), *A companion to critical and cultural theory* (1ed., pp. 517-530). John Wiley & Sons Ltd.
- Sturluson, S. (2006). *The Prose Edda* (J. L. Byock, Trans.). Penguin Books.
- The Pilgrimz Project. (2022, December 26). *The Pilgrimz Project* [Channel]. YouTube. <https://www.youtube.com/c/ThePilgrimzProject/videos>
- Versaugh. (2022, December 26). *Versaugh* [Channel]. YouTube. <https://www.youtube.com/@Versaugh/videos>
- Vetlive. (2022, December 26). *Vetlive* [Channel]. YouTube. https://www.youtube.com/channel/UCFM06_FkMzDXpWQtAmIyyzQ/videos
- Westcoat, E. (2015). The valknut. Heart of the slain? *Odroerir. The Heathen Journal*, 3, 1-23. https://www.arild-hauge.com/PDF/The_Valknut_Heart_of_the_Slain.pdf

[recebido em 18 de março de 2024 e aceite para publicação em 21 de março de 2025]

Hacia una evaluación profunda de la práctica artística de Zoulikha Bouabdellah. Conversación y escucha activa

Rumo a uma avaliação profunda da prática artística de Zoulikha Bouabdellah. Conversa e escuta ativa

Towards an in-depth evaluation of the artistic practice of Zoulikha Bouabdellah. Conversation and active listening

Yassine Chouati¹

0000-0001-5309-9639 

¹ Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, España.

Autor correspondente: ychouati@us.es

Resumen. En este debate, Zoulikha Bouabdellah analiza el impacto de su infancia en su posterior desarrollo como artista visual. Relata su transición a Francia en la década de 1990, cuando era adolescente, un proceso que le enfrentó a su identidad y a los estereotipos orientalistas de los que era objeto debido a sus orígenes. La artista subraya que sus vivencias culturales y personales, moldeadas por la experiencia del desarraigo, han informado su práctica artística desde el principio. Le han animado a la introspección y, en consecuencia, a crear obras abiertas a múltiples interpretaciones. Estas obras emplean diversos medios, como el dibujo, el videoarte y el collage. Su obra puede verse como una afirmación de libertad, una forma de expresarse a través del cuerpo en movimiento. También sirve para resaltar su identidad como mujer, artista y sujeto político.

Palabras-claves: Introspección. Identidad. Hibridación cultural. Alteridad. Emancipación.

Resumo. Nesta entrevista-conversa, Zoulikha Bouabdellah analisa o impacto de sua infância em seu posterior desenvolvimento como artista visual. Ela relata sua transição para a França na década de 1990, quando ainda era adolescente – um processo que a confrontou com sua identidade e com os estereótipos orientalistas que recaíam sobre ela devido à sua origem. A artista destaca que suas vivências culturais e pessoais, moldadas pela experiência do desenraizamento, informam sua prática artística desde o início. Essas experiências a impulsionaram à introspecção e, consequentemente, à criação de obras abertas a múltiplas interpretações. Suas obras empregam diversos meios, como o desenho, a videoarte e a colagem. Sua produção pode ser vista como uma afirmação de liberdade – uma forma de se expressar por meio do corpo em movimento. Também serve para destacar a sua identidade como mulher, artista e sujeito político.

Palavras-chave: Introspecção. Identidade. Hibridação cultural. Alteridade. Emancipação.

Abstract. In this discussion, Zoulikha Bouabdellah considers the impact of her childhood on her subsequent development as a visual artist. She recounts her transition to France in the 1990s as a teenager, a process that confronted her with her identity and the Orientalist stereotypes that she was subjected to because of her origins. The artist emphasises that her cultural and personal experiences, shaped by the experience of uprooting, have informed her artistic practice from the outset. They have encouraged her to engage in introspection and, as a result, to create works that are open to multiple interpretations. These works employ a range of media, including drawing, video art and collage. Her work can be seen as an affirmation of freedom, a means of expressing herself through the body in movement. It also serves to highlight her identity as a woman, an artist and a political subject.

Keywords: Introspection. Identity. Cultural hybridisation. Otherness. Emancipation.

1. Introducción

Antes de analizar el contenido de la conversación con Zoulikha Bouabdellah, que se llevó a cabo en el mes de abril de 2021 es imprescindible ofrecer al lector una visión general de su trayectoria profesional. Nacida en Moscú en 1977, Bouabdellah es una artista argelina francesa cuya obra aborda intrincados temas relacionados con la identidad, el género y la historia postcolonial. Actualmente reside en Casablanca (Marruecos), un contexto que influye profundamente en su práctica artística. A los 17 años se trasladó a Francia, donde comenzó un proceso clave de introspección sobre su identidad (Bouabdellah, 2017).

En 1997, Bouabdellah comenzó su formación en la École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, donde empezó a desarrollar su visión artística. A lo largo de su carrera, ha participado en numerosos eventos internacionales importantes, como la Bienal de Dakar, la Bienal de Venecia, la Bienal de São Paulo, la Bienal de Lyon y Documenta Kassel. Además, su obra se ha expuesto en varias instituciones de renombre internacional, como el Centre Pompidou y el Palais de Tokyo de París, el Musée d'Art Contemporain de Lyon, le Musée d'Art Contemporain Mohamed VI de Rabat, el LACMA de Los Ángeles y el Brooklyn Museum de Nueva York, entre otras.

Este diálogo con Bouabdellah forma parte de un proyecto de investigación doctoral recientemente defendido en el marco del Programa de Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla cuyo objetivo es deconstruir los marcos eurocéntricos que han silenciado las voces de los artistas árabes. Estos marcos han sido criticados por perpetuar estereotipos reductores que presentan a los artistas árabes como representantes de una cultura homogénea, exótica y atemporal. Esto, a su vez, dificulta una comprensión profunda y dinámica de su trabajo (Farzin, 2012; Ramadan, 2004; Sultan, 2019). En este contexto, la artista palestina británica Mona Hatoum, en su conversación con la artista estadounidense Janine Antoni publicada en la revista *BOMB* (1998, p. 55), subraya cómo su origen ha sido interpretado como una obligación de actuar como portavoz de una comunidad, limitando así su obra a la representación de conflictos y eclipsando su dimensión poética e introspectiva.

