

Abriu

Estudos de textualidade do Brasil,
Galícia e Portugal

ABRIU: ESTUDOS DE TEXTUALIDADE DO BRASIL, GALICIA E PORTUGAL is an annual scientific journal edited by Estudis Gallecs i Portuguesos, and Universitat de Barcelona. Its goal is to offer the academic community a space for debating textuality (literature, films, scenic arts, music...) in the frame of Brazilian, Galician and Portuguese studies with a plural methodological approach. Each issue consists of a monograph, along with miscellaneous articles, an open space and book reviews. It is recognized by the University of Barcelona and it is published simultaneously in print and electronically with free access (<https://revistes.ub.edu/Abriu>).

EDITOR

María Xesús Lama López (*Universitat de Barcelona, Spain*)

EDITORIAL BOARD

Nazir Ahmed Can (*Universitat Autònoma de Barcelona, Spain*)

Pere Comellas (*Universitat de Barcelona, Spain*)

Helena González Fernández (*Universitat de Barcelona, Spain*)

Elena Losada (*Universitat de Barcelona, Spain*)

Antonio Maura (*Academia Brasileira de Letras, Brazil*)

Isabel Soler (*Universitat de Barcelona, Spain*)

Maria de Lourdes Pereira (*Universitat de les Illes Balears, Spain*)

Ignacio Vázquez (*Universidade da Beira Interior, Portugal*)

ASSISTANT EDITOR

Antón Blanco Casás

SCIENTIFIC COMMITTEE

Maria Fernanda Abreu (*Universidade Nova de Lisboa, Portugal*)

Burghard Baltrusch (*Universidade de Vigo, Spain*)

Arturo Casas (*Universidade de Santiago de Compostela, Spain*)

José Colmeiro (*The University of Auckland, New Zealand*)

Catherine Davies (*University of London, United Kingdom*)

António Apolinário Lourenço (*Universidade de Coimbra, Portugal*)

Luís Augusto Fischer (*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil*)

Mauri Furlan (*Universidade Federal de Santa Catarina, Brazil*)

Helena Miguélez-Carballeira (*Bangor University, United Kingdom*)

Javier Gómez-Montero (*Universität Kiel, Germany*)

Carlos Paulo Martínez-Pereiro (*Universidade da Coruña, Spain*)

Cláudia Pazos-Alonso (*University of Oxford, United Kingdom*)

Isabel Pires de Lima (*Universidade do Porto, Portugal*)

Carlo Pulsoni (*Università di Padova, Italy*)

Dolores Vilavedra (*Universidade de Santiago de Compostela, Spain*)

n.º 11

Abriu

Estudos de textualidade do Brasil,
Galícia e Portugal

2022

Ecocríticas.
Palabras e imaxes



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estudis Gallecs i Portuguesos

ABRIU: ESTUDOS DE TEXTUALIDADE DO BRASIL, GALICIA E PORTUGAL
ESTUDIS GALLECS I PORTUGUESOS
Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona (Spain)
filgalport@ub.edu

EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu



COVER IMAGE

© Viki Rivadulla, *Conversa* (acrílico sobre lienzo de 1 x 1 m).

PRINTING Gráficas Rey
ISSN 2014-8526
e-ISSN 2014-8534
DL B-18.111-2012
e-DL B-18.110-2012



COPYRIGHT © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.



TABLE OF CONTENTS

MONOGRAPH.

ECOCRÍTICAS. PALABRAS E IMAXES

Issue Editors: Ana Acuña Trabazo and María Xesús Nogueira Pereira

Ecocríticas. Palabras e imaxes nunha visión interdisciplinar <i>Ana Acuña Trabazo, María Xesús Nogueira Pereira</i>	11
Escrituras de terra e de auga. Palabras e imaxes sobre a desposesión <i>Ana Acuña Trabazo, María Xesús Nogueira Pereira</i>	17
Literaturas africanas, ecosistemas e resistència <i>Ana Martinho</i>	65
«A propósito da devastação das nossas matas». Ambientalismo, preservacionismo e iberismo como crítica à modernidade em Gilberto Freyre (1923-1937) <i>Alberto Luiz Schneider</i>	83
Arte/Educación. Experiencias relacionais na educación artística <i>Natalia Poncela López</i>	115
Unha apoloxía da natureza. Cineastas galegas no ronsel da ecocrítica <i>Irene Basanta Pin</i>	131
A triloxía <i>Qatsi</i> . Unha análise do equilibrio da vida desde unha perspectiva posthumanista e o seu reflexo na realidade da Galiza e Portugal <i>Luis E. Froiz Casal</i>	155

Natureza dixital: videopoesía desde a perspectiva ecocrítica <i>Celia Parra Díaz</i>	173
---	-----

MISCELLANY

<i>A velha que foi manceba</i> . Contributo para unha nova hipótese interpretativa da cantiga <i>Direi-vos ora que oi dizer</i> de Joan Vaasquiz de Talaveira (B 1545) <i>Xosé Bieito Arias Freixedo</i>	189
Designing Satisfaction: [Hidden] Technology in the <i>Cantigas</i> of Pero Meogo <i>Rip Cohen</i>	221
Pero Meogo: desde a métrica e a música á percepción métrica <i>Antoni Rossell</i>	239
A simbiose entre turismo industrial e turismo literario: na rota da chapelaria com os <i>Unhas Negras</i> <i>Ana Claudia Salgueiro da Silva</i>	257

OPEN SPACE

Creación e investigación artística: Texto, Naturaleza, Cuerpo y Género <i>Yolanda Herranz Pascual</i>	281
Con otra mirada <i>Celeste Garrido Meira</i>	317
Tres poemas de Luísa Villalta. A imaxe antropomórfica <i>Xosé María Álvarez Cáccamo</i>	337

REVIEWS

Repensar a teoría. Debates para unha modernización da historiografía literaria tradicional <i>José Antonio Losada Montero</i>	355
Una nueva historia de los feminismos ibéricos <i>Carmen Mejía Ruiz</i>	361
Sena & Sophia: centenários <i>José Vieira</i>	365
Resenha de Haroldo de Campos, tradutor e traduzido <i>Fabio Júlio Pereira Briks, Emily Arcego</i>	369
CALL FOR PAPERS	379
AUTHOR GUIDELINES	381

MONOGRAPH

ECOCRÍTICAS. PALABRAS E IMAXES

Issue Editors: Ana Acuña Trabazo
and María Xesús Nogueira Pereira

ECOCRÍTICAS. PALABRAS E IMAXES NUNHA VISIÓN INTERDISCIPLINAR

ANA ACUÑA TRABAZO

Universidade de Vigo

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA

Universidade de Santiago de Compostela

E se non tivésemos imaxes que nos representen e expresen? Poderemos ir, outra volta, do declive e a destrución, da perda de «partillarmos o ollar» á súa construción?

MARGARITA LEDO (2009: 46)

A emerxencia de creacións artísticas que teñen como eixe as preocupacións medioambientais deu lugar a etiquetas como *ecoliteratura* ou *ecocinema*, até o momento pouco exploradas. A condición híbrida destas manifestacións, que combinan a palabra (nomeadamente a poesía) e a imaxe (a fotografía, a escultura, a videocreación, o cinema) están detrás dun proxecto que tivo como primeiro xermolo a xornada *Eco-críticAs: palabras e imaxes*, celebrada en Pontevedra en novembro de 2017.

A análise destas manifestacións demandaba non só un estudo ao abeiro da ecocrítica senón tamén unha exploración das relacións entre natureza e xénero á luz das achegas metodolóxicas dos ecofeminismos. A interartisticidade e a hibridación de códigos que comparten tales creacións sitúaaas a miúdo nas marxes das industrias culturais e confínaas nun espazo desatendido por unha investigación lastrada por unha resistencia á interdisciplinabilidade e que este monográfico quere superar na liña do sinalado por Velasco (2015) e por Flys; Marrero; Bardella (2010: 22):

Aunque la ecocrítica se ha dedicado inicialmente al análisis literario, este sesgo también empieza a cambiar. Progresivamente se incluyen en esta corriente más análisis de otras manifestaciones culturales; como pueden ser el arte y el cine, aunque todavía son pocos.

A nosa concepción do volume parte da relevancia desas manifestacións (incluídas nas chamadas «humanidades ambientais»), de aí a presenza de tres artigos (de Luís E. Froiz, Celia Parra e Irene Basanta Pin) dedicados ás producións audiovisuais dado o seu papel no discurso ecosocial xa que propoñen imaxes que apostan por unha mirada outra (Rodríguez Mattalía 2018).

Dende unha perspectiva ecocrítica e ecolóxica, dous artigos estritamente literarios pertencen ao ámbito lusófono (de Ana Maria Martinho e Alberto Luiz Schneider) e abordan, maioritariamente, o xénero narrativo e ensaístico nos países africanos de expresión portuguesa e no Brasil. No ámbito galego unha colaboración (Ana Acuña e M^a Xesús Nogueira) detense na relación entre as imaxes fixas ou móbiles e a poesía, sen esquecer as referencias a outras manifestacións culturais relacionadas.

Tamén reservamos un espazo para a educación como disciplina implicada na cultura ecolóxica non androcéntrica e na mediación coa arte. Neste sentido, algúns artistas entenden a arte e a educación como unha fractura do cotián, unha forma de cuestionar a sociedade e a cultura que nos rodea (Blanco; Cidrás *apud* Poncela 2022). Ese pode ser o caso das creadoras que no apartado «Open Space» escriben sobre os seus proxectos artísticos persoais (Yolanda Herranz e Celeste Garrido) ou sobre os dos demais (Xosé María Álvarez Cáccamo sobre a poesía de Luísa Villalta e a fotografía de Maribel Longueira). Creadores e creadoras, ademais de docentes, mostran na súa obra ou na obra doutras a corporalidade e a multisensorialidade, experiencias que nos permiten entender o monográfico como un «contorno» (Tafalla 2019).

ESTUDOS

Da condición híbrida da linguaxe da videopoesía e do estudo de creacións arredor dos conceptos de corpo, muller, espazo e cultura ocúpase o artigo «Natureza dixital: videopoesía desde unha ollada ecocrítica», de Celia Parra. A investigadora e (video)creadora repara na intersec-

ción que se produce nestes formatos entre o natural e o dixital e, logo da análise de varios exemplos, considera que «a videopoesía, co seu corpo dixital, pode camiñar da man dunha necesaria visión ecocrítica do noso hábitat».

Sobre a linguaxe audiovisual, e máis concretamente sobre o cinema, trata o traballo de Irene Basanta Pin, «Unha apoloxía da natureza: cineastas galegos no ronsel da ecocrítica». A estudosa achégase, a través de varias realizadoras enmarcadas no ecocinema, a diferentes fórmulas de relación entre a natureza humana e non humana. Alén de salientar o carácter híbrido e fronteirizo –a respecto do documental– do movemento Novo Cinema Galego, salienta a importancia das olladas ecocríticas no audiovisual.

O cinema experimental, nomeadamente a triloxía *qatsi*, de Godfrey Reggio, é o obxecto de estudo de Luís E. Froiz no traballo «A triloxía *Qatsi*: unha análise do equilibrio da vida desde unha perspectiva posthumanista e o seu reflexo na realidade de Galiza e Portugal». Da análise das tres pezas que conforman o ciclo e que o autor considera exemplos de ecocinema conclúe que o posthumanismo é «a visión principal desde a que podemos comprender a proposta» do realizador, que supuxo «un cambio de paradigma no xeito de filmar o noso contorno».

Sobre a representación das agresións medioambientais, a perda e o ecocidio na literatura e nos discursos interartísticos trata o artigo «Escrituras de terra e de auga. Palabras e imaxes sobre a desposesión», de Ana Acuña Trabazo e María Xesús Nogueira Pereira. O estudo analiza composicións que abordan, desde diferentes códigos a miúdo híbridos e espazos diversos, problemas derivados da acción do ser humano que implican mudanzas nos modos de vida, na relación co medio e na identidade.

Ao intelectual do Brasil Gilberto de Mello Freyre, pioneiro na consideración de cuestións medioambientais e ecolóxicas, dedica Alberto Luiz Schneider o seu traballo, «*A propósito da devastação das nossas matas*»: ambientalismo, preservacionismo e Iberismo como crítica à modernidade em Gilberto Freyre (1923-1937)». A súa é unha análise complexa do pensamento dun autor que, desde o tradicionalismo e o

iberismo, mostra unha preocupación, inusual no seu tempo, por problemas como o monocultivo do azucre ou a contaminación e unha «sensibilidade ecolóxica, empregada como arma crítica em relação a dissolução do pasado».

Ana María Martinho, «Literaturas africanas, ecosistemas e resistencia», mostra o que a literatura africana pode achegar ao debate sobre ecoliteratura e ecocrítica. Con esta finalidade, ademais de aludir ao escritor angolano Arlindo Barbeito, analízanse obras contemporáneas do tamén angolano Ruy Duarte de Carvalho (con contributos sobre os modos de representar a relación entre o home e a natureza), a mozambicana Paulina Chiziane (cuxa obra destaca o papel das mulleres na sociedade) e a caboverdiana Dina Salústio (para quen a cuestión do espazo é unha categoría crítica). Por último, a profesora Martinho reserva un espazo para a oratura pois os seus textos sempre manifestan a relación entre o ser humano e a natureza.

A colección de artigos complétase co traballo «ArtEducación. Experiencias na educación artística», na que a investigadora e crítica Natalia Poncela senta, a partir da análise de experiencias levadas a cabo por distintas institucións nos últimos 15 anos, bases metodolóxicas para a mediación artística. A autora fai unha serie de reflexións sobre o concepto da *arteducación* nas que aborda cuestións como os novos modelos educativos e de mediación, a arte colaborativa e o xénero, e senta bases metodolóxicas innovadoras.

O monográfico complétase, na sección «Open Space», con tres valiosas reflexións. Nunha delas, «Tres poemas de Luísa Villalta. A imaxe antropomórfica», o ensaísta e poeta Xosé María Álvarez Cáccamo analiza composicións dun produto híbrido: o libro *Papagaio* (2006), no que a poeta coruñesa fai dialogar os seus textos con fotografías de Maribel Longueira.

Sobre escultura, natureza e xénero tratan as achegas de Yolanda Herranz e Celeste Garrido. A primeira leva a cabo, en «Creación e investigación artística. Texto, Naturaleza, Cuerpo y Género», unha reflexión na que sintetiza unha tripla visión: a da creadora, a da docente e a da investigadora. Ademais da importancia da natureza como lugar de

experiencia artística, a autora salienta a importancia da interrelación entre o corpo e a natureza na súa obra.

O corpo está tamén presente en «Con outra mirada», reflexión persoal da escultora Celeste Garrido arredor da arte, o espazo e o xénero. Logo de describir as súas intervencións artísticas sobre espazos naturais, explica que o interese polo corpo feminino como eixe constituíu un punto de inflexión na súa creación.

Esperamos que as diferentes análises e reflexións reunidas neste monográfico poidan contribuír aos obxectivos da ecocrítica, co estudo das relacións entre a literatura e outras producións culturais co medioambiente (Flys 2015), e do ecofeminismo, coa súa redefinición da nosa relación co mundo non humano e a relación entre os sexos (Velasco 2015) e, en último termo, a crear unha sociedade máis igualitaria e respectuosa coa contorna.

AGRADECEMENTOS

As editoras agradecen a todas aquelas persoas que directa ou indirectamente participaron neste número, especialmente ás autoras e autores que nos acompañaron dende aquela xornada de 2017 en Pontevedra. Grazas tamén a Viki Rivadulla, creadora da portada, por ilustrar coa súa «Conversa» as palabras e as imaxes deste monográfico.

FINANCIAMENTO E RECOÑECIMENTOS

Este monográfico vincúlase ao proxecto de investigación «O tropo animal: Unha análise ecofeminista da cultura contemporánea de Galicia e Irlanda/El tropo animal: Un análisis ecofeminista de la cultura contemporánea de Galicia e Irlanda» (PGC2018-093545-B- I00 (MCIU/AEI/FEDER/UE) dirixido por Manuela Palacios González.

BIBLIOGRAFÍA

- FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLA VIGAL, Julia (2010). «Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario». Carmen Flys Junquera; José Manuel Marrero Henríquez; Julia Barella Vigal (ed.). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 15-25.
- FLYS JUNQUERA, Carmen (2015). «Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria». Alicia H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés editores, 307-320.
- LEDO, Margarita (2009). *Do bucle e da fenda: para un ensaio crítico da cultura galega*. A Coruña: Real Academia Galega.
- PONCELA, Natalia (2022). «ArtEducación. Experiencias na educación artística». Monográfico: *Ecocríticas: Palabras e imaxes, Abriu 11*.
- RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena (2010). «Audiovisuales y discurso ecosocial: de la casa a la intemperie». José Albelda; José María Parreño; J. M. Marrero Henríquez (coord.). *Humanidades ambientales: Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Catarata, 164-181.
- TAFALLA, Marta (2019). *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Madrid: Plaza y Valdés.
- VELASCO SESMA, Angélica (2015). «Más allá del mecanicismo: heroínas ecológicas del imaginario actual». Alicia H. Puleo (ed.). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés editores, 341-358.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

ESCRITURAS DE TERRA E DE AUGA. PALABRAS E IMAXES SOBRE A DESPOSESIÓN

ANA ACUÑA TRABAZO

Universidade de Vigo

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO: Analizaranse os discursos literarios e interartísticos centrados na desposesión do espazo en Galicia como consecuencia da acción humana (espolio enerxético, incendios, mareas negras, contaminación).

PALAVRAS-CHAVE: literatura galega; medio ambiente; ecoloxía; ecocrítica; ecofeminismo.

ESCRITURES DE TERRA I D'AIGUA. PARAULES I IMATGES SOBRE LA DESPOSSESIÓ
RESUM: S'analitzen els discursos literaris i interartístics centrats en la desposesió de l'espai a Galícia com a conseqüència de l'acció humana (espoli energètic, incendis, mareas negres, contaminació).

PARAULES CLAU: literatura gallega; medi ambient; ecologia; ecocrítica; ecofeminisme.

WRITINGS OF LAND AND WATER. WORDS AND IMAGES ABOUT DISPOSSESSION
ABSTRACT: Literary and inter-artistic discourses centred on the dispossession of space in Galicia as a consequence of human action will be analysed (energy spoliation, fires, oil spills, pollution).

KEYWORDS: Galician literature; environment; ecology; ecocriticism; ecofeminism.

INTRODUCCIÓN

As persoas que isto asinamos, levamos tempo traballando nas manifestacións literarias que reflicten os problemas do medio ambiente. As nosas análises revelaron dúas evidencias que serven como punto de partida para este traballo: 1) o predominio do xénero poético; 2) a presenza de imaxes en canto signos de diferentes linguaxes (poesía visual, fotografía, audiovisual, debuxo, música).

Precisamente son estes os casos dos que nos imos ocupar, pois o noso obxectivo é mostrar como o ecocidio vivido polo espazo galego tivo e ten o seu reflexo nas manifestacións literarias e artísticas cunha vontade ecocrítica de defensa do medio. Comezamos as nosas investigacións dende a interdisciplinabilidade e queremos continuar coa interartisticidade pois as imaxes poden proporcionar outra mirada sobre a crise medioambiental diferente dos discursos hexemónicos.

Nesta achega analizamos discursos literarios acompañados a miúdo de imaxes fixas ou móbiles que se ocupan da desposesión do medio en Galicia e que, en último termo, tamén mostran a desposesión da identidade. Con esta finalidade teremos en conta o manifestado polos teóricos da historia, da xeografía e do urbanismo, de maneira que o tempo e o espazo serán as lentes interpretativas predominantes.

Ademais de aproveitar as perspectivas da historia contemporánea para o noso comentario da literatura galega, o traballo sitúase nos estudos da ecocrítica, do ecofeminismo, da estética animal e das humanidades ambientais. De feito, destacaremos o padecemento dos animais non humanos, así como a contribución das mulleres aos procesos organizativos e ás transformacións «para outro mundo posible», parafraseando o título de Alicia H. Puleo.

MARCO TEÓRICO E METODOLÓXICO

Indicamos nas liñas anteriores a nosa débeda cos estudos de xeografía, do urbanismo, da economía e da historia, en concreto a historia agraria.

Os estudos de historia agraria publicados en España por A. Miguel Bernal e sobre todo por investigadores galegos do grupo Histagra da Universidade de Santiago de Compostela (L. Fernández Prieto, A. Cabana, D. Lanero, A. Collarte, E. Boquete, A. Freire, A. Díaz Geada) permitíronnos comprender a evolución histórica e as claves dos conflitos socioambientais motivados polo uso dos recursos naturais, así como as mobilizacións levadas a cabo polas galegas e galegos, especialmente elas.

Estes estudos foron completados con aqueloutros realizados por xeógrafos que, como X. Constenla, teñen teorizado sobre o colapso territorial de Galicia como consecuencia das lóxicas da economía de mercado (Constenla 2018: 16) que provocou unha serie de procesos de desnaturalización sobre o espazo relacionados coas agresións ao medio natural e patrimonial. Aspectos todos eles que se exemplificarán nos textos que iremos mostrando ao longo do artigo.

Por outra banda, os ensaios sobre a Galicia urbana achegan claves de interpretación e periodización pertinentes, posto que o noso país xa é netamente urbano e «a poboación agraria é arestora insignificante» (Paül 2015: 701). Esta valoración do rural de V. Paül vén coincidir coa visión de X. Constenla pois «apunta a un espazo subsumido nunha profunda crise económica e demográfica» (Paül 2015: 703) xa estudado tamén por C. Taibo na súa obra *Iberia vaciada. Despoblación, decrecemento, colapso*, e que será exemplificado a través de fontes literarias e/ou audiovisuais nas páxinas deste artigo.

Partindo da interrelación que establecemos entre literatura e outros textos culturais, por unha parte, e, por outra, co medio ambiente (Flys 2015), o noso estudo do material de creación baséase ademais nos fundamentos da ecocrítica e na súa consideración da natureza como categoría de análise (Glofelty 1996), por máis que esta non desenvólvese unha metodoloxía específica (Flys 2010). O artigo explora, polo tanto, a representación da natureza nos textos: en que medida enfatizan o contorno máis-que-humano que nos condiciona e en que medida ofrecen sabedoría ou nos achegan ao experiencial sobre a crise da natureza. A implicación de «axencias e forzas tanto humanas como non huma-

nas» nas cuestións medioambientais (Braidotti 2016: 152) insiren tamén o estudo das preocupacións medioambientais no marco da recomposición da humanidade proposta polo posthumanismo.

Por outra banda, o impacto da degradación e o espolio da natureza nos suxeitos femininos, e a participación destes na defensa do medio enmarcan o traballo nas correntes de pensamento do ecofeminismo, concibido a un tempo como unha teoría e como un movemento que relaciona mulleres e medio ambiente (Estévez Saa; Lorenzo Modia 2018). O reflexo nos textos da contaminación ambiental e a degradación da vida das mulleres e os animais (Gaard 1993), as estratexias emancipatorias identificadas en textos de autoría feminina (Legler 1997), así como a reivindicación de categorías ecolóxicas de liberación dende as que pensan e actúan colectivos do Terceiro Mundo (Shiva 1995) e a centralidade das mulleres en canto suxeitos activos no coidado do medio e na transformación do modelo androcéntrico de desenvolvemento (Puleo 2011) son liñas de pensamento relevantes para un traballo que atende, ademais de á representación da natureza nas obras da literatura e da cultura, ao papel das mulleres como suxeitos poucas veces visibilizados, a pesar de seren esenciais na defensa dos recursos naturais como ten demostrado a historia agraria (Lanero 2013, Cabana 2013, 2017 e 2021) e o ecofeminismo (Mies; Shiva 2015). En definitiva, pretendemos, a través da ecocrítica, do ecofeminismo e dos estudos animais, iluminar a presenza da natureza e das mulleres na creación das últimas décadas.

Á hora de delimitar o corpus, como xa adiantamos, démoslle prioridade ao xénero poético, pois non podemos obviar o feito de que este estivese vinculado ao folclore e a unha temática maioritariamente rural. Consideramos, polo tanto, que a poesía, nas súas hibridacións con outras linguaxes, é unha modalidade privilexiada para comprobar como a literatura reflectiu, dende o Rexurdimento, a historia dos espazos naturais do país. O seu papel como vehículo de transmisión de ideas resultou ademais fundamental en momentos como a denominada etapa agrarista, a década dos setenta —dominada por unha estética social— ou as mobilizacións tras do afundimento do buque petroleiro *Prestige* en novembro de 2002.

Centrándonos na literatura galega dos séculos xx e xxi, veremos a partir de agora como algúns textos reflectiron de maneira clara as transformacións producidas no mundo rural, urbano e mariño. Máis concretamente, a poesía galega dará testemuño do proceso de cambio tecnolóxico que experimenta Galicia no século xx (cambio sufrido pola gandería, explotación do monte e impacto na paisaxe, abandono e perda identitaria, etc). De igual maneira, os textos abordan a conflitividade ambiental derivada destas mudanzas.

Consideramos, a teor dos textos citados, que a literatura espella o devir do noso medio ambiente e atrevémonos a equiparar a temática que aparece na literatura galega dos séculos xix, xx e xxi coa descomposición da historiografía agraria ou xeográfica citada.

A DESPOSESIÓN DOS ESPAZOS

Nun traballo anterior (Acuña Trabazo e Nogueira Pereira, inédito), cinguido á historia agraria,¹ demostramos como esta se viu acompañada por manifestacións literarias. Nesta ocasión subxace, coma daquela, a periodización da historia agraria sinalada por A. Miguel Bernal. Con todo, pareceunos máis oportuno presentar os textos distribuídos seguindo o espazo afectado dado que houbo conflitos medioambientais que se mantiveron e manteñen no tempo (caso das industrias contaminantes).

Como indicamos, para axudar a contextualizar os períodos en que nos situamos seranos útil partir da tripla periodización establecida polo historiador A. Miguel Bernal (2001) para o estudo do desenvolvemento das sociedades rurais en España.

Da primeira etapa (1955-56 até 1960) sinalada por A. Miguel Bernal, o investigador galego Anxo Collarte (2006) profundou no programa

¹ A investigación foi presentada no II Congreso Internacional *Transicións na agricultura e na sociedade rural. Os desafíos globais da historia rural* e XVI Congreso de Historia Agraria-SEHS#VII Encontro RuralReport, Santiago de Compostela, 20-23 xuño 2018.

agrario do *desarrollismo* franquista en Galicia, en concreto cuestións como o fomento agronómico e a política de estrutura agraria e forestal, entre outros. Destacamos esas cuestións porque provocaron episodios de notable impacto ambiental como a desecación da lagoa de Antela (Ourense) que abordaremos máis abaixo.

A segunda etapa sinalada por A. Miguel abarca de 1970-73 até 1980-84. Esta foi unha década caracterizada pola paulatina desarticulación do verticalismo no ámbito rural (irmandades sindicais de labradores e gandeiros que se converteron en cámaras agrarias locais), polo conflito da cota empresarial e por dous cambios fundamentais: a mecanización e a especialización produtiva.

A terceira etapa, que para Bernal abarca dende 1980 até hoxe, está marcada pola entrada na Unión Europea e o xurdimento de novos problemas. No caso de Galicia, continúan os conflitos que non foran resoltos e xorden outros que afectaron tanto á propiedade (desafuzamentos nas Enchousas e Larín) como á produción (leite, carne, pataca, augardente e viño) e dos que se encontra abundante documentación gráfica e audiovisual na obra do sociólogo e sindicalista Emilio López Pérez (2012).

Por último, é necesario advertir que a nosa clasificación e periodización está referida á datación dos conflitos, con independencia de cando foron literaturizados e/ou convertidos en imaxes. Dado que se analizan fenómenos complexos que poden remitir a diferentes aspectos afectados (monte, terra, ríos, lagoas, rías e mar) optamos por simplificar e incluír os textos literarios nun único apartado para facilitar a comprensión do noso ensaio.

1. As lagoas e os ríos

A desfeita ambiental producida na lagoa de Antela é o primeiro ecocidio que imos abordar e cuxa memoria pervive ao longo de diferentes xeracións de escritoras e escritores galegos. A desecación de lagoas insírese dentro da política do *desarrollismo* franquista cuxo pilar básico foi a creación de novas áreas agrícolas en Galicia (tamén en Andalucía, Ara-

gón e Estremadura). Polo que respecta á nosa terra e ademais da de Antela, Anxo Collarte sinala outras zonas de actuación prioritaria: Ulla, Lemos e Terra Chá. Co tempo viuse que «os beneficios da explotación agraria non compensaron a perda do ecosistema lacustre» (Collarte 2006: 122).

O poeta limiao Xabier Xil Xardón (Morgade, Xinzo de Limia, 1983) recolle a desfeita provocada coa desecación da lagoa de Antela no seu libro *Cando menos a derrota* (2009). Ademais de referir a perda producida no tempo dos seus antepasados, o poemario mostra a consecvente destrución dun ecosistema e dunha identidade nos descendentes (ou sexa, no poeta):

Na distorsión do espello —aquele mar de beón
que viu nacer a nosa estirpe—
na súa veiga —aquele comunal pasto
que bairou nos nosos ollos—
nas pantasma que subscriben as pocecas —esta derrota
que se resiste e que nos nega—
vémonos seres acuáticos, nados para nadar ao chou
sen máis extremas [...] (Xil 2009: 16).

Na poesía de Xil Xardón recupérase o patrimonio inmaterial,² caso da lenda da cidade de Antioquía (anegada baixo a lagoa de Antela por non dar pousada nin comida ao Noso Señor) e a dos soldados do rei Artur que saen da lagoa á tardiña, así como a riqueza natural, caso da flora (beón, espadana...) e da fauna (cegoñas, avetola...).

Outros versos de Xabier Xil Xardón ofrécennos a resistencia, a oposición a través da autodestrución (até facer que volvan as barcas varadas e a auga), aínda que nin os seres mitolóxicos axuden a defenderse e só quede a impotencia «cando berro é só para espirme | no teu colo | Limia | e ninguén ouve» (Xil 2009: 64).

² Recomendamos a consulta do libro de imaxes *Antela. A memoria asolagada* (Martínez Carneiro 2000).

O valor identitario do léxico é tematizado por Chus Pato (Ourense, 1955) no poema inédito «Os sons dun silabario – O son dunha palabra que nunca escoitei – o son do Stalker» (Pato 2020: en liña). A composición establece ademais un diálogo coas linguaxes pictórica, «Os nenúfares» (1920-1926) de Monet, e cinematográfica, *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky e *O Anticristo* (2009), de Lars von Trier. Conforme a propia escritora explicou, o poema «intenta trenzar tres terras, tres terras que teñen en común ter sido danadas»: a Zona, espazo perigoso e prohibido na apocalíptica cinta de Tarkovsky, o bosque que se acaba convertendo nun espazo hostil na de Von Trier e a Limia posterior á desecación (Pato 2021: en liña). O texto, que ensarilla referencias interartísticas, relaciona polo tanto o lugar desposuído da Limia con escenarios de ficción vinculados pola agresión ao medio.

A pintura de Monet serve como exemplo para explicar o proceso de perda dun «léxico que posibilitaba a vida» (Pato 2021: en liña) a raíz da desecación da Lagoa de Antela:

nenúfar

palabra que usamos para indicar a flor que recibe ese nome. Calquera turista interesada pode visitar na Orangerie «As ninfeas» de Monet. [...] Calquera turista ou emigrante limiao en París, poñamos na década dos corenta do século pasado, podería traducir o título desta pintura por «As auganas de Monet». Augana é a palabra que os e as limiás usaban, se cadra aínda o fan, para sinalar un nenúfar cando na Antela florecían. Nós, nadas no ano da desecación, nunca as vimos, moito nos prestaría escoitar a alguén vivo ou defunto pronunciar «augana» e de vez ver cos ollos da lembranza o referente flotando sobre as augas (Pato 2020: en liña).

Outro acontecemento histórico relacionado coa hidrografía como é a construción de encoros tivo un importante eco na poesía galega.³ As primeiras manifestacións teñen que ver coa resistencia mostrada ante a

³ Tamén na narrativa con obras como *Morrer en Castrelo do Miño* (1978) de X. Fernández Ferreiro ou *A vila sulagada* (1981) de D. Cortezón.

construción da presa de Castrelo de Miño. A obra formaba parte do plan de FENOSA, empresa que conseguira a concesión da Explotación Integral del Río Miño. A súa execución, iniciada en 1965, tivo como resposta unha mobilización veciñal na que as mulleres tiveron unha importante implicación.

Nas aldeas ourensás afectadas polo encoro de Castrelo de Miño, «as protestas campesiñas [...] enfocan cara ao problema do encoro a elite intelectual do tempo, e [...] as organizacións políticas opositoras ao réxime» (Collarte 2006: 166) de tal maneira que «as mobilizacións de Castrelo de Miño, na primavera de 1966, foron o primeiro escenario de reivindicación política non universitaria dos estudantes galegos» (Gurriarán 2008: 177) á que non estivo alleo a literatura co «acto de protesta encuberto: o xantar de despedida a Celso Emilio Ferreiro, que marchaba a Venezuela» (Gurriarán 2008: 177).

Nestas mobilizacións, fito na historia contemporánea de Galicia (López Carreira 2014: 189), non só participou o estudantado galego senón tamén o madrigalego,⁴ ao que pertencía Lois Diéguez (Monforte de Lemos, 1948), autor do poema «Todo é silencio», dedicado «ós labregos de Castrelo». A composición apareceu no número 1 da colección Val de Lemos, no poemario *Canciós pra un agromar branco i azul* (1968) e na antoloxía *Os novísimos da poesía galega* (1973). O texto enfronta o termo silencio, empregado de maneira polisémica (represión, silencio administrativo e silencio que segue á destrución) ao ruído das protestas:

Iles empezan a soñar con barcos,
con sireas oubeantes,
con terras descoñecidas e iñotas.
Pero todo é silencio (Diéguez [1968] 1993: 19-20).

⁴ O traballador, pintor e tamén madrigalego Reimundo Patiño foi o creador, en 1968, do cadro titulado «Castrelo de Miño» e que se reproduce na páxina 155 do catálogo da exposición «Reimundo Patiño: A explosión dun mundo» (Auditorio de Galicia, decembro de 1999 e febreiro de 2000).

A este mesmo conflito é posible que se refira tamén o poema «Aquilo», de Darío Xohán Cabana (Roás, Cospeito, 1952-Romeán, Lugo 2021), publicado xunto con outras composicións baixo o título *Home e terra* (1980) na mencionada colección Val de Lemos:⁵

Deus separou as augas das terras

XÉNESIS

A terra foi auga.
E os homes marcharon
pola auga
polo ferro,
cara á fame.

O río cara ó mar
quedouse no camiño.
Ficou preso
da industria da miseria [...]
(Cabana [1970] 1993: 100)

Dende o exilio mexicano, Florencio Delgado Gurriarán (Córgomo, Vilamartín de Valdeorras, 1903-Fair Oaks, California, 1987) abordará este problema ambiental (e outros) nos catro «Poemiñas da terra asolagada», publicados en 1986 pero redactados nos anos 70. En cada unha das composicións engádesse unha idea sobre a desfeita provocada polos encoros: a falta de espazo para a natureza galega, o encaixamento da auga para darlles electricidade aos alleos, o desacordo coa situación creada, a descrición do ermo e a interrogación sobre a reacción das galegas e galegos. Reproducimos o segundo dos catro textos nos que Delgado Gurriarán pretende afondar nos antecedentes, consecuentes e culpables:

⁵ O feito de que a colección Val de Lemos fose creada e dirixida por Manuel María (Outeiro de Rei, 1929-A Coruña, 2004) parécenos especialmente relevante para remarcar os paralelismos entre o devir da historia das mobilizacións na defensa da terra e a literaria.

II

Onte, as augas escumantes
 dos rigueiriños brañegos,
 bailaban a muiñeira
 para engado dos penedos.
 Hoxe, danzan, a «go-go»
 en turréiros de cemento
 e van, por irtos aramios,
 a darlle forza aos alleos
 (Delgado 1986: 62-63).

Os dous últimos poemiñas da serie de catro salientan pola introdución de termos procedentes doutras terras, hibridismo lingüístico habitual na obra de Delgado Gurriarán, e que inciden na consideración de Galicia como «Far West da España, | “set” pra un “western” de indios mansos».⁶

Aínda no exterior, en Bos Aires (Alonso 2016: 17) publicaríase en 1966 o «Romance de Castrelo de Miño», sonado poema de Albino Núñez Domínguez e que circulaba clandestinamente por Galicia.

Noutros casos, o tema dos encoros dá lugar a poemarios monográficos que se centran en conflitos concretos, como acontece con *Remitencias* (2013) de Xosé Lois García (Lugo, 1945). Este reúne 86 poemas e outras tantas fotografías da súa autoría para mostrar a desaparición dunha forma de vida tras a inundación das aldeas luguesas regadas polo Miño nos concellos do Saviñao, Chantada, Taboada, Paradela e Portomarín, debido á construción, en 1963, do encoro de Belesar:

A illa que nunca foi do Miño anulación,
 nunca por selo foi illada das palabras.
 Castro Candaz remitencias pide á auga,
 concretando límpida concordia de antano

⁶ A imaxe do *indio* e do *Far West* foi empregada anos despois por Carlos Negro (*vid. infra*).

no berro que foi estrangulado no albor
 cando apelaba ao son das cachoeiras.
 O Miño remitencias loa en cónica albura
 nese descenso descúbrenos insidias
 do que ficou engulido por quen anula
 ríos no inventario dos quilovatios,
 nunca seremos pacientes co que perdemos.



(García 2013: 34-35).

As ruínas provocadas nas 17 aldeas poetizadas e fotografadas son comparadas con outros desastres mundiais: «Non é Guernika, nin Hiroshima nin Nagasaki, | é Seixón respirando a súa dispersión» (García 2013: 182). Mediante un procedemento de deformación paródica, o texto non evita a mención do culpable, «Pedro I o Asolagador, | señor do Pastor e conde de Fenosa» (García 2013: 138). Noutro momento, refírese a «forzas de choque | forzas económicas e rangos curiais | [que] desapareceron o pobo da historia. | O Miño, nas súas remitencias, | descubre escarnio e reiterada memoria» (García 2013: 184).

O diálogo coa documentación gráfica está tamén presente na *plaque* *Auga a través* (2016), que ten como tema o asolagamento da aldea de Aceredo para a construción do encoro de Lindoso, finalizada en 1992 (pero iniciada nos anos 60 co acordo entre as ditaduras de Franco

e Salazar). A súa autora, Dores Tembrás (Bergondo, 1979), explica nunha nota limiar como o poemario ten a súa orixe na noticia, datada en 2012, dun «pobo anegado [que] rexurdía das augas pola seca. Aceredo», e como nel establece un diálogo co documental *Os días afogados* (2015), de César Souto e Luís Avilés. Algunhas das voces veciñais recuperadas polos realizadores son reproducidas neste libro intimista sobre a memoria e sobre a perda —«a escrita sostida na ferida»— que conclúe co motivo da aldea ao descuberto como «última palabra | vinte anos despois» do proceso de intervención na natureza por parte do ser humano.

O anegamento de aldeas provocado polo encoro de Lindoso volveu ser abordado nun poemario recente, *Asulagadas* (2021), de Suso Díaz (Ludeiros, Lobios, 1971). O libro evoca espazos perdidos das aldeas de Aceredo, Buscalque e Reloeira, e insiste na idea de espolio e perda dun xeito de vida. No seu exercicio de recuperación da memoria, Suso Díaz deixa constancia de numerosos (micro)topónimos, «nomes que nos sonan, que coñecemos, que sentimos como propios e levamos dentro» (Díaz 2021: 10). É por iso polo que a linguaxe, igual que na composición de Chus Pato antes citada, posúe un especial valor identitario e o libro «recolle, na medida en que eu fui capaz de recordar, as palabras que empregamos, ou decemos a cotío no val do Limia» (Díaz 2021: 9).

2. As rías e o mar

As diferentes dragas e recheos mudaron o medio de vida de moitas persoas e do ecosistema marítimo. É o caso da draga do areal de Praceres⁷

⁷ Sobre o papel das mulleres contra a draga que acabaría co banco marisqueiro de Praceres (1959-1961) recomendamos a visualización do documental *Paraíso roubado* (2017) dirixido por Lukas Santiago. Non moi lonxe de Praceres, en Ponte Sampaio (1965), as mulleres tiveron máis éxito nas súas demandas tal e como se pode ler na entrada «A area do pan» e escoitar na voz de Carmen Rey Freijanes, dispoñibles na web *A memoria das mulleres*. <https://www.dogrisaovioleta.gal/tema/traballadoras/do-mar/>.

na ría de Pontevedra para a construción da Celulosa que non só modificou o territorio senón que acabou cun rico criadeiro de marisco. A esta perda alude Calros Solla (Pontevedra, 1971) nun poemario de 2012 tributo á APDR (Asociación Pola Defensa da Ría) no seu 25 aniversario. Nunha época na que se vía próximo o peche definitivo de ENCE, o poeta, a través de xogos de palabras e de intertextualidades, alude á perda da biodiversidade co desexo de que volvan «as escuras zamburiñas» (Solla 2012: 26), decántase pola recuperación da desaparecida praia (Solla 2012: 97) e soña cun espertar coa Celulosa sumida pola marea:



cando espertemos,
o leviatán sumirase coa marea

(Solla 2012: 107).

O xogo de palabras tamén é empregado polas xeracións máis novas, caso de Diego Bará (Pontevedra, 1997) co título «ENCEnden o seu beneficio» (Bará 2020: 18). Non esquecen os poetas da boa vila o ecocidio padecido pola natureza con todas esas actuacións modificadoras da paisaxe e contaminantes.

As rías altas, en concreto a ría do Burgo (Coruña) sofre dende hai anos a devastadora acción humana «máis que nada pola contaminación», segundo indicou nunha entrevista a poeta e mariscadora Teresa Ramiro (Acuña; Rodríguez 2022), e que fai sentir que «a ría non lle importa a ninguén». A implicación de Teresa Ramiro (Vilaboa, Culleredo, 1958) co mar maniféstase no seu labor de coidado e defensa do medio e no seu labor poético. No poema «Fendas de salitre» reconece no seu

sangue os elementos naturais, así como as secuelas do traballo de mariscar no seu corpo e a incerteza dun futuro para a ría do Burgo:⁸

Como ondas vencidas
 percórrenme as arterias
 solpores de invernía.
 Na beiramar do tempo
 o frío e o vento da Pasaxe
 foron quebrándome
 en silencio os ósos.

Un ronsel de lúas
 e mareas baixas
 deixaron en min
 unha estela de artrose e reuma.

Na luzada dóbrome no areal
 para abrir en sucos o mar
 na procura das ameixas
 Teño as mans inzadas de fisgoas
 a pel de area e fango [...]
 (Ramiro 2019: 22).

A citada poeta forma parte do colectivo cultural e interartístico In Nave Civitas (Acuña; Rodríguez 2022), colectivo preocupado polo mar, como corresponde ao pintor do que se apropian (Urbano LUGRÍS) nas súas diferentes actividades. Precisamente outra colaboradora do colectivo, a tamén pintora Viki Rivadulla (A Coruña, 1964), reflicte na súa obra o papel das mulleres no mar e avoga polo retorno a el. Reproducimos unhas frases do texto que acompaña o catálogo da exposición

⁸ A fartura, descoñecida hoxe, da ría do Burgo está patente no *Cancioneiro Popular Gallego* de José Ballesteros (1885) tal e como mostra X. Souto (2001>2007): «Adios as ostras d'o Burgo / e as ostras d'o Pasaxe, / a Virxe de Pastoriza / nos dé a todos bo viaxe».

«Atlánticas Mulleres do Nordés» onde se manifesta a vinculación das mulleres co medio mariño:

Nós, as que navegamos no solpor, as que deixamos o peirao e botámonos ao mar, remo en man. [...]

Nós, as que soubemos da ausencia en cada recuncho da casa. Soubemos que a casa non era o noso territorio. Viviamos exiliadas nela. Por iso saímos ás pedras e deixamos medrar o noso arneiro entre as escamas da nosa pel. [...]

Só os ollos do cetáceo son o noso oráculo. Eles din sempre a verdade. E devolven, coma un espello, a nosa imaxe de mulleres do mar [...] (Rivadulla 2022: sen paxinación).

A pesar da contribución de *In Nave Civitas*, a explotación do mar e a súa industrialización conta cun imaxinario escaso na poesía galega. Cómpre no entanto resaltar a súa presenza en composicións emblemáticas dende o punto de vista do xénero como é aquela na que Luisa Castro (Foz, 1966) alude á nai que «traballa nunha fábrica de conservas» e converte un desidealizado «viveiro de mexilóns en lata. | Detrás da fábrica, onde podrecen | as cunchas | as caixas de peixe», caracterizado por «un fedor imposible. un azul | que non vale» en espazo do encontro sexual: «De alí vés» (Castro 1988: 68).

A dureza dos traballos do mar, en concreto da extracción do percebe, queda reflectida na composición «Furtivos», de Francisco Souto (A Coruña, 1962-Razo, 2017), mediante imaxes evocadoras da morte: «a lúa é unha laranxa apodrecida | a lúa debuxa cadaleitos nas furnas | de entre os mortos nascen percebes» ou «ese sabor a sal na boca | como se a morte viñese cada nove ondas» (Souto 1998: 21).

Á situación dos mariñeiros derivada da imposición de cotas de captura que «enchen os varadoiros de barcos para o desguace» e «os supermercados de peixes cheos de antibióticos» referiuse Xosé Iglesias⁹

⁹ Outro dos integrantes do colectivo lugrisiano *In Nave Civitas*.

(Cee, 1974) na introdución ao videopoema «Loita¡¡¡¡¡», de ecos manuelantonianos, no que denuncia a perda do mar como fonte de sustento:

Roubáronnos o mar
 nesta patria de navíos.
 Nesta terra de cardumes
 mutilados no silencio.
 Na firma dun papel
 asinado na borraxeira
 (Iglesias: en liña).

A recuperación de espazos, actividades e mesmo da linguaxe cunha función restauradora que se percibía en composicións sobre o mundo rural, nomeadamente agrario, non se aprecia con igual intensidade na poesía sobre o mar. É por iso polo que resulta significativa a composición «Imaxinábaa», na que Nuria Vilán Prado (Santo André de Comesaña, Vigo, 1993) sitúa a súa avoa no porto de Vigo desenvolvendo traballos propios das mulleres do mar: «metendo as mans no xeo dos peixes con tento para non cravar as escamas», «sentada no chan de calquera peirao nas horas da marea baixa coa perna esquerda cosendo as redes estragadas». Os versos finais son reveladores do potencial do imaxinario evocado, con independencia da súa veracidade: «eu imaxinábaa sempre así | aínda que ela nunca vivira no mar» (Vilán 2021: 41-42). A vontade de restaurar espazo apréciase tamén no videopoema creado a partir desa composición, onde a paisaxe portuaria ten un especial protagonismo (Vilán; Morlitan: en liña).

O afundimento do petroleiro *Prestige* fronte ás costas galegas en novembro de 2002 provocou unha catástrofe ecolóxica que foi respondida cunha mobilización social sen precedentes. O mundo da cultura tivo unha forte implicación nun programa de accións desenvolvidas dentro e fóra de Galicia baixo o lema do Nunca Máis (Linheira 2018).

O papel central da poesía¹⁰ nestas mobilizacións quedou patente nos numerosos recitais celebrados e na publicación, en 2003, de catro volumes colectivos nos que a súa presenza é maioritaria: *Alma de beiramar. A Asociación de Escritores en Lingua Galega contra a marea negra, Negra sombra. Intervención poética contra a marea negra, Nunca Máis. Si tots no saltres som la mirada i el vent e Sempremar. Cultura contra a burla negra*. A estes libros seguiu a aparición, en poemarios individuais, dunha serie de textos que é posible rastrexar até a actualidade. Estamos polo tanto diante do maior e máis homoxéneo ciclo de textos de tema medioambiental, que xustifica a denominación «poesía do *Prestige*» (Nogueira 2022).

Unha boa parte da produción poética sobre a catástrofe do *Prestige* céntrase na representación dunha natureza mariña agredida mediante o emprego metonímico do cromatismo negro: «O mar era azul e agora é negro» (Gómez 2003: 92), sintetiza Lupe Gómez (Fisteus, 1972). No poema significativamente titulado «Crónica negra», Salvador García Bodaño (Teis, Vigo, 1935) describe como

Un mar de morte negra vén bater contra as costas
e cun espeso loito pegañento

¹⁰ Tamén a narrativa longa e curta se fixo eco da literatura do *Prestige* tal e como mostran as páxinas do relato «O corvo de chapapote» de Luís Rei Núñez (2013). A narrativa de Xurxo Souto recolleu catástrofes anteriores como a do Urkiola, Casón e Mar Exeo (1999>2021 e 2001>2007). Trátase de relatos ecolóxicos ou ecoloxistas nos que se solapa a metáfora, a norma, o mito e a vida, relatos moitos deles protagonizados por seres míticos cuxa razón de ser é a protección da natureza, de seres humanos aleccionados para repectala. Estes teñen un denominador común: a defensa do medio, dos recursos naturais e do aproveitamento sustentable da fauna, da flora, das riquezas minerais do contorno, como garantía de supervivencia (Pedrosa 2010).

Non podemos esquecer a «Homenaxe dos músicos galegos aos afectados pola marea negra do *Prestige*» titulada *Marea de música. Vintecatros cancións exclusivas e inéditas. Nós Sós S.O.S.* (2003) e con textos de X. L. Méndez Ferrín, Manuel Rivas, Ana Romaní e Suso de Toro, que se suman aos dous discos encartados no mencionado *SempreMar. Cultura contra a burla negra*, que reúne vinte e sete composicións de artistas e grupos varios.

anda a alcatranar illas, cantís e areais,
entre horrendos cadavres de gaivotas
(García-Bodaño 2003: 87).

Ao recurso á cor negra súmase a imaxe da ferida, que ten na súa base a identificación do mar cun ser vivo, a miúdo humano. Así acontece nos versos nos que María Xosé Queizán (Vigo, 1939) estende a agresión sufrida polo mar ao colectivo dos mariñeiros e as mariscadoras (Queizán 2003: 157).

A identificación establecida entre o ser humano e o mar queda patente nos versos de Lupe Gómez «o mar é unha muller triste agora, e temos que | loitar, temos que elevar o canto» (2003: 91), susceptibles dunha lectura en clave ecofeminista ao equiparar muller e natureza en canto vítimas dunha violencia patriarcal e capitalista: «Os policías míranme e queren determe e pegarme | pero eu non lles deixo» (Gómez 2003: 91).

A poesía do *Prestige* repara tamén nos efectos da catástrofe sobre os animais non humanos mediante imaxes como a do «arao dos cons empapado en brea | ou o arroás ferido, golpeado contra as rochas» (Pereiras 2003: 150), do poema de Xesús Pereiras (Monterroso, 1960), ou as «aves asombradas [que] son as runas deste espolio» (Romaní 2003: 173) de Ana Romaní (Noia, 1962).

Alén da representación da paisaxe agredida en clave realista ou metafórica, a poesía do *Prestige* fai unha denuncia das causas da catástrofe na que sinala como responsables os intereses do capital e as malas xestións do goberno. A composición de García-Bodaño antes citada constitúe un bo exemplo do desenvolvemento destoutra liña temática no corpus estudado (García-Bodaño 2003: 87).

Os poemas dedicados á catástrofe do *Prestige* posúen na súa maioría unha forte dimensión crítica que se canaliza a través de diferentes modalidades discursivas. Á parte da crónica, son moitos os textos que recorren ao discurso incendiario, que incorpora a miúdo ao seu título ou aos seus versos o lema «Nunca máis!». Outros textos botan man dun rexistro épico que a miúdo remite a unha mitoloxía culturalmente pró-

xima, como acontece en «Épica de piche», de Manuel Forcadela (Forcadela, Tomiño, 1958), quen convoca «o exército de Artur» e «a frota derrubada | Do rei Dom Sebastião» cando «foi chegado o tempo da mara» (Forcadela 2003: 81).

De igual maneira que acontece noutra poesía de temática ecolóxica analizada ao longo destas páxinas, tamén a do *Prestige* asume en numerosas ocasións estratexias da parodia cunha finalidade crítica. Un claro exemplo constitúe o poema «Viaxe a Cigalia, o país do chapapote», de Alfonso Álvarez Caccamo (Vigo, 1952): «Esta é Cigalia, territorio espídico, | crustáceo elemento, o croque fatídico | da recauchutada Península Ibérica» (Álvarez Caccamo 2003: 26).

As imaxes ocuparon, dende as primeiras horas do accidente do *Prestige*, un lugar central tanto na documentación dos feitos como na súa denuncia. Fotografías como as dos areas tinguidos de negro, das aves petroleadas ou de mans xuntando o chapapote convertéronse en metonimias da catástrofe medioambiental e das mobilizacións de protesta e foron difundidas como obxectos artísticos.¹¹

3. A terra e o monte

As disfuncións espaciais que comezaran nos anos 60 (Constenla 2018) deron lugar a máis procesos de base territorial que se resumen no exterminio do rural, na atrofia litoral-interior, no desangramento demográfico

¹¹ A exposición *Marea Negra* (2003), organizada polo Colexio de Xornalistas de Galicia, e o libro *No país de Nunca Máis* (2003), de Xurxo Lobato, son dúas mostras da importancia, documental e simbólica, da fotografía na cultura do *Prestige*. A banda deseñada foi tamén unha canle para a denuncia. Ao volume *H2Oil* (2003), do Colectivo Chapapote, e *Parando a marea negra* (2003), encargado polo Consello da Cultura Galega a Marilar Aleixandre e Fran Bueno, sumouse anos despois *A conta atrás* (2008), de Carlos Portela e Sergi San Julián. A montaxe teatral *N.E.V.E.R.M.O.R.E.*, do grupo Chévere, estreada en 2021 mostra a vixencia do tema do *Prestige* na cultura galega.

co, no feísmo e na desaparición da identidade do territorio coa multiplicación de non lugares e espazos lixo. Todos os aspectos sinalados aparecen na literatura galega actual como iremos exemplificando no presente apartado.

OS CAMBIOS NA PROPIEDAD E NA PRODUCCIÓN AGROPECUARIA

A concentración parcelaria, «concebida como un instrumento de melloira das condicións da produción das actividades agrarias dende os seus inicios en Galicia, polo 1954» (Crecente; Fra; Álvarez 2001: 155), foi moi traumática (Díaz Geada 2021) e mostrouse insuficiente para o desenvolvemento das explotacións. Á parcelaria alude Calros Solla nun poema en que identifica a xeografía do corpo humano, coa xeografía da terra e cos elementos non humanos (Solla 2003: 184).

O economista Alfonso Ribas considera que a concentración parcelaria favoreceu a modernización das explotacións agrarias (Ribas 2008) e tampouco se pode esquecer que nos anos 70 se iniciaron dous cambios fundamentais para esas novas explotacións agrícolas e gandeiras: a mecanización e a especialización produtiva (Collarte 2006: 175-176).

Á mecanización, como contexto, alude a poeta Olga Novo (Vilarmao, Pobra do Brollón, 1975) neste poema incluído no libro *Alguén que respira. I Festival da Poesía para o Corpo Principal* (2018). O texto, titulado «Zona tigre», semella unha elexía ao seu pai que «gaba o debuxo dun tigre no seu tractor Barreiros |LU-VE 3748 | comprado a prazos da pobreza un ano antes do meu nacemento» (Novo 2018: 18).

O poema enténdese na súa fondura coa lectura da colaboración «meu pai, un tigre, unha pedra e un peite psicopompo» publicado na edición dixital da revista *Luzes* (3/10/2018), onde se explica a compra do tractor Barreiros e se insire o pai nun caso de *tigritude labrega* (Novo 2018). O texto está precedido por unha fotografía na que a autora e a súa filla posan diante do mencionado tractor coa imaxe do animal.

Un tratamento singular da mecanización é o que fai Carlos Negro (Lalín, 1970) no poema «raíces profundas», de *Far West* (2001), ao incorporala ao imaxinario dun modelo de masculinidade do mundo rural:

josé escoita atento a mitoloxía do apache
pero ten quince anos e a luz do metal nos ollos [...]

josé medra a fedellar nos ferraganchos
na chatarra caseira dos talleres de toxo
nos tobos mecánicos con cheiro a gasolina
(Negro 2001: 29).

O poema describe un espazo híbrido, un *far west* galego de raíces profundas que «sobreviven á era do eucalipto e do cemento | na fronteira mestiza do país dos ferranchos» (Negro 2001: 27). A composición, que dialoga de xeito explícito co tema «Born to run» (1975) de Bruce Springsteen, dá conta dos ritos de paso da infancia a unha vida adulta na que o manexo do tractor é un elemento definitorio: «agora xa é un home | o amo do tractor [...]» (Negro 2001: 34).

Os cambios na produción agropecuaria irán alén da mecanización, pois outros factores incidirán (como veremos ao abordar a repoboación forestal) na gran mudanza da paisaxe agraria de Galicia «con profundas consecuencias económicas, sociais e ecolóxicas» (Grupo dos Comúns 2006: 63).

Nesta nova situación, Galicia pasará dunha regulación precapitalista (campesiñado) a unha desregulación postindustrial propia do capitalismo tardío (terciarización e desaparición da clase media), sen pasar pola fase da capitalización industrial. A ese tránsito de labregos a consumidores alude o seguinte diálogo do poema «O leite baixo a tona» (Cultivos transxénicos) de Carlos Negro nun remedo do Catecismo do labrego:

Para vostede onde reside o problema de Galicia?

*No tránsito feroz de labregos a consumidores,
no proceso transxénico que nos fai mutantes,*

monstros que transforman a morriña en herbicida. [...]
 Pero non atopa aspectos positivos no progreso?

*Por onde pisamos inzan silvas de desleixo,
 progresamos con mentalidade de eucalipto
 sen máis raigame que un espellismo de fachenda. [...]*
 (Negro 2008: 15-16).

Na mesma obra e na sección «Notas previas a unha novela-río» (Negro 2008: 27) desenvólvense, en clave de crítica literaria, os trazos dunha urbanización inducida e explicada polos estudosos como «paso do valor de uso do solo a un valor de cambio nel, isto é, o tránsito dende a leira ou o terreo á súa consideración como soar» e cuxo efecto foi «desvalorizar a produción agraria» (Lois; Pino 2015: 741).

A entrada na Comunidade Económica Europea nos anos 80 supuxo un forte impacto sobre a produción agropecuaria e sobre o espazo agrario en Galicia. Antes, a repoboación forestal iniciada no franquismo (á que nos referiremos ao tratar a situación do monte comunal) expulsara as labregas e labregos dos montes veciñais coa conseguinte destrución do sistema agrario tradicional. Nesta situación, como indica o investigador E. Rico Boquete, foron «diminuíndo os recursos dos campesiños e impulsando e acentuando a súa dependencia do mercado no que os labregos adquirirán produtos que antes obtiñan dos montes» (1995: 189).

Estas circunstancias aparecen condensadas no poemario¹² de Carlos Solla *reGaliza e outras chuches*. Seleccionamos as retrónicas número 83 e 290, pois, a pesar dos xogos de palabras, parécennos transparentes no seu sentido:

83. Economía agropecuaria (Solla 2008: 22)
 290. Vaca: más-cota láctea (Solla 2008: 54)

¹² No xénero narrativo debemos citar dúas novelas que abordan a desaparición das formas de vida tradicionais a carón das consecuencias de determinada política leiteira. Referímonos a *Memorias dunha vaca marela* (2018) de A. Eiré e *Que non te aten* (2016) de M. Iglesias Turnes.

Unha derivación das novas leis do mercado, coa necesidade de multiplicar os beneficios como sexa, incidirá nunha serie de mutacións como as ocorridas nos cultivos transxénicos ou como sucedeu co mal das vacas tolas. A obra de Calros Solla reactualiza unha cantiga popular para referirse aos transxénicos (Solla 2008: 53) e extrapola as mutacións xenéticas á toda a nación:

lingua azul
de louca vaca de carne de farelo de millo xeneticamente modificado

lingua azul celeste
de enlouquecida nación transxénica
(Solla 2010: 23).

Raquel González Figueiras (2017: 128) non dubida en citar empresas multinacionais agroquímicas cuxa actuación é lesiva para o medio natural nun progreso mal entendido:

PROGRESO
Nai poñía trampas nas topeiras.

Era unha caza selectiva
que equilibraba o usufructo da terra [...]

Unha cousa entre topo e nai.
Logo chegou o progreso da agroquímica
e coas súas «monsantadas»
paréceme a min
que estamos

ca

en

do

to

dos

A EXPLOTACIÓN DO MONTE

Un dos procesos clave que sucede coas novas formas de relación capitalista xa mencionados é «o desposuimento e a desarticulación do comunitario» (Díaz Geada 2021: 36). O mesmo que ocorrera coa parcelaria, tamén na expropiación do monte comunal houbo resistencias e confrontación.

A longa posguerra franquista influíu na situación dos animais e da poboación por mor da repoboación do monte veciñal imposta polo réxime. Así se manifestaba unha das afectadas, cuxas palabras foran gravadas por Llorenç Soler en *O monte é noso* (1978): «E así quedamos sin agua, así quedamos sin monte e quedamos sin todo, e sin ovellas, que nós tiñamos un millagar delas e tivémolas que vender todas porque non las fixeron vender porque non tiñamos onde as meter [...] e coma nós todos» (Cabana 2019: 22).

No eido literario, Chus Pato poetiza a concentración da propiedade e a ocupación do monte comunal; mentres que Isolda Santiago, pola súa banda, alude a como esta puido afectar a sustentabilidade:

primeiro concentraron a propiedade
logo expropiaron a arboreda
finalmente comezaron a vivir dos intereses bancarios
(Pato 1996: 25).

Sen vacas.
Sen cabalos.
Como será posible que o monte se sosteña
(Santiago 1998: 11).

Unha das árbores máis empregadas nesa reforestación foi o eucalipto. A poesía de Florencio Delgado Gurriarán é un exemplo de como as árbores autóctonas desaparecen para deixarlles paso a estes «novos ricos» que só traen silencio (Delgado 1981: 77-78).

Como problemática de longo percorrido, poetas novas e novos tratarán nos seus versos o monocultivo do eucalipto: Carlos Negro (2011), Calros Solla (2012), María Reimóndez (2018), Antía Otero (2003)...

Merecen un comentario máis detido a obra de Carlos Negro e de Calros Solla por canto os dous poetas reiteran a denuncia da eucaliptización do territorio. O poeta pontevedrés, por exemplo, ademais de tratar o tema en tres poemarios (*Cerdado in the Voyager I, reGaliza e outras chuches, MazinGZ*), dedica un cuarto libro (*O orgullo do gurgullo*) ao «gurgullo *Gonipterus scutellatus*», animal que se mantén do eucalipto. En calquera deles sobresaen os xogos de palabras que van «Do megalito ao arcolito» (Solla 2008: 22) ou a conxugación verbal do verbo *calitar* que o poeta conxuga nun «presente imperfecto da voz pasiva» comezando «Eu calito» (Solla 2012: 72 xa publicado en 2004).

A eucaliptización¹³ do territorio está estreitamente relacionada con outra das catástrofes medioambientais reiteradas nos últimos anos en Galicia: os incendios forestais. Estes foron abordados na poesía das últimas décadas dende estéticas diversas que coinciden todas elas no espírito crítico. Así, o tema é tratado por Marilar Aleixandre (Madrid, 1947) na composición «Arde o Pindo», de *Mudanzas*, na que presenta unha natureza violentada polo lume:

escaravella a toupa de fogo
os seus túneles por baixo das árbores
plantadas pola man de seu pai
el volve morrer con cada árbore derrubada
eis a gadoupa do anxo esgazando a paisaxe
asinando nas mans, nas gortexas
nas casas onde non achou
as marcas do sangue
(Aleixandre 2007: 43-44).

¹³ O documental *En todas as mans* (2015), centrado nos usos dos montes veciñais de diferentes localidades galegas (Terra Chá, Teis, Covelo, Zobra, Lira e O Rosal) e portuguesa (Serra de Lousa), mostra outra árbore de crecemento incontrolado como é a acacia.

Pola súa banda, a Corporación Semiótica Galega denunciou a través da poesía visual e do *mail art* a relación entre os incendios e a deforestación no falso acrónimo «T.A.L.A.», de *Contradicións* (2009).

Ao humor recorre Calros Solla en *reGaliza e outras chuches* (2013) cando formula o xogo verbal para se referir ás sospeitosas relacións entre os incendios forestais e o negocio da venda de madeira: «Torar a árbore queimada é facer torradas» (Solla 2013: 23).

Os incendios forestais están tamén presentes no libro colectivo *Versos no Olimpo. O monte Pindo na poesía galega* (2013), coordinado por Francisco Xosé Fernández Naval e Miro Villar. O primeiro dos editores achega ao volume un extenso poema titulado «Lume no Pedregal», no que describe a paisaxe despois do incendio:

IV

Suspensión
da vida
en cada agromo amputado,
en cada verme
que fura no baleiro
dos días,
na casca,
na cinza,
que reborda nos ollos
e camiños,
nas bágoas
que secaron
coa constancia do espasmo
e da negrura.
Inmóbil suspensión
da esperanza
(Fernández Naval 2013: 59).

O texto de Fernández Naval (Ourense, 1956) vira a luz no catálogo da exposición *Segunda pel* (2008), de Nando Lestón, e formou parte

do poemario *Suite Dublín e outros poemas* (2011). En *Versos no Olimpo* recóllense tamén a composición «Antes da queima (subida ao Pindo)», de Miguel Vázquez Freire, e «Arde o Pindo», de Marilar Aleixandre.

A EXPLOTACIÓN ENERXÉTICA

Na «Cantiga das Encrobas», con letra do poeta Manuel María e música de Fuxan os Ventos (Souto 2016: 174), enuméranse os perigos contaminantes que pairan sobre as terras das traballadoras e traballadores do agro galego dende o ocorrido en Castrelo de Miño:

Primeiro Portomarín,
logo Castrelo do Miño.
¡Dispois tocoulle As Encrobas
sufrir parello destiño!
Raposos capitalistas
que non deixan un torrón,
sementan todo de lixo,
porcallada e polución. [...]
Queren encher a Galicia
de industrias contaminantes
e que o noso povo siga
a producir emigrantes. [...]
Hai pouco foi nas Encrobas,
ás portas de Xove están,
Si a algún lugar non chegaron
axiña aparecerán.¹⁴

O ocorrido nas Encrobas nos anos 70 foi especialmente relevante polo papel das mulleres na defensa «do de todos» (palabras pronunciadas

¹⁴ Fuxan os Ventos, *O tequeletéquele* (1977).

no documental¹⁵ de 2007 *A ceo aberto. As Encrobas*) e impedindo a ocupación das súas terras. Para Lanero (2013: 165) esta foi unha conflictividade semellante á ocorrida coa construción da autoestrada, feitos ambos do chamado «ciclo de protesta» que atravesaron a sociedade galega na segunda metade da década de 1970 e que xiran arredor dunha modificación do modo de uso dos recursos naturais (de campesiño a industrial) e do malestar (pola aplicación da lei e a pouca compensación económica).

Á explotación de mineral a ceo aberto e á construción da central térmica das Pontes está dedicado o libro *A ansia do lóstrego* (2012), de Medos Romero (As Pontes, 1959). O poemario, ilustrado por fotografías da autoría de Antonio López Fernández, reconstrúe, dende a distancia temporal, o longo proceso de espolio e as súas consecuencias para a poboación da localidade, nomeadamente o éxodo e a perda dun xeito de vida. Os versos de Medos Romero abordan dende un punto de vista crítico o espellismo creado por un capitalismo voraz e que supuxo a renuncia a un territorio:

Cuestionemos a precisión voraz, a firmeza devastadora,
a forza de todo aquel engranaxe, nós, que aprenderamos
a calcular con exactitude o impacto de toda perforación,
a calidade da terra, o sangue do subsolo,
nós, que fomos sometidos á idea de sermos necesarios,
talvez soñando erroneamente
ser por sempre imprescindíbeis
(Romero 2012: 65).

¹⁵ O documental dirixido por X. Bocixa permite visualizar como era a vida nas aldeas de Cerceda antes da construción da central térmica de Meirama nos anos 70, os anos do conflito co apoio do movemento estudantil, a ampliación dos terreos nos anos 90, as novas expropiacións e o desprazamento da igrexa e cemiterio que supuxo a desaparición da parroquia.

Como conflito de longo percorrido, as Encrobas dos 90 tamén creou produtos musicais estreitamente vinculados, segundo Bocixa (integrante do grupo Zenzar), coas consignas berradas polas defensoras e defensores das terras (Moncho Valcarce, Carme de Xende, Cesáreo e Manolo de Hilario ou Asunción de Quintán) (Pacheco 2021: 82).



(López Fernández *apud* Romero 2012: 35).

Para Beiras (2013: 93) «o espolio dos recursos enerxéticos iníciase cos encoros hidroeléctricos, esquilma logo só en vinte anos os lignitos e até nos rouba agora o vento». En canto á enerxía procedente do vento, estamos ante outro impacto negativo de longo percorrido sobre a natureza. A carón dos incendios, a instalación de aeroxeradores a partir dos anos oitenta, o seu incremento a partir de mediados dos noventa nos sucesivos Plans Eólicos Estratéxicos e do Plan Sectorial Eólico de Galicia aprobado en 2002, mudou ostensiblemente a paisaxe e as formas de vida propias de numerosas localidades.¹⁶

Alén dos textos na defensa do Galiñeiro que serán citados, a denuncia do ecocidio e a desposesión do territorio ocasionada polos parques eólicos foi abordado na poesía¹⁷ de Calros Solla quen, nun poema de

¹⁶ Unha crítica ao modelo privatizador no que se basea o Plan Eólico aparece reflectida no documental *En todas as mans* (2015), de Diana Toucedo. Na cinta, que trata a cuestión dos montes veciñais e testemuña mobilizacións e loitas para conseguir unha verdadeira autoxestión do monte, algunhas persoas reivindicán a posibilidade de que a comunidade, e non a empresa, poida facerse coa titularidade e a autoxestión dos aeroxeradores.

Recentemente, a banda de rock Ith, en colaboración con Mercedes Peón, preparou un videoclip contra os macroeólicos e na defensa das aldeas.

¹⁷ E na narrativa curta de Suso Lista (2014) onde os eólicos son denominados «virandoiras».

Mel de arañas (2000) representa os aeroxeradores como elementos extraños («xighantes de verba revirada») nun espazo rural descrito a través da flora, a fauna, a xeoloxía e a lingua, con desmitificadoras referencias á materia de Bretaña (Solla 2000: 75).

O tema volveu ser tratado por Solla na súa poesía visual. Así, nunha composición de *Cerdedo in the Voyager I* (2004) presenta unha visión crítica do monte na que implica referencias literarias —o episodio dos muíños de *El Quijote*— e cinematográficas —*Close encounters on the Third Kind*, de Steven Spielberg (Solla 2004: 70).

O impacto dos aeroxeradores no corpo e na mente do suxeito foi representado tamén por Mariña Pérez Rei (Ames, 1966) nunha composición de *Fanerógama* (2010) na que describe os efectos duns aeroxeradores que proxectan a súa sombra nas «abas» do seu «corpo cordal»:

Sen recato, a enerxía eólica medra no cume
 absorbendo as miñas ideas,
 tan vagarosamente...
 Con cada movemento de aspas
 vai queimando as veas do meu
 rostro acartonado, case insensible,
 hoxe impermeable aos teus vocabularios
 (Pérez Rei 2010: 66).

AS NOVAS EXPLOTACIÓNS DO SOLO

A defensa do monte ameazado por novas explotacións seguiu deixando pegada na escritura poética. Un exemplo de como a poesía é empregada para reforzar outras modalidades textuais atopámolo na composición que acompaña o artigo «Sobre pistas e canteiras» no libro *Nós, Galiñeiro* (2012), de Xosé Luís Méndez Ferrín (Ourense, 1938). O texto, que vira a luz previamente no número 2 (1994) de *Luzes de Galiza*, recupérase agora para un libro que se enmarca nas accións en defensa da serra

ante ameazas de instalación dunha explotación mineira de terras raras e dun parque eólico, iniciativas finalmente freadas polas protestas da veciñanza. O escritor denuncia como naquela altura eran «infinidade xa as canteiras que están a converter moitos montes nunha paisaxe tolleita e irrecoñecible» e contextualiza esta agresión no descoido medioambiental: «Entre pistas innecesarias, canteiras ilegais e invasión eucalipteira, ir hoxe a través do monte semella escoitar a fin dun canto» (Méndez 2012: 39).

En *Nós, Galiñeiro* o artigo aparece acompañado do poema «Mogor», de *O fin dun canto* (1982). A escolla desta composición, da que non se reproduce o título, resulta significativa por se tratar dunha reelaboración da materia de Bretaña a partir dunha inscrición na pedra: «Velaquí a marabilla. Nesta pedra hai letras que foran gravadas hai longo tempo” || (A morte do rei Artús)». A denuncia ecolóxica queda deste xeito vinculada á alegoría política do universo ferriniano.

Con motivo do proxecto de apertura dunha canteira que afectaría os penedos de Pasarela e Traba, o escritor Luís Rei Núñez redacta o «Testamento dos outeiros de Traba». No texto, o poeta pregúntase se o crómlech sobrevivirá até os seus fillos e sitúa o patrimonio pétreo contra aqueles que conspiran para privarnos del. Destacan as imaxes degradantes para representar os espoliadores fronte ao espazo ameazado e nomeado:

Aquí na Cachucha,
na Pena de Man. Aquí,
na Torre da Moa,
e na Capela dos Mouros,
e mais na Galla da Pena Forcada.
Aquí, penedos
dos séculos para os séculos.
Contra homes, aquí, de carrachidade,
sen alma. Contra lesmas,
aquí, que andan a dúas patas.
Contra marraxos cheos de océanos de fel.
Contra ratas que as rodas do tractor

non soubo converter
 en pelellas esmagadas. [...]
 (Rei 2014: 80-81).

A presenza da poesía nas mobilizacións ecolóxicas contra a destrución do monte resulta evidente nas Andainas en defensa da Serra do Galiñeiro, que incluían recitais. Para un deles escribiu Silvia Penas Estévez (Vigo, 1980) o poema «Orografía e metonimia: unidade 1», dedicado ao seu fillo Ivo, onde converte o Galiñeiro en tropo de todos os montes da infancia, de Dakar ao Sobroso:

Nesta metonimia
 a palabra monte é a parte
 porque o Galiñeiro son todos os montes da infancia,
 e a infancia, Ivo, non comprendo cando empeza nin onde acaba,
 pero sei que despois dela
 non pasa nunca nada máis
 (Penas 2012: inédito).¹⁸

Outro caso de mobilización poética na defensa dun espazo natural é o volume colectivo *Versus cianuro: poemas contra a mina de ouro en Corcoesto* (Alonso 2013). O libro, precedido dun limiar de Xurxo Borrazás, reúne colaboracións de voces consolidadas xunto a outras noveis e mesmo ocasionais. A retórica da agresión á paisaxe concrétese a miúdo nestas composicións na imaxe da *ferida*, tan común na poesía de temática ecolóxica. Así acontece no poema de Paula Carballeira (Maniños, Fene, 1972) significativamente titulado «A ferida na terra» (Carballeira 2012: 23).

¹⁸ Texto facilitado pola autora.

O EXTERMINIO DO RURAL

Todo o ecocidio agrario estudado até o momento (consecuencia dos cambios na propiedade e na produción agropecuaria, da explotación do monte e da explotación enerxética) incide no exterminio do rural galego. Este reflíctese traxicamente en varias obras que mesturan poesía e fotografía.

Por unha parte, Vicente Ansola, en colaboración cos poetas de A Porta Verde do Sétimo Andar, publica *Aldeas sen voz* (2016), un libro que reúne 17 poemas con imaxes de aldeas do concello da Pontenova preparadas polo primeiro e que visibilizan como «desaparece o rural | a cidade que o golpea | desaparecémolo todos» (Pipas 2016: 74).

Volume semellante, ao unir fotografía e poesía, é *No interior do abandono*, publicado por Carlos Lorenzo e Baldo Ramos.¹⁹ O poeta mostra como «no interior do abandono | hai espazos deshabitados | pero cheos de vida» (2020: 67) a través das imaxes das aldeas de Sorga e Fechas (A Bola), A Pía e Ourille (Verea), Milmanda e Acevedo (Celanova) e Cañás, Barcia e Corposanto (Carral). Ademais dos recordos, habitan ese abandono os animais e as plantas:

a casa foise entintando coa seiva voraz
dunha vexetación calculada.

musgo que protexe o tellado [...]

lique que amortece a sarabia.

silvas que anainan coas súas espiñas
o esmorecer rítmico da casa.
lento e doloroso.

¹⁹ En 2022 os dous creadores inauguraron unha exposición no Museo do Pobo Galego co mesmo título.

un día a casa será bosque.

habitarano as cobras e os morcegos
e será circundado por camiños que se perden en decembro



(Lorenzo; Ramos 2020: 69 e Lorenzo; Ramos en liña). Foto de Carlos Lorenzo.

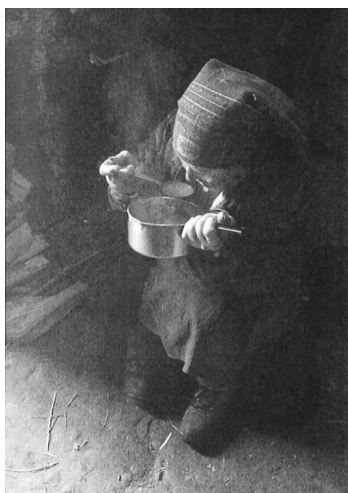
En último termo «o interior da casa é unha metáfora perfecta do que somos: | natureza voraz comprimida entre ruínas» (Lorenzo; Ramos 2020: 49). A pesar da desfeita, o poeta fai «un chamamento confiado | a toda esa xente | que se sentiu desprezada na cidade» para que ocupen as casas que gardan o segredo «dun futuro habitable nestas terras» (Lorenzo; Ramos 2020: 59) e manifesta a xenerosidade que supón este permiso para habitar as casas que nos legan todo o seu pasado «ese tesouro intacto que agocha | cada unha das casas que vedes baleiras | neste agonizante país do abandono» (Lorenzo; Ramos 2020: 59).

O abandono e a soidade centrado nunha muller dunha aldea (Isolina Pumar), que durante diferentes épocas do ano debe sacar forzas para sobrevivir malia a avanzada idade, ocupan dous libros de Emilio Araúxo: o poemario *Avía que aí vén o sol* (2016) e o relato poético *Mal mor* (2017a). O poeta, apañador de voces (Casas 2019: 24), reproduce o deterioro da casa e da muller (Araúxo 2017a: 9).

Cómpre engadir que moitos dos textos de *Mal mor* dialogan con algunhas das fotografías do volume *Mil tempos* (*No inmemorial, na la-*

branza), publicado tamén en 2017, como se pode observar no seguinte fragmento e na fotografía que aparece a continuación:

Comendo. Fixo un pouco caldo. Cómeo no cazo. Porque no cazo leva máis e non ten que andar botando. Culler aínda é boa. Arcas tres. Algúns sacos. E algunha roupa. Estará podre. Non acorda abril. A arca da roupa. A do pan non ten nada. A grande era do pan. Trapalladas enriba. Cousas. E alí outra só ten cachivaches. Era das castañas. Pero agora non se secan. E a outra ten moita roupa. Sacos e roupa (Araújo 2017a: 34-35).



(Araújo 2017b: 21)

Do mesmo Emilio Araújo, o *Libro da Ribeira Sacra* [*Cinsa do vento*] aborda a pobreza e dominación, ademais da «desagrarización do territorio e en definitiva os procesos de despoboamento do rural» (Casas 2019: 26) dende unha multiplicidade de voces. Para o prologuista o libro mostra o remate dun ciclo «no relacionado coa forma de ocupación dun territorio, co imaxinario cultural vinculado e o contrapeso da violencia simbólica, co equilibrio ecolóxico, coas relacións entre o medio natural e a axencia humana e non humana sobre ese medio» (Casas 2019: 26).

Sen esquecer as suxestións do prologuista (sobre a aplicación de perspectivas feminista, poshumanista e de ética animal), para nós son relevantes poemas como o primeiro, titulado «Onte», dunha extensión importante e do que extraemos algúns versos que inciden no doloroso final dunha forma de vida:

A sombra dunha muller
 sachando soa no millo
 aluma toda Galiza
 desde Caldelas a Fisterra [...]
 ¿Como atopo o país?
 Perdido, meu Deus, perdido,
 que abandono e que dor.
 ¿Galiza?
 Vouche dicir:
 un barco botado a pique,
 non te movas que perdes,
 perdemos sempre [...]
 Vexo o país escarangallado,
 abandonado,
 sen xentiña [...]
 Acabáronse as aldeas,
 dentro de vinte anos
 Chandrexá está debaixo das silvas [...]
 (Araújo 2019: 39-57).

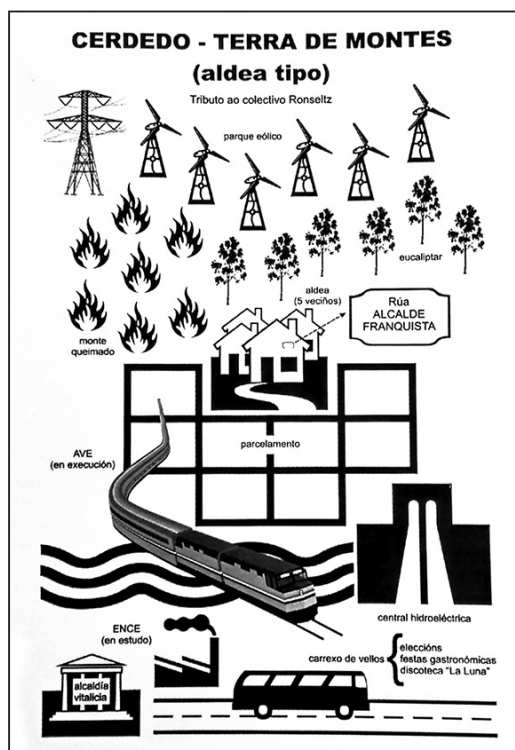
O poeta, a través das múltiples voces dos habitantes desa Galicia baleira, insiste na «vida arruinada» (Araújo 2019: 275), no abandono dos cultivos e perda do gando que só se ve na televisión (Araújo 2019: 275) e no avellentamento «agora pouca xente e enfermos, | e vellos, | secos coma cravos, | e non hai quen traballe» (Araújo 2019: 282).

A desaparición das aldeas, co desequilibrio na distribución da poboación e a conseguinte atrofia do interior fronte ao litoral, móstrase no libro de María Reimóndez (Lugo, 1975), titulado *Galicia en bus*, a propósito dun medio de transporte con prestacións tan diferentes segundo

o territorio galego. Precisamente, as infraestruturas viarias e de comunicación supoñen un claro exemplo de acumulación por desposesión (Constenla 2018: 115) e tenden a xerarquizar e segregar o espazo (lugares centrais que concentran os recursos e desnaturalizan as actividades humanas). María Reimóndez, nas palabras de Roda, expresa que «nada de glamuroso teñen os escasos horarios, os malos servizos, os olores e as incomodidades do bus» (Reimóndez 2018: 52).

Máis breve pero non menos efectivo é o xogo de palabras e números «(666)» co que Calros Solla define a relación entre o éxodo rural e a «demografía» (Solla 2008: 79).

Rematamos o noso percorrido polos espazos ameazados cun poema visual de Calros Solla (2008: 91), tributo ao colectivo Ronseltz que publicara en *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados* (1994) «Caligrama



–fin de siècle–» no que representaba de maneira paródica un mar espoliado polo turismo e o narcotráfico. Nel sintetiza a maior parte da problemática medioambiental tratada neste artigo (eólicos, grandes infraestruturas, centrais, parcelamento e industrias contaminantes).

CONSIDERACIÓNS FINAIS

Trala exposición do noso traballo, coas limitacións propias dun corpus en constante expansión, podemos formular unha serie de consideracións finais arredor de tres eixes: os espazos, as palabras e as imaxes.

No relativo aos espazos, o estudo revela como as e os poetas se valeron de imaxes e palabras para escribir sobre a agresión padecida polo territorio galego. Velaí as palabras de Chus Pato ou Dores Tembrás ligadas ao cine; de Manuel María á música; de Xosé Lois García, Baldo Ramos, A Porta Verde do Sétimo Andar ou Emilio Araújo á fotografía; de Nuria Vilán, Xosé Iglesias ou Baldo Ramos ao videopoema ou de Calros Solla ao debuxo.

No que respecta aos espazos relacionados coa auga, as manifestacións poéticas abordaron, dende diferentes perspectivas, a desecación lacustre e a construción de encoros. Nesta produción identifícanse dous tipos de achegas literarias non excluíntes. Por unha banda, as composicións de denuncia, cunha clara dimensión social, que acostuman a ser contemporáneas aos feitos e procuran a intervención. Por outra, as de reflexión sobre a perda do patrimonio inmaterial e a custodia da memoria, que adoitan ter un carácter máis intimista e son case sempre posteriores aos acontecementos.

Caso diverxente é o tratamento das rías e do mar. A escaseza do imaxinario do mar, abordado dende o punto de vista do espolio, a desposesión e a degradación medioambiental contrasta coa extensa literatura de temática mariña que ofrece, as máis das veces, visións idealizadas. A poesía que aborda estes espazos posúe unha vontade de intervención manifesta e, na maior parte dos casos, un carácter colectivo. Tal acontece na produción xurdida a raíz da catástrofe do *Prestige*,

na que participaron, dende diferentes linguaxes, autoras e autores de distintas xeracións nun ciclo aberto que se pode rastrexar até a actualidade. O afundimento do *Prestige* serviu como catalizador da temática ecolóxica na poesía e nas artes.

Outro caso paradigmático de hibridación de códigos no tratamento dos espazos marítimos constitúeo o colectivo In Nave Civitas, grupo caracterizado polo seu imaxinario ecoloxista, tanto nas manifestacións artísticas (pintura de murais, decoración de paraugas, creacións de seres e adobíos mariños, preparación dun himno), nos discursos literarios e non literarios (poesía, narrativa, manifestos) e nas actividades lúdico-reivindicativas (roteiros, manifestacións atlánticas etc) de elaboración propia ou de «apropiación» da obra de Urbano Lugrís.

No tocante aos espazos terrestres, as voces poéticas que comezaron a publicar na década dos 90 e, sobre todo, no novo milenio, valéronse tamén da hibridación para abordar o abandono e a desfeita. Mención á parte merecen a obra de Calros Solla e Emilio Araújo que até o momento evidenciaron a súa preferencia pola imaxe (fotografía ou debuxo) como arte de acompañamento para expresar a fin do equilibrio ecolóxico e das formas de vida en diferentes espazos.

O seguinte eixe das nosas consideracións finais refírese ás palabras e nesta coordenada advertimos que as voces poéticas analizadas desenvolven discursos enmarcados entre a identidade e a denuncia. En relación co primeiro están algúns elementos comúns como son as alusións á memoria, aos seres míticos ou lendarios que pertencen ou poden protexer os lugares agredidos e á natureza en perigo de desaparición ou xa desaparecida.

Outro trazo significativo dos textos comentados é a frecuente identificación entre o corpo do animal humano e outros elementos non humanos, todos vítimas das consecuencias do desequilibrio ecolóxico: os aeroxeradores queiman o rostro, o corpo parcéclase ou identifícase coa árbore queimada, do mesmo xeito que o fai coa ferida do mar ou da terra. A perda da natureza séntese en relación co corpo (nos textos de Suso Díaz, Teresa Ramiro, Calros Solla, entre outras autoras e autores) pero tamén coa escrita até provocar unha «úlceras textual» que desan-

gra, por exemplo, cando «o poema levanta acta | da redución do rural | a produto de mercado» (Negro 2008: 32).

A nosa contribución mostra asemade como as palabras insisten na idea da desposesión mediante frecuentes referencias ao silencio, á perda do patrimonio material e inmaterial e, por tanto, á necesidade da súa salvación. Para expresar esta situación, as voces poéticas citadas recorren a miúdo ao humor e á parodia como estratexias e desta maneira incorporan ás súas composicións intertextualidades, xogos de palabras incisivos e multiplicidade de voces e imaxes para manifestar o impacto dos seres humanos e a súa voracidade sobre a natureza non humana.

En canto aos elementos extralingüísticos, último eixe ao que queremos aludir, a combinación de código escrito, visual e, en ocasións, musical resulta patente dende as primeiras manifestacións literarias referidas ás ameazas sobre a natureza en Galicia. Nos últimos tempos e por mor dos avances tecnolóxicos esta mestura deriva cara a unha maior presenza de imaxes móbiles.

En todo caso as imaxes e as palabras mostran a fin dunha forma de vida ou cuestionan o visible, trazo que evidencia o alto grao de implicación das escritoras e escritores con outras artes para, nun discurso eco-social, expresar ou reclamar a conservación do medio.

Recuperando o indicado nas páxinas iniciais do noso artigo, reafirmamos, a teor dos textos citados, que a literatura galega espella o devir do noso medio natural e que a literatura dos séculos xx e xxi analizada pode equipararse á periodización sinalada polos historiadores e xeógrafos citados a propósito do colapso territorial de Galicia.

FINANCIAMENTO E RECOÑECIMENTOS

Este traballo vincúlase ao proxecto de investigación «O tropo animal: Unha análise ecofeminista da cultura contemporánea de Galicia e Irlanda/El tropo animal: Un análisis ecofeminista de la cultura contemporánea de Galicia e Irlanda» (PGC2018-093545-B- I00 (MCIU/AEI/FEDER/UE) dirixido por Manuela Palacios González.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA TRABAZO, Ana; NOGUEIRA PEREIRA, Maria Xesús (inédito). «Escrituras de terra. Contribución da literatura galega ao estudo da historia». *Transicións na agricultura e na sociedade rural. Os desafíos globais da historia rural. II Congreso Internacional, XVI Congreso de Historia Agraria-SEHS#VII Encontro Rural* Report, Santiago de Compostela, 20-23 xuño 2018.
- ACUÑA TRABAZO, Ana; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2022). «Ecocrítica do movemento cultural arredor de Urbano Lugrís». Inédito.
- ALEXANDRE, Marilar (2017). *Mudanzas*. Santiago: Pen Clube de Galicia.
- ALONSO DIZ, Miguel Ángel [et al.] (2013). *Versus cianuro: poemas contra a mina de ouro de Corcoesto*. Malpica: Caldeirón.
- ALONSO MONTERO, Xesús (2016). «Prólogo». Arturo Reguera. *Castro de Miño: loita, represión, espolio, desastre ecolóxico, desastre humano*. Santiago de Compostela: Meubook, 7-23.
- ÁLVAREZ CÁCCAMO, Alfonso (2003). «Viaxe a Cigalia, o país do chapapote». *Negra sombra: intervención contra a marea negra*. Vigo: Federación de Libeiros de Galicia, Espiral Maior e Xerais, 26-27.
- ANSOLA, Vicente (2016). *Aldeas sen voz*. Coruña: Editorial Canela.
- ARAÚXO, Emilio (2016). *Avía que aí vén o sol (con Isolina Pumar na Corga de Lubrigo)*. Noia: Toxosoutos.
- ARAÚXO, Emilio (2017a). *Mal mor*. Rianxo: Axóuxere.
- ARAÚXO, Emilio (2017b). *Miltempos (No inmemorial, na labranza)*. Noia: Toxosoutos.
- ARAÚXO, Emilio (2019). *Libro da Ribeira Sacra [cinsa do vento]*. Monforte de Lemos: Biblioteca de Mesopotamia.
- BARÁ, Diego (2020). *A miña utopía*. Poio: Urutau.
- BEIRAS, Xosé Manuel (2013). *Exhortación á desobediencia*. Santiago de Compostela: Laivento.
- BERNAL, Antonio Miguel (2001). «Sindicalismo jornalero y campesino en España (1939-2000)». Ángel Luis López Villaverde; Manuel Ortiz Heras (coord.). *Entre surcos y arados: el asociacionismo agrario en la España del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 17-45.
- BRAIDOTTI, Rosi (2016). «Catro teses sobre o feminismo posthumano». Trad. Eva Almazán. *Grial*, 211, 141-155.
- CABANA, Ana (2013). *La derrota de lo épico*. València: Publicacions de la Universitat.

- CABANA, Ana (2017). «Mulleres diante: rostros femininos e acción colectiva no rural galego». *Boletín Galego de Literatura*, 50 (1.º semestre), 89-114. DOI: <https://doi.org/10.15304/bgl.50.3988>.
- CABANA, Ana (2019). «Os incendios forestais e a variable xénero: estereotipos de ida e volta». Proxecto Batefogo (coord.). *Árbores que non arden. As mulleres na prevención de incendios forestais*. Vigo: Catroventos editora, 15-28.
- CABANA, Ana (2021). «Mujeres al frente: Rostros femeninos y acción colectiva». Teresa M.^a Ortega López; Ana Cabana Iglesia. «*Haberlas, haylas*»: *Campesinas en la historia de España del siglo xx*. Madrid: Marcial Pons, 219-237.
- CABANA, Darío Xohán ([1970] 1993). *Home e terra. Vinte cadernos (Poemas 1969-2002)*. Val de Lemos (colección de poesía galega). A Coruña: Espiral Maior, 94-107.
- CASAS, Arturo (2019). «Ética das verdades, urda de voces». Emilio Araújo. *Libro da Ribeira Sacra [cinsa do vento]*. Monforte de Lemos: Biblioteca de Mesopotamia, 7-36.
- CASTRO, Luísa (1988). *Baleas e baleas*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- COLLARTE PÉREZ, ANXO (2006). *Labregos no franquismo. Economía e sociedade rural na Galiza interior. As «hermandades sindicais» en Ourense (1943-1978)*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
- CONSTENLA VEGA, Xosé (2018). *O colapso territorial en Galiza*. Vigo: Galaxia.
- CORPORACIÓN SEMIÓTICA GALEGA (2009). *Contradicións*. [s. l.]: Corporación Semiótica Galega.
- CRECENTE MASEDA, Rafael; FRA PALEO, Urbano; ÁLVAREZ LÓPEZ, Carlos (2001). *Concentración parcelaria en Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia*.
- DELGADO GURRIARÁN, Florencio (1981). *Cantarenas*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- DELGADO GURRIARÁN, Florencio (1986). *O soño do guieiro: Poemas, poemíñas e poemoides*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- DIAMOND, Irene; FEMAN ORESTEIN, Gloria (ed.) (1990). *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*. San Francisco: Sierra Club.
- DÍAZ, Suso (2021). *Asulagadas*. Santiago: Positivas.
- DÍAZ GEADA, Alba (2021). «Hai evidencias de que as parcelarias dos 60-70 foron moi traumáticas». *Luzes* 92, 32-37.
- DIÉGUEZ, Lois ([1968] 1993). *Cancións pra un agromar branco i azul. Val de Lemos (colección de poesía galega)*. A Coruña: Espiral Maior, 15-25.

- DO GRIS AO VIOLETA. [En liña] [02/11/2021]. <<https://www.dogrisaovioleta.gal/o-proxecto/>>.
- EIRÉ, Afonso (2018). *Memorias dunha vaca marela*. A Coruña: Hércules Ediciones.
- ESTÉVEZ SAA, Margarita; LORENZO-MODIA, María Jesús (2019). «The Ethics and Aesthetics of Eco-caring Contemporary Debats of Ecofeminism(s)». *Women's Studies: An interdisciplinary journal*. DOI <http://doi.org/10.1080/00497878.2018.1425509>.
- FERNÁNDEZ NAVAL, Francisco Xosé; VILLAR, Miro (ed.). *Versos no Olimpo: O monte Pindo na poesía galega*. Noia: Toxosoutos.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (2000). *Terra e progreso*. Vigo: Xerais.
- FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel; BARELLA VIGAL, Julia (2010). «Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario». Carmen Flys Junquera; José Manuel Marrero Henríquez; Julia Barella Vigal (ed.). *Ecocríticas: Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 15-25.
- FLYS JUNQUERA, Carmen (2015). «Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria». Alicia H. Puleo (ed). *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Madrid: Plaza y Valdés editores, 307-320.
- FORCADELA, Manuel (2003). «Épica de piche». *Alma de beiramar: A Asociación de Escritores en Lingua Galega contra a marea negra*. Vigo: Asociación de Escritores en Lingua Galega / A Nosa Terra, 67-68. [A composición viu a luz tamén en *Negra sombra: Intervención contra a marea negra*. Vigo: Federación de Libreiros de Galicia, Espiral Maior e Xerais, 81-82; e en *Sempre-Mar*. Santiago: Asociación Cultural Benito Soto, 121-122].
- FREIRE CEDEIRA, Araceli (2021). «Baldaio en loita. Recuperación do patrimonio natural colectivo (1948-1991)». Francisco J. Leira-Castiñeira; Miguel Cabo (ed.). *A xustiza pola man: Violencia e conflictividade na Galicia contemporánea*. Vigo: Xerais, 271-296.
- GAARD, Greta (ed.) (1993). *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple.
- GARCÍA, Xosé Lois (2013). *Remitencias*. Guitiriz: Asociación Cultural Xermolos de Guitiriz.
- GARCÍA-BODAÑO, Salvador (2003). «Crónica negra». *Negra sombra: Intervención contra a marea negra*. Vigo: Federación de Libreiros de Galicia, Espiral Maior e Xerais, 87-88.
- GLOTFELTY, C. (1996). «Literary Studies in an Age of environmental crisis». C. Glotfelty; H. Fromm. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, xv-xxxvii.

- GÓMEZ, Lupe (2003). «O mar é unha muller triste». *Negra sombra: Intervención contra a marea negra*. Vigo: Federación de Libreiros de Galicia, Espiral Maior e Xerais, 91-92.
- GONZÁLEZ FIGUEIRAS, Raquel (2017). «Progreso». Xosé Lois García (ed.). *Ecos dos poetas de Chantada (miscelánea de poemas do século XII ao XXI)*. Santiago de Compostela: Edizer, 128.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Jesús M. (2015). «O proceso recente de urbanización (século XIX-XXI): Da cidade compacta da industrialización á cidade difusa da metropolitanización». Rubén C. Lois; D. Pino (ed.). *A Galicia urbana*. Vigo: Xerais, 15-43.
- GRUPO DOS COMÚNS (2006). *Montes veciñais en man común: o patrimonio silente. Natureza, economía, identidade e democracia na Galicia rural*. Vigo: Xerais.
- GURRIARÁN, Ricardo (ed.). *Do «Gaudeamus igitur» ao «Venceremos nós»: As mobilizacións estudiantís do 68 en Compostela*. Santiago de Compostela: Fundación 10 de Marzo.
- IGLESIAS, Xosé. LOITA_{ijiji}. [En liña] [11/2/2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=ar_TMT97yTw>.
- IGLESIAS TURNES, Manuel (2016). *Que non te aten*. Vigo: Xerais.
- IN NAVE CIVITAS. [En liña] [02/11/2021]. <<http://innavecivitaslugris.blogspot.com/p/colectivo-literario-in-nave-civitas.html>>
- LANERO, Daniel (2013). «Entre dictadura y democracia: La conflictividad socioambiental en las Rías Baixas (1959-1980)». Daniel Lanero (ed.). *Por surcos y calles: Movilización social e identidades en Galicia y País Vasco (1968-1980)*. Madrid: Catarata, 139-172.
- LANERO, Daniel; CABANA, Ana (2021). «A “folga do leite” (1978): Un conflito agrario nos tempos da transición». Francisco J. Leira-Castiñeira; Miguel Cabo (ed.). *A xustiza pola man: Violencia e conflictividade na Galicia contemporánea*. Vigo: Xerais, 242-270.
- LEGLER, G. T. (1997). «Ecofeminist Literary Criticism». K. Warren (ed.). *Ecofemism: Women, Culture, Nature*. Bloomington: Indiana University Press, 227-238.
- LINHEIRA, Jorge (2018). *La cultura como reserva india: Treinta y seis años de políticas culturales en Galicia*. Madrid: libros.com.
- LISTA, Suso (2014). *Salseiros*. Ferrol: Embora.
- LOIS, Rubén; PINO, Daniel (2015). *A Galicia urbana*. Vigo: Xerais.
- LÓPEZ CARREIRA, Anselmo (2014). *O Miño: Un caudal de historia*. Vigo: Xerais.

- LÓPEZ PÉREZ, Emilio (2012). *A Terra sabe a loita: Testemuño de rebeldía labrega*. Santiago de Compostela: Fundación Bautista Álvarez de Estudos Nacionalistas.
- LORENZO, Carlos; RAMOS, Baldo (2020). *No interior do abandono*. A Coruña: figurandorecuerdos edicións.
- LORENZO, Carlos; RAMOS, Baldo. *No interior do abandono*. [En liña] [11/2/2022]. <<https://vimeo.com/444400200>>.
- MARTÍNEZ CARNEIRO, Xosé Luís (coord.) (2000). *Antela. A memoria asulagada*. Vigo: Xerais.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (2012). *Nós, Galiñeiro*. Gondomar: Instituto de Estudos Miñoranos.
- MIES, Maria; SHIVA, Vandana ([2014] 2015). *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Barcelona: Icaria.
- MORENO, María Victoria (1973). *Os novísimos da poesía galega/Los novísimos de la poesía gallega*. Madrid: Akal.
- NOVO, Olga (2018). «Zona tigre». *Alguén que respira: I Festival de Poesía para Corpo Principal*. Santiago de Compostela: Concello, 16-18.
- NOVO, Olga (2018). «Meu pai, un tigre, unha pedra e un peite psicopompo». *Luzes* 03/10/2018. [En liña] [04/10/2018]. <<https://luzes.gal/03/10/2018/opinion/meu-pai-un-tigre-unha-pedra-e-un-peite-psicopompo/>>
- NEGRO, Carlos (2001). *Far-West*. Vigo: Xerais.
- NEGRO, Carlos (2008). *Cultivos transxénicos*. Gondomar: Instituto de Estudos Miñoranos.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2022). «Negar o azul. A poesía do Prestige na literatura galega». *Madrygal*, 25, en prensa.
- OTERO, Antía (2003). *O son da xordeira*. A Coruña: Espiral Maior.
- PACHECO, Alexandra (2021). «Xosé Antón Bocixa Rei, loita e rock and roll no val das Encrobas». *Luzes*, 92, 80-85.
- PATIÑO, Reimundo (1999). *Reimundo Patiño: «A explosión dun mundo»*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia.
- PATO, Chus (1996). *Nínive*. Vigo: Xerais.
- PATO, Chus (2020). «Os sons dun silabario – O son dunha palabra que nunca escoitei – o son do Stalker». *euseino.org. Libros e anotacións sobre literatura e filosofía*. [En liña] [11/2/2022]. <<https://euseino.org/2020/05/18/un-poema-inedito-de-chus-pato/>>.
- PATO, Chus (2021). «Recital comentado, Sonora y la voz de mujer poetisa». Vigo: Universidade de Vigo, UvigoTv. [En liña] [11/2/2022]. <<https://tv.uvigo.es/video/61e0193ba33c0622b257ff88.>>

- PAÛL CARRIL, Valerià (2015). «Que espazos rurais nun país urbano? Dúas aproximacións xeográficas ao rural galego». Rubén C. Lois; Daniel Pino (ed.). *A Galicia urbana*. Vigo: Xerais, 693-714.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2010). «Ecomitologías». Carmen Flys Junquera; José Manuel Marrero Henríquez; Julia Barella Vigal (ed.). *Ecocríticas: Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 313-337.
- PEREIRAS, Xesús (2003). «Tributos á besta negra». *Negra sombra: Intervención contra a marea negra*. Vigo: Federación de Libreiros de Galicia, Espiral Maior e Xerais, 150.
- PÉREZ ALBERTI, A. (2000). «Polo regueiro da barca cara a porta do mar». Xosé Luís Martínez Carneiro (coord.). *Antela: A memoria asolagada*. 2ª ed. Vigo: Xerais, 10-19.
- PÉREZ REI, Mariña (2006). *Fanerógama*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- PIPAS, Manolo (2016). «Polas aldeas abandonadas». Vicente Ansola. *Aldeas sen voz*. Coruña: Editorial Canela, 72-74.
- PULEO, Alicia (2000). «Luces y sombras del ecofeminismo». *Asparkía. Investigación Feminista*, 11, 36-45.
- PULEO, Alicia H. ([2011] 2013). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- QUEIZÁN, María Xosé (2003). «¡Como nos doe a ferida do mar!». *Negra sombra: Intervención contra a marea negra*. Vigo: Federación de Libreiros de Galicia, Espiral Maior e Xerais, 157-158.
- RAMIRO, Teresa (2019). *Fundido a negro*. Malpica: Caldeirón.
- REGUERA, Arturo (2016). *Castrelo de Miño: loita, represión, espolio, desastre ecolóxico, desastre humano*. 2ª ed. Revisada. Santiago de Compostela: Meubook.
- REI NÚÑEZ, Luís (2013). *Días que non foron*. Vigo: Xerais.
- REI NÚÑEZ, Luís (2014). *Estrela do norte*. Pontevedra: Kalandraka.
- REIMÓNDEZ, María (2018). *Galicia en bus*. Vigo: Xerais.
- RIBAS ÁLVAREZ, Alfonso (2008). *A concentración parcelaria en Galicia: Unha oportunidade perdida para a transformación das explotacións gandeiras*. Noia: Toxosoutos; Pontevedra: Unipro editorial.
- RICO BOQUETE, Eduardo (1995). *Política forestal e repoboacións en Galicia (1942-1971)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.
- RICO BOQUETE, Eduardo (2021). «Construción de encoros e empobrecemento rural: As Conchas (Ourense), 1943-1950». Aurora Artiaga Rego; Xesús L. Balboa López; Lourenzo Fernández Prieto; Eduardo Rico Boquete (ed.). *Á volta do tempo: Estudos de Historia Contemporánea*. Vigo: Xerais, 259-294.

- RIVADULLA, Viki (2022). *Atlánticas: Mulleres do mar*. Colexio de Fonseca, 24 de xaneiro-25 de marzo. Santiago de Compostela: Universidade.
- ROMANÍ, Ana (2003). «Do diario». *Sempremar: Cultura contra a burla negra*. Santiago: Asociación Cultural Benito Soto, 22.
- ROMERO, Medos (2012). *A ansia do lóstrego*. Santiago: Follas Novas.
- SANTIAGO, Isolda (1998). *Berce das estampas*. A Coruña: Espiral Maior.
- SHIVA, Vandana (1995). *Abrazar la vida: Ecología y desarrollo*. Madrid: Horas y Horas.
- SOLLA, Calros (2000). *Mel de arañas*. Pontevedra: Cardeñoso.
- SOLLA, Calros (2003). *Ras e tritongos: Poesía 1990-2000*. Vigo: Cardeñoso.
- SOLLA, Calros ([2004] 2010). *Cerdedo in the Voyager I*. Cangas do Morrazo: Morgante.
- SOLLA, Calros (2008). *reGaliza e outras chuches*. Vigo: Cardeñoso.
- SOLLA, Calros (2010). *Pan prós crocodilos*. Cangas do Morrazo: Barbantesa.
- SOLLA, Calros (2011). *MazinGZ*. Culleredo: Espiral Maior.
- SOLLA, Calros (2012). *O orgullo do gurgullo*. Cangas do Morrazo: Morgante.
- SOUTO, Francisco (1998). *Fado*. Santiago: A. C. Amaía.
- SOUTO, Xurxo ([1999] 2021). *O retorno dos homes mariños*. Vigo: Xerais.
- SOUTO, Xurxo ([2001] 2007). *Contos da Coruña*. Vigo: Xerais.
- SOUTO, Xurxo (2016). «Unha canción marabillosa, galega e panteísta». *Boletín da Real Academia Galega*, 377, 169-177.
- TAIBO, Carlos (2021). *Iberia vaciada: Despoblación, decrecemento, colapso*. Madrid: Catarata.
- TEMBRÁS, Dore (2016). *Auga a través*. A Coruña: Apiario.
- VILALBA, I. (2012). «Ecofeminismo: unha nova ollada á realidade rural desde o imaxinario literario galego». G. Sanmartín Rei (coord.). *Lingua e Ecoloxía. VIII Xornadas sobre lingua e usos*. A Coruña: Servizo de Normalización Lingüística da UDC, 113-128.
- VIL[ÁN PRADO], Nuria e MORLITAM. *Imaxinábaa*. [En liña] [11/2/2022]. <<https://www.youtube.com/watch?v=BLS7lt0vfZE&t=87s>>.
- VILÁN PRADO, Nuria (2021). *Simún*. Santiago: Chan da Pólvera.
- XIL XARDÓN, Xabier (2009). *Cando menos a derrota*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

LITERATURAS AFRICANAS, ECOSSISTEMAS E RESISTÊNCIA

ANA MARTINHO

Universidade Nova de Lisboa

RESUMO: Neste ensaio apresentamos o conceito de Ecocrítica e consideramos as possibilidades da sua discussão a partir de textos literários africanos. Escolhemos autores como Paulina Chiziane, Dina Salústio, Ruy Duarte de Carvalho, entre outros, partindo de exemplos em que a descrição e, ou, interpretação do valor socio-cultural de ecossistemas estão presentes. A dimensão ambiental é visível nos alertas que estes autores sublinham ou nas formas que escolhem para enunciar a relação do mundo natural com a presença humana. São também importantes os relatos de natureza histórica, antropológica e filosófica, apresentando-se como arquivos complexos, documentos multidimensionais, que incorporam memória dos modos de uso e pensamento organizado sobre os lugares. Os autores acima referidos permitem-nos identificar alguns princípios de relação ativa com a realidade ambiental e enunciar respostas a fenómenos de degradação.

PALAVRAS-CHAVE: ecocrítica; literaturas africanas; ecossistemas; resistência; arquivos.

LITERATURES AFRICANES, ECOSISTEMES I RESISTÈNCIA

RESUM: En aquest assaig es presenta el concepte d'ecocrítica i se'n consideren les possibilitats de discussió a partir de textos literaris africans. Triem autors com ara Paulina Chiziane, Dina Salústio i Ruy Duarte de Carvalho, entre d'altres, i partim d'exemples en els quals estan presents la descripció o la interpretació del valor sociocultural d'ecosistemes. La dimensió ambiental és visible en les alertes que aquests autors destaquen o en les formes que trien per enunciar la relació del món natural amb la presència humana. Són també importants els relats de naturalesa històrica, antropològica i filosòfica, que es presenten com a arxius complexos i documents multidimensionals, els quals incorporen la memòria de les formes d'ús i del pensament organitzat sobre els llocs. Els autors referits ens permeten identificar alguns principis de relació activa amb la realitat ambiental i enunciar respostes a fenòmens de degradació.

PARAULES CLAU: ecocrítica; literatures africanes; ecosistemes; resistència; arxius.

AFRICAN LITERATURE, ECOSYSTEMS AND RESISTANCE

ABSTRACT: In this paper we present and discuss the concept of ecocriticism as well as different ways through which it can be read in chosen African literary texts. We have selected authors Paulina Chiziane, Dina Salústio, Ruy Duarte de Carvalho, among others, departing from narratives where the importance of ecosystems is apparent. The dimension of environmental preservation is visible in the alerts they highlight and in the forms that they choose to describe the relationships between the natural worlds and their human counterparts. We also consider historical, anthropological and philosophical descriptions in these texts; they are in fact presented as complex archives and multidimensional documents incorporating memories on space and territory. The authors present multiple possibilities for the identification of principles of active relation with current realities and signal responses to environmental degradation.

KEYWORDS: ecocriticism; African literatures; ecosystems; resistance; archives.

O escritor angolano Arlindo Barbeitos (1940-2021), na sua obra *Angola Angolê Angolema*, diz a dada altura acerca da sua escrita: «Meter-se por Angola adentro não é só meter-se pela paisagem, é meter-se pelos homens adentro, pelos homens que não vivem contra a natureza; por isso esta poesia é também um fazer a natureza falar» (Barbeitos 1976: 2). Este pode facilmente ser um tópico de partida, inspirador para a compreensão do que a literatura africana tem para acrescentar ao debate sobre *Ecoliteratura* e *Ecocrítica*. Também permite pensar sobre o papel da criação literária num quadro de resistência, guerra ou paz e na produção de novos significados sobre os lugares e respetivos ciclos de ocupação. Como muitos dos intelectuais da sua geração, Arlindo Barbeitos conheceu a guerra colonial, o exílio e a guerra civil, tendo feito sempre saber que a sua obra era devedora dessa experiência política e histórica, nunca deixando de olhar para as configurações das paisagens humanas e naturais nesse percurso. Essas memórias estão inscritas na sua poesia e nos seus contos.

Em contextos como Angola, em que os conflitos armados marcaram o país durante décadas sucessivas, é fácil compreender como a natureza sofreu transformações, por força de modelos de exploração e de circulação, inspirando muitas vezes aquilo que José Luís Mendonça (1955-),

também autor angolano, ao referir-se à obra *Nzaji* (Barbeitos 1979), chamou de «poesia da terra», «etnofigurativa», determinada por uma poética que acompanha mitologias representativas de sujeitos e paisagens.¹ «Não sabemos os nomes das nossas flores ou dos nossos pássaros», diz J. L. Mendonça no vídeo acima referido (Cavalcanti; Bembom 2014, minutos 14:15-14:40), em apontamento sobre o valor pedagógico da literatura, enumerando e evocando elementos naturais e seu potencial contributo para a edificação da relação dos homens com o conhecimento.

Textos e testemunhos como estes fazem parte de um património que reconstitui memórias ativas e herdadas, ao mesmo tempo que mimetiza formas originais de expressão. Por um lado, temos vastas parcelas do território nacional marcadas por despojos da guerra, desde resíduos de armamento a velhas minas antipessoais, que limitam o retorno seguro às lavras e às comunidades de origem; por outro, percebemos como a circulação de narrativas de ressonância ancestral continua a ocorrer, resgatando esses lugares das marcas da memória de guerra em gesto adaptativo e generativo.

Estas reflexões introdutórias servem-nos para ilustrar hipóteses de verificação de interseções entre literatura, história, cultura e ambiente, abrindo espaço para o debate sobre campos teóricos e críticos possíveis.

Se revisitarmos a arqueologia do termo *Ecocriticism* percebemos que se trata de uma área de estudo que evoluiu e continua a avançar até hoje por pressão de produções que sinalizam imperativos socioculturais (e políticos) novos, mais do que por aceitação inequívoca do seu lugar autónomo de validação metodológica.

Sendo verdade que a fixação do *Ecocriticism* se impôs timidamente só a partir de finais dos anos 1970, e usando a *Ecoliterature* como possibilidade quase ilimitada de análise, será ainda assim a década de 1960 a anunciar uma ligação definitiva entre sociedade, cultura e ambiente para efeitos de construção disciplinar.

¹ Veja-se a este propósito o documento sobre este poeta, produzido pelo governo de Angola e apresentado por Filipe Zau (Cavalcanti; Bembom 2014).

A publicação de *Silent Spring*, de Rachel Carson, em 1962, criou um movimento cooperativo, com o contributo de cientistas e da sociedade civil, de interpelação e responsabilização do mundo corporativo, ao promover a discussão sobre o impacto negativo de pesticidas sobre o ambiente. Branch e O'Grady (1994) fazem uma resenha muito útil acerca de diferentes contributos que esta obra inspirou e que se lhe seguiram temporalmente, mesmo se não em termos de conteúdos articulados ou de mobilização pública.

William Ruekert, no ensaio «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism», de 1978, apresenta-nos uma boa hipótese de enquadramento da questão: «I am going to try to discover something about the ecology of literature, or try to develop an ecological poetics by applying ecological concepts to the reading, teaching, and writing about literature» (Ruekert 1978: 107). Por simples que pareça esta enunciação, a verdade é que determina uma complexa rede de hipóteses de leitura, em linha com o que nos havia proposto também Kroeber em 1974 a partir do poema de Wordsworth «Home at Grasmere», quando o destacou pela sua «ecological holiness». Considerado uma «orphan child» no conjunto da sua obra (Stelzig 2013: 743), é referido por Kroeber como «territorial sanctuary», pela sua definição singular dos lugares familiares.

The holiness of Grasmere Vale as a dwelling place consists in the possibility for ecological wholeness which it provides. The enclosure of the valley liberates the poet's psychic potency because there he is encouraged to be receptive to multiple dimensions of experience. Through such openness he is consciously able to reintegrate his being into the enduring rhythms of natural existence, thereby articulating his unique individuality (Kroeber 1974: 132).

A receção crítica a este poema de Wordsworth diz muito sobre a fixação da Ecocrítica, já que identifica em boa medida um dos momentos do acidentado processo que conduzirá à sua aceitação definitiva; a partir de um autor do cânone (e curiosamente de um texto não canónico)

propõe-se a legitimação do mundo natural como hipótese de institucionalização transgeracional e histórica de *topoi* suscetíveis de conversão epistemológica. Uma argumentação dificilmente generalizável.

É a partir em boa medida deste património que C. Glotfelty chamará a atenção para a necessidade de recuperar de forma sistemática oportunidades novas de leitura. Instituirá esta área como um campo disciplinar, entregando-se a uma construção de hipóteses metodológicas que fixaram o termo e com ele a respetiva validação crítica em finais dos anos 80.

De facto, a luta por uma afirmação institucional tem sido longa e não isenta de resistência à incorporação académica de trabalhos sobre o ambiente ou seu potencial de interpelação de outros campos de estudo. Glotfelty e Fromm assinalaram repetidamente o problema em *Eco-criticism - Reader*: «[...] Until very recently there has been no sign that the institution of literary studies has even been aware of the environmental crisis». (Glotfelty; Fromm 1996: xvi). Nesta obra, promoveram uma tentativa de organização epistemológica com formulações como «Ecotheory: Reflections on Nature and Culture», «Ecocritical Considerations of Fiction and Drama», ou «Critical Studies of Environmental Literature». Muito embora não seja sempre clara a distinção que propõem, a verdade é que, em muitos dos textos inseridos em cada uma destas secções, encontramos respostas parcelares para o problema.

Uma solução como a que propõe Stegner, citado nessa mesma obra, até certo ponto amplifica a ambiguidade disciplinar e metodológica da questão, por excesso de generalização e por ausência de instrumentos apropriados de resposta ao lugar da crítica.

Several years ago, when I was attempting to devise a branding system that would make sense of this mixed herd, Wallace Stegner—novelist, historian, and literary critic—offered some wise counsel, saying that if we were doing it he would be inclined to let the topic remain “large and loose and suggestive and open, simply literature and the environment and all the ways they interact and have interacted, without trying to codify and systematize [...]” (Glotfelty; Fromm 1996: xxii).

A proposta experimental de William Rueckert's no seu texto de 1978 «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism» não teve aparentemente continuidade muito significativa até ao Encontro de 1989 da Western Literature Association. É nesta circunstância que Cheryl Glotfelty faz um ponto de situação sobre o processo, e as dificuldades de uma fixação consensual, promovendo a designação «the study of nature writing» (pode encontrar-se uma revisitação de parte das discussões suscitadas nessa reunião em Branch e O'Grady 1994).

O grande potencial de generalização destas adaptações conceptuais mantém as mesmas características de debates anteriores, como sugere Ralph W. Black no referido conjunto de *position papers* organizados por Branch e O'Grady, a propósito de William Cronon, que se autodefine como um historiador ambiental. De algum modo tudo o que faz parte da ação humana é na verdade resultado e efeito de negociações ecológicas e culturais e está aí uma nova disciplina para o dizer. E logo assume a dificuldade suscitada pela afirmação de Cronon: «[King]Lear is one of the last books I would put on an environmental literature reading list, but surely there is room enough, and reason, for exploring the relationship between the human and natural worlds in the play» (Branch; O'Grady 1994: 2).

Para Christopher Cokinos, o debate deve fazer-se do lado de uma ética e de uma pedagogia do texto e do mundo reais.

Ecocriticism necessarily entails a shift away from approaches that strictly privilege language and the difficulty of referentiality to approaches that re-emphasize the real work of words in a world of consequence, joy, and despair. Like feminism at its best, ecocriticism is fundamentally an ethical criticism and pedagogy (Branch; O'Grady 1994: 3).

Já Nancy Cook afirma a sua importância «regional», com base na ideia de uma identificação primária com modos de produção adaptados à ecologia dos lugares de referência localizada.

So in order to understand my region or any region, I need to develop an ecological view. Politics enters my classroom obliquely and again regionally, for I urge my students to take heed of Barry Lopez's warning: "the more superficial a society's knowledge of the real dimensions of the land it occupies, the more vulnerable the land is to exploitation, to manipulation for short-term gain" (Branch; O'Grady 1994: 3-4).

Olhando para a grande diversidade de perspectivas, definições e sugestões de conteúdo ou tópicos sobre a natureza e formas de escrita, compreendemos que na verdade nos mantemos num paradigma que aceita a ambiguidade de não existência de método que qualifique ou eleve a precisão teórica que todos parecem desejar a outro nível, supratemático, e que permita encontrar as regras de leitura mais eficazes e legítimas.

Levada ao extremo, esta perspectiva aponta para uma (in)validação teórica pela dispersão potencial de modos de organizar a leitura crítica, mas sobretudo interpela o campo de estudos quando ele sai do registro mais ou menos convencional da fixação de instrumentos localizados de leitura e de receção de autores e textos.

A tese que propomos é a de que são os próprios textos literários que permitem, pela leitura direta de modos de ação/reação sobre o ambiente, determinar as qualidades instrumentais de um campo em processo, como é o presente caso. Nomeadamente textos literários africanos.

**«TO SOME EXTENT, WE ASPIRE TO A METHOD
BUT REALLY HAVE A SUBJECT»²**

Velhas metodologias não servem a novas problemáticas ou aos seus textos. Pode dizer-se, no entanto, que desde sempre a literatura soube construir modelos de leitura e representação do mundo natural e os

² Crockett (Branch; O'Grady 1994: 4-5).

grandes clássicos não só não desmentem esta realidade como contribuem para a sua construção. O que não significa que habilitem a criação de métodos de replicação aceitável.

O que nos interessa considerar de momento é, no entanto, como se vem edificando, a partir de textos africanos contemporâneos, um processo de base ideológica, em que teoria(s) e métodos de análise sejam possíveis de alcançar, para lá da moldura móvel de contextos conjunturais da experiência.

Um autor que se enquadra perfeitamente nesta possibilidade de procura constante de um método de relação com as práticas e o lugar ocupado e transformado por sujeitos e objetos, transumantes quase sempre, é o angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010).

As suas obras permitem olhar para esta matéria sob múltiplas perspetivas, dado que são registos de natureza ora etnográfica ora antropológica, ficcionais, poéticos, e sempre de interseção entre os muitos textos seus mais descritivos ou de natureza crítica e teórica. Deixou-nos inestimáveis contributos para a possibilidade de uma teoria dos modos de olhar a relação entre a natureza e o homem.

Partindo de uma colocação angolana, no Sudoeste, centra nos lugares tanto a descrição do observado quanto a evocação de quem por eles circulou no passado, sob lentes históricas macroscópicas e focos etnográficos detalhados. E nesse processo entram tanto a descrição do observado (figura central, de acolhimento e de comunicação com o antropólogo-escritor), quanto a evocação de quem passou pelos lugares da observação em tempos idos e dos legados que deixou, gravados pelo tempo e transportados num quadro de mobilidade determinado pelos diferentes e mutáveis sujeitos em circulação, entre humanos, animais e paisagens.

Continuador de métodos etnográficos de referência (veja-se a sua evocação recorrente do emblemático etnógrafo), estudioso do sul de Angola, C. Estermann (1896-1976), nomeadamente em *Vou lá Visitar Pastores* (1999), ampliou o escopo da observação participante ao problematizar a variação dos olhares registados e legitimados por meio de narrativas partilhadas em comunidade. Também importa compreender

como se naturalizam os modos de observar, em função da aprendizagem do fazer localizado. E a isso procura igualmente dar resposta.

Sendo que a sua observação se faz fundamentalmente em territórios de diversidade significativa, quase sempre na proximidade do deserto, como o Namibe, aquilo que percebemos é desde logo a complexidade dos fenómenos de resistência às adversidades da paisagem e também os modos de construir e aperfeiçoar sinergias com esses mesmos mundos. O seu trabalho de arquivo, espólio organizado com recurso a cotejo entre a obra publicada e os rascunhos, por Inês Ponte (Ponte 2019: 185-208), supõe olhar precisamente para o modo como a recolção de notas de terreno permite passar de uma dimensão arquivística não sistematizada para uma dimensão organizada que cumpre os requisitos de um questionamento do terreno e das suas conclusões possíveis a partir da multiplicidade das experiências do e no espaço. Cumpre aquilo que em outro texto referimos como a formulação da localização, da teoria a partir da experiência direta e da sua apreciação crítica endógena, aí já confirmada como método exploratório.

Em *As Paisagens Propícias* (2005) encontramos configurações de diferentes níveis de apropriação das imagens e das sensações e sinergias com o espaço, os animais e o lugar. Desde os insetos às pessoas, compreendemos que todo o dia do investigador é movido por um processo de investigação-ação, ação essa enquadrada sempre por meio da mediação do tradutor e do bloco de notas.

Partimos então no jipe, o Paulino e eu, a caminho de Opuho, na Namíbia, pela fronteira de Namaconde, Sta. Clara... Essa foi a primeira viagem... A que estou a fazer agora é a segunda. Vim de avião até Windhoek, aluguei um carro, cheguei a Outjo ao cair da tarde de ontem, vou aqui ficar uns dias, esta é a primeira manhã. Estou a escrever num desses famosos cadernos de capa preta, quer dizer, num caderno feito para durar, para caber tudo nele (Carvalho 2005: 11).

Todas estas paisagens, vazias para quem as atravessa e vazias na maior parte das expressões artísticas ou descritivas em que têm sido traduzidas, correspondem afinal a um espaço febril, animado, fervilhante de vida. Há insectos por aí a bolinar por toda a parte, até mesmo na mais mineral das

plantas quando já é mesmo quase o deserto total. As dobras deste espaço estão para além dos eixos que estas estradas são (Carvalho 2005: 131).

Não se fica por aqui. Por meio do vínculo a esta experiência, a mudança da paisagem humana, como refere também Inês Ponte, vai configurando uma etnoficção num «exercício de planeamento e deriva» (Ponte 2019: 185-208). *Vou lá visitar pastores* confirma esta hipótese. De seu subtítulo *exploração epistolar de um percurso angolano em território kuvale (1992-1997)*, apresenta uma estrutura que é toda construída em capítulos de localização expressa. Namibe, Bero, Kuroka, Giraul, entre tantos outros. Aqui, a par da descrição dos lugares impera o olhar sobre as pessoas que neles circulam e o critério é o da escuta. Sobre o entendimento da história, mas também dos modos de relação com o território, suas hipóteses narradas e adversativas sobre os modos de sobreviver. Em território marcado por uma escrita dos tempos da guerra, estes eram ainda os anos da guerra civil, que se prolongou até 2002.

Sociedades pastoris como as do Kuvale, e são muitas e com muitos pontos em comum as que prevalecem em África e é nesse universo que te estou a introduzir, atestam a evidência, pouco cómoda, desconfortável, de que mesmo ali à mão existem outros tempos, outras idades, que em si mesmo constituem uma afronta para a ordem que se pretende dominante e para a firmação do progresso, da adopção dos sinais do progresso. Por isso também, sociedades como essa são por todo o mundo estrategicamente ignoradas, olhadas de longe, apenas porque assim talvez se revelem mais inócuas enquanto aberrações, anacronismos, descuidos da história que a história se encarregará de resolver, integrando, na melhor das hipóteses e se não houver resistência, ou aniquilando, dominando, dissolvendo, igualizando e anulando, por fim (Carvalho 1999: 27).

Expostos a conflitos de ordem política, em face da história da ocupação das suas terras, os Kuvale apresentam formas de resistência que fazem parte de um movimento coletivo de recuperação memorial e sua adaptação permanente à mudança e às pressões externas.

O trabalho deste autor responde à ansiedade metodológica formulada por Black, anteriormente referido. Em Ruy Duarte de Carvalho as práticas de auto e hetero-representação, nomeadamente do povo Kuvale, detêm um valor de natureza patrimonial, cultural, e em permanente equilíbrio com os espaços e o mundo natural.

**«ECO-CRITICISM IS ALSO A RESPONSE TO NEEDS, PROBLEMS,
OR CRISES, DEPENDING ON ONE’S PERCEPTION OF URGENCY»³**

Nos textos de Paulina Chiziane (1955-), autora moçambicana, encontramos outras facetas desta questão. A sua obra olha, em primeira instância, para o papel das mulheres em sociedade, suas dificuldades no quotidiano, para poderem sobreviver e assegurar alimentação e educação aos filhos. A dureza de muitas das situações que vivem, o impacto dos conflitos e carências, chega primeiro às mulheres e é nas suas mãos que reside a missão de resgate da pobreza extrema na maioria dos casos. Ligadas a práticas ancestrais que estão muitas vezes também na origem de grandes dificuldades de afirmação individual e de escolhas, são, nos romances de Paulina Chiziane, marcadas por uma vida de resistência e algumas vezes de superação. Num registo de resposta à urgência, não exclusivamente existencial, mas também cultural.

A visão sexualizada da mulher, entendida prioritariamente como sujeito de reprodução e sujeito de contenção na sua colocação social, vem marcada pela necessidade de cumprimento de protocolos de obediência ao homem e às mulheres e homens mais velhos. Se respondem muitas vezes pelas dificuldades da família em termos materiais, é também verdade que são frequentemente vistas como responsáveis por aquilo que no mundo natural ocorre de negativo. Vivem com a percepção coletiva da sua secundarização, o que atinge de forma mais crítica as mulheres dos meios rurais e das franjas mais pobres da sociedade. Chizia-

³ Dean (Branch; O’Grady 1994: 5-6).

ne constrói nos seus textos diferentes modelos de denúncia destas situações e ensaia também oportunidades de resgate com uma colocação que tem sido considerada feminista, pelo modo como edifica uma estratégia de revisão do poder e de rejeição do que nos modelos sociais contemporâneos ou ancestrais age contra as mulheres e as oprime.

Sou um rio. Os rios contornam todos os obstáculos. Quero libertar a raiva de todos os anos de silêncio. Quero explodir com o vento e trazer de volta o fogo para o meu leito, hoje quero existir (Chiziane 2002: 20).

Falámos dos mitos que [...] culpam as mulheres de todos os infortúnios da natureza.

Quando não chove, a culpa é delas. Quando há cheias, a culpa é delas. Quando há pragas e doenças, a culpa é delas que sentaram no pilão, que abortaram às escondidas, que comeram o ovo e as moelas, que entraram nos campos nos momentos de impureza (Chiziane 2002: 38).

Em entrevista a Doris Wieser (2014), reflete sobre as diferentes formas que assume a descolonização, um processo longo, como diz, e o respetivo impacto nas relações familiares e sociais e no estatuto das mulheres. A propósito da obra *O Alegre Canto da Perdiz* (1ª ed. 2008) refere:

Eu tinha uma vizinha que era mulata ou mestiça (eu não diferencio estes termos). E havia uma mulher que varria e cozinhava na casa dela. Eu pensei que fosse empregada doméstica. Vim a saber pouco depois que não era empregada, mas irmã. [...]

Há mitos extraordinários. Os mitos da região Sul, por exemplo, já quase desapareceram porque não houve recolha. Para mim, o importante é esta ousadia de provocar e, a partir dali, as pessoas vão perceber que é uma riqueza que precisa de ser explorada (*Buala*, 2014).

De forma desassombrada discute questões raciais, política, colonização e sociedade pós-colonial, sempre com o foco no que às mulheres cabe como lugar e responsabilidade neste processo. E o quanto as suas

existências, sobretudo das mulheres negras, são marcadas por interpretações do seu espaço na sociedade patriarcal ou nas práticas matriarcais.

De acordo com a nossa tradição bantu, uma mulher deve ser tratada pelo nome dos seus antepassados. Vieram os portugueses e disseram que isso era atrasado. E os assimilados absorveram este pensamento religioso como valor. Hoje as mulheres moçambicanas exigem direitos de coisas que já tinham e perderam por receber um sistema sem analisar em profundidade as coisas. Claro, tratando-se de uma situação colonial não tínhamos muita chance. Mas as culturas africanas têm muito a dar ainda para o desenvolvimento do mundo. Para mim que vivi entre as macuas, quando olho para as lutas feministas do mundo, eu digo-me: «Mas nós tínhamos isso». E os movimentos feministas, mesmo em Moçambique, quando lutam pelos direitos da mulher usam o modelo europeu, e não vão buscar experiências práticas provenientes da nossa própria cultura. Não diria que nós temos feminismo, mas temos uma tradição, várias tradições. Mesmo no patriarcado mais severo a mulher tem alguns direitos (Wieser 2014).

Esta autora ocupa um papel singular no quadro da literatura moçambicana ao ajudar-nos a percorrer a história do seu país através do olhar das mulheres, particularmente das menos favorecidas, e ao recuperar mensagens muitas vezes negadas no espaço público como expressão das crenças nas suas versões pré-coloniais, suas práticas específicas, valorizando modelos próprios de organização. Recupera tradições, pelo foco da história oral, e faz o cotejo dos modos como diferentes regiões sofreram o impacto profundo e radical dos conflitos. É a voz dos muitos lugares periféricos e de suas vozes esquecidas, testemunhas de perdas naturais e de modos de sobrevivência em contextos de perda dos ecossistemas e das aldeias. Desterritorializadas, muitas das famílias que descreve buscam resgatar aquilo que das suas culturas é suscetível de reconstituição; e nesse movimento são as mulheres que ocupam o lugar crítico da resposta à urgência de crises continuadas.

«SHOULD PLACE BECOME A NEW CRITICAL CATEGORY?»⁴

No seu mais recente romance, *Veromar*, Dina Salústio (1941-), autora de Cabo Verde, permite-nos discutir a questão do espaço como categoria crítica. Cabo Verde, a sua cultura, a sua literatura, são frequentemente identificados, pelo grande público e na academia, num quadro de excecionalismo nostálgico, em face da insularidade e do seu impacto sobre a emigração e as vastas comunidades da diáspora.

Ao desconstruir a ideia de que a nostalgia insular é um fator de validação cultural relevante, a autora inaugura um paradigma na literatura de Cabo Verde. A superação desta convenção faz-se neste romance por via da construção de comunidades de-centradas, personagens coletivas, em que o lugar é assumido como personagem autónoma.

Importa um novo olhar sobre a insularidade cabo-verdiana na medida em que permita enquadrar dinâmicas renovadas de desenvolvimento a nível nacional e regional, mas também no sentido em que abra perspectivas novas de formas de representação das comunidades emigradas, das retornadas e das que estão em permanente circulação, sem esquecer os descendentes entretanto naturalizados em outros contextos.

Quem são os atores e os sujeitos destes movimentos transnacionais? Como é que a diáspora é em si mesma a reivindicação do lugar como possibilidade de categorização da experiência? Que padrões mudam por força desse trânsito que enquadra modalidades ajustadas a um contexto concreto de transnacionalismo? A partir de Cabo Verde ele pode ser visto de acordo com ligações familiares, políticas, socioculturais, geográficas (em dimensão regional/insular ou internacional/continental).

Paul Jay discute em *Global Matters* (2010) o transnacionalismo literário como hipótese de um «wholesale remapping of the locations we study» (Jay 2010: 8). Para ele os processos de colonização e de descolo-

⁴ Glotfelty (Branch; O'Grady 1994: 6).

nização têm uma complexidade histórica que não se esgota nas questões factuais ou cronológicas, antes necessita a incorporação ativa de modelos literários transnacionais.

Literary transnationalism identifies that point at which two or more geocultural imaginaries intersect, connect, engage with, disrupt or conflict with each other in literary form [...] it involves a level of cognitive dissonance as the recipient interprets and processes the differences and similarities of nation and other or of us and them (Jay 2020: 14).

Esta ideia de dissonância é observável ao longo dos 60 micro-capítulos de *Veromar*, nomeadamente pela expressão de diferentes modos de viver, de conviver e de situar o papel das mulheres. A dimensão da infância e do espaço privado, suas formas de frequente violência sexual, revelam os modos de representar ora o silêncio ora a resistência feminina à construção dos lugares familiares como espaços de ocupação e determinação patriarcal.

Na complexa rede de personagens e perspetivas, sobressaem os ditames convencionais, mas também a sua denúncia preparada em silêncio. «Um homem dá proteção e respeito — repetia as palavras da avó. — Do resto trato eu» (Salústio 2019: 27).

O que será uma cidade de sonho? Que alegrias esconderá? Quantos pesadelos se pode encontrar nos vários nomes que a identificam? Que crimes, que tragédias, que poesia, quantas ameaças ou amores ela esconderá? Quantos segredos guardará? Significará o sonho o mesmo para todos, ou as subtilezas chegam a atingir o oposto? (Salústio 2019: 35).

Abrindo o véu sobre os segredos da ilha, cidade, país, que é *Vero-mar*, a autora edifica uma complexa rede de questionamentos a partir de uma realidade fraturante e silenciada, em termos sociais e culturais, mas também as bases para um debate crítico acerca do papel possível da insularidade na revisão de modelos contemporâneos de debate sobre as experiências da mobilidade e da permanência.

«ONE FOOT IN LITERATURE AND THE OTHER ON LAND»⁵

Reservemos uma nota final neste ensaio para o lugar da Oratura e dos contos e poemas recolhidos nas línguas de origem, depois traduzidos para português, ou fixados como património declinável de formas várias. Estes textos aproximam-nos diretamente das suas fontes de transmissão e sempre cumprem um roteiro de descrição e análise da relação entre os homens e a natureza. São, de algum modo, a aproximação mais fácil no respeitante às qualidades que a Ecocrítica procura identificar. Neles estão presentes considerações de natureza ética, pedagógica, comunicativa, nascendo quase sempre de uma fonte coletiva e a ela retornando.

Muito do que procuramos destacar, ao fazermos o cotejo da oportunidade metodológica e disciplinar da literatura que traduz preocupações ambientais, está há muito aí enunciado, nos complexos mundos da ligação ao exercício de cidadania e de respeito pela terra, processo em que são todos chamados a participar, seja pelo lado da produção, da circulação reverencial ou da resistência às invasões e à violência. Legado dos antepassados, torna-se lugar de escuta e terreiro de ação futura para os mais jovens.

Escolhemos nesta circunstância a antologia *Viximo II - Prosa, Contos de oratura Luvale* (em luvale e português), organizada por José Samwila Kakueji, a partir de relatos de diversos informantes do sudeste de Angola; fixamo-nos no conto LINOKA NA MUTHU (A COBRA E O HOMEM), narrado em luvale por T. Kayombo, camponês, no Moxico, em 1983 (Kakueji 1989: 41-44), durante a guerra civil.

Grassava fome por toda a região. Os habitantes viviam da recollecção como único meio de sobrevivência.

Certo homem ia por um bosque em demanda de frutos quando viu uma enorme serpente enrolada ao tronco duma descomunal árvore, de baixo a cima, em cujo topo, junto da cauda, um monte de ovos aguardava

⁵ Glotfelty (Branch; O'Grady 1994: 6).

os famintos. O homem ficou perplexo. Ao ver a atrapalhação dele, a cobra disse:

— Por que não sobes para colheres os ovos lá do alto? [...]

— Sobes e desces pelos meus enlaçamentos, contanto que, depois, não faças que movam guerra contra mim, ouviste? — falou a cobra (Kakueji 1989: 43).

O final do texto mostrará a quebra do pacto inicial por parte do homem, anunciando o início de um conflito que trará fome e morte.

Estes contos expõem diferentes formas de enunciação dos equilíbrios com e no mundo natural, alertando para os riscos das transgressões, mas também para a dimensão simbólica de valores e causas. Como ocorre em grande parte dos textos ecoliterários, independentemente dos seus modelos genológicos ou das circunstâncias da sua produção e receção.

Ao longo do presente texto procurámos rever alguma da informação que enquadra, em termos teóricos e disciplinares, a Ecocrítica. Tarefa seguramente difícil, em face da grande diversidade de contributos que podemos identificar, mas necessária para a organização dos pontos de vista a assumir na leitura de textos literários selecionados. Escolhemos refletir sobre a premência da definição metodológica, a resposta à percepção da urgência, a categorização crítica e patrimonial dos lugares.

Assumimos como conclusão provisória que se trata de um campo de estudo em aberto e que, no quadro da produção literária em África, pode assumir especial destaque, nomeadamente pela naturalização de métodos de leitura crítica, ajustáveis a múltiplos arquivos imateriais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEITOS, Arlindo (1976). *Angola, Angolê, Angolema: poemas*. Lisboa: Sá da Costa.
- BARBEITOS, Arlindo ([1979] 1994). *Nzaji*. Lisboa: Sá da Costa.
- BRANCH, Michael P.; O'GRADY, Sean (1994). *Defining Ecocritical Theory and Practice: Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association*.

- tion Meeting*. Salt Lake City, Utah-6 October [em linha] [11 dezembro 2021]. <ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf>
- CARVALHO, Ruy Duarte (1999). *Vou lá visitar pastores*. Lisboa: Cotovia.
- CARVALHO, Ruy Duarte (2005). *As paisagens propícias*. Lisboa: Cotovia.
- CHIZIANE, Paulina (2002). *Niketche*. Lisboa: Caminho.
- CHIZIANE, Paulina (2017). *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho.
- GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (ed.) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press.
- CAVALCANTI, Ademir; BEMBOM, Maria Sílvia (2014). «Arlindo Barbeitos. Leituras. Histórias da literatura angolana». [Em linha] [09 dezembro 2021]. <<https://www.youtube.com/watch?v=22cQVRoWbPU>>
- JAY, Paul (2010). *Global Matters - The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca: Cornell University Press.
- KAKUEJI, J. S. (1989). *Viximo II - Prosa*. [Lisboa]: UEA.
- KROEBER, Karl (1974). «“Home at Grasmere”: Ecological Holiness». *PMLA*, 89-1, 132-141.
- PONTE, Inês (2016). *RDC virtual: Catalogue of film digital archive* [em linha] [11 dezembro 2021]. <OSF | RDC Virtual: film archive and catalogue>
- PONTE, Inês (2019). «Conhecer e animar o arquivo de RDC: processos e resultados a partir de uma inventariação». M. Lança (ed.). *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa: BUALA-Associação Cultural/Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras - UL), 185-208.
- RUEKERT, William (1978) «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism». *Iowa Review* 9.1, 71-86.
- SALÚSTIO, Dina. (2019). *Veromar*. Lisboa: Rosa de Porcelana.
- STELZIG, E. (2013). «Narrative Identity in Wordsworth’s “Home at Grasmere”». *Studies in English Literature, 1500-1900*, 53, 743-762.
- WIESER, Doris (2014). «Os anjos de Deus são brancos até hoje, entrevista a Paulina Chiziane». *Buala*, 26 de novembro. [Em linha] [09 de dezembro 2021]. <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>>



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

«A PROPÓSITO DA DEVASTAÇÃO DAS NOSSAS MATAS». AMBIENTALISMO, PRESERVACIONISMO E IBERISMO COMO CRÍTICA À MODERNIDADE EM GILBERTO FREYRE (1923-1937)

ALBERTO LUIZ SCHNEIDER

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO: O presente artigo visa debater o discurso ambiental e ecológico na obra de Gilberto Freyre nas décadas de 1920, por meio de sua atuação no jornalismo pernambucano, e de 1930, a partir de *Casa-grande & Senzala*, publicado em 1933 e, sobretudo, de *Nordeste*, livro de 1937. O objetivo é investigar o papel que Freyre atribui às questões ambientais, mas articuladas ao conjunto mais amplo de sua obra, que é marcada pela defesa do mundo ibérico e pela crítica à modernidade ocidental. A valorização dos trópicos, a visão poética e empática frente ao mundo dos engenhos nordestinos, bem como a crítica aos modernos usineiros são os elementos centrais do artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Gilberto Freyre; ecologia; preservacionismo; iberismo; Nordeste; Brasil.

«A PROPÒSIT DE LA DEVASTACIÓ DELS NOSTRES BOSCOS». AMBIENTALISME,
PRESERVACIONISME I IBERISME COM A CRÍTICA A LA MODERNITAT
EN GILBERTO FREYRE (1923-1937)

RESUM: El present article vol debatre el discurs ambiental i ecològic en l'obra de Gilberto Freyre a les dècades de 1920, a través de la seva actuació en el periodisme de Pernambuco, i de 1930, a partir de *Casa-grande & Senzala*, publicat el 1933, i, sobretot, de *Nordeste*, llibre de 1937. L'objectiu és investigar el paper que Freyre atribueix a les qüestions ambientals, però articulant-les amb el conjunt més ampli de la seva obra, que està marcada per la defensa del món ibèric i per la crítica a la modernitat occidental. La reivindicació dels tròpics, la visió poètica i empàtica envers el món dels ingenis del Nord-est brasiler, així com la crítica als fabricants moderns són els elements centrals de l'article.

PARAULES CLAU: Gilberto Freyre; ecologia; preservacionisme; iberisme; Nord-est; Brasil.

“APROPOS OF THE DEVASTATION OF OUR FORESTS”. ENVIRONMENTALISM,
PRESERVATIONISM AND IBERISM AS A CRITIQUE OF MODERNITY
IN GILBERTO FREYRE (1923-1937)

ABSTRACT: This article intends to debate the environmental and ecological discourse on Gilberto Freyre’s work from the 1920s, by means of his work in Pernambuco journalism, and from the 1930s, based on *Casa-grande & Senzala*, published in 1933, and, above all, on the 1937 book *Nordeste*. The goal is to investigate the importance that Freyre gives to environmental questions, but in connection to the broader set of his work, marked by the defense of the Iberian world and the criticism of Western modernity. The valorization of the tropics, the poetic and empathetic vision in regard to the world of northeastern sugar mills, as well as the criticism of modern mill owners are key elements in this article.

KEYWORDS: Gilberto Freyre; ecology; preservationism; Iberism; northeast; Brazil.

INTRODUÇÃO

Gilberto de Mello Freyre (1900-1987) foi um dos mais influentes intelectuais brasileiros do século xx. Sua obra repercutiu no Brasil e no exterior, onde ganhou audiência e reconhecimento, desde a adesão mais entusiasmada até as mais exacerbadas críticas. Embora influente no Brasil e no exterior, passou grande parte de sua vida na sua Recife natal — uma cidade relativamente marginal se comparada com Rio de Janeiro e São Paulo na produção intelectual, universitária e editorial.

Foram mais de 60 anos de ativa vida intelectual. No entanto, as obras que despertaram, ou têm despertado, maior atenção de críticos e estudiosos pertencem à produção dos anos 1930. Em particular, *Casa-grande & Senzala* (1933), mas também *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (1934), *Sobrados e mucambos* (1936), *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem* (1937) e *O mundo que o português criou* (1940).