Del mismo modo, el artista libanés Akram Zaatari (Bardaouil & Fellrath, 2014, p. 119) destaca que, en este contexto, las historias personales y las sensibilidades artísticas de los creadores quedan marginadas, y su reconocimiento en las "megaexposiciones", como las definió Okwui Enwezor en el texto *The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition* (2003, p. 72), depende de la capacidad de ajustarse a las nociones de identidad predeterminadas por los eruditos del arte occidentales – críticos, historiadores de arte y curadores. Este fenómeno, como señala Enwezor, refleja un afán por condicionar las prácticas artísticas no occidentales para que se alineen con las expectativas del mercado global del arte, dominado en gran medida por Occidente, lo que refleja los desequilibrios de poder aún persistente entre el Norte y el Sur.

La metodología adoptada para esta conversación, por ende, da prioridad a la escucha activa y al diálogo horizontal, en consonancia con la teoría de la subalternidad de Gayatri Spivak (2003). Esta teoría postula que, aunque los sujetos subalternos no son incapaces de hablar, sus voces han sido históricamente ignoradas o marginadas. Pensemos por ejemplo en el modo con el cual se ha constituido la Historia del Arte desde la lectura patriarcal-eurocéntrica. Este enfoque metodológico pretende ofrecer una plataforma para que artistas como Bouabdellah expresen sus relatos sin las limitaciones impuestas por los estereotipos y las nociones preconcebidas.

En resumen, el objetivo de este debate es crear un entorno en el que las narrativas y ópticas de los artistas puedan ser escuchadas y valoradas en toda su complejidad, sin las limitaciones impuestas por las narrativas eurocéntricas dominantes.

2. Conversación

YC: Tras un estudio preliminar de tu práctica artística, observo una presencia constante de la experiencia vital, no de forma obvia, sino a través de elecciones estéticas y conceptuales. Así que me gustaría profundizar un poco más en los primeros momentos en los que entraste en contacto con el arte y cómo esta experiencia fue decisiva en tu trayectoria como artista visual.

ZB: Respecto a la cuestión que me planteas, lo que te puedo decir, es que de niña viví dentro de un museo, lugar donde mi madre trabajaba como conservadora. Allí en el edificio del museo teníamos nuestro propio apartamento. Para ir a la escuela, tenía por ejemplo, que atravesar todo el edificio, así que estaba rodeada de las obras expuestas. El museo que estoy describiendo, no era un museo cualquiera, tenía una historia especial ligada a la fase colonial y la de la transición que llevó a la independencia. Es decir, fue construido por los franceses en Argelia y fue objeto de discusiones e intercambios durante los acuerdos de independencia entre Argelia y Francia. Argelia resistió y consiguió mantener la colección del museo en el país. Por ello, esta colección tiene un valor incalculable, con obras de Delacroix, Picasso y otros artistas orientalistas franceses, así como de las escuelas francesa, inglesa e italiana.

En efecto, crecí rodeada de esculturas de Delacroix y algunas obras de Picasso y Albert Marquet, en particular la copia de *Femmes d'Alger* que estaba en el suelo. También estaba la gran escultura *Héraklès archer* de Antoine Bodelles en la galería de bronce.

Este ambiente era tanto más interesante cuanto destacaba del ambiente general de Argelia, que es una cultura a veces difícil de definir. Puede verse como una cultura meridional en relación con Europa. Había un fuerte contraste entre lo que ocurría dentro de las paredes del museo y lo que ocurría fuera, en el barrio popular de Belcourt, donde se encuentra el museo. Puede que no lo sepas, pero éste es el barrio donde creció Albert Camus, y se ha ido extendiendo. No es un barrio artístico, no es una de las zonas más privilegiadas de Argel, pero yo solía moverme entre estos dos espacios, el museo y el barrio obrero, porque mi familia procede de una familia de agricultores de la región. Así que puedo decir que de hecho, tengo la impresión – bueno, es mi convicción personal – de que gracias a esa experiencia me he convertido en una artista. Ahí se alimentó mi mirada y entendí que una obra como la copia de *Femmes d'Alger*, era la réplica de *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix y que la imagen que representaban no correspondía del todo a las de las mujeres de Argel. Los desnudos de la galería de bronce, estaban expuestos así, a la vista de todos. Bueno, nuestra cultura, en cierta medida, no ha promovido la apertura hacia el cuerpo, considerándolo un tema tabú que debe permanecer oculto, o al menos no mostrarse abiertamente. Y luego, bueno, está el lado refinado de arquitectura del museo, que es extraño y que contrastaba totalmente con el estilo de vida de mi familia, que es una familia de agricultores, de personas sencillas que trabajan la tierra y se alimentan de ella, cuyas preocupaciones se limitaban a las condiciones meteorológicas y económicas para poder vender sus productos. Esto explica mi posterior elección académica, cuando me fui a vivir a Francia a los 17 años. Aprobé el bachillerato y a partir de ahí, me incorporé directamente a un curso universitario para estudiar artes visuales.

YC: Cierto. Y también hay un lado importante en tu trayectoria y está en el momento en el que te vas, te vas a Francia. Háblame de este cambio.

ZB: Ya te lo he dicho, ya sabía lo que significaban los cambios, pero siempre me sorprenden. A menudo, ya sea en el sur o en el norte, tengo la impresión de que la gente vive en un entorno que cree inmutable. Es muy extraño pensar que cuando el entorno parece estático, en realidad está cambiando constantemente. Fíjate en la época en que vivimos. Podemos ir a Marte, pero no podemos controlar otro virus. Francamente, hace diez años no podríamos haberlo imaginado. A pesar de que los científicos lo han predicho y siempre nos han advertido de que el cambio es inherente a la naturaleza, a la esencia misma de la naturaleza con mayúsculas. Siempre nos ha sorprendido que no aceptemos que el cambio es inherente a la naturaleza. Siempre me ha sorprendido que no aceptemos el cambio, que lo rechazemos o que, finalmente, nos veamos obligados a afrontarlo y a seguir adelante después de un tiempo.

Dicho esto, para mí fue un cambio llegar a Francia, un entorno totalmente desconocido al que tuve que adaptarme. Con el tiempo, fui descubriendo sus particularidades y me di cuenta de que no se vive y se descubre Francia de la misma manera según el lugar de procedencia. Imagino que alguien de los departamentos y territorios franceses de ultramar no tiene la misma relación con Francia que alguien de Estados Unidos. Para los estadounidenses, por ejemplo, Francia puede representar exotismo, historia, jazz, música y cultura. Es otra forma de ver Francia. Sin embargo, cuando vienes del Norte de África, la perspectiva también es diferente debido a nuestra historia de colonialismo francés. Personalmente, descubrí que, pese de ser una joven llena

de imaginación, voluntad y sueños, como cualquier otra joven, sin embargo, también llevaba la carga del colonialismo en mi identidad, algo que nunca había conocido ni alimentado conscientemente en mis pensamientos. Al final, me di cuenta de que, a pesar de mis intenciones, estaba reflejando esta historia colonial en mi forma de ser. Entonces, surgió la pregunta siguiente: ¿Qué puedo hacer más que aceptarla? Porque no puedo negarla... Cuando llegué a Francia no sólo experimenté un cambio en el entorno que me rodeaba, sino que fue un cambio de mi propia identidad. Ya no era sólo una joven argelina. Porque ser una joven argelina implicaba para mí querer experimentar cosas nuevas, querer descubrir nuevos horizontes...Entonces de repente te das cuenta de que ya eres una mujer, y ya no eres una niña. Descubres que eres norteafricana, que tu piel es más oscura que la de la mayoría y eso tiene un significado que no se puede ignorar. En concreto, eso no se tradujo únicamente en problemas diferentes, sino que también supuso un cambio para mí.

YC: Respecto a estas cuestiones que me planteas, me gustaría que me explicaras cómo influye todo ese trasfondo en tu obra, en tí como artista y en tu proceso de creación.

ZB: Sí, bueno, esa es una cuestión muy interesante porque se trata precisamente del individuo, que es la artista Zoulikha Bouabdellah. El individuo que se enfrenta a otro país, a otra cultura, a otro problema. Es eso lo que va a crear lo que considero una singularidad propia; en otras palabras, lo que es mío. Esto en términos artísticos significa que nunca me enfoco en un problema desde un solo punto de vista. A menudo intento ver las cosas desde todos los ángulos, comprender su complejidad y luego pasar a la síntesis, porque para mí la síntesis da como resultado final una forma visual que consiste en una invitación para que el espectador también intente encontrar y comprender todos los parámetros. En mi enfoque, una forma no está pensada para ser interpretada de una sola manera. Así que eso es lo que intento hacer. A veces la forma puede ser sencilla, pero dice más que una forma compleja, en la que es difícil ver sólo una cosa. Ese es el reto que me propongo: a veces produzco formas sencillas, pero que contienen múltiples posibilidades de interpretación.

Mi viaje desde que era joven ha estado influido por estar entre dos culturas, o quizá tres. Este tema permite una visión un poco alejada de la realidad, lo que abre un espacio entre la imagen y la idea, la cual no está desconectada de la realidad en absoluto. Más bien creo que es el reflejo de cómo percibo la realidad, que es compleja.

YC: ¿Entonces se podría decir que la esencia de tu trabajo reside en la introspección?

ZB: Sí, creo que la introspección es necesaria para cualquier persona pensante. En algún momento hay que hacerse preguntas como: ¿Quién soy? ¿Qué hago y cómo lo hago? Y, ¿después qué? Estas son las preguntas que generalmente nos hacemos sobre nuestra propia vida en general. Y luego, cuando uno es artista, teórico, intelectual o cineasta, se interesa por cómo traducir estas reflexiones y compartirlas con los demás.

YC: En relación a la idea de la traducción de la complejidad, estoy interesado en saber si ¿acaso ese proceso de búsqueda es lo que te lleva a no estar limitada a nivel estético, a trabajar con diferentes medios y estrategias en tu práctica?

ZB: Precisamente eso. En mi proceso de creación no estoy limitada a una forma particular de expresión, en otras palabras, puedo utilizar el dibujo, el videoarte, el collage, el metal, los diferentes medios, lo que más cuenta para mí es cómo traducir mi idea y, a veces, la idea llega mejor a través del dibujo que a través del vídeo y viceversa.

YC: En este sentido, ¿se podría considerar tu obra audiovisual *Dansons* (Figura 1), como una expresión de la complejidad? Si es así, ¿de qué trata?

ZB: Sí. Sí, es la complejidad asumida. De hecho. Así es como yo lo traduciría, porque eso es exactamente lo que significa. Así es como, al final, reuní mis referencias, algunas de mis referencias, no todas todavía. Y luego las mezclé, porque siento que así es como avanzamos.

Figura 1. Zoulikha Bouabdellah, *Dansons*, 2003. Videoinstalación de 1 canal, color, sonido, 5 min.



Fuente: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París (Francia). Cortesía da artista.