Freyre continuou a escrever depois disso, com destaque para a produção luso-tropical, assunto importante, mas que escapa ao recorte

deste artigo,¹ cujo objetivo limita-se a explorar as questões ecológicas e ambientais que aparecem na obra do primeiro Gilberto Freyre, anterior a Segunda Guerra Mundial, em particular nas décadas de 1920 e 1930.

Nesse período, o autor se consolida como um nome de relevo na intelectualidade brasileira, tornando-se um dos principais pensadores do país. Nem a ecologia e nem o meio ambiente ocupam o centro da obra sociológica e historiográfica de Freyre. No entanto, de maneira incomum à época, ele escreve recorrentemente sobre tais assuntos, em uma operação ausente na produção de outros grandes intérpretes do Brasil, como seus companheiros de geração Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Caio Prado Junior (1907-1990).

Na obra histórico-sociológica de Freyre, os temas de ordem ambiental e ecológica integram o debate intelectual e político, profundamente associado à defesa do regionalismo nordestino e de certa postura tradicionalista e iberista, com importante sensibilidade à ecologia, como se verá adiante.

Como notam seus biógrafos, desde muito jovem — quando ainda era estudante nos Estados Unidos e viajava pela Europa, entre 1917 e 1923 —, Gilberto Freyre já escrevia para o *Diário de Pernambuco*. De volta ao Recife em fins de 1923, após longa viagem por Inglaterra, França, Alemanha, Espanha e Portugal, Freyre nunca mais deixou de escrever na imprensa (Larreta; Giucci 2007: 65-154), inclusive sobre questões ambientais.

OS ANOS 1920

O jovem Gilberto Freyre, que havia estudado no Texas e em Nova York entre 1917 e 1922, e viajado pela Europa entre 1922 e 1923, retornou ao Recife com repertório cultural diferente e inovador para os padrões da época. Chama atenção o fato de Freyre ter estado em Nova York, Lon-

¹ Questões relativas a lusotropologia de Gilberto Freyre podem ser vistas em: Schneider (2012) e Schneider (2013).

dres, Paris e Lisboa antes de visitar ou morar no Rio de Janeiro ou São Paulo, algo incomum para um intelectual brasileiro do período.

Freyre dedicou-se a pensar e a refletir sobre a sua província (Pernambuco) e a sua região (Nordeste) cedo. Embora jovem, seu nome já era recorrente no referido jornal. Desde os 18 anos, quando ainda estava nos Estados Unidos, mantinha uma coluna chamada «Da outra América», por meio da qual foi «construindo seu espaço no meio intelectual recifense» (Rezende 1997: 148).

Em 1923, em viagem para Igarassu, no interior de Pernambuco, antiga sede de importantes engenhos, Freyre visitou um velho convento colonial dos franciscanos, em que a impressão, escreveu, era de «deliciosa ruína», que «descansa os olhos da arrogância vertical do cimento armado» (Freyre 1923: 2). A defesa de antigas tradições é comum nos textos jornalísticos de Freyre nos anos 1920, mas também aparece em sua correspondência pessoal. É o que se vê na carta ao escritor paulista Monteiro Lobato, de 4 de abril de 1923, em que trata não apenas da crítica à modernidade burguesa, mas também da singela defesa das árvores nativas de sua região:

Meu caro Monteiro Lobato: Um abraço. Acabo de chegar a Pernambuco onde há cinco anos não punha o pé. Estou a fartar-me de água de coco e caldo de cana — a satisfazer minha ânsia saudosa da *paisagem tropical*. Há de vir-me amanhã ou depois do interior um papagaio e com esta nota viva da natureza pernambucana, estará completa a *local colour* em volta de mim. Cercam-me o quarto, além duma *pequena árvore gorda e grotesca, canas de açúcar, bananeiras, palmeiras adolescentes, com os leques não de todo escancarados*. Isto encanta, meu caro autor de Urupês, após cinco anos de *bungalows*, de *skyscrapers*, de Quinta Avenida e Piccadilly. O que é positivamente um horror é o que há aqui de novo: os novos edifícios, os jardins novos, nus, *sem árvores*, as novas residências, sem caráter, sem gosto e tão escancaradas à vista do público que nem o ar de residências possuem (Larreta; Giucci 2007: 220) [grifos meus].

A carta ao escritor paulista deixa entrever alguns dos traços mais significativos da futura obra de Freyre: um olhar empático para o passa-

do colonial, incluindo sua paisagem natural, de «árvore gorda e grotesca, canas de açúcar, bananeiras, palmeiras...».

Naquele mesmo ano de 1923, em *Jardins para os trópicos*, Freyre volta a defender a valorização das árvores tropicais nas cidades quentes do Nordeste do Brasil, em incisiva crítica à imitação do Norte da Europa pelos novos-ricos, interessados em aparentar modernidade e atualidade:

Sob o nosso sol e nesta nossa natureza meio selvagem ainda, jardins como os suíços; ou como os franceses do Loire; ou como os ingleses de Holland House — estilizados, os tufos aparados em cubos, os canteiros em dura simetria, a relva quase sem fim — assumem um ar melancólico e ao mesmo tempo ridículo. E não se compreende que em vez de tirarmos partido de valôres naturais; da *meia selvageria* que é a delícia da nossa natureza — procuremos eliminar aquêles valôres e disfarçar essa *meia selvageria*, para fingir, nos jardins, a Suíça e o Loire. É como se fantasiássemos de branca, uma beldade negra; ou de loura, uma linda cabocla. Os mesmos efeitos de ridículo (Freyre 1964: 4) [grifos meus].

Quando Freyre menciona a «meia selvageria» faz alusão ao que não é moderno, nem geométrico, mas seria «espontâneo», «natural», romântico, por assim dizer. E o mesmo autor que criticava a imitação de jardins franceses ou ingleses defenderá, no entanto, a imitação dos jardins portugueses:

Jardins mais lindos que os portugueses, os de Lisboa, de Sintra, de Benfca, de Coimbra — não vi em parte alguma; jardim como o São Pedro de Alcantara duvido que exista fora de Lisboa. [...] o verdadeiro encanto dos jardins portugueses; seu lirismo; quase que se pode dizer sua beleza. Beleza que está exatamente no *meio-selvagem* das plantas, dos tufos, das flôres, tôdas tão à vontade como se não estivessem num jardim. Exatamente o oposto do rígido geometrismo dos jardins suíços e franceses que obrigam as flôres e plantas a atitudes de soldados em dia de parada. *A tradição portuguesa é sem dúvida a que devia estar sendo aqui desenvolvida, e não a francesa ou a inglesa, dos arrelvados* (Freyre 1964: 6-7) [grifos meus].

As árvores foram objeto de interesse do Centro Regionalista do Nordeste, criado em 1924 e do qual o jovem Gilberto Freyre foi um dos líderes. A manutenção dos nomes das antigas ruas coloniais — como Rua do Bode, da Cruz, dos Judeus, do Comércio —, assim como a conservação «das árvores tradicionais, da arborização das ruas e praças, a defesa da doçaria tradicional, dos móveis de jacarandá, da conservação dos jogos e brinquedos tradicionais» constituem itens da plataforma do Centro (Oliveira 2011: 133). Em novembro daquele 1924, a entidade promoveu a «Semana da Árvore», com concursos de fotografias, poesia e desenho sobre árvores típicas do Nordeste, além de conferências.

Freyre estava interessado no tema, a ponto de publicar vários textos no jornal em apaixonada defesa das árvores regionais e tropicais. Realizou, inclusive, «um retrospecto da administração pública do Recife em relação ao problema, condenando o desmatamento do Brasil» (Azevedo 1984: 146). Em 11 de novembro de 1924, no Colégio Salesiano do Recife, proferiu longa palestra intitulada «O Recife e as Árvores», publicada no *Diário de Pernambuco* dois dias depois. No texto, o autor elogia a vizinha Olinda:

Seria oportuna a restauração da quinta de Olinda, já que no Recife parece tão difícil dedicar alguns hectares a um bosque que reunisse os valores decorativos da nossa flora e de toda a flora tropical, como essas árvores hindús e africanas parentas das nossas; e servisse de grande pulmão à cidade. Uma cidade tropical sem um grande parque — compreende-se absurdo maior? (Freyre 1924: 4).

Ao mencionar «árvores hindús e africanas parentas das nossas», Freyre faz alusão à globalização de plantas, animais e vírus que a colonização moderna implicou. Como se sabe, a colonização portuguesa introduziu plantas orientais e africanas, tropicais, adaptáveis ao Nordeste do Brasil. Era esse o mundo, o luso-tropical, que Freyre queria preservar ante a onda modernizadora que o país e as cidades brasileiras passavam.

A cidade do Recife passava por um processo de transformações que abrangia desde o saneamento até o alargamento de ruas, com a moder-

nização do porto e do centro da cidade, o que implicou em desapropriações, demolições, bem como a construção de novas avenidas.² O jovem Freyre, ainda na casa dos 20 anos, foi um mordaz crítico do empenho modernizante dos anos 1920, colocando-se em clara defesa da preservação da paisagem da cidade, com suas ruas estreitas, seus casarios coloniais, suas antigas igrejas, suas árvores tropicais. Freyre posicionava-se contra o que a pesquisadora Lucia Lippi de Oliveira (2011: 121) identificou como «um cosmopolitismo barato, contra a estética do progresso que produz um arremedo, uma caricatura marcada pelo mau gosto».

Para Freyre (1924: 4), «o que se verifica entre nós é que vivemos em arquitectura e arborisação e urbanismo a plagiar cartões postaes do Rio e suíços». O objetivo do intelectual era de defender uma arborização urbana de matriz tropical: «Abandone o Recife a mania dos geométricos canteiros francezes ou inglezes com a superfície lisa dos extensos gramados», paisagem que ele considerava inadequada ao «sol requieimante» dos trópicos (Freyre 1924: 4).

Na defesa da cidade que lhe parecia «autêntica», Freyre recorria, paradoxalmente, aos «bons exemplos» da ocupação holandesa de Pernambuco, no século XVII, quando o nobre alemão Mauricio de Nassau (1604-1679), a serviço da Companhia das Índias Ocidentais, mandou arborizar a cidade do Recife.

O parque mandado fazer por Mauricio na ponta norte da ilha [de Antônio Vaz] era verdadeiramente um parque: pela extensão e pelo arvoredo. O único parque às direitas que ainda teve o Recife. Compreendeu Mauricio que era preciso dar um pulmão à nova cidade: e deu-lhe aquella fartura de arvoredo salpicado de fontes d'agua doce. [...] o príncipe fez trans-

² Nas primeiras décadas do século xx, as cidades coloniais estavam sob ataque pois passavam por processos de acelerada modernização. A Avenida Paulista, em São Paulo, foi inaugurada em 1891. Nas décadas seguintes, a cidade paulista foi inteiramente remodelada. Belo Horizonte, em Minas Gerais, foi construída em fins do século xix e inaugurada em dezembro de 1897. As reformas urbanas do Rio de Janeiro, sob a liderança do prefeito Pereira Passos, começaram em 1903. A cidade do Recife também passava por mudança semelhante.

plantar para a ilha de Antonio Vaz 700 coqueiros já crescidos, 250 laranjeiras, 58 limoeiros, 80 limeiras, 60 figueiras, e um bananal. Isto para não falar nas arvores indígenas [...] (Freyre 1924: 4).

Em *O Recife e as Árvores*, texto de 1924 — portanto muito antes de *Casa-grande & Senzala* (1933) e *Nordeste* (1937) —, Freyre já relaciona a «indústria da canna» à devastação da floresta tropical: «Talvez em nenhum paiz se tenha em tão baixa conta o problema das reservas florestaes como no Brasil [...] E as reservas florestaes no Brasil, sobretudo no Nordeste, se vão reduzindo à melancholia das últimas joias de família» (1924: 4).

Não era apenas florestas e árvores que o jovem Freyre, de meados dos anos 1920, queria preservar. Fazia parte do combo conservacionista a defesa das ruas antigas, em contraponto às avenidas largas que proliferavam ao redor do mundo. Defendia não apenas as árvores nativas ou tropicais, desde há muito aclimatadas aos trópicos, nativas ou trazidas do Oriente pelos colonizadores portugueses — como palmeiras, tamarindos, mangueiras, cajueiros, bananeiras, jaqueiras e gameleiras —, mas também a arquitetura e a culinária regional.

A defesa da ecologia tropical, tema que Freyre aprofundaria nos anos 1930, faz parte de um projeto já muito consciente de valorização da tradição luso-brasileira, de matriz colonial e ibérica. Tratava-se de uma resposta aos ventos modernizadores (e mesmo modernistas) que sopravam do Rio e de São Paulo.

O Livro do Nordeste — obra coletiva, publicada em 1925, destinada a comemorar o centenário do *Diário de Pernambuco* —, faz parte desse movimento de valorização das tradições locais. Freyre definiu a obra como um «[...] esforço de estimativa em torno de alguns dos valores mais característicos da região; pequeno inquérito às tendências da vida nordestina» (Freyre 1979: 3).

No livro, é possível identificar um jovem intelectual em plena defesa das tradições pernambucanas e regionais, em que algumas ideias, que mais tarde exploraria em *Casa-grande*, já eram esboçadas, incluindo a tese de que a escravidão «ibérica» praticada no Brasil era «maome-

tana», poligâmica e «familiar». Segundo Freyre, em função desse costume «árabe», muitos filhos ilegítimos foram educados junto com os legítimos.

«Daí a forma de escravidão que os portugueses adotaram no Oriente e no Brasil ter se desenvolvido mais à maneira árabe que à maneira europeia; e haver incluído, a seu modo, a própria poligamia, a fim de aumentar-se, por esse meio maometano, a população...», afirma em *Livro do Nordeste*, cuja primeira edição é 1925 (Freyre 1979: 180).

O Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924 — instituição coletiva em que Gilberto Freyre assumiu notável ascendência sobre o grupo —, realizou o 1º Congresso Regionalista do Nordeste, em fevereiro de 1926, no Recife. Participaram intelectuais, escritores, políticos, jornalistas, professores, médicos, historiadores, etc. Observemos o programa de atuação política e cultural formulado no evento:

I. Problemas economicos e sociaes

1. Unificação economica do Nordeste. Acção dos poderes publicos e dos particulares.
2. Defesa da população rural. Habitação, instrucção, economia domestica
3. O problema rodoviario do Nordeste. Aspecto turistico, valorização das bellezas naturaes da região.
4. *O problema florestal. Legislação e meios educativos.*
5. Tradições da cosinha nordestina. Aspecto economico, higienico esthetico.

II. Vida artistica e intellectual

1. Unificação da vida cultural nordestina. Organização universitaria. Ensino artistico. Meios de collaboraçã intellectual e artistica. Escola primaria e secundaria.
2. Defesa da physionomia architectonica do Nordeste. Urbanização das capitaes. Planos para as pequenas cidades do interior. Villas proletarias. *Parques e jardins nordestinos.*
3. Defesa do patrimonio artistico e dos monumentos historicos.
4. Reconstituição de festas e jogos tradicionaes (1º Congresso 1926: 1) [grifos meus].

Não é objetivo desse artigo realizar uma análise sistemática do regionalismo nordestino, como fez Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) em *A invenção do Nordeste e outras artes*, mas chamar a atenção para a presença da ecologia na atuação intelectual de Gilberto Freyre. Como se pode deduzir do programa do Congresso, Freyre e os regionalistas pernambucanos pretendiam conservar antigos modos de viver, de comer, de morar, atentos à dimensão destrutiva da modernização, em defesa da conservação da paisagem natural e construída, material e imaterial, da arquitetura colonial à cultura popular, do meio ambiente tropical à identidade regional.

O movimento regionalista tomou para si a missão de mostrar ao Brasil um Nordeste desconhecido no sul do país. Sem propriamente negar o «atraso», Freyre apresenta a região como portadora da mais profunda brasilidade, da autenticidade, de ares aristocráticos, destinada a resistir aos efeitos de homogeneização que a urbanização e a industrialização trariam: «[o movimento regionalista] não é necrófilo. Não tem a superstição do passado. Ama, porém, nas velhas coisas, a sugestão de brasilidade, o traço, a linha de beleza a ser continuada pelo Brasil» (Freyre 1926: 3).

O pensamento de Freyre dos anos 1920 era também um modo de dar vazão à sensação de decadência experimentada pela velha elite pernambucana, de onde ele mesmo saía, embora já nascesse sem-engenho, nem herança.

Gilberto de Mello Freyre, também era Cavalcanti, Albuquerque e Wanderley de velhas estirpes pernambucanas, por consanguinidade ou colateralidades ancestrais. Sua avó vendera o engenho Jundiá, passando para outro menor, depois deslocando-se para o Recife, por dificuldades financeiras (Chacon 1993: 29).

Recife, no período colonial e no século XIX, sempre fora uma das mais importantes cidades da colônia ou do Império. No início do século XX, a cidade perdia importância econômica em relação ao Rio de Janeiro e São Paulo, polos da vida econômica e cultural brasileira em franco processo de modernização.

A valorização de sua província, entretanto, não faz de Gilberto Freyre necessariamente um provinciano. O iberismo — no sentido de defender a positividade da herança ibérica — não faz dele apenas um conservador. Seu regionalismo é ao mesmo tempo tradicionalista e moderno. De um lado faz uma defesa do valor do passado ante a dissolução da modernidade, mas o faz com ferramentas modernas.³

Maria Lúcia Pallares-Burke (2005) observa que o jovem pernambucano fez amplo uso dos grandes ensaístas de língua inglesa como Lafcadio Hearn (1850-1904), George Santayana (1863-1952), William Butler Yeats (1865-1939) e Walter Pater (1839-1894). Tais autores teriam marcado a reflexão de Freyre, sensível ao cotidiano, ao subjetivo, ao erótico, à casa, aceitando o ensaio como um gênero respeitável. Sensível inclusive à devastação ambiental. Aliás, o que difere o tradicionalismo de Gilberto Freyre do convencionalismo conservador é justamente a valorização do regional, das tradições populares e mestiças, do cotidiano e da ecologia.

Freyre não propunha uma natureza intacta, ao contrário, defendia uma antiga conciliação entre colonização — leia-se a derrubada da mata tropical para plantar cana-de-açúcar em grandes latifúndios, com mão-de-obra escravizada — e a manutenção de certa quantidade de matas, como, aliás, era política na Coroa. Em *A propósito da devastação de nossas matas*, artigo de 1925, afirmava:

A devastação das matas fêz-se entre nós, neste último século de Independência, Democracia e Direitos do Homem, com uma cerimonia espantosa.

[...] durante a era colonial os avisos régios mandando os governadores «vigiar sôbre as matas», punir os devastadores, punir os incendiários, rei-

³ Gilberto Freyre assume uma perspectiva claramente interdisciplinar ao articular a História, a Geografia, a Ecologia e a Sociologia. Emprega como fonte de pesquisa a literatura, as artes plásticas, os documentos da vida privada e relatos orais. Não se limitava ao «rigor objetivo» e estatístico. Sua linguagem é modernista, pois marcada por uma dupla recusa: por um lado, nega o cientificismo positivista; por outro, afasta-se da retórica pomposa, bacharelesca ou «parnasiana».

vindicar para a Coroa matas de particulares «dando-lhes em compensação datas de terras devolutas».

O século da Independência não manteve neste ponto a tradição dos séculos coloniais... (Freyre 1964: 46-77).

Freyre parece relacionar, corretamente, a ampliação do desmatamento ao enraizamento do capitalismo e da modernidade, ou seja, do liberalismo a partir do século XIX — na linguagem de Freyre, «o século de Independência», da «Democracia e Direitos do Homem».

Incomodava ao jovem Freyre a ideia de um Nordeste «atrasado» e fadado ao desaparecimento ante os efeitos da modernização «burguesa». A percepção em relação ao passado, ainda que crítica, foi profundamente marcada por um olhar positivo frente ao legado ibérico e ao passado colonial, de modo que o Nordeste do Brasil não é percebido como decadente, mas portador de ricas tradições, embora ameaçado pela modernização imposta pelos efeitos econômicos, culturais e políticos que o Ocidente moderno imporia, levando à destruição de «antigas harmonias».

A defesa do passado e a crítica ao mundo moderno é, em grande parte, tributária da leitura de autores ibéricos como Miguel de Unamuno (1864-1936), Ortega y Gasset (1883-1955), Pio Baroja (1872-1956), Antonio Sardiña (1887-1925) e Fidelino de Figueiredo (1888-1967). Autores que, de uma ou outra maneira, tematizaram a questão das relações, das tensões e dos ressentimentos entre a Península Ibérica e a Europa Moderna.⁴

A postura regionalista de Freyre conecta-se à defesa de um certo Brasil, o mais antigo e o mais ibérico, que considerava o mais profundo e o mais criador, ameaçado de descaracterização em função da moder-

⁴ No caso da Espanha, a derrota para os Estados Unidos na guerra de Cuba aguçou o debate e levou intelectuais espanhóis e hispano-americanos a debaterem a decadência ibérica, tema caro à chamada «Geração de 1898». Em Portugal, o tema da decadência tem largas implicações, que não cabe aqui analisar, mas convém destacar que esse sentimento foi potencializado pelo Ultimato Britânico, em 1890, quando a Inglaterra impôs severos limites às pretensões territoriais portuguesas na África.

nização burguesa. Em carta a Fidelino de Figueiredo, datada de 25 de abril de 1931, Freyre — que estava na Universidade de Stanford, na Califórnia — sugere o impacto intelectual e emocional da leitura do granadino Ángel Ganivet, seu iberista preferido.

Não morro de amores pelo Unamuno mas Ganivet é um dos meus grandes, um dos meus profundos entusiasmos, e há seis ou sete anos, quando ainda escrevia na minha areia de praia provinciana, escrevi umas notas sobre essa grande alma de espanhol. Eu andava então todo interessado em animar na minha gente um espírito local, regionalista, um provincianismo criador, sem prejuízo do sentimento mais largo, brasileiro, e até hispânico, e quando descobri Ganivet por mim mesmo, pois nunca vira referência nenhuma a ele em português, foi uma alegria enorme. [...]. No exílio meu ganivetismo ainda mais se aguçou (Dimas 2011: 144).

Os biógrafos de Gilberto Freyre, Enrique Rodríguez Larreta e Guillermo Giucci, confirmam a paixão intelectual do pernambucano pelo andaluz ao afirmarem que Freyre possuía quase toda obra de Ganivet. Faltava-lhe apenas *Granada la Bella* e a correspondência de Ganivet com Unamuno. Mas tinha, entre outros livros, o *Idearium Español*, as *Cartas Finlandesas*, o *Epistolário* e *El escultor de sua alma* (Larreta; Giucci 2007: 398).

Freyre chegou a solicitar ao amigo Fidelino uma referência de livros recentes sobre Ganivet: «é um dos meus grandes cultos. Seu suicídio é talvez o único que já me fez pensar na possibilidade (muita remota) do suicídio [...]» (Carta de Gilberto Freyre a Fidelino de Figueiredo, 25/4/1931) (Apud Larreta; Giucci 2007).

Ganivet insistia que as culturas e os povos ibéricos não eram decadentes frente a Europa do Norte, mas tão somente diversos, pois marcados por toda uma história de mestiçagens com povos mediterrânicos e orientais. Ganivet (1898: 108) notava que «[...] la conservación de nuestra supremacía ideal sobre los pueblos que por nosotros nacieron a la vida es algo más noble y trascendental que la construcción de una red de ferrocarriles».

Pablo González-Velasco (2021), em *Gilberto Freyre y España: la constante iberista en su vida y obra*, demonstra que o intelectual pernambucano buscou em Ganivet a ideia de uma Ibéria indelevelmente mestiça, marcada pela cultura moura, com tudo que vai nela:

[...] influencias andalusíes en el sustrato cultural ibérico, incluyendo su catolicismo [...], variadas expresiones sociológicas, presentes en el patriarcalismo, la poliginia, la mixofilia, la hipersexualización de la morenidad, el ecumenismo, la interpenetración de culturas, el misticismo franciscano y las visiones del Paraíso, entre otros (2021: 28).

A interpretação aristocrática de Ganivet, um forte crítico da modernização que ele julgava mecânica e postiça, contrária à espontaneidade e à criatividade ibéricas, e que a inferiorizava os povos peninsulares e seus descendentes do Novo Mundo, exerceu poderoso impacto sobre Freyre. É o que demonstra Élide Rugai Bastos, em *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico: entre Dom Quixote e Alonso El Bueno* (2003).

A crítica aos valores modernos e ocidentais conduziu Freyre a uma interpretação conservacionista ou preservacionista tanto da arquitetura colonial como da paisagem rural nordestina, assim como dos traçados urbanos não geométricos das velhas cidades coloniais ou da flora brasileira e tropicais nas ruas e nos jardins. Para Bastos, o jovem Freyre assumia com

[...] audácias de remar, por vezes, contra a maré [], em prol do encanto não só das velhas árvores como dos velhos portões recifenses de ferro rendilhado, de velhas varandas de sobrados coloniais do Nordeste, como sugestões para arquitetos com imaginação capaz de os adaptar a novos modelos de edifícios regionais; [...] o clamor a favor do rio Capibaribe e de sua valorização pelo Recife (Bastos 2006: 26).

Já nos textos dos anos 1920 é nítida a defesa dos trópicos e da tradição ibérica, traços mais intensos no Nordeste do que no Rio ou em São

Paulo, em claro processo de modernização. Freyre viria a considerar, nos anos 1930, o Nordeste como o «mais brasileiro» dos Brasis, pois fundado na mestiçagem e na tropicalidade, sem deixar de ser profundamente ibérico (Schneider 2020).

Essa é uma leitura que lembra Ganivet, que considerava a sua Andaluzia o lugar em que o conquistador cristão e o conquistado mudéjar teriam se fundido nos modos de vida, manifestos no individualismo, no espírito regionalista, no personalismo anárquico e na tradição católica popular (González-Velasco 2021: 320).

Para Freyre, a colonização ibérica, antiga, pré-burguesa e cristocêntrica, mais nítida no Nordeste que no centro-sul do Brasil, teria produzido uma cultura original, «mais brasileira», adaptada aos trópicos, cuja paisagem urbana, rural e selvícola deveria sobreviver aos impulsos da agricultura tecnificada, dita moderna, como se verá adiante.

OS ANOS 1930

Gilberto Freyre ocupou o importante cargo de chefe de gabinete do governador de Pernambuco, Estácio Coimbra, entre 1927 e 1930. Mas não deixou de colaborar na imprensa. Em 1928, passou a dirigir o jornal *A Província*, no qual instituiu mudanças alinhadas com práticas jornalísticas consideradas mais modernas, como o uso de linguagem mais simples e ágil.

Freyre escrevia no referido jornal sob pseudônimos. Um deles é Raul dos Passos, que se intitulava «amigo das árvores» e escrevia sobre o assunto. É preciso observar que, naquele momento, as preocupações com a natureza vinham, sobretudo, de pensadores tradicionalistas como os franceses Maurice Barrès (1862-1923) e Charles Maurras (1868-1952), de algum modo herdeiros da tradição romântica. Aliás, a árvore é o símbolo da filosofia vitalista de Barrès, que propunha uma metafísica da reconciliação com a natureza (Larreta; Giucci 2007: 334).

Com a Revolução de 1930, o governador de Pernambuco foi deposto e fugiu às pressas para Portugal — e Gilberto Freyre o acompanhou

para Lisboa, mas, já em 1931, conseguiu o importante cargo de professor temporário para o curso de História do Brasil na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. É, portanto, no exílio que nascem as reflexões que culminariam em *Casa-grande & Senzala*, publicado no Rio de Janeiro em 1933. Até hoje é considerado por muitos estudiosos o mais importante livro de Gilberto Freyre, obra que o tornou, quase que imediatamente, um intelectual de repercussão nacional (Giucci 2000) e, pouco mais tarde, internacional (Venancio; Furtado 2020).⁵

Gilberto Freyre se tornaria célebre por romper, em linhas gerais, com o racismo científico e determinista, em benefício do conceito de cultura, à maneira de Franz Boas, como afirmava.⁶ Essa operação abriu condições para, de alguma forma, positivar a vasta mestiçagem experimentada no Brasil desde os tempos coloniais. Afinal, a presença negra, mas também a própria herança portuguesa ou ibérica, católica, eram consideradas fontes do «atraso» nacional, em comparação com os Estados Unidos.

Não menos importante foi a ruptura com o determinismo climático, geográfico e ambiental, segundo os quais as sociedades localizadas em climas temperados seriam mais eficientes e racionais economicamente, ao passo que os povos tropicais tenderiam à indolência e ao «atraso». Desde a década de 1920, mas com mais intensidade nos anos 1930, em livros como *Casa-grande & Senzala* (1937) e *Nordeste* (1937), o autor colocou-se na defesa da vitalidade da «paisagem tropical».

⁵ Foi publicada em 1942, em Buenos Aires, pelo Ministério de Instrução Pública, a primeira tradução em língua estrangeira de *Casa-grande & Senzala*. Em 1943, também em Buenos Aires, saiu a segunda edição em castelhano, pela importante Emecé. Em 1946, a Editora Knopf, de Nova York, editou a primeira tradução em língua inglesa da obra. Em 1947, veio a lume a edição britânica, em Londres, também pela Knopf. Em 1953 foi publicada a edição em francês, em Paris, pela Gallimard. Em 1956, nova edição em inglês (Nova York / Londres, mais uma vez pela Knopf). Em 1957, *Casa-grande* é editado em Lisboa, pela Livros do Brasil. Depois disso surgiriam outras edições, em idiomas diversos, como alemão e italiano.

⁶ Gilberto Freyre gostava de apresentar-se, a partir dos anos 1930, como discípulo de Franz Boas. A ruptura é menos visceral do que o próprio Freyre gostava de alardear (Pallares-Burke 2005; Araújo 1994).

Não é possível e nem é o objetivo desse artigo tratar da complexidade de *Casa-grande & Senzala*, mas é importante insistir que o tema da aclimação dos portugueses aos trópicos é um dos elementos centrais do livro. Para Freyre, os ibéricos em geral e os portugueses, em particular, seriam europeus marcados pela presença árabe, berbere e africana, o que faria dos colonizadores portugueses predispostos

[...] ao contato vitorioso com os trópicos: seu deslocamento para as regiões quentes da América não trariam as graves perturbações da adaptação nem as profundas dificuldades de aclimação experimentadas pelos colonizadores vindos de países de clima frio [...] (Freyre 2006: 72).

Convém lembrar que a tese da bicontinentalidade dos colonizadores ibéricos já aparecia em *Idearium Español* (1898), de Angel Ganivet, autor que Freyre admirava, como vimos. Os ibéricos, já mestiços, haveriam de se tornar ainda mais mestiços no Brasil: «Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo a sombra, ou ao menos a pinta, do negro» (Freyre 2006: 367). Os trópicos não são apresentados apenas como cenários pitorescos, mas produzem um efeito direto no corpo e na cultura. A natureza, portanto, é apresentada como uma variável importante na constituição dos comportamentos e dos hábitos.

Freyre não elogia os trópicos em si mesmos. Seu elogio recaía sobre a suposta e excepcional capacidade dos portugueses em dominá-los, pois teriam sabido transigir com uma realidade inóspita, adaptando-se a ela. As matas tropicais, afirma, eram tomadas por «grandes excessos e grandes deficiências». O solo — excetuadas certas «manchas de terra preta ou roxa, de excepcional fertilidade» — não seria adequado para a agricultura: «Em grande parte rebelde à disciplina agrícola. Áspero, intratável, impermeável. Os rios, outros inimigos da regularidade do esforço agrícola e da estabilidade da vida da família. Enchentes mortíferas e secas esterilizantes [...]» (Freyre 2006: 76). Os trópicos teriam imposto dificuldades que os colonos ingleses não tiveram na América do Norte, o que reforça o elogio implícito ao esforço dos portugueses nessas áreas:

Nos homens e nas sementes que ele planta, nas casas que edifica, nos animais que cria para seu uso ou subsistência, nos arquivos e bibliotecas que organiza para sua cultura intelectual [...] em tudo se metem larvas, vermes, insetos, roendo, esfuracando, corrompendo. Semente, fruta, madeira, papel, carne, músculos, vasos linfáticos, intestinos, o branco do olho, os dedos dos pés, tudo fica à mercê de inimigos terríveis (Freyre 2006: 117).

Em *Casa-grande*, Freyre já criticava a monocultura açucareira, assunto que retomaria em *Nordeste*, livro de 1937, a obra em que a ecologia aparecerá de modo central, como se verá adiante. A crítica à monocultura canavieira e à derrubada das matas são processos intimamente relacionados, com profundas consequências ambientais, seja na flora, na fauna ou nos rios e na própria paisagem humana, pois a implantação dos engenhos de açúcar, no período colonial, foi o motor da destruição das populações indígenas e o responsável pela introdução do escravismo africano em larga escala: foi «o açúcar quem matou o índio», afirmou em *Casa-grande* (Freyre 2006: 186).

Para Freyre, a monocultura da cana-de-açúcar e a escravidão se integram, com consequências de toda ordem. O geógrafo José Marcos Froehlich (2000: 7) observa que, se Freyre tivesse que «condicionar ou subordinar um elemento a outro, caberia à monocultura latifundiária a primazia, pois mesmo de fundamental importância, a escravidão só veio a se implantar em função desta monocultura açucareira».

Freyre deixa claro, em *Casa-grande*, a centralidade do latifúndio e da monocultura e suas consequências, inclusive a fome: «[...] a deficiência das fontes naturais de nutrição que a policultura teria talvez atenuado ou mesmo corrigido e suprido, através do esforço agrícola regular e sistemático. Na formação de nossa sociedade, o mau regime alimentar decorre da monocultura [...]» (Freyre 2006: 49).

A crítica à monocultura não impede o elogio aos portugueses como os introdutores da agricultura comercial em grande escala na América tropical. Freyre não deixa, porém, de criticá-los pela postura agressiva contra as matas tropicais. Os colonizadores teriam até utilizado técnicas indígenas de atear fogo à mata (coivara):

A adoção da coivara pelo agricultor português no Brasil ilustra até que ponto foi essa combinação nem sempre feliz de métodos. Devemo-nos mais uma vez recordar de que, embora o português, antes de seu contato com a América, já se entregasse à devastação de matas, ele aqui encontrou a devastação a fogo de florestas tropicais praticadas sistematicamente pelos indígenas. Método que adotou (Freyre 2006: 350).

A despeito da atenção em relação às matas tropicais e aos rios, bem como a crítica à destruição ambiental imposta pela monocultura, Freyre salienta em *Casa-grande* — e ainda mais nos textos posteriores — a tese segundo a qual nenhum outro colonizador europeu se adaptou «ecologicamente» aos trópicos tão bem quanto os portugueses. Esse assunto estará no coração da lusotropicologia, nos anos 1950 e 1960 — espécie de «ciência» que Freyre construiria a fim de estudar a adaptação dos ibéricos aos trópicos.

Interessa aqui ressaltar a tese de Freyre, fundamentada na ideia do «homem situado» (nos trópicos) como diferente, mas nunca inferior aos europeus das zonas temperadas. Por «homem situado», Freyre entende o clima e a geografia física em relação aos usos humanos no espaço e tempo, tema que conduziu a sua perspectiva de região, uma preocupação constante em toda sua vida intelectual.

Freyre atribuiu notável centralidade aos trópicos que, junto das tendências a mestiçagens trazidas pelos colonizadores ibéricos, constituiriam os fatores decisivos na formação do país: «com os traços, os valores, as tradições portuguesas que junto com as africanas e as indígenas constituiriam aquele Brasil profundo, que hoje se sente ser o mais brasileiro» (Freyre 1937: 29).

Um de seus objetivos mais evidentes, nos anos 1930, foi contestar os determinismos raciais e climático-geográficos da geração anterior, ainda fortes na consciência média das elites letradas brasileiras do período, e que geraram um agudo pessimismo quanto ao futuro de um país tropical, em grande parte negro e mestiço.

Freyre buscou reabilitar, portanto, não os negros, os indígenas e os mestiços, mas também os trópicos, compreendidos como um espaço

privilegiado para a formação de uma civilização singular, caracterizada pelo «equilíbrio entre antagonismos» — ideia central em *Casa-grande* (Araújo 1994) — de forças opostas, como a natureza e a cultura, a violência e a harmonia, o Oriente e o Ocidente. Não existiria um «homem universal», mas sim «um homem» regionalmente constituído, como bem nota Ana Carolina dos Santos:

A centralidade do conceito de região em seu método ecológico tem como suposto a inexistência de uma natureza humana única, comum a todos os homens: os homens são regionalmente condicionados e sob a rubrica «regionalmente» entendamos cultural e naturalmente; portanto, não há um «Homem», uma ideia demasiadamente abstrata para a sociologia de Freyre, mas uma miríade de homens, tantos quantos as relações entre cultura e natureza puderem criar — existem, desse modo, homens situados regionalmente. Somente o «homem situado», em suas múltiplas e ricas relações com a natureza, com a técnica e com outros homens, daria pistas sobre o Homem, ou seja, são os regionalismos que informam o universal (2010: 169).

A ideia do homem regionalmente situado, herdeiro da cultura ibérica, alcança seu ápice em *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*, publicado em 1937 como o quarto volume da Coleção Documentos Brasileiros, editada pela então prestigiosa José Olympio Editora, do Rio de Janeiro. A direção da referida Coleção, entre 1936 e 1938, coube ao próprio Gilberto Freyre que, àquela altura, aos 37 anos, gozava de considerável reputação intelectual.

O Nordeste de *Nordeste* correspondia a uma faixa litorânea que «vai do Recôncavo [baiano] ao Maranhão, tendo o seu centro em Pernambuco» (Freyre 1937: 22). *Nordeste* não é um livro de história da região, mas um projeto interdisciplinar que visa captar a paisagem local, fruto da atividade humana do colonizador, com suas plantas e animais. Para isso, mobiliza fontes e temas diversos, com grande atenção ao efeito destrutivo da monocultura.

A aristocracia do açúcar e seu correspondente inseparável, a escravidão africana, são apresentados como binômios indissociáveis, que fin-

caram fundas raízes nos trópicos: «o homem nobre, dono de engenho», argumenta o autor, imprimiu um aspecto «aristocrático, cavalheiresco, embora um aristocratismo, em certos pontos, mórbido, e um cavalheirismo às vezes sádico» (Freyre 1937: 11). Os signos aristocráticos se manifestam até nos animais que os colonizadores implantaram:

O cavalo dava ao aristocrata do açúcar, quando em movimento ou em ação, quase a mesma altura que lhe dava o alto da casa-grande nas horas de descanso. Para tal efeito, devia ser majestoso no porte e belo nas formas o cavalo do senhor (Freyre 1937: 88).

Freyre empenha-se em demonstrar como a implantação da grande lavoura canavieira e escravocrata utilizou-se das terras, das matas e das águas, substituindo os «bichos selvagens» por animais europeus, como bois e cavalos. Essa substituição lembra outra, humana, em que indígenas foram escravizados, exterminados, afugentados ou incorporados, e substituídos por novos habitantes, como os colonos europeus e os escravizados africanos: «Engenhos favorecidos por tudo: boas manchas de terra, boas águas, boas matas, o mar perto, Olinda perto, os índios longe» (Freyre 1937: 48).

A monocultura da cana-de-açúcar não comprometeu apenas as matas e os indígenas, mas também os rios, gerando em graves «desequilíbrios»:

O fato liga-se também à destruição das matas pelo fogo e pelo machado, em que tanto se excedeu a monocultura. Desapareceu assim aquela vegetação como que adstringente, das margens dos rios, que resistia às águas, tempo de chuva, não deixando que elas levassem o tutano das terras: conservando o húmus e a seiva do solo. As caraibeiras tiveram essa função útil às margens de alguns rios. Margens que se tornaram umas areias frouxas e incapazes de resistência quando esse arvoredado mais vigoroso do interior foi devastado (Freyre 1937: 44).

A percepção empática frente ao passado, ainda que crítica, é marcada pela filia em relação ao legado ibérico que, no plano local, se ma-

nifesta no olhar positivo em relação ao mundo da casa-grande, de seus personagens, de suas matas, de seus homens e mulheres, de seus bichos, de sua cozinha, de sua cultura.

Em *Sobrados e Mucambos*, volumoso livro publicado em 1936, apenas um ano antes de *Nordeste*, Freyre aborda o declínio do «patriarcalismo rural», que ele considerava criador e criativo, legítimo herdeiro da velha civilização herdada da Península Ibérica, também ela em decadência. O «patriarcalismo urbano», que substituíra o rural, alterou os modos de ser: bebia-se «cerveja e comia-se pão como um inglês», e tudo o que era «português ou oriental» transformava-se em «mau gosto» (Freyre 1990: 336).

A modernização que ia se enraizando, em substituição paulatina ao «*mundo que o português criou*» — título de um livro publicado em 1940 — implicou na radicalização sem precedentes da destruição das matas tropicais:

[...] [o] canavial hoje tão nosso, tão da paisagem desta sub-região do Nordeste que um tanto ironicamente se chama «a Zona da Mata», entrou aqui como um conquistador em terra inimiga: matando as árvores, secando o mato, afugentando e destruindo os animais e até os índios, querendo para si toda a força da terra (Freyre 1937: 63).

Esse «estado de guerra» contra a natureza teria impedido a formação de relações «líricas» entre o homem e a mata:

Com esse estado de guerra entre o homem e a mata, que foi aqui tão franco, não puderam desenvolver-se entre os dois aquelas relações líricas, aquele sistema meio misterioso de proteção recíproca entre o homem e a natureza, aquele amor profundo do homem pela árvore (Freyre 1937: 68).

Se Freyre rompeu com os determinismos científicistas, acalentava nítidos laivos românticos, como a citação sugere. Seja como for, o autor evoca as «relações de extrema ou exagerada subordinação: de umas pessoas a outras, de umas plantas a outras, de uns animais a ou-

tros» (Freyre 1937: 68). A colonização portuguesa, para Freyre, foi definida pela cana-de-açúcar, uma planta não nativa da América, mas que só cresce em climas quentes e úmidos, como a Zona da Mata nordestina:

É claro que o triunfo do açúcar no extremo Nordeste foi favorecido por um grupo de circunstâncias, e não por um elemento só: pela proximidade da Europa como pelo contato fácil com a África, fornecedora de escravos; pela qualidade do elemento colonizador europeu — a parentela de Duarte Coelho e de dona Beatriz, gente boa e sã, habituada à vida rural e ao trabalho agrícola [...] (Freyre 1937: 26).

Como vimos, desde os anos 1920, Gilberto Freyre manifestava um renitente incômodo com a padronização que a modernidade ocidental impunha ao Brasil, com suas tonalidades «cinzas», suas árvores importadas, seus jardins ingleses, seus enlatados, dissolvendo as «cores vivas» dos casarões de outrora, as ruas singulares da cidade velha, a doçaria antiga. Em *Nordeste*, o autor retoma essa argumentação em defesa do passado «aristocrático», quando senhores de engenho mandavam, identificados como melhores que os «ricaços» estrangeirados do presente:

O Recife que chegou a ser, com os senhores de engenho dirigindo a província, um verdadeiro centro de cultura intelectual e artística, onde o estrangeiro sofisticado se sentia melhor do que no Rio — é o depoimento de Burke, pelo menos — vai se achatando entre as cidades mais inexpressivas da República, com os ricaços morando em palacetes normandos e chalés suíços, com as igrejas velhas do tempo da colonização transformadas em igrejas góticas, com as ruas e os parques sombreados de *fico benjamim* e de eucalipto ou enfeitados de vitória-régia do Amazonas. Desapareceu do Recife todo o sentimento de expressão regional que chegou a ter como poucas cidades na América (Freyre 1937: 193).

O sentido regionalista e preservacionista conduziu Freyre ao debate em torno das questões ecológicas, com ênfase na crítica ao «drama da

monocultura», que queimou florestas inteiras, com sua fome de terras, não para produzir alimentos, mas para gerar açúcar com destino ao porto:

Poucas dessas madeiras foram utilmente aproveitadas para trave de casa-grande, roda-d'água de engenho, carro de boi. Grande parte foi a coivara que simplesmente desmanchou em monturo; foram as fornalhas de engenho que engoliram; os portugueses que levaram para construir navio e porta de convento em Portugal. [...] A cana começou a reinar sozinha sobre léguas e léguas de terras avermelhadas pela coivara. Devastadas pelo fogo.

Não que a cana fosse aqui um intruso ou um indesejável [...]. Ao contrário: a cana é um dos casos de transplantação mais felizes. [...]. O drama que se passou e se passa ainda no Nordeste não veio do fato da introdução da cana, mas do exclusivismo brutal em que, por ganância de lucro [...] (Freyre 1937: 66).

Ao afirmar a continuidade do «drama», o autor buscou registrar o engajamento no presente, que marca toda sua obra, como um intelectual atento aos debates e polêmicas de seu tempo. Ricardo Benzaquem de Araújo (1994), em referência que é de *Casa-grande* mas bastante válida para *Nordeste*, afirma que Freyre «sempre dispôs sua reflexão em uma linha de ação, de questionamento e de intervenção nos problemas de sua época», interessado em distanciar-se de uma história «necrófila», voltada apenas ao estudo erudito do passado, como um fim em si mesmo (1994: 201-206).

Nesse sentido, o «drama da monocultura» é percepção que integra passado e presente, mas diferenciando-os, consciente das continuidades e rupturas. Para Freyre, a monocultura da cana — e não a atividade açucareira em si mesma — impôs relações sociais e ambientais marcadas pelo signo da destruição: das matas, dos rios, dos indígenas.

Os «desequilíbrios» da monocultura remontariam, portanto, ao período colonial, mas as questões ambientais teriam se agravado consideravelmente com a modernização da indústria açucareira promovida pelos usineiros nas décadas anteriores, que teria levado à piora das condições de vida dos trabalhadores, cujo cotidiano se deteriorara quando comparado à labuta nos antigos engenhos. Apesar da escravi-

dão, haveria um senso de comunidade destruído pela impessoalidade burguesa do mercado.

A verdade é que talvez em nenhuma outra região do Brasil a extinção do regime de trabalho escravo tenha significado tão nitidamente como no Nordeste da cana-de-açúcar a degradação das condições de vida do trabalhador rural e do operário. A degradação do homem. Da assistência ao escravo — assistência social, moral, religiosa, e até médica, que bem ou mal era praticada pela maioria dos senhores escravocratas no interesse das próprias terras, da própria lavoura, do próprio açúcar, da própria família (em contato direto com parte da escravaria e indireto com toda a massa negra) — quase não resta senão um traço ou outro, uma ou outra tradição mais sentimental do que efetiva, nos engenhos mais velhos, em uma ou em outra usina de senhor menos ausente do campo (Freyre 1937: 189).

Se a leitura é crítica em relação aos usineiros, Freyre assume uma perspectiva edulcorada da escravidão ibérica e católica nos trópicos, que, para ele, teria sido muito menos hostil do que o escravismo britânico no sul dos Estados Unidos, tese que, à época, gozava de certa respeitabilidade.

Embora Freyre criticasse a monocultura colonial pelos efeitos destrutivos, o que de fato incomodava ao autor eram as modernas usinas de açúcar que, nas últimas décadas, vinham substituindo os antigos engenhos. Os grandes produtores de açúcar de Pernambuco conseguiram modernizar a produção. O pesquisador norte-americano Thomas Rogers (2017) observa que, ao longo das primeiras décadas do século xx, a indústria açucareira passou por um intenso processo de modernização produtiva, com o estabelecimento das usinas. Esse fenômeno acabou por absorver muitos dos pequenos ou decadentes engenhos,⁷ o que levou à ruína parte considerável dos antigos senhores, muitos deles descendentes de famílias coloniais.

⁷ Não confundir com minifúndios. A maioria dos engenhos, mesmo quando decadentes, eram latifúndios, embora menores que as gigantescas áreas de terras reunidas pelas modernas usinas de açúcar nas primeiras décadas do século xx.

Dos anos 1880 a 1910, surgiram mais de sessenta usinas na zona do açúcar em Pernambuco. Pequenos estabelecimentos continuaram a proliferar — em 1914 Pernambuco ainda tinha nada menos que 2788 deles, mas quase todos insignificantes, pouco produtivos e alguns mesmo já paralisados (2017: 153).

Entre fins do século XIX e meados dos anos 1930, a rede ferroviária pernambucana chegou a mais de 600 km de linhas, ligando as zonas produtoras ao porto do Recife (Eisenberg 1974: 54). As novas usinas, a concentração fundiária que ela gerou, além da expansão ferroviária, ativamente a economia açucareira, que resultaram em enorme impacto ambiental sobre a Zona da Mata, o que não escapou dos olhos atentos de Freyre. De acordo com um estudo de 1912, restavam intactos apenas 34% da Mata Atlântica (Costa Lima 1998: 12). Em meados da década de 1930 — quando Freyre escreveu *Nordeste* —, a devastação das matas e a poluição dos rios certamente eram muito maiores.

O monocultor rico do Nordeste fez da água dos rios um mictório. Um mictório das caldas fedorentas de suas usinas. [...]

Quase não há um rio do Nordeste do canal que alguma usina de riqueza não tenha degradado em mictório. As casas já não dão a frente para a água dos rios: dão-lhe as costas com nojo. Dão-lhe o traseiro com desdém. As moças e os meninos já não tomam banho de rio: só banho de mar. Só os moleques e os cavalos se lavam hoje na água suja dos rios (Freyre 1937: 60).

Gilberto Freyre assumia uma leitura afetiva e emocional em relação às «moças» e aos «meninos» de outrora (e mesmo em relação aos antigos senhores de engenho dos velhos tempos). O discurso poético e afetivo de *Nordeste*, argumenta Regina Horta Duarte (2004), visava certa eficácia argumentativa, jogando luz sobre um Nordeste social e ambientalmente agredido, formado por uma multidão de

[...] rios: Beberibe, Jaboatão, Una, Serinhaém, Tambaí, Tibiri, Pacatuba, Madalena, Curado, Maçangana, «Valha-me Deus!», «Cá-me-vou». Multi-

dões de seres do rio e do mar: carapitangas, dourados, garoupas, siris, aguiúbas, vermelhos, camorins. Multidões de árvores: baraúnas, paus-d'arco, angelins, sucupiras, amarelos, visgueiros, angicos, paus-ferro. Multidões de bichos: raposas, guarás, guaxinins, cobras, morcegos, sabiás, sanhaços, curiós, almas-de-gato, pintassilgos [...] (2005: 132).

Nessa multidão de elementos da flora, da fauna e das águas, muitos deles de nomes indígenas, Freyre derrama um olhar terno aos velhos senhores de engenho, ao passo que, como vimos, dedicava páginas indignadas aos modernos usineiros, à elite nordestina contemporânea, endinheirada e modernizadora.

Em meio à crise e à perda de densidade econômica, o setor açucareiro nordestino dos anos 1930 dividia-se em dois: de um lado, os usineiros, mais modernos e capitalizados; de outro, os tradicionais senhores de engenho, em profunda crise. Freyre não hesita em posicionar-se ao lado dos velhos senhores.

O sistema de latifúndio moderno é o da usina: sua ânsia, a de «emendar» os campos de plantação da cana, uns com os outros, formando um só campo, formando cada usina um império; seu espírito, aquele militar, a que se já se fez referência, do senhor latifundiário dominar imperialmente zonas maciças, espaços continuados, terras que nunca faltem para o sacrifício da terra, das águas, dos animais, e das pessoas do açúcar.

Açúcar com A maiúsculo. Açúcar místico. Um açúcar dono dos homens, e não a serviço da gente da região. O usineiro é, em geral, um deformado pelo império do açúcar (Freyre 1937: 75-76).

Desde os anos 1920, Freyre via beleza no velho mundo colonial edificado pelos portugueses no Brasil, ao perceber o passado em tom afetivo, em torno do qual ele organizou um discurso regionalista, sem nunca ser antinacional ou antibrasileiro (D'Andrea 1992), muito menos antiportuguês. Freyre parece lamentar a ruína da velha ordem patriarcal, substituída pela cupidez do moderno mercador.

Há nesta nova fase do desajustamento de relações entre a massa humana e o açúcar, entre a cana-de-açúcar e a natureza por ela degradada aos últimos extremos, uma deformação tão grande do homem e da paisagem pela monocultura — acrescida agora do abandono do proletariado da cana à sua própria miséria, da ausência da antiga assistência patriarcal ao cabra de engenho — que não se imagina o prolongamento de condições tão artificiais de vida. [...]

O açúcar da usina parece que deixou de entrar com qualquer contingente de valorização da vida e da cultura do Nordeste, para ser apenas o sinal de — em tudo: a diminuição da saúde do homem; a diminuição das fontes naturais da vida regional; a diminuição da dignidade e da beleza da paisagem; a diminuição da inteligência, da sensibilidade, ou da emoção da gente do Nordeste [...] (Freyre 1937: 192-193).

O declínio do personalismo, do clientelismo e do familismo patriarcal teria implicado, segundo a argumentação de Freyre, na ampliação da distância em relação ao trabalhador, mas também no aumento da distância frente à natureza. A monocultura açucareira, que já era predatória, torna-se, pelo interesse econômico moderno, ainda mais violenta, percebe o autor, levando-o a considerar a modernização e a impessoalidade fundamentalmente negativas, pois intensifica a degradação social e ambiental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nordeste, o livro mais ecológico de Freyre, foi escrito sob uma perspectiva preservacionista, em que a ecologia é permeada pelas relações sociais e culturais. O autor não propõe parques que isolem as pessoas das matas e critica a indiferença dos colonos brancos em relação à natureza. Só os «caboclos» conheciam os nomes das árvores, das ervas ou dos animais silvestres, pois eles tinham autêntica relação com as matas. Já os colonos viviam em guerra com elas. Nem ao redor das casas havia árvores em abundância, como se elas fossem inimigas. Até as cidades eram mal arborizadas: «Essa distância entre o colono branco e a mata,

entre o dono de terra e a floresta, explica o nosso quase nenhum amor pela árvore ou pela planta da região, quando se trata de arborizar as ruas das cidades do litoral» (Freyre 1937: 70).

O olhar de Freyre é arguto, sensível e bem-informado para os padrões da época, atento às questões ecológicas como nenhum outro historiador ou pensador social brasileiro daquele momento. A argumentação freyreana não foi construída sob as premissas igualitárias da modernidade, nem sob as perspectivas ecológicas do moderno ambientalismo. A condenação social e ambiental das usinas ocorreu em linha com o elogio da antiga ordem patriarcal, ainda que o autor se aproprie criativamente da moderna sensibilidade ecológica, empregada como arma crítica em relação a dissolução do passado.

Freyre organiza com brilho uma espécie de «retórica da saudade», segundo expressão de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), em que lamenta a perda de um passado que lhe soava grandioso, substituído por *business as usual*, com perdas culturais, sociais e ambientais. Poder-se-ia dizer, talvez com alguma injustiça, que, na falta de um presente promissor, insiste em um passado glorioso, feito, antes de mais nada, de memória:

[...] o regionalismo freyreano era um regionalismo de tipo novo, fruto da reorganização dos saberes, operada pela emergência da formação discursiva nacional popular. Seu regionalismo não é mera justificativa ideológica de um lugar social ameaçado, e sim uma nova forma de ver, de conhecer e de dizer a realidade, só possível com a emergência da nação, como o grande problema a ser respondido (1999: 101).

Se, por um lado, o tradicionalismo e o caráter de classe são inegáveis no discurso ambiental de Freyre, marcado pela «retórica da saudade» do *mundo que o português criou*, por outro, ele soube captar os efeitos perversos da modernização excludente e devastadora que a moderna agricultura comercial implicou. Fenômeno que continua atual no Brasil contemporâneo, pois quanto mais «moderno» e «norte-americano» o país fica, poder-se-ia dizer, freyreanamente, maior é a devastação social

e ambiental, agora não apenas pela cana-de-açúcar, mas também pela criação de gado e pela produção de soja em escala infinitamente maior do que aquela denunciada por Gilberto Freyre nos anos 1930.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1º CONGRESSO Regionalista do Nordeste (1926). *A Província*, 33.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de (1999). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de (1994). *Guerra e paz: Casa-grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo: Editora 34.
- AZEVEDO, Neroaldo P. (1984). *Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba.
- BASTOS, Élide Rugai (2003). *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico: entre Dom Quixote e o Alonso El Bueno*. Bauru: Edusc.
- BASTOS, Élide Rugai (2006). *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. São Paulo: Global.
- CHACÓN, Vamireh (1993). *Gilberto Freyre, uma biografia intelectual*. Recife; São Paulo: Editora Massangana; Companhia Editora Nacional.
- COSTA LIMA, Maria Lucia Ferreira da (1998). «A reserva da Biosfera da Mata Atlântica em Pernambuco: situação atual, ações e perspectivas». *CADERNOS da Reserva da Biosfera*, 12.
- D'ANDREA, Moema Selma (1992). *Tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura modernista*. Campinas: Editora da Unicamp.
- DUARTE, Regina Horta (2005) «Com açúcar, com afeto: impressões do Brasil em Nordeste de Gilberto Freyre». *Tempo*, 10, 19.
- DIMAS, Antônio (2011). «Gilberto Freyre e Fidelino de Figueiredo». *Navegações*, 4, 2.
- EISENBERG, Peter (1974). *The Sugar Industry in Pernambuco: modernization without change, 1840-1910*. Berkeley: University of California Press.
- FREIRE, Gilberto ([1923] 1964). «Jardins para os trópicos». Gilberto Freyre. Retalhos de Jornais Velhos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- FREIRE, Gilberto (1924). «O Recife e as Árvores». Recife: Diário de Pernambuco.
- FREIRE, Gilberto ([1925] 1964). «A propósito da devastação das nossas matas». Gilberto Freyre. Retalhos de Jornais Velhos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

- FREIRE, Gilberto ([1925] 1979) (Org.). *Livro do Nordeste*. Recife: Secretaria da Justiça/Arquivo Público Estadual.
- FREIRE, Gilberto (1926). «Nordeste Separatista?». *Diário de Pernambuco*, 71.
- FREIRE, Gilberto (1936). *Casa-grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Schmidt.
- FREIRE, Gilberto ([1936] 1990). *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record.
- FREIRE, Gilberto (1937). *Nordeste: aspectos da paisagem da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- FREIRE, Gilberto (1955). *Manifesto Regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Os Cadernos de Cultura.
- FREIRE, Gilberto (1975). *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- FREIRE, Gilberto (2006). *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- FROEHLICH, José Marcos (2000). «Gilberto Freyre, a história ambiental e a rurbanização». *História Ciências Saúde – Manguinhos*, 8, 2.
- GANIVET, Ángel (1898). *Idearium Español*. Granada: Tip. lit. vda. e hijos de Sabater.
- GIUCCI, Guillermo (2000). «Casa-grande & Senzala. História da recepção». *Remate de Males*, 20, 1.
- GONZÁLEZ-VELASCO, Pablo (2021). *Gilberto Freyre y España: la constante iberista en su vida y obra*. Programa de Doctorado en Ciencias Sociales – Línea Antropología. Universidad de Salamanca.
- LARRETA, Enrique Rodriguez; GIUCCI, Guillermo (2007). *Gilberto Freyre, uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro (1900-1936)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi (2011). «Gilberto Freyre e a valorização da província». *Revista Sociedade e Estado*, 26, 1.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia (2005). *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: Editora Unesp.
- REZENDE, Antonio Paulo (1997). *(Des)Encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe.
- ROGERS, Thomas D. (2017). *As feridas mais profundas: uma história do trabalho e do ambiente do açúcar no Nordeste do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.
- SANTOS, Ana Carolina Vila Ramos dos (2010). «Ecologias em disputas: a Ecologia de Gilberto Freyre e a Ecologia Humana da Escola de Chicago (1930-1940)». *Revista Urutáua*, 21.

- SCHNEIDER, Alberto Luiz (2012). «Iberismo e luso-tropicalismo na obra de Gilberto Freyre». *História da Historiografia*, 1, 75-93.
- SCHNEIDER, Alberto Luiz (2013). «Charles Boxer (contra Gilberto Freyre): raça e racismo no Império Português ou a erudição histórica contra o regime salazarista». *Estudos Históricos*, 26, 253-273.
- SCHNEIDER, Alberto Luiz (2020). «Iberismo, tradição e mestiçagem: a defesa do Nordeste brasileiro antigo no primeiro Gilberto Freyre (1920-1940)». *Revista de Estudios Brasileños*, 7, 169-185.
- VENANCIO, Giselle Martins; FURTADO, André (2020). *Mestiça cientificidade: três leitores franceses de Gilberto Freyre e a sua máxima consagração no exterior*. Niterói: Eduff.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

ARTE/EDUCACIÓN. EXPERIENCIAS RELACIONAIS NA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

NATALIA PONCELA LÓPEZ

Universidade de Vigo

RESUMO: O presente texto indaga, desde o contexto actual, nalgúns dos posibles modos de mediación entre os conceptos de arte e educación. Por unha parte, analizamos os modos nos que se ten cristalizado, na última década, o denominado «xiro educativo» (Rogoff 2008) e seu impacto nas institucións museísticas. Por outra, colocamos o foco no uso dos termos *ArtEducación* e *arteducadora* reunindo algunhas experiencias significativas, desde o eido artístico e no marco da crítica institucional, entendendo a mediación como exercicio de intercambio experiencial. Enúncianse tamén proxectos desenvolvidos desde o marco educativo regrado, escollendo propostas educativas relacionadas coa formación de formadores. Tivéronse en conta aquelas iniciativas desenvolvidas no contexto europeo e internacional dos últimos quince anos, un contexto definido polas transformacións das relacións de saber e poder nos espazos tradicionais da arte, nomeadamente naquelas prácticas artísticas que incorporaron prácticas educativas, pedagogías críticas e poscoloniais como foron a Documenta 12 (2007) ou 6ª Bienal do Mercosul (2010).

PALABRAS-CHAVE: arte; educación; ArtEducación; arteducadora; mediación; arte colaborativo; activismo; xénero; procesos de coñecemento; creatividade.

ART/EDUCACIÓ. EXPERIÈNCIES RELACIONALS EN L'EDUCACIÓ ARTÍSTICA

RESUM: El present text indaga, des del context actual, en alguns dels possibles modes de mediació entre els conceptes d'art i educació. D'una banda, analitzem les formes en què ha cristal·litzat, a la darrera dècada, el denominat «gir educatiu» (Rogoff 2008) i el seu impacte en les institucions museístiques. De l'altra, posem el focus en l'ús dels termes «ArtEducació» i «arteducador» aplegant algunes experiències significatives, des del camp artístic i en el marc de la crítica institucional, que entenen la mediació com un exercici d'intercanvi experiencial. S'enuncien també projectes desenvolupats des del marc educatiu reglat, amb propostes educatives relacionades amb la formació de formadors. S'han tingut en compte les iniciatives desenvolupades en el context europeu i internacional en els darrers quinze anys, un context definit per les transformacions de les relacions de saber i poder en els

espais tradicionals de l'art, sobretot les experiències artístiques que van incorporar pràctiques educatives i pedagogies crítiques i postcoloniais, com ara la Documenta 12 (2007) o la 6a Biennial del Mercosur (2010).

PARAULES CLAU: art; educació; ArtEducació; arteducador; mediació; art col·laboratiu; activisme; gènere; processos de coneixement; creativitat.

ART/EDUCATION. RELATIONAL EXPERIENCES IN ARTS EDUCATION

ABSTRACT: From the current context, the present text investigates some of the possible modes of mediation between the concepts of Art and Education. On the one hand, we analyze the ways in which the so-called “educational turn” has crystallized in the last decade (Rogoff, 2008) and its impact on museum institutions. On the other hand, we place the focus on the use of the terms ‘Art Education’ and ‘Art Educator’ bringing together some significant experiences, from the artistic field and in the framework of institutional criticism, understanding mediation as an exercise in experiential exchange. Projects developed from the regulated education are also presented, choosing educational proposals related to the training of trainers. This analysis is focused on initiatives developed in the European and international context over the last fifteen years, a context defined by the transformations of knowledge and power relations in the traditional spaces of art. Namely in those artistic practices that incorporate educational practices, critical and postcolonial pedagogies, such as Documenta 12 (2007) or 6^a Biennial of Mercosur (2010).

KEYWORDS: art; education; ArtEducation; art educator; mediation; collaborative art; activism; gender; knowledge processes; creativity.

ARTE/EDUCACIÓN

Nos últimos anos están a xurdir iniciativas integradas por diversos axentes (artistas, educadoras, investigadoras, mediadoras e outras profesionais) que poñen en relación dous eidos do coñecemento: arte e educación. A diferente natureza dos sistemas estruturais deste binomio non facilita manter unhas vías establecidas relacionais, alén dalgunhas propostas concretas e desenvoltas desde departamentos de mediación de institucións artísticas (dos denominados departamentos de actividades, acción cultural ou gabinetes de educación ou pedagóxicos).

Asumimos o eido da arte entendéndoo desde unha definición ampla do concepto de práctica artística, dos compoñentes que forman par-

te do mesmo, das prácticas relacionais que o vinculan co social e aceptamos os valores, tanto persoais como colectivos, que fornecen o diálogo co tecido social e cultural. Temos presentes os modos nos que desde o eido artístico se formulan achegamentos á pedagogía, as metodoloxías propias do eido educativo que, desde as propias institucións artísticas e desde os seus proxectos curatoriais, aparecen como ferramentas mediais, dentro das súas programacións de actividades.

Daquela, reparamos no renomeado 'xiro educativo' para designar aquelas apropiacións metodolóxicas e aqueles procesos próximos á pedagogía nos que o museo parece amosarse como un lugar posíbel para ese encontro entre arte e educación, onde asemade emerxen diferentes contradicións e problemáticas.

¿Estamos hablando de leer un sistema —uno pedagógico— a través de otro sistema —uno de exposición, de exhibición y de manifestación— para que se aproximen el uno al otro de manera que puedan abrirse a nuevas formas de ser? O, por el contrario, ¿estamos hablando de un movimiento activo —un movimiento generativo de cuyo proceso surge un nuevo horizonte— dejando atrás la práctica que fue su punto de partida? [...] ¿Hasta qué punto puede verse la consolidación de un «giro» en una serie de tropos genéricos o estilísticos, como capaz de resolver las urgencias que lo avalaron en un primer momento? En otras palabras, ¿un «giro educacional en el arte» trata sobre la educación, o sobre el arte, cuando se discuten los puntos en los que el arte necesita ser reorganizada y acomodada con urgencia? (Rogoff 2011: 254).

Que elemento colocamos no foco? Arte? Educación? Todas estas cuestións que formulaba, pertinentemente, Irit Rogoff sitúan a atención na reformulación de conceptos como «producción de coñecemento» ou «educación». Se ben é certo, e non o podemos esquecer, que desde o eido artístico contemporáneo, a mediación focalizada cara a estratexias pedagóxicas parece marcar discursos lexitimadores desta, ao tempo que amplía os seus modos de circulación, mesmo, as súas audiencias:

La educación se usa aquí como modelo operativo para conectar la producción artística y su mediación institucional con audiencias más amplias. [...] Sin embargo, y paradójicamente, esta reclamación de lo pedagógico va acompañada de una descalificación de la educación que procede, en el fondo, de un desconocimiento de los referentes teóricos y prácticos de ésta como campo de saber. Así los contextos educativos como la escuela o la universidad (y de paso también los departamentos educativos de los museos) son acusados de ser reproductivos, jerárquicos y disciplinarios (Sánchez de Serdio 2014: 2).

Deste modo Aida Sánchez de Serdio sinala estas cuestións críticas na relación entre arte e educación, sen esquecer as posibilidades transformadoras dos procesos pedagóxicos inseridos nas prácticas artísticas contemporáneas. Así, van xurdir conceptos como «educación expandida» ou «redes educativas»:

La cuestión educativa en la producción cultural es un elemento de debate que ha emergido desde hace poco en diferentes contextos y reflexiones sobre el campo actual contemporáneo, tanto teóricos como prácticos. Esta emergencia nos indica que la dimensión educativa entra de lleno también en las prácticas artísticas en nuestros días, no como un elemento complementario o práctica secundaria, sino como una clave de la producción del conocimiento y del trabajo de las políticas culturales (Rodrigo 2009: 249).

Ao abeiro destas ideas de emerxencia, xorde a necesidade de repensar o concepto de coñecemento dentro da educación artística:

Pensamos o coñecemento, hoje, na súa fluidez, contrariando visións estáticas e hierárquicas, relacionando áreas de saber e maneiras de conectar. Procuramos camiños que nos libertem da hegemonia redutora do acceso ao coñecemento com um fim económico. Sentimos que o coñecemento de que necessitamos é construído através da participação de todos numa procura colaborativa onde cada elemento da comunidade tem um papel

importante. Sentimos que cada vez mais é necesario pensar alternativas democráticas para podermos plenamente construír o coñecemento a partir de prácticas creativas e participativas. Se entendermos o coñecemento como unha procura, como percursos con posibilidades infinitas, temos que rever tamén como estamos a entender os campos da educación, cultura e participación (Torres de Eça 2018: 45).

Dentro do eido educativo museístico e da mediación educativa crítica obsérvase a existencia dunha atención cara ao pedagóxico. Este virar cara á educación resulta significativo porque artistas, equipos curatoriais e educativos parecen encamiñarse cara a unha institución crítica. María Acaso (xefa da Área de Educación do Museo Reina Sofía, durante anos docente e investigadora na Facultade de Belas Artes na Universidade Autónoma de Madrid e socia fundadora de Pedagogías Invisibles) entende que o eido da mediación no campo museal modificouse nesta última década:

De un área profesional invisible en la que la precarización, lo subalterno y las metodologías de transmisión de corte tradicional se mantenían encerradas en la cotidianidad de las vidas de las mediadoras (un plural femenino que ya no hace falta justificar), ha pasado a ser un área profesional visible en la que todas sus principales problemáticas han sido desveladas (Acaso 2018: 7).

Para Acaso, unha vez que asumimos a evidencia deste «xiro educativo» cabe preguntarnos como educadoras, artistas ou investigadoras: Que podemos facer agora? Cara a que dirección é preciso traballar desde esta «recén estreada visibilidade» que temos as mediadoras? Cales son as perspectivas que se poden abrir? E, nomeadamente, como cambiar o paradigma no que a educación se atopa ancorada e conectar coa realidade social, «transformando o museo de meta en micronarrativa?» (Acaso 2011: 31). Esta investigadora incide no modo en que nestes últimos anos se multiplicaron os proxectos desde as institucións artísticas que atendían a interacción entre arte e pedagogía:

En septiembre de 2010 tuvo lugar en Manhattan la muestra Rethinking School, organizada por el colectivo artístico-pedagógico Redu (www.letsredu.com). La innovación que esta exposición planteaba era que su formato expositivo no se realizó en un centro de arte, ni en un museo, ni en una galería: se realizó en una escuela de secundaria. Esta novedad conectaba con la selección que hizo el MoMA hace unos años para el emplazamiento de su nuevo centro de arte emergente PS1 (Public School 1), ya que también seleccionó una escuela para su ubicación y, al respetar la configuración visual del edificio como centro docente, el espectador tenía la sensación de estar entrando en el colegio donde pasó su infancia y adolescencia (2011: 30).

Para Carmen Mörsch, directora do IAE (Institute for Art Education) da Universidade das Artes de Zúrich (Suíza), asesora e investigadora xefa do programa de educación da Documenta 12, ese xiro educativo, esta ollada cara ao pedagóxico, está relacionada cunha crítica á economía da educación, á formación artística e á produción institucionalizada de coñecementos dentro do marco neoliberal das sociedades occidentais e das súas institucións educativas. E é aí, nesa toma de posición, onde atopamos as súas achegas na Documenta 12¹ (Kassel, 2007): nas aproximacións do eido artístico ao eido educacional. Fóra do seu programa curatorial, asinado por Roger M. Buergel, reparamos no programa educacional, dirixido por Carmen Mörsch e recollido na publicación *Documenta 12. Education*: dous volumes que reúnen as metodoloxías de investigación-acción empregadas nos programas públicos deste evento amosando os resultados dun proxecto de investigación.

¹ Xunto a esta experiencia da Documenta 12 (2007) podemos salientar a 29^a Bienal de São Paulo (2010), a 6^a Bienal do Mercosul (2010) ou a Manifesta 8 (2010) que desenvolveron proxectos pedagóxicos nunha posición central dentro da súa programación. Nomeadamente na 6^a Bienal do Mercosul, con Luis Camnitzer como comisario pedagóxico, onde o pedagóxico entendíase como o central. Como exemplo diso, programouse unha actividade onde era o público o que mediaba co público ante as obras expostas.

Tratábase dun programa que pretendía facer participe ao público, abrindo as institucións museísticas á sociedade, creando un consello social formado por veciñanza da cidade de Kassel que programaba actividades. Así tamén, desde esta publicación realízase unha diagnose dos departamentos de educación das institucións culturais, definíndose catro tipos, catro modelos que poden aparecer combinados ou simultáneos. O primeiro deles, o modelo afirmativo no que arte se entende como un dominio especializado que atinxe, nomeadamente, a un público «experto». O segundo discurso dominante é o reprodutivo:

La educación en museos y mediación asume la función de educar al público del mañana y, en el caso de las personas que no vienen por su propia voluntad, asume la función de encontrar maneras de introducirlos al arte (Mörsch 2014: 14).