¿De qué trata el vídeo? Trata sobre el impulso de la libertad, es el deseo de avanzar, de estar inmersa en una dinámica positiva que se expresa a través de la danza. Al final, la danza es verdaderamente la expresión más libre y completa del cuerpo. Es importante recordar que un cuerpo baila para sí mismo, es lo que es. Es la expresión de una voluntad personal, casi un testamento. Si hablamos del aspecto impulsivo, el cuerpo simplemente se pone en movimiento, decide que quiere bailar, que quiere actuar. Y la acción en *Dansons* tiene obviamente repercusiones en el espacio, de hecho es un lenguaje que sin duda repercute en el espacio físico, pero, ¿qué dice la danza? Dice: “Aquí estoy, existo, me manifiesto y quiero que me veas.” También reconoce su alteridad, porque igual que nos conocemos a nosotros mismos, también bailamos para manifestarnos, igual que los pájaros bailan a veces para atraer nuestra atención. Esa es la primera idea, la que quería expresar, pero no fue premeditada en absoluto. Es algo que surgió espontáneamente, es

un impulso, el deseo de existir, el deseo de ser. Me concebí a mí misma como un cuerpo político, que no se esconde, que se deja mover y con eso se refiere a la idea del cuerpo dinámico. También hablaba de *La Liberté guidant le peuple*, una obra muy singular en la historia de la pintura clásica europea.

Sólo en muy raras ocasiones tenemos un ejemplo de este cuerpo en movimiento, este cuerpo que se mueve, el cuerpo femenino que se desplaza, que actúa, que es dinámico, que avanza. No es un cuerpo indolente, no es un cuerpo sin dirección, es un cuerpo impulsor y es realmente muy raro. Lo entendí un poco como una forma de subrayar mi propio punto de vista y también de reafirmar una vez más que, aunque me integre bien en Francia, me imponen esta cultura que se supone que debo tener, una cultura árabe-musulmana puramente norteafricana. Esa es otra cuestión que está vinculada a la cultura norteafricana y que me parece bastante interesante. ¿Cómo se puede simplificar cuando es una cultura tan enorme y compleja? Hay tantos parámetros. Es decir, cuando tienes a alguien que acaba de llegar, no puedes imaginártelo desde fuera y a veces incluso se convierte en una reacción, lo cual es bastante lamentable. Es una visión simplista, me parece, cuando en realidad la cultura norteafricana siempre ha sido diversa, interreligiosa y con carácter rural, urbano...¿Cómo se dice, pagano, musulmán? Es decir, hay tantos aspectos. La complejidad cultural es enorme, lo que significa que estamos inmersos en ella ya sea siendo consciente o inconscientemente. Generalmente estamos preparados, en nuestro ADN, para este multiculturalismo. Por ejemplo, nunca deja de sorprenderme ver a los jóvenes bereberes. Aquí, aunque vivo en Marruecos, hablo de Argelia porque soy argelina. Allí siempre me han impresionado los jóvenes Iqbaylyen (en español: cabileños, en referencia a los habitantes de la región del norte de Argelia, Cabilia). Esa facilidad que tienen para comunicarse en diferentes idiomas y dialectos. Hablan bereber, hablan francés, hablan árabe, hablan argelino, son musulmanes, pero también tienen una cultura pagana porque nuestra historia es rica. Incluso tienen influencias de la cultura cristiana debido a la presencia romana en el pasado. También conocieron a los bizantinos.

Quiero decir, francamente, encuentro que la identidad bereber en el Magreb es tan compleja, incluso más compleja que la de los árabes, bueno los de origen árabe y los arabófonos, porque tienen también una parte importante de la cultura bereber, así que me digo que, cuando nos despertamos por la mañana, como niños magrebíes, oímos el dialecto árabe, oímos el árabe clásico y oímos a su vez el francés. Ese es nuestro entorno inmediato, nuestra vida cotidiana. E incluso los niños que están en las escuelas marroquíes, por ejemplo, esos pequeños que van corriendo entre los valles y las colinas, atravesando varios pueblos y tribus, además de los idiomas que aprenden en las clases ya vienen hablando dialectos diferentes. Así que, de repente, estoy hablando de cerebros. Cerebros que normalmente ya están preparados para el multiculturalismo. Así que, volviendo a lo que quería decir, el paso del Norte de África a Europa es una suerte de experiencia en la que digo vale, voy a seguir adelante y voy a llevarme conmigo todo lo que sé y todo lo que no sé. El otro ingrediente importante del vídeo son obviamente los tres colores, que representan a la República francesa (blanco, rojo y azul), que encarnan la fraternidad, la libertad y la igualdad. Pero estos elementos simbólicos también son un lema universal. No sólo es que el país aspire a la fraternidad, la igualdad y la libertad,

sino que es un lema que Francia se ha impuesto a sí misma. Sin embargo, a veces tengo dudas sobre su aplicación. También me parece una idea exótica, porque nos atrae. Es una imagen típica, pero no se aplica realmente, para mí es un poco lo mismo. Si abordamos la cuestión del Orientalismo con este tipo de danza oriental, como la danza del vientre, es porque hace mucho tiempo, cuando se aprendió en Europa, fue una aportación de la invasión napoleónica de Egipto. Fueron los soldados del ejército de Napoleón los que estaban destinados en Egipto y los que tuvieron la oportunidad de disfrutar de estas bailarinas. Por ejemplo, encontramos referencias a ellas en textos sobre mujeres egipcias. Es algo que se inventó porque las mujeres no bailaban delante de extraños, bailaban en su familia, en su tribu, en su pueblo. Así que ahí lo tienes, es una relación con esta danza, me gustaría decir la danza del vientre, es una danza de seducción. ¿Cómo decirlo? Es un baile popular para los colonos, ni siquiera es por placer, es un baile con fines comerciales. Es una forma de conseguir dinero, un intercambio. En cierto modo, es como la prostitución. Entonces, ¿cómo la oposición a esta idea acaba corrompiendo la danza femenina como símbolo de libertad? Eso es lo que quiero dejar claro. Siempre se trata de un cuerpo en movimiento, lo que conduce inevitablemente a complejas reflexiones contradictorias. Hay que integrar los dos aspectos, porque el cuerpo está a la vez conectado y sometido.

YC: Justo ahí, a tenor de esas coyunturas problemáticas respecto a la relación de Occidente con la alteridad, con la diferencia, la pregunta que me surge es la siguiente: ¿Cómo fue tu integración en el mundo del arte, el de las galerías y el mercado? ¿Fue fácil el contacto con el público?