A seguir, descríbense dous modelos, pouco habituais, que comparten unha comprensión autocrítica da educación: o modelo deconstrutivo e o transformativo. O primeiro está estreitamente relacionado coa museoloxía crítica, onde o obxectivo da educación nos museos é examinar, criticamente e xunto aos públicos, o museo e a arte, así como os seus procesos educativos e canónicos. No segundo, a educación en museos e a mediación educativa cumpren a tarefa de expandir a institución expositiva e posionala politicamente, «como un actor de cambio social». (2014: 14).

Todo este proxecto, asinado por Carmen Mörsch e o seu equipo de investigación, amosa unha proposta con vontade de «educar a institución», xa que esta educación en museos é, nomeadamente, mediación cara a dentro da institución:

Practicar una educación en museos y mediación educativa con una postura crítica significaría también contradecir lo ya sabido, los relatos, las promesas y las formas de legitimación dominantes de la misma educación. Y sacar a la luz las relaciones de fuerza que habitan en estos relatos, promesas y modos de legitimación (2014: 14).

Mapeando algúns posibles modos de indagar criticamente as contradicións das propias institucións, observamos como se formularon posibles construcións de procesos de aprendizaxe colectiva, xurdindo así outras iniciativas dentro de institucións museísticas, como é caso do Museo Reina Sofía (Madrid).

Baixo estas liñas de investigación abertas enténdense proxectos como *Gira* (desde 2019) que puxo en marcha *El museo de los vínculos*, coordinado por María Acaso e inspirado polas ideas da teórica arxentina Rita Segato e en consonancia co marco de *Repensar el Museo*, do Departamento de Actividades Públicas do Museo Reina Sofía coordinado por Ana Longoni.

El museo de los vínculos presentouse desde tres eixos. O primeiro deles, a xeración de comunidades de longa duración coa consolidación de seis equipos que traballaron no Museo durante nove meses: equipo15-17 e equipo18-21 (nesa franxa de idade), equipoFam (familias), equipoM (maiores), equipoPro (profesores) e equipoColección (público xeral adulto). O segundo, o uso da arte contemporánea como metodoloxía, non só como contido. E o terceiro, a comprensión do traballo en educación como unha produción cultural crítica, autónoma e autónoma xeradora de coñecemento, enlazando coa proposta de Mörsch.

Paralelamente, o Museo Reina Sofía abriu unha colección editorial, «Desaprender», composta por unha serie de publicacións ao redor da problematización crítica das prácticas educativas deste museo relacionadas con proxectos que desenvolve no contexto da educación artística e a mediación co obxectivo de impulsar a reflexión, os procesos arquívísticos e a investigación non académica.

Interésanos o modo en que se marca ese interese pola investigación non académica porque, deste modo, insírense prácticas experienciais fóra da academia. Nas experiencias artísticas nomeadas con anterioridade atopamos reclamacións da pedagogía desde propostas curatoriais institucionais, algunhas desde os focos do sistema artístico (bienais e eventos artísticos) mais tamén desde prácticas artísticas colaborativas, centradas nos contextos sociais que subliñan a capacidade transformadora da práctica artística a través da experiencia persoal.

Dentro desa liña xa puidemos confirmar outras experiencias anteriores como *Lesson 0*, do Colectivo Azotea, e *Pedagogías de Fricción*,² desenvolvidas na Fundació Joan Miró (Barcelona, 2014-15) nun ciclo expositivo dentro Espai 13, centrada en procesos nos que a transmisión de coñecemento artístico sucedía por canais non regrados, empregando métodos heteroxéneos ou localizándose en espazos que propiciaban novos modos relacionais, diferentes do tradicional «docente-estudante» que colocaban o museo en relación coa escola e a universidade pero tamén con outros contextos de educación non formal e outros colectivos:

Más allá de desenvolver un ciclo expositivo que trabajara solo desde la representación de ciertas cuestiones en torno a la educación artística, teníamos la voluntad explícita de activar las ideas que los artistas trabajaban en los contextos pedagógicos de la ciudad. De ahí la decisión de estructurar el programa en cuatro propuestas expositivas y un programa de mediación pedagógica llamado Pedagogías de Fricción, que funcionara de forma autónoma y en diálogo con los demás implicados (Colectivo Azotea et al. 2016).

Con esas propostas o Espai 13 transformouse nunha aula, organizándose un curso para profesorado con sesións abertas ao público; nun espazo de análise procesual sobre a formación artística e sobre as metodoloxías propias da educación nos museos, mais tamén nun espazo de experiencias, de autoaprendizaxe.

ARTE EDUCACIÓN. Á PROCURA DE NOVAS EXPERIENCIAS RELACIONAIS

O xermolo destas relacións mediais entre arte e educación procede da investigación das ciencias da educación. Asumindo a educación artísti-

² Este texto está asinado por Colectivo Azotea (Juan Canela e Ane Aguirre) e Pedagogías de Fricción programa de actividades coordinado por Aida Sánchez de Serdio e Cristian Año (Sinapsis).

ca como unha formación integral persoal, como un desenvolvemento das súas habilidades cognitivas, expresivas e relacionais, atopamos o traballo de artistas, educadoras e mediadoras:

Documentar experiencias pedagóxicas a través da indagación artístico-narrativa de prácticas e discursos por parte dos docentes habilita a comunicación e circulación de ideas, coñecementos, innovacións e proxectos que os interpelan na súa profesionalidade e no seu protagonismo como actores centrais da historia pedagóxica das escolas (Agra 2013: 19).

Ao analizar proxectos onde aparecen estes dous termos, arte e educación, interrelacionados e incluídos en diferentes textos de educadoras e mediadoras artísticas constatamos como se incorporan, nos últimos anos, novos termos: *arteducadoras* e *ArtEducación*.

Deste modo, o Consello da Cultura Galega (Santiago de Compostela) organiza o encontro *Arte+Educación*, que conta cunha publicación (Poncela (ed), 2018) onde participan entre outras profesionais, Andrea de Pascual, Cristina Trigo e Teresa Torres de Eça.

En *Arte+Educación: espacios de transformación* Andrea de Pascual, pedagoga e cofundadora de Pedagogías Invisibles, revisa parte do seu traballo desenvolvido desde Pedagogías Invisibles definindo esta asociación como un colectivo que traballa no campo da arte+educación, considerando a suma destas dúas disciplinas como un espazo de transgresión na procura dun novo paradigma educativo «crítico, transdisciplinar, disruptivo, activista, interxeracional e inclusivo». As propostas deste colectivo foron proxectos de investigación centrados nas experiencias transformadoras a través da arte, tendo como estratexia os procesos creativos, e sinalando a educación como o seu contexto:

El espacio del arte+educación es un espacio multi-inter-trans disciplinar y trabajar desde estas perspectivas significa reflexionar sobre la misma naturaleza de la organización y uso del conocimiento humano. «Lo multi» hace referencia a la unión de varias disciplinas para que cada una aporte su mirada específica enriqueciendo los resultados. En «lo inter», estrategias y herramientas de una disciplina se transfieren a otra ampliando la ca-

pacidad de visión de esta última. En «lo trans» se hace énfasis en lo que está entre las disciplinas, en lo que las atraviesa a todas, y en lo que está más allá de ellas (Pascual 2018: 15).

Nese espazo transdisciplinar e híbrido agroma a figura da arteducadora, que racha coa bipolaridade estereotípica existente entre artistas e educadoras:

La arteducadora es una intelectual que trabaja en la intersección entre lo artístico y lo educativo y donde ambas esferas se diluyen hasta borrar las fronteras de su definición. Una profesional que defiende el arte como un proceso pedagógico y la pedagogía como un proceso artístico. [...] ¿Por qué producir una obra de arte es diferente a diseñar una clase? Y, sobre todo, ¿por qué crear una obra de arte se valora más que dar una clase? Hay que reivindicar la figura del profesor como un intelectual transformativo, alguien muy importante en el engranaje social, porque es capaz de influir de manera significativa en el curso de la ciudadanía (2018: 16).

Como exemplos do traballo desenvolvido por Pedagogías Invisibles poderíamos citar dous proxectos realizados xunto a institucións culturais e educativas: *Ni arte ni educación* (Matadero, Madrid, 2015) e *Cartografías en arte+educación* (2017).

Exposicións como Playgrounds. *Reinventar la plaza* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2014), que analizaba as posibilidades sociais e políticas do xogo relacionadas co espazo público, *Un saber realmente útil* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2014), coa noción da pedagogía crítica como un elemento central ou o ciclo expositivo, *Lesson o* (Espai 13, Fundació Miró, Barcelona, 2015), anteriormente citado, xeraron esa atención expositiva cara á educación. Así tamén xurdiu a proposta *Ni arte ni educación* (Matadero Madrid, 2015-16), unha exposición cun intenso programa de actividades desenvolvido polo Grupo de Educación de Matadero Madrid e coordinado por Pedagogías Invisibles, que tiña como obxectivo repensar os privilexios das producións artísticas e curatoriais situándoas ao mesmo nivel que as producións educativas.

Cartografías en arte+educación (2017) foi unha plataforma, integrada dentro do Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, que visibilizaba as prácticas de trinta arteducadoras e colectivos de arteducadoras do Estado español, investigando as súas metodoloxías, o impacto que xeraban nos seus contextos mesmo cuestionando as súas posibilidades de transformación social para promover un novo campo de profesionalización no mercado laboral para artistas.

Cristina Trigo, educadora e mediadora cultural no servizo de actividades e proxectos educativos museais, na actualidade profesora na Facultade de Ciencias de Educación na Área de Didáctica da Expresión Plástica (Santiago de Compostela, USC) sinala no seu artigo *ArtEducación: despregando preguntas* o porqué da escolla do termo ArtEducación:

A partir das conversas e accións desenvolvidas con C3 (célula de acción artística), empregamos o termo ArtEducación porque entendemos a educación artística como un todo que non pode ser considerada de xeito separado da vida, dos procesos e das reflexións do artista-investigador-educador (Trigo 2018: 56).

Para Trigo resulta crucial a idea de proceso en todo aquilo que implica esa interacción: observar, pescudar, procurar, cuestionar... O punto de partida é unha problemática que se tenta solucionar, unha característica analóxica coa configuración e o desenvolvemento de proxectos comunitarios:

Non se trataría tanto dun binomio Arte + Educación senón de ArtEducación entendida como sinónimo de ArteVida (2018: 56).

Esta proposta permanece en sintonía coa intensa investigación dunha das súas compañeiras de C3 Célula de resistencia educativa e artística, María Jesús Agra Pardiñas, durante anos docente de educación artística na Facultade de Ciencias da Educación (USC) que implicou o alumnado, futuras mestras e mestres, na realización de proxectos de indagación e busca, desde a campo da linguaxe visual e artística:

A formación docente, como proceso que involucra á persoa na súa totalidade, supón indagar concepcións, representacións, imaxes, etc.; así como recuperar os percorridos persoais, historias escolares e modos de aprender, construídos en interacción cos contextos sociais que permiten analizar o propio devir [...]. É un camiño cara á problematización, non para resolver problemas senón para identificalos (Agra 2013: 16).

Agra e Trigo participaron activamente nalgúns dos proxectos desenvolvidos pola APECV (Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual) que desde a súa sede no Museo da Quinta da Cruz (Viseu) ou desde outros foros en Portugal, programaron activos encontros e residencias, editando publicacións (como as revistas *Imaginar* e *Invisibilidades*) e eBooks nos que editaron *Kit de sobrevivencia*, un kit do docente das artes visuais do sistema público en Europa, elaborado por C3).³

Nese encontro Arte+Educación, Teresa Torres de Eça, presidenta da APECV, responsable durante anos do InSEA (International Society For Education Through Thought Art), revisaba un termo necesario nestas novas metodoloxías de achegamento: o conectivismo.

Por conectivismo entendemos a integración de principios explorados na teoría do caos, nas redes, em sistemas rizomáticos, e em teorias sobre complexidade que presentan maneiras de estruturar e organizar sistemas de um modo não linear [...] Muitas vezes os processos artísticos são também sistemas não lineares, onde o modo como conectamos os diferentes blocos de conhecimento se torna essencial. Ao trazer esses processos para a educação, como metodologias de aprendizagem abrimos caminhos para desenvolver a tomada de decisões, questionar os dados, distinguir, selecionar e transformar novas informações [...] Aprender com processos artísticos a partir de uma perspectiva conectivista pode trazer ferramentas úteis para reconhecer e distinguir informação necessária ou supérflua, saber tomar decisões rapidamente de um modo crítico e criativo (Torres de Eça 2018: 45).

³ <https://www.apecv.pt/es/SURVIVAL-KIT-FOR%20ARTS-EDUCATION> [en liña][15 de xullo 2021]

No seu relato, Torres de Eça fai unha escolla persoal, e pertinente, nesta interrelación entre arte e educación:

Dentro de moitos procesos relacionais de procura, escolho a deriva como exemplo de una estratexia pedagóxica entre artes e educación para ilustrar posibles camiños na mediación e de aprendizagem. Na deriva, camiñar xunto é importante para una aprendizagem colaborativa onde todos saem máis ricos. O percurso, a errancia, o estar atento a si e aos que nos rodeia é un ato de construción e de transformación. Una acción artística onde no ser e no estar construímos coñecemento (2018: 50).

Voltamos novamente a esa reflexión sobre os procesos de coñecemento, do eido artístico e das posibilidades de mediación. Non se trata de asumir o coñecemento como información, senón de ter capacidade de análise da mesma e discernir con pensamento crítico esas realidades.

Vicente Blanco e Salvador Cidrás, artistas e docentes, que traballan no ensino superior universitario, na Facultade de Formación do Profesorado (Lugo, USC) ao tempo que manteñen a súa dedicación á creación artística entenden tanto a arte como a educación como unha fractura:

Desde a arte aprendemos a observar a contorna para reformulala ou, polo menos, para expor cuestións sobre ela. Se alguén nos preguntase que é a arte, diríamos que para nós é unha fractura do cotián, unha forma de cuestionar a sociedade e a cultura que nos rodea [...] Se alguén nos preguntase que é para nós a educación, daríamos a mesma resposta. Cremos nunha educación que cuestione o 'establecido' desde a reflexión persoal e desde o exercicio crítico a fin de superar modelos impostos e estereotipados (Blanco/Cidrás 2019: 11-12).

Esa comprensión lévaos a formular, nas súas materias dentro da formación de docentes para o currículo de educación infantil e primaria, modos alternativos de ensinanza. Configuran, deste modo, unha serie de experiencias para pór en evidencia «as problemáticas metodolóxicas instauradas nas aulas e que inhiben a creatividade e o desenvolvemento

persoal» (2019: 16). O seu punto de partida é unha realidade: «Unha escola sen creatividade» onde non existe a especialidade de Educación Visual e Plástica nas etapas de educación infantil e primaria. Propoñen nas súas aulas un modelo produtivo (baseado en facer, investigar, documentar, diverso...) que valoriza o proceso fronte ao modelo xa existente no sistema educativo: o modelo reprodutivo (único, correcto, dirixido, uniforme...) centrado no resultado.

Estas experiencias lévannos a falar de educación artística na esfera real, o espazo que ocupa a arte dentro do currículo da ensinanza regrada, as metodoloxías posibles, os cambios de paradigma dentro formación de formadores para ter o que Blanco e Cidrás denominan unha 'escola imaxinada'⁴ nun marco do ensino europeo onde é notable a redución das artes visuais nos currículos educativos, en consonancia coa perda de peso neses currículos das materia relativas ás humanidades.

Mais, por que subestimar o potencial da educación artística no currículo da ensinanza obrigatoria? Por que menosprezar a creatividade, o emocional, a subxectividade e o pensamento crítico? Poderemos seguir investigando desde o eido creativo, as interaccións entre arte e educación, sen atender a nosa implicación e posicionamento crítico fronte á realidade do sistema educativo actual? Amoréanse cuestións sen respostas precisas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACASO, María (2011). «Del paradigma modernista al *posmuseo*: seis retos a partir del giro educativo (¿Lo intentamos?)». *Perspectivas: situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Madrid: Fundación Telefónica/Ariel.
- ACASO, María (2018). «Girando, hibridando, produciendo, narrando y guardando». *Educación la institución. Encuentro de educadorxs en torno a la mediación artística*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

⁴ <https://www.escolaimaxinada.com/>

- AGRA PARDIÑAS, María Jesús (2013). *Historias en torno al arte y a la educación artística: Notas para un posible diario*. Santiago de Compostela: Caleidoscopio.
- BLANCO, Vicente; CIDRÁS, Salvador; MODIA, Rocío (2019). *Educación a través da arte: cara a unha escola imaxinada*. Pontevedra: Kalandraka.
- MÖRSCH, Carmen (2014). «Contradecirse una misma: Museos y mediación». *Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la Documenta 12*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- MÖRSCH, Carmen (2016). «Educar a los otros a través del arte: Una historia poscolonial del dispositivo Arte/Educación». *Errata 16. Saber y poder en espacios del arte: Pedagogías/Curadorías críticas*, xullo-dicembro 2016. [En liña] [15 de xullo 2021]. <<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata16-saber-y-poder-en-espacios-del-arte-pedagogias-curadorias-criticas>>.
- PASCUAL, Andrea de (2018). «Arte+educación: espacios de transformación». Natalia Poncela López (coord.). *Arte+Educación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- PONCELA LÓPEZ, Natalia (ed.) (2018). *Arte + Educación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ROGOFF, Irit ([2008] 2011). «El giro». *Arte y políticas de identidad*, vol. 4 (junio). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- RODRIGO, Javier (2010). «El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para una producción Cultural». ACVIC. *Acciones reversibles: arte, educación y territorio*. Vic: Acvic; Eumo.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida [et al.] (2016) «Negociaciones entre curadoría, arte y mediación al filo del giro». *Errata 16: Saber y poder en espacios del arte: Pedagogías /Curadorías críticas*, xullo-dicembro 2016. [En liña] [15 de xullo 2021]. <<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata16-saber-y-poder-en-espacios-del-arte-pedagogias-curadorias-criticas>>.
- TORRES DE EÇA, Teresa (2018). «Arte / Educação / Ação». Natalia Poncela López (coord.). *Arte+Educación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- TRIGO MARTÍNEZ, Cristina (2018). «ArtEducación: despregando preguntas». Natalia Poncela López (coord.). *Arte+Educación*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

UNHA APOLOXÍA DA NATUREZA. CINEASTAS GALEGAS NO RONSEL DA ECOCRÍTICA

IRENE BASANTA PIN

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO: Este traballo rastrea a emerxencia de discursos ecocríticos nas experiencias do audiovisual galego recente e procura nas olladas femininas unha forma alternativa de entender e relacionarse coa natureza non humana. Con este obxectivo analízase a paisaxe humana e non humana na obra de Carla Andrade xunto ás obras de Ángeles Huerta, Xiana Gómez-Díaz, Diana Gonzalves e Lucía Vilela. Todas elas propoñen, desde unha rica variedade formal e temática unha apoloxía da natureza elaborada desde o feminino.

PALABRAS CLAVE: mulleres; ecocinema; natureza; paisaxe; ollada feminina.

UNA APOLOGIA DE LA NATURA. CINEASTES GALLEGUES EN EL CORRENT DE L'ECOCRÍTICA
RESUM: Aquest treball explora l'emergència de discursos ecocrítics en les experiències de l'audiovisual gallec recent i busca en les mirades femenines una forma alternativa d'entendre i de relacionar-se amb la natura no humana. Amb aquest objectiu s'analitza el paisatge humà i no humà en l'obra de Carla Andrade, juntament amb les peces d'Ángeles Huerta, Xiana Gómez-Díaz, Diana Gonzalves i Lucía Vilela. Totes elles proposen, des d'una rica varietat formal i temàtica, una apologia de la natura elaborada des d'una perspectiva femenina.

PARAULES CLAU: dones; ecocinema; natura; paisatge; mirada femenina.

AN APOLOGY FOR NATURE. GALICIAN WOMEN FILMAKERS IN THE WAKE OF ECOCRITICISM

ABSTRACT: This work tracks the emergency of ecocritical discourses in recent Galician audiovisual experiences and looks for an alternative way of understanding and relating to non-human nature in feminine gazes. To this aim, human and non-human landscape is analysed in Carla Andrade's work, together with Ángeles Huerta's, Xiana Gómez-Díaz's, Diana Gonçalves' and Lucía Vilela's approaches. All of them propose, from a rich formal and thematic variety, an apology for nature built from a female perspective.

KEYWORDS: women; ecocinema; nature; landscape; female gaze.

O marco deste artigo insírese na liña dunha *ecocrítica cinematográfica*,¹ que se preocupa por «como as representacións visuais colocan a natureza ou as características naturais, como estas son encadradas pola lente da cámara ou moldeadas polo proceso de montaxe»² (Willoquet-Maricondi 2010: 8). O noso obxectivo é analizar unha serie de obras de creadoras audiovisuais aglutinadas ou non baixo a marca do Novo Cinema Galego (NCG), atendendo ás potencialidades do audiovisual para desafiar os modos de representación dominantes e crear outras formas de retratar, relacionarse e entender a natureza. Con este fin ofreceremos un panorama da emerxencia de olladas alternativas que terá como eixe central unha nova relación coa paisaxe para harmonizar a natureza humana, explícita ou implícita na imaxe, e a non humana. Desexamos mostrar que estas olladas femininas están a configurar relacións alternativas entre muller e natureza que se afastan dos discursos deterministas do patriarcado.

Situándonos no contexto do audiovisual galego máis recente resulta inevitable facer referencia ao NCG, unha etiqueta que polo tipo de prácticas fílmicas ás que se asocia semellaría en principio especialmente atractiva para a procura destoutas olladas sobre a natureza non humana. O termo comeza a difundirse en 2010 desde o blog *Acto de Primavera* (<<http://actodeprimavera.blogspot.com.es/>>), xestionado polos críticos Martin Pawley, José Manuel Sande e Xurxo González, que o utilizan para reivindicar a aparición en Galicia dun conxunto de novos creadores e creadoras, á marxe dos circuítos comerciais, que estaban a acadar recoñecemento en festivais internacionais: Oliver Laxe, Ángel Santos, Eloy Enciso, Xurxo Chirro, Peque Varela... Esta emerxencia aparece vinculada ao cambio producido desde 2006 cara a unha política audiovisual innovadora, que recoñece a figura do creador individual facilitando a recep-

¹ Tradución do termo inglés *cinematic ecocriticism*, denominado tamén *green film criticism* ou *eco-cinecriticism*.

² Tradución da autora. No orixinal: «how visual representations position nature and natural features, how these are framed by the lens of the camera or shaped by the editing process».

ción de axudas a persoas físicas. Esta aposta institucional por parte da Axencia Audiovisual Galega, fundada durante o goberno bipartito e desaparecida en 2009, contribuiría a «apoiar o que se coñece como ‘cinemas pequenos’ inseridos, á súa vez, nun sistema cultural provisto de elementos de seu, nomeadamente unha lingua propia, e que se desenvolve [...] no marco dun específico cinema nacional» (Pérez e Redondo 2014: 2).

Na súa proposta de definición, Isabel Martínez e María Gallego (2012) destacan o carácter periférico do NCG nunha tripla vertente: xeográfica, industrial e narrativa. Desde unha perspectiva territorial, Galicia pertence á periferia ao atoparse afastada do centro neurálxico do audiovisual español, identificado con Madrid, a capital de España, mais tamén pola súa condición de cinema dunha comunidade cunha identidade nacional específica dentro do Estado. Alén desta dimensión máis literal, o carácter periférico refírese a producións que xorden á marxe da industria e cun enfoque experimental e vangardista que as leva a transitar territorios fronteirizos e procurar novos espazos para chegaren ao público. Desta maneira agroma «un novo concepto de creación e de recepción, herdeira dunha tradición que arrinca coa aparición do vídeo, o xurdimento da videocreación e o cinema de guerrilla da década dos setenta»³ (Martínez e Gallego 2012: 265).

Directamente emparentado co cine de vangarda pasado e actual, o NCG sería unha práctica de fronteira que tende á ruptura/hibridación de xéneros. Isto leva, como indican Martínez e Gallego (2012: 265), a que «a ficción estableza vínculos co documental para a súa construción e, pola súa banda, o documental rompa as presuposicións de verdade e obxectividade, derivando cara a un discurso con aparencia ficcional, o que implica un novo debate en torno á vixencia de gran parte de clasificacións ou taxonomías».⁴ Deste xeito, Fernando Redondo e Xurxo

³ Tradución da autora. No orixinal: «un nuevo concepto de creación y de recepción, heredera de una tradición que arranca con la aparición del vídeo, el surgimiento de la videocreación y el cine de guerrilla de la década de los setenta».

⁴ Tradución da autora. No orixinal: «la ficción establezca vínculos con el documental para su construcción y, por su parte, el documental rompa las presupo-

González (2014: 108) sinalan que, especialmente no documental, o procesual aparece como máxima vertebradora, entendido como o «rastros deixado sobre a superficie do discurso das tarefas de creación, abordable tamén aquí como método e como resultado, como a decisión de escoller unha determinada ruta para explorar o real e non retirar despois de todo os indicadores de dita ruta».⁵

Porén, a etiqueta Novo Cinema Galego, como todas, non está exenta de polémica no eido teórico e mesmo falta de identificación entre algunhas das persoas que se asocian a ela. Pérez e Redondo (2014: 1-2) analizaban de feito a súa «xestación» como un proceso de «*branding*, case ao xeito de imaxe de marca», por parte de distintos axentes do sector (críticos, programadores, creadores). Tamén poderíamos discutir, seguindo as reflexións de Brais Romero (2015: 10), a ausencia de consenso nos trazos que encadran un autor ou autora do movemento, ou arredor do factor identitario implícito na etiqueta máis alá do xeográfico, cando nalgúns creadores, filmes ou produtoras non existe unha aposta clara pola lingua ou un vínculo con Galicia (2015: 19-21). Non obstante, non é esta a discusión que nos ocupa, senón o rastrexo doutras formas de relación coa natureza no traballo de creadoras audiovisuais. Neste senso, como apuntabamos antes, se ben o carácter periférico e experimental do NCG semella un lugar especialmente fértil onde comezar a busca, non queremos que marque unha extrema infranqueable se fóra dos seus lindes atopamos achegas que se consideren relevantes. Ao contrario, parécenos un acerto destacar estes trazos mesmo alén desta vertente dun ecosistema audiovisual galego moito máis amplo.

siones de verdad y objetividad, derivando hacia un discurso con apariencia ficcional, lo que implica un nuevo debate en torno a la vigencia de gran parte de clasificaciones o taxonomías».

⁵ Tradución da autora. No orixinal: «rastros deixado sobre la superficie del discurso de las tareas de creación, abordable también aquí como método y como resultado, como la decisión de haber escogido una determinada ruta para explorar lo real y no haber retirado luego del todo los indicadores de dicha ruta».

Trazado este panorama, cómpre facer algúns apuntamentos sobre a situación da muller neste eido. Como probablemente non pasaría desapercibido a quen le, a maioría dos abandeirados representantes internacionais do NCG son homes. Marta Pérez (2016: 1) denunciou a situación de maneira clara: «O problema non está tanto na existencia de mulleres creadoras —veremos que as hai— senón en que os seus traballos permanecen invisibles». Unha realidade que corresponde coa do sector audiovisual de maneira máis extensa, e que implica, nunha cinematografía pequena e periférica como a galega, xa de seu invisibilizada, que a muller atope aínda máis dificultades para facerse oco (Pérez 2016: 1). Para corrixir este desequilibrio, e alén da programación de eventos centrados nas creadoras, como o da 7ª Mostra de Cinema Periférico (S8) en 2016 ou a sección especial «XX: novas creadoras» de Curtocircuíto en 2020, merece mención á parte o proxecto da Deputación de Pontevedra «Cinema e Muller» (2016), que incluíu desde a produción dun filme colectivo até a creación de espazos de difusión e reflexión ou, como herdeira destas políticas, a creación dos Premios «Mulleres no Foco» (2020).

Para Pérez (2016: 3), existe unha tendencia a invisibilizar as autoras, especialmente nos medios académicos e de comunicación convencionais. É interesante subliñar que esta ausencia, como suxire Margarita Ledo (2016: 69), afectaría tamén, por exemplo, ás relacións do NCG co cinema feminista, pois malia teren notables puntos de conexión —a presenza da autobiografía, a preocupación pola palabra, o corpo da cineasta como materia narrativa, o espazo cotián e familiar, o proceso de busca como actitude artística ou a exhibición da obra en construción—, non reconece o seu parentesco. Así, cabe preguntarse: «É este feito talvez un indicio de que o selo ‘feminismo’ segue habitando as marxes mesmo dos sistemas que se definen, con diferentes cualificativos, como independentes ou [...] alternativos?»⁶ (Ledo 2016: 77).

⁶ Tradución da autora. No orixinal: «¿Es este hecho tal vez un indicio de que el sello “feminismo” sigue habitando los márgenes incluso de los sistemas que se definen, con diferentes calificativos, como independientes o [...] alternativos?».

Malia os avances patentes que se teñen producido nos últimos anos a respecto da visibilización das cineastas, os informes seguen a deitar datos preocupantes, como que as longametraxes subvencionadas en Galicia dirixidas por mulleres supoñen en 2020 (últimos datos analizados por CIMA)⁷ só un 21% do total, obtendo de media un 76% menos de contía económica que os dirixidos por homes (Cuenca 2020: 80). Isto cómpre lelo en relación a unhas cifras de presenza profesional que confirman a existencia de segregación vertical no traballo audiovisual, conformada á súa vez por sectores masculinizados que coinciden con aqueles cargos de maior poder (Carballal 2021: 50-54).

Considerando este contexto como punto de partida, pretendemos con este artigo contribuír, aínda que sexa levemente, a corrixir a infrarepresentación feminina nos estudos sobre prácticas audiovisuais. Centrándonos no traballo de creadoras, vencelladas á etiqueta ou non, analizaremos as súas achegas, e rastrexaremos a emerxencia de olladas ecocríticas nas que o binomio muller-natureza, produto da ideoloxía patriarcal, poida converterse nunha estratexia de complicidade e liberación para ambas as dúas. Para tal fin, comezaremos por aproximarnos á produción audiovisual da artista Carla Andrade, como unha das cineastas do NCG cunha particular concepción da natureza consolidada no tratamento da paisaxe ao longo da súa obra. A continuación relacionaremos, por semellanza ou oposición, unha serie de creacións de diversas autoras no marco de encontros como o ChanfainaLab de San Sadurniño ou os obradoiros promovidos polo PlayDoc de Tui, espazos que promocionan a experimentación de obras como *Sotobosque 1* (2015) de Xiana Gómez-Díaz —non considerada dentro do NCG— e *Toxos e Flores* (2016) de Lucía Vilela —vinculada ao NCG—, e mesmo o xurdi-

⁷ CIMA, Asociación de Mulleres Cineastas e de Medios Audiovisuais, realiza informes anuais da representatividade no sector desde 2016, pero os datos non aparecen separados por comunidades autónomas até 2019. Porén, neste ano descartáronse os de Galicia por atopar información sobre menos de 25% das longametraxes subvencionadas. Polo tanto, o informe de 2020 é o primeiro que incorpora estatísticas a nivel galego.

mento de aproximacións á natureza a través da perspectiva do rural, vehiculada neste caso pola muller, como acontece en *Palmira* (2016) de Diana Gonçalves —non vencellada ao NCG. Por último, comentaremos un caso singular, tampouco aglutinado no NCG, coa análise da longametraxe de Ángeles Huerta *Esquece Monelos* (2016), cuxa identificación do río coa memoria individual e colectiva dá conta dunha inserción pouco usual do natural na narrativa fílmica. Talvez sorprenda a escolla destas autoras, cando puidesen seleccionarse outras con obra de maior repercusión, mais é a nosa intención ofrecer un panorama da produción nas marxes, mergullándonos en discursos menos (re)coñecidos para abordar prácticas diversas nas que se están a procurar outros camiños de representación, establecendo a variedade do corpus como un dos seus puntos de interese.

Así pois, motivada pola propia heteroxeneidade das prácticas audiovisuais, a achega deste artigo vaise caracterizar por un conxunto de propostas moi diversas entre si. Alén da confusión que poida xerar, intentaremos que a lectora poida apreciar como virtude a (bio)diversidade de aproximacións, mostra dunha inquietude manifesta que conduce, se ben en direccións moi diferentes, a certos sectores cara a un *ecocinema*, outra etiqueta inclusiva que neste caso empregaremos non tanto con referencia a filmes que tratan especificamente asuntos de xustiza medioambiental senón aqueles que, de maneira máis ampla, actúan «facendo da ‘natureza’, desde as paisaxes até a vida salvaxe, o principal foco de atención»⁸ (Willoquet-Maricondi 2010: 9).

Carla Andrade (Vigo, 1983) é licenciada en Comunicación Audiovisual e graduada en Filosofía, estudos que marcan a súa obra cunha tendencia cara á reflexión ontolóxica e metafísica. Aínda que comeza a súa traxectoria como fotógrafa, axiña pasa a traballar co vídeo. Artista viaxeira, realizou residencias en países como Islandia, Nepal ou Chile e levou a cabo numerosas exposicións individuais e os seus filmes circu-

⁸ Tradución da autora. No orixinal: «by making “nature”, from landscapes to wildlife, a primary focus».

lan por festivais internacionais. Tras a súa colaboración⁹ con Lois Patiño na curtametraxe *Montaña en Sombra* (2012) e na longametraxe *Costa da Morte* (2013, Andrade comeza a experimentar ela mesma coa videocreación, recollendo o *modus operandi* deste autor que, segundo Redondo (2014: 24), consiste en afondar «na inefábel capacidade do cinema para, a partires dunha esencial actitude contemplativa e poética, capturar o devir da natureza e redescubrir o pracer de mirar de novo para acadar un certo grao de coñecemento respecto do real».

Pero esta proximidade de Andrade a Patiño non é froito dunha asimilación. A súa obra audiovisual mantén a importancia capital que xa tiña a paisaxe no seu traballo fotográfico, como vehículo para a reflexión filosófica arredor do tempo, o baleiro ou o nada. Neste senso, Andrade vai alén da paisaxe como elemento tanxible para tratar de mostrar o invisible, sen desatender ningún dos dous aspectos. Partindo dunha concepción da natureza como retorno ao «noso Eu máis natural, máis primitivo»¹⁰ (García 2015), Andrade procura reflectir na súa metodoloxía de traballo outra forma de relación co medio, abrindo, así, unha vía de resistencia ao discurso cinematográfico dominante. Con todo, se ben a presenza natural non se limita a unha procura de deleite estético, tampouco atoparemos unha achega imbricada no territorio, segundo diferencia María Soliña Barreiro (2018: 44), desde unha visión de clase, entre as representacións da terra como «paisaxe, vizosa e inmóbel, e o territorio-paisaxe, da experiencia e do traballo», pois como ben sinala «a paisaxe xorde cando nos distanciamos da terra de labor».

Na serie non narrativa *Geometría de Ecos* (2013) Andrade emprega a videoinstalación, en convivencia con fotografías, tanto en cor como en branco e negro. A obra, realizada en Islandia e no Pireneo francés, ex-

⁹ Palabra que tanto a propia autora como Lois Patiño empregan nas súas webs para referirse a estes traballos e baixo a que Andrade figura nos créditos de *Montaña en sombra* sen especificar a natureza das súas funcións, mentres que en *Costa da Morte* aparece no rexistro do Instituto Cinematográfico e das Artes Audiovisuais (ICAA) como axudante de dirección.

¹⁰ Tradución da autora. No orixinal: «nuestro Yo más natural, más primitivo».

plora a representación do tempo e o baleiro no espazo mediante paisaxes que a crítica María Marco (2017) sitúa na estela do pictorialismo fotográfico. Estas representacións paisaxísticas recollen a influencia da pintura tradicional oriental, na que o baleiro se representa mediante a cor branca (Andrade 2018). Tres son os vídeos utilizados neste traballo: *Geometría de Ecos I, II e III* (2013). Os dous primeiros consisten nun único plano estático, sen cortes nin movementos. A cámara, detida ante a paisaxe, obriga a enfrontarse a ela e reparar en detalles que nun primeiro golpe de vista pasan desapercibidos. Coa adopción deste cinema de observación pausada, consideramos que Andrade se sitúa na liña de cineastas como o estadounidense Peter Hutton, que pretenden «refinar a nosa maneira de ver dimensións particulares da natureza e da interconexión de natureza e máquina»¹¹ (Macdonald 2013: 26). Con todo, destaca a inclusión de pequenos tremores da cámara que remiten, en última instancia, á ollada humana posicionada detrás, unha presenza que non se oculta, senón que permanece sutilmente como vestixio indicial da tecnoloxía empregada. Isto, que tamén acontece na obra do norteamericano James Benning, resulta dobremente suxestivo:

«Primeiro, polo feito de ser o cinema un produto serodio das tecnoloxías mecánicas que produciron a Revolución Industrial, e segundo, porque malia ser o cinema un produto tecnoloxicamente avanzado en si mesmo [...]. non pode rivalizar coa delicada eficiencia e coa transcendencia temporal do proceso natural»¹² (Macdonald 2013: 33).

Durante os catro minutos de *Geometría de Ecos I*, o encadre componse dunha paisaxe de piñeiros lentamente absorbida pola néboa, até a desaparición total de referencias espaciais. O plano fica baleirado,

¹¹ Tradución da autora. No orixinal: «to refine our way of seeing particular dimensions of nature and of the interweaving of nature and machine».

¹² Tradución da autora. No orixinal: «First, of the fact that cinema is a late product of the mechanical technologies that produced the Industrial Revolution, and second, that despite cinema being a technologically advanced product itself [...]. [it] cannot match natural process itself for smooth efficiency and for temporal transcendence».

activando reminiscencias de efectos atmosféricos como a néboa na obra do pintor romántico inglés J.M.W. Turner. Analogamente, *Geometría de Ecos II* é unha toma de tres minutos que nos enfronta a unha paisaxe de montaña, dominada polas cores apagadas nunha gama case de grises, na que a néboa de novo absorbe a paisaxe. Así, os planos son construídos sobre unha espera paciente, pausada, e permiten, mesmo procuran, a interferencia na imaxe fílmica dun elemento natural como é a brétema.

En *Geometría de Ecos III*, porén, apréciase unha vontade de maior intervención sobre o material, acudindo neste caso á montaxe. A video-creación ábrese cun plano nadir do ceo ateigado de paxaros, ao que se incorpora lentamente un avión no lateral dereito. Desde o comezo, destaca o emprego dunha música fronteiriza co ruído do compositor minimalista La Monte Young, que dota as imaxes dunha atmosfera que traspasa o estreitamente realista. Cando o avión pasa fóra de campo, xustaponse unha misteriosa imaxe que remite aos debuxos suprematistas: un trémulo círculo branco sobre fondo negro. Esta sorte de xeometría total podería ser tanto unha representación da lúa como un símbolo da propia ollada a través dun dispositivo mediador que opera mediante a selección dun anaco de realidade. En todo caso, a ambigüidade suxire a idea do cinema como representación, xogando coa parcialidade da ollada. Co retorno ao anterior plano, invítase á espectadora a mergullarse no movemento distante e aleatorio dos paxaros que, acompañado da partitura musical, incorre nunha imaxe que fai do momento captado polo obxectivo unha celebración da beleza efémera dun intre calquera, un eloxio da maxia simple e espida dunha coreografía da natureza.

As diversas estratexias empregadas nestas tres videoinstalacións anticipan en boa medida as liñas que van seguir os próximos traballos audiovisuais de Andrade. Por unha banda, observamos o seu enfrontamento directo co real a través da paisaxe que procura xogar coas especificidades do medio. Pola outra, identificamos unha achega máis subxectiva caracterizada polo uso da música e que deriva nun universo persoal que por momentos roza case o onírico. Seguindo con esta última tendencia, a curtametraxe 2014: *El desbordamiento* (2013) propón

unha viaxe subxectiva, nunha montaxe dominada máis pola procura da mobilización emocional que da creación de sentido. O plano máis interesante, desde a achega ecocrítica que procuramos, presenta un ceo nubrado que se adiviña tras as copas das árbores, compoñendo un punto de fuga na parte central superior do cadro. Co uso dunha lente de distancia focal curta e unha angulación contrapicada, a imaxe parece precipitarse sobre a espectadora. Os bordes están borrosos, mais non se trata dun efecto de posprodución. Son as pingas de chuvia caendo sobre o obxectivo da cámara as que distorsionan a percepción. A medio camiño entre o xogo e a exploración, a directora permítelle á natureza unha intromisión total, procurada, até a manipulación directa do dispositivo de gravación.

A segunda curtametraxe de Andrade, *Bocanoite* (2013), é un retrato da caída da noite sobre un lago. Constitúe un estudo da imaxe-tempo deleuziana mediante a presentación dunha situación puramente óptica e sonora na que o movemento aparece subordinado ao tempo, nunha «inversión que significa que o tempo xa non pode ser a medida do movemento, pero o movemento é a perspectiva do tempo»¹³ (Deleuze 1989: 22). A atención aos matices lumínicos sobre a cor da auga vólvese fundamental. Como é habitual na obra da autora, hai unha coidada composición do cadro, dividido entre a auga e a escuridade que domina o horizonte. O encadre xera espazo á vez que invoca o invisible, un fóra de campo en constante interacción, limitado pola incapacidade humana para captar o Todo da natureza.

Cun estilo visual de reminiscencias impresionistas, case puntillistas, as tomas preséntanse case a modo de vistas, separadas entre si por cortes a negro, agardando a que o vagar dos animais pola imaxe os sitúe no fóra de campo, nunha estratexia que semella case teatral. Este procedemento aparece frecuentemente nos filmes de Hutton, cineasta que Andrade reconece como unha das súas principais influencias (Do-

¹³ Tradución da autora. No orixinal: «reversal which means that time is no longer the measure of movement but movement is the perspective of time».

noso 2016: 106). Estes cortes procuran alterar a percepción temporal, especialmente a través da desaparición do son territorio, un son que, segundo o define Michel Chion (1994: 75), habita e envolve o espazo identificándoo «a través da súa dominante e continua presenza».¹⁴ A súa desaparición chama a atención sobre a concepción da ollada humana que se agocha tras o texto fílmico, poñendo en evidencia un proceso de selección tanto espacial como temporal.

A peza esixe unha observación detida, minuciosa, que afronta a espectadora cunha imaxe da natureza mansa e harmónica, cuxa vitalidade se atopa oculta na escuridade para quen saiba apreciála. Cara ao final, esta presentación contraponse á aparición na distancia dunha fonte de iluminación artificial cuxa procedencia non é posible establecer. Así, a calma da bocanoite semella perturbada pola existencia do humano na distancia. Con todo, esta alteración forma parte desa paisaxe misteriosa que transcende a súa materialidade para suxerir unha reflexión sobre a propia ontoloxía temporal da representación.

O proxecto *Llueven manchas de tiempo* (2014), realizado en Katmandú (Nepal), continúa o estudo iniciado en *Xeometría de Ecos*, pero empregando esta vez o baleiro como método desde o punto de vista das filosofías orientais (Andrade 2018). Como declara Andrade, xa non se trata de analizar a realidade, senón de sentila directamente, unha intención que se vincula cunha actitude radical cara á natureza: «Ante o medo pola natureza indómita, nace o desasosiego de tratar de descubrir e dominar as leis da natureza, necesidade de facela cientificamente intelixible, reducindo as súas formas ás regularidades da xeometría. En vez de permanecer atento ás súas revolucións e adaptarnos a elas, esa necesidade de iluminar, levounos a quedar atrapados na nosa propia racionalidade»¹⁵ (Andrade 2018).

¹⁴ Tradución da autora. No orixinal: «through their pervasive and continuous presence».

¹⁵ Tradución da autora. No orixinal: «Ante el miedo por la naturaleza indómita, nace el desasosiego de tratar de descubrir y dominar las leyes de la naturaleza, necesidad de hacerla científicamente inteligible, reduciendo sus formas a las re-

Xunto con series fotográficas, Andrade inclúe neste traballo dúas curtametraxes anteriores presentadas como videoinstalacións (2014: *el desbordamiento* e *Bocanoite*), así como *Xeometría de Ecos III*, rebautizada como *La Luna*. A elas súmase un plano contrapicado dun ceo con árbores que continúa coa exploración da imaxe-tempo, e outras dúas pezas sen son que mesturan imaxes dixitais e analóxicas, fixas ou en movemento, tanto en cor como en branco e negro. Case a modo de diario de viaxe, estas dúas pezas remiten a moitos dos espazos retratados nas fotografías, unha delas centrada nas paisaxes naturais e a outra en escenas urbanas, na que destaca a presenza de mulleres no exterior das súas vivendas, falando ou realizando tarefas do fogar.

Pola súa banda, a videoinstalación *Magma* xira arredor da fascinación polas faíscas sobre un fondo negro. A prolongada observación deste fenómeno, xunto coa acción da música de Jonathan Kawchuk, vai progresivamente establecendo unha distancia fronte ao referente. As imaxes son pouco a pouco baleiradas do seu contido, transformándose nunha coreografía azarosa de luces e cores que dota de vida elementos en principio inanimados, que son, como indica Donoso (2016: 55), «vinculados de novo co universo e o seu carácter atemporal, ilimitado e procesual».¹⁶ En varias ocasións, a man de alguén que pasa interponse entre a cámara e o filmado, chamando a atención sobre o fóra de campo.

Por último, cómpre salientar a conceptualización do proxecto *Kuch Nahi* (2015), que remite á concepción hindú do nada como algo. Alén dun traballo expositivo máis amplo, dará lugar á mediometraxe homónima rodada en super 8, cuxo *work in progress* foi presentado na Mostra de Cinema Periférico (S8) de 2015. Das imaxes tomadas durante a mesma estancia en Chile, tras pasar máis dun mes traballando en soidade no deserto de Atacama, nace a curtametraxe *El paisaje está vacío y el*

gularidades de la geometría. En vez de permanecer atentos a sus revoluciones y adaptarnos a ellas, esa necesidad de iluminar nos ha llevado a quedar atrapados en nuestra propia racionalidad».

¹⁶ Tradución da autora. No orixinal: «vinculados de nuevo con el universo y su carácter atemporal, ilimitado y procesual».

vacío es paisaje (2017). Andrade busca recrear con ela unha experiencia, entendida como coñecemento do real, fuxindo da intelectualización (Alarcón 2018). O título, tirado dun poema do coreano Dalchin Kim, remite ao principio zen dunha realidade na que non existen os contrarios. Seguindo unha constante no seu estilo propio, Andrade emprega oito planos xerais de longa duración, recurso que lle permite mobilizar a polisemia da imaxe, que se atopa, como ela mesma aclara, no centro do seu interese: «Decidir o tempo que contemplamos unha imaxe e como esta nos fala ou nos comunica»¹⁷ (Donoso 2016: 104). Neste caso, a técnica observacional levada ao extremo resulta, para o crítico Brais Romero (2017), nunha «achega radical e estética que baleira, ispe e racha unha paisaxe que acaba por preguntarse: estou baleira de todo ou estou chea do baleiro?».

Ademais, estas paisaxes desérticas reflicten a cosmovisión da cultura andina, na que os fenómenos naturais guían a vida cotiá, conservando unha relación coa natureza, a *Pachamama* (Nai Terra), que garda aínda o seu carácter mítico. A presenza humana só comparece nos créditos, mediante o uso de cantos indíxenas. No resto da peza, o son correspóndese con gravacións de corpos celestes cedidas polo museo do meteorito de Atacama, que crean unha transcendencia do representado cun todo natural que vai moito máis alá da Terra. Así, á experiencia do lugar na imaxe súmase a unión da terra co cosmos.

Esta peza concreta recolle o esencial do traballo de Andrade para a comprensión da súa obra como parte dun ecocinema, na medida en que fai unha proposta semellante á que Macdonald (2013: 19) propugna para este: «Unha representación do mundo natural cunha experiencia cinematográfica que modela a paciencia e a concienciación—calidades da consciencia cruciais para unha apreciación profunda e un compromiso en curso co medio natural».¹⁸ Para este autor, polo tanto, a principal fun-

¹⁷ Tradución da autora. No orixinal: «Decidir el tiempo que contemplamos una imagen y cómo ésta nos habla o nos comunica».

¹⁸ Tradución da autora. No orixinal: «A depiction of the natural world within a cinematic experience that models patience and mindfulness—qualities of cons-

ción dun ecocinema non sería producir «narrativas pro-medioambientais»¹⁹ ao modo de Hollywood ou do documental convencional, senón «poporcionar novos tipos de experiencia filmica que amosen unha alternativa ás formas mediáticas e espectatoriais convencionais e axuden a educar unha mentalidade máis ecoloxicamente progresiva»²⁰ (2013: 20).

Se ben outros traballos da autora se moven noutros rexistros non tan centrados no natural, consideramos interesante reparar na curtametraxe *Sibila* (2017), na que Andrade representa a muller, igual que fixo noutras pezas (*Listen to me*, 2016), fuxindo do retrato do seu rostro. Esta obra está baseada no relato curto «El Caballero» (1942) do escritor galego Álvaro Cunqueiro, parcialmente ambientado en Naraío, parroquia escollida pola cineasta para a rodaxe. Esta adaptación libre deixa de lado a fidelidade ao texto orixinal para tomar un pretexto narrativo co que crear unha atmosfera emocional que recolle, como indica o crítico Manolo González (2017), «os espíritos [...] que pululan no barroco relato de Cunqueiro e os incrusta en espazos naturais de cativa pegada humana, enxergados no mito fabuloso».

Unha cita inicial enmarca o relato na narración de Leonís de Soage, quen menciona como Sibila, tras deixar Constantinopla por Naraío para dar a luz o fillo concibido incestuosamente, aínda que sen coñecemento, polo seu irmán Don Silván, se atopa enferma. Aínda que se trata dun produto de ficción, a autora traballa co non narrativo, presentando unha serie de planos inconexos de Sibila, unha egua branca e o propio espazo natural, cuxas relacións espazo-temporais se caracterizan pola elipse. Nas imaxes en branco e negro, Sibila aparece e desaparece como un espectro mediante o uso de fundidos. Cuberta cunha tea branca, vaga por unha paisaxe que ten entidade propia como espazo mí-

ciousness crucial for a deep appreciation of and an ongoing commitment to the natural environment».

¹⁹ Tradución da autora. No orixinal: «pro-environmental narratives».

²⁰ Tradución da autora. No orixinal: «to provide new kinds of film experience that demonstrate an alternative to conventional media-spectatorship and help to nurture a more environmentally progressive mindset».

tico que nos traslada ao «misterio inintelixible que se agocha na natureza» (González 2017).

Este salto de Andrade cara a unha ficción non narrativa xorde como resultado do espazo de experimentación do ChanfainaLab, un encontro de cineastas galegos que ten lugar cada ano desde 2014 no concello de San Sadurniño, tratando de pór en valor o seu territorio e patrimonio natural e cultural. Esta sorte de eventos semella ter o potencial de favorecer, pola súa esencia, a emerxencia de formas de repensar a relación coa natureza. Por esta razón, queremos facer mención, a continuación, dalgunhas obras xurdidas neste marco que supoñen achegas interesantes desde o punto de vista do ecocinema.

A primeira é a curtametraxe *Toxos e Flores* (2016) de Lucía Vilela. A peza presenta unha serie de paisaxes rurais rodadas en super 8 que se suceden ao ritmo da pandeirada popular *Mociños de Igrexafeita*, gravada en 1971 polo coro ferrolán Toxos e Flores, establecendo unha relación entre a natureza non-humana (visualizada) e humana (escoitada), como acontecía en *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje*. Ademais, o traballo con película cinematográfica implica unha materialidade natural, de orixe animal e vexetal que, como opina Macdonald (2013: 18) a respecto deste soporte, «cando menos nun nivel, sintetiza a forma en que a vida moderna e o mundo natural están imbricadas».²¹ A montaxe rápida, case frenética, marcada pola estética do videoclip, contrasta coa achega pausada de Andrade, mais supón unha obra experimental que pon a natureza no centro de atención, fornecendo unha imaxe dinámica do rural.

Outra proposta digna de mención, se ben non acadou gran recoñecemento por parte da crítica, é *Sotobosque 1* (2015) de Xiana Gómez-Díaz, recentemente máis coñecida como Xiana do Teixeira, nome co que asina o documental de corte feminista *Tódalas mulleres que coñezo* (2018). A cineasta e artista visual lucense, cofundadora da produtora WalkieTalkie films, combina o seu labor creativo co académico, centra-

²¹ Tradución da autora. No orixinal: «at least on one level, encapsulates the way in which modern life and the natural world are imbricated».

do en estudos de xénero e televisión. Nesta peza a realizadora presenta un retrato dunha limacha, froito dun interese, segundo declara, pola natureza «como personaxe que pasa desapercibido— e non como paisaxe» (González 2016). Esta atención polo natural xa aparecía nalgúns fragmentos da súa anterior medimetraxe *Vacaciones* (2013) e ten continuación no vídeo-ensaio codirixido xunto a Emilio Fonseca *Somos Plaga* (2017), que reflexiona mediante unha colaxe cinematográfica sobre a relación do ser humano co ecosistema.

Sotobosque 1 segue ao invertebrado deslizándose polo chan constituíndo un ciclo que, con fundidos a negro que marcan transicións temporais, remata coa chegada da noite. Desta maneira, mediante o uso de planos de longa duración, igual que Andrade, pero con movemento de cámara e planos detalle en vez de estáticos planos xerais, Gómez-Díaz aposta por un documental observacional que trata de minimizar, a diferenza do que acontece con certa recorrencia na obra de Andrade (*Geometría de Ecos, El Desbordamiento* ou *Bocanoite*), a presenza da cámara, utilizando procedementos de continuidade propios da *invisible editing* mesturados con cortes a negro que denotan elipses temporais. Esta decisión estética responde ao desexo declarado da autora de non impoñer os nosos discursos cando tratamos de falar do outro (González 2016), unha idea análoga na ecocrítica á da natureza como *speaking subject* que debemos escoitar e da que podemos aprender, non falando por ela, senón fornecendo un espazo para que ela se exprese (Murphy 1995: 9). Así, o seu traballo mostra unha actitude de fascinación por todos os seres da natureza, atendendo mesmo aqueles que en principio semellan desagradables. O uso dunha lente de distancia focal longa, con limitada profundidade de campo, concentra a atención na limacha e magnífica co *close-up* as súas dimensións, transformando, segundo aprecia o crítico Fernando Solla (2016), o animal «nun ser que de tan fermoso resulta monstruoso», que se move cunha «viscosidade case lasciva». ²² Esta in-

²² Tradución da autora. No orixinal: «en un ser que de tan hermoso resulta monstruoso», que se move cunha «viscosidad casi lasciva».

terpretación axústase á teoría do monstro exposta por J. Cohen, segundo a cal o monstro encarna a diferenza e o abxecto, polo que é rexeitado e desexado á vez, e dirixe a nosa atención á súa corporeidade, espertando os praceres reprimidos do corpo (1996: 17-20). A lectura desta construción da natureza como un outro monstruoso resulta reveladora, cando menos, dunha representación da natureza non-humana máis alá da nosa comprensión.

Ademais do ChanfainaLab, destaca o desenvolvemento entre 2009 e 2013 do obradoiro documental *El Retrato Filmado*, dirixido por Marta Andreu. O seminario, dentro do PlayDoc de Tui, buscaba que sete cineastas seguisen durante cinco edicións deste festival un habitante da contorna procurando retratar a súa vida cotiá. Así, a realizadora e produtora Diana Gonçalves comeza a filmar a centenaria Palmira Filgueira Ramos, quen, presentada como a avoa de Galicia, adoitaba recibir a visita da Televisión Pública de Galicia polo seu aniversario. A cineasta xa se achegara á súa figura no seu primeiro filme, *Mulleres da raia* (2009), galardoado co premio Mestre Mateo da Academia Audiovisual Galega ao mellor documental. A ollada de Gonçalves afástase da construción folclórica para, partindo dun documental observacional, enfrontar a espectadora coa fragilidade do corpo e a súa decrepitude, mediante o uso insistente de primeiros planos do rostro e as mans de Palmira, así como as dificultades para moverse pola casa, que afronta soa diariamente. Deste xeito, representa a natureza dun corpo feminino que racha coa súa obxectivización no medio audiovisual, reflexionando sobre a vellez como parte da vida, dunha maneira moi diferente á evasión do rostro que atopabamos en *Sibila*.

O pasamento de Palmira en 2011 truncou o labor da cineasta, obrigándoa a enfrontarse co material xa filmado e relacionarse con el doutra forma. O procesual maniféstase na introdución dunha voz *over* que, ante a imaxe dunha cadeira baleira, nos relata a morte da protagonista, introducindo así un elemento que non usa Andrade. Gonçalves inclúe fragmentos que en principio desbotara, nos que ela mesma aparece dirixindo a posta en escena e relacionándose coa súa personaxe. Con iso, a autora procura, nas súas propias palabras, «retratar a distancia que hai entre as

dúas, esa diferenza xeracional»²³ (Torres 2009). A construción temporal caracterízase por tomas longas que se mergullan nunha realidade cotiá marcada polo silencio, a rutina e os tempos mortos. En última instancia, a soidade da muller preséntase como ameaza de extinción dunha forma de vida nestes espazos de transición entre o rural e o urbano.

Para rematar, comentaremos o caso singular que polo seu tratamento da natureza supón a *opera prima* de Ángeles Huerta *Esquece Monelos* (2016). A autora, asentada en Galicia desde 2002, doutora en Literatura Comparada, comezou a súa carreira cinematográfica como amadora rodando curtametraxes cos seus estudantes da Escola de Idiomas, para logo matricularse na Met Film School de Londres. Malia a orixe asturiana da directora, a rodaxe en lingua galega e con produción autóctona lévanos a incluír o filme neste estudo, reivindicando trazos que o distancian do modo de produción dominante, como a transgresión do ámbito documental tradicional coa inclusión da subxectividade da autora. Porén, atopamos aquí unha forma claramente narrativa, que pouco ten que ver coas tendencias experimentais de Andrade.

O filme percorre a historia e a desaparición do río Monelos, soterrado baixo a cidade da Coruña nos anos sesenta, cando se considerou un obstáculo no proceso de expansión urbana marcado pola especulación. O río preséntase no relato como reflexo da memoria persoal e colectiva, favorecendo unha identificación da natureza como receptáculo do cultural que racha coa dicotomía que tradicionalmente opón os termos. A narración, estruturada pola voz *over* da autora, introduce elementos autobiográficos alternando a dimensión histórica coa enfermidade de Alzheimer que padece o seu pai. Cos testemuños dos veciños, un médico, e o propio alcalde da Coruña, o filme adopta, como sinala Víctor Paz (2016), a forma do río como «unha estrutura que odia a liña recta, retórcese, e ao final desemboca».²⁴ Entre as his-

²³ Tradución da autora. No orixinal: «retratar la distancia que hay entre las dos, esa diferencia generacional».

²⁴ Tradución da autora. No orixinal: «una estructura que odia la línea recta, se retuerce, y al final desemboca».

torias entrecruzadas no propio río, destaca desde o punto de vista da ecocrítica a transformación da paisaxe da Coruña. O río Monelos discorre aínda baixo a cidade polos sumidoiros, suxerindo a idea de que as nosas cidades, como metonimia da propia civilización humana, están construídas sobre unha natureza que se agocha nas entrañas, no corazón da cultura. Esta mostra de dominación do ser humano sobre a natureza non-humana era subvertida pola inundación das rúas da cidade en días de enchente ou mareas vivas, reclamando a presenza oculta do río.

As diferentes obras analizadas neste artigo dan conta dunha diversidade de achegas que, de maneira máis ou menos explícita, están marcadas por representacións da natureza que desafían a súa concepción como obxecto de dominio dun ser humano enunciado en masculino. De tal xeito, son mostra dunha diversidade análoga ao que Ingram (2013: 58) describe como a «eco-estética pluralista que pode atopar valor —cognitivo, emocional, e afectivo— nun amplo abano de filmes».²⁵ As técnicas son moitas e dispares como é propio do eido audiovisual, mais atopamos algunhas coincidencias nos traballos de cineastas tan diversas. Tanto Andrade como Gonçalves se caracterizan especialmente polo uso de tomas longas, tratando de reproducir o paso do tempo e reivindicando unha necesidade de deterse a observar a natureza, xa sexa unha paisaxe ou o propio corpo humano. Non consideramos porén que unha técnica teña de seu significación concreta, pois se algunhas presentan unha certa efectividade para explorar determinadas cuestións de interese para a ecocrítica, o seu contrario pode funcionar nunha dimensión ecocrítica igualmente válida. Así, a construción temporal en *Toxos e Flores*, baseada na rápida xustaposición das imaxes a modo de videoclip natural, ofrece tamén unha ollada sobre a paisaxe ligada ao humano que desafía a súa convencional separación.

²⁵ Tradución da autora. No orixinal: «pluralistic eco-aesthetic which can find value—cognitive, emotional, and affective—in a wide range of films».

Do mesmo xeito, o procesual, como pegada do corpo humano que se agocha tras a cámara, pode favorecer a emerxencia de obras que exploren unha relación cara á natureza non-humana máis igualitaria. Mais como ilustra Gómez-Díaz, tamén desde o eido observacional e a invisibilización da figura do observador se atopan achegas que responden a unha consideración da natureza non-humana como suxeito propio. É preciso que o cineasta desapareza para poder retratar a natureza, entendida como o outro? Ou implica este borrado da pegada humana necesariamente unha ollada que, na súa pretensión de ofrecerlle á natureza o papel protagonista, oculta o seu inevitable antropocentrismo? Estes interrogantes lanzan as representacións cara a un debate máis amplo no seo do pensamento ecocrítico. Sen poder entrar nel no breve espazo deste artigo, queda claro que desde o audiovisual galego realizado por mulleres existen contribucións dedicadas a repensar as nosas relacións coa natureza que, é de agardar, seguirán consolidándose.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, Samuel (2018). «El paisaje está vacío y el vacío es paisaje». *El Cine que Viene* (Radio 5), 23 de xaneiro. [En liña] [28 de xaneiro 2018]. <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-cine-que-viene/cine-viene-paisaje-esta-vacio-vacio-paisaje-23-01-18/4434436/>>.
- ANDRADE, Carla (2013). 2014. [En liña] [28 xaneiro 2017]. <<https://vimeo.com/82896163>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Bocanoite*. [En liña] [3 febreiro 2018]. <<https://carlafernandezandrade.com/Bocanoite>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Geometría de Ecos I*. [En liña] [24 de novembro 2017]. <<https://vimeo.com/70441922>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Geometría de Ecos II*. [En liña] [24 de novembro 2017]. <<https://vimeo.com/70445232>>.
- ANDRADE, Carla (2013). *Geometría de Ecos III*. [En liña] [24 de novembro 2017]. <<https://vimeo.com/84343167>>.
- ANDRADE, Carla (2014). *Llueven manchas de tiempo*. [En liña] [3 febreiro 2018]. <<https://carlafernandezandrade.com/Llueven-manchas-de-tiempo>>.

- ANDRADE, Carla (2014). *Magma*.
- ANDRADE, Carla (2017). *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje*. [En liña] [febreiro 2018]. <<https://carlafernandezandrade.com/El-paisaje-esta-vacio-y-el-vacio-es-paisaje>>.
- ANDRADE, Carla (2017). *Sibila..* [En liña] [3 febreiro 2018]. <<https://youtu.be/BwUvKicesKI>>.
- ANDRADE, Carla. (2018). *Carla Andrade*. [En liña] [3 febreiro 2018]. <<http://carlafernandezandrade.com/>>.
- BARREIRO, María Soliña (2018). «Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase». Margarita Ledo (coord.). *Marcas na paisaxe: Para unha historia do cinema en lingua galega*. Vigo: Galaxia, 43-79.
- CARBALLAL, Mariana (coord.) (2021). *A representatividade e a representación das mulleres no audiovisual galego. Ficción 2020*. Vigo: CIMA-Asociación de Mulleres Cineastas e de Medios Audiovisuais. [En liña] [4 marzo 2022]. <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/10/InformeCIMA_galicia_2020.pdf>.
- CHION, Michel (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996). «Monster Culture (Seven Theses)». Jeffrey Jerome Cohen (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-25.
- CUENCA SUÁREZ, Sara (2021). *Informe CIMA 2020: La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Madrid: Ministerio de Cultura; CIMA. [En liña] [4 de marzo 2022]. <<https://acrobat.adobe.com/link/review?uri=urn:aaid:scds:US:6dd54c2e-2413-4775-ba4c-53ef7e449aba#pageNum=3>>.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Trad. Hugh Tomlinson e Robert Galeta. Minneapolis: University of Minesota Press.
- DONOSO, Sara (2016). *Paisaje y pintura en el audiovisual gallego contemporáneo: Dos casos prácticos que se abrazan desde los extremos: Carla Andrade y Xisela Franco*. A Coruña: Arte Contemporáneo y Energía AIE.
- GARCÍA, Debora (2015). «Carla Andrade: “Siempre Dejo un Margen para el Error y la Sorpresa”». *A Cuarta Pared*, 14 de xullo 2015. [En liña] [16 febreiro 2018]. <<http://www.acuartapared.com/carla-andrade-empres-deixo-unha-marxe-para-o-erro-e-a-sorpresa/?lang=es>>.
- GÓMEZ-DÍAZ, Xiana (2015). *Sotobosque 1*.

- GONÇALVES, Diana (2016). *Palmira*.
- GONZÁLEZ, Manolo (2016). «Sotobosque 1». *Fálame de San Sadurniño*. [En liña] [4 xanero 2018]. <<http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sotobosque-1>>.
- GONZÁLEZ, Manolo (2017). «Sibila». *Fálame de San Sadurniño*. [En liña] [28 febreiro 2018]. <<http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sibila>>.
- HUERTA, Ángeles (2016). *Esquece Monelos*. A Coruña: Dangadanga.
- INGRAM, David (2013). «The Aesthetics and Ethics of Eco-Film». Stephen Rust; Salma Monani; Sean Cubitt (ed.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 43-61.
- LEDO, Margarita (2016). «Acciones (in)diferentes, tensiones latentes: A propósito de feminismo y “novo cinema galego”». *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 67-84.
- MACDONALD, Scott (2013). «The Ecocinema Experience». Stephen Rust, Salma Monani; Sean Cubitt (ed.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 17-41.
- MARCO, María (2014). «Las revelaciones que acontecen en las cumbres». *María Marco*. [En liña] [4 de decembro de 2017]. <<http://mariamarco.weebly.com/llueven-manchas-de-tiempo--carla-andrade.html>>.
- MARTÍNEZ, Isabel; GALLEGO, María (2012). «El Novo Cinema Galego, proposta de definición y clasificación». *Revista Comunicación*, 10 (1), 264-75.
- MURPHY, Patrick D. (1995). *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*. Albany: State University of New York Press.
- PAZ, Víctor (2016). «Esquece Monelos, de Ángeles Huerta». *A Cuarta Pared*, 13 de decembro. [En liña] [14 marzo 2017]. <<http://www.acuartapared.com/esquece-monelos-de-angeles-huerta/?lang=es>>.
- PÉREZ, Marta; REDONDO, Fernando (2014). «Novo Cinema Galego: cartografías audiovisuais trazadas desde a periferia». *XI LUSOCOM*, Universidade de Vigo. [En liña] [20 de novembro 2016]. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/cartograf%C3%ADa_de_la_periferia.pdf>.
- PÉREZ, Marta. «Teitos de celuloide: As creadoras do Novo Cinema Galego». *Cinema e Muller*. Vigo: Museo de Arte Contemporáneo de Vigo. [En liña] [22 novembro 2016]. <<http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2013/12/Teitos-de-celuloide.pdf>>.
- REDONDO, Fernando (2014). «Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece». Jose

- da Silva; Carlos Eduardo Viana (ed.). *Encontros de Cinema*. Viana do Castelo: Ao Norte, 23-31. [En liña] [14 de novembro 2017]. <<http://www.aonorte.com/img/recursos/publicacoes/conferencia2014.pdf>>.
- REDONDO, Fernando; GONZÁLEZ, Xurxo (2015). «Una propuesta de vertebración del Novo Cine Galego: lo procesual y la marca documental». *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, 83, 105-26.
- ROMERO, Brais (2015). «Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego». *Fonseca. Journal of Communication*, 11, 9-31. [En liña] [12 de marzo de 2022]. <http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/NCG_en_Fonseca_Journal_of_Communication.pdf>.
- ROMERO, Brais (2017). «8ª Mostra de Cinema Periférico (S8): Caminos del Cine Gallego». *A Cuarta Pared*, 27 de xuño. [En liña] [8 de decembro 2017]. <<http://www.acuartapared.com/8a-mostra-de-cinema-periferico-s8-caminos-do-cinema-galego/?lang=es>>.
- SOLLA, Fernando (2016). «Xiana Gómez-Díaz. La elocuencia de un fundido a negro (o blanco)». *Cine Divergente*. [En liña] [17 de marzo 2018]. <<http://cinedivergente.com/festivales/festivales-2016/s8-mostra-de-cinema-periferico-2016/xiana-gomez-diaz>>.
- TORRES, Mónica (2009). «Palmira en fila 107 años de película». *La Voz de Galicia*, 18 de marzo. [En liña] [2 de febrero 2018]. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/tui/2009/03/18/palmira-enfila-107-anos-pelicula/0003_7597956.htm>.
- VILELA, Lucía (2016). *Toxos e Flores*.
- WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.) (2010). *Framing the world: explorations in ecocriticism and film*. Charlottesville: University of Virginia Press.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

A TRILOXÍA «QATSI». UNHA ANÁLISE DO EQUILIBRIO DA VIDA DESDE UNHA PERSPECTIVA POSTHUMANISTA E O SEU REFLEXO NA REALIDADE DA GALIZA E PORTUGAL

LUIS E. FROIZ CASAL
Investigador independente

RESUMO: A triloxía *Qatsi*, dirixida por Godfrey Reggio nas tres últimas décadas do século XX e composta por *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002), supuxo un cambio de paradigma no xeito de filmar o noso contorno e a nosa relación con el, asumindo unha lóxica posthumanista no seu achegamento. A través da experimentación técnica e narrativa, modificando a escala temporal e espacial á que temos acceso como seres vivos, permítenos unha comprensión moito maior dos cambios que ocorren no mundo e unha reflexión, sen verbas, sobre o camiño que deberíamos tomar a nivel global, mais tamén local. Así, afonda na pegada humana e na evolución tecnolóxica relacionándoa co ecoloxismo. Neste artigo tentamos atopar esas reflexións e a súa relación real co posthumanismo. Ao mesmo tempo, pretendemos aplicar esas lóxicas de comprensión do mundo á evolución da relación coa natureza tanto en Galiza como en Portugal ao longo do último medio século.

PALABRAS-CHAVE: *Koyaanisqatsi*; triloxía *Qatsi*; Godfrey Reggio; posthumanismo; documental; cinema experimental; ecocinema.

LA TRILOGIA «QATSI». UNA ANÀLISI DE L'EQUILIBRI DE LA VIDA
DES D'UNA PERSPECTIVA POSTHUMANISTA I EL SEU REFLEX EN LA REALITAT
DE GALÍCIA I PORTUGAL

RESUM: La trilogía *Qatsi*, dirixida per Godfrey Reggio en les tres últimes décadas del segle XX i composta por *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) i *Naqoyqatsi* (2002), va suposar un canvi de paradigma en la forma de filmar el nostre entorn i la manera com ens hi relacionem, assumint una lògica posthumanista en l'enfocament. A través de l'experimentació tècnica i narrativa, modificant l'escala temporal i espacial a què tenim accés com a éssers vius, ens permet una comprensió molt millor dels canvis que succeeixen en el món i una reflexió, sense paraules, sobre el camí que hauríem de prendre a escala global, i també local. Així, aprofundeix en l'empremta humana i l'evolució tecnològica relacionant-les amb l'ecologisme. En aquest article intentem trobar aquestes reflexions i la seva relació real amb el posthumanisme. Al mateix

temps, volem aplicar aquestes lògiques de comprensió del món a l'evolució de la relació amb la natura tant a Galícia com a Portugal al llarg de l'últim mig segle.

PARAULES CLAU: *Koyaanisqatsi*; trilogia *Qatsi*; Godfrey Reggio; posthumanisme; documental; cinema experimental; ecocinema.

THE “QATSÍ” TRILOGY. AN ANALYSIS OF THE BALANCE OF LIFE FROM
A POSTHUMANIST PERSPECTIVE AND ITS REFLECTION ON THE REALITY
OF GALICIA AND PORTUGAL

ABSTRACT: The *Qatsi* trilogy, directed by Godfrey Reggio throughout the last three decades of the twentieth century and formed by *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) and *Naqoyqatsi* (2002), created a new paradigm in how we film our environment and our relationship with it, assuming a posthumanist logic in its approach. Through technical and narrative experimentation, modifying our perception of time and space, it gives us a better understanding of the changes taking place in the world and a consideration, without using any words, of the path we should be taking both globally and locally, creating a narrative that relates the human footprint, technological evolution, and the relationship to ecology. This article examines those considerations and their true relationship to posthumanism, while at the same time considering world comprehension logics with regard to nature both in Galicia and in Portugal during the last half century.

KEYWORDS: *Koyaanisqatsi*; *Qatsi* trilogy; Godfrey Reggio; posthumanism; documentary; experimental cinema; ecocinema.