ZB: En realidad empecé en África. Aunque estudié en Francia, mi primera exposición y confrontación pública fue en África. Y en el África subsahariana. Tuve mi primera exposición en Dakar, en la Bienal de Dakar. Así que ese es un contexto. Así que sí, recibí una acogida bastante positiva, obviamente intrigante. Esa es mi parte. El deseo de seducir lo absoluto, de seducir la mirada occidental. No hay ningún *pero* al respecto, hay muchos *peros* al hecho de que hoy en día la gente siga invitándome, preguntándome, mostrando mi obra. Creo que es porque crea diálogo, intriga, molesta, y todo eso es bueno. Eso es todo. Creo que es una tragedia para un artista si su obra no provoca ninguna reacción, ya sea positiva, negativa o de perplejidad.

YC: Y en cuanto a las críticas que se hacen de tu obra, ¿estás satisfecha? ¿Crees que hay una comprensión profunda?

ZB: No, no, en absoluto. No, no, sigo sin estar satisfecha con lo que los críticos dicen de mi obra. Evidentemente, muchos de ellos se detienen en sus temas de estudio en general como el postcolonialismo y el feminismo. Es cierto, ciertamente hay algo de eso en mi trabajo, pero no es sólo eso, va más allá.

YC: ¿Y cómo crees que podemos encontrar una solución a este problema?

ZB: Teniendo contacto con artistas y dejando un poco el ego a un lado. La percepción esencialista existente. Lo que es más, la solución, me gustaría decir, es que no podemos prescindir del contacto con artistas. Obviamente es necesario que las universidades occidentales hagan un poco más de investigación y deconstrucción del discurso. Necesitamos construirnos como singularidades y, al mismo tiempo, como grupos unidos, abiertos al diálogo intercultural en este mundo universal. Y, obviamente,

este enfoque, que es el que me gustaría ver, recae en los políticos, porque es un proyecto político. Las universidades están financiadas por la política y no están suficientemente financiadas por sí mismas. Así que las políticas universitarias tienen que fomentar esta investigación, fomentar esta reflexión en todos los ámbitos, ya sea filosófico, social, artístico o literario. Este discurso hay que construirlo, no cae del cielo. Si no ocupamos este espacio, otros lo harán. Sí, eso es todo. Quiero decir que la mayoría de las cátedras o departamentos de ciencias humanas, literatura magrebí, sociología y ciencias magrebíes se encuentran en Occidente, porque en nuestra propia región el discurso está sesgado. ¿Qué esperamos de un comisario de exposiciones o de un historiador del arte que no pertenezca a la cultura magrebí o sudafricana? ¿Qué esperamos de él o ella para construir un discurso que tenga en cuenta su propio origen?

En cualquier caso, si algún día los dirigentes de nuestros respectivos países deciden invertir en este paso esencial para nuestro futuro, creo sinceramente que también debemos integrar nuestra cultura, en plural, en cualquier caso. Para mí, es una parte intrínseca. No se puede separar, no es posible, quiero decir, si Occidente ha construido una historia, un discurso sobre Oriente, ha de integrarse en nuestro pensamiento. No podemos negarlo. Por eso, cuando trabajo sobre la pintura orientalista o la pintura occidental, siempre digo que nuestra historia no puede construirse sin ella. Pero quizá tengamos más suerte que los occidentales en el sentido de que lo integramos de forma positiva, mientras que ellos lo suprimen o lo reciben con resentimiento. Creo que eso es completamente estúpido. Al contrario, deberíamos utilizarlo en nuestro beneficio.

No obstante, si haces ese tipo de afirmaciones, como la que te estoy exponiendo, por desgracia enseguida te ves tachado como alguien que quiere reconocer la cultura colonial, que desprecia su propia cultura, su propia lengua en favor de una lengua occidental, o más bien extranjera, la del opresor, es más, como alguien que se niega a ser víctima. Esta lectura, a mi parecer, demuestra que no se ha entendido nada. Por tanto lo que tenemos que hacer, es integrar lo que hemos ganado. Lo positivo no es en absoluto una posición de víctima, es una posición de fuerza. Dicho esto, creo que hoy en día vivimos en un mundo de circulación de información, de circulación de los libros, de circulación de ideas, que no podemos ignorar.

YC: ¿Llegar a esta conclusión tiene algo que ver con tu experiencia de desarraigo? Te hago esta pregunta porque creo que quienes no han experimentado el multiculturalismo pueden verse atrapados en una visión radical que no favorece el diálogo. Al mismo tiempo, se corre el riesgo de caer en un pensamiento absolutista que sólo conduce a la confrontación y limita cualquier posibilidad de solución.

ZB: Sí, absolutamente. Eso es cierto. Es lamentable que no pueda justificarse, teniendo en cuenta que estamos conectados a lo occidental todo el tiempo. Utilizamos tecnología extranjera, que es predominantemente occidental. Utilizamos sus medicinas. Siempre me ha sorprendido esta actitud. Es una forma de sobreponerse en lugar de aceptar que ya nos encontramos en un estado de fusión cultural. Así que la cuestión es si al interesarnos por otras culturas estamos borrando la nuestra. Y eso es completamente absurdo. De hecho, la suma es mucho más interesante que la sustracción. Es un hecho concreto, matemático, aritmético, así que no se puede negar. ¿Crees que por interesarnos por otra cultura estamos borrando la nuestra?

3. Conclusiones

Como se ha demostrado a lo largo de esta conversación, la producción artística de Zoulikha Bouabdellah se nutre de su bagaje personal y cultural, moldeado por las continuas tensiones entre el legado del colonialismo, su propia identidad y el pluralismo cultural que caracteriza su entorno inmediato. Su obra no se limita a la exploración estética, sino que abarca también una profunda reflexión sobre la historia, la memoria colectiva y la representación de las identidades a través del arte. En su discurso, la artista subraya que sus experiencias en Argelia, junto con su temprana exposición a una vasta colección de arte en un museo colonial, fueron decisivas para fomentar su sensibilidad hacia los entresijos de la cultura y la historia. Este encuentro inicial con creaciones artísticas, a menudo marcadas por la óptica orientalista, dejó una huella indeleble en su proceso creativo.

En sus respuestas, Bouabdellah subraya que su enfoque artístico se basa en un proceso de introspección constante y en el deseo de reinterpretar lo que percibe como un paisaje cultural en transformación. El impacto del colonialismo no se presenta en su obra como un tema lineal, sino como una constelación de capas que invitan a una profunda reflexión sobre las formas en que se constituyen y reconstruyen las identidades a través de los significados que se les atribuyen. La obra de Bouabdellah no es un mero reflejo de su contexto personal; también sirve de invitación al espectador para que participe activamente en el proceso de deconstrucción y reinterpretación de imágenes e historias.

Un elemento significativo de la conversación es la forma en que la artista aborda los entresijos de la cultura a través de los medios que selecciona. Desde el vídeo, que permite explorar la temporalidad y las interacciones humanas, hasta el dibujo, que se convierte en un medio introspectivo a través del cual contar historias y hacer visibles significados ocultos, Bouabdellah emplea cada forma de expresión artística para ampliar el alcance de su discurso. Estas herramientas no sólo sirven como medio de representación, sino también como vehículo de cuestionamiento. Su obra pretende desafiar las narrativas convencionales, incitando a los espectadores a reconsiderar los estereotipos y las estructuras de poder que subyacen a las representaciones culturales.

Además, Bouabdellah subraya la noción de “visiones múltiples” de la realidad, un concepto que se refleja en la multiplicidad de perspectivas que incorpora a su obra. El trabajo de la artista no sólo desafía las narrativas históricas dominantes, sino que también crea oportunidades para nuevas formas de conceptualizar la propia posición dentro de un contexto cultural diverso y en evolución. Al crear un espacio para el diálogo a través de su arte, permite que las visiones se entrecrucen y enriquezcan, facilitando así un acceso más amplio del espectador a las complejidades de la identidad y la cultura contemporáneas.

Este enfoque reflexivo y multidimensional permite a Bouabdellah abordar temas que son a la vez profundamente personales y universales, como la búsqueda de la identidad, la relación con el pasado colonial y la capacidad de reconstruir narrativas a través del arte. Cada obra funciona como un espacio de introspección y confrontación. Más que un mero reflejo de la realidad, la obra actúa como un filtro que permite explorar y cuestionar las estructuras invisibles que conforman las percepciones y las identidades.

Concluyendo, la obra de nuestra artista objeto de estudio refleja tanto la complejidad de su propia identidad como el polifacético contexto cultural y social en el que existe. A través de su arte, fomenta un discurso abierto sobre las tensiones entre el pasado y el presente, la memoria colectiva y las identidades fluidas, creando así un espacio en el que el arte no sólo representa, sino que también transforma nuestra comprensión del mundo que nos rodea.

Financiación: Este texto es el resultado de un proyecto de investigación doctoral titulado *Reinterpretando la alteridad: hacia una comprensión decolonial del arte árabe contemporáneo emancipada de prejuicios y expectativas exotizantes*, desarrollado en el marco del Departamento de Dibujo y financiado por el VI Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla.

Agradecimientos: A mi directora de tesis Áurea Muñoz del Amo por su lectura crítica y revisión estilística.

Referencias

- Antoni, J., & Hatoum, M. (1998). Mona Hatoum. *BOMB*, 63, 54–61.
<http://www.jstor.org/stable/40425560>
- Bardaouil, S., & Fellrath, T. (2014). *Summer autumn winter...and spring. Conversations with artists from the Arab world*. Skira.
- Bouabdellah, Z. (2017). Deseo de libertad. Awraq. *Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, (15), 215–225.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6334224>
- Enwezor, O. (2003). The postcolonial constellation. Contemporary art in a state of permanent transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57–82.
<http://www.jstor.org/stable/4618328>
- Farzin, M. (2012, Summer). The imaginary elsewhere. How not to think about diasporic art. *Bidoun*, (27). <https://bidoun.org/articles/the-imaginary-elsewhere>
- Ramadan, D. (2004, n.d.). Regional emissaries. Geographical platforms and the challenges of marginalisation in contemporary Egyptian Art. *Apexart*.
<https://apexart.org/conference/ramadan.htm>
- Spivak, G. C. (2003). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press.
- Sultan, M. (2019, Winter 2019/2020). Myriam Ben Salah. Missed connections. *Art Papers*. <https://www.artpapers.org/myriam-ben-salah-missed-connections/>

[recebido em 25 de novembro de 2024 e aceite para publicação em 27 de maio de 2025]

Fernandes, Cristina & Ortega, Judith (Eds.)

***Música en las cortes ibéricas (1700-1834). Ceremonial,
artes del espectáculo y representación del poder***

Sociedad Española de Musicología, 2023, 619 pp.

Javier Gándara Feijóo¹

0000-0002-4272-6008 

¹ Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela, España.

Autor correspondente¹: javier.gandara.feijoo@usc.es

Aunque ciertos sectores de la sociedad actual tienden a considerar la música como un mero entretenimiento, dicho arte resulta de importancia capital para comprender el devenir histórico desde siglos atrás. Durante el Antiguo Régimen, lo musical constituía una potente herramienta de sociabilidad y propaganda política o religiosa, volviéndose indispensable en ámbitos cortesanos como el portugués y español. En esto último inciden precisamente las editoras del libro que aquí se reseña: Cristina Fernandes (Universidade Nova de Lisboa) y Judith Ortega (Universidad Complutense de Madrid). Ambas, con carreras investigadoras reconocidas, poseen un amplio conocimiento del asunto, pues ya centraron sus respectivas tesis doctorales en analizar desde la Musicología Histórica las cortes lusa e hispana durante el largo siglo XVIII (Fernandes, 2010; Ortega, 2010). El completo volumen que ahora presentan, publicado a finales del año 2023 por la Sociedad Española de Musicología, es resultado de fructíferas reuniones científicas celebradas en Lisboa y Madrid.