INTRODUCCIÓN

A triloxía *Qatsi*, que recolle o seu nome da lingua hopi¹ —na que significa *vida*—, é un proxecto ao mesmo tempo ambicioso e experimental, que escapa dos estereotipos narrativos para probar novas liñas formais na súa proposta, mais sen perder en ningún momento o foco no principal que quere contarnos: o impacto humano no mundo e o xeito de evolucionar que temos como especie. É curiosa, e destacábel, a distancia temporal entre o primeiro dos filmes, *Koyaanisqatsi*, estreado en 1982 (pese a que a filmación comezara en 1975) e o derradeiro, *Naqoyqatsi*,

¹ Unha tribo cuxo territorio se estende maioritariamente por Arizona.

que vería a luz en 2002. Unha distancia na cal é preciso asumir como espectadores unha comprensión da brutal evolución no mundo e nas sociedades humanas, comezando pola revolución informática e pasando pola revisión das políticas occidentais cara ao neoliberalismo, con toda a afectación a respecto do clima e das relacións coa natureza que ambos acontecementos suporían.

Koyaanisqatsi (cuxa tradución viría a ser *Vida sen equilibrio*) nacía, como comentabamos, a comezos da década dos oitenta. Mediante aceleración de planos, *time-lapses*, planos aéreos imposíbeis e xustaposición de imaxes da natureza, o espazo urbano e algúns planos concretos nos que se centraba na figura humana, traía unha narrativa baseada unicamente no visual e no musical, combinando a experimentación da imaxe coa banda sonora composta *ex profeso* por Phillip Glass, evitando calquera tipo de explicación textual ou diálogo. A aceleración dos tempos fai de espello no que se reflicte a aceleración do xeito de vivir a vida na súa contemporaneidade con respecto a períodos anteriores. Unha aceleración que nos leva por oposición ao proposto, seis anos máis tarde, por *Powaqqatsi* (traducido coma *Vida en transformación*), no que Godfrey Reggio abandona o contorno natural para fixar a súa mirada na vida humana en zonas subdesenvolvidas nas que a contraposición natureza-humanidade é moito menos marcada que nos Estados Unidos nos que viaxabamos no primeiro filme. Por último, e xa con case década e media de separación, en *Nagoyqatsi* (que significa *Vida como guerra*) voltaba a unha nova reformulación no seu discurso sobre a presenza do ser humano no planeta, aproximándose a unha visión moito máis experimental e procurando unha narrativa na que o importante está na truxaxe visual e na mostra posmoderna de imaxes sacadas de medios de comunicación e de creacións informáticas. Porén, a distancia temporal provoca, ademais da evolución tecnolóxica da que Reggio dá conta, un cambio no paradigma vital dos e das habitantes de occidente, aumentando a velocidade de vida a medida que se reducen os tempos de transmisión de datos e comunicacións.

Deste xeito, a través da triloxía *Qatsi*, Reggio ofrécenos unha revisión da figura humana nas tres últimas décadas do século xx desde unha narrativa experimental e complexa. Mais, lonxe de pretender ob-

servar e analizar en profundidade os acertos e posíbeis erros formais do seu traballo fílmico, nesta investigación queremos preguntarnos como é a visión de fondo que ofrece o director nacido en Nova Orleáns en 1940 desde a perspectiva máis achegada á crítica ecoloxista da actividade da nosa especie, e canto influíu a obra non só no imaxinario colectivo, senón na narración cinematográfica en traballos semellantes, como son os da triloxía *Chronos*, *Baraka* e *Samsara*, dirixidos por Ron Fricke, director de fotografía da primeira parte da triloxía *Qatsi*. Tamén, e dada a lóxica espacial desde a que esta investigación nace, pretendemos facer unha reflexión sobre como a crítica de Reggio se ve reflectida na realidade galega e portuguesa no case medio século que pasou dende o comezo da produción de *Koyaanisqatsi*.

Para isto, a nosa liña de traballo consistirá nunha análise da mensaxe que podemos entender a partir da revisión da triloxía como unha obra conxunta ideada e traballada a través de máis dun cuarto de século, achegándonos á relación das tres obras e ao diálogo que as súas narrativas establecen entre si e co seu público potencial. A partir desta análise, poderemos comprender que postura filosófica recollen os tres filmes respecto á lóxica ambientalista e posthumanista. Tentaremos, ademais, desvelar como se aproximan á visión ecolóxica do planeta Terra, e formularemos unha posíbel lectura das súas teses respecto á evolución do problema climático e a influencia humana no seu desenvolvemento a través da nosa explotación do contorno natural, razoando a súa postura dentro do que podemos considerar *ecocinema* e centrando a nosa observación en correspondencia coa nosa realidade inmediata dentro da Galiza e Portugal, empregando para iso estudos analíticos sobre a evolución na forma de vida e a relación da poboación coa natureza dentro destes dous territorios.

A TRILOXÍA

Desde a súa estrea en 1982 despois de sete anos de produción rodando en múltiples espazos naturais e urbanos de Estados Unidos, ademais da

selección de planos de arquivo como o despegue dun foguete da NASA, a visión de *Koyaanisqatsi* como obra de culto do cinema de vangarda é indubidábel. Referencias a ela en múltiples medios, desde episodios de series de televisión coma *The Simpsons* até videoclips como o do tema *Ray of Light* de Madonna, ou homenaxes como a curta feita por Jesse England en 2016 *Koyaanistocksi*, que recreaba o tráiler orixinal substituíndo as imaxes por vídeos de *stock* para amosar a importancia da obra de Reggio na visión actual do mundo e facer «a testament to Reggio's influence on contemporary motion photography, and the appropriation of his aesthetic by others for commercial means» (England, 2016), son suficientes exemplos como para reforzar a nosa afirmación. Non tanto se pensamos nas outras dúas entregas da triloxía, moito máis menosprezadas pola repetición de fórmulas e por ofrecer unha narrativa, se cabe, menos clara do que facía *Koyaanisqatsi*. Con todo, a forza da experimentación narrativa a través da mestura de imaxes espectaculares e música, escapando da linguaxe falada, xa fosen diálogos, narración en *off* ou texto escrito, uniría a triloxía como un conxunto que chegaba a crear un discurso común que non debemos desbotar.

Se nos pechamos na perspectiva que aquí buscamos, que é a da visión posthumanista da relación entre a persoa e a natureza a través da crítica ecoloxista, é importante ter en conta a diferenza abismal que hai entre o tratamento da primeira entrega e as outras dúas. Se ben en *Koyaanisqatsi* a base é a contraposición da vida serena e apracíbel da natureza en relación á velocidade endiañada da vida na cidade, veremos que nas outras dúas pezas a tendencia está máis centrada na propia evolución da sociedade e na explotación do ser humano polo ser humano. Para esa lóxica humano-natureza, o que propón *Koyaanisqatsi* é unha mostra de desertos e parques nacionais estadounidenses que se mestura pouco a pouco con escenas da vida diaria en cidades como Nova Iorque, Chicago ou San Francisco, introducindo ademais imaxes de arquivo desbotadas de filmes ou cedidas, como xa comentamos, por organismos oficiais como a NASA. Todo iso cunha montaxe feita a catro mans polo director de fotografía Ron Fricke e Alton Walpole que se presenta poética, aproveitando o espectacular do filmado e a forza que provoca a diverxencia entre os espazos.

Se ben as imaxes nos espazos naturais tenden á procura do paisaxístico e a un ritmo pausado —sen renunciar a buscar a beleza a través de espectaculares *time-lapses* con movementos de cámara incluídos—, os momentos nos que entramos no urbano son moito máis complexos. Nelles, Reggio renuncia a seguir unha soa liña e divídeala en dúas vertentes: aquela na que explora os espazos en grandes planos que usan a cidade como paisaxe e aquela na que baixa ao nivel do humano para ver a vida dentro desas cidades. Estas dúas vertentes tamén se enfrontan na súa velocidade, xa que se ben nos grandes planos xerais que focalizan a paisaxe urbana tende á rapidez, observando os vehículos e incluso acelerando o que vemos xogando de novo con efectos de *time-lapse*, nos planos centrados no humano non só se nos achega á escala espacial dos e das habitantes, senón tamén á escala temporal. Todo iso faino pretendendo despersonalizar e tratando cada elemento como parte do mesmo todo. En ningún momento se nos explica de onde sae cada plano, e a narrativa soamente flúe, seguindo o ritmo marcado pola música de Phillip Glass.

Así, a través desta exposición comparativa que nós acabamos por aceptar e interiorizar como público, a racionalidade deste primeiro filme da triloxía está nunha visión posthumanista centrada en como a fuxida do natural acaba por eliminar os xestos tradicionais da vida humana en beneficio dunha despersonalización das habitantes que, porén, seguimos a conseguir organizarnos dentro deses espazos *a priori* contrarios á nosa existencia como animais. Non debemos ver, aínda así, que considere o mundo urbano como algo desordenado ou negativo, e desde logo evita todo posíbel discurso social. De feito, unha das principais funcións que destacan da visión dos planos paisaxísticos das urbes é unha enorme beleza na que as luces dos vehículos viaxan polas estradas nunha sorte de ballet nocturno que aparenta precisión milimétrica nos seus movementos. As dúas ideas sobre a visión do espazo urbano só se atopan nun fragmento no que a cámara, apostada no asento traseiro dun coche, amosa as luces da vila pasando a toda velocidade ao noso redor nunha nova demostración técnica da fotografía de Fricke.

Esta liña estilística só atoparía un eco relativo na seguinte parte da saga. Se ben debemos recoñecer que *Powaqqatsi* segue coa mesma idea

de montaxe baseada nos ritmos da música de Glass procurando unha exploración preciosista daquilo que amosa, escapa da reflexión entre natureza e ser humano dun xeito tan marcado para achegarnos á forma de vida en zonas deprimidas de Brasil, India ou Perú. Tal e como expón Solís (2012), «*Powaqqatsi* disecciona quirúrgicamente el erróneo y petulante eurocentrismo; aunado al mismo, presenta de forma bellamente desgarradora la explotación infantil y comunitaria». Porén, si é certo que existe unha relación entre natureza, industrialización, explotación de recursos do terceiro mundo e consecuencias na forma de vida local, e seguindo a análise de Solís (2012), «nos invita a repensar la ciudad como representante opuesto del orden de la naturaleza, pensar la ciudad como unidad diversa de credos, economías, etnias...».

De todos os xeitos, na súa fuxida cara á contemplación antropolóxica das formas de vida das habitantes das zonas deprimidas, *Powaqqatsi* serve como secuela que precisa da primeira entrega para conseguir o seu significado plenamente. Se comprendemos a mensaxe sobre a humanidade que transforma e se aproveita da natureza que a rodea que se nos presentaba na primeira das entregas, nesta segunda fai un xiro no cal o ser humano explota o ser humano e xa non se aproveita dos recursos inmediatamente dispoñíbeis, senón que a través da globalización do mercado e da economía remata por establecer unha destrución do medio ambiente e das culturas do outro lado do planeta. Deste xeito, o perigo derivado da industria que na primeira entrega era inmediato e pechado —aínda que xa o podíamos comprender como algo inherente a toda a forma de vida da sociedade occidental—, agora entendémolo coma un perigo global.

Non deixa de ser paradoxal, se nos centramos na nosa perspectiva inmediata e analizamos o cambio vivido na sociedade galega nas últimas décadas, que tal e como destaca López Iglesias (2019: 4) sexa posíbel ver «unha aceleración de dous procesos que viñan de atrás, desde mediados do século xx: a regresión demográfica da maioría das comarcas rurais e simultaneamente a súa progresiva desagrarización». Unha fuga do rural que choca, ademais, co aumento produtivo que a tecnificación das tarefas do campo produciu na industria agropecuaria, dei-

xando este aumento de beneficio en menos mans. É dicir, tal e como parece sinalar o texto fílmico de Reggio, a explotación da natureza tecnifícase, e a consecuencia é unha maior separación entre a especie explotadora (nós) e dito entorno natural. As metrópoles gañan presenza, humana e económica, mentres que as comunidades rurais desaparecen.

Índonos xa até a terceira das películas, *Naqoyqatsi*, debemos asumir a distancia tecnolóxica que existe entre 1988 e 2002. Dun momento no cal a informática estaba chegando aos fogares e pequenas empresas e aínda non tiñamos moi claro até onde podía chegar, pasabamos a un presente no cal internet era algo asumido, unha porcentaxe alta de familias de occidente tiñan polo menos un terminal na casa e a telefonía móbil xa era unha realidade, aínda que estivese lonxe do que chegaría a supor poucos anos despois en canto á transformación do noso xeito de achegarnos ao mundo. Isto inflúe en que esta terceira entrega empregue unha visión moito máis centrada no tecnolóxico, na relación entre o ser humano e a cultura e tente razoar sobre o papel do humano dentro do maremágnun mediático e mediatizado ao que se enfrenta no día a día. Tal e como sinala Bonotto (2010: 107), a celebración do ritualístico e da unión do home coa natureza de *Powaqqatsi* «salta desse universo orgánico, do vivo, do heterogêneo, e vem agora para uma dimensão mais técnica, distanciada, processada, padronizada». Deste xeito, recolle desde a primeira entrega a idea de utilización de vídeos de arquivo e lévaa até o extremo, mesturando imaxes sacadas da televisión con imaxes producidas con ordenador e con máquinas especializadas, deixando máis de lado a revisión sobre a vida humana con respecto á natureza extraurbana pero reflexionando na propia visión da humanidade na existencia artificial creada. A partir desta idea, esta terceira entrega afástase en gran medida do preciosismo de entregas anteriores, e repensa planos xa existentes neles para alteralos e facernos comprender un mundo centrado na súa propia representación, aparentando sinalar o mesmo que se desprendía do pensamento de Debray (1992/1994) cando dicía que «una videosfera omnipresente tendría el cinismo por virtud, el conformismo por fuerza y por horizonte un nihilismo consumado».

A PERSPECTIVA ECOLÓXICA POSTHUMANISTA DE «QATSI»

Polo que comentamos até agora, é evidente que o principal obxectivo subtextual da obra de Reggio é o ser humano. Mais, como poñen de manifesto as imaxes que amosa en *Koyaanisqatsi*, non o deixa á marxe do contorno natural, senón que o expón como parte dese contorno, e incluso fai ver como a capacidade de construción e de organización da nosa especie remata por ser un problema ao modificar totalmente a paisaxe, convertendo as montañas en rañaceos tras os que rematan por agocharse o sol e a lúa. Iso si, escapa dunha exposición diferenciada entre ambos espazos, permitíndonos decidir se queremos ver unha orde maior nun espazo ou no outro, asumindo a mesma tese que Pepperell (2005: en liña) idea no seu Manifesto Posthumanista ao dicir que

Nature is neither essentially ordered or disordered. What we perceive as regular, patterned information we classify as order; what we perceive as irregular, unpatterned information we classify as disorder. The appearance of order and disorder implies more about the way in which we process information than the intrinsic presence of order or disorder in nature.

Para esta comprensión do mundo en relación ao acto espectral é esencial o xeito narrativo escollido, afastándose da palabra falada ou escrita e deixando que soamente sexan os elementos cinéticos e musicais os que sirvan de guía para que nos fagamos unha idea do que se nos quere contar. Este xeito de achegarse á narración audiovisual é, con todo, un impedimento para escoller unha interpretación unívoca dos filmes. A maneira de entrar no que se nos presenta depende, unicamente, da bagaxe que teñamos como público e da nosa predisposición a deixarnos levar pola experimentación que Reggio nos propón. Con todo, desde a perspectiva que nós tomamos para esta investigación tentamos descifrar as lóxicas en relación á visión ecoloxista que podemos apreciar na triloxía.

A visión principal desde a que podemos comprender a proposta de de Nova Orleáns é aquela do posthumanismo. Tal e como describe Va-

lera (2014: 483), «posthumanism, therefore, represents the vertex of a parabola that began well before the modern age, to which man is nothing other than merely one of the living creatures that inhabit the Earth». Reggio expón a nosa unicidade como especie fronte á magnificencia do planeta e obriga, nese contraste, a repensar a nosa figura como parte do ecosistema existente. Podemos considerar, do mesmo xeito, que nos filmes, en conxunto, permítesenos chegar a comprender que a nosa necesidade é a de organizarnos a través da tecnoloxía (que prima en *Naqoyqatsi*) para comprender as diferentes vías culturais, idiosincráticas e de relación co ambiente (como se observa en *Powaqqatsi*) para que a distancia entre natureza e espazo humano non se destrúa, tal e como xa vimos dicindo que se remarca profundamente en *Koyaanisqatsi*. Do mesmo xeito, e facendo caso novamente dos estudos de Valera (2014: 484), «the culmination of a complete posthumanism (like that of a fulfilled ecology), is, indeed, the adaptation of common consciousness to the Superorganism/Gaia, the pouring out of oneself and the cancellation of one's own ego».

Partindo desta visión do humano e a natureza como entes indivisíbeis, non debemos deixar de lado a escolla de Reggio para o nome dos seus filmes a partir da linguaxe do pobo Hopi. Tal e como establece Lippens (2019: 721), as crenzas e mitoloxías que son a base da organización social do pobo Hopi afondan nunha visión global baseada no equilibrio e deste xeito os seus chamáns senten a interdependencia entre todas as formas vivas da terra «through the “breath” that flows in from above, and through the physical contact with the sheer earth». Deste xeito, a escolla da súa lingua para titular os filmes non parece azarosa, senón todo un principio de unión entre as posturas que toma respecto á vida humana no planeta Terra e a visión conservacionista que acaba por ser o eixe de pensamento básico dos hopi na súa existencia desde os tempos nos que, segundo as súas propias lendas, chegaron a este «cuarto mundo» despois de que fosen expulsados dos tres primeiros polo carácter vicioso do ser humano.

Daquela, a través do tríptico que conforman os filmes, debemos entender que Reggio non pon o foco sobre ningún problema ecolóxico ur-

xente, senón máis ben sobre a figura humana en relación á nosa presenza no mundo. Perfila unha idea que deixa a unha interpretación moi libre, pero na cal pon de manifesto que o contorno sobre o que nos movemos precisa que a tecnoloxía e o seu avance sexan coherentes coa propia evolución humana, pero aínda máis coa evolución do planeta. A realidade que existe ao noso redor vai ser modificada coa nosa presenza, do mesmo xeito que é modificada por si mesma, mais en lugar dunha explotación absoluta dela, separándonos en mundos tan contrastados como son eses desertos e esas cidades da primeira entrega, podemos, e debemos, empregar a tecnoloxía, obsesión principal da terceira película, para atopar un xeito de vida común e máis balanceado co noso contorno, recollendo ideas de tempos inmemoriais.

Se facemos novamente un achegamento ao modelo imperante na Galiza e en Portugal respecto a un problema urxente e inmediato que marcou fundamente a realidade ecolóxica das últimas décadas atopamos, tal e como sinalan autores como Balsa Barreiro (2012) ou Camargo e Pimenta de Castro (2018), que a produción de madeira de eucalipto e piñeiro de xeito masivo como se implementou dende a segunda metade do século xx foi non só un problema que afectou á modificación paisaxística e á perda de biodiversidade, senón un dos principais problemas dos que se derivaron as vagas de incendios de 2006 e 2017 respectivamente. É dicir, que os cambios producidos polo ser humano, lonxe de mellorar ou integrarse co entorno, foron perigosos e danosos para o mesmo. Un cambio que, ademais, naceu como unha introdución progresiva de especies cunha rendibilidade alta a curto prazo pero que fóra da nosa capacidade de visualización temporal —algo no que afonda, como xa dixemos, a lóxica dende a que narra Reggio na súa triloxía— foron gañando terreo ás especies autóctonas converténdose na orixe de vagas de lume e na perda de calidade produtiva dos terreos.

Os xeitos narrativos escollidos, á marxe de afastarse de darnos unha mensaxe unívoca e buscar un certo ton críptico a través das poéticas do movemento, tamén axudan na posíbel comprensión dos cambios que sofre a natureza e a vida humana. Tal e como expresa Varner (2017), «the ecological and posthuman effects of its time-lapse aesthetics ab-

solutely concern the relationship between humans, machines and the environment». O que fai Reggio a través da mirada afastada do que un ser humano pode apreciar na súa concepción do tempo que nos ofrece é converter o que ocorre na visión dunha máquina permitindo crear, así, unha análise moito máis precisa do que está a ocorrer en longos períodos de tempo. Seguindo coa análise de Varner, «the film's ability to give mechanical eyes to a human viewer by transforming boredom into patience marks what I will call mechanical, nonhuman vision». De feito, o uso do *time-lapse* para ver evolucións de movementos en tempos que o ollo humano é incapaz de percibir xa fora adiantado en certo xeito por Charles Darwin e o seu fillo Francis para comprender o movemento das plantas até o punto de que «the Darwins' engagement with time-lapse did establish a spectrum of possibilities ranging from providing scientific data to furnishing aesthetic novelties that practitioners of time-lapse imaging would elaborate and refine thereafter» (Gaycken 2012: 56).

Isto lévanos, ademais, a pensamentos semellantes aos que estrutura Olson (2003: 318-334) cando fala sobre os corpos e a persistencia material deles en relación á identidade, asumindo que aínda que perdamos a unión entre ente presente e ente pensante e adoptemos novas capacidades de percepción grazas á tecnoloxía, a nosa presenza material como animais humanos segue a poder asumirse como unha necesidade en relación á nosa identidade. O feito de que a nova visión do mundo que nos expón a tecnoloxía a través do *time-lapse* nos permita apreciar mellor determinados patróns de movemento non deixa de situarse lonxe do que comprendemos debido á escala temporal na que nos vemos na obriga de percibir o mundo que nos rodea.

Con iso, seguindo as teses posthumanistas a un nivel máis puro e xurdindo desa unión natureza-persoa-máquina que representa a triloxía, como espectadores e espectadoras chegamos a apreciar e sentir o dano, comparando realidades afastadas entre si, tempos imposíbeis de ver e artellando, de todo isto, unha comprensión do noso planeta case deíctica, desde a que só podemos sacar en conclusión que, como parte do todo, temos a opción de continuar no mesmo camiño ou tentar re-

medialo. Non en van, tal e como sinalaba Cubitt (2012: 280), «data visualization, embracing cartography, numbers, graphics, and simulation, is integral to the discourse of climate change», posto que «global events like climate change do not occur in humanly perceptible scales or time-frames». Mais sen centrar o seu discurso no cambio climático —posto que aínda era un tema apenas explorado e desde logo nada candente en 1982, cando Reggio estrea a primeira entrega das *Qatsi*—, xa deixaba albiscar que moito do problema derivado do consumo excesivo de recursos e de emisión de CO₂ remataría por provocar cambios irreparábeis no noso planeta.

A PEGADA DE «QATSI»

Xa falamos ao comezo deste artigo sobre a repercusión que a triloxía *Qatsi*, e principalmente a primeira das entregas, tivo dentro da cultura popular, chegando a ver homenaxes en diferentes medios. Mais o seu legado chega moito máis alá. Desde que naquel 1982 os *time-lapses* que nos presentaba *Koyaanisqatsi* sorprenderan ao público (aínda sen tratarse dunha técnica nova, xa que podemos rastrexar a súa existencia até os albores do cinema), o emprego destes volveuse xa non só habitual, senón un cliché que podemos apreciar en multitude de documentais e, máis aínda, en produtos publicitarios ou incluso en imaxes de recheo que podemos mercar en arquivos. De aí é de onde nace a curtametraxe xa citada *Koyaanistocksi* montada por Jesse England en 2016 e, de feito, xa en 2006, cando aínda estabamos comezando a era na que coa democratización dos medios de filmación coa que case calquera pode facer un *time-lapse* e modificar así a realidade filmada, Lavery (2006: 7) vía que «in the course of its history, time-lapse photography, once thought of as a window on the momentousness of nature, once poetic, has lost its “otherworldliness”—become prosaic».

Porén, onde máis podemos apreciar a influencia da triloxía no mundo do cinema é, curiosamente, na carreira posterior do director de fotografía da primeira das entregas, Ron Fricke. Así, a partir das mesmas

premisas estéticas coas que nacera *Koyaanisqatsi*, Fricke dirixiría *Chronos* en 1985, *Baraka* en 1992 e *Samsara* en 2011, facendo unha sorte de triloxía que responde ás obras de Reggio en termos estilísticos semellantes, mais cunha profundidade narrativa diferente.

Destas tres obras dirixidas por Fricke, a máis achegada á lectura final que estamos a facer aquí sobre os filmes englobados dentro da triloxía *Qatsi* sería *Baraka*. Recollendo, como dicimos, a mesma liña estética baseada en narrativa sen diálogos e mostra de planos preciosistas, *time-lapses* e enfrontamento entre humanidade e natureza, preséntase coma un documental antropolóxico que segue a mesma senda posthumanista que podíamos ler en *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi* ao enfrontar a vida en comunidades tradicionais e a súa relación coa natureza e coa vida urbana ao tempo que respecto á capacidade fagocitadora de todo o que rodea a urbe. Con todo, parece deixar de lado a procura tecnolóxica que despois poderíamos entender en *Naqoyqatsi*, e nin sequera é algo que Fricke recolla para a súa posterior *Samsara*, senón que nese caso fai unha sorte de actualización do exposto en *Powaqqatsi* virando a cara na dirección da análise estética dos preceptos ritualísticos das relixións do mundo.

Iso si, seguindo coa mesma mirada que estamos a adoptar en toda a análise, a preocupación de Fricke sobre a sociedade e a visión antropolóxica, especialmente en *Baraka*, remata por dar un aire moito máis pesimista sobre a posibilidade de supervivencia no contacto mutuo entre os humanos ao revisitar os horrores e xenocidios do século xx. De todos os xeitos, aceptamos totalmente que tanto en *Chronos* como en *Baraka* como en *Samsara* as semellanzas con *Koyaanisqatsi* son notábeis, xa non no propio traballo de Fricke, que de feito era, como xa dixemos, montador e director de fotografía na primeira das obras mencionadas dirixidas por Reggio, senón tamén na visión posthumanística explicitando unha preocupación pola relación entre a humanidade no mundo moderno e a natureza. Se ben quizais abandone a posibilidade de profundidade filosófica para dar preferencia á perspectiva puramente estética, observando un traballo totalmente obsesionado co aspecto formal.

Non rematarían aquí as influencias posteriores que podemos ver no cinema desde a triloxía *Qatsi*, mais si as máis directas. Con todo, pode-

riamos atopar semellanzas no ton que autores relativamente comerciais coma Terrence Malick dan a pasaxes dos seus filmes posteriores (sirva coma exemplo *Tree of Life* [2011]) como en documentais sobre medio ambiente entre os que podemos citar *Green* (Patrick Rouxel, 2010) —tal e como analiza Sullivan (2016: 756-758)— ou obras con certo ton experimental como *¡Vivan las Antípodas!* (Viktor Kossakovsky, 2011). Tamén, se quedamos no panorama galego, podemos ver semellanzas en filmes coma os de Lois Patiño no seu gusto experimental pola contemplación (aínda que cunha perspectiva no ton temporal totalmente diverxente), do que Amago (2018: 93) destaca que o senso de intimidade do seu cinema responde ás «acoustic structures that enmesh the spectator within a trance-like aural repetition, while the director’s sense of “immensity” is derived from a factor of a scale of incommensurability between human objects and natural environments». Non parece casual o feito de que todos eles sexan filmes nos que, tras o seu visionado e análise, sexa inevitábel que xurda a reflexión sobre a preocupación polo mundo e pola presenza do ser humano nel, así como da nosa propia deriva como especie.

CONCLUSIÓN

Cando en 1982 vía a luz *Koyaanisqatsi* non só quedaba plasmado na retina do seu público un documental innovador obsesionado pola técnica fílmica e que lles levara aos seus responsábeis varios anos de traballo escollendo planos, filmando *time-lapses* e experimentando coa forma. Tamén se levaba ao cinema unha obra que, sen unha soa liña de texto pero cunha densísima narrativa visual, obrigaba a establecer unha reflexión sobre os cambios que a sociedade debería levar a cabo para poder seguir a existir como especie dentro do planeta Terra. Estabelecía isto desde unha perspectiva fundamentalmente posthumanista, como explicamos ao longo deste artigo, e de feito completaba o pensamento a través dos outros dous filmes da triloxía aquí tratados, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, recollendo a idea inicial de *Koyaanisqatsi* e levándoa a unha reflexión máis profunda sobre os cambios que a especie humana sufriría nas décadas da fin do século xx.

Porén, a comprensión posthumanista do texto filmico é unha das moitas que podemos facer. Precisamente a súa falta de texto escrito ou falado lévanos a un baleiro de dirección concreta naquilo que debemos comprender sobre o que se nos está a amosar. Mais unha revisión da estrutura do filme, e máis importante aínda, da estrutura da triloxía se a concretamos como unha sorte de obra estendida ao longo de case tres décadas de traballo, fai que sexa difícil deixar de lado a revisión da lóxica que establece Reggio ao amosar o ser humano como un animal que establece relacións excesivamente destrutivas comparando o contorno medioambiental, a vida na cidade, a vida en zonas en vías de desenvolvemento e a velocidade do avance tecnolóxico que consome a vida da sociedade contemporánea nunha sorte de aceleracionismo produtivo que, aínda dúas décadas despois da estrea da última das películas da triloxía, segue a presentarse coma un problema ao que precisamos atopar solución como especie antes de que sexa demasiado tarde.

É doado, de feito, ver un reflexo destes problemas en lugares industrial e economicamente afastados da Europa continental e esquecidos polas súas políticas económicas como son Galiza ou Portugal, onde os cambios producidos a través da modernización levaron, en moitas ocasións, a perdas irreparábeis das formas de vida tradicionais. Isto, que ten moito que ver coas perspectivas que Reggio manifestaba en *Powaqqatsi*, fai que as industrias agrarias perdan presenza a nivel social malia aumentar a súa produción mentres a poboación das cidades aumenta de xeito desproporcionado ou que as paisaxes sexan explotadas por industrias como a da madeira en pos dun beneficio económico malia dano a biodiversidade local, esquecendo as sinerxías precisas entre a humanidade e a natureza. Unha lóxica doadamente visible se facemos unha reflexión numérica e contrastando datos e memoria ao longo das últimas décadas pero que, sen ter a capacidade de visión durante extensos períodos de tempo que se nos ensina desde a perspectiva tomada na triloxía, poden parecer movementos case naturais e incluso pausados.

A importancia das teses que se poden extraer dos filmes e a forza da súa innovación narrativa foron tales que non só marcaron a carreira completa do director Godfrey Reggio e do director de fotografía Ron

Fricke, que repetirían a mesma fórmula en varios filmes posteriores de maneira paralela, senón que influirían incluso na lóxica da narrativa documental, e máis especificamente de obras que retomaban a mesma liña de preocupación pola figura humana como parte do todo que é o noso planeta. Desde aquel 1982 son moitos os exemplos de como o xeito de analizar o contorno a través das alteracións temporais desde máis alá da escala humana permite unha comprensión moito máis precisa da nosa influencia noutras formas de vida e, desde esa lóxica, podemos achegarnos a repensar a maneira de organizar a nosa sociedade para poder reducir o impacto medioambiental.

REFERENCIAS BIBLIÓGRAFICAS

- AMAGO, S. (2018). «Local Landscapes, Global Cinemasces, and the New Galician Documentary». *Abriu*, 7, 81-99. [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.4>>.
- BALSA BARREIRO, J. (2012). «O modelo de xestión da superficie forestal en Galicia e a súa repercusión na crise incendiaria do ano 2006». *Revista Galega de Economía*, 21:2, decembro 2012, 11-38.
- BONOTTO, A. (2010). «*Naqoyqatsi*, ou o movemento como (des)control». *Contracampo* 21, 84-112.
- CAMARGO, J.; PIMENTA DE CASTRO, P. (2018). *Portugal em chamuscas: Como resgatar as florestas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- CUBITT, S. (2013). «Everybody Knows This Is Nowhere: Data Visualisation and Ecocriticism». S. Rust; S. Monani; S. Cubitt (ed.). *Ecocinema: Theory and Practice*. Nova Iorque: AFI/Routledge, 277-296.
- DEBRAY, R. ([1992] 1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. (Trad. R. Hervás). Barcelona: Paidós.
- ENGLAND, J. (2016). «Koyaanisqatsi». *Páxina de Vimeo do autor*. [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://vimeo.com/162039610>>.
- GAYCKEN, O. (2012). «The secret life of plants: Visualizing vegetative movement, 1880-1903». *Early Popular Visual Culture*, 10:1, 51-69, [en liña] [7 setembro 2021]. Doi: 10.1080/17460654.2012.637392
- LAVERY, D. (2006). «'No More Unexplored Countries': The Early Promise and Disappointing Career of Time-Lapse Photography». *Film Studies*, 9, 1-8.

- LIPPENS (2019). «Mega/City/Crime: Notes on the Cultural Significance of Reggio's *Koyaanisqatsi* (1982)». *International Journal for the Semiotics of Law-Revue Internationale de Sémiotique Juridique*, 32:3, 713-730.
- LÓPEZ IGLESIAS, E. (2019). «O sector agrario e agroalimentario en Galicia: balance das transformacións desde a integración europea, 1986-2016». *Revista Galega de Economía*, 28. 1-20. Doi: 10.15304/rge.28.3.6168.
- OLSON, E. T. (2003). «An Argument for Animalism». R. Martin e J. Barresi (ed.). *Personal Identity*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 318-334.
- PEPPERELL, R. (2005). «The Posthuman Manifesto». *Kritikos*, 2 (Febreiro). [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://www.intertheory.org/pepperell.htm>>.
- SOLÍS, J.L. (2012). «La trilogía *Qatsi*: visión posmoderna del hábitat». *Vive Inteligente*. [En liña] [7 setembro 2021]. <<http://viveinteligente.org/2012/08/la-trilogia-qatsi-vision-posmoderna-del-habitat/>>.
- SULLIVAN, S. (2016). «Beyond the money shot; or how framing nature matters? Locating Green at Wildscreen». *Environmental Communication*, 10:6, 749-762. [En liña] [7 de setembro 2021]. <<https://doi-org.sire.ub.edu/10.1080/17524032.2016.1221839>>.
- VALERA, L. (2014). «Posthumanism. Beyond Humanism?». *Cuadernos de Bio-ética*, 25:3, 481-491.
- VARNER, G. M. (2017). «*Koyaanisqatsi* and the Posthuman Aesthetics of a Mechanical Stare». *Film Criticism*, 41:1. [En liña] [7 setembro 2021]. <<https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.104>>.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

NATUREZA DIXITAL: VIDEOPOESÍA DESDE A PERSPECTIVA ECOCRÍTICA

CELIA PARRA DÍAZ
Investigadora independente

RESUMO: Partindo da observación do ecosistema dixital e eminentemente audio-visual no que nos inscribimos, cuestionámonos se a videopoésía, como expresión artística singular produto desta era audiovisual, pode axudar a definírmonos ou a interpretarmos e navegarmos mellor o mundo que nos rodea. Analizaremos a influencia do natural no fenómeno dixital da videopoésía, explorando as súas interseccións baixo o prisma do ecofeminismo. Elabórase primeiramente un breve percorrido polas principais cuestións teóricas arredor do xénero da videopoésía e do movemento do ecofeminismo. Analízase a pegada das diferentes tendencias do ecofeminismo nunha serie de videopoemas seleccionados, creados por autoras e autores representativos, procedentes de diversos recunchos do mundo. Coméntase, desde unha perspectiva ecocrítica, o tratamento que neles se transloce dos conceptos de corpo, natureza, muller, espazo e cultura, facendo finalmente unha especial referencia á realidade galega. Concluímus acreditando na capacidade da videopoésía para transportar, no seu corpo dixital, unha necesaria visión ecocrítica do noso hábitat natural, da nosa relación co mesmo e da nosa identidade.

PALABRAS-CHAVE: videopoésía; poésía; audiovisual; ecocrítica; ecofeminismo.

NATURA DIGITAL: VIDEOPOESIA DES DE LA PERSPECTIVA ECOCRÍTICA

RESUM: Partint de l'observació de l'ecosistema digital i eminentment audiovisual en què ens inscrivim, ens preguntem si la videopoesia, com a expressió artística singular producte d'aquesta era audiovisual, ens pot ajudar a definir-nos o a interpretar el món que ens envolta i a navegar-hi millor. S'analitza la influència del natural en el fenomen digital de la videopoesia, explorant-ne les interseccions des del prisma de l'ecofeminisme. S'elabora, en primer lloc, un breu recorregut per les principals qüestions teòriques al voltant del gènere de la videopoesia i del moviment ecofeminista. S'analitza la influència de les diferents tendències de l'ecofeminisme en una sèrie de videopoemes seleccionats, creats per autores i autors representatives, procedents de diversos indrets del món. Es comenta, des d'una perspectiva ecocrítica, el tractament dels conceptes de cos, natura, dona, espai i cultura, i finalment es fa una especial referència a la realitat gallega. Concloem

presentant la capacitat de la videopoesia per transportar, en el seu cos digital, una necessària visió ecocrítica del nostre hàbitat natural, de la manera com ens hi relacionem i de la nostra identitat.

PARAULES CLAU: videopoesia; poesia; audiovisual; ecocrítica; ecofeminisme.

DIGITAL NATURE: VIDEOPOETRY FROM AN ECOCRITICAL PERSPECTIVE

ABSTRACT: Based on the observation of the digital and eminently audio-visual ecosystem we inscribe ourselves in, this article questions whether videopoetry (as a singular artistic expression, resulting from this audio-visual era) can help us to define ourselves or to understand and better navigate the world around us. We will analyze the influence of the natural within the digital phenomenon of videopoetry, exploring its intersections in the light of ecofeminism. We will first provide a brief approach to the main theoretical issues around videopoetry and ecofeminism. The influence of the different branches of ecofeminism in a series of selected videopoems from representative international authors will be analysed. They will be discussed from an ecocritical perspective, to explore how the concepts of body, nature, woman, space and culture are treated, with particular reference to the Galician reality. We conclude, by recognising videopoetry's power to convey through its digital body a much needed ecocritical vision of our natural habitat, our relationship with it, and our very own identity.

KEYWORDS: Videopoetry; poetry; film; ecocriticism; ecofeminism.

Para falar da popularidade da videopoesía na época actual, da súa capacidade de transmisión de discursos e creación de mundos, e da pegada que o ecofeminismo semella pousar nos mesmos, cómpre primeiro botarmos unha ollada ao ecosistema no que este fenómeno se reproduce.

Hoxe en día vivimos nun mundo eminentemente visual. Estamos expostas a un fluxo constante de estímulos sonoros e visuais, que chaman por nós e nos capturan o alento. Segundo Ivakhiv (2013), «The world around us is a wild phantasmagoria of images», sendo o «ocularcentrismo» dominante na era contemporánea un produto da emerxencia do mundo moderno. «What colonial cartography did to territory, it has been argued, the “magisterial gaze” of nineteenth-century landscape art did to the American West, and pornography and the “masculine gaze” does to women today» (Ivakhiv 2013: 3).

As novas tecnoloxías, os medios de comunicación, a publicidade e a rede favorecen a circulación desta fervenza de imaxes que fan de fiestra ao mundo, e que actúan tamén (quizais de xeito máis importante) como mobilizadoras do desexo e da emoción. Fannos coñecer universos, deseñar escenarios e decorados. Fannos establecer mecanismos de identificación, cos que construír a nosa identidade respecto ao ecosistema e ao resto de habitantes. E xeran unha necesidade de exhibición, interacción e aprobación que derivou do terreo presencial á esfera *online*.

A nosa é unha sociedade do espectáculo, que, como apuntaba xa no 1967 Guy Debord (1967: 9), «non é un conxunto de imaxes, senón unha relación social entre persoas mediatizada por imaxes». Esta relación social está marcada polo seu valor de exposición: a hipervisibilidade e hipercomunicación que semellan ser a engrenaxe das interaccións sociais actuais crean a necesidade de poñer todo ante a mirada para ser valorado, avaliado. O mundo torna nun espazo de exposición onde o individuo se converte na súa propia publicidade (Han 2016: 30).

Como nos inscribimos pois neste fluxo de imaxes? Como nos definimos? Como interpretamos o mundo que nos rodea? E como intercambiamos visións ao respecto? Pode a expresión artística servir de ancoraxe para navegar mellor no *maremagnum*?

Empregaremos como terreo de análise a produción de discursos no contexto dixital, por ser este un dos escenarios máis característicos do noso tempo, lugar de constante experimentación e sinalador da emerxencia de novos modos de contar. Dentro da variada tipoloxía de discursos posibles neste eido, queremos centrarnos nunha modalidade de transmisión de discursos que implica unha elaboración artística: a creación literaria. Unha maneira de esculpirmos o íntimo, fundamentalmente mediante a palabra e tendo como resultado diversos formatos de creación (novela, ensaio, poesía, relato), para compartilo cunha comunidade lectora.

Enfocaremos a nosa mirada na poesía, por implicar unha destilación cavilada, pausada e traballada do mundo mediante a palabra. Por ser o resultado dunha elaboración consciente do inconsciente, a celebración da subxectividade, a evocación daquilo que non se ve, cuxa ma-

teria prima é a emoción e o sensorial. Vennos á mente o xeito de entender a poesía de Rabindranath Tagore: «A poesía é a musicalidade das cousas, que discorre en ondas para recrear coa palabra imaxes visuais». E en concreto, interéstanos analizar a emerxencia dun «novo» modo de expresión poética (produto quizais desta era audio-visual na que habitamos) que mobiliza non só a palabra, senón a súa conxunción con outros elementos coma a imaxe e o son, dunha maneira peculiar, de xeito que mesmo semella translación da definición de Tagore: a videopoesía.

A videopoesía é, para quen isto escribe, un xénero audiovisual que consiste na recreación dun texto poético mediante o formato vídeo, cuxa intención é trasladar a esencia do poema no que se basea mediante a combinación de palabra (escrita ou falada), imaxe e son, dun xeito creativo. Un videopoema sería, pois, un vídeo cunha duración pechada e cunha idea de progresión máis ou menos narrativa, que distinguiría este doutros modos de creación poética dixital coma a denominada *e-poetry* ou *digital poetry* (baseada na exploración aberta de hipervínculos sen conclusión claramente fixada), a poesía visual (fundamentalmente en soporte fotográfico e carente de movemento) ou mesmo a videoarte (que non acostuma a ter unha idea de inicio-nó-desenlace explícita) e o cine poético (que non sempre ten inserido o texto poético no que poida libremente basearse).

Esta tentativa de definición, sostida polas autoras de *Versogramas* (Montero 2017), considerada a primeira longametraxe documental sobre o panorama internacional da videopoesía até a data, non é nin moito menos a única que elaboraron as estudosas deste xénero. Tratándose dunha manifestación artística aínda non moi consolidada como tal malia a súa popularidade, existe unha grande diversidade de visións arredor da súa xénese. Cómpre de novo alzarmos a vista para observarmos as distintas achegas recollidas no incipiente corpus teórico da videopoesía, e esculcarmos os referentes que puideron influír na creación desta manifestación artística.

Sorprende, en primeiro lugar, a variedade de posturas respecto á terminoloxía mesma, na lingua inglesa (idioma maioritario no que se publican os estudos do xénero). *Film poem*, *poetry-film*, *videopoem*,

Cin(E)-poem designan o que na esfera hispanofalante se denominaría «videopoema», sendo para algúns autores denominacións non equivalentes, diferenciados en función de aspectos concretos (Ieropoulos, s. d. e Aguilar, 2011). A orixe exacta do termo é tamén obxecto de debate (Tremlett 2021: 8).

En canto aos inicios do xénero, a experta Sarah Tremlett (2021:11) remóntase a 1905 para sinalar a peza *The Night Before Christmas*, de Edwin S. Porter, baseada nun poema de Clement Clarke Moore, como primeiro exemplo coñecido dun «narrative-based poetry film» (aínda que non denominado como tal naquela altura). Tras a fonda influencia que as vangardas deixaron na configuración e desenvolvemento do xénero, a estudosa Zazil Collins, (2012: 47) sitúa nos anos 20-30 varias obras referenciais, como *L'étoile de mer* (Man Ray, con poema de Robert Desnos, 1928) ou *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1926). Segundo o académico Gustavo Vega, os primeiros videopoemas que chegaron a Europa fixérono da man do brasileiro Ernesto Manoel de Melo e Castro, xa pioneiro da poesía concreta (Collins 2012: 48). William C. Wees (1984) relata a emerxencia do primeiro festival de videopoesía no 1975 en San Francisco: o «Poetry Film Festival», organizado polo poeta Herman Berlandt e dirixido por George Aguilar, sinalado tamén por Tremlett (2021: 8) como unha das primeiras aceptacións públicas do xénero como tal. Así, o que agora nos parece un xénero «novo» comezou realmente a eclosionar arredor dos anos 70-80, coincidindo coa popularidade do cinema experimental, a democratización das videocámaras domésticas, o posterior auxo do vídeo (fronte ao soporte fílmico) e a aparición da videoarte.

O xa citado Wees é autor dunha das primeiras achegas teóricas sobre videopoesía. Outro dos considerados hoxe como textos referenciais do xénero é o manifesto da videopoesía elaborado por Tom Konyves en 2011. Konyves, que acuñou o termo «videopoetry» en 1970, defínea como: «A genre of poetry displayed on a screen, distinguished by its time-based, poetic juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements, it produces in the viewer the realization of a poetic experience. Presented as a multimedia object of a fixed duration,

the principal function of a videopoem is to demonstrate *the process of thought and the simultaneity of experience*» (Konyves, 2011).

Para Alastair Cook (2010) precisamente esa experiencia de recibir un texto poético a través do oído e a vista simultaneamente, como espectador, é o que caracteriza á videopoesía. Zazil Collins (2012: 24) declara que a videopoesía «se concibe xa como un xénero, en formación, de escritura, no que a obra audiovisual se centra na linguaxe: palabra, letra, símbolos alfabéticos e oralidade. Así, o videopoema, como texto performático, enténdese como a posta en movemento dos signos lingüísticos».

Contrariamente á concepción da videopoesía como xénero de escritura ou de poesía que sosteñen Konyves e Collins, para Cook (2010) a videopoesía non é «nin poesía nin vídeo»; un videopoema é «unha nova peza artística, separada do poema orixinal, unha entidade propia, unha simbiose, unha fundición de palabras, son e visión». Outras autoras, como Antía Otero, mesmo recomendan non poñer «lindes precisos onde non debería habelos» (Otero 2015:106). Esta diversidade de opinións respecto á conceptualización da videopoesía atravesa todo o seu corpus teórico.

Se tivésemos que trazar un mapa de influencias, poderíamos afirmar que a videopoesía bebe de diversos movementos e manifestacións artísticas como: o futurismo, o simbolismo, o dadaísmo, o creacionismo, o letrismo, o denominado «cine poético», a performance, o *spoken word*, a poesía visual, a poesía concreta, a poesía sonora e a poesía dixital. A videopoesía vístese de dimensións e sentidos para reclamar co seu corpo o espazo que lle pertence.

Precisamente as nocións de corpo e espazo foron amplamente tratadas na videopoesía, sexa como reflexión sobre o propio medio (cal é o corpo material das palabras na imaxe dixital?), sexa como achega artística sobre a identidade e o mundo que nos rodea, empregando esa ferramenta para coñecérmonos mellor, coñecermos o noso hábitat, compartirmos subxectividade e crearmos relatos. Exploraremos logo esta intersección entre o dixital e o natural, empregando o prisma do ecofeminismo, que semella tinguir coa súa luz un grande espectro de crea-

cións videopoéticas arredor dos conceptos de corpo, natureza, muller, espazo e cultura.

Bautizado no 1974 por Françoise D'Eaubonne, o ecofeminismo nace da necesidade de subverter a lóxica da dominación que a sociedade androcéntrica exerce tanto sobre a natureza como sobre a muller (Otto 2012: 13). Da constatación de que feminismo e ecoloxismo acusan semellantes ameazas, xorde un corpus de pensamento crítico diverso, cuxas distintas achegas teóricas e prácticas promoven o cambio social.

Nun primeiro momento, o ecofeminismo centrouse na reivindicación da toma de control sobre o propio corpo e sobre a relación coa natureza, e caracterizouse por asociar esencias opostas a homes e mulleres, un bioloxicismo que resultou moi criticado. Destaca nese momento a contribución da teóloga Mary Daly (*Gyn/Ecology*, 1978). Vandana Shiva, científica e filósofa, inscríbese nun ecofeminismo espiritualista entroncado á terra, próximo ás tendencias místicas do primeiro ecofeminismo e ao pensamento teolóxico ecofeminista que se desenvolveu posteriormente en América Latina. Fronte ao esencialismo destas correntes, agroman outras máis críticas, coma o ambientalismo feminista de Bina Agarwal ou a análise deconstructiva dos dualismos da filósofa Val Plumwood (Puleo 2002: 38). A propia Alicia H. Puleo, autora de *Ecofeminismo. Para otro mundo posible* (2011), representa o que ela denomina o ecofeminismo crítico.

Son comúns ás diferentes tendencias do ecofeminismo: a interseccionalidade, a negación da xerarquía, a superación dos dualismos (cultura/natureza, home-cultura /muller-natureza, animal/humano, corpo/mente, emoción/razón), a interrelación da explotación da natureza coa da muller e outros colectivos marxinalizados, a crítica a toda relación de dominación, e mais a defensa da natureza e da liberdade da muller como campos centrais (Gaard & Murphy 1998). Nunha época coma a nosa, marcada tamén pola sobreexplotación dos recursos naturais, o quecemento global, o capitalismo e consumismo, a dominación patriarcal, a desigualdade de xénero ou a tiranía da tecnoloxía, defender o lema «liberdade, igualdade, sostibilidade» que esgrime Alicia H. Puleo semella case a única vía de supervivencia.

Exploraremos a continuación varios discursos videopoéticos, que conteñen elaboracións artísticas de moitos dos aspectos que abordan as principais tendencias do ecofeminismo.

Comezamos por *Bushwhack*, un videopoema realizado pola poeta canadense Heather Haley, en colaboración coa artista visual Tina Schlessler (Haley 2010). *Bushwhack* é unha invitación a ver a natureza dunha maneira sensorial e sensual, unha colección de fotografías nas que árbores e ramas semellan exhibir unha metamorfose co corpo da muller, en concreto xenitais e zonas eróxeas. A conxunción destas imaxes co texto, unha celebración da fusión da muller coa natureza («Brandishing titties, | budding insurgent | claws Adamite armour, | grips the root, | embraces the earth»), permítenos situar este videopoema como representante do ecofeminismo clásico.

A poeta eslovaca Eleni Cay reflexiona no videopoema *Intertwined* (animado e musicado polo cineasta Beyon Wren Moor, da produtora ecofeminista LoveHoldLetGo) sobre a formación da identidade, ligada á natureza, como produto da fusión de polos opostos. Tal e como a lúa se volve sol e as súas cores se funden ao mencer e solpor, «We are who we are | because of | and in spite of | others» (Cai 2016).

Neste senso, resulta moi interesante a visión que ofrece no seguinte videopoema o colectivo galego FiiNDA, arredor dunha simbiose total coa natureza, non só da muller senón dun «nós» que tamén englobaría ao xénero masculino. FiiNDA está formado por Miriam Rodríguez (realizadora e montadora), Pablo Kaufmann (cámara) e Xabier Xil Xardón (poeta e recitador). En *Pegadas dactilares* (FiiNDA 2017) a natureza ten atributos humanos (as engurras da praia, a voz do mar) os humanos, atributos naturais («enraizamos | botamos branquias | algo entre a branquia e a nostalgia»), e a paisaxe marítima é a protagonista indiscutible.

Como discurso crítico cos postulados do ecofeminismo clásico ou espiritualista, e en contraposición directa co videopoema *Bushwhack*, atopamos a peza *Goddess*, da cineasta Marie Craven, sobre un poema de Janeen Rastall (Craven 2014). *Goddess* posiciónase contra a idea da muller como fonte de vida, como personificación da natureza e da bondade. Constrúe un imaxinario desafiante (nas imaxes e no texto), vincu-

lando a muller coa morte, a suciedade, a podredume, a maldade, o misterio, o frío: «When they asked my inner goddess | I said I am the goddess of dirt. | [...] I am the place where leaves shred underfoot, | where fallen birds die. | I hold the ice close».

Quizais afíns ao ecofeminismo construtivista, atopamos unha batería de videopoemas que reflicten as diversas formas de opresión e violencia que sufrimos as mulleres na sociedade patriarcal actual. Exploran como certos aspectos vinculados co propio corpo da muller foron sinalados como sucios, vergoñosos, de necesario ocultamento, tabús. A poeta e *spoken word* artist Hollie McNish, en colaboración co cineasta Jake Dypka, denuncian en *Embarrassed* (Dypka 2016) que, nunha sociedade exposta á pornografía na publicidade, o aleitamento en público segue a estar tachado de obsceno. A recoñecida videopoeta italiana Elena Chiesa trata en *La ferita* o sempre convulso tema do aborto (Chiesa 2012). Explora a visión reduccionista de que unha muller é tal en tanto pode concibir, e a presión social e persoal cando isto non se cumpre. A videoartista francesa Véronique Sapin aborda en *Je tourne mon visage vers vous* o horror dos ataques con ácido a mulleres (Sapin 2014), despregando unha interconexión entre imaxe e texto metafórica e demoledora.

A videopoesía tamén serviu para abordar os dualismos que atravesan o ecofeminismo. Martha McCollough, deseñadora gráfica e videoartista estadounidense, conta cunha ampla produción de videopoesmas nos que se aprecia claramente un pouso ecofeminista. En *Supervillain* (McCollough 2012) escenifica a confrontación entre o mundo humano e o mundo animal. En palabras da autora, recollidas no documental *Verses&Frames* (Montero 2017), «*Supervillain* is about a sort of human war on nature and the idea: “what is it like when nature fights back?” People behave as if animals were wicked, but they were there first, you know, it’s their planet too. So, in a way, the villains are the people, not the animals».

A nosa relación co non-humano e co espazo foi tamén amplamente explorada. O australiano Brendan Bonsack fai con *The Old Shopping Trolley Told Me* unha crítica ao consumismo, establecendo como suxeito do poema un vello carriño da compra que semella admirar a natureza

máis que os humanos, e reclamar o seu lugar na paisaxe baleira (Bonsack 2018). Esta idea concorda coa visión do videoartista español Hernán Talavera sobre os espazos: «cando falamos de espazo baleiro referímonos a que non hai ningunha persoa alí, nese lugar, sexa paisaxe natural ou urbana. Pero esa visión paréceme un pouco antropocéntrica. Ningún espazo está baleiro: en todo caso están sempre cheos de luz, de sombras... Eu penso que os lugares son contedores de tempo» (Montero 2017).

Espazo, territorio e corpo son temas centrais do videopoema *Territory*, da poeta Sarah Rose Nordgren e a cineasta Kathleen Kelly. Unha bailarina semella danzar incrustada na miniatura dun bosque, sobre o que se proxectan textos. «There is no territory | just overlapping desire | charged with violence» (Nordgren 2018). A bailarina está ao mesmo tempo encerrada na paisaxe e medrando da paisaxe. Fainos reflexionar, a través do choque entre o dixital e o analóxico, sobre a nosa interconexión cos espazos. A contraposición entre corpo orgánico e corpo dixital é tamén central en *El cuerpo que tanto*, unha peza da videopoeta galega Miriam Reyes (2017). O corpo é examinado dende fóra, dende un estrañamento case Brechtiano, visto quizais cos ollos dun eu poético non humano, *cyborg*. Resáltase a súa organicidade precisamente describindo con comparacións que remiten á tecnoloxía, ás máquinas, á electricidade: «Que tenía en el pecho | dos timbres redondos de plata». E afóndase na súa importancia desde a sorpresa que causa a ausencia, ou a falta de atención, a ese corpo. «Toda esta maravilla | deselectrificada».

Exploraremos por último o videopoema *Pornografía*, elaborado por DandyLady (dúo antes conformado por Iria Pinheiro e Jesús Andrés Tejada, agora proxecto en solitario mantido pola primeira) sobre o poema homónimo de Lupe Gómez (DandyLady 2013). Relátase no texto a identidade que medra dende a infancia ligada ao rural galego, á aldea, a dificultade de ser muller. A violencia do crecemento e o choque coa sociedade. No videopoema, unha sesión de fotos a un terreo ermo («Galiza non son imaxes | son restos»). Sobre a imaxe, conceptos que remiten á incidencia do capitalismo: monecas nancy loiras, proceso de despoboamento rural, ocultación de datos, estado de alerta, alucinación. Xusto en Galicia, a devastación do medio rural e a opresión da

muller —«esa suposta Nai dun matriarcado galego idealizado», en palabras de Isabel Vilalba (Sanmartín Rei 2012)—, sempre ligada ao fogar e á terra, ten sido amplamente estudada no terreo académico e tratada no imaxinario literario galego actual:

existe un bo número de creadoras que reflicten nas súas obras a problemática dunha modernidade que chegou da man da destrución da natureza, da perda dunha gran riqueza cultural e lingüística, e que discrimina máis da metade da humanidade, polo feito de sermos mulleres (Sanmartín Rei 2012: 124).

Pornografía é pois a condensación de moitas das teses do ecofeminismo, e da realidade galega, nun só videopoema.

Certamente a videopoesía, co seu corpo dixital, pode camiñar da man dunha necesaria visión ecocrítica do noso hábitat. Temos nela unha ferramenta útil para interpretarmos o mundo e atoparmos o noso lugar dentro del, e oxalá unha fiestra á que asomármomos para imaxinarmos novos escenarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹

AGUILAR, George (2011). *Cin(E)-Poetry history*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<http://www.george.aguilar.com/>>.

BONSACK, Brendan (2018). *The Old Shopping Trolley Told Me*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/252486099>>.

¹ Debido a que a aproximación do mundo académico ao fenómeno da videopoesía é relativamente recente, cítanse no presente texto moitas obras teóricas en formato dixital, ou páxinas web de referencia, que non se axustarían aos requisitos habituais esixidos para seren inseridos como fontes de autoridade nun artigo académico. Entendemos, porén, que é importante facer referencia a ditas fontes igualmente, por seren consideradas fontes de referencia no incipiente corpus teórico da videopoesía.

- CAY, Eleni (2016). *Interwined*. [En liña] [18 xuño 2021]. <https://www.youtube.com/watch?time_continue=133&v=42gKkAtVwHQ>.
- CHIESA, Elena (2012). *La ferita*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/54727056>>.
- COLLINS, Zazil (2012). *Videopoesía, poiesis fronteriza: Hacia una reinterpretación del signo poético*. México: Celteca (Murray Aston).
- COOK, Alastair (2010). *Filmpoem*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<http://filmpoem.com/about/>>.
- CRAVEN, Marie (2014). *Goddess*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/100890615>>.
- DANDYLADY (2013). *Pornografía*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/73569014>>.
- DEBORD, Guy (1994). *La sociedad del espectáculo*. Chile: Ediciones Naufragio. Trad. do francés Rodrigo Vicuña Navarro.
- DYPKA, Jake e MCNISH, Hollie (2016). *Embarrassed*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://www.youtube.com/watch?v=C8dgeo6QXWo>>.
- FIIINDA (2017). *Pegadas dactilares*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/203806329>>.
- GAARD, Greta; MURPHY, Patrick (ed.) (1998). *Ecofeminist Lieterary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Urbana, IL: Illinois UP.
- HALEY, Heather (2010). *Bushwhack*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Sm4KCTa2uzE&t=27s>>.
- HAN, Byung-Chul (2016). *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabás Barcelona: Herder.
- IEROPOULOS, Fil (s. d.). «Poetry-Film & the Film Poem : some clarifications». [En liña] [26 xuño 2018]. <<http://www.studycollection.co.uk/poetry.html#q9>>.
- IVAKHIV, Adrian J. (2013). *Ecologies of the moving image. Cinema, Affect, Nature*. Canada: Wilfrid Laurier UP.
- KONYVES, Tom (2011). *Videopoetry Manifesto*. [En liña] [18 xuño 2021]. <https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf>.
- MCCOLLOUGH, Martha (2012). *Supervillain*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/48559475>>.
- NORDGREN, Sarah Rose; KELLEY, Kathleen (2016). *Territory*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/247574990>>.
- OTERO, Antía (2015). «Derivando na videopoesía: Unha achega para a aula». Tembrás, Dores; Otero, Antía (ed.). *Poesía Hexágono: Ollada e experiencia. Proposta e resposta nas aulas*. A Coruña: Apiario.

- OTTO, Eric C. (2012). «Ecofeminist Theories of Liberation in the Science Fiction of Sally Miller Gearhart, Ursula K. Le Guin and Joan Slonczewski». Vakooh, Douglas A. *Feminist ecocriticism. Environment, Women and Literature*. United Kingdom: Lexington Books
- PULEO, Alicia H. (2002). «Feminismo y ecología: Un repaso a las diversas corrientes del ecofeminismo». *El Ecologista*, 71.
- PULEO, Alicia H. (2011). *Ecofeminismo: Para otro mundo posible* Madrid: Cátedra.
- REYES, Miriam (2017). *El cuerpo que tanto*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/213351904>>.
- SAPIN, Véronique (2014) *Je tourne mon visage vers vous*. [En liña] [18 xuño 2021]. <<https://vimeo.com/86630009>>.
- TREMLET, Sarah (2021) *The poetics of poetry film. Film Poetry, Videopoetry, Lyric Voice, Reflection*. Bristol: Intellect Ltd.
- Versogramas* (2017). Belén Montero [película]. A Coruña: Esferobite.
- VILALBA, Isabel (2012). «Ecofeminismo: unha nova ollada á realidade rural desde o imaxinario literario galego». Goretta Sanmartín Rei (ed). *Lingua e ecoloxía: VIII Xornadas sobre Lingua e Usos*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, Servizo de Normalización Lingüística.
- WEES, William (1984). «The Poetry Film». Wees, William; Dorland, Michael (ed.). *Words and Moving Images*. Montreal: Mediatexte Publications.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

MISCELLANY

A «VELHA» QUE FOI «MANCEBA». CONTRIBUTO PARA UNHA NOVA HIPÓTESE INTERPRETATIVA DA CANTIGA «DIREI-VOS ORA QUE OI DIZER» DE JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA (B 1545)

XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO

Universidade de Vigo

RESUMO: Nos comentarios que acompañan as sucesivas edicións e estudos da cantiga de escarnio *Direi-vos ora que oi dizer* (UC 1564=Tav 81,4; B 1545)¹ atribuída a Joan Vaasquiz de Talaveira, faise referencia reiterada ás relacións lésbicas que a soldadeira protagonista, Maria Leve, mantería cunha súa criada, e incídese en que ese é un dos tópicos principais sobre os que fundamenta a sátira. Neste traballo tentamos demostrar que a base da sátira contra Maria Leve é outra, e que, de ter cabida a compoñente homosexual na interpretación deste texto, será apenas de xeito moi secundario. Ao mesmo tempo analizaremos outras cuestións textuais de difícil solución que presenta a cantiga e que dificultan a súa interpretación plena.

PALABRAS-CHAVE: Cantigas de «escarnho e maldizer», *aequivocatio*, vellez, Maria Leve, Joan Vaasquiz de Talaveira.

LA «VELHA» QUE VA SER «MANCEBA». APORTACIÓ PER A UNA NOVA HIPÒTESI INTERPRETATIVA DE LA CANTIGA «DIREI-VOS ORA QUE OI DIZER» DE JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA (B 1545)

RESUM: Als comentaris que acompanyen les successives edicions i estudis de la cantiga de escarnho *Direi-vos ora que oi dizer* (UC 1564=Tav 81,4; B 1545), atribuída a Joan Vaasquiz de Talaveira, es fa referència reiteradament a les relacions lèsbiques que la soldadeira protagonista, Maria Leve, mantindria amb una criada seva, i s'assenyala que aquest és un dels tòpics principals sobre els quals es fonamenta la sátira. En aquest treball s'intenta demostrar que la base de la sátira contra Maria Leve és una altra, i que en cas que el component homosexual tingui cabuda en la

¹ Utilizamos a numeración do proxecto *Universo Cantigas*, que se corresponde basicamente coa establecida por D'Heur seguindo a secuencia das cantigas nos cancioneiros, e indicamos a correspondencia coa establecida por Tavani no seu *Repertorio Metrico*.

interpretació d'aquesta obra, serà només de manera molt secundària. Al mateix temps, analitzarem altres qüestions textuais de difícil solució que presenta aquesta cantiga i que dificulten la plena interpretació del seu significat.

PARAULES CLAU: *cantigas de escarnho*; *aequivocatio*; vellesa; Maria Leve; Joan Vaasquiz de Talaveira.

THE “VELHA” WHO WAS A “MANCEBA”. CONTRIBUTIONS TO A NEW INTERPRETATIVE HYPOTHESIS OF THE CANTIGA “DIREI-VOS ORA QUE OI DIZER” DE JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA (B 1545)

ABSTRACT: In the comments that accompany the successive editions and studies of the Cantiga de Escarnio *Direi-vos ora que oi dizer* (UC 1564=Tav. 81,4; B 1545;) attributed to Joan Vaasquiz de Talaveira, repeated reference is made to the lesbian relationships that the *soldadeira* main character, Maria Leve, would maintain with a maid of hers, and it is emphasized that this is one of the main reasons on which the satire is based. In this work we intend to demonstrate that the basis of the satire is different, and that, if the homosexual component has a place in the interpretation of this text, it will be only in a very secondary way. At the same time, we will analyze other difficult-to-solve textual issues that the *Cantiga* presents and that hinder its full interpretation.

KEYWORDS: *Cantigas de escarnio*, *aequivocatio*, old age, Maria Leve, Joan Vaasquiz de Talaveira.

I. EDICIÓN

O manuscrito

O texto desta cantiga foinos enviado unicamente polo Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, onde ocupa a primeira parte da columna a do recto do folio 323, e está precedido pola rúbrica atributiva a «Johan Vaasquiz», escrita por Angelo Colocci na marxe superior, despois de riscar outra rúbrica (Joham Vaas quiz) escrita erradamente polo propio copista entre as estrofas I e II.² O humanista italiano inseriu

² Trátase do copista que Anna Ferrari (1979: 83, 85) chama «a», que é o único dos seis copistas que interviñeron na copia de B que escribe algunhas rúbricas, aínda que nalgúns casos coma este comete erros na colocación. Os erros do copis-

tamén as habituais notas indicativas da presenza de finda e de refrán, así como o número 1545 que lle corresponde a esta cantiga na numeración por el realizada.

Texto crítico³

Direi-vos ora que oi dizer
de Maria Leve, assi aja ben:
pola manceba que se desavén
dela e pois lh'ali non quer viver,
5 *ena Moeda Velha vai morar*
dona Maria Leve, a seu pesar,

ca atal dona com'ela guarir
non pod'ali, se manceba non á;
e vedes que oi, amigos, ja:
10 que, pois que se lh'a manceba quer ir,
ena Moeda Velha vai morar
dona Maria Leve, a seu pesar,

ca diz que morará ali mal e lai,
poi-la manceba sigo non ouver,
15 e contra San Martinho morar quer:

ta *a* na colocación das rúbricas foron obxecto dunha comunicación de Fabio Barberini, aínda inédita, presentada no congreso da AHLM celebrado en Córdoba, en setembro de 2021.

³ Para o establecemento do texto crítico seguimos os criterios consensuados nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* [Ferreiro, Manuel & Martínez Pereiro, Carlos P. & Tato Fontañá, Laura (eds.), 2007].

É criterio fundamental de Universo Cantigas realizar a edición crítica dos textos a partir da previa transcripción paleográfica propia das fontes manuscritas. Para o presente caso véxase a nosa transcripción no Anexo I. Outras transcripcións paleográficas do texto poden encontrarse en Molteni (1880: 177) e, en versión electrónica, no repertorio *PalMed*.

pola manceba que xi lh'ora vai,
 ena Moeda Velha vai morar
 dona Maria Leve, a seu pesar,

ca non pod'a manceba escusar
 20 se na Moeda Velha non morar.

Leccións rexeitadas

13 e lai] e alhur B

Variantes editoriais

13 morará] *morava* Lapa; e lai] *e alhor* Lapa, Littera : *a alhor* Lopes : *e alhur* Fregonese 16 vai] *for* Lapa : *fuy* Fregonese

Paráfrase⁴

(I) Direivos agora o que oín dicir de María Leve, que ben haxa: por causa da manceba que está a mal con ela (que a deixa) e xa que alí non lle quere vivir, na Moeda Vella [/vella] vai morar dona María Leve [/liviá/empobrecida] moi a seu pesar, (II) porque unha dona tal como ela non pode vivir [/sobrevivir] alí, sen unha manceba [criada/moza/«pupila»]; e vede, amigos, o que oín: que xa que a manceba [criada/moza/«pupila»] se lle quere ir, na Moeda Vella [/vella] vai morar dona María Leve [/li-

⁴ Se ben resulta imposible representar graficamente no texto crítico, por medio da puntuación, as posíbeis duplas interpretacións que contén a cantiga, tentamos evidencialas na paráfrase utilizando as parénteses angulares. Porén, nesta versión da paráfrase, só incluímos un primeiro nivel de sentidos velados. Entre parénteses normais incluímos algunha outra aclaración do sentido.

viá/empobrecida] moi a seu pesar, (III) pois di que vivirá alí mal e vilmente cando non tiver consigo a manceba [criada/moza/«pupila»], e quere ir vivir preto de San Martiño Pinario: pola manceba que se lle agora vai, na Moeda Vella [/vella] vai morar dona María Leve [/liviá/empobrecida], moi a seu pesar, (Fiinda) porque non pode escusar (dispensar, xustificar a ausencia) a manceba se na Moeda Vella [/vella] non vai vivir.

Xustificación da edición

No relativo á puntuación do texto, que reflicte a nosa interpretación sintáctica e conceptual do mesmo, consideramos que este escarnio pertence á modalidade das cantigas *atehudas ata a fiinda*, aínda que non foi considerada como tal na edición de Graça V. Lopes (2002), e tampouco foi incluída na listaxe de Kellerman (1966) nin no posterior estudo sobre esta forma métrica de Elsa Gonçalves (1993). A puntuación das estrofas na edición de Lapa, todas con punto e vírgula no final do último verso, parece indicar que o editor portugués si considera esta cantiga como unha *atehuda*, aínda que puntúe o primeiro verso das estrofas e a fiinda con maiúscula inicial.

v. 13 A mudanza de Lapa *morara* > *morava*, que é innecesaria, debe ser froito dun erro de lectura, talvez condicionado pola transcripción paleográfica tamén errada de Molteni, que leu *moraua* onde no manuscrito se le claramente *morara*.

vv. 13-16. Fronte ao texto editado por Lapa (v. 13 *alhor*; v. 16 *for*) concordamos coa necesidade de corrección da forma *alhur* do manuscrito, en posición de rima, que requiriría unha rima en *-ur* no v. 16. Neste verso o manuscrito presenta claramente a lección <uay> que por outra parte ten sentido pleno no contexto. É preciso, pois, intervir no v. 13 para restaurar a rima a (*-ai*) desta estrofa III. A solución *lai* proposta por editores anteriores (Montero Santalla 2000: 702; e aceptada en Martínez Pereiro 1999: 178) non parece desencamiñada, considerando que cadra moi ben no contexto sintáctico e tamén se axusta ao contido perfectamente. Alén diso, como notou Martínez Pereiro, a asociación dos

termos *mal e lai* rexístrase noutra ocasión no corpus trobadoresco coa mesma función intensificadora (na cantiga *Sueir'Eanes, este trobador* de Pero da Ponte [B 1636, V 1170; Tav 120,48]) e os rimantes *vai e lai* rexístranse tamén no refrán da cantiga *Lop'Anaia non se vaia* [B 1555; Tav 49,4] de Fernan Soarez de Quinhones.

Fregonese propón manter no v. 13 a lección do ms. (*alhur*) e emendar no v. 16 o rimante *vai* por *fuy*. Recoñece esta autora que «si ottiene così una rima imperfetta» (p. 56), que defende fronte ás leccións anteriores por ela consultadas, fundamentalmente a de Celso Cunha de 1961, que no v. 13 emenda *alhur* pola exclamación *e, ay!* Mais na nosa opinión, e a pesar dos argumentos por ela aducidos, unha irregularidade de tal na rima non é aceptábel.

II. ANÁLISE/COMENTARIO

Contextualización

A cantiga forma parte dunha serie de cinco composicións do propio Joan Vaasquiz de Talaveira entre as que se establece unha conexión intertextual por teren todas elas como protagonista a soldadeira *Maria Leve* (cf. anexo) e por trataren tópicos comúns. En tres delas rexístrase tamén o termo *leve* empregado en contextos propositadamente equívocos e con significados diferentes segundo os casos (alcume / liviá / empobrecida / imperativo de *levar*), por medio do procedemento da dilo-xía:⁵

⁵ No conxunto das cantigas en que emprega o termo *leve/Leve* con diferentes significados, Joan Vaasquiz realiza un exercicio moi similar ao que encontramos noutro texto cuxa protagonista é tamén unha soldadeira que recibe unha alcuña oposta á de *Maria Leve*. Estamos a referirnos á cantiga de Joan Soarez Coelho (V 1016; Tav 79,34): *Maria do Grave, grav' é de saber*. Un texto cuxo eixe retórico se basea precisamente na complexa polisemia do termo *grave*, antónimo de *leve*, e no que Joan Soarez Coelho fai alarde da súa condición de home letrado.

-(B 1546; Tav 81,15): O que veer quiser, ai cavaleiro, | Maria Perez,
leve algun dinheiro

-(B 1547; Tav 81,2) Ben viu dona Maria | Leve que non tragia

-(B 1548; Tav 81,10) Maria Leve, u se maenfestava

-(B 1549; Tav 81,19): Sancha Perez leve vós ben parecedes

Desde xa, parécenos relevante salientar que no grupo de cinco cantigas de Joan Vaasquiz de Talaveira en que aparece a figura de *Maria (Perez) Leve* asociada de forma máis ou menos explícita ao exercicio da prostitución, e para alén dos xogos de palabra sobre o alcume *Leve*, hai dous temas fundamentais que concentran a esencia da burla e constitúen o verdadeiro elemento cohesionador e identificador do ciclo: un é o desexo de diñeiro da protagonista (B1546 e B1547)⁶ e o segundo é o motivo da vellez da personaxe (B1545 e B1548). Talvez por iso o trobador decidiu tirar partido da circunstancia de existir unha rúa cuxo nome é unha combinación dos dous elementos, *moeda* e *velha*, para ambientar nela unha das cantigas da serie. Carlos Callón (2017: 340), comentando a circunstancia única da aparición do nome concreto dunha rúa no trobadorismo medieval, formulou a hipótese de «que todo sexa unha tremoia xocosa a partir do nome da rúa (cuxa orixe era unha antiga fábrica de cuñaxe de moeda): Moeda e Velha, polas *moedas* que cobraba e a *velha* que ela sería... ». Certamente, para nós, o motivo da vellice, tratado de forma equívoca, é o principal argumento desta cantiga, pois é en relación con el onde o trobador pon en xogo os procedementos retóricos de maior relevancia, como trataremos de demostrar.

⁶ Polo que se desprende da escasa lexislación medieval sobre a prostitución, parece que o perigo que estas mulleres representaban non radicaba tanto na corrupción moral dos seus clientes, senón nos prexuízos económicos que lles poderían causar, o que, xunto co feito de atraeren ladróns e tafures, podería arrastrar outras consecuencias máis ou menos desestabilizadoras para a vida da poboación (Ortega 2011: 135). Como se dixo, en dúas cantigas do ciclo personifícase na figura de *Maria Leve* o tópico relativo á cobiza das prostitutas polo diñeiro (cf. Anexo, n° 1: B 1546 e n° 2: B 1547).

Interpretación

Estamos perante unha cantiga que conta xa cunha certa historia crítica e que presenta unha dificultade hermenéutica moi elevada, tal como puxeron de manifesto algúns dos investigadores que se mergullaron na súa análise: «a composição, enigmática para mim, de Talaveira...» (Diogo 1998: 40); «a análise do(s) problemático(s) sentido(s) da cantiga» (Martínez Pereiro 1999: 179); «A cantiga tem, no entanto, alguns pontos obscuros» (projeto Littera).⁷

Manuel Rodrigues Lapa (1995: 165) foi o primeiro que percibiu indicios dunha relación de homosexualidade entre a soldadeira e unha súa criada. En palabras súas: «Maria Leve, uma soldadeira do tempo, desaviera-se com sua manceba, *com quem*, segundo parece, *mantinha maus costumes*. A serviçal, insatisfeita, queria passar-se para um lugar de má fama; e a patroa, que não podia passar sem ela, via-se obrigada a acompanhá-la para a rua suja.»

Carlos Paulo Martínez Pereiro (1999: 177-186) estudou o conxunto de cantigas deste autor que teñen como protagonista a *Maria Leve* e focou a súa análise precisamente nos equívocos a que esta alcuña dá lugar. Indica que os crueis deostos contra a soldadeira inciden na súa dupla condición de *velha* e prostituta (p.177). Matizando a lectura de Lapa, indica que

o importante non é só a suxerida e moi probábel relación lésbica que entre as dúas mulleres puidese existir, o realmente importante é que *Maria*, anacrónica «Madame», sen medios de subsistencia porque a deixou a súa «pupila», se ve obrigada, sendo *vella* (sic), a exercer a prostitución por si mesma para sobrevivir (*guarir*) ou o que é o mesmo a *morar* na *Moeda Velha*, a seu pesar (p. 180).

Na súa interpretación, cuestiónase o cambio de rúa da protagonista e sostense que o abandono da *manceba*, que tería tamén o sentido de

⁷ <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1578&pv=sim>

«pupila», obrigará a *Maria Leve* (que fica *leve* = empobrecida) a deixar a súa actividade como alcaiota ou «madame» para exercer ela mesma como prostituta, contra o seu desexo.

Por outro lado, concorda con Pimenta & Martinha (1978: 117) na identificación entre a *Maria Perez* que aparece nalgunha cantiga do ciclo de Joan Vaasquiz coa máis famosa *Maria Perez Balteira*, supoñendo que o trovador lle atribuiría aquí, con finalidade burlesca, o novo alcume de *Leve*.⁸

Graça Videira Lopes (2002: 256) incide na interpretación de Lapa: «Sátira contra a soldadeira *Maria Leve*. A cantiga refere —maliciosamente— o grande «apego» que ela tería a uma sua criada e que a levaria a mudar-se, de armas e bagagens, para a rua de má fama onde a dita criada quería viver.» E acrecenta outros posíbeis elementos equívocos: «O equívoco talvez se complete com o facto de *Leve* poder funcionar não apenas como alcunha, mas também como verbo, cujo sujeito é a manceba: o trovador pediria assim que ela levasse, de vez, e mesmo contra a sua vontade, a soldadeira».

A publicación en formato electrónico do *projeto Littera* (2011-), de que esta autora é corresponsábel, mantén esta mesma interpretación.

Tamén Carlos Callón (2011: 111-113) comenta esta cantiga desde esta perspectiva dunha relación lésbica no seu ensaio: «É neste campo

⁸ Sen podermos desbotar por completo esta hipótese, parécenos máis plausíbel que se trate de dúas persoas diferentes. De feito, hai constancia de que o termo *Leve* funcionaba como alcume na época. Encontramos un individuo con tal sobrenome nun documento do Mosteiro de Toxos Outos do 12 de febrero de 1277, coetáneo, pois, da cantiga: «...Martinum de Castro archipresbiterum de Entiino e Fernan Moogu d'Outes e Martini Anes dicto Leve per mandado do arciadiago don Miguel Sanchez...» e «Fernandum Moagum d'Outes at per Martinum Ioannis dictum Leve er per Ihoannem Petri notarium de Noya...». É probábel, pois, que a *Maria Perez* protagonista da cantiga de Joan Vaasquiz fose coñecida por este sobrenome *Leve* e que tivese ascendencia na área de Outes-Noia.

Neste sentido de non identificar as dúas *Maria Perez* é tamén de considerar o feito de que na documentación relativamente abundante sobre *Maria Balteira* non hai, que nós saibamos, alusión ao alcume *Leve*.

de significado (“que ela estaba acompañada por outra”) onde entra a segunda cantiga que está no frontispicio deste capítulo, «Direi-vos ora que oí dizer», de João Vasques de Talaveira. Aí, a referencia á «manceba» preséntase literal xa desde o terceiro verso».

Nunha investigación posterior de maior envergadura (2017: 336-341), analiza o ciclo de cantigas e en relación á que nos ocupa indica que é un texto «con portas abertas ao equívoco» (p. 337), do que o máis importante sería «o xogo con *Leve*, significante que pode funcionar non só como un alcume, senón tamén como verbo que tería a manceba como suxeito, isto é, que deberá levar a súa compañeira (...) por máis que sexa «a seu pesar» e mantén a interpretación en clavelésbica, aínda que o fai como «unha posibilidade entre as varias que ten aberto a crítica» (p. 337).

A exposición cronolóxica das diversas interpretacións indica que todas elas coinciden basicamente en salientar tres tópicos que serían fundamentais neste texto:

- a. *Maria Leve* ten unha manceba, unha criada aínda moza, con quen vive. Neste sentido, é importante o matiz da interpretación de Martínez Pereiro, pois nela *Maria Leve* non só viviría coa *manceba* senón que viviría dela.
- b. A *manceba* quere mudarse para a *Rúa da Moeda Velha* e *Maria Leve*, moi a desgusto, vai ter que a seguir para esa rúa.
- c. *Maria Leve* mantiña unha relación homoerótica coa súa *manceba*.

Un cuarto motivo, a vellez de *Maria Leve*, é tratado na maioría dos casos con carácter moi secundario.⁹

Porén, e como trataremos de argumentar, para nós é este último motivo da vellez da protagonista o albo satírico da composición, e, ao contrario do establecido na maioría das análises anteriores, non con-

⁹ Só Martínez Pereiro lle dá relevancia, aínda que, como veremos, a súa interpretación difire da nosa.

templamos que a protagonista manteña unha relación homosexual coa súa criada, e consideramos irrelevante para o sentido, aínda que non para o entramado retórico, que se vaia mudar desde outra rúa para a rúa da *Moeda Velha*. Nin sequera a alusión á *manceba* ten que responder fielmente a que tivese unha criada ou unha «pupila» na vida real, pois podería tratarse, utilizando o símil de Callón, doutro elemento máis da «tremoia» inventada polo trobador, e en calquera caso esta circunstancia sería secundaria. Con todo, é citada con frecuencia unha pasaxe dos Decretos de Afonso III de Portugal, de marzo de 1261, de que parece poder deducirse que era habitual que as soldadeiras se fixesen acompañar dunha *manceba*: «E se ssoldadeira for convidada nom leve comsigo manceba nem outro homem hu for elRey» (*PMH, Leges et consuetudines*, p. 207).¹⁰

Tal como se evidencia noutra das cantigas da serie, *Maria Leve, u se maenfestava* (UC 1567 = Tav 81,10; B 1548), onde se laia porque se sente vella (*são velha, ai capelan!*), coidamos que o xogo equívoco que sen dúbida se rexistra nesta cantiga e que determina fundamentalmente a súa composición non ten como obxecto de burla (ou polo menos non só) a condición homosexual da soldadeira Maria Leve, senón a súa condición de muller vella.

O termo *manceba* presenta na composición unha duplicidade de significados, que na lingua medieval ás veces se dan simultaneamente. Por un lado ten o valor de «moza, muller nova», que se rexistra por exemplo nas *Cantigas de Santa Maria: Esta é como Santa Maria guariu en Terena hũa manceba ravisosa* (CSM 319); *Como Santa Maria de Tudia sacou hũa ma[n]ceba de cativo* (CSM 325); *Como Santa Maria de*

¹⁰ O contexto en que se establece esta norma é o de evitar abusos por parte dos convidados á casa do rei (ou a un mosteiro ou igrexa) ao impedir que leven acompañantes, co fin de resultaren menos gravosos para o anfitrión. Dado que inmediatamente antes a lei alude a que un cavaleiro non podería acudir ao convite acompañado do seu escudeiro, e sendo este habitualmente un axudante do cabaieiro, polo xeral aínda mozo, tamén o termo *manceba* aludirá, probabelmente, a unha servente aínda moza da soldadeira, como se deduce do nome.

Rocamador guariu hũa manceba demoniada de demonio mudo e fez que falasse (CSM 343) etc. Por outra banda, *manceba* é sinónimo de *donzela*: *de fazer moller manceba sayr toste de cordura* (CSM 312.53); *Aquesta moller manceba era e grand'e fremosa* (CSM 346.15); outrosí, nunha cantiga de Gil Perez Conde: *leixar velhas feas, e as fremosas | e mancebas filha-las por esposas* (B 1528, Tav 56,1).

Ademais, ten o significado de «criada», como acabamos de ver e tamén podemos apreciar na propia cantiga de Talaveira (v. 8), e neste caso, como apuntou Martínez Pereiro, probabelmente teña tamén o sentido de xove prostituta «pupila» dunha alcaiota.

Usando esta clave de interpretación, o termo *manceba*, rexistrado en todas as estrofas da cantiga, incluída a fiinda, até un total de seis veces, pode interpretarse en todas as ocorrencias con varios significados simultaneamente: como «criada» e/ou «pupila» de Maria Leve e tamén como «muller moza, en plenitude física», nun primeiro nivel de lectura referido á propia criada de Maria Leve. Mais para nós, este último significado que fai referencia a unha muller en plenitude física ten aínda outro nivel de lectura máis velado de o entendermos referido, sempre en contextos negativos, á condición vital da propia Maria, que xa non é nova (*manceba*). Así se explica que a *manceba* (enténdase a «condición de manceba, a xuventude») se leve mal con ela e se lle queira ir: *pola manceba: que se desaven / dela* (vv. 3-4); *se manceba non á* (v. 8); *pois que se lh'a manceba quer ir* (v. 10); *poi-la manceba sigo non ouver* (v. 14); *pola manceba, que xi lh'ora vai ...* (v. 16); é por isto que terá de morar na rúa da *Moeda Velha, velha*, e contra a súa vontade (*a seu pesar*). O tempo pasou e a *manceba* que era xa se quere ir, abandónaa, para deixar paso á *velha* que agora é.

Retórica

Os procedementos retóricos fundamentais postos en xogo nesta composición, como nas outras do ciclo, pertencen ao ámbito da *aequivocatio* e empréganse no tratamento dos dous tópicos fundamentais do con-

xunto (a vellez da protagonista e a súa ansia de diñeiro). Mais, ao contrario do que ocorre nas outras composicións do ciclo en que os equívocos non presentan unha gran dificultade interpretativa, estamos aquí perante unha poesía hermética cuxa retórica do equívoco presenta varios niveis e que resulta, por tanto, de hermenéutica complexa. En calquera caso, pensamos que o autor contaba con que os tópicos comúns tratados nas outras cantigas do ciclo axudarían ao auditorio da época a desvendar o equívoco máis complexo formulado nesta. Pensamos tamén que, por esa mesma razón, non tería moito sentido introducir un motivo novo (a homosexualidade) como tema principal dunha cantiga tan complexa e escura, xa que obrigaría ao público coevo a unha interpretación a contrafío dos datos expostos abertamente, sen *palabras cobertas*, noutras cantigas do ciclo. Alén diso, se houberse algún elemento baseado na realidade obxectiva, ou se na altura circulase algún rumor, aínda que sen base real, sobre a homosexualidade de Maria Leve, non resulta fácil de entender que ese feito non apareza tratado noutras cantigas do ciclo. E afirmamos isto último a pesar de que en análises anteriores de diversa autoría (Martínez Pereiro 1999: 185-86; Callón 2017:340-41; Vieira & Morán Cabanas & Souto Cabo 2015: 84) si se teña afirmado que noutra cantiga do ciclo, concretamente *Sancha Perez Leve, vós ben pareceades* (UC 1568 = Tav 81,19; B 1549), existen indicios máis ou menos explícitos dunha relación lésbica que nós non conseguimos albiscar por máis que os procuramos.

Así pois, ao noso ver, o motivo principal tratado nesta cantiga burlesca, como noutras do ciclo, é a vellez da protagonista. Con ese propósito, o autor constrúe un texto complexo, con contradicións aparentes e que presenta varios niveis de equívoco.

Por un lado, acabamos de ver o duplo valor que pode adquirir o segundo elemento do nome *Moeda Vella*, que, conforme fixermos a pausa, funcionará simultaneamente como adxectivo modificador de *Moeda*, denominación dunha céntrica rúa de Compostela, e tamén como adxectivo caracterizador da soldadeira: *velha vai morar | dona Maria Leve, a seu pesar*. Estamos aquí perante un primeiro nivel de desvendamento do duplo sentido da cantiga, unha burla indirecta contra Maria

Leve pola súa condición de vella, que sería doadamente interpretada polo auditorio coñecedor da recorrencia dese tópic na obra deste trobador.¹¹

¹¹ O trobador de Talaveira emprega un procedemento da *aequivocatio* que se rexistra noutros autores da escola, baseado tamén no termo *velha*, e que incide nunha das condicións humanas que con certa frecuencia é obxecto de burla nas cantigas de «escarnho e maldizer»: a vellez. O artificio está situado no refrán, lugar de destaque do texto: *ena Moeda Velha vai morar | dona Maria Leve, a seu pesar* (vs. *ena Moeda, velha vai morar | dona Maria, leve a seu pesar*. Poremos só como exemplo unha cantiga dun dos autores que máis empregaron este motivo e estratexia retórica baseada nunha sintaxe equívoca, Pedr'Amigo de Sevilla: *Elvir', a capa velha dest'aqui* (B 1658, V 1192; Tav 116,10). Nunha primeira lectura inocente desta composición repróchasele á tal Elvira que sexa tan usureira como para vender *por dinheiros* a mellor capa das que lle deron e deixar para si a máis estragada. Mais por tras desta lectura inocente agáchanse outras lecturas ocultas, como ben puxo de manifesto Martínez Pereiro no seu ensaio sobre a *interpretatio nominis* na literatura trobadoresca (1999: 113-126). Unha destas outras lecturas burlescas, que é a que nos interesa aquí, radica na posibilidade de aplicar o repetido adxectivo *velha* a Elvira, cun lixeiro cambio na puntuación/prosodia en cada caso: *queres leixar a capa velha, Elvira, pera ti* vs. *queres leixar a capa, velha Elvira, pera ti*. A elaborada disposición sintáctica do antropónimo *Elvira* e do adxectivo *velha* nas súas múltiples repeticións ao longo da cantiga (vv. 1, 4, 7, 9, 11-12, 15, 17, 20) fan deste recurso da *aequivocatio* un dos eixes retóricos da mesma:

Elvir', a capa velha dest'aqui
que ti vendess'un judeu corretor,
e ficou contig'outra mui peor,
Elvir', a capa velha que t'eu vi,
5 ca queres sempre por dinheiros dar
a melhor capa e queres leixar
a capa velha, Elvira, pera ti.

Por que ti fiqu', assi Deus ti perdon,
a capa velh', Elvira, que trager
10 non quer nulh'ome máis, dás a vender
melhor capa velha d'outra sazon:
Elvira, nunca ti capa daran,

Nese primeiro nivel de duplicidade de sentidos, como indicamos contra o final da nota 11, estarían incluídos aqueles que os traballos críticos anteriores atribúen ao termo *leve/Leve* nesta e noutras cantigas do ciclo.

No entanto, por outro lado, e unha vez que sabemos que o termo *velha* se aplica indirectamente a *Maria Leve*, está o equívoco baseado na oposición entre os termos *manceba* e *velha*, oposición que na nosa proposta de interpretación resultará só aparente. Tal como está formulada a cantiga, nunha primeira lectura todo indica que o termo *manceba* é aplicado a unha criada e/ou «pupila» de *Maria Leve* que sería aínda unha moza, mentres que o termo *velha* sería aplicado á propia Maria, unha muller que entraba agora na vellez.

ca ficas, destas capas que ti dan,
con as máis usadas no cabeçon.

- 15 Da capa velh', Elvira, mi pesou,
porque non é ja pera cas d'el-rei
a capa velh', Elvira, que eu sei
muit'us'á [a] que contigo ficou,
ca pera corte sei que non val ren
- 20 a capa velh', Elvira, que ja ten
pouco cabelo, tan muito s'usou.

Como xa indicamos, tamén Joan Vaasquiz utiliza este mesmo procedemento noutras cantigas do ciclo: así en (B 1549), onde dependendo de onde se faga a pausa, a palabra *leve* pódese interpretar ben como alcume: *Sancha Perez Leve, vós ben parecedes* (Sancha Pérez Leve, vós sodes moi fermosa) ou ben como epíteto alusivo ao carácter «lixeiro, livián» da muller, tanto no sentido psíquico (parva) como no seu comportamento como muller «fácil». E tamén en (B 1546), onde en tres ocasións o mesmo termo *leve* pode ser interpretado como alcume ou como P₃ do SP do verbo *levar*: v. 2: *Maria Perez, leve algun dinheiro*; v. 5: *Maria Perez, lev'alg'en sa mão*; v. 8: *Maria Perez, lev'algo de juso*.

Neste sentido, é preciso lembrar a importancia que en casos como este tería a sutileza e mestría de execución do xogar intérprete, tanto na dicción como na xestualidade. Por exemplo na execución do refrán: *ena Moeda Velha vai morar | dona Maria Leve, a seu pesar* (vs. *ena Moeda, velha vai morar | dona Maria, leve a seu pesar*).

Porén, segundo a nosa proposta de interpretación do texto, e aquí radica a chave retórica basilar da cantiga, os termos antitéticos *manceba* e *velha* aplícanse a unha mesma persoa en dúas etapas vitais, ou máis en concreto, no tránsito dunha para a outra: a *manceba* que ela era váiselle inexorablemente (faise vella): xa non lle quere vivir na *Moeda* e polo tanto, a noutro tempo louzá prostituta *Maria Leve*, agora vai vivir, vella e por iso empobrecida, nesa mesma rúa: *na Moeda velha vai morar | ...Maria, leve, a seu pesar*.

A ficción da *manceba* contribúe a aumentar o sarcasmo contra Maria Leve: literalmente incide na súa condición de vella que se dedicaba á alcaiotaría porque xa non estaba en condicións físicas para exercer ela como prostituta. Indirectamente, segundo a nosa proposta, pode entenderse a burla contra Maria Leve por prolongar o exercicio da prostitución até extremos que, debido á súa gastada condición física, resultaban patéticos.

Joan Vaasquiz de Talaveira emprega aquí unha estratexia poética similar á utilizada por Joan Soarez Somesso na cantiga *Ūa donzela quig'eu mui gran ben* (UC 79 = Tav 78,25; B106), onde o aparente cambio dunha *donzela* por unha *dona* que se lle parecía moito non é tal, pois a *dona* e a *donzela* son a mesma persoa.

Na cantiga antecitada de Joan Soarez Somesso utilízanse procedementos similares da *aequivocatio*. O texto presenta unha primeira lectura que parece tratar o raro motivo do cambio de *senhor* (*chanson de change*): o namorado abandona a súa amada, unha *donzela* (muller nova solteira, virxe), e namórase dunha *dona* (muller casada) que se lle semellaba moitísimo a aquela.

Porén, coidamos, tras esta primeira lectura agóchase outra interpretación que multiplica o seu valor: o texto non trataría dun cambio de *senhor*, mais dun cambio de estado da *senhor*. Amaba unha moza virxe, unha doncela; a *donzela* casou, de aí que nunca máis a poida ver *donzela*, isto é, virxe (vv. 8-9), e agora el ama unha *dona* (muller casada) que é idéntica á *donzela*, porque ambas son a mesma persoa. Repárese na oposición *donzela/dona*, reiterada ao longo de toda a cantiga e que constitúe o eixe retórico da mesma, tal como na cantiga de Vaasquiz de Talaveira se reitera a oposición *velha/manceba*.

Eis o texto da cantiga (B 106) de Joan Soarez Somesso:

 Ûa donzela quig'eu mui gran ben,
 meus amigos, assi Deus me perdon,
 e ora ja este meu coraçõ
 anda perdudo e fóra de sèn
5 por Ûa dona, se me valha Deus,
 que depois viro[n] estes olhos meus,
 que mi-a semelha mui máis d'outra ren.

 Porque a donzela nunca verei,
 meus amigos, enquanto eu ja viver,
10 por esso quer'eu mui gran ben querer
 a esta dona en que vos falei,
 que me semelha a donzela que vi,
 e a dona servirei des aqui,
 pola donzela que eu muito amei.

15 Porque da dona son eu sabedor,
 meus amigos, assi veja prazer,
 que a donzela en seu parecer
 semelha muit', e por end'ei sabor
 de a servir, pero que é meu mal:
20 servi-la ei, e non servirei al,
 por a donzela que foi mia senhor.

Como xa expuxemos, tamén na cantiga de Joan Vaasquiz de Tala-veira se xoga con dous termos antitéticos, *velha* e *manceba*, que aparentemente son atribuídos a dúas persoas diferentes, *Maria Leve* e unha súa criada, mais que, segundo a nosa proposta de interpretación, se refiren a unha mesma muller, *Maria Leve*, que perdeu a xuventude e pasou de ser *manceba* a ser *velha*.

Sobre a mudanza de rúa

Ao contrario do que interpretan a maioría das edicións precedentes, consideramos que a mudanza de morada de Maria Leve é só unha miraxe máis creada polo autor, hábil manipulador da sintaxe, para contribuír ao disface equívoco xeral con que vestiu a cantiga, incluíndo a duplicidade, para nós só aparente, das personaxes.

O texto móstrase escuro neste sentido e ás veces mesmo parece contradictorio. Para nós non está claro que haxa un desprazamento real e de habelo, como xa indicou Martínez Pereiro (1999: 180), «ir *contra San Martinho*» suporía «só un moi curto ou inexistente desprazamento no espazo da mesma rúa da *Moeda Velha*».

Neste sentido parécenos relevante notar que a preposición utilizada co verbo *ir* é *en*, de valor estático, e non a preposición *a* de valor direccional. Se o foco estivese no motivo da mudanza de morada, acción que implica un deslocamento, o máis lóxico sería a utilización da preposición *a*.

Se a rúa da Moeda Velha era un lugar onde se exercía a prostitución e polo tanto onde a exerceu Maria Leve¹² mentres a súa louzanía llo permitiu (mentres foi *manceba*), parece un contrasentido que a soldadeira xa de vella vaia vivir a esa rúa, onde teoricamente xa vivía. Como mera hipótese podemos pensar que nunha área máis ampla á volta da rúa da Moeda Velha¹³ se exercía a prostitución e nela habería

¹² Por outras cantigas do ciclo (cf. anexo 2. 1 e 3) pódese deducir que esta era a actividade a que Maria (Perez) Leve se dedicaba: *Tod'home que a ir queira veer suso, | Maria Perez, lev'algo de juso.* (B 1546, vv. 7-8); *Sempr[e] eu pequei, des que fui foduda* (B 1548, v. 7).

¹³ Non é doado facerse unha idea de como era naquela época a compostelá rúa da Moeda Vella, o que dificulta aínda máis o podermos coñecer a dimensión do posíbel desprazamento de Maria Leve e, en definitiva, a interpretación cabal da cantiga.

En calquera caso, a localización e configuración actual da rúa da Moeda Vella probablemente difira bastante da medieval por causa das drásticas mudanzas urbanísticas sufridas na área entre a catedral e San Martiño Pinario desde a Idade Media aos nosos días. Aínda que a gran transformación tivo lugar no século XVIII, xa no século XIV sufriu unha reforma importante: «A comienzos del s. XIV varios

zonas máis expostas que outras, sendo a *Moeda Velha*, e máis concretamente a zona, *contra San Martinho*, a parte máis retirada onde exercerían as prostitutas máis vellas e estragadas pola vida. E aquí faise evidente a metáfora que identifica estas mulleres coas moedas vellas e moi gastadas polo uso. Nesta liña interpretativa parece apuntar o comentario de Diogo (1998: 40) a propósito da fiinda: «A conclusión sería que a juventude (mesmo que apenas na serviçal) é indispensable para se não viver na Moeda Velha, lugar parece-me que degradado». Repárese na relevancia que o crítico portugués lle confire á idea de «juventude», para nós fundamental na interpretación da cantiga, aínda que el a aplique en positivo á *manceba* e non como unha carencia de Maria Leve.

documentos la llaman *Moneta Veteri* y su configuración parece transformarse en 1323, cuando el monasterio de San Martín y el obispo compostelano permutan casas para abrir una calle entre Moeda y la rua *Vallis Dei*. | Además, algunas de las casas sitas en la Rua Moeda Vella parecen encontrarse cercanas a la capilla de la Corticela en 1394. | Al final de la Edad Media se conocía a la plaza que da a la fachada norte de la catedral como *Plaza de las Cambias*, ocupada por distintos puestos y tiendas que ardieron en 1631. Parece descartable situar la Moneda en el lado que ocupa en la actualidad el muro de San Martín Pinarío, pues en aquellos momentos debía haber una tapia del monasterio» (Roma Valdés 2011: 5). Este autor fixo un seguimento da nomenclatura desta rúa, orixinalmente denominada Moeda (*Moneta*): «Las referencias más antiguas a la *rua que vocatur moneta* datan de 1189 y 1191, cuando el taller se encontraba en actividad» (p. 4). Con posterioridade os documentos rexistran algunha flutuación na denominación: «las denominaciones son *Moneta* (1223), *Moneta Nova* (1214, 1230, 1237), *Moneta Grandi* (1231, 1276)» (p. 4).

Á vista destes datos, talvez non sexa disparatada a hipótese de que, estando Joan Vaasquiz de Talaveira activo entre 1260 e 1295 aproximadamente e pasadas xa varias décadas desde o cesamento da acuñación de moeda nese local, coincidise cun momento de certa indeterminación do nome da rúa no cal xa se xustificaba a alternancia dunha nova denominación (*rúa da Moeda Vella*) xunto coa habitual e coloquial *rúa da Moeda* ou simplemente a *Moeda*. En todo o caso é moi posíbel que coloquialmente na lingua cotiá se utilizase o primeiro termo (*Moeda*), o que facilitaría o xogo de palabras creado por Joan Vaasquiz baseado na diloxía do segundo termo: *Velha/velha*.

Así pois, pensamos que a expresión dilóxica rexistrada nos versos do refrán,

ena Moeda Velha vai morar
dona Maria Leve, a seu pesar

debe ser interpretada con outro sentido: *dona Maria Leve* non vai morar a outra rúa, senón que, abandonada pola «manceba» (perdido o vigor da xuventude), vai seguir vivindo, agora xa vella, na mesma rúa onde vivía, a rúa da Moeda Velha. Se acaso, verase obrigada a retirarse aínda máis, a unha parte máis escura e degradada, *contra San Martinho*.

Para nós, o verbo *ir* funciona como auxiliar, e ten un valor desemanatizado na perífrase *vai morar en*, que podemos parafrasear como «morará en», e non o valor propio de «desprazarse en dirección a»; isto é, interpretaremos antes «morará, vella, na rúa da Moeda Vella» que «irá morar, vella, á rúa da Moeda Vella».

Por outro lado, parécenos que o adverbio *ali* dos vv. 4, 8 e 13 debe ter un referente que para nós é a rúa da Moeda Velha, nos tres casos, polo que non cabería un deslocamento físico.

Os vv. 7-8 son moi aclaratorios neste sentido e tamén para a interpretación xeral que aquí propomos:

ca atal dona com'ela guarir
non pod'ali, se manceba non á

O adverbio *ali* refírese á rúa *da Moeda Velha*, onde mulleres como Maria Leve *guarian*, isto é, gañaban a vida, exercendo a prostitución, actividade que ela non ía poder seguir exercendo agora que non ía ter consigo a manceba (a louzanía da xuventude).

A locución modal *a seu pesar* hai que entendela, pois, en referencia á nova condición de *velha* e non en relación a unha mudanza de rúa non desexada. O pesar deberase tamén a que xa non vai poder exercer como prostituta na rúa da *Moeda Velha* onde sempre o fixo, porque xa é vella,

ou talvez ao contrario, a que vai ter que seguir exercendo como tal a pesar de que xa é vella.

Non obstante todo o afirmado nesta epígrafe, pensamos que non se pode excluír a posibilidade de que o adverbio *ali* careza dun referente explícito no texto, de forma que faría referencia a un lugar indeterminado onde Maria Leve vivía coa súa *manceba* até que esta decidiu abandonala, véndose a ama obrigada a ir vivir á rúa da *Moeda Velha*. En calquera caso, a nosa proposta de interpretación funcionaría igualmente, pois o que obrigaría a Maria Leve a mudarse para a rúa da *Moeda Velha* sería a perda da xuventude, da plenitude física necesaria para poder exercer a prostitución noutras zonas máis expostas (isto sen contar coa posíbel existencia dalgunha disposición legal que obrigase ás prostitutas máis vellas a exercer en lugares menos expostos).

A vellez como motivo de burla

Como xa expuxemos reiteradamente, para nós o motivo principal da burla contra Maria Leve é a súa condición de persoa vella, unha circunstancia que non cadra coa actividade como prostituta que presumiblemente exercía na rúa da *Moeda Velha*.

A clave desta interpretación achámola noutra cantiga deste mesmo ciclo, onde o trovador crea unha escena patética con intención sarcástica e nos presenta Maria Leve recoñecendo que tivo unha vida de pecadora, da cal non parece arrependida, e confesando que o que lle causa maior pesar neste momento é o «pecado» de ser vella: *São velh', ai capelan!* (cf. Anexo II, 3; B 1548), feito que lle dificultará seguir levando ese tipo de vida.

Este tema da vellez, que acabamos de ver usado tamén por Pedr'Amigo de Sevilha, rexístrase con relativa frecuencia nas cantigas de escarnio e maldizer como motivo de burla, en consonancia co gusto da comicidade satírica por centrar o foco en defectos ou aspectos físicos negativos ou, como é o caso, na condición xeral de persoa idosa, con toda a deterioración física que iso leva consigo.

Non é aquí o lugar para nos estendermos sobre este asunto,¹⁴ mais si consideramos preciso realizar un comentario sobre un aspecto que pode parecer inaudito desde unha perspectiva actual como é o aparentemente repentino paso da xuventude para a vellez que apreciamos na protagonista da nosa cantiga. Recorreremos para iso a unha cita xa clásica de Georges Minois (1989: 274-275) sobre a concepción da vellez na Idade Media:

La noción de vejez, como la de infancia, es relativamente confusa en las mentes medievales. En tanto que la incapacidad física no paralice por completo al individuo, apenas se hace diferencia entre el hombre maduro y el hombre anciano, el cual, mientras no se retire, y no se retirará hasta el último momento, conserva íntegramente su puesto en la sociedad. La división de las «edades de la vida» es un juego intelectual que no corresponde a ninguna realidad de hecho ni de derecho. La vida humana es una e indivisible. Comienza con el bautismo y termina en la tumba.

A vellez, pois, non era tanto unha cuestión de idade, senón que era antes unha cuestión de perda das facultades físicas, de forma que unha persoa que mantivese o vigor e as capacidades físicas sería considerada xove independentemente da idade. E Maria Leve, polo que confesa noutra cantiga do ciclo citada, como vimos, séntese xa vella, isto é, sente que perdeu as condicións de vitalidade física que antes tiña.

Nun recente estudo sobre o tratamento da vellez nas *Cantigas de Santa Maria*, Elvira Fidalgo (2019: 326) aduce como exemplo significativo desta percepción medieval común da división en tres períodos da vida (infancia, xuventude, vellez) uns versos das propias cantigas marianas, en concreto os vv. 3-8 da cantiga 389. É de salientar que se utiliza a palabra *mancebos* para facer referencia ás persoas que están no tramo da vida entre a infancia e a vellez:¹⁵

¹⁴ Ao tema da vellez na poesía trobadoresca profana aproxímonose Ester Corral (1993).

¹⁵ A partir da edición de Mettmann, tamén seguida por Fidalgo, introducimos unha variante (coa correspondente puntuación aclarativa) que consideramos ne-

A que per'a parayso | irmos nos mostra camin[n]os,
poder á de sãar velhos | e mancebos e menin[n]os.

Poder á de sãar velho | se é tal que o merece,
e outro si o mancebo | se faz bõa mancebece,
outrosi ao menino | se algun mal lle contece,
quand'an sas enfermidades | seendo muy pequenin[n]os.

Polo tanto, o termo *manceba* rexistrado na cantiga de Joan Vaasquiz de Talaveira pode interpretarse no sentido amplo de «muller que está en plenas facultades físicas», unha condición que segundo a nosa proposta, a protagonista xa perdera, como ela mesma pateticamente recoñece noutra cantiga, tal como acabamos de comentar.

En todo o caso, en circunstancias normais, necesariamente tiña que haber un período longo de anos desde que unha muller era considerada *manceba*, isto é, pasaba da infancia á xuventude, até que fose considerada vella. Por iso vemos unha intención fortemente irónica no uso do termo *manceba*, pois sería evidente para o público coetáneo que Maria Leve xa non era unha moza, aínda que probabelmente disimulábase os anos e a deterioración física con múltiples enfeites.¹⁶ No contexto do ciclo poético en que se insire esta cantiga, a simple asociación dos

cesaria no primeiro hemistiquio do primeiro verso do refrán onde necesariamente ten que haber unha preposición *a* camuflada polo encontro coa preposición *pera* (*A que pera parayso | irmos* [Mettmann] > *A que per'a parayso | irmos* (= *A que pera irmos a parayso*).

¹⁶ Poderá ser esta a clave de interpretación da cantiga B 1548 (cf. Anexo II), en que Maria Leve recoñece en privado perante o confesor unha condición, a de vella, que ela ocultaba (ou tentaba ocultar) en público e que como tal engano debía ser confesado como «pecado»? Séxao ou non, pensamos, en todo o caso, que desde o punto de vista da intención burlesca e paródica é tan efectiva esa lectura como que a soldadeira desvele, baixo segredo de confesión, unha circunstancia que para todos sería xa unha evidencia, mais da que ela parece ser consciente desde hai pouco tempo. En ambos os casos, o «patetismo» da confesión eleva o grao de crueldade da burla.

termos *manceba* e *velha* entre si, así como ao nome de *Maria Leve*, sería motivo de hilaridade.

Sobre o sentido da fiinda. Conclusión

Calquera que for a interpretación da cantiga, non resulta doado de captar o sentido dos versos da fiinda. Só nalgunhas das edicións anteriores se aclara explicitamente o contido destes dous versos. Así o fai Martínez Pereiro (1999: 179): «Concluindo na «fiinda» que *Maria*, sen *manceba*, non podería vivir máis que na *Moeda Velha* ou, se quixermos, que, se non vive na *Moeda Velha*, necesita a *manceba* (isto é, *non pod'a manceba escusar*)». Tamén o fan Vieira & Morán Cabanas & Souto Cabo (2011: 45) na paráfrase que realizan do texto: «Se non tiver consigo a *manceba*, en todos os lados estará mal, e por iso se ve obrigada a ir para a rúa da *Moeda Vella*, único lugar onde poderá escusar a súa presenza».

Ambas as interpretacións son basicamente coincidentes, no sentido de que *Maria Leve* só poderá *escusar*¹⁷ (prescindir de) a *manceba* se morase na rúa da *Moeda Velha*.

¹⁷ No corpus trobadoresco profano o verbo *escusar* rexístrase como transitivo, intransitivo e pronominal, nos tres grandes xéneros, cun significado que flutúa entre estes matices: «eximir, dispensar, escusar(se) de, recusar(se); evitar» (vid. *Glosa*, s. v.). Así nunha cantiga de amor de Don Dínis (UC 495 = Tav 25,84; B 497, V 80): *ca meu serviç'e meu amor | sera-vos d'escusar peor | que a min d'escusar viver* (vv. 20 e 21); noutra de amigo de Pero da Ponte (UC 828 = Tav 120,52; B 831, V 417): *–Pois escusar non podedes, mia filha, seu gasalhado* (v. 16); e tamén por duplicado nunha cantiga de escarnio de Gil Perez Conde (UC 1551 = Tav 56,3; B 1532): *e nunca foi escusado | nen vós nunca me escusastes | de servir per mia pessõa* (vv. 17-19). Tamén é este o significado do verbo que se rexistra nas *Cantigas de Santa Maria*: *por esto foi o monge escusado daquel furto, de que o mal sospeitavan* (CSM 151.45), así como noutros tipos de textos, tanto na prosa literaria como na documentación notarial, onde se rexistra abundantemente (vid. TMILG, s. v. *escusar*).

Esta abrumadora unicidade, xunto coa dificultade de lle encontrar sentido no contexto da cantiga, fai que desbotemos a posibilidade de interpretar o verbo *es-*

En efecto, esta parece ser a interpretación literal dos dous versos conclusivos. Ora ben, parécenos que tras esta interpretación literal subxace un outro sentido ou intención que resulta máis difícil de captar e delimitar, mais que segundo a nosa hipótese de interpretación se desvendaría claramente: a área da rúa da *Moeda Velha* sería unha zona retirada e degradada (Diogo 1998: 40), o único lugar onde as prostitutas máis vellas poderían malvivir, obrigadas pola imposibilidade de competiren con mulleres máis novas (*mancebas*), unha vez que perderon a louzanía que lles permitía exercer noutras zonas máis expostas, e talvez tamén conminadas por algún tipo de disposición legal.

Iso é o que lle aconteceu a Maria Leve, que finalmente perdeu os últimos rescaldos da súa xuventude, abandonada de vez pola *manceba* que algún día foi.

FINANCIAMENTO

Este traballo foi elaborado ao abeiro do proxecto *Universo Cantigas (IV). Edición crítica digital de las cantigas de amigo*, (cód. PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través da Agencia Estatal de Investigación.

cusar co significado de «esconder», a pesar de o termo ser unha creación a partir do participio *escuso*, do verbo *esconder*, cuxo valor semántico si se conserva na locución medieval *a escuso ~ a escusa*: «ás agachadas, ocultamente».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLÓN, Carlos (2011). *Amigos e sodomitas. A configuración da homosexualidade na Idade Media*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- CALLÓN, Carlos (2017). *As relacións sexoaffectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego* [tese de Doutoramento]. Coruña: Universidade da Coruña, 2 vols.
- CSM = Mettmann
- CORRAL, Esther (1993). «A figura da velha nos cancioneros profanos galego-portugueses». *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 403-414.
- CODOLGA: *Corpus Documentale Latinum Gallaeciae*, Centro Ramón Piñeiro. [En liña] [20 xullo 2021]. <<http://corpus.cirp.es/codolga/buscas>>.
- DIOGO, Américo A. Lindeza (1998). *Leitura e leituras do escarnh'e maldizer*. [s.l.]: Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental.
- FERRARI, Anna (1979). «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)». *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14: 27-142.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2014-). *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Coruña: Universidade da Coruña. [En liña] [12 xullo 2021]. <<http://glossa.gal>>.
- FERREIRO, Manuel; MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos P.; TATO FONTAÍÑA, Laura (ed.) (2007). *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa=Guidelines for the Edition of Medieval Galician-Portuguese Troubadour Poetry*. A Coruña: Universidade da Coruña. [En liña] [20 xullo 2021]. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/15993/Ferreiro_Manuel_%26_Martinez_Pereiro_Carlos_P_%26_Tato_Fontai%C3%B1a_Laura_2007_Normas_de_Edicion.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- FIDALGO, Elvira (2019). «Viejos, viejas y alcahuetas. Consideraciones acerca de la vejez en las Cantigas de Santa Maria». «Et era muy acucioso en allegar el saber». Eva Núñez; Enrique Noguerras (ed.). *Studia Philologica in honorem Juan Paredes*. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada, 323-338.
- FREGONESE, Roberta (ed.) (2007). *Joham Vaazquiz de Talaveyra, Poesie e tenzoni*. Milano: Spolia.

- GONÇALVES, Elsa (1993). «Atehudas ata a fiinda». *O cantar dos trovadores. Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 167-186.
- KELLERMAN, Wilhelm (1966). «Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée». *Mélanges offerts à René Crozet... à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Pierre Gallais; Yves-Jean Rio (ed.). Poitiers: Société d'Études Médiévales, vol. II, 1203-1211.
- LOPES, Graça Videira (2002). *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1999). *A indócil liberdade de nomear. (Por volta da «interpretatio nominis» na literatura trovadoresca*. A Coruña: Espiral Maior.
- METTMANN, Walter (ed.) (1981). *Afonso X O sábio. Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Universidade de Coimbra.
- MINOIS, Georges (1987 [1989]). *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*. Trad. Celia María Sánchez. Madrid: Editorial NEREA.
- MOLTENI, Enrico (1880). *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*. Halle a S.: Max Niemeyer Editore.
- MONTERO SANTALLA, José-Martín (2000). *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise* [tese de doutoramento]. Coruña: Universidade da Coruña.
- ORTEGA BAÚN, Ana Estefanía (2011). *Sexo, Pecado, Delito. Castilla de 1200 a 1350*. [s.l.]: Bubok Publishing.
- PalMed = *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa. Versión 1.0*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [En liña] [20 xullo 2021]. <[http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:1:12625781543198:::~:](http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:1:12625781543198:::)>.
- PMH (1858) = *Portugaliae Monumenta Historica. A saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum, iusu Academiae Scientiarum Olisiponensis edita. Leges et consuetudines*, Volumen I, Fasciculus II. Olisipone: Typis Academicis.
- PROJETO LITTERA = Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro [et al.]. (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [En liña] [13 xuño 2021]. <<http://cantigas.fesh.unl.pt>>.
- ROMA VALDÉS, Antonio (2011). «La ubicación de las casas de moneda en la Europa Medieval. El caso del reino de León». Nicholas Holmes (ed.). *Pro-*

- ceedings of the XIV International Numismatic Congress, Glasgow, 2009*. Glasgow: International Numismatic Council, 1580-1590 [en liña] [20 xullo 2021] <(11) (PDF) La ubicación de las casas de moneda en la Europa medieval. El caso del reino de León | Antonio Roma Valdes - Academia.edu>
- TMILG = Varela Barreiro, Xavier (dir.) (2004-). *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. [En liña] [28 agosto 2021]. <<http://ilg.usc.es/tmilg>>.
- VIEIRA, Yara; MORÁN CABANAS, M.^a Isabel; SOUTO CABO, José Antonio (2011). *O amor que eu levei de Santiago: Roteiro da lírica medieval galego-portuguesa*. Noia: Toxosoutos.
- VIEIRA, Yara; MORÁN CABANAS, M.^a Isabel; SOUTO CABO, José Antonio (2015). *O caminho poético de Santiago: Lírica galego-portuguesa*. São Paulo: Cosac Haify.

ANEXO I. TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

Johāvaa fquiz
9ged t'nel
1545 Direyu9 ora q̄ oy dizer
de maria leue assy aia bē
P ola manceba q̄ se desauē
Dela epoysh·ali nō q̄r uyuer
/ E na moeda uelha uay morar
Dona maria leue a seu pesar.

~~Joham Vaas quiz~~
Ca atal dona comela guarir
Nō podaly se māceba nō a
E uedes q̄ oy amigg ia
Que poyt q̄ selha māceba q̄r hyr
/ E na moeda velha uay morar

Ca diz q̄ morara aly mal e alhur
Poi la manceba sigo nō ouuer
E contra san M̄tinho morar q̄r
Pola māceba q̄xilhora uay
/ E na moeda uelha vay

| Ca nō poda māceba escusar
| Se na moeda uelha nō morar

ANEXO II. OUTRAS CANTIGAS DO CICLO DE MARIA (PEREZ) LEVE, DE JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA

1. Joan Vaasquiz de Talaveira (UC 1565 = Tav 81,15; B 1546)

O que veer quiser, ai cavaleiro,
 Maria Perez, leve algun dinheiro;
se non, non poderá i adubar prol.

5 Quen a veer quiser ao serão,
 Maria Perez, lev'alg'en sa mão;
se non, non poderá i adubar prol.

Tod'ome que a ir queira veer suso,
 Maria Perez, lev'algo de juso;
se non non poderá i [adubar prol].

Burla contra Maria Perez Leve fundamentada na diloxía do termo *Leve*, que sería interpretado en primeira instancia como alcume, asociado ao nome *Maria Perez*, mais que decontado se desvela como forma do verbo *levar* en contextos asociados á necesidade de levar diñeiro con que pagar as relacións sexuais.

2. Joan Vaasquiz de Talaveira (UC 1566 = Tav 81,2; B 1547)

Ben viu Dona Maria
 Leve que non tragia
ren na mia esmoleira.

5 Quando me deostava,
 ben viu ca non andava
ren na [mia esmoleira].

En B 1547, o alcume *Leve* podería interpretarse simultaneamente como terceira persoa do verbo *levar*, co que se establecería un xogo léxico de contrarios entre a primeira e a última palabra do verso 2: *leve, que non tragia*.

En calquera caso, trátase, como na cantiga anterior, do tópico da cobiza de diñeiro da prostituta, neste caso, a protagonista da cantiga que comentamos neste traballo.

É probábel que haxa unha intención grotesca e denigratoria na utilización do termo *esmoleira*, por ser esta unha pequena saqueta para as moedas miúdas con que dar esmolos aos mendigos; o que presenta unha imaxe totalmente degradada da condición vital de Maria Leve.

3. Joan Vaasquiz de Talaveira (UC 1567 = Tav 81,10; B 1548)

Maria Leve, u se maenfestava,
darei-vos ora o que confessava:
«*São velh', ai capelan!*»

5 Non sei oj'eu máis pecado, burgesa
de min, mais vede-lo que mi máis pesa:
São velh', ai [capelan!]

Sempr[e] eu pequei, des que fui fududa,
pero darei-vos o per que perduda:
São velh', ai capelan! ».

A cantiga B 1548 é importante porque nos desvela en parte as claves de interpretación da nosa cantiga: a consciencia da propia vellez, no refrán (*São velha, ai capelan!*), así como a alusión indirecta ao exercicio da prostitución (v. 7) que agora, por ser vella, xa non pode continuar; de aí que —contra o que probabelmente desexaría— non poida confesar outro pecado agás o non pecado de ser *velha* (v. 4 *non sei oj'eu máis pecado*).

4. Joan Vaasquiz de Talaveira (UC 1568 = Tav 81,19; B 1549)

Sancha Perez, leve vós parecedes;
 e pero eu sei que mi vós mal queredes,
non xi m'obrida o amor de Maria.

Bon doair'avedes e manso falades;
 5 e pero eu sei que me vós desamades,
non xi m'obrida o amor de Maria.

Burla contra Sancha Perez, que poderá ser irmá da Maria Perez da cantiga B 1546, identificada coa Maria Leve das cantigas B 1547 e B 1548. Esta probábel identificación dificulta a consideración dunha relación lésbica entre ambas. Nesta cantiga faise unha descrición positiva da muller, en principio, mais, como ela rexeita o pretendente, este lembra o amor pasado pola irmá Maria. O esperábel, nunha cantiga burlesca, sería que Sancha tamén o amase e que aínda así el non esquecese o amor de Maria.

Mais tamén podemos entender que aínda que Sancha o rexeita, cumprindo coa ortodoxia das cantigas de amor, el lembra outro amor pasado, o de Maria, que tamén o rexeitou. O amor desgrazado por Sancha, que o rexeita, non é quen de facerlle esquecer o amor desgrazado por Maria.

A Maria a que se alude no refrán desta cantiga (*non xi m'obrida o amor de Maria*) é, con moita probabilidade, a Maria Perez da cantiga B 1546, identificábel coa Maria Leve das cantigas B 1547 e B 1548, a Maria Leve da rúa da Moeda Velha. Sancha Perez Leve sería, por tanto, irmá da Maria Perez (Maria Leve, Maria Perez Leve) das cantigas anteriores. Esta probábel identificación dificulta, como dixemos, aínda que non a descartaría absolutamente, a consideración dunha relación lésbica entre ambas irmás. Trátase, pensamos, dunha parodia do *topos* da *chanson de change*, do cambio dunha amada por outra, en que o protagonista, insatisfeito coa mudanza, lembra o amor de Maria, a quen súa irmá Sancha non é quen de substituír.

Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.



DESIGNING SATISFACTION: [HIDDEN] TECHNOLOGY IN THE «CANTIGAS» OF PERO MEOGO

RIP COHEN

Independent Researcher

ABSTRACT: This paper examines the relationships between cognition and the design of verses, strophes, poems and an entire sequence in the *cantigas d'amigo* of the 13th century Galician poet Pero Meogo. The brain rewards itself for correctly predicting phenomena. Tension is greatest when a surprise delays a predicted event. In the ninth and last *cantiga* of Meogo we find unique virtuosity in the handling of *leixa-pren* and a unique change in rhyme-scheme just before the end of the poem and the sequence. There is, moreover, an extraordinary correspondence between Meogo 9 and a mother-daughter dialogue in a Serbian ballad transcribed in the early 18th century.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric; *cantigas d'amigo*; strophic design; *leixa-pren*; cognition.

DISSENYANT LA SATISFACCIÓ. LA TECNOLOGIA [OCULTA] A LES CANTIGUES DE PERO MEOGO

RESUM: Aquest treball examina la relació entre la cognició i el disseny de versos, estrofes, poemes i una seqüència completa a les *cantigas d'amigo* del poeta galleg del segle XIII Pero Meogo. El cervell es recompensa a si mateix per predir correctament els fenòmens. La tensió és màxima quan una sorpresa retarda un esdeveniment previst. A la novena i última cantiga de Meogo hi trobem un virtuosisme únic en la utilització del *leixa-pren* i un canvi d'esquema rítmic singular, tot just abans del final del poema i de la seqüència. D'altra banda, existeix una extraordinària correspondència entre Meogo 9 i un diàleg mare-filla en una balada sèrbia transcrita a principis del segle XVIII.

PARAULES CLAU: lírica gallegoportuguesa; *cantigas d'amigo*; disseny estròfic; *leixa-pren*; cognició.

Form, language and action in the Galician-Portuguese *cantigas d'amigo* are full of fascinating features.¹ We find evidence for the development of rhymed strophic poetry in the Romance languages: the five varieties of the general form aaB reflect a historical development that took place centuries earlier (Cohen 2016: 34). In the language we find a conservative and restricted lexicon, with—among other things—a precise rhetoric of repetition with variation called *leixa-pren*. The personae (those that can speak or be spoken to) are a girl, her mother, a boy, and the girl's girlfriend(s), and they perform a limited yet varied set of speech-actions — which reflect custom and are material for social history. The 500 *cantigas* with these characteristics provide a dream-come-true laboratory for philological research. We feel we are examining, at an archaic stratum, the basic materials that poetry is made of. The *cantigas d'amigo* beg an important question that goes beyond the traditional bounds of philology: why were these songs popular? What was it that audiences found pleasing? Here I will try to show how, in songs by Pero Meogo, the text creates and satisfies expectation. This has to do with the way things end.

Rhyme, for instance, ends a verse. The historical origin of rhyme in Romance languages is still debated. But leaving aside that problem, we can ask: why should there be rhyme at all? A few years ago a linguist said to me: “You could explain the origin of rhyme as a successive tightening of right edge marking”. He added: “Even in non-rhyming verse there are consistent features applying at the right edge to mark the line end”. However it arose, verse-end rhyme is common to early Romance poetry. And with or without rhyme, the final part of a verse tends to be more rule-governed than the rest, and therefore more predictable. Ac-

¹ This is a slightly revised version of a keynote address given (virtually) at the Università di Roma, La Sapienza, in a colloquium entitled *Parola al testo: percorsi interdisciplinari di teoria e critica del testo* (Convegno dottorale organizzato dal dottorato Scienze del Testo dal Medioevo alla Modernità), on 15 June 2021. I am grateful to the organizing committee for the kind invitation. Numbering of the *cantigas d'amigo* follows that in Cohen (2003).

ording to one theory, this predictability saves time in the working memory. What the brain can foresee requires less work, and ease of cognitive processing is perceived by the brain as pleasurable. This, in brief, is the theory of linguist Nigel Fabb (2014, 2015; cf. Cohen 2013). David Huron, a musicologist, articulates a broader view, a theory of expectation, based on biology and culture (Huron 2006). He sees five kinds of response to an event: *imagination response*, *tension response*, *prediction response*, *reaction response*, and *appraisal response*. I will concentrate on the prediction response. The basic idea is that the brain gets a positive buzz when its predictions prove true; but the brain misattributes this positive valence, as though it were caused by the event we predicted, instead of by the success of our prediction. Thus, at the end of a movement in a classical sonata-allegro form, pleasure is not caused by the chord of the final cadence, but by the fact that our brain correctly predicted that chord. It is not the signal itself that affords pleasure, but the brain congratulating itself that it knew that chord was coming. And repetition, which is all-pervasive in the *cantigas d'amigo*, helps the brain predict. Huron (2006: 141) says, “all other things being equal, predictability, by itself, will be experienced as pleasant. The easiest path to predictability is through repetition”.

In nearly 90% of the *cantigas d'amigo* a refrain caps the strophe, so that (after the first strophe) the refrain is fully predictable. If there is no *fiinda*, the last place where new *thematic* material can be added is the verse before the refrain in the last stanza, a position I dubbed Rv-1 (Cohen 1996: 8; cf. Cohen 2003: 47). At Rv-1 there is a metrical quirk, which, though limited to a few poems, was apparently deliberate: a hypermetric verse is permitted there. I also noticed a tendency, in poems with a dose of insult, for a harsh word to be located at Rv-1: *traedor* or *perjurado*. We can see this technique even more clearly in an aaB *cantiga de maldizer*, where an obscene word appears in that position (the speaker addresses his rival): *Veedes m' andar morrendo | e vós jazedes fofendo | vossa molher* (Johan Garcia de Guilhade, CEM 207).

So the end of a unit (verse, strophe, *cantiga*) tends to be distinguished by one or more features of form, language or action. Some of

these features can be predicted with certainty, for instance rhyme and the refrain. And the technique of *leixa-pren* allows the listener to predict much of the text after the first strophe.

Now let's look at four poems which stand out among the nine of Pero Meogo. First, No. 5, where we can see the workings of *leixa-pren*, a concatenation of strictly determined verbal repetition that proceeds by pairs of strophes.

PERO MEOGO 5

aaB (×6): 11' [5'+5']

i-a // a-a || çda *cobras alternantes*

<Levou s' aa alva>, | levou s' a velida,
vai lavar cabelos | na fontana fria,
leda dos amores, | dos amores leda.

5 <Levou s' aa alva>, | levou s' a louçana,
vai lavar cabelos | na fria fontana,
leda dos amores, | dos <amores leda>.

Vai lavar cabelos | na fontana fria;
passou seu amigo, | que lhi ben queria;
leda dos <amores, | dos amores leda>.

10 Vai lavar cabelos | na fria fontana;
passa seu amigo, | que <a> muit' a<ma>va;
leda dos a<mores, | dos amores leda>.

15 Passa seu amigo, | que lhi ben queria;
o cervo do monte | a agua volvia;
leda dos a<mores, | dos amores leda>.

Passa seu amigo | que a muit' amava;
o cervo do monte | volvia <a> agua;
leda <dos amores, | dos amores leda>.

B 1188 ff. 252v-253r V 793 ff. 124v-125r

1, 4 *the first hemistich is missing in BV* <Levou s' aa alva> Cohen (*ex Dinis 17, v. 2 levantou s' <aa> alva*) 1 <Levou-se mui cedo> Michaëlis <Levou-s'a louçana> Nunes <Leda dos amores> Bell uelida B : uenda V 4 <Levou-s'a velida> Nunes <Dos amores leda> Bell 8 *passa Nunes (probante Cunha) : passou BV* 10-12 *copied at the end of the text in BV* 11 <a> Nunes mui't a<ma>va Monaci (*cf. v. 16*) : muytaua B : muytaug V 14, 17 *agua Cohen (2014) : augua BV, editores* 15 dos a] d9 a V : do a B 16-18 *om.* V 16 amana B 17 volvia] noluya B <a> *cf. v. 14*

In the sequence of nine songs by Pero Meogo, this text stands in the numerical center. A narrative voice that we cannot identify tells of an encounter between girl and boy. Yet no female speech is included, and this is unusual. (There are a dozen songs in this genre with an outside narrator; but only two do not cite a girl's speech: this one and Dinis 17). The meeting is laden with the symbolism of a ritual: it takes place at a natural spring or fountain, after the girl has washed her hair. The symbolic language is evidently erotic but it is not easy to determine exactly what it means. If the tryst is really a ritual, is that ritual prenuptial (*vai lavar cabelos*) or simply nuptial (*o cervo do monte a agua volvia*)?

Here I should briefly explain the supplement in the first two strophes (originally in Cohen 1996: 45, note 41; see Cohen 2014a: 44-45). In the manuscripts the first half of the first verse is missing, with no sign of a lacuna. Carolina Michaëlis (1904: 11, 60) thought the hemistich would have begun like the second half: *Levou-se*; and this waking up would have been early; so she proposed *Levou-se mui cedo*. When I was preparing a critical edition of all the *cantigas d'amigo*, the text of Dinis 17, beginning *levantou-s' a velida*, posed difficulties in metrics and grammar. I decided that the second verse in that poem, which reads *Levantoussalva* in the manuscripts, should read: *levantou-s' <aa> alva*, with a preposition and an article: "at dawn" or "in the dawn" (Cohen 2003: 602; cf. Parkinson 2006: 32-34). Although the interpretation of Dinis 17 has been the subject of much debate (Cohen 2006), it is generally agreed that Dinis modelled his poem on Meogo 5.

Then it dawned on me that this missing half-verse in Pero Meogo might be *Levou-s' aa alva*. Dinis divided Meogo's long verse into two short verses, switched the order of clauses, and used *levantar* instead of the older *levar*. Thus, Meogo's first hemistich <*Levou s' aa alva*> became the second verse in Dinis *levantou s' <aa> alva*; and Meogo's second hemistich *levou s' a velida* became *Levantou s' a velida* in Dinis.

The mention of dawn has implications for our reading of this song and the whole sequence. The dawn setting probably applies to the other three poems I am going to consider here. In Meogo 6 the girl washes her hair at dawn, as here; in Meogo 8 the dance took place at dawn; and in Meogo 9 the girl went to the fountain at dawn. Likewise, the references to spring in Meogo 6 (*verdes ervas* and *verdes prados*) probably apply to the other three, so the basic scenario in all four texts is the same: spring, dawn, at the fountain. These specifications suggest a ritual that must be performed at a given time of year, at a given time of day, and in a given place.

What about the image? For now I will just observe that the last two strophes of No. 5 introduce the stag that stirs up the water, an image that appears only here and in No. 9 (I should stress that in this genre images are rare. In this respect, the songs of Pero Meogo are exceptional).

I cannot help mentioning that there is a sequence of four *a* vowels at the end of the first hemistich, in *aa alva*, and again at the end of the song, in *volvia a agua*, although in the first case this belongs to my supplement and in the second case it is due partly to the correction of *auga* to *agua*—for which I also take responsibility (Cohen 2014b). But let's assume for the moment that the supplement and the correction are right. Is there, then, a cryptic connection here, whereby the sun (star of the dawn) shines on the water?

To see how a combination of formal and verbal features can distinguish the end of a poem, let's look now at the next *cantiga*.

PERO MEOGO 6

aaB (×8): 5'/5 || 3'

e-as a-os elos e-as ei ara ei a-a || igo *cobras alternantes v-viii*

Enas verdes ervas
vi anda-las cervas,
meu amigo.

5 Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E con sabor delos
lavei meus cabelos,
meu amigo.

10 E con sabor delas
lavei mhas garcetas,
meu amigo.

15 Des que los lavei,
d' ouro los liei,
meu amigo.

Des que las lavara,
d' ouro las liara,
meu amigo.

20 D' ouro los liei
e vos aspereí,
meu amigo.

D' ouro las liara
e vos asperava,
meu amigo.

B 1189 f. 253r V 794 f. 125r

7-12 copied at the end of the text and in reverse order in V 7 delh9 B : delhos V 8 Lauey B : auey V 9, 18, 24 amigo om. B 10 delhas BV 13 que los] q'(u)l9 ? B : q'u9 V 15 amigo] a B 16 lavara Braga : lauera B : laura V 19, 22 Douro B : Doutro V 21 ami B 23 asperaua B : aspaua V : asperara Nunes

The second half of this text is marked by rhetorical, metrical, para-metrical, and syntactic features. Strophes v-viii feature regular *leixa-pren*; an interstrophic alternation between verses of five syllables with masculine cadence (v, vii) and verses of six syllables with feminine cadence (vi, viii) and a complete coincidence between strong positions and stressed syllables. Strophes v-vi are the only ones that contain a complex sentence (subordinate and main clause), and the last two strophes are the only ones with two independent clauses (*liei* |...*asperei*; *liara* |...*asperava*). Now let's move on to the penultimate poem in the set.

PERO MEOGO 8

aaBBB (×4): I-II: 8 [3'+4]; III-IV: 9 [3'+5] || 6 [3'+2] 9 [3'+5] 6 [3'+2]
ar/al ir al/ar ir/in || en *cobras alternantes*

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes i o brial,
poilo cervo i ven
esta fonte seguide a ben
5 *poilo cervo i ven.*

Fostes, filha, eno loir
e rompestes i o vestir,
poilo cervo i ven
<*esta fonte seguide a ben*
15 *poilo cervo i ven*>.

E rompestes i o brial,
 que fezeastes ao meu pesar,
poilo cervo i ven
 <esta fonte seguide a ben
 15 *poilo cervo i ven*>.

E rompestes i o vestir,
 que fezeastes a pesar de min,
poilo cervo i ven
 <esta fonte seguide a ben
 20 *poilo cervo i ven*>.

B 1191 f. 253v V 796 f. 125r

3, 5 *poilo cervo Nunes* (ex vv. 8, 13, 18) : *poys ona morado B* : *poys o namorado V* 6 *loyr BV hapax legomenon* 12 *ao V* : *no B* : *a Michaëlis, probante Lapa* 13 *ceruo B* : *cerug V* 17 *pesar de mi Lapa* (a *deleto*)

I should say that *loir*, apparently from *ludere*, is a *hapax* and probably means something like “festivity”, synonymous with *bailar*, “dance”, and I think *seguide* here means “watch carefully”, “be wary of”, an otherwise unattested sense of the verb (Cohen 2014a: 63-64).

Here we have one of a dozen refrains in the form aaBBB where the third verse repeats the first (Cohen 2016: 38). If a refrain, by being predictable, satisfies the brain, a refrain that repeats a verse should be doubly satisfying. I want to call your attention to the hypermetric verses in the last two strophes, where the cola *ao meu pesar* (III.2) and *a pesar de min* (IV.2) scan a syllable longer than the corresponding cola in the first two strophes. External respiration is observed here by pairs of strophes—a phenomenon found in roughly a dozen *cantigas d'amigo* (Cohen 2018). And the hypermetric verses before the refrain create a slight delay just before a climax.

Tension due to delay is strongest when the expected event is most predictable (Huron 2006: 325). In such cases the brain experiences first a negative limbic response to the delay, then an increased positive limbic response to the expected event. The climax of a composition in Western classical music is bound to be more dramatic than a refrain in a *cantiga*

d'amigo preceded by a hypermetric verse, but the principle is the same. The audience would have felt a similar kind of satisfaction. The grand finale of the set comes in the ninth poem:

PERO MEOGO – 9

aaB (×6) 10' [4'+5'] || 5

i-a // a-a (I-IV); i-o // a-o (V-VI) || ei *cobras alternantes I-IV*

— Digades, filha, | mha filha velida,
por que tardastes | na fontana fria?
(— *Os amores ei*).

5 — Digades, filha, | mha filha louçana,
por que tardastes | na fria fontana?
(— *Os amores ei*).

Tardei, mha madre, | na fontana fria,
cervos do monte | a agua volv<i>an;
(*Os amores ei*).

10 Tardei, mha madre, | na fria fontana,
cervos do monte | volv<i>an a agua;
(*Os amores <ei>*).

15 — Mentir, mha filha, | mentir por amigo,
nunca vi cervo | que volvesse_o rio;
(— *Os amores ei*).

— Mentir, mha filha, | mentir por amado,
nunca vi cervo | que volves' o alto;
(— *Os amores ei*).

B 1192 f. 253v V 797 f. 125r-v

1 uelida B : ne naa V 8 do monte a augua *Varnhagen* : do monte a augua do môte BV 8, 11 agua *Cohen* (2014; iam *Braga in v. 11*) : augua BV, editores volv<i>am *Varnhagen* : uoluã BV 9 amores ey V : om. B

The mother greets her daughter with an accusation and rejects the girl's excuse for returning so late. This text and No. 5 are linked by numerous elements: the length (six strophes); the use of *cobras alternantes* with *leixa-pren*; the appearance of *velida* in the first verse; the rhyme-pair *fontana fria / fria fontana*; the repetition of a verb at the beginning of the second colon (*Levou s'* in 5; *mentir* in 9); the image of a stag (or stags) stirring up the water, and the word *amores* in the refrain.

This poem displays a non-mechanical *leixa-pren* (Cohen 2014a: 68-69). There is a change of speaker in the second pair of strophes and again in the last pair; and neither time does the second verse in one pair of strophes become the first verse in the next, as usually happens with *leixa-pren*. But key lexical items, including rhyme words, are picked up from one pair of strophes and repeated in the next in a methodical way.

The shift in rhyme-scheme, from *cobras alternantes* with *i-a a-a* in the first four strophes to *i-o a-o* in the last two, is unique in Galician-Portuguese lyric.² This is what Huron calls a *dynamic surprise*. He writes (2006: 278): "In a dynamic surprise, the music is constructed so that the work itself sets up some work specific expectation that is then violated". This change in the rhyme-scheme precludes the repetition in strophes v-vi of rhyme words from iii-iv but *leixa-pren* is maintained.

This display of formal and rhetorical virtuosity marks the end of the set. Now, what happens at the end of the last verse before the refrain? The audience expects, first of all, the end of the verse. Second, the rhyme sound will be *a-o*, the second half of the pair *i-o, a-o*. Third, since the rhyme-word in the corresponding verse in strophe v was *rio*, the audience can predict that the rhyme-word will now be *alto*, since *rio/alto* form a dyad, a traditional pair of rhyme words (Cohen 2012: 8-9; cf. Fabb 2015: 141). Fourth, the audience knows the refrain will follow; hence, the end of the strophe. Fifth, after the refrain, it expects the end of the poem (*cantigas* with more than six strophes are quite rare in this genre). Sixth, the audience probably understands that this poem is the

² But compare Solaz 2 and see Cohen 2014a: 7 note 29.

long awaited climax, and therefore anticipates the end of the set. *End of verse, rhyme-sound, rhyme-word, refrain*; and therefore *end of strophe, end of poem, end of set*.

When all these predictions prove accurate, the audience would feel a climax, thanks to a complex design in multiple dimensions that was meant to provide satisfaction. Huron (2006:326) says, “The climax may represent the epitome of contrastive valence in music making. The psychological result sometimes borders on the euphoric”. And this climax is multi-modal, in Huron’s terms, since it has a visual component (albeit made of words): the image of the stag and the spring returns in the last pair of strophes in the last text.

With the conclusion of the set, the appraisal response comes into play. As writes Huron (2007: 15), “Appraisal responses can involve conscious thought that often draws on complex social and contextual factors”. At the end of the sequence the audience would have been able to evaluate the whole lyric drama.

Let us turn now to what was, for me, a gigantic surprise from an unexpected source: Serbian oral literature. In a doctoral thesis and a series of articles, Djordjina Trubarac Matić, (2010, 2011, 2016, 2018a, 2018b), a Serbian philologist and ethnographer, brought to light the astonishing correspondence between Meogo 9 and a Serbian ballad transcribed in the early 18th century. Trubarac argues that the image of a stag stirring up spring-water, used by a girl as a *transparent* excuse in a dialog with her mother, derives from an ancient stratum of European ritual and song. Here is an English version of the dialog in the ballad (Cohen 2014a: 73).

“You bitch, no daughter of mine,
 What were you doing at the cold water
 35 From midnight until noon?”

“Don’t scold me, my dear mother.
 The stag was standing at the cold water,
 With his horn he was stirring the freezing water.

40 With his horn he stirred it, with his eyes he made it clear;
I waited until it got clear”.

“Don’t lie, bitch, no daughter of mine,
You bitch, that wasn’t the stag of the hills,
45 It was a stout man from the fort”.

Here, as in Meogo 9: (1) a mother greets her daughter and asks why she is returning so late; (2) the daughter says she took a long time because a stag stirred up the water; (3) the mother accuses the girl of lying, saying it was a man, not a deer, that delayed her.³ Trubarac Matić (2018: 8) writes: “The dialogues belong to the same symbolic, semantic and pragmatic script”.

There is a vast distance in time, geography and language between these two texts, but the pragmatic match is perfect: a mother/daughter dialog in three corresponding parts; and so too is the rhetorical match: the daughter speaking to her mother, uses a stag stirring spring water as an excuse for an erotic tryst. These common elements certainly do seem to point to a shared model, or *proto-model*.

Trubarac shows that the dialog in the ballad is related to a ritual song which forms part of a spring custom called *ranilo*. At the beginning of spring, nubile girls get up around midnight, go to a water source (usually), stay there until dawn, draw water, and go home. Dance and song are the focus of *ranilo*, whose objective is to propitiate a cosmic solar power (associated with springtime) that promotes fertility and growth in the human community and the fields. Here is the English translation of Trubarac (2018b: 29; I omit the refrain, “*Yela le, Yela, good maiden*”, which occurs after every verse).

Early arose the maidens
Early arose [to go] to the water,

³ We find the plural *cervos* in Meogo 9, strophes III-IV, but the singular *cervo* in 9, strophes VI-VI and Meogo 5, strophes V-VI.

By the water, there was a young stag,
 Stirring the water with his horn,
 Clearing it up with his eyes.

In *raniolo* this mythical image is rooted in the solar symbolism of the stag. The image might suggest a female figure kidnapped by a solar deity, since in the ballad this imagery refers to a marriage by kidnap (with the girl’s consent, as often in the Hispanic *rapto nupcial*). The symbol system in the songs of Meogo probably does not invoke a myth of cosmic marriage. Yet the symbolic language seems to come from ritual, nuptial and prenuptial. After all, this is a girl who arises at dawn, goes to a spring, washes her hair, binds it with gold, dances with a stag, and comes back with her clothes torn. Trubarac (2018: 28) thinks Meogo 5 and 9 may be from a “ritual dramatic script”.

The form and meaning of a myth are variable. Myths are adapted to different purposes—ritual, magical, religious, political, literary. And although the words, acts and symbols of a ritual may linger on long after they have been detached from a myth, over time their meaning will alter or fade. But at least two songs of Meogo seem to be rooted in a rite linked to a myth and use ritual language.

In assessing the organization of the sequence of nine *cantigas* by Pero Meogo, we should look at the distribution—in relation to the whole set and to the form of each *cantiga* in which it occurs—of the

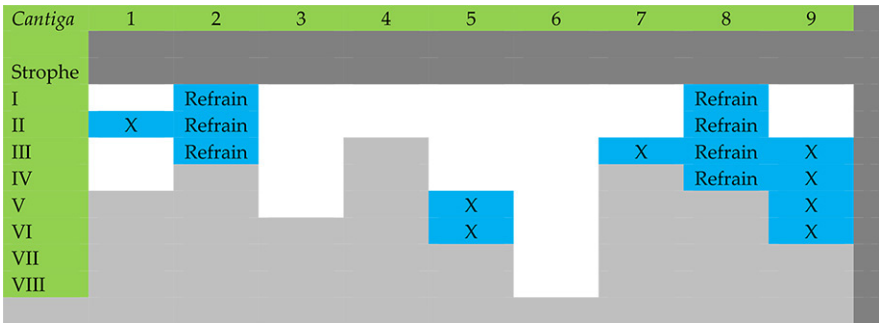


Figure 1: *Distribution of the Image of the Stag at the Fountain* (Cohen 2014a: 78).

image of the stag at the fountain. I believe that this distribution provides evidence of an overall design.