El ejemplar se enmarca en un campo extensamente trabajado desde varias décadas atrás tanto en España como Portugal: el de la música cortesana. Esta situación implica el complejo reto de tener que innovar dentro de un amplio panorama en el que se produjeron con antelación importantes contribuciones, desde artículos científicos (Llorens & Torrente, 2021) a trabajos doctorales (Labrador, 2003; Lopes, 2006) o capítulos de libro (Raggi, 2022). Aquí se supera la referida dificultad optando por una solución sencilla, pero poco o nada frecuentada hasta ahora. La misma consiste en ofrecer un enfoque conjunto, poniendo en diálogo, dentro de un mismo volumen, los análisis de musicólogos hispanos y lusos sobre lo ocurrido en cada una de las dos monarquías ibéricas. Además, la acción queda plenamente justificada por las estrechas relaciones políticas y sonoras que se establecieron entre Borbones y Braganzas a finales del Antiguo Régimen.

En la introducción del tomo se asientan, como es preceptivo, las bases metodológicas que, a su vez, actúan como hilo conductor: la necesidad de análisis

comparativos e interdisciplinarios entre ambos territorios ibéricos y la toma de conciencia de que las prácticas cortesanas influían en otros segmentos de la sociedad dignos también de estudio. De este modo, se opta acertadamente por minimizar dos prácticas historiográficas tan frecuentes como limitantes: la restricción de los estudios sobre el pasado al ámbito nacional y la concesión de un aura de exclusividad, no siempre justificada, al asunto cortesano. La estructura del libro es, en cambio, más conservadora, pues sus apartados muestran la habitual división en música escénica, religiosa, camerística y de danza. Tales ítems se corresponden con la famosa tríada de lugares de ejecución musical durante la Edad Moderna (y gran parte de la Contemporánea): teatro, iglesia y salón. Si bien esta disposición resulta muy operativa y útil para quien lee, pues parte de un patrón altamente interiorizado, una ordenación diferente quizás hubiese producido sinergias interesantes entre los trabajos incluidos.

El equilibrio de cada apartado resulta positivo, pues ninguno contiene más de cinco contribuciones ni menos de cuatro. Portugal goza ligeramente de una mayor representación en el volumen, con 10 aportaciones sobre su caso frente a las 8 hispanas; y dos de sus textos, escritos por David Cranmer y Raquel da Silva Aranha, aluden muy acertadamente a lo ocurrido en Brasil, a donde la corte lusa se trasladó en 1807 debido a la invasión francesa de la península ibérica y posterior guerra. Se echan en falta, sin embargo, alusiones a la influencia cortesana en América dentro de los capítulos españoles del ejemplar. La anteriormente mencionada inclusión brasileña queda además justificada por elementos de carácter escénico y musical. Un ejemplo: el príncipe regente D. João demostró más ostentación del poder real en uno de los coliseos públicos de Río de Janeiro (el Teatro de Manuel Luiz) que en los homólogos de la propia Lisboa previamente a su marcha. Por lo tanto, ello es indicativo de que el asunto americano no puede entenderse como algo tangencial o complementario a lo europeo, sino relevante *per se*.

Respecto a la calidad de los estudios que integran la publicación, debe apuntarse que es alta en general, con contribuciones de académicos que poseen una dilatada carrera, como Vanda de Sá tratando aquí la aparente movilidad social propiciada por los salones. Pero también se incluyen textos relevantes de recientes y solventes investigadores, como Carlos González Ludeña aludiendo a la formación musical de los primeros Borbones hispanos, junto con los festejos a ellos dedicados; o Alexandra Canaveira de Campos trabajando tratados de danza con filiación francesa publicados en Portugal, así como el contexto profesional y social en el que se aplicaban tales fuentes. Este tipo de engarces entre personas con trayectorias profesionales sólidas y emergentes producen, a ojos de quien esto escribe, un gran valor. No solo dan oportunidades a nuevas voces, sino que también aseguran la continuidad futura de los estudios sin perder nunca de vista las valiosas contribuciones de profesores anteriores.

Una parte importante de los investigadores del volumen tiende a centrarse en su propio país, cuestión perfectamente lógica si tenemos presente que cada quien trabaja sobre aquello en lo que es experto. Sin embargo, hubiese resultado de mayor interés que pesquisadores de un lado de la frontera dirigiesen su mirada hacia el otro. De este modo, se propiciarían nuevas perspectivas y comparaciones, enmarcadas en un contexto más rico y global. Dentro de esta línea, e influenciada necesariamente por el tema que trata, se encuentra en el libro la aportación de Sara Braga Simões, quien ofrece nueva

información (y matiza otra) sobre la representación de obras teatrales por la doble boda real hispano-lusa de 1785, un asunto trabajado con anterioridad por Lolo (2007) y Castro (2018). Sobre ello, faltan todavía aspectos por investigar, como la misteriosa presencia del corno di bassetto en la serenata *Il Parnaso*. Posee asimismo particular relevancia, en lo relativo a la conexión España-Portugal, el capítulo de Catarina Costa e Silva, pues alude a la diseminación ibérica de la danza francesa más allá de los núcleos Madrid y Lisboa. En este caso concreto, parte de un enigmático manuscrito elaborado por el polaco Félix Kinski en Porto ca. 1751. Ello mitiga una tendencia muy marcada en la Musicología portuguesa, que ha tendido a centrarse demasiado en la capital, siguiendo ciertas dinámicas centro-periferia heredadas del positivismo decimonónico.