The image marks the beginning, middle, and end of the set, and in the last poem it is found in *each of the last four strophes*. As an image or symbol system created by language, the stag at the fountain belongs to rhetoric. Since it represents activity, it also belongs to pragmatics. The distribution of this image in the set is part of an overall architecture of form, language and action. And in Meogo 9 the image appears in a final climax within that architecture.

The ability to recognize a rhythmic pattern in the sound made by an approaching predator must have saved our ancestors from becoming food. So the ability to predict a pattern of beats was a biological necessity, not an aesthetic luxury. Huron says that the best example of a predictable outcome in Western classical music is the final cadence. And if that cadence is delayed by a surprise, there is a moment of maximum tension followed by the pleasure of an accurate prediction. Our brain attributes the sense of euphoria to the signal, in this case the final note or chord, but in reality it is the quick succession of expectation, interruption and fulfillment that produces a highly positive valence.

Form, rhetoric and pragmatics in the *cantigas d'amigo* are kinds of technology. The aaB strophe and kindred forms are a technology that must have evolved over a long stretch of time—through replication, variation and selection—to serve as a vehicle in the transmission of linguistic and social competence. The most basic human technology is language and poetic language is high tech. Rhetorical techniques in the *cantigas d'amigo* are carefully placed in the form of the song, to *weave a spell* (as it were) with repetition and variation. A pragmatic script constitutes technology too: the design of action within a form. The mind perceives this hidden technology of action and rhetoric, as a kind of magic (Gell 1995) in the art-form we call the *cantiga d'amigo*. The architecture of Meogo's sequence adds another level of technology.

Digades, filha, mha filha velida is the last song of the sequence and qualifies as a climax: among other things, the three-part dialog between mother and daughter displays unparalleled virtuosity in the handling of

leixa-pren; and the image, in each of the last four strophes, of the stag stirring the water of the spring, echoes the use of this same image in the final strophes of Meogo 5, the central song. This image packs the energy of an ancient ritual, replete with the sexual symbols of a myth. In Meogo 9, the last two strophes mark a climax within a climax: the unique change of rhyme-scheme would have startled the audience, creating a tension response. But then, after that surprise, the fulfillment of six predictions together would be starkly pleasurable. There are three levels of climax here and all three come to a head at Rv-1: the last verse ends; the moving now of the text glides, after a pause, into the refrain; and the refrain concludes, at a stroke, the strophe, the *cantiga*, and the whole sequence.

By design, I believe, the audience should have felt a fair measure of satisfaction.

REFERENCES

- CEM = Manuel Rodrigues Lapa. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2nd ed. [1st ed. Coimbra: 1965] Vigo: Galaxia, 1970.
- COHEN, Rip (1996). "Dança Jurídica". *Colóquio-Letras*, 142, 5-49. [Online] [20 June 2021]. <<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=142&p=5&o=1>>.
- COHEN, Rip (2003). *500 Cantigas d'Amigo*. Critical Edition. Porto: Campo das Letras.
- COHEN, Rip (2006). "Girl in the Dawn: Textual Criticism and Poetics". *Portuguese Studies*, 22.1, 173-187. [Online] [20 June 2021]. <https://www.academia.edu/35963186/Girl_in_the_Dawn_Textual_Criticism_and_Poetics>.
- COHEN, Rip (2012). "Two Corrections to the Text of the *Cantigas d'Amigo*. The Refrain That Wasn't There: The Text of Johan Zorro 6; Critical Rights and Erotic Wrongs: Emendation and Action in Johan Perez d'Avoin 1". *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 22, 1-26. [Online] [20 June 2021]. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/1%20Cohen.pdf>.

- COHEN, Rip (2013). “aaB: Strophic Form and Cognition”. *Cognitive Philology*, 6. [Online] [20 June 2021]. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/11198/11288>.
- COHEN, Rip (2014a). *The Cantigas of Pero Meogo, Edited with Introduction and Commentary*. Washington DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. [Online] [20 June 2021]. <<https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/05/Cohen-Meogo-NOVISSIMA-EDITION-371a-rev3-Edition-mjf.pdf>>.
- COHEN, Rip (2014b). “Poetics, Historical Grammar and Textual Criticism: Augua or Agua in Pero Meogo?”. *Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*. Ed. Letícia Eirín García and Xoán López Vías (= *Revista Galega de Filoloxía*, Monografía 9), 109-122. [Online] [20 June 2021]. <https://www.academia.edu/10354236/Poetics_Historical_Grammar_and_Textual_Criticism_augua_or_agua_in_Pero_Meogo>.
- COHEN, Rip (2016). “aaBBB: The Strophic Form of Fernan Rodriguez de Calheiros 7”. *Revista Galega de Filoloxía*, 17, 33-51. [Online] [20 June 2021]. <https://revistas.udc.es/index.php/rgf/article/view/rgf.2016.17.0.1870/g1870_pdf>.
- COHEN, Rip (2018). “Metrics and Textual Criticism in the Cantigas d’amigo: External Responson by Pairs of Strophes». *Revista Galega de Filoloxía*, 19, 75-93. [Online] [20 June 2021]. <https://revistas.udc.es/index.php/rgf/article/view/rgf.2018.19.0.4947/g4947_pdf>.
- FABB, Nigel (2014). “The verse-line as a whole unit in working memory, ease of processing, and the aesthetic effects of form”. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 75, 29-50.
- FABB, Nigel (2015). *What is poetry? Language and Memory in the Poems of the World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GELL, Alfred (1995). “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. *Anthroplogy, Art and Aesthetics*. Ed. Jeremy Coote and Anthony Shelton. Oxford: Clarendon Press, 40-63.
- HURON, David (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge MA; London: MIT Press.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1904). *Cancioneiro da Ajuda*. 2 vols. Halle: Max Niemeyer.
- PARKINSON, Stephen (2006). “Concurrent patterns of verse design in the Galician-Portuguese lyric”. *Proceedings of the Thirteenth Colloquium* (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 51). Ed. Jane Whetnall & Alan Deyermond. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 19-38.

- TRUBARAC, Djordjina (2010). “La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado”. *AnMal Electrónica*, 28. [Online] [20 June 2021]. <<http://www.anmal.uma.es/numero28/Meogo.htm>>.
- TRUBARAC, Djordjina (2011). *La falsa excusa del agua enturbiada por el ciervo: paralelismos ibéricos y balcánicos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Online] [20 June 2021]. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/12893/1/T31572.pdf>>.
- TRUBARAC MATIĆ, Djordjina (2016). “El origen de las cantigas de amigo galai-co-portuguesas y qué es lo que la tradición serbia puede aportar al respecto”. *Estudios Hispánicos en la Cultura y Ciencia Serbia*. Ed. Anđelka Pejo- vić, et al. Kragujevac: Facultad de Filología y Artes, Universidad de Kragujevac, 73-84.
- TRUBARAC MATIĆ, Djordjina (2018a). “¿Son las nueve Cantigas de Meogo una secuencia o no? Una aportación comparativa al debate”. *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Ed. Andrea Zinato and Paola Bellomi. Como-Pavia: Ibis, 561-573.
- TRUBARAC MATIĆ, Djordjina (2018b). *Meogo 9 Versus Texts with the Motif of a Transparent Excuse of Water Clouded by Stags or Horses: Outlining the Proto-Model. Revised and Expanded*. Washington DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. [Online] [20 June 2021]. <<https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2016/03/Trubarac-Meog-9-Expanded-article.pdf>>.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

PERO MEOGO: DESDE A MÉTRICA E A MÚSICA Á PERCEPCIÓN MÉTRICA

ANTONI ROSSELL

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMO: Desde a métrica dos textos líricos medievais e dos procesos de intertextualidade, seguindo os postulados de Jorn Gruber (1983), é posible formular a reconstrución musical dalgunhas cantigas das que non se conservou a música. Trátase dunha comparación métrica entre o repertorio lírico galego, neste caso a obra poética de Pero Meogo, e o repertorio galego devocional (CSM), así como o occitano, o francés antigo e o latín medieval. As coincidencias métricas permítennos argumentar tanto posibles *contrafacta* como reconstrucións musicais destes repertorios sen música, sempre apoiados en análises intertextuais. Este estudio fórmulase como hipótese partindo dunha «percepción métrica» por parte do receptor a un nivel semellante da «percepción melódica» por parte do público medieval.

PALABRAS CLAVE: lírica galego-portuguesa; música medieval; imitación, contrafacción, reconstrución musical.

PERO MEOGO: DES DE LA MÈTRICA I LA MÚSICA A LA PERCEPCIÓ MÈTRICA

RESUM: Des de la mètrica dels textos lírics medievals i dels processos d'intertextualitat, seguint els postulats de Jorn Gruber (1983), és possible formular la reconstrucció musical d'algunes cantigues de les quals no s'ha conservat la música. Es tracta d'una comparació mètrica entre el repertori líric gallec, en aquest cas l'obra poètica de Pero Meogo, i el repertori gallec devocional (CSM), així com l'occità, el francès antic i el llatí medieval. Les coincidències mètriques ens permeten argumentar tant possibles *contrafacta* com reconstruccions musicals d'aquests repertoris sense música, sempre amb el suport d'anàlisis intertextuals. Aquest estudi es formula com a hipòtesi partint d'una «percepció mètrica» per part del receptor a una escala semblant a la «percepció melòdica» per part del públic medieval.

PARAULES CLAU: lírica gallegoportuguesa; música medieval; imitació; contrafacció; reconstrucció musical.

PERO MEOGO: FROM METRICS AND MUSIC TO METRICAL PERCEPTION

ABSTRACT: From the metrics of medieval lyrical texts and the processes of intertextuality, following the postulates of Jörn Gruber (1983), it is possible to formulate the musical reconstruction of some cantigas of which the music has not been preserved. This is a metrical comparison between the Galician lyric repertoire, in this case the poetic work of Pero Meogo, and the Galician devotional repertoire (CSM), the Occitan, the Old French, and the medieval Latin repertoire. The metrical coincidences allow us to argue both possible counterfactuals and musical reconstructions of these repertoires without music, always supported by intertextual analyses. This study is formulated as a hypothesis based on a “metrical perception” on the part of the receiver at a level similar to the “melodic perception” on the part of the medieval audience.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric; medieval music; imitation, *contrafacta*, musical reconstruction.

PATRIMONIO MUSICAL GALEGO MEDIEVAL: CONSERVACIÓN E RECUPERACIÓN

Sorprende que o patrimonio musical da lírica galega medieval teña na vertente relixiosa un gran número de melodías (máis de catrocentas) das *Cantigas de Santa María* de Afonso X, mentres que na lírica profana o número sexa tan escaso: no *Fragmento de Torre do Tombo* ou *Pergamiño Sharrer* (finais do s. XIII, comezos do s. XIV) conserváronse sete cantigas de amor de Don Dinís con música, e no *Pergamiño Vin-del* (s. XIII) sete cantigas de amigo de Martín Codax, seis con música. Non por falta de manuscritos conservados con música a investigación musicolóxica se detivo en busca de testemuñas ou relacións melódicas que nos permitan a reconstrución ou *contrafacta* de lírica galega medieval. Os estudos realizados sobre as relacións métricas e literarias entre as obras que conservaron música e as que non a conservaron permite elaborar un proceso de reconstrución melódica ou de contrafacción que posibilita —sempre dentro do campo da hipótese— reconstruír a melodía de non poucas cancións trobadorescas medievais nas súas diferentes manifestacións lingüísticas. Neste senso, debemos destacar os traballos de Hans Spanke (1936 e 1931/1983) que vencellou a lírica latina

medieval, tanto litúrxica como profana, coa lírica trobadoresca aplicando o cómputo métrico románico á lírica latina, a partir da identificación de numerosos casos nos que a melodía da canción latina se encontraba tamén en textos románicos, o cal demostraba que ambos gozaban dun cómputo métrico común que permitía o transvase de melodías dun repertorio ao outro. No campo musicolóxico, Friedrich Gennrich (1965) foi quen realmente abriu o campo musical da contrafacción e a reconstrución melódica dos repertorios monódicos cortesáns, camiño que tivo numerosos continuadores. Grazas aos traballos de Gruber (1983) podemos dar por certas aquelas reconstrucións musicais, pasando do campo da hipótese ao da tese, cando se cumpren as condicións que expuxo o filólogo da Universidade de Tréveris, a partir dunha análise intertextual, ás que hai que engadir a función intermelódica como factor mnemotécnico e de recoñecemento (Rossell 2000).

DA MÉTRICA Á MÚSICA NA OBRA DE PERO MEOGO

O corpus lírico do trobador Pero Meogo non é dos máis extensos: só se conservaron nove poemas. Non obstante, a particularidade literaria dos seus textos e a súa difusión captou a nosa atención sobre as relacións métrico-melódicas da súa obra e a súa posible —pero sempre hipotética— reconstrución musical. Para isto é indispensable a análise métrica dos poemas e as súas relacións con repertorios líricos románicos e latinos.

A obra do trobador galego pódese distribuír en 4 grupos métricos:

1) aabb

–*Por mui fremosa, que sanhuda estou* (D’Heur 1201;¹ Tavani 134,7)²
aaBB (x3): 10/9’ [4’/5+5/4’] || 6 10 [4’+5]³

¹ Numeración da obra en D’Heur (1975).

² Numeración do número de trobador e da obra no repertorio de Tavani (1967).

³ Reproducimos a descrición métrica de Cohen (2014:15).

–*Preguntar-vos quer'eu, madre*, (D'Heur 1206; Tavani 134,8)
aaBB (x₃): 7'

2)- abcb

–*Tal vai o meu amigo* (D'Heur 1202; Tavani 134,9)
abcb (x₅): [6'/6]⁴

3)- aabbb

–*Fostes, filha, eno bailar* (D'Heur 1207; Tavani 134,4)
aaBBB (x₄): 8/9 [3'+4/5] || 6 [3'+2] 9 [3'+5] 6 [3'+2]
–*Digades, filha, mia filha velida*: (D'Heur 1208; Tavani 134,2)
aaBBB (x₄): 8/9 [3'+4/5] || 6 [3'+2] 9 [3'+5] 6 [3'+2]

4)- aab

–*Ai cervas do monte, vin-vos preguntar* (D'Heur 1203; Tavani 134,1)
aaB (x₂): 11 [5'+5] || 5'
–*Enas verdes ervas* (D'Heur 1205; Tavani 134,3)
aaB (x₈): 5'/5 || 3'
–*O meu amig', a que preito talhei* (D'Heur 1200; Tavani 134,6)
aaB (x₄): 10 [4'+5] || 8
–*[Levou-s'aa alva], levou-s'a velida* (D'Heur 1204; Tavani 134,5)
aaB (x₆): 11' [5'+5']

Dadas as relacións literarias entre trovadores occitanos, galegos e franceses, ás que debemos engadir os contactos e préstamos literarios e métrico-melódicos coa lírica latina medieval (litúrxica e profana), propoñémonos relacionar estes repertorios coa obra do trovador galego, coas limitacións de traballar cuns repertorios tan amplos que por veces, como sucede co latino, aínda non contan cun repertorio métrico-melódico completo, coa excepción da primeira lírica latina ou *nova cantica* de Adriana Camprubí (2020). Compararemos metricamente as obras

⁴ Cohen describe a estrutura métrica desta cantiga como aa (x₅): 13 [6'+6].

de Pero Meogo con outras pezas da monodia profana trobadoresca tanto da tradición occitana como das súas irradiacións, e a latina medieval. E para isto ímonos servir de catro repertorios métricos: Frank (1966) para a lírica occitana trobadoresca; Mölk (1972) para a lírica dos *trouvères*; Tavani (1967) para a lírica galega medieval; e o de Camprubí (2020) para a primeira lírica latina medieval.

1)- aabb

Nos repertorios métricos citados aparece a primeira estrutura de rimas da lírica do trobador galego, aabb, pero con diferenzas —sobre todo de número de sílabas por verso— dun repertorio a outro, e no número de obras que presentan esta estrutura. Contrasta coas numerosas obras da lírica galega medieval o exíguo número de composicións da lírica trobadoresca tanto occitana como francesa medieval, sendo a lírica galega a de maior número de composicións (62 composicións; RMT⁵ n° 37). Na lírica dos *trouvères* esta estrutura de rimas é a n° 381 no repertorio de Mölk, con 9 obras. Destaca a referencia do autor deste repertorio métrico á obra de Gotthold Naetebus (1891), xa que clasifica esta estrutura como unha forma «non lírica».⁶ Das tres primeiras obras francesas, a estrutura queda representada como aabB:⁷ a primeira é unha *chanson de femme* G⁸230=S⁹59a; a segunda e a terceira son «baladas/danzas» segundo Gennrich (1921: G231=S763 e G 255=S97), a cuarta unha pastorela (S1877a), a quinta unha «chançon» (S 2047), a sexta, de Gautier de Coinci, unha *chanson pieuse* (canción relixiosa), e dous motetes. O grupo non é tan numeroso coma o galego, pero interesa destacar tanto a conexión desta estrutura cunha canción feminina, coma o ámbito relixioso dalgunhas das outras obras.

⁵ A referencia «RMT» corresponde ao número de estrutura métrica do repertorio de Tavani (1967).

⁶ En <https://archive.org/details/dienichtlyrischeoonaet/page/n243/mode/2up>. Consultado en setembro de 2021.

⁷ O último verso da estrofa pertence ao refrán.

⁸ Gennrich (1921) citado por Mölk.

⁹ Reproducimos a numeración de Spanke (1955) citada por Mölk.

No repertorio métrico da lírica trobadoresca occitana, Frank clasifica esta estrutura co nº 130, e só se catalogan 4 obras, 3 anónimas (BdT 461,207; BdT 461,64, e BdT 461,246: as dúas primeiras pertencen a fragmentos e a terceira é un refrán ou tornada), a cuarta é un fragmento dunha poesía atribuída ao trobador Peire Vidal (BdT 364,36a). É evidente que esta estrutura no ámbito trobadoresco occitano e francés ten escasa presenza. En cambio no ámbito galego medieval, no repertorio métrico de Tavani esta estrutura de rimas (nº 37) presenta 62 obras con variacións no cómputo silábico. Este importante número de obras conéctanos coa monodia latina medieval, xa que se acudimos ao repertorio da primeira lírica latina con música, Camprubí sinala esta estrutura de rimas co nº149, que conta con 76 obras, e delas podemos conectar metricamente coa poesía *Preguntar-vos quer'eu, madre* (D'Heur 1206; Tavani 134,8) 11 composicións con idéntico número de sílabas (7´ 7´ 7´ 7´), entre as que conservan notación musical: *Dulcis sapor novi mellis* ♪,¹⁰ cunha estrutura musical: ααββ; *Novum festum celebremus* ♪, *Mentem meam ledit dolor* ♪,¹¹ *Dux de Juda non tollitur* ♪ do drama litúrxico *Ordo Prophetarum*, todas elas cunha estrutura musical de *Oda continua* (αβγδ). Coa mesma estrutura métrica, pero con diferente estrutura musical (αβαβ), temos as composicións: *Ad honorem tui Christi* ♪,¹² do drama litúrxico *Ludus Danielis*, e *Noli, Rachel deflere pignora* ♪ do drama litúrxico *Ordo Rachaelis*. A conexión da lírica galega medieval co ámbito latino é evidente, e calquera das melodías das obras citadas deste repertorio latino con música podería aplicarse á cantiga *Preguntar-vos quer'eu, madre*, (D'Heur 1206; Tavani 134,8) xa que a coincidencia da estrutura métrica (rimas e número de sílabas) así o permite

¹⁰ ♪: *Nova Cantica (Latin Songs Of The High Middle Ages)*. *Nova Cantica-Latin Songs of the High Middle Ages*. Dominique Vellard and Emmanuel Bonnardot. Deutsche Harmonia Mundi-77196-2-rc. 1990.

¹¹ ♪: *LA MUSIQUE EN CATALOGNE from the 14th Century*. Paniagua & Atrium Musicae. CAT. NO. STU 70695 on Erato Records. CD-1994.

¹² ♪: *Ludus Danielis: The Play Of Daniel Pro Cantione Antiqua*, The Landini Consort, Mark Brown. Decca Music Group Limited – 433731-2. 1992

seguindo a práctica da contrafacción lírica medieval. A diferenza da cantiga anterior, a outra cantiga de amigo de Pero Meogo coa mesma estrutura de rimas (aabb) *Por mui fremosa, que sanhuda estou* (D'Heur 1201; Tavani 134,7) ten unha estrutura silábica diferente: 10 10 6 10, única no repertorio galego medieval e que tampouco encontramos na primeira lírica latina medieval con música. Neste caso poderíamos propoñer como hipótese, a falta doutras testemuñas líricas conservadas, unha orixinalidade métrico-melódica por parte do trobador galego.

2)- abcb

Outra das composicións que supoñen unha particularidade métrica tanto no repertorio galego, como no occitano, ou no francés, é a poesía *Tal vai o meu amigo* (D'Heur 1202; Tavani 134,9; RMT 215:1) que presenta a estrutura silábica 6' 6 6' 6 con rima abcb. Trátase dun exemplo único e unha estrutura pouco común na lírica galega medieval, tanto pola estrutura das rimas como polo número de sílabas, e non se encontra tampouco ningún exemplo tanto na lírica trobadoresca occitana como na lírica francesa medieval. No repertorio métrico de Camprubí a estrutura abcb (nº 691) conta con 13 composicións, pero ningunha delas coincide co número de sílabas por verso deste trobador. Estaríamos, xa que logo, ante un novo exemplo de singularidade métrico-melódica de Pero Meogo.

3)- aabbb

A cantiga *Fostes, filha, eno bailar* (D'Heur 1207; Tavani 134,4; aabbb; 8 8 6 8 6) presenta unha estrutura de rimas inusual na lírica trobadoresca occitana, pois non aparece ningunha composición no repertorio métrico de Frank con esta estrutura, e no repertorio da lírica francesa medieval de Mölk só aparece unha canción de Richard de Semilly coa mesma estrutura de rimas pero cun número de sílabas maior que a do trobador galego, xa que a combinación de octosílabos e hexasílabos se substitúe por unha serie isosilábica de dodecasílabos. Así e todo, existe unha coincidencia moi interesante pois tanto na composición de Meo-

go como na de Semilly, os versos da rima «b» corresponden ao refrán (12'a 12'a 12'B 12'B 12'B Mölk 438). En cambio, na lírica galega esta estrutura métrica conta con 25 composicións no repertorio de Tavani (RMT n° 42), das que un grupo de poesías presentan estrofas con 10 sílabas por verso, e o outro grupo, estrofas con 7 sílabas por verso, mentres que a de Pero Meogo alterna versos de 8 sílabas con 6, da que os tres últimos versos da estrofa corresponden ao refrán (aaBBB). No repertorio latino medieval atopamos unha coincidencia notable tanto nas rimas coma no número de sílabas, coa mesma estrutura métrica. Trátase do *conductus* monódico *Ad cor tuum revertere* ♪, atribuído a Philippe le Chancelier, e que figura dentro do repertorio dos *Carmina Burana* (CB 26) cunha estrutura melódica de *Oda continua* (αβγδε). Esta estrutura musical é moi común na monodia medieval, e aínda contando con que tanto o compositor, como un bo número de *Carmina Burana* son cronoloxicamente anteriores a Meogo, sería moi arriscado considerar un *contrafactum* só con estes argumentos; aínda así, a melodía de *Ad cor tuum revertere* ♪ é perfectamente aplicable á poesía do trobador galego.

Cunha estrutura de rimas idéntica (aa / BBB) á cantiga de Meogo, pero con diferente número de sílabas: 7' 7' 8 6 9, poderíamos conectar a *cantiga de loor* (CSM 330) *Qual é a santivigada*, que presenta unha melodía e un desenvolvemento no refrán (αβγδγ') diferente do que viamos nos *Carmina Burana* atribuído a Philippe le Chancelier.

A abundancia desta estrutura de rimas é unha peculiaridade da escola medieval galego-portuguesa e cómpre sinalar que das vinte e cinco ocorrencias que rexistra Tavani máis da metade son de cantigas de amigo, ata quince (Johan de Requeixo; Johan Servando; Airas Carpancho; Garcia Soarez; Martin de Padrozelos; Garcia Soarez; Martin de Ginzo; Joan Airas, burgués de Santiago; Pero de Bardia; Johan Servando; Estevan Reimondo; e Pero Meogo) e das dez restantes sete son de amor e tres de escarnio.

4)- aab¹³

Esta é a estrutura de rimas máis común da exigua obra de Pero Meogo, e tamén de gran popularidade na lírica galega medieval, de feito Tavani (RMT n° 26) enumera 138 composicións con esta estrutura, e entre elas encóntranse cinco das nove cantigas de Pero Meogo. No repertorio de Frank non hai ningunha composición con esta estrutura métrica, mentres que, da lírica francesa medieval, Mölk só recolle unha composición (S 1905; n° 267) que presenta variabilidade silábica e de rimas dunha estrofa a outra.

Tal como se apuntou máis arriba, son cinco as composicións de Meogo con esta estrutura: *Ai cervas do monte, vin-vos preguntar* (D'Heur 1203; Tavani 134,1); *Digades, filha, mia filha velida*: (D'Heur 1208; Tavani 134,2); *Enas verdes ervas* (D'Heur 1205; Tavani 134,3); *O meu amigo, a que preito talhei* (D'Heur 1200; Tavani 134,6); [*Levou-s'aa alva*], *levou-s'a velida* (D'Heur 1204; Tavani 134,5).

Trátase dunha estrutura usual na lírica galega, especialmente debido á peculiar forma das cantigas paralelísticas que abunda entre as cantigas de amigo, pero con oscilacións no número de sílabas entre as 138 cantigas rexistradas por Tavani. Tamén é unha estrutura que conta con numerosas obras no repertorio litúrxico. Camprubí (2020) cataloga 30, catalogadas no seu repertorio métrico co n° 118. De todas estas obras latinas, a estrutura métrica varía en canto ao número de sílabas dos versos, e aínda que as súas melodías se poderían adaptar á obra de Meogo mediante a técnica do *contrafactum* musical medieval, é unha tarefa que require un estudo de intertextualidade entre as poesías dos dous repertorios. Por iso aquí comentaremos só aqueles casos en que a posible relación métrica nos parece significativa.

A moi comentada cantiga *Ai cervos do monte, vin-vos preguntar* (D'Heur 1203; Tavani 134,1) ten unha estrutura métrica 11a 11a 5'B que non coincide exactamente no número de sílabas co resto de poesías deste grupo, pero con estruturas que difiren só nunha sílaba nalgún dos

¹³ Vid. Rip Cohen (2013).

versos: 11' 11' 5', *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* de Estevan Coelho (29,1); e 11' 11' 5', *Mia madre velida, e non me guardedes* de Johan Servando (77,17), ningunha delas con música. Tampouco encontramos coincidencias métricas no repertorio de Camprubí, concretamente na estrutura nº 118, nin no de Mölk, estrutura nº 267.

Á composición *Enas verdes ervas* (D'Heur 1205; Tavani 134,3) Tavani atribúelle dous números de rexistro no seu repertorio (26:136 e 26:138) por unha diferenza de cómputo silábico: 5 5 3' (26:136) fronte a 5' 5' 3' (26:138). A partir da última edición da obra de Meogo (Ferreiro 2018), o cómputo correcto sería o de 26:138. Sexa como for, esta composición pódese relacionar coa cantiga de amigo de Don Dinís, *Mia madre velida* (25,44), cunha estrutura métrica 5'a 5'a 3b, onde a diferenza radica no refrán por unha sílaba, e cun final masculino no último verso da estrofa de tres versos en Don Dinís, e feminino en Meogo. A extensa obra de Don Dinís (73 cantigas de amor, 51 de amigo, 11 de escarnio, e 3 pastorelas) indícanos que o rei trobador experimentou non só coas innovacións (tanto métricas como literarias) trobadorescas occitanas e francesas, tal como queda patente na súa composición *Quer'eu em maneira de proença* (25,99) (Hart 1998), senón tamén coa lírica tradicional galega (Camprubí 2014: 36). Outro punto de conexión coa obra do rei trobador témola en —*Digades, filha, mia filha velida* (D'Heur 1208; Tavani 134,2), na que encontramos un paralelismo con outra poesía do rei trobador, pois ten unha estrutura métrica idéntica (10'a 10'a 5B) á cantiga de amigo de Don Dinís —*Ai flores, ai flores do verde pino*, (25,2; RMT 26:85). Esta poesía non forma parte das seis poesías conservadas con música do *Pergamiño Sharrer* e, por tanto, non podemos aplicar un *contrafactum* nin reconstruír a melodía da cantiga de amigo de Meogo, aínda que a relación é evidente.

Neste mesmo grupo da estrutura a a b, a cantiga de amigo *O meu amigo, a que preito talhei* (D'Heur 1200; Tavani 134,6; T 26:78; 10 10 8), coincide metricamente con dúas cantigas de amor, de Bernardo de Bonaval, *A Bonaval quer' eu, mha senhor, hir* (22,1), e *Se Deus me leixe de vos ben aver* (43,15) de Fernam Garcia Esgaravunha, así como unha cantiga de amigo de Joan Servando, *Que trist' oj' eu and' e faço gran razon* (72,16), todas elas sen música conservada.

Podemos asociar a cantiga de amigo —*Digades, filha, mia filha velida*: (D’Heur 1208; Tavani 134,2; RMT 26:86; 10´a 10´a 5B) cunha serie de obras latinas que presentan a mesma estrutura de rima (aab), pero que no verso terceiro da estrofa presentan 4 sílabas en vez das 5 do terceiro verso da composición de Meogo. Así temos *Quid, prophani? quid nota reconditis?*♫ e *Congaudete michi, karissimi*♫, ambos do drama litúrxico latino *Los Milagros de San Nicolás*; o himno de Nadal da escola aquitana *Congaudeat turba fidelium*♫; e *Recordatus es mei, Domine*♫ do drama litúrxico *Ludus danielis*.♫

Na cantiga *Enas verdes ervas* (D’Heur 1205; Tavani 134,3; aaB 5´5´3´), encontramos afinidades con varias poesías de Martín Codax: *Eno sagrado, en Vigo*, (91,3; 7´a 7´a 3b); *Ondas do mar de Vigo*♫ (91,6; 6´a 6´a 7´b; αα´β) e *Mandad´ ey comigo*♫ (91,4; 5´a 5´a 6´b; αα´β); coa cantiga de loor CSM 160, *Quen bôa dona querrá*♫ (7a 8a 4´b; αβγ); e coa cantiga de loor CSM 260 *Dized´, ai trovadores*♫, (6´a 6´a 6´b; αβα´). Dentro do repertorio latino medieval atopamos afinidades métricas cos himnos *Clemens servulorum*♫ 118: 25 (5´a 5´a 4b; αβγ), e *Vox nostra intonet*♫ (5´a 6a 5´b; αβγ) do *Codex Calixtinus*. Cómpre destacar tamén a relación das cantigas de Meogo que teñen a estrutura de rima a a b coa «prosa» *Clemens servulorum*♫ (5´a 5´a 6b; αα´β) do *Codex Calixtinus*, e remarcar a tradición litúrxica galega desta composición e a proximidade xeográfica e coincidencia cronolóxica (ss. XII-XIII) coa obra do trovador galego, argumento que xustificaría unha reconstrución melódica adaptando a melodía da «prosa» ás sílabas de calquera composición deste grupo, tal como era habitual na práctica do «tropo» litúrxico (Hoppin 1978 e Evans 2015) e do *contrafactum*, e tal como coñecemos nun gran número de adaptacións melódicas na música monódica medieval. A circulación de repertorios líricos (texto e música) é constante no mundo románico, e moi concretamente no ámbito galego (Rossell 2010).

Non temos coincidencias métricas para a cantiga *O meu amig´, a que preito talhei* (D’Heur 1200; Tavani 134,6; aab 10 10 8). De feito, e tal como xa sinalamos, todas as estruturas relacionadas coas composicións de Meogo con rima a a b difiren —algunhas minimamente— no núme-

ro de sílabas, e aínda que é posible facer reconstrucións melódicas, non chegamos a identificar ningún *contrafactum*.

INTERTEXTUALIDADE E RECONSTRUCCIÓN MUSICAL: O SO D'ALBA

A este mesmo grupo (aab) pertence a cantiga de amigo [*Levou-s'aa alva*], *levou-s'a velida* (D'Heur 1204; Tavani 134,5; aab; 11' 11' 11'), que coincide na súa estrutura métrica con varias composicións: coa cantiga de amigo *Id' ai miá madre, vee-lo meu amigo* de Johan Nunez Camanez (74,2); co escarnio de amor *Sancha Perez Leve, vós ben parecades* de Johan Vasquiz de Talaveira (81,19); coa cantiga de amigo/romaría *Por Deus vos rogo, madre que mi digades* de Lopo, jogral (86,10); e coa cantiga de amigo *Ai Deus, que doo que eu de mi ei* de Pero de Veer (123,1). Así e todo, a cantiga de Meogo podería analizarse, tal como xa propuxera Tavani (1967), considerando os hemistiquios como versos, quedando a seguinte estrutura en versos hexasílabos: 5'a 5'b 5'c 5'b 5'd 5'e. Un sangrado deste tipo permítenos conxecturar unha posible relación intertextual e intermelódica a partir da cal poderíamos realizar unha hipotética, pero plausible, reconstrución melódica. O primeiro verso da composición lévanos ao universo poético e lírico da *canción de alba*, e este xénero lírico foi tratado desde a perspectiva musical a partir da imitación dun modelo litúrxico, o himno ambrosiano *Ave, Maris stella* ♪, do século IX, chegando á conclusión de que cando o trovador Cadenet en *S'anc fui belha ni prezada* ♪ (BdT 106,14) fala do *so d'alba* refírese a un xénero musical que tiña por modelo o himno mariano. Recordemos que o mesmo Afonso X toma a estrutura métrica e a música da alba de Cadenet para a súa cantiga de loor, en realidade unha «alba ao divino», *Virgen Madre Groriosa* ♪ (CSM 340). Afonso X recollía a tradición musical da alba de Cadenet co mesmo número de sílabas por verso e o mesmo número de versos por estrofa. O Rei Sabio segue tamén a tradición do *so d'alba* de Giraut de Bornelh e doutras pezas como *O Maria, Deu maire* ♪ (*contrafactum* de *Ave, Maris stella* ♪), a alba anónima bilingüe (latín/

francés) *Phebi claro nondum orto iubare*♫, ou a alba anónima en francés antigo *Gaite de la tor*♫ (Rossell 1991).

O *so d'alba* ao que se refire Cadenet baséase nun intervalo de 5ª (re-la) e no desenvolvemento ulterior da melodía de *Ave, Maris stella*♫ tal como comprobamos en numerosos exemplos de albas románicas. Da presenza en Galicia do himno é testemuña non só a imitación de Afonso X, senón tamén unha longa tradición litúrxica no ámbito románico. A adaptación melódica do himno mariano á poesía de Meogo viría avalada polos postulados de intertextualidade que Gruber (1983) propón a partir da *canço* de Jaufre Rudel, «*No sap chantar qui so no di, ni vers trobar qui motz no fa*» (BdT 262, 3, vv. 1-2), seguindo os principios de *mot*, *so* e *razo*, en que o *mot* estaría representado pola palabra «*alva*», o *so* — neste caso só a métrica—no himno litúrgico por uns versos femininos de 6 sílabas, e en Meogo por versos femininos de 5 sílabas, e a *razo*, polo tema do encontro amoroso. E neste caso a tradición trobadoresca románica e latina avalarían que Meogo utilizase o *so d'alba* que xa non é unha melodía fixa e ríxida, senón un desenvolvemento melódico a partir da 5ª ascendente e da tradición musical das cancións de alba. E esta adaptación non se pecharía coa imitación musical de Meogo, xa que é coñecida a hipótese, amplamente aceptada, de que a cantiga de Don Dinís *Levantou-s' a velida* (25,43; T 119:1) foi composta a partir da poesía de Pero Meogo que comentamos (López Castro 1999; Parkinson 2006). Esta imitación ofrécenos un argumento máis para a partición dos versos de Meogo en versos curtos, e para a súa identificación co himno mariano *Ave, maris stella*♫, a partir do concepto de variabilidade fronte ao de irregularidade, o primeiro no contexto da lírica oral (texto-música), e o segundo do ámbito filolóxico-positivista textual.¹⁴

A imitación de Pero Meogo das cancións de alba e a posible adaptación do *so d'alba* a partir do repertorio tanto trobadoresco como litúrxico lévanos a concluír nunha dobre transgresión por parte do trobador,

¹⁴ En <https://www.youtube.com/watch?v=iUS4416A5jU> pódese escoitar un exemplo da reconstrución musical da cantiga de amigo [*Levou-s'aa alva*], *levou-s'aa velida* de Pero Meogo a partir do himno mariano *Ave, maris stella*♫.

xa que á subversión da mensaxe relixiosa cunha música de orixe litúrxica, engádesa a inserción literaria do motivo do cervo nas cantigas, que pode ser interpretado desde unha dobre vertente simbólica, por un lado como símbolo da resurrección de Cristo, e por outro do contacto sexual (Laurant, J.-P. et Zarcone, T. 2017; Mariño Ferro 2008). O trobador galego segue a tradición trobadoresca e irreverente da canción de alba de Giraut de Bornelh e de Cadenet, entre outros. Tradición que Afonso X decidiu retornar ao ámbito litúrxico ao compoñer a cantiga 340 co esquema métrico e melodía da alba irreverente de Cadenet (Rossell, 2010).

DA TRADICIÓN LITÚRXICA A UNHA POSIBLE TRADICIÓN AUTÓCTONA: A PERCEPCIÓN MÉTRICA

O repertorio relixioso estivo presente na tradición métrica da maioría de cantigas de Pero Meogo, xunto a unhas estruturas métricas de gran popularidade por parte dos trobadores galegos. Isto podería interpretarse como un trazo de arcaísmo, argumento que utiliza Afonso X cando acusa a Pero da Ponte de utilizar un vello estilo nas súas cantigas, a quen compara co trobador compostelán Bernal de Bonaval polo seu particular estilo arcaico (Alfonso X el Sabio 1988: 296-298).

Non é gratuío afirmar que a lírica galega medieval se inspira nunhas formas métrico-melódicas litúrxicas, pero non podemos esquecer que, pola particular poética dos seus textos, podería relacionarse cunha lírica tradicional pretrobadoresca da que os trobadores galegos serían debedores: contidos tradicionais e formas métrico-melódicas tradicionais.

Todas as análises métricas e a profusión de certas estruturas na lírica galega indúcennos a reflexionar sobre a razón da súa utilización, que demandaría unha resposta máis alá da súa relación coa tradición oral. Non obstante, precisamos volver á mesma pregunta pero engadindo *¿à quoi ça sert?*. Seguindo coa música debemos recordar que non existe no ámbito románico unha palabra para denominar a estrutura métrica como tal, e para iso utilízase a palabra «so», que reúne tanto a métrica como a

música, é dicir, que a estrutura métrica para os medievais vai unida á música, e isto lévanos a concluír, respondendo á pregunta «¿de que serve?», que o público medieval tería unha percepción auditiva da métrica, porque a estrutura participa tanto do texto como da melodía, e seguramente o ritmo, no caso de que esta música servise para a danza. Cómpre imaxinar que certas estruturas métricas estarían concibidas como un xénero musical que o público percibe, identifica e a partir delas pode mesmo anticipar o seu desenvolvemento, tal como sucede na actualidade co *blues* ou con certas formas do *jazz* máis tradicional. Trátase de estruturas que inciden na memoria xerando a súa identificación e desenvolvemento, e que son utilizadas tanto para o canto como para o baile, e tratándose de Galicia refírome a xéneros tan populares como a *muiñeira* ou a *albada* ou *alborada*, que se desenvolven tanto baixo patróns melódicos como rítmicos. Se acudimos a outra tradición peninsular poderíamos referirnos aos diferentes *palos flamencos* ou estilos: bulerías, soleás, alegrías, seguiriyas, fandangos, tangos, sevillanas..., que desenvolven estruturas melódicas e rítmicas identificables.

A MODO DE CONCLUSIÓN

A conclusión que se deduce destas comparacións métricas é a posibilidade de reconstrución musical dunha cantiga de amigo [*Levou-s'aa alva*], *levou-s'a velida* (D'Heur 1204; Tavani 134.5) que se adapta facilmente á melodía do himno ambrosiano *Ave, Maris stella*♫. En canto ao resto da obra lírica de Pero Meogo analizada, as reconstrucións musicais requirirán un maior estudo intertextual que acredite e relacione o modelo métrico coa cantiga galega. Despois desta análise, impoñeríase un labor que por razóns de espazo non podemos abarcar neste artigo e que consistiría en confrontar os textos de Pero Meogo cos textos latinos con música cos que se relacionaron aquí por razóns métricas e melódicas, buscando as posibles relacións de intertextualidade para confirmar ou rexeitar a imitación ou o *contrafactum* como xa sinalamos, e polo tanto poder cantar as cantigas do trobador galego.

Foron as cantigas de Pero Meogo e a súa métrica de tradición musical o que nos levou a considerar o universo melódico (métrica e música) como un elemento que o público percibe auditivamente, o que denominamos como «percepción métrica», e que, mediante a intermedicidade, proporciona elementos intertextuais de anticipación tanto literaria e musical como performática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO X EL SABIO (1988). *Cantigas*. Ed. Jesús Montoya. Madrid: Cátedra.
- BREA LÓPEZ, Mercedes (coord.) (1996). *Lírica profana galego-portuguesa: Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 2 v.
- CAMPRUBÍ VINYALS, Adriana (2014). *Procesos de contrafacción en la lírica profana gallego-portuguesa: La influencia occitana en los trovadores gallegos*. [Traballo Final do Máster Universitario en Estudos Medievales Europeos: Imágenes, Textos y Contextos 2013-2014]. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía.
- CAMPRUBÍ VINYALS, Adriana (2020). *Repertorio métrico y melódico de la nova cantica (siglos XI, XII y XIII): de la lírica latina a la lírica románica*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- COHEN, Rip (2003). *500 Cantigas d'Amigo. Critical Edition*. Porto: Campo das Letras.
- COHEN, Rip (2013). «aaB: Strophic Design and Cognition». *Cognitive Philology* 6.
- COHEN, Rip (2014). *The Cantigas of Pero Meogo: Edited with Introduction and Commentary*. Baltimore: The John Hopkins University.
- D'HEUR, Jean-Marie (1973). *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais: Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- EVANS, Paul ([1970] 2015). *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*. Princeton: Princeton University Press.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-). *Universo Cantigas: Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña. [En liña] [27-09-2021]. <<http://universocantigas.ga>>.

- FRANK, Istvan. (1966). *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2 vols.
- GENNRICH, Friedrich (1921). *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien herausgegeben von Friedrich Gennrich*. Dresden: Gedruckt Max Niemeyer für die Gesellschaft für romanische Literatur.
- GENNRICH, Friedrich (1965). *Die Kontrafaktur im Liedshaffen des Mittelalters*. Frankfurt: Langen bei Frankfurt.
- GRUBER, Jörn (1983). *Die Dialektik des trobar: untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. Tübingen: M. Niemeyer.
- HART, Thomas R. (1998). *En maneira de Proençal: The medieval galician-portuguese lyric*. London: Queen Mary and Westfield College.
- HOPPIN, Richard H. (1978). *Medieval Music: The Norton Introduction to Music History*. New York: W. W. Norton & Company [traducción española: Madrid: AKAL, 2000].
- LAURANT, Jean-Pierre; ZARCONI, Thierry (2017). *Le Cerf: Une symbolique chrétienne et musulmane*. Paris: Les Belles Lettres.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1999). «El Cancionero de Pero Meogo: poética y tradición». *Revista de Poética Medieval*, 3, 85-106.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2008). «La cultura tradicional gallega: la leyenda de la cierva blanca». Agís Villaverde, Marcelino; Baliñas Fernández, Carlos; Ríos Vicente, Jesús (ed.) (2008). *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente: IX Encontros internacionais de filosofía no Camiño de Santiago*. Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, 141-166.
- MÖLK, Ulrich; WOLFZETTEL, Friedrich (1972). *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- NAETEBUS, Gotthold (1891). *Die Nicht-Lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel. [En liña] [setembro 2021]. <<https://archive.org/details/dienichtlyrischeoonaet/page/n243/mode/2up>>.
- PARKINSON, Stephen (2006). «Concurrent patterns of verse design in the Galician-Portuguese lyric». Jane Whetnall; Alan Deyermond (ed.). *Proceedings of the Thirteenth Colloquium (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 51)*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 19-38.
- PILLET, Alfred; CARSTENS, Henry (1968 [1933]). *Bibliographie der Troubadours*. Nueva York: Kraus Reprints. [Citado como BdT]

- ROSSELL, Antoni (1991). «So d'alba». *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, v. IV, 705-722.
- ROSSELL, Antoni (2000). «Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval». *La lingüística española en la época de los descubrimientos. Universidad de Tréveris, 16-17 de junio de 1997*. Hamburg: Hemnut Buske, 149-156.
- ROSSELL, Antoni (2003). «Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese». Canettieri, P.; Pulsoni, C. (2003). *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci editore, 167-222.
- ROSSELL, Antoni (2010). «La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media». In *Marsupii Peregrinorum: Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 39-58.
- SPANKE, Hans (1955). *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt. Erster Teil*. Leiden, Netherlands: E. J. Brill.
- TAVANI, Giuseppe (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo. [Citado como RMT]



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

A SIMBIOSE ENTRE TURISMO INDUSTRIAL E TURISMO LITERÁRIO: NA ROTA DA CHAPELARIA COM OS «UNHAS NEGRAS»

ANA CLAUDIA SALGUEIRO DA SILVA
Universidade do Algarve CIAC-UAlg / CEL-UÉ

RESUMO: O presente artigo visa pôr em destaque a diversidade do património cultural português, nomeadamente, as vivências relacionadas com o património industrial e literário, perpetuadores de memórias. O cerne deste estudo concentra-se na cidade de S. João da Madeira, em particular, na indústria e no museu da chapelaria e numa obra que apresenta o quotidiano destes operários — *Unhas Negras* — da autoria de João da Silva Correia. O desenvolvimento do turismo industrial, aliado ao turismo literário, representa uma matéria emergente na sociedade atual, porquanto é necessário valorizar duas áreas relevantes no âmbito cultural. Para evidenciar esta simbiose entre ambos os «turismos», a viagem mescla-se com o romance *Unhas Negras* (através do levantamento das citações mais ilustrativas), o qual homenageia todos aqueles que fizeram da chapelaria uma das atividades mais importantes da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: património cultural; turismo industrial; turismo literário; *Unhas Negras*; João da Silva Correia.

LA SIMBIOSI ENTRE TURISME INDUSTRIAL I TURISME LITERARI:
A LA RUTA DE LA BARRETERIA AMB ELS «UNGLÉS NEGRES»

RESUM: Aquest article crida l'atenció sobre la diversitat del patrimoni cultural portuguès, especialment pel que fa a les vivències relacionades amb el patrimoni industrial i literari, perpetuadors de records. L'origen d'aquest estudi es concentra a la ciutat de S. João da Madeira, en particular a la indústria i al museu dels barrets, i en una obra que presenta la quotidianitat dels obrers: *Unhas Negras*, de João da Silva Correia. El desenvolupament del turisme industrial, aliat del turisme literari, representa una qüestió emergent a la societat actual; per tant, cal valorar dues àrees rellevants en l'àmbit cultural. Per evidenciar aquesta simbiosi entre tots dos «turismes», el viatge es barreja amb la novel·la *Unhas Negras* (a través d'algunes citacions il·lustratives), la qual cosa homenatja tots els qui van fer de la fabricació de barrets una de les activitats més importants de la ciutat.

PARAULES CLAU: patrimoni cultural; turisme industrial; turisme literari; *Unhas Negras*; João da Silva Correia.

SYMBIOSIS BETWEEN INDUSTRIAL TOURISM AND LITERARY TOURISM:
THE HEADGEAR ROUTE WITH THE “BLACK NAILS”

ABSTRACT: This article aims to highlight the diversity of Portuguese cultural heritage, namely, experiences related to industrial and literary heritage, perpetuators of memories. The core of this study focuses on the city of S. João da Madeira, in particular, on the hat industry and museum and on a work that presents the daily lives of these workers—*Black Nails (Unhas Negras)*—by João da Silva Correia. The development of industrial tourism, together with literary tourism, represents an emerging matter in today’s society, as it is necessary to value two relevant areas in the cultural sphere. To show this symbiosis between both “tourisms”, the trip merges with the novel *Black Nails* (through the survey of the most illustrative quotes), which pays tribute to all those who made headgear one of the most important activities in the city.

KEYWORDS: Cultural heritage; industrial tourism; literary tourism; *Unhas Negras*; João da Silva Correia.

INTRODUÇÃO

Apostar no desenvolvimento do turismo industrial, aliado ao turismo literário, representa uma matéria emergente na sociedade portuguesa atual, porquanto é necessário valorizar estas duas áreas relevantes no âmbito do património cultural.

Com efeito, o turismo constitui uma vertente muito pertinente para o progresso do país, destacando-se também a cultura como motor de atração turística. E cultura abrange uma infinidade de contextos que, neste caso, se concretiza no estímulo concedido à indústria e à literatura, através da partilha entre passado e futuro, em que lugares e acontecimentos proporcionam novos olhares e novas experiências.

Assim, o cerne deste estudo centra-se na cidade de S. João da Madeira, na sua indústria e no museu da chapelaria e numa obra que revela o quotidiano destes operários — *Unhas Negras* — de João da Silva Correia.

1. O TURISMO COMO MOTOR DE DESENVOLVIMENTO E DE DIVERSIDADE: O TURISMO INDUSTRIAL E O TURISMO LITERÁRIO

Atualmente, o turismo, como movimento que permite a deslocação de pessoas e a sua permanência transitória em lugares distintos daqueles que são os seus locais de trabalho e de residência, constitui uma parcela muito relevante para a economia nacional.

Derivado do inglês *turn*¹ (utilizado até meados do século XVIII: *to take a turn*) ou *tour* (usado depois daquela data: *to make a tour*), ambos procedentes do latim *tornu* com o significado de «volta ou giro», no sentido de viagem («tornando») ao ponto de partida), o turismo foi ganhando importância, surgindo como área transversal.

De facto, o turismo contempla uma diversidade de modalidades, sucessivamente adequadas às exigências e aos perfis dos turistas que revelam mais informação e mais experiência, procurando novos produtos turísticos.

Dentre as diferentes tipologias, podemos destacar o turismo industrial e o turismo literário, os quais, oferecendo uma variante de desenvolvimento cultural, estimulam o envolvimento dos turistas com os destinos, fomentando a vivência de práticas diferenciadas.

Havendo necessidade de competir num mundo cada vez mais globalizado e sendo Portugal um dos territórios mais visitados, urge diversificar a oferta turística através de uma multiplicidade de produtos e serviços, impulsionadores de descoberta e exploração dos lugares: «Mais do que compatíveis, estas duas áreas [o turismo e os valores culturais das regiões recetoras de fluxos de visitantes] estão fortemente interligadas e o seu sucesso individual depende da relação de uma com a outra» (Costa 2005: 287).

Sobrevém, deste modo, o turismo industrial que envolve a visita a empresas ativas e a património industrial histórico. Esta modalidade

¹ O vocábulo também poderia ter tido origem na palavra *tur* do hebreu antigo que correspondia a «viagem de descoberta, reconhecimento ou exploração».

oferece aos visitantes a possibilidade de usufruírem de uma experiência relacionada com os produtos, os processos de produção e a história das empresas:

Assim, busca-se apresentar a cultura e identidade de uma organização através da «turistificação» dos seus espaços produtivos. Neste segmento turístico, estão presentes não somente empresas do setor industrial, mas também empresas administrativas, comerciais, agrícolas, artesanais e de serviço [...], sem negligenciar suas interfaces com os demais setores sociais, ecológicos e culturais de uma localidade (Fois-Braga 2008: 5).

Aliando a motivação cultural com a preservação, a fruição e a história do património industrial, este tipo de turismo fundamenta-se no interesse dos turistas em conhecer as atividades que impulsionam o desenvolvimento económico das localidades, integrando, simultaneamente, o conjunto do património edificado nesses mesmos locais. Por conseguinte, estas ações permitem a envolvimento dos visitantes com a comunidade local e com os trabalhadores, o que valoriza, tanto os lugares através das suas iniciativas industriais, culturais e turísticas, como as suas profissões, tradições e património.

É, pois, objetivo do turismo industrial divulgar as empresas e os seus processos industriais, favoráveis a um enriquecimento coletivo que propicia conhecer o passado, compreender o presente e apostar no futuro.

Quanto ao turismo literário, trata-se de uma modalidade que possibilita aos turistas visitar os cenários onde se ambientam as obras literárias, bem como percorrer os lugares que serviram de inspiração aos autores.

Relacionando o interesse pelo património e o gosto pela literatura, os turistas literários (re)descobrem espaços, conhecem outras épocas e vivências, desvendam paisagens, memórias e tradições, sendo que

[...] os textos literários tomam a forma de guias turísticos, criando e assinalando lugares a visitar e a conhecer, desenhando mapas a partir dos

quais o turista/leitor pode orientar-se e realizar diversos tipos de percursos (mesmo que não tenha sido essa a intenção do autor) (Quinteiro e Baleiro 2017: 71).

Proporcionando aos turistas uma experiência intercultural, o turismo literário contribui para a intensificação do património cultural, possibilitando a interligação dos textos literários com os espaços reais.

Assim, os turistas literários exploram a interação entre lugares e escrita, sendo que a sua motivação assenta, principalmente, na descoberta e no conhecimento dos lugares que serviram de base aos escritores, podendo viajar pelos espaços onde decorrem as narrativas e compreender a relação existente entre esses locais e as vivências reais. Consequentemente, esta relação permite que as obras literárias se mantenham vivas, tornando também os destinos turisticamente atraentes.

Ao agregar estas duas vertentes, o turismo potencia a valorização do património que se converte em recurso de progresso, como sucede no mais pequeno município português em área (com apenas 8km²), com uma única freguesia e que se situa no distrito de Aveiro.

Instituído como concelho em 1926 e elevado a cidade em 1984, S. João da Madeira² recebeu, em 2010, o prémio de melhor município para se viver em Portugal, destacando-se pelo dinamismo decorrente da sua intensa atividade fabril. Em 2012, introduziu, em Portugal, o conceito de turismo industrial.

Na verdade, o lema de S. João da Madeira é «Labor – Cidade do Trabalho», cuja herança constitui, hoje em dia, um amplo património que retrata a nossa história, os nossos valores e as nossas tradições, o que contribui para o desenvolvimento socioeconómico, associado à dimensão educativa e cultural.

Ao promover a indústria da região, que passa pela diversidade de produtos, como o calçado, os lápis, os colchões ou os chapéus, este

² A designação provém de «Uilla Sancto Ioanne que dicent de mateira», que reproduz a primeira referência escrita conhecida a S. João da Madeira, datada de 1088.

município tem sido reconhecido pela sua exemplaridade no que diz respeito à metodologia de trabalho local e à qualidade do produto turístico final. Por isso, de ano para ano, a cidade tem assistido a um aumento gradual e significativo de visitantes, reforçando as suas iniciativas, no âmbito do turismo industrial, como por exemplo, o programa «Visitas à Hora Certa» que, ao dia e à hora certa, relembra o apito das suas unidades fabris, recebendo os turistas através de visitas regulares.

2. HOMENAGEM AOS OPERÁRIOS CHAPELEIROS – OS «UNHAS NEGRAS»

O património de S. João da Madeira concentra-se na existência de fábricas como espaços de aprendizagem, de criatividade e de experimentação, pelo que o município tem apostado na criação de circuitos baseados na visita às unidades fabris e museológicas ali existentes.

Uma dessas frações é a chapelaria que tornou esta cidade num dos principais centros industriais, contribuindo para a sua evolução local. Destaca-se, no conjunto do seu património cultural, o romance *Unhas Negras*³ (1953) do jornalista e escritor sanjoanense, João da Silva Correia.⁴

Imortalizando a história da sua terra e eternizando a vida dos operários do setor, *Unhas Negras* narra o quotidiano e as condições difíceis dos chapeleiros, na primeira metade do século xx, nomeadamente, da-

³ Em 2021, foi lançada uma nova edição do romance, o que denota o reconhecimento do autor, assim como o desejo de valorização da indústria da chapelaria.

⁴ João da Silva Correia nasceu em 1896 e faleceu em 1973. Autodidata na leitura, começou, desde muito novo, a escrever, tendo colaborado na imprensa local e regional, assim como na imprensa diária de Lisboa e do Porto. Defendendo a ideia de um mundo melhor, a sua obra expressa solidariedade para com os fracos, existindo um prémio literário e uma escola secundária com o seu nome.



Figura 1. Romance *Unhas Negras*

Fonte: <https://www.cm-sjm.pt/pt/noticias/7-municipio/1471-camara-lanca-nova-edicao-do-romance-unhas-negras> (consultado a 30/8/2021).

queles que ficavam com as unhas deterioradas e escurecidas pela imersão dos feltros em caldeiras de vapores com elevadas doses de mercúrio — as fulas.

Segundo o testemunho de um antigo chapeleiro, «eram umas maceiras muito grandes [...], estava a água a ferver e tinha uma pessoa, sempre com uma pá a mexer, de manhã à noite» (Malaquias 2002: 5556).

Antigamente, o feltro era tratado com produtos químicos muito tóxicos que provocavam a «doença dos chapeleiros», ou seja, envenenamento pelos vapores de mercúrio, o que degenerava em problemas neurológicos, levando inclusivamente à morte. Tratava-se da secção dos «unhas negras», expressão que, durante muito tempo, designou o ofício de chapeleiro, o qual esteve na génese da identidade sanjoanense e de cujo trabalho, tenacidade e perseverança resultou a emancipação concelhia de S. João da Madeira. Hoje em dia, esses produtos foram substituídos por outros inofensivos, sendo que os feltros são agora tingidos em máquinas.

Unhas Negras desenrola-se nesta cidade, afigurando-se como um roteiro geográfico da localidade e das freguesias circundantes, ao mes-

mo tempo que reflete os sacrifícios dos trabalhadores e das suas famílias, como é o caso de Gonçalo Pimpão, um «unhas negras», de 67 anos.

De facto, os operários responsáveis pelo *grosso* (a lâ), contrariamente aos do *fino* (o pelo), trabalhavam cerca de catorze horas, devendo «entrar de plantão ao primeiro minuto da madrugada de cada quinta-feira e cada sábado» (Correia 1984: 96-97).

Guiando os leitores desde a taberna de Francisco Neiva, onde se detém antes do início da dura jornada, até à fábrica de chapéus, Pimpão, depois de tantos anos como chapeleiro, começa a sentir o peso da idade, acabando a carregar lenha para as caldeiras. A vergonha da despromoção afeta-o profundamente, sendo que a sua principal preocupação é não perder o emprego. Por isso, numa assembleia entre chapeleiros de S. João da Madeira, Porto, Braga e Trofa, defende, para além das oito horas de trabalho e da melhoria dos salários, a assistência na doença e na velhice.

Saindo da sede da Associação dos Operários Chapeleiros, os trabalhadores

[...] dirigiram-se para o sul, a acompanhar os camaradas visitantes a uma casa da Quintã [...]. Na estrada, rente ao muro do Passal, ao seguir do grupo, ouviu-se restolhada em cima, no campo [...]. Alguns dos operários desataram a correr à volta, pela porta do senhor Francisquinho Neiva, alameda das acácias arriba, direitos ao cemitério [...]. Outros faziam pé atrás, botavam pelas Laranjeiras (Correia 1984: 59).

Perante a sua incapacidade, Gonçalo pede o despedimento, revelando alguma esperança em poder vir a trabalhar em Beja, juntamente com Manuel Ferreira, presidente da referida Associação que, entretanto, se dirigira àquela localidade, com o objetivo de alcançar melhores condições de vida. Para tal, Gonçalo escreve-lhe uma carta, ansiando por notícias:

Palpando agora na algibeira a carta que acabara de receber, Gonçalo principiou a sentir como que calafrios [...]. Numa indecisão cruciante, pôs-se a caminhar sem tino, ao mando das pernas. E deu consigo Caminho do Souto além. À porta da farmácia estava o senhor Camilo Palmeira [...]. Além, ao atravessar o adro, sentiu mais viva a curiosidade, quanto ao conteúdo da carta [...]. Se lesse ali mesmo? (Correia 1984: 209-210).

Traçando um itinerário específico, em que se destacam zonas características da cidade sanjoanense, o autor convida os leitores a partilharem as vivências da personagem, acompanhando-a no seu trajeto.

E prossegue:

No dia seguinte, depois de apitarem as fábricas à *uma hora*, Pimpão, contra o seu hábito depois que estava desempregado, saiu de casa. Palmillhou a congosta do Urreiro, à Quintã torceu à esquerda e tomou pela Carreira dos Sobreiros. Atravessou o Adro, renteou o cemitério, e logo arribou ao Largo do Souto (Correia 1984: 251-252).

Dando conta do dinamismo industrial e delimitando a ação em locais fulcrais do centro, como a farmácia e a igreja — pontos de referência espacial —, passando por ruelas e sítios, João da Silva Correia apresenta-nos S. João da Madeira com as suas peculiaridades.

Desanimado pela expectativa que alimentara relativamente a um novo emprego (que acaba por não se concretizar) e face à sua situação de penúria, Gonçalo Pimpão suicida-se, representando o sofrimento dos «unhas negras» que «eram axioma incontroverso de uma vida, que vinha de ser, de morigeração e sacrifícios» (Correia 1984: 255).

3. O MUSEU DA CHAPELARIA: UM MUSEU DE SE LHE TIRAR O CHAPÉU!

Reinventado ao longo das décadas, patenteando uma multiplicidade de modelos (chapéu de coco, *floppy* ou *pillbox*) e de materiais de fabrico,

como o feltro de pelo de coelho ou de castor, o feltro de lã ou o tecido, o chapéu⁵ transformou-se num símbolo especial, emergindo como essência de singularidade e de autenticidade de cada indivíduo.

Citando o escritor brasileiro Machado de Assis, no conto «Capítulo dos Chapéus», incluído na coletânea *Histórias sem Data* (1884), «o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o póde trocar sem mutilação» (Assis 1884: 91), concedendo ao ser humano a possibilidade de se poder distinguir. Cada sujeito é um ser individualizado e o chapéu permite-lhe representar essa peculiaridade, atribuindo-lhe um sentido e um significado.

Deste modo, homenageando todos os que fizeram da chapelaria uma das atividades mais importantes de S. João da Madeira, o ponto de paragem é o Museu da Chapelaria. Este museu é único na Península Ibérica, nascendo de uma antiga fábrica de chapéus — a Empresa Industrial de Chapelaria —, também conhecida por «Fábrica Nova» e que revolucionou o setor, ao introduzir a produção mecanizada de chapéus. No entanto, a sua instalação causou controvérsia, que resultou numa rebelião dos operários chapeleiros, retratada em *Unhas Negras*:

No dia em que a Fábrica Nova puser a funcionar a tal maquinaria moderníssima vinda lá da Alemanha ou dos infernos, que vomita chapéus impecáveis às dezenas ou até às centenas por fornada, quase que sem encargos de mão-de-obra, nesse dia que já não vem longe, o que nós todos temos a fazer, meu caro Manuel Ferreira, mas *todos*, já não é tratar de um hipotético horário de oito horas de trabalho. A coisa fica resolvida por natureza! E o que temos a fazer é amarrar as mãos na cabeça e deixarmo-nos ir para o fundo (Correia 1984: 67).

⁵ O termo deriva do latim *cappellu* (diminutivo de *cappa* que significa «cobertura da cabeça»), surgindo como proteção contra as condições climáticas e constituindo um privilégio exclusivamente masculino. Ao longo do tempo, o formato do chapéu foi evoluindo, convertendo-se num adereço de poder, num indicador de hierarquias e tradições culturais e numa marca de identidade, estendendo-se ao uso feminino.

A fala pertence a José Sarmento, um dos industriais do setor, que marca uma reunião com Manuel Ferreira, o qual segue para a fábrica, delineando o seguinte trajeto: «Além mercado, à Fonte de Santo António, ao lado de enorme tanque com a água emborralhada do sabão [...]. Logo a seguir, na capela, em cima, rezava-se a missa» (Correia 1984: 61).

Representando os patrões, Sarmento incita o operário a propor a todos os chapeleiros a destruição da maquinaria da Fábrica Nova, uma vez que a mesma afetaria operários (redução da mão-de-obra), assim como todos os donos das fábricas de chapéus, que não dispunham dos novos recursos.

Como tal, no dia da chegada da maquinaria, os operários juntam-se ao toque do sino — «das bandas da Devesa Velha ao alto da Mourisca» (Correia 1984: 98) —, gritando, sucessivamente, «Abaixo as máquinas!».

Temendo o desemprego, os operários revoltam-se, sendo que Paulo Cerqueira, o sócio principal que representa António José Oliveira Júnior (fundador da Empresa Industrial de Chapelaria), consegue acalmá-los com a promessa de que não ficariam sem trabalho. Antigo operário, Paulo Cerqueira compreende as dificuldades da classe, assegurando-lhes que eram necessários para o funcionamento das novas máquinas.

Inspirado num facto verídico, o assalto à Fábrica Nova constitui um dos episódios mais dramáticos da história da chapelaria, representando a luta dos «unhas negras» por melhores condições de trabalho e de vida. Acalmados os tumultos, com operários e máquinas a trabalhar conjuntamente, inovando ao nível das técnicas e adaptando-se às necessidades do mercado, a Fábrica Nova principia, em 1914, o fabrico do chapéu de lã merina (lã fina) — o chamado «chapéu da moda» — por ser distinto do antigo chapéu de lã grosseira, o que lhe permitirá deter o monopólio de produção e venda deste produto.

Com a subida do consumo do chapéu, houve aumento da produção, o que levou a que a mão-de-obra normalizasse e a que não houvesse despedimentos. Acompanhando toda a história da indústria da chapelaria em Portugal, desde a sua mecanização no início do século xx, o seu apogeu na década de 40 até ao progressivo declínio a partir da dé-

cada de 50, a Empresa Industrial de Chapelaria acabou por encerrar em 1995, dando lugar ao Museu da Chapelaria:

Os chapeleiros, que durante décadas representaram um grupo profissional relativamente privilegiado e uma aristocracia operária herdeira de um passado próspero, assistiam ao declínio do seu ofício e ao desmantelamento do saber profissional que lhes havia granjeado a posição particular de que gozavam (Costa 1987: 42).

No museu, além da exposição de cartolas, chapéus de *cowboy*, *cloches* ou *capelines*, é explicado ao visitante como era ser chapeleiro, como funcionavam as máquinas e como se fazia um chapéu.

Através de uma viagem no tempo, os turistas podem admirar a maquinaria e as matérias-primas de início de Novecentos, podendo conhecer também a vida destes trabalhadores,⁶ como é o caso de uma ex-operária da Empresa Industrial de Chapelaria que relata episódios da sua vida na fábrica:

Ao visitar o museu, é-se então confrontado com um conjunto diferente de «objetos» que apelam para todos os sentidos, nomeadamente, os sons das máquinas, os rostos e as palavras dos operários, os cheiros e as texturas das matérias-primas e as próprias máquinas (Menezes 2007: 163).

O museu dispõe deste espaço de exposição permanente, apelidada *Do pelo ao chapéu: O mundo mágico dos chapéus*, presente ao longo de três pisos, em que o visitante fica a conhecer todo o processo de fabrico do pelo ao cone, do cone ao chapéu e dos dedos mágicos ao acabamento.

É ainda possível visitar a sala dos usos sociais, dedicada à interpretação dos diferentes contextos socioculturais do uso do chapéu, sendo

⁶ No romance *Unhas Negras*, são retratadas situações particulares, como é o caso da hora de almoço ditada pelo som das sirenes das fábricas, em que mulheres e crianças se encontram com o farnel à espera dos operários.



Figura 2. Museu da Chapelaria

Fontes: <http://museudachapelaria.blogspot.com/> e <https://www.museudachapelaria.pt/pt> (consultado a 30/8/2021).

que, regularmente, são organizadas diferentes exposições, como é o caso de *Chapéus de todo o Mundo*, perspetivada com o fim de promover os valores da tolerância cultural e do respeito pelo pluralismo e pela diferença.

O museu possui uma sala de exposições temporárias e dois núcleos particulares: um, dedicado a Manoel Vieira Araújo que fundou a empresa Vieira Araújo, inicialmente instalada para o fabrico de chapéus e de onde são provenientes objetos e documentos, agora pertencentes ao acervo do museu; outro, que homenageia o já referido António José Oliveira Júnior, fundador da Empresa Industrial de Chapelaria, que dedicou grande parte da sua vida ao desenvolvimento económico, industrial, social e cultural de S. João da Madeira e a quem foi atribuído o diploma de Mérito Industrial e Agrícola.

De referir que, na criação de *Unhas Negras*, João da Silva Correia, para além das referências espaciais e das vivências epocais, retirou, da realidade contemporânea, as figuras mais destacadas da cidade para criar as suas personagens, como é o caso de Oliveira Júnior, elaborando um retrato completo daquela localidade.

Inaugurado em 2005, o Museu da Chapelaria é tutelado pela Câmara Municipal de S. João da Madeira que adquiriu, em 1996, o espólio industrial resultante de várias fábricas de chapéus e que, entretanto, encerraram. Orientado para a explicitação da produção, comercializa-

ção, usos sociais e conservação do chapéu, este museu representa a história de uma região, onde, durante muito tempo, a indústria da chapelaria foi dominante.

Ao promover o conhecimento sobre a identidade sanjoanense, através da variedade de histórias e memórias evocadas, o museu apresenta um conjunto de prémios e distinções, como a Menção Honrosa de Melhor Museu Português, atribuída em 2005, pela Associação Portuguesa de Museologia, e, em 2010, a Menção Honrosa de Melhor Serviço de Extensão Cultural, concedida pela mesma Associação, integrando a Rede Portuguesa de Museus e o registo de Museus Ibero-Americanos.

Criado para o interesse coletivo,⁷ com fins não lucrativos, é um museu vivo que, reunindo bens culturais, os difunde junto de diferentes públicos, constituindo-se como espaço de *ver*, de *aprender* e de *fazer*.

Segundo o designer inglês David Shilling,

[...] não há muitos museus de chapéus no mundo e este, realmente, é de nível superior. O modo como as pessoas podem chegar e conhecer o processo de fabrico é mais claro aqui do que noutros museus. E então o arquivo? É fantástico! («Os chapéus de Ascot – Museu da Chapelaria» 2008: 31).

Para além da loja, do auditório, de locais de conservação e restauro e do centro de documentação, o museu dispõe de um restaurante — *A Fábrica dos Sentidos* —, onde são apresentados pratos tradicionais com a particularidade de alguns menus terem designações relacionadas com a chapelaria, como «chapéu de coco, de palha, de aba larga ou de feltro».

⁷ O museu organiza visitas temáticas e oficinas de trabalho, assim como atividades para as famílias, programas para séniores e ateliers de férias, dispondo, igualmente, de exposições para alugar, como *Os Chapéus dos Meus Heróis*, em que se relaciona o chapéu como imagem de marca das figuras de banda desenhada, do cinema ou da televisão.



Figura 3. Monumento *Unhas Negras*

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/ficheiro:Museu da Chapelaria e Monumento Unhas Negras.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/ficheiro:Museu_da_Chapelaria_e_Monumento_Unhas_Negras.jpg)

Como forma de homenagear os operários de chapéus e para que S. João da Madeira reconheça a importância das suas raízes, encontra-se, no pátio do museu, o Monumento *Unhas Negras*,⁸ em bronze (1999), da autoria de Baltazar Oliveira.

4. FEPSA: LÍDER MUNDIAL NA PRODUÇÃO DE FELTROS PARA CHAPÉUS!

Não obstante o facto de o chapéu ter começado a ser visto como uma formalidade ultrapassada, o mesmo tem vindo a ganhar protagonismo, sendo presentemente utilizado.

8 O Museu da Chapelaria tem vindo a realizar o espetáculo «O Último Turno», baseado no romance de João da Silva Correia, em que são recriados episódios relacionados com os antigos chapeleiros de S. João da Madeira. Do mesmo modo, em 2014, a primeira edição do festival de *punk rock*, denominado «Unhas Negras», arrancou com uma homenagem aos operários da indústria chapeleira.



Figura 4 – Fepsa – Feltros Portugueses, S.A.

Fontes: <https://www.facebook.com/FEPSAFeltHats/> e

<https://turismoindustrial.cm-sjm.pt/4662> (consultado a 30/8/2021).

Prosseguindo na rota da chapelaria, destacamos a empresa Fepsa — Feltros Portugueses, S.A. —, líder mundial no fabrico de feltros para chapéus. Aqui, o turista tem a possibilidade de vivenciar um dia como o de um trabalhador industrial, podendo conhecer todo o processo de fabrico deste material.