La influencia de la música italiana, convertida prácticamente en moda a lo largo del siglo XVIII por Europa y gran parte de América, tiene igualmente su eco en este volumen. Nos encontramos ante un asunto realmente complicado de trabajar hoy en día, pues la historiografía ibérica de corte nacionalista impuso durante los siglos XIX y XX una visión negativa hacia toda esta corriente, interpretándola como una degeneración de las tradiciones autóctonas españolas y portuguesas. Afortunadamente, tal visión ha sido superada en las últimas décadas y varias contribuciones del ejemplar aquí reseñado son buena muestra de ello. En ámbito religioso, Fernando Miguel Jalôto nos informa sobre el papel del napolitano Antonio Tedeschi como compositor y cantante de la lisboeta Real Capela da Ajuda; el caso de este italiano, cuya biografía antes de llegar a la península ibérica resulta enigmática, recuerda al del maestro de capilla compostelano Buono Chiodi, con el cual sería pertinente una comparación.

Por su parte, Teresa Casanova Sánchez de Vega, quien anteriormente elaboró una detallada tesis doctoral sobre el *intermezzo* en España (Casanova, 2019), condensa en un capítulo algunos de sus principales hallazgos sobre obras del mencionado género breve compuestas expresamente para Madrid durante el reinado de Fernando VI. Además, vincula estas creaciones con las herramientas propagandísticas de entonces, siguiendo una fructífera vía iniciada por Domínguez (2015). La Musicología ibérica tiene pendiente todavía establecer comparaciones sistemáticas entre los *intermezzi* italianos y las inmediatamente posteriores tonadillas (escénicas) madrileñas, así como los entremeses con música lisboetas. La tarea arrojará seguro fértiles y sorprendentes resultados de filiación cuando sea llevada a cabo, combinando la habitual contraposición de géneros escénicos según idiosincrasias identitarias con el establecimiento de un sustrato común europeo.

La edición del libro, que abarca un total de 619 páginas con cubierta blanda, es cuidada, empleándose los criterios tipográficos que la Sociedad Española de Musicología utiliza en otras publicaciones, como su reconocida revista semestral *RdM*. Las imágenes del volumen se disponen en blanco y negro en su totalidad, asunto no perjudicial para los grabados o manuscritos plasmados en trabajos como el de Diana Campóo Schelotto, que trata danzas teatrales. No obstante, tal bicromía supone un cierto perjuicio en el caso de algunos lienzos que se reproducen en otros capítulos del libro, en los cuales el aspecto cromático otorgaría información valiosa. En cuanto a los ejemplos musicales (fragmentos de partituras), cabe decir que se disponen de forma inmejorable, incluso en casos en los que son numerosos por necesidad, como en el capítulo escrito por Luis López Ruiz

partiendo de la teoría de los tópicos musicales. Lo mismo sobre las tablas de datos, encajadas en textos documentados como el que Diana Vinagre realiza sobre los fagotes y violoncelos obligados en las capillas de Portugal o Sara Erro en relación con el aspecto profesional de los músicos en la Real Cámara hispana.

En definitiva, *Música en las cortes ibéricas (1700-1834): ceremonial, artes del espectáculo y representación del poder* constituye una publicación modélica, que cuenta con el respaldo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y el Instituto de Etnomusicología Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Entre las virtudes del libro se encuentran, por lo tanto, actualizar un ámbito de investigación con amplia trayectoria, contrarrestar la visión reduccionista de la península ibérica como periferia, tender puentes entre dos países tan relacionados como mutuamente ignorados, aportar múltiples perspectivas sobre el frágil patrimonio inmaterial y apuntar nuevas vías hermenéuticas para el futuro. Los textos del volumen, en portugués o español según la nacionalidad de cada autor, no solo se vuelven de interés para musicólogos, sino también historiadores culturales, sociales y de las mentalidades que necesiten obtener un enfoque más amplio y diverso de las monarquías ibéricas y su influencia en otros segmentos de la sociedad. Interdisciplinariedad que resulta fundamental para mirar al pasado y comprender nuestro complejo y vertiginoso presente.

Referencias

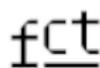
- Casanova, T. (2019). *El intermezzo en la corte de España, 1738-1758* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11015>
- Castro, P. (2018). Música para a troca das princesas. Estudo comparativo das obras dramáticas comemorativas do duplo enlace entre as monarquias ibéricas (1785). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5(1), 39-59. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/338>
- Domínguez, J. M. (2015). Todos los extranjeros admiraron la fiesta. Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada. *Berceo*, 169, 11-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5309401>
- Fernandes, C. (2010). *O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do Antigo Regime. A capela real e a patriarcal entre 1750 e 1807* [Tesis doctoral, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/11077>
- Labrador, G. (2003). *Gaetano Brunetti, un músico en la corte de Carlos IV* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/6235>
- Lolo, B. (2007). Las bodas de Carlota Joaquina con João VI (1785). Festejos con música al servicio de un ideal cortesano. En J. Martínez & M. P. Lourenço (Coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa* (pp. 1847-1884). Polifemo. <http://hdl.handle.net/10486/689285>
- Lopes, R. (2006). *O vilancico na capela real portuguesa (1640-1716). O testemunho das fontes textuais* [Tesis doctoral, Universidade de Évora]. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/11656>
- Llorens, A., & Torrent, A. (2021). Construyendo opera seria en las cortes de la península ibérica. Repertorio de Metastasio para España y Portugal. *Anuario Musical*, 76, 73-

110. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.05>

Ortega, J. (2010). *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808). De la real capilla a la real cámara* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47570>

Raggi, G. (2022). Non solo Roma. L'importanza di Bologna e il protagonismo delle donne artiste e spettatrici nei teatri d'opera di Lisbona (1708–1760). En I. Yordanova & J. Camões (Eds.), *Eighteenth-century theatre capitals. From Lisbon to St. Petersburg* (pp. 3-54). Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2phprbg.4>

[recebido em 15 de outubro de 2024 e aceite para publicação em 6 de fevereiro de 2025]



UID/00305/2020
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT —
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00305/2020.