Uma das primeiras atividades industriais a fixar-se em S. João da Madeira foi a chapelaria, ficando a localidade conhecida pelo fabrico artesanal de chapéus de pano ou lã grossa, dos chapéus de aba larga usados no Alentejo e dos pequenos chapéus femininos, de aba revirada, da Beira Litoral.

Durante o século XIX, com a influência decorrente da Revolução Industrial, houve um grande desenvolvimento industrial e económico, o que favoreceu o aumento de fábricas em S. João da Madeira: em 1802, foi fundada a primeira fábrica de chapéus; em 1867, havia seis unidades fabris; em 1891, foi instalada a primeira fábrica com máquinas a vapor para produção de chapéus em pelo de coelho; em 1909, existiam cerca de doze fábricas e, em 1914, foi criada a Empresa Industrial de Chapelaria, já mencionada e que é, hoje, o Museu da Chapelaria.

No romance *Unhas Negras*, o autor também descreve o dinamismo associado a este desenvolvimento:

As grandes chaminés a romper da montanha, na lonjura, pareciam centuriões de fábula. Vomitavam os seus rolos de fumo de algodão-em-rama, naquela serenidade e silêncio em que a distância sempre envolve o que apenas a vista alcança. O fumo alongava-se em linhas transversais e paralelas, ao sabor da viração, cada qual à sua altura (Correia 1984: 260).

Atualmente, e no seguimento da Empresa Industrial de Chapelaria, considerada a maior e mais importante empresa de chapéus da região, resistem duas grandes fábricas: a Cortadoria Nacional de Pelo,⁹ criada em 1943, e que é a única fábrica do país que trabalha os pelos, concentrando todas as cortadorias particulares existentes, e a Fepsa, criada em 1969, através da fusão de fabricantes e apropriagistas¹⁰ que se associaram, com vista à criação de uma empresa especializada no fabrico do feltro que combatesse a crise instalada pelo desuso do chapéu.

Assim, nos primeiros anos, entre 1969 e 1974, a produção de cerca de 350 mil unidades anuais era totalmente comercializada no país, abastecendo as fábricas de acabamento. Todavia, a revolução de 1974 alterou esta estabilidade, sendo que, em 1979, a Fepsa recuperou o equilíbrio, situação que se mantém até ao presente.

Ao longo do tempo, esta empresa assumiu notoriedade mundial, constituindo-se como a segunda maior empresa da Europa e a terceira maior do mundo em termos de quantidade produzida, tornando-se também líder mundial nos produtos de alta gama que são produzidos com pelo, de toque mais fino e com melhores propriedades.

Composta por cerca de duzentos trabalhadores e inovando sempre ao nível das tecnologias, dos processos e dos produtos, a empresa exporta para todo o mundo, sendo que apenas 2% da produção fica em

⁹ A Cortadoria é uma das maiores empresas do setor a nível mundial, tendo obtido a Certificação de Nível Ouro para o pelo de coelho que processa, com vista ao fabrico de chapéus de feltro.

¹⁰ O termo refere-se aos revendedores que compravam às fábricas os chapéus em feltro e os acabavam e vendiam por conta própria, os quais constituíam, segundo João da Silva Correia, «a fidalguia da classe» (Correia 1984: 31).

Portugal. O mercado europeu é o maior cliente, em países como França, a Itália e a Inglaterra, estendendo-se a países mais longínquos, como o Japão, a Austrália e os Estados Unidos da América: «[A Fepsa] tem vindo a aumentar e consolidar a sua penetração no mercado externo, quer europeu, quer americano, conquistando uma carteira de clientes mais diversificados [...] e atingindo um volume de negócios crescente» (Araújo 2002: 40).

Na verdade, os Feltros Portugueses fornecem marcas de alta-costura internacionais e prestigiadas, como as francesas Hermès, Chanel e Dior e as italianas Prada, Borsalino e Armani, sendo que os criadores portugueses têm vindo a introduzir, nas suas coleções, o chapéu como acessório de moda, como é o caso de Nuno Baltazar, cliente da empresa. Também o estilista Miguel Vieira, natural de S. João da Madeira, na apresentação da sua coleção na «Fashion Week de Milão», apresentou propostas com homens a desfilarem de chapéu.

A fábrica portuguesa já produziu para Harrison Ford enquanto Indiana Jones, sendo que o feltro dos cerca de oitenta chapéus usados no filme *Public Enemies* também ali foi produzido; de referir que a cor do feltro do chapéu, usado por Johnny Depp, foi propositadamente criada para a sua personagem — o *black rubby* (vermelho escuro, quase preto).

Desde a série televisiva *Dallas*, nos anos 70, a indústria chapeleira em S. João da Madeira tem vindo a exportar os seus feltros em quantidades crescentes e de elevada qualidade, cujo êxito resulta do sentido de inovação, do conhecimento de feltragem e das inúmeras memórias dos trabalhadores ao longo dos anos. Porém, a indústria cinematográfica não é o mercado mais significativo, uma vez que uma grande parte da exportação mundial é feita para mercados em que são usados chapéus por motivos culturais (como judeus, *cowboys* e tirolezes) e por motivos laborais (fardas da polícia feminina inglesa, da força aérea neozelandesa e dos carteiros suíços). Em Portugal, os mais populares são os chapéus etnográficos, não só do folclore, mas também das confrarias.

A internacionalização destes feltros passa, igualmente, pelo antigo presidente dos Estados Unidos da América, George W. Bush; pelo pre-

sidente da Rússia, Vladimir Putin; pelos atores e produtores de cinema Robert de Niro e Nicolas Cage e por elementos do grupo de hip-hop «The Black Eyed Peas», chegando até aos mais variados chapéus de uso quotidiano. Um dos últimos pedidos especiais foi de um cliente na Itália, que solicitou um feltro de uma cor especial — vermelho-romã — para oferecer ao Papa Francisco.

Sendo o chapéu um adereço indissociável do poeta português Fernando Pessoa, o Turismo de Portugal convidou S. João da Madeira a associar-se à exposição «Pessoa», que esteve patente no Museu Rainha Sofia, em Madrid, até dia 7 de maio de 2018. As réplicas dos chapéus do poeta foram especialmente produzidas para a exposição, pela Fepsa.

Nesta empresa, os visitantes podem conhecer todo o processo de feltragem nas suas várias fases até ao controlo de qualidade. São várias as etapas para a transformação do pelo de coelho em feltro, através da disposição aleatória de fibras animais e da sua feltragem por compressão sob ação de água e calor.

Citando o autor de *Unhas Negras*,

[...] as peças que tanta labuta e tantas atenções mereciam àqueles homens, eram os feltros. Saíam em primeira mão da complicada engrenagem do arco [...], [que] é já hoje geringonça do passado, abolida em definitivo nas mais modernas instalações. Foi deposto por máquina de nome estrangeirado que produz o feltro em uma só peça, e com mais rapidez e perfeição (Correia 1984: 118).

Dos cones gigantes que saem da máquina onde o material é colocado até assumirem a sua forma final, nenhum chapéu passa por um processo de corte. Os tamanhos são definidos por processos mecânicos e os moldes são medidos manualmente, um a um, sendo necessário procurar defeitos, colocar os cones nas respetivas formas e levar as peças à tinturaria, numa articulação equilibrada entre ser humano e máquina.

Na confeção de um chapéu tradicional, composto pela aba (o rebordo proeminente que se projeta para fora da peça), pelo cone ou copa (onde se encaixa a cabeça), pela fita (usada para finalizar o chapéu) e

pela coroa (o topo da peça), é, ulteriormente, colocado o forro e a carneira (a fita de couro que permite proteger o chapéu da transpiração da cabeça), aplicada na parte interna, próximo à aba.

Reconhecida pela qualidade dos seus feltros, a Fepsa possui a Menção Honrosa PME Exportadora de Bens Transacionáveis, concedendo aos seus trabalhadores uma importância além-fronteiras e demonstrando que o sucesso também pode ser português.

CONCLUSÃO

De ânimo industrioso e empreendedor, S. João da Madeira foi o principal centro produtor de chapéus do país, sendo que, nos dias de hoje, se mantêm, em laboração, duas unidades fabris ligadas ao setor, estando o turismo da cidade ligado às máquinas e às memórias a elas associadas.

Assim, este trabalho procura enfatizar o encontro do passado com o futuro, numa partilha de descoberta que possibilita novos olhares, novos valores e novas experiências, pelo que nada melhor do que conjugar a preservação do espólio industrial e literário com a projeção do património cultural, impulsionadores de dinamização turística. Esta articulação permite conhecer, em contexto real, espaços industriais e museológicos, ligados à chapelaria, como principal marca identitária da região, através de uma viagem pela História — a história dos «unhas negras»:

Unhas negras, é certo; mas unhas que têm a sua história de sacrifícios; unhas que se queimaram, ao mesmo tempo que o coração, a trabalhar e a sofrer; unhas negras que constituem um título altíssimo de nobreza, cujos pergaminhos, principiando nas fulas, se explanam pelos tintos, pelas gomas, pelas apropriagens, e vêm a ter o seu epílogo nos cuidados femininos das acabadeiras (Correia 1984: 53).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Maria Helena Vieira (2002). «O estado da indústria da chapelaria». *I Jornadas de Museologia da Indústria de Chapelaria*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira, 39-41.
- ASSIS, Machado de (1884). *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier.
- CORREIA, João da Silva (1984). *Unhas Negras*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira.
- COSTA, Carlos (2005). «Turismo e cultura: avaliação das teorias e práticas culturais do sector do turismo (1990-2000)». *Análise Social*, vol. XL, 175, 279-295.
- COSTA, Luís (1987). *O coração da fábrica: Viagem ao mundo de «Unhas Negras»*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira.
- FOIS-BRAGA, Humberto (2008). «Turismo industrial: visita de empresa como estratégia de marketing». *V Seminário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Turismo – ANPTUR*. Belo Horizonte, 1-13.
- MALAQUIAS, Pedro (2002). «À conversa com dedos mágicos: histórias de vida de operários da chapelaria». *I Jornadas de Museologia da Indústria de Chapelaria*. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira, 49-57.
- MENEZES, Suzana (2007). «Do seu conceito e programa museológico». *Museologia.pt*, ano I, nº. 1, 158-164.
- «Os chapéus de Ascot – Museu da Chapelaria» (2008). *Boletim Municipal de S. João da Madeira*, 49, 31.
- QUINTEIRO, Sílvia; Baleiro, Rita (2017). *Estudos em literatura e turismo: Conceitos fundamentais*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

OPEN SPACE

CREACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: TEXTO, NATURALEZA, CUERPO Y GÉNERO

YOLANDA HERRANZ PASCUAL
Universidade de Vigo

RESUMEN: El presente artículo señala la escultura como esfera de mi interés vital y profesional. Por tanto, abordo la escultura (en su concepto): como presencia y afirmación inacabada en sí misma, porque en ella lleva integrado como carácter su propia negación y la necesidad ineludible de su propio cuestionamiento crítico. Dado que mis núcleos de pensamiento son Texto, Naturaleza, Cuerpo y Género, este escrito lo he planteado como una reflexión que pretende exponer una idea, defender un proyecto, justificar un concepto y proceso de acción cuyo marco general de actuación es la creación e investigación artística.

PALABRAS CLAVE: escultura actual; texto y escultura; escultura y naturaleza; cuerpo y escultura; género.

CREACIÓ I RECERCA ARTÍSTICA: TEXT, NATURALESA, COS I GÈNERE

RESUM: L'article assenyala l'escultura com a esfera del meu interès vital i professional. Per tant, l'abordo, en el seu concepte, com a presència i afirmació inacabada en si mateixa, perquè porta integrat com a caràcter la seva pròpia negació i la necessitat ineludible del seu propi qüestionament crític. Com que els meus nuclis de pensament són Text, Naturalesa, Cos i Gènere, aquest escrit l'he plantejat com una reflexió que vol exposar una idea, defensar un projecte, justificar un concepte i procés d'acció, el marc general d'actuació del qual és la creació i la recerca artística.

PARAULES CLAU: escultura actual; text i escultura; escultura i natura; cos i escultura; gènere.

CREACTION AND ARTISTIC INVESTIGATION: TEXT, NATURE, BODY AND GENDER

ABSTRACT: This article designates sculpture as a point of my vital and professional interest. Therefore, I approach sculpture (in its own concept): as an unfinished presence and affirmation in itself. In this way, its own negation and inescapable needs for its own critical questioning are integrated as a character. As my nucleus of thought is Text, Nature, Body and Gender, this writing has been raised as a reflection that aims to expose an idea, whileas it defends a project, and justifies a con-

cept and action process whose general framework of action is Creation and Artistic Research.

KEYWORDS: current sculpture; text and sculpture; sculpture and nature; body and sculpture; gender.

INTRODUCCIÓN

¿Qué ley rige esta contradicción, esta oposición de lo dicho contra la escritura, dicho que se dice contra sí mismo desde el momento en que se escribe su identidad y alza su propiedad contra ese fondo de escritura?

JACQUES DERRIDA (1975: 240)

Este artículo quiere plantear distintas argumentaciones y trabajos de investigación sobre las relaciones entre naturaleza, género y crítica. Participo en este monográfico como artista y como profesora de la Facultad de Bellas Artes, y porque mi trabajo de creación, docencia e investigación se desarrolla en torno a los conceptos y temáticas que enmarcan estos temas de reflexión y debate.

Como profesora universitaria mi trabajo se concreta en la docencia y en la investigación, entendiendo que ambas actividades deben estar interrelacionadas y que la investigación debe, obligatoriamente, redundar en la docencia.

Mi esfera de interés vital y profesional es la escultura, y mis núcleos de interés de creación e investigación artística se centran en Texto, Naturaleza, Cuerpo y Género.¹

¹ La autora de este artículo lo es también de todas las obras recogidas en las imágenes.



Figura 1. *Modelo a medida*, 1993. Foto: Yolanda Herranz.

ESCULTURA: CONCEPTO Y MANIFESTACIÓN

[...] la separación entre nuestras ideas y el uso del material, aun no siendo excesiva al principio, es enorme cuando se enfrenta a ella el observador. Mi deseo era eliminar ese abismo.

JOSEPH KOSUTH (Rose 1990: 37)

Este texto lo he planteado como una reflexión que pretende exponer una idea, defender un proyecto, justificar un concepto y proceso de acción dirigido al desarrollo de una función docente e investigadora, cuyo marco general de actuación es la Creación Artística. Su actividad se sitúa en el espacio académico de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, concretamente en el Área y el Departamento de Escultura de la Universidad de Vigo, desde que me incorporo como profesora a la Facultad, en 1991, justo en sus inicios.

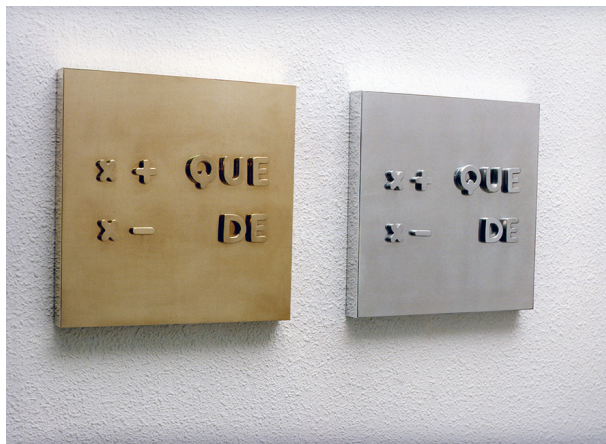


Figura 2. *X + QUE... X - DE...*, 1991. Exposición (CORPUS), 1992, Galería Fond, Graz (Austria). Foto: Yolanda Herranz.

Abordo la materia de Escultura (en su concepto): desde *una presencia inacabada*.

Al tratar de aproximarme al término *escultura*, para definirlo en función de un texto escrito o de un discurso hablado, me dirigí a diversos diccionarios y glosarios de términos artísticos y enseguida me di cuenta de la dificultad que entrañaba esta intención.

Nos encontramos con definiciones (RAE 2014) como: «Arte de modelar, de tallar o esculpir en barro, piedra, madera, metal u otra materia conveniente, representando de bulto un objeto real o imaginario, una figura, etc.». Enunciado cuya concepción consideramos insuficiente porque excluye ideas como la de construcción, o circunscribe el hecho escultórico a la representación. Además, entiende la escultura solo como objeto final, sin atención al proceso o a la idea; es inherente a esta definición concebir la escultura únicamente como producción; y hay en ella una ausencia total de términos referentes al espacio, al lugar, a la relación interobjetual o al cuerpo, y tampoco se incluye ninguna consideración al tiempo o al movimiento; la referencialidad es exclusivamente externa, no existe autorreferencia.

Seguimos leyendo y encontramos la definición: «Fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano». Esta descripción como intención totalizadora muestra evidentemente su deficiencia si miramos y leemos cualquier libro o catálogo de escultura actual.



Figura 3. *Por (X) Más (+) Qué (?)*, 1992. Instalación específica. Exposición Águila y Sol, 1992, Galería Art23cb, Salamanca. Foto: Jesús Pastor.

Al no hallar una definición adecuada nos dimos cuenta de dónde estaba el error. Este residía en nuestra intención de definir. Sabemos que la definición de un concepto es algo «preciso», y sobre todo «intemporal»; el mecanismo de formulación de un concepto consiste en rechazar todo tipo de particularidades y aspectos temporales para abstraer una condición genérica atemporal. Desde este último sentido, quizá la definición más precisa sea la tautológica: «escultura es la obra hecha por una persona escultora» o «la escultura es la escultura».

Definiciones ambas inadecuadas también: la primera, porque hace referencia únicamente a la obra como objeto de la escultura; la segunda, aunque cierta, es en exceso genérica para plantearla como razón de una disciplina.

Nos encontramos, pues, en un dilema similar al que preocupaba a san Agustín cuando intentaba hablar del tiempo en sus *Confesiones* (san Agustín 2017): «¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta lo sé, si me lo preguntan y lo quiero explicar, no lo sé...».

Nos enfrentamos, a la hora de intentar definir la Escultura, con un problema lingüístico-terminológico más que escultórico. Es más propio hablar de la escultura en un momento concreto o durante un periodo determinado que hacerlo de la escultura en sí. Hoy en día, las concepciones totalizadoras de la cultura están fragmentadas, en gran medida por haberse hecho inabarcable el objeto de estudio. El arte y, en concreto, la escultura no son ajenos a esta circunstancia. En la actualidad es más operativo plantear la escultura ligada a un periodo histórico o cultural concreto.

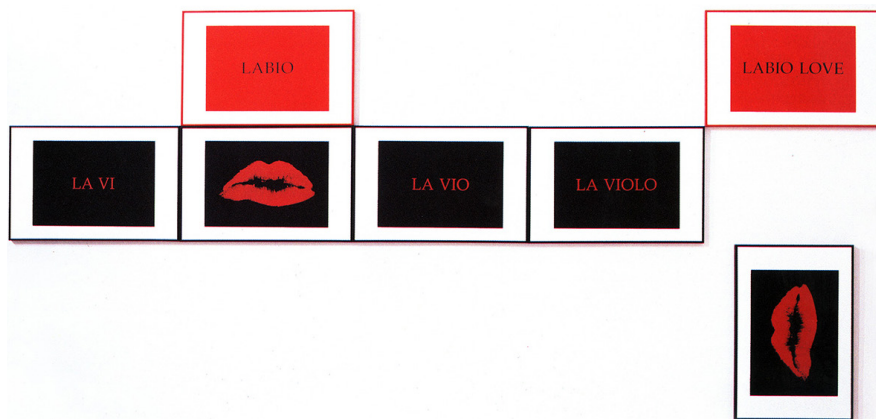


Figura 4. *Sin título, H: VII-I (2 labios y 5 textos N y R)*, 1992. Exposición Pronunciamiento y/o Pasión, 1994, Galería Ad Hoc, Vigo, Pontevedra. Foto: Yolanda Herranz.

«Definir» la Escultura *en sí* puede llegar a ser tarea abocada al fracaso, por razón del propio problema de la atemporalidad del concepto de «definición»; sin embargo, sí nos es posible acotar terrenos, hallar marcas y ubicar espacios de actuación escultóricos.

La escultura, si bien no la podemos tratar como *ser que es*, sí la queremos pensar como *ser que se construye* con un dinamismo esencial a su propia identidad.

La escultura es una «presencia», una afirmación inacabada en sí misma, porque en ella lleva integrada, como carácter, su propia negación y la necesidad ineludible de su propio cuestionamiento crítico.

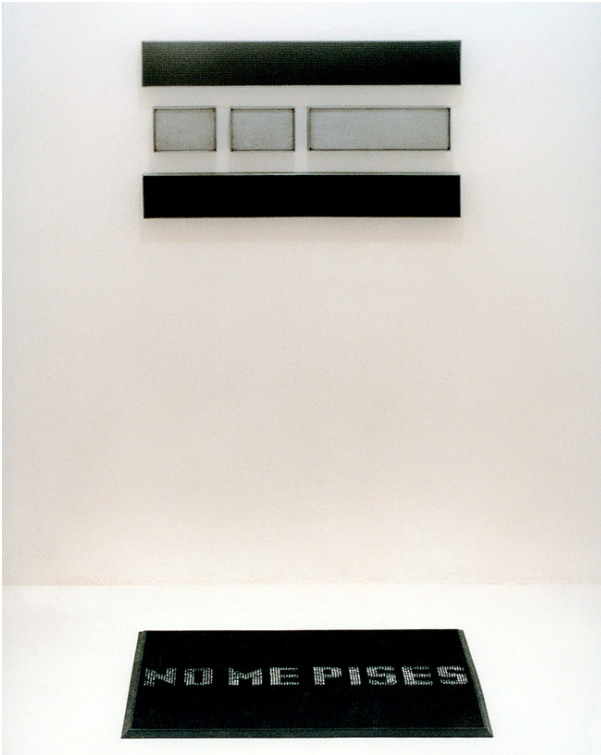


Figura 5. *No me pises*, 1988. Instalación específica. Exposición *El Cuerpo Humano: Racismo-Mujer*, 1992, Galería D, Madrid. Foto: Yolanda Herranz.

Únicamente se puede hacer escultura trascendiéndola, yendo más allá de sus límites; solo en un proceso dialéctico de negación (la mayor parte de las veces) o en un proceso de contaminación cultural, la escultura se afirma como tal. Quizá por ello podamos identificar un cierto tipo claro de escultura, pero, sin embargo, nos es imposible saber situar sus márgenes difusos.

La escultura, en el fondo, es una actividad que posee como dato constante el hecho de *la voluntad de hacer escultura*.

La escultura es una forma de incidir y de interrelacionarse con la realidad en su totalidad; es una experiencia de los límites, una presencia inacabada, una búsqueda de sentido; y siempre es más..., mucho más, que una mera configuración formal.

Es indudable que nuestra posición está definida desde la visión personal, particular e implicada, de quien *hace y vive* la escultura.

CREACIÓN: ACCIÓN-PASIÓN-REFLEXIÓN

Quizá, por fin, el hombre, tanto como literario, sólo puede presentarse al mundo y a los demás gracias al lenguaje, y quizás el lenguaje sea, para todos los hombres, la función central que constituye una vida como una obra y que transforma en motivos de vida hasta nuestras dificultades de ser.

MAURICE MERLEAU-PONTY (1969: 25)

Nuestra perspectiva como artistas está caracterizada por la dialéctica «acción/pasión» que se establece en el proceso de creación, lo cual no implica ausencia de «reflexión» sobre la escultura, sino que conforma un todo unitario que se realimenta constantemente.

Quizá un exclusivo distanciamiento crítico, que no tenga en cuenta el camino que va desde la ideación hasta la encarnación de la obra artística, pueda tener una visión más totalizadora (culturalmente ha-

blando), aunque pienso que el creador (en cambio) debe estar vital e intelectualmente implicado y ser beligerante en sus opiniones y posicionamientos.

Y además es evidente lo fecundo que resulta cuando el profesor o la profesora de la asignatura de Escultura son a la vez profesionales de esta materia, como tampoco se puede olvidar que la persona matriculada en Bellas Artes pretende ser artista.

Debemos ser conscientes de que lo que «decimos» lo hacemos desde un discurso «secundario».



Figura 6. *Dibujando con mis manos*, 2007. Exposición XV Estampa, 2007, IFE-MA, Madrid. Galería C5 Colección, Santiago de Compostela. Foto: Yolanda Herranz.

Al hablar de Escultura lo hacemos desde el habla o la palabra escrita, que necesitan de su lógica estructurada para poder ser comunicables; lo hacemos desde el texto y el discurso, que nunca agotan el hecho escultórico.

Hablamos, desde un texto con leyes sintácticas y gramaticales, sobre un discurso (Escultura) que no tiene gramática, o sobre un pensamiento (Escultura) que no tiene texto.

Es importante, a la hora de hablar de Escultura, el tener plena consciencia de que primero «hablamos» y luego lo hacemos sobre la escultura. Esta precaución ha de estar presente y debe transmitirse al estudiante. Tal y como afirma George Steiner (1991): «Las intimidades entre el proceso de creación y el de reflexión, analítico-discursivo, no son naturales». Cuestión esta que es más que fundamental al considerar que la base de nuestra enseñanza reside en gran parte sobre la realidad del taller.

El lenguaje como herramienta es un concepto simultáneo que es aplicable al hecho escultórico desde la idea de «traducción» e «interpretación», pero nunca desde una posición de univocidad con la escultura.

No tratamos de subvertir la valoración del hecho lingüístico como expresión crítica sobre el hecho escultórico ni, tampoco, tratamos de sobrevalorar la acción sobre la reflexión. Es más, creemos que ambas no son tan disociables como a simple vista pudiera parecer, pues las dos se conjugan en un entrecruzamiento constante.

No nos referimos únicamente a la asunción de la lógica abstracta por determinados movimientos como el Conceptual, sino que, contrastado el límite de la razón científica y la posibilidad de trascenderse a sí misma, la acción artística inaugura o, más modestamente, indica un camino a la razón, no basado tanto en el hacer como en un tránsito hacia los dominios de una razón mutable cuyos preceptos sean temporales, y en los que el principio de identidad es una mera estrategia y las leyes solo una lógica interna.

El taller no lo concebimos como un lugar exclusivamente de hacer, sino donde teoría y praxis se vinculen; quiero decir, donde análisis, experimentación y reflexión configuren una unidad indisoluble.



Figura 7. *Tener poder Poder tener*, 1996. Colección CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela. Foto: CGAC.



Figura 8. *Deber Placer Saber*, 1994. Exposición Arco 95, 1995, Madrid, Stand A16: Galería Arteara, Madrid. Foto: Jesús Pastor.

Debido a la amplitud de la denominación del término «escultura», mi propuesta específica desde que comencé a impartir esta materia en la Facultad es *introducir al estudiante en la idea de proyecto personal*.

Sin eludir unos objetivos definidos como imprescindibles en nuestro desarrollo docente e investigador, no podemos olvidar que un proyecto es una idea: una utopía a la que aspiramos y en la que se produce una implicación directa de quien la genera y lleva a cabo. Todo proyecto encierra siempre una ideología y una intención.

Si proyectar es idear, reivindicaremos el carácter problemático de la idea. Proponemos la idea como «problema», con un concepto de problema entendido como forma positiva, sin solución, esto es, en constante evolución de la que se autoalimenta.

Si proyectar es lanzar fuera de sí hacia delante, en la propia idea queda enmarcado el futuro, lo inexistente, lo venidero..., la sombra del destino.

Proyectar es definir un plano de proyección no para, sino contra el que dirigirse intentando trascender lo que ya existe, la realidad que en la propia idea queda abatida. En la proyección —proyecto/idea— siempre está implicada la realidad como forma reflejada, superada, expandida...

El proyecto contiene e indica un objetivo, y como tal marca una dirección con un sentido; *el sentido*, concebido en la misma línea que apunta Gilles Deleuze (1970), es esa flecha o proyección que atraviesa lo escrito, que existe en las palabras, aunque no se encuentra impreso; es lo que sobrepasa los significados. Con el término «sentido» hacemos referencia a esa línea que cruza el texto y que da razón al proyecto como tal.

En escultura: ¿de qué nos sirve si reducimos nuestro quehacer al mero juego de significantes, de estructuras y texturas..., si estos están vacíos de significados, carentes de sentido? Nos encontraríamos con una concepción de la escultura descargada de todo contenido y reducida a una simple articulación formal en la que la referencia giraría solamente con relación a sí misma, anulando su vínculo con el mundo. La Escultura es un lenguaje, es un modo de referirse a lo que está fuera del *mí*, a *lo otro* (mundo, realidad, arte...).



Figura 9. *Destierros X*, 2010. Instalación específica. Exposición *Coser y Callar*, 2010-2011, iglesia de San Miguel, Castellón. Vista parcial. Foto: Yolanda Herranz.

La escultura debe ser un útil de reflexión y de intervención sobre el exterior:

- Lo que se expresa en la obra no es la cosa nombrada, ni es su atributo.
- Lo que sucede en ella no es su proceso, ni es su estado.

Lo que buscamos, inmersos en el territorio de la creación, es como producir sentido y hacia dónde y de qué manera dirigirlo. En Escultura, nuestro núcleo de atención se centra en este concepto de *idea como problema*.

Consideramos el sentido como el «ser de lo decible». Y es justamente esto lo que perseguimos en las esculturas; ese plus esencial que sobrepasa las palabras, los objetos, los materiales..., y que no tiene existencia sin ellos: el mensaje contenido en el sentido.

Y es precisamente esta interiorización e identificación vital con su propio proyecto el mayor y más intenso potenciador del estudiantado para desarrollar su trabajo al máximo de su capacidad, porque sabe que todo lo que genera intelectual, emocional y materialmente redundante directamente en él y en sus propios intereses artísticos.

Lo más importante de mi programa creo que es la metodología utilizada, que permite introducirnos en una forma de *hacer* y *vivir* la escultura proponiendo a cada sujeto trabajar desde sus intereses más personales e íntimos.

Mi función será siempre de ayuda, de acompañamiento, de guía..., y de permanente puesta en cuestión de cada uno de los aspectos que intervengan durante el proceso de definición, de maduración y de materialización. Lo que importa es que cada fase y cada situación del proceso implique siempre *consciencia* del hacer y decisión meditada.

Perseguiremos siempre la *coherencia* entre los planteamientos y los resultados, la acción significativa y el nivel de ajuste del proyecto.

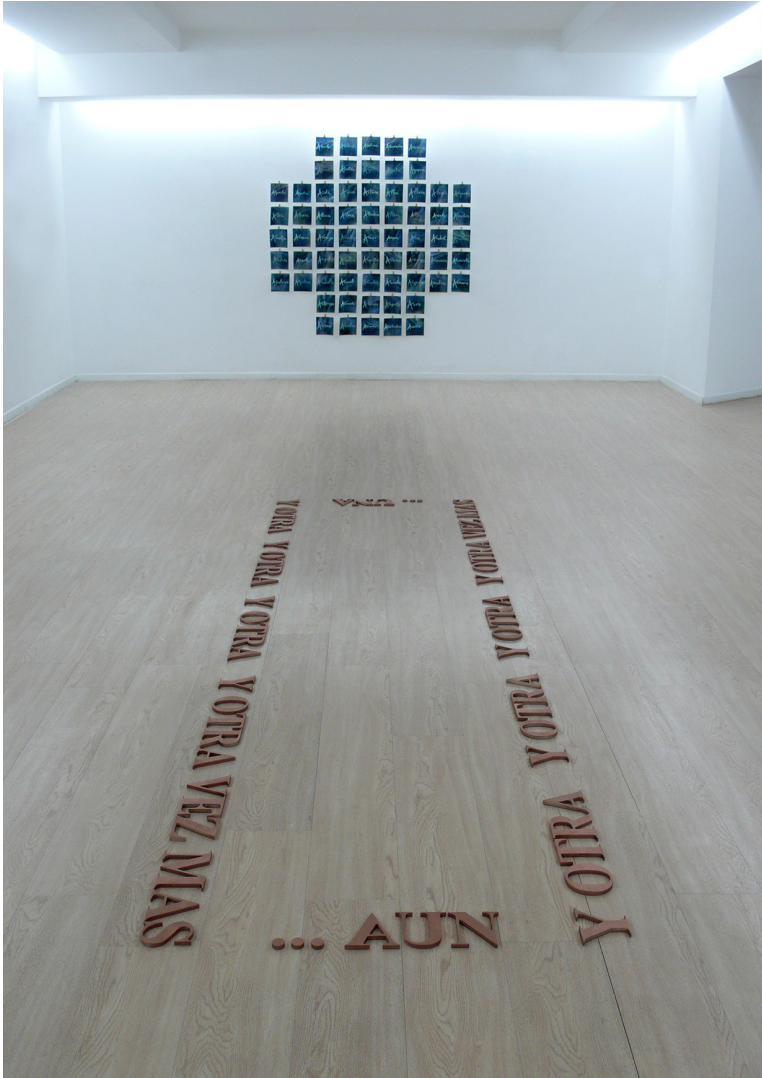


Figura 10. *Manos de mujer en cruz I*, 2008. *Una... y otra y otra y otra y otra vez más... aún*, 2008. Instalación específica. Exposición Más Aun... y... Aún Más / In Più Inltre... e ... Inltre in Più, 2008-2009, Instituto Cervantes de Milán (Italia). Vista parcial. Foto: Yolanda Herranz.

LA ESCULTURA COMO ESPACIO DE CUESTIONAMIENTO

Como expresado en la proposición, el sentido no existe, pero insiste o subsiste en la proposición.

GILLES DELEUZE (1970: 48)

Vivimos la escultura como un proceso global que implica íntegramente a la persona creadora.

Nuestra propuesta docente está dividida en tres partes que se corresponden a su vez con tres preguntas: ¿el qué?, ¿el cómo?, ¿el dónde?

El qué: Esta parte está referida a la comprensión de la escultura como lenguaje específico de un tipo determinado del quehacer artístico. Así como, también, a ciertos caracteres desde los conceptos lingüísticos en los que puede abordarse la problemática de la escultura.

Tratamos de acercarnos a la creación y a la práctica escultórica para acotar, en lo posible, las claves de por qué un determinado objeto puede ser llamado escultura. Incidiremos no solo en los aspectos tangibles que configuran una conformación tridimensional, sino incluso en todos aquellos conceptos y funciones que están implícitos en la determinación de la escultura como tal.

El cómo: Centra su interés en los elementos significantes de la escultura, en la forma de relación entre ellos y en los modos y maneras de encarnarlos a través de la intervención sobre los materiales, lo que supone una reflexión sobre determinados elementos, algunos de ellos sintácticos, y sus modelos de ordenamiento.

El dónde: Aborda la cuestión de la relación entre escultura y lugar. Concebido el *lugar* como un ámbito específico, como un espacio que ya tiene en sí mismo significación concreta. No se trata de una reflexión sobre el concepto de espacio en general, sino de una acción escultórica significativa, sobre o con un lugar que impone su sentido y es acotado en un territorio determinado. Estos tipos de ámbitos están significados por lo social, por lo cultural o por lo natural.



Figura 11. *Exposición Pese al Paso del Tiempo / In Spite of The Passage of Time*, 2007. Patio de Escuelas de la Universidad, Salamanca. Vista parcial de la 1.ª sala. Foto: Santiago Santos.

Concebimos la asignatura como un «ejercicio de definición»; por tanto, la clarificación del concepto «Escultura» se configurará como objetivo principal.



Figura 12. *Mi mirada en la tuya Tu mirada en la suya*, 2001-2002. Instalación específica. Exposición Arquitecturas, 2002, Palacio de la Cultura, Pontevedra. Foto: Jesús Pastor.

Pretendemos, pues, que la asignatura se constituya como un espacio de interrogación sensible, en el que el estudiantado vaya articulando sus propias respuestas, que generarán, a su vez, nuevos sistemas de preguntas con una incidencia paulatinamente más personal y profunda.

La escultura:

- Es una aventura perversa, ligada solo con su propio viaje (se desvía de la norma porque la sobrepasa).
- Es problemática, porque supone un aprehender antes que un saber, ni siquiera prometido, ni siquiera intuitivo...
- Es la afirmación del carácter problemático de la Idea.
- Es poética, porque su esencia no está en descubrir, sino en producir (sentido).
- Es paradójica, porque el sentido se alimenta siempre de dos direcciones a la vez, generando una pluralidad de pensamientos.



Figura 13. *Exposición Pese al Paso del Tiempo / In Spite of The Passage of Time*, 2007. Patio de Escuelas Menores, Salamanca. Vista parcial de la 3.^a sala. Foto: Santiago Santos.

El lenguaje está estrechamente ligado al pensamiento, hasta tal punto que la estructura del primero es un reflejo del segundo. Podemos, por tanto, analizar este último profundizando en las superestructuras de aquel (hablar \equiv pensar).

Hoy la persona artista debe ser y es plenamente consciente de las fuentes que generan sus propuestas artísticas, de la función que pretende dar a sus obras, de las relaciones que establece con otros creadores, y de los planteamientos y posicionamientos que la separan de estos últimos, para poder así encontrar su propia ubicación en el territorio artístico de nuestro tiempo.



Figura 14. *Flujo y Sangre*, 2003. Foto: Yolanda Herranz.

En estas últimas décadas, la contribución de la persona artista cuenta con un campo de actuación que yo circunscribo a la matización y al acento personal en el enfoque de una determinada problemática. Por esto, vivencia personal, interiorización del entorno vivido e intuición son fuentes que alimentan también la creación. Es desde esta individualidad artística, producto del reflejo de la profundización en nuestro hoy, estructuralmente social, donde podemos inscribir nuestra contribución escultórica. La percepción como individuo social y las proposiciones aportadas en las obras son el matiz y el acento configurador del mosaico-reflejo de nuestro enfrentamiento con la existencia.



Figura 15. *Sal Leche Agua Aire*, 2003. Exposición *Cuerpo: Elementos, Pulsiones y Destierros*, 2003, Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela. Foto: Jesús Pastor.

(EL) ARTE ES ARTE

Quizás en la producción contemporánea, el que mira nunca está a salvo porque está siempre dentro, con lo que se rompe con la convención del espacio y la estrategia de representación se vuelve *performática*.

ESTRELLA DE DIEGO (2011: 233)

La palabra es el material central a través del cual se encarna mi proyecto artístico en escultura, desde hace treinta años.

Con motivo de la realización de mi *performance* *(el) ARTE es ARTE*, me detendré ahora para aproximarme a las claves que enmarcan y estructuran esta obra que es muy especial para mí, porque concita algunas de las cuestiones en las que está centrado mi trabajo, desde hace algún tiempo.

(el) ARTE es ARTE es un texto-imagen-acción que está conformado por la selección de cerca de treinta mil vocablos incluidos en el diccionario de la RAE, Real Academia de la Lengua Española (RAE 2014).

Concretamente, los 28.848 términos de los que he partido recogen las palabras que, en español, comienzan por las siguientes letras: A, R, T y E.

Los 704 vocablos que componen y fundamentan la *performance* han sido escogidos y articulados para que establezcan un acercamiento a la definición de ARTE, desde múltiples acepciones con las que cada lector y espectador se pueden identificar. La aproximación personal se determina y se define en la propia elección de los términos que participan en este texto-obra.

La primera pieza que realicé enmarcada en el proyecto (*el*) ARTE es ARTE fue para el libro titulado *Arte: Diccionario ilustrado* (AA. VV. 2012: 8, 156-159, 399-400), en el que participamos más de 90 artistas y en el que se nos pedía definir el Arte. Para mí era una empresa imposible, por eso me planteé definir el Arte haciendo Arte.

Formalmente, en su escritura, la pieza se constituye de tal manera que la palabra ARTE va recorriendo todo el texto (de principio a fin), reconstruyendo este vocablo a través de la lectura de las iniciales, en mayúsculas, de cada una de las palabras que intervienen en la obra.

Cada inicial (A, R, T, E) se ha puesto en negrita y con un tamaño un poco mayor que el texto, con lo que se facilita la continua y persistente lectura, y en un primer plano de visibilidad, de la palabra ARTE.

Cuando la obra se hace instalación, en su materialización,

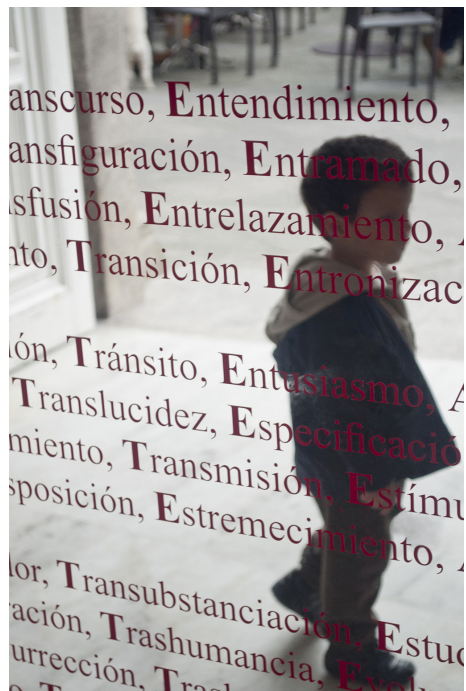


Figura 16. (*el*) ARTE es ARTE, 2013. Instalación. Detalle. Foto: Yolanda Herranz.

se encarna en vinilo rojo sangre y se formaliza en dos partes, que tienen que verse a la vez (la una frente a la otra):



Figura 17. (el) ARTE es ARTE, 2013. Instalación específica. Exposición Afinidades Selectivas 6, 2013, Casa Gallega de la Cultura, Vigo. Foto: Yolanda Herranz.

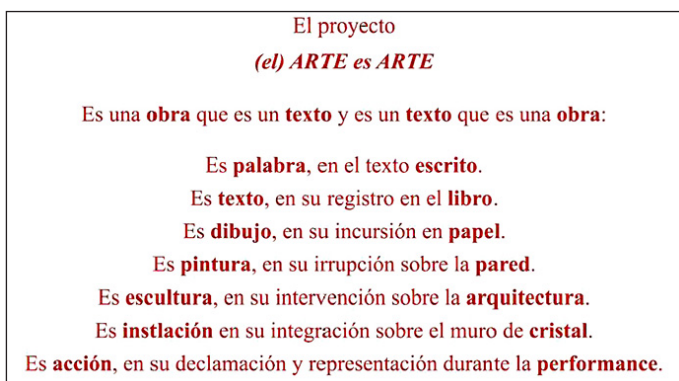


Figura 18. (el) ARTE es ARTE, estructura y definición. Esquema: Yolanda Herranz.

Performance es un término inglés que tiene su origen en la palabra francesa *performer*, y deriva de la palabra latina *per-formare*. Acoge, en la actualidad, una amplia gama de modos de hacer, de accionar, de actuar, de intervenir... Esta pluralidad da lugar a una práctica (praxis) muy abierta, que se multiplica, se cruza, se superpone y se desdobra (a sí misma).

La *performance* se estructura como un modo de hacer que se sitúa en los límites de la pintura, la escultura, la música, el teatro, la danza, la escritura, la poesía... Fusiona dos o más campos y se abre, aún más allá, invadiendo el territorio, no artístico, de lo cotidiano.

En la *performance* podemos hacer uso de cualquier material, sea del tipo que sea. Aunque el cuerpo de la persona *performer* (el cuerpo del propio artista) interviene como un elemento especialmente significativo, que se articula con los objetos y las cosas que están implicados en el espacio de la acción: el cuerpo como manifestación consciente.

Nuestra creación se apoya en dos pilares, viaja entre dos raíles... Consciencia y Coherencia.

El acto de la creación se afirma en la Resistencia.

La *performance (el) ARTE es ARTE* se hace presencia a través de once personas vestidas de negro y rojo sentadas en once sillas iguales que han sido situadas en hilera frente al público. Las participantes y los participantes son artistas y críticos de arte.

Hay tres pronunciamientos que se realizan en común: uno al comienzo, otro en la primera ronda de intervenciones y otro para finalizar la *performance*, en los que quien participa pronuncia con voz potente, enérgica y afirmativa varias veces la frase: el ARTE es ARTE.

La acción está estructurada en dos rondas de intervención. Cada participante, de pie, rea-



Figura 19. Intervención de la autora durante la *performance (el) ARTE es ARTE, II*, 2013. Foto: María Prada.

liza, por orden de situación, dos lecturas de 32 palabras cada una, que siempre comienzan por las letras A, R, T y E, organizadas, de principio a fin, por un estricto orden alfabético.

(*el*) ARTE es ARTE es definición..., oración, recitación, letanía..., palabra, silencio...

Nos proponíamos la aproximación a un imposible: la definición del término ARTE.

Arte es tautología (Arte es Arte) en la que la lógica de su formulación resulta ser siempre verdadera.

Perseguimos la aprehensión del significado de lo que no se puede definir; aunque en esta obra lo hemos intentado a través de las numerosas voces que se pronuncian...

(*el*) ARTE es ARTE es discurso..., enunciación, pronunciación, manifestación..., texto, desmaterialización...

Este proyecto ha logrado concretar una de mis proposiciones esenciales para las obras, que es alcanzar el máximo de significación con el mínimo de encarnación y de presencia.

(*el*) ARTE es ARTE está enmarcado en una de mis líneas de investigación, la titulada *El signo alfabético y la palabra como material y concepto escultórico. La palabra como referente en escultura. La escultura y la búsqueda de los significados: la generación del sentido.*



Figura 20. Secuencia de la intervención de ocho de los once colaboradores en la *performance* (*el*) ARTE es ARTE, II, 2013. Exposición Afinidades Selectivas 6, 2013, Casa Gallega de la Cultura, Vigo. Fotos: María Prada.

REALIDAD NATURAL: ACCIÓN, LUGAR Y EXPERIENCIA

Soñé con un nido donde los árboles rechazaban la muerte.

GASTON BACHELARD (1975: 137)

A continuación, me gustaría hablaros de una experiencia artística en la naturaleza, en la que participamos 13 creadores y que fue realizada de forma intensiva durante los días 25, 26 y 27 de junio de 1993, hace ahora 29 años.

Esta es la primera vez que voy a mostrar estos trabajos en público.

Creo que en aquel momento fue una propuesta pionera en su planteamiento, y de ella siempre he guardado un inestimable recuerdo.

Fue el curso titulado *Realidad Natural* que impartí en Forcarei, invitada por la Asociación de Artistas Plásticos de Pontevedra, que se enmarcaba en el concepto *site specific* acogiendo el espacio como material y el lugar como obra.



Figura 21. *Realidad Natural*, 1993, Forcarei, Pontevedra. Lugar de acampada. Foto: Yolanda Herranz.

Esta actividad estaba vinculada con otra de mis líneas de investigación, la titulada *Creaciones artísticas, de tipo plástico y conceptual, en las que el motivo, la intencionalidad y los medios se sitúan en el concepto de naturaleza*.

- *Reflexión sobre nuevos espacios.*
- *La naturaleza como lugar de experiencia artística.*
- *Interrelación cuerpo y naturaleza.*



Figura 22. *Realidad Natural*, 1993, Forcarei, Pontevedra. Vistas de los participantes buscando la localización para sus intervenciones escultóricas. Fotos: Jesús Pastor.

Realidad Natural es una propuesta artística que implicaba una intensa actividad desarrollada de sol a sol y que se realizaba, a través de un trabajo individualizado, en diferentes acotaciones del entorno; todos estos enclaves estaban distanciados entre sí.

La primera acción incidía en la reposición y restitución del lugar elegido, y con esto me refiero a la limpieza de todo objeto ajeno a lo natural.

Realidad Natural trata de vincularnos con la «experiencia del lugar». Un espacio natural... donde el hombre instaura una común-uni6n con el paisaje. Donde, en la consciencia del acontecer, se haga presente un espacio y un tiempo «real». Donde el binomio «persona-idea/obra-lugar» configuran un todo indisoluble. Donde conceptos como «restauraci6n»/«restituci6n»/«intervenci6n» supongan espacios de acci6n y de reflexi6n artísticas.

Realidad Natural, como propuesta artística, se desarroll6 durante varias jornadas densas de trabajo y de reflexi6n, situando a las participantes y los participantes en varias situaciones l6mite. Una de estas situaciones hace referencia a lo f6sico, puesto que 6nicamente se pod6a trabajar con el l6mite del propio cuerpo, y solo se deb6an utilizar los elementos que nos ofrec6a la misma naturaleza. Otro l6mite se sitúa en el silencio de lo natural al que nos enfrentamos en soledad. Asimismo, el tiempo supon6a otro gran reto, ya que las acciones e intervenciones deb6an concretarse en d6a y medio de trabajo.



Figura 23. Dos intervenciones en la naturaleza. *Realidad Natural*, 1993, Forcarei, Pontevedra. Fotos: Yolanda Herranz.

Tres límites donde nuestro «yo» (como ser humano) se esforzaba por reestablecer esa «común-unión» con el origen.

La vivencia finalizaba con una reflexión sobre esta experiencia artística que, para todas nosotras y todos nosotros, era inédita.

Realidad Natural tuvo un final sublime: cuando nuestra estancia concluía, se produjo una gran tormenta y en unos minutos la naturaleza volvió a acoger en su seno, todo aquello que nuestra actividad artística² había alterado.

2 No hemos podido mostrar aquí las imágenes de las obras realizadas, *in situ*, en el curso *Realidad Natural*, porque no nos ha sido posible localizar a los participantes y conseguir las autorizaciones que son necesarias para incluirlas en esta publicación.

CUERPO Y GÉNERO

Ella es indefinidamente otra en sí misma.

LUCE IRIGARAY (1982: 23)

La teoría feminista fue pionera, desde los años 1960, en el desenmascaramiento de la *política sexual* que construye la realidad en todas las sociedades que conocemos, y pionera también en la puesta a punto de un nuevo instrumento de análisis que abría puertas insospechadas para la evaluación crítica de las construcciones culturales. Este instrumento fue el género.



Figura 24. *Sangre y Bilis*, 2001. Foto: Jesús Pastor.

En manos de las primeras teóricas feministas, el género se convirtió en una herramienta cada vez más sofisticada con la que emprender una disección de la cultura hasta entonces inédita y, todavía hoy, revolucionaria.

Debemos tener en cuenta que hablar de mujeres artistas es hablar de artistas mujeres de la segunda mitad del siglo xx. Hasta los 70 parece ser que nadie se había dado cuenta de que estábamos creando. Hasta este momento la inclusión de las mujeres artistas en la Historia del Arte y su representación en los museos era totalmente anecdótica y circunstancial.

En esa década se empieza a reescribir la historia de las creadoras, con una mirada a través de esas nuevas interpretaciones que surgen de las investigaciones feministas.

Los 70 fueron años de activismo, de ideas y de revisión. Este periodo fue realmente vital para las mujeres artistas, ya que las teorías nacidas del movimiento feminista nos hicieron preocuparnos de nuestras propias historias y nos empujaron a desarrollar *un mirar hacia sí*, para generar un arte propio que, a la vez, redundaba en una creación más consciente de nuestra situación en el mundo y además aún más personal.

La revisión de la Historia de las mujeres artistas ha supuesto una revisión en profundidad de la Historia del Arte misma. De esa inédita mirada divergente, somos herederas todas las artistas actuales que vivimos la creación.



Figura 25. *Dibujando con mis manos dibujadas I, II, III y IV*, 1999. Fotos: Yolanda Herranz.

CON MI PROPIO CUERPO

[...] aunque la experiencia de lo femenino es la experiencia del cuerpo, al mismo tiempo lo femenino no pertenece esencialmente al cuerpo: el cuerpo y la representación son sus intermediarios.

KATY DEEPWELL (1998: 243)

En el *hall* de entrada de la Casa de las Campanas, sede del Vicerrectorado del Campus de Pontevedra, en 2017 se instalaron dos pantallas con una selección de obras artísticas y de exposiciones comisariadas con mi grupo de investigación, donde se muestran los resultados de creación.

También pudimos ver algunas piezas encarnadas a través de distintos medios (escultura, dibujo, fotografía, grabado..., *videoperformance*) que pertenecen a la muestra *7 Creadoras e Investigadoras del grupo ES2*. Las artistas participantes somos: M.^a Covadonga Barreiro, Celeste Garrido, Basilisa Fiestras, Noemí Lorenzo, Beatriz Sieiro, Sonia Tourón y la autora. Todas formamos parte del Grupo de Investigación Interdepartamental y Transdisciplinar, ES2.



Figura 26. *Quién es Quién*, 1994. Exposición Apariencias, 1996-1997, Galería Arteara, Madrid. Foto: Yolanda Herranz.

Nuestro trabajo como Investigadoras y Creadoras se enmarca en varias líneas de investigación que dirijo. Estas líneas son:

- 1) La experiencia creativa y la condición femenina. Relación entre la mujer y el arte actual, desde visiones estéticas, críticas, políticas y de mercado, incidiendo especialmente en el acontecer de las interrelaciones del binomio arte-mujer en el ámbito internacional, español y gallego.
- 2) Cuerpo y proyecto artístico actual. Cuerpo y Escultura.
 - El cuerpo como problema.
 - El cuerpo como material.
 - El cuerpo como lugar.
 - El cuerpo como experiencia.
- 3) Arte y Género.



Figura 27. Material de difusión de las exposiciones. *gf Generosas y Fuertes* (2009); *gf Género Femenino* (2010) y *Estamos (I) Somos (+D) 2* (2011).*

Desde el punto de vista feminista, la utilización del cuerpo de la propia artista como centro de la acción artística le permite reapropiarse de ella misma.

* En estas tarjetas podemos ver la obra de las siete creadoras del Grupo de Investigación ES2 a las que nos hemos referido al comienzo de este apartado. Las muestras, comisariadas por la autora de este artículo, son las siguientes: *gf Generosas y Fuertes*, Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela (5 de noviembre al 9 de diciembre, 2009); *gf Género Femenino*, Galería Artebronce, La Guardia, Pontevedra (23 de enero al 13 de marzo, 2010); *Estamos (I) Somos (+D) 2*, Biblioteca del Campus Universitario, Ourense (15 de marzo al 15 de mayo, 2011).

Todo objeto de arte autónomo es político porque representa actitudes y valores; por lo tanto, y especialmente las obras centradas en la referencia al cuerpo, son políticas en cuanto que son utilizadas por muchos y muchas artistas para influir en nuestras opiniones, en nuestros actos, en nuestra visión diferente del mundo.



Figura 28. *Dibujando con las manos sobre mi vientre*, 1999. Foto: Yolanda Herranz.

Definimos nuestro cuerpo como un territorio convulso y lo utilizamos como un arma precisa y enfocada en dos direcciones: una, hacia la ampliación de las visiones de lo humano, y dos, para subvertir las prácticas institucionales y culturales represivas.

Muchas artistas tenemos como centro de interés común el cuerpo: nos podemos aproximar a él desde conceptos distintos y, a veces, también divergentes. Podemos tratar:

- El cuerpo como modelo.
- El cuerpo como relación.
- El cuerpo como límite.
- El cuerpo como acción.
- El cuerpo como resistencia.
- El cuerpo como pasión.
- El cuerpo como proposición.

La exploración de ese lugar, propio y nuestro definido como cuerpo, se hace, muchas veces, a tientas, tratando de encontrar nuevos significados y relaciones más profundas.



Figura 29. *Exposición Más Aún... y... Aún Más / In Più Inoltre... e... Inoltre in Più*, 2008-2009. Instituto Cervantes de Milán (Italia). Vista parcial. Foto: Yolanda Herranz.

REFLEXIÓN

Y el poder tiene más nombres que autoestima. Recordemos que también se llama naturaleza.

AMELIA VALCÁRCEL (1997: 73)

Para finalizar, diré que siento que en las obras propuestas y analizadas en el desarrollo de este artículo hay una inclusión vital de mí misma y que la creación es un lugar de proyección personal con el compromiso social que ello implica.

Las esculturas son enigmas que permiten trascender el materialismo del objeto y la definición de lo escrito; son alusiones veladas a lo humano, que aluden a lo espiritual. Son una visión personal del mundo, de *lo otro*, visto a través del *yo*; es una visión que pretende ser rigurosa, lúcida y severa.

Su mensaje es la resultante de la oscilación entre tres territorios: el poético, el conceptual y el crítico.

Hemos de dirigir la investigación y creación escultórica hacia ese límite de las cosas, de las palabras, de los objetos..., donde habita suspendido el sentido.

La escultura ha dejado de ser un objeto que ornamenta, para constituirse en un espacio para vivir. Hoy, en ella, todo converge y es, por fin, una realidad implicada y comprometida en la existencia.

La escultura —considerada como acción consciente y como generadora de un ser coherente que pugna por conseguir el estatuto de «persona-artista»— se debate en torno al circuito definido por los conceptos: Problema → Acción → Intención.

Quien crea se encuentra indisolublemente ligado a *lo otro* a través del quehacer artístico.

En la persona artista se vincula la trilogía Persona ↔ [Obra] ↔ Mundo.

En la escultura tres problemáticas debaten: Naturaleza ↔ [Individuo] ↔ Sociedad.

En lo social se entrecruzan tres poderes en pugna: Economía → Política → Cultura.

Consideramos a la persona artista como el ser que ante la pregunta de su existencia camina por el sendero de la duda buscando respuestas.

El sentir, el pensar y el hacer acotan y definen nuestro existir.

La escultura, la obra artística, es, por lo tanto, una materialización de conceptos.

La persona en su interminable cuestionarse, en su persuasiva persecución de soluciones y resultados, se apoya en el deseo como motor del conocimiento.

La voluntad es afirmación consciente, el posicionamiento es manifestación de la conciencia: ambos guían a la persona y a quien hace arte en su generar símbolos del mundo y acciones significativas de lo humano.

Proyectemos eternamente nuestro deseo
persiguiendo, por siempre,
un ideal cada vez más lejano...



Figura 30. *Exposición ...En un Suspiro... / ...In a Heartbeat...*, 2016. Sala Cielo, Patio de Escuelas Menores, Salamanca. Vista parcial. Foto: Santiago Santos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2012). «(el) Arte es Arte». *Arte: Diccionario ilustrado*. Pontevedra: Universidade de Vigo.
- AGUSTÍN, San (2017). *Confesiones*. Madrid: Austral-Planeta.
- BACHELARD, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DEEPWELL, Katy (ed.) (1998). *Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, Gilles (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
- DERRIDA, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- DIEGO, Estrella de (2011). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- IRIGARAY, Luce (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *Filosofía y lenguaje*. Buenos Aires: Proteo.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. 23.^a edición. Madrid: Real Academia Española.
- ROSE, Arthur R. (1990). «Cuatro entrevistas con Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner». Catálogo: *Arte Conceptual, una perspectiva*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 20 marzo-29 abril.
- STEINER, George (1991). *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- VALCÁRCEL, Amelia (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

CON OTRA MIRADA

CELESTE GARRIDO MEIRA

Artista plástica

RESUMEN: Varias intervenciones realizadas a principios de mi trayectoria artística consistían en dibujar a gran escala formas geométricas que evocaban estructuras urbanas, integradas en el espacio natural mediante la utilización de materiales propios del lugar (como la construcción de un suelo similar a un damero elaborado con hierba y tierra) y que nos hacían reflexionar acerca del «poder» de la acción humana en la naturaleza. Una segunda serie de intervenciones integran materiales procedentes de la naturaleza, como arena, tierra o hierba en el interior de espacios urbanos, provocando una percepción, un sentimiento y una pulsión que nos invita a conectarnos con nuestra propia esencia, como parte de lo natural. Surgen así una serie de obras que aluden a la fragilidad de las relaciones interpersonales, supliendo las ausencias y los vacíos con objetos que evocan refugios, vientres maternos, columpios... A través de ellos se va gestando un proyecto personal cada vez más enfocado hacia las relaciones de pareja y los espacios de dependencia y desigualdad que, en ocasiones, se generan en torno a estas. Incluyendo elementos de uso doméstico (telas, miel, gelatina...) o incluso procedentes del cuerpo humano (cabello, sangre, piel...) como material escultórico, mi trabajo actual indaga en el carácter efímero y procesual de las obras en relación con la propia vida y la muerte, invitándonos a reflexionar sobre el proceso de deterioro y nuestra obsesión actual por la automejora, buscando la participación activa del espectador.

PALABRAS CLAVE: Land Art; escultura contemporánea; mujer artista; arte orgánico.

AMB UNA ALTRA MIRADA

RESUM: Algunes intervencions del principi de la meva trajectòria artística consistien a dibuixar a gran escala formes geomètriques que evocaven estructures urbanes, integrades en l'espai natural fent servir materials propis del lloc (com ara la construcció a gran escala d'un terra semblant a un tauler d'escacs elaborat amb herba i terra) i que convidaven a reflexionar sobre el «poder» de l'acció humana en la naturalesa. Una segona sèrie d'intervencions integren materials procedents de la natura, com poden ser sorra, terra o herba, a l'interior d'espais urbans, la qual cosa provoca una percepció, un sentiment, una pulsio que ens crida a connectar-nos amb la nostra pròpia essència, com a part del món natural que som. A partir d'aquí

sorgeixen una sèrie d'obres que fan al·lusió a la fragilitat de les relacions interpersonals, que supleixen les absències i els buits amb objectes que evocuen refugis, ventres materns, gronxadors... A través d'aquests objectes, es va gestant un projecte personal cada vegada més enfocat a les relacions de parella i als espais de dependència i desigualtat que en ocasions es generen al seu voltant. Amb la inclusió d'elements d'ús domèstic (teixits, mel, gelatina...) o fins i tot procedents del cos humà (cabells, sang, pell...) com a material escultòric, el meu treball actual indaga en el caràcter efímer i processual de les obres en relació amb la pròpia vida i la mort, i ens vol fer reflexionar sobre el procés de deteriorament i la nostra obsessió actual per l'automillora buscant la participació activa de l'espectador.

PARAULES CLAU: *Land Art*; escultura contemporània; dona artista; art orgànic.

WITH ANOTHER VIEW

ABSTRACT: Several interventions made at the beginning of my artistic career, consisted of drawing large-scale geometric shapes that evoked urban structures, integrated into the natural space using local materials (such as the construction of a ground like a chessboard made of grass and earth) and that made us reflect on the "power" of human action in nature. Now, a second series of interventions integrate materials from nature, such as sand, earth or grass, inside urban spaces, provoking a perception, a feeling and an impulse that invites us to connect with our own essence, as part of the natural. Thus arise a series of works that allude to the fragility of interpersonal relationships, making up for absences and voids with objects that evoke shelters, maternal wombs, swings... Through them, a personal project increasingly focused on couple relationships and the spaces of dependence and inequality that are sometimes generated around them. Including elements of domestic use (fabrics, honey, gelatine ...) or even from the human body (hair, blood, skin ...) as sculptural material, my current work explores the ephemeral and processual nature of the works in relation to life itself and death, inviting us to reflect on the process of deterioration and our current obsession with self-improvement, while seeking the active participation of the viewer.

KEYWORDS: *Land Art*; contempory sculpture; female artist; organic art.

Hacia los años sesenta y setenta, el concepto de escultura sufre unas importantes transformaciones que alteran la relación tradicional artista-obra-persona espectadora. Surge el *Land Art* y con él una nueva visión acerca del espacio, el paisaje y la naturaleza. El paisaje ya no se volverá a entender tan solo como un espacio físico, sino que se convier-

te en una construcción cultural que responde a una serie de ideas, sensaciones y sentimientos elaborados a partir del «lugar». Y la obra exige de quien la mira, una interpretación, un carácter y una emotividad. El diccionario de la Real Academia Española (RAE) lo define como «la extensión de terreno que se ve desde un sitio»; por lo tanto, en la idea de paisaje está implícita la mirada.

El proceso de contemplación del Land Art requiere de quien observa una participación activa, tanto mental como físicamente, porque las nuevas obras adquieren, en ocasiones, dimensiones monumentales que hacen que la espectadora o el espectador sea incapaz de abarcarlas de un solo vistazo, o de comprenderlas desde una posición fija. Se trata de auténticos proyectos monumentales que demandan ser recorridos por la espectadora o el espectador, quien tendrá que desplazarse para encontrar los diferentes puntos de vista si quiere experimentarla en toda su dimensión física y conceptual.

Dentro del movimiento Land Art, podríamos decir que se distinguen dos tendencias. Por un lado, estaría la propuesta norteamericana de finales de los años sesenta, encabezada por un grupo de artistas que, convertidos en seres escultores-conquistadores de grandes territorios alejados de la ciudad, transformaban el medio físico con excavadoras; trataban de dominar la vasta naturaleza y fotografiaban luego su hazaña desde helicóptero para dejar constancia de su poder transformador. Según el artículo de José Albelda «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación» para la revista *Cimal*, 1999 (núm. 51, p. 49) «estas arquitecturas de tierra y dinero son una firma a gran escala, al estilo de las obras de Heizer y Smithson, que certifica para la historia que también allí ha estado el artista, el último colonizador, concluyendo con sus metáforas la conquista conceptual y física del territorio como naturaleza».

Frente a esta visión existe otra, un tanto contrapuesta, que, consciente del deterioro que durante los últimos años ha estado sufriendo el territorio, invitaba, más que a una imposición, a un diálogo con el medio. Esto hizo que surgiesen nuevas maneras de intervenir en la naturaleza, más propias de la tendencia defendida por los artistas ingleses, y que hemos podido apreciar en obras como las de Richard Long, Golds-

worthy o Penone, en las cuales ya se perfilaba una nueva actitud centrada en la levedad y en el respeto frente a la monumentalidad y el deseo de permanencia del que hablábamos antes.

Mis primeros contactos con la escultura eran afines a esta última tendencia y mis intereses estaban orientados a la superación de ciertos estereotipos históricamente implícitos en el término escultura —que aún permanecían vigentes en los sectores más conservadores del mundo del arte—, como son la utilización de materiales nobles como la piedra o el bronce y la perdurabilidad de la obra de arte, que se presuponía invariable durante años.

El Land Art es un movimiento que incorporó a la escultura lo frágil y lo finito; los materiales cambian y la obra se vuelve procesual y efímera hasta llegar a desaparecer, quedando de ella, tan solo un registro fotográfico.

Es evidente, por tanto, que intervenir en un espacio natural no consiste en ubicar un monolito en un jardín; requiere de un diálogo entre la persona artista y el espacio. Para ello es necesario un acercamiento a las características medioambientales y al contexto sociocultural de cada lugar, con el fin de poder conocer el entorno con el que vamos a trabajar desde una perspectiva física y conceptual.

Plantearse un proyecto artístico personal implica un análisis profundo de las inquietudes, la personalidad y las vivencias que conforman a cada individuo. Este compendio de circunstancias hace que cada una de nosotras poseamos unas motivaciones a la hora de expresarnos plásticamente y unas particularidades que quedan patentes en nuestro quehacer artístico. En mi caso, siempre había sentido una estrecha vinculación con el entorno natural gallego —pasé largos días de mi infancia rodeada de naturaleza, y las horas de juego transcurrían a medio camino entre el bosque y la playa—, lo que generó en mí un inmenso respeto por la naturaleza y una consciencia clara de esa fuerza superior, capaz, como diría Román de la Calle, de embargarnos y dominarnos.

El espacio natural se fue convirtiendo en una de las líneas fundamentales dentro de mi investigación artística, y se fue materializando a

través de dos vías concretas de actuación: la primera de ellas se dirigió a la intervención artística en espacios naturales, transformando con sutileza el paisaje mediante la integración de estructuras propias de espacios urbanos. Para llevar a cabo estas acciones, se utilizaron en todos los casos materiales propios del lugar, que con el paso del tiempo hacían que la obra desapareciese de forma natural sin dejar rastro, lo que aludía al hecho de que nuestra presencia aquí ha de ser efímera, mientras que la naturaleza debe regenerarse y permanecer, sobreviviéndonos por generaciones, pues de lo contrario, habríamos hecho algo mal.

Para llevar a cabo estas intervenciones, se dibujaban a gran escala formas geométricas capaces de evocar estructuras urbanas creadas por el ser racional, que hacían que la persona espectadora reflexionara acerca de la importancia de la conservación medioambiental frente a la acción devastadora del ser humano. En la imagen 1 se aprecia un proyecto que consistió en integrar estructuras propias de espacios urbanos en entornos naturales, la primera de esta serie de intervenciones realizada en una finca llamada Carballeira do Rei, ubicada en las proximidades del lago de Castiñeiras (Marín). En ella se establece una reflexión sobre la disolución de los límites en el territorio gallego, entre las áreas habitadas y la superficie forestada, y cómo esta última tiende a sacrificarse en pro del desarrollo urbanístico. Se buscó un terreno llano utilizado para pastos y, sobre este, se reprodujeron estructuras de un suelo urbano en el que se percibían una serie de formas que evocaban las baldosas de un salón cotidiano. La superficie intervenida ocupaba un área de 1024 m². Se trataba de una serie de cuadrados de 8 m de lado, perfilados por una estructura reticular, que, a su vez, estaba intercalada con pequeños rombos de 2 m de lado en las zonas donde las líneas se cruzaban. La obra, titulada *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza I* (1993), se realizó empleando como materiales hierba y tierra, dos elementos propios del lugar, de manera que las formas estaban perfectamente integradas en el terreno.

El hecho de que quien mire con atención encuentre en un enclave natural una obra de estas características invita a recapacitar sobre el impacto medioambiental de nuestras acciones.



Figura 1. *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza I*. Intervención en Carballeira do Rei. Marín (Pontevedra).

La segunda intervención, *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza II* (1994), se llevó a cabo en la playa de Aguete (Pontevedra) y fue desarrollada junto con Alba Rodal. La propuesta planteaba una reflexión en torno a las playas como espacios gravemente amenazados por las infraestructuras de carácter turístico. Siguiendo en la línea del primer proyecto, recurrimos una vez más a las formas geométricas, porque estas tienen la capacidad de evocar la acción del ser humano sobre el espacio natural. La intervención consistió en manipular los surcos que las olas dejan sobre la arena cuando baja la marea, hasta convertirlos en formas rectangulares que modifican por completo la apariencia desigual y ondulante de la superficie en su estado natural. Para ello, cada surco se perfilaba con líneas rectas y, a continuación, se esparcía arena seca sobre la arena mojada, de manera que ambas franjas de arena seca y mojada se intercalaban generando un efecto de oleaje geométrico.



Figura 2. *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza II*. Intervención en la playa de Aguete. Marín (Pontevedra).

Uno de los factores fundamentales a tener en cuenta durante el proceso de creación de la obra fue el tiempo, que jugaba un papel fundamental debido a que la marea tenía un recorrido —disponíamos de un periodo aproximado de cuatro horas para llevar a cabo todo el proceso, antes de que la marea empezase a subir—, pues el propio mar borraba la pieza a su paso. La condición efímera de la obra era tal que burlaba todos los parámetros de permanencia y durabilidad impuestos en el ámbito de la escultura tradicional. Ya no tenía sentido aferrarse a lo eterno ni a lo invariable como cualidades definitorias de lo escultórico.

Estos proyectos, al estar realizados a la inmensa escala de la naturaleza, requerían la colaboración de varias personas —en nuestro caso, voluntarios y voluntarias—, lo cual me dio la oportunidad de superar otro de los estereotipos, que era el de la artista como un ser individual que creaba a solas en su taller, para dar paso a una manera de trabajar que precisaba la acción simultánea de varias personas en colabora-



Figura 3. *Integración de elementos naturales en espacios urbanos II*. Instalación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

ción con la artista, quien, a su vez, ejercía también la función de coordinadora de los medios humanos.

La segunda vía en el desarrollo de mi proyecto artístico se dirigió a la intervención en espacios públicos mediante la integración de materiales procedentes de la naturaleza. Dentro de esta línea de trabajo se desarrollaron numerosos proyectos que introducían elementos como arena, tierra o hierba en entornos públicos urbanos. Todos ellos, en combinación con la utilización de estructuras geométricas, sorprendían a quien observaba en espacios cotidianos de tránsito, como entradas de edificios o pasillos, provocando una percepción, un sentimiento y una pulsión que le invitaba a conectarse con su propia esencia y a descubrirse a sí mismo o a sí misma como parte de lo natural.

En esta línea de trabajo se enmarcan dos proyectos del año 1995: *Integración de elementos naturales en espacios urbanos II*, instalado en la entrada de la Facultad de Bellas Artes —la obra reproducía con tie-

ra y arena una serie de rombos alternos, con un efecto similar al de un tablero de ajedrez—, e *Integración de elementos naturales en espacios urbanos III* —una serie bicolor de cuadrados concéntricos en los que se intercalaban arena y tierra— ubicado en la escalera de acceso a la segunda planta del mismo edificio. Ambas obras trataban de extrapolar a estos lugares las sensaciones derivadas del contacto con el medio natural. El efecto balsámico que estas zonas intervenidas producían en las personas usuarias no tardó en revelarse, puesto que las espectadoras y los espectadores recorrían una y otra vez los espacios y manifestaban que percibían el lugar en el que estaban como áreas más humanizadas y confortables, en las que les gustaba detenerse para observar y pasar el tiempo.

En el año 1995 se llevó a cabo un nuevo proyecto bajo el título *El horizonte perdido*, en el cual fue intervenida una nave industrial ubicada en San Xulián (Marín), a escasos metros de un bosque de eucaliptos, que en el pasado había estado poblado exclusivamente por robles. A través de las ventanas en aquel momento se podía apreciar una inmensa arboleda de eucaliptos —conviene recordar que el eucalipto no es una de las especies propias del bosque autóctono gallego, que antiguamente estaba formado, sobre todo, por pinos, castaños o robles—. El eucalipto llegó a Galicia de la mano de las fábricas de celulosa, y las razones de que fuese elegido por personas particulares y comuneras para repoblar la superficie forestal gallega fueron fundamentalmente económicas. Nadie era consciente de la catástrofe que se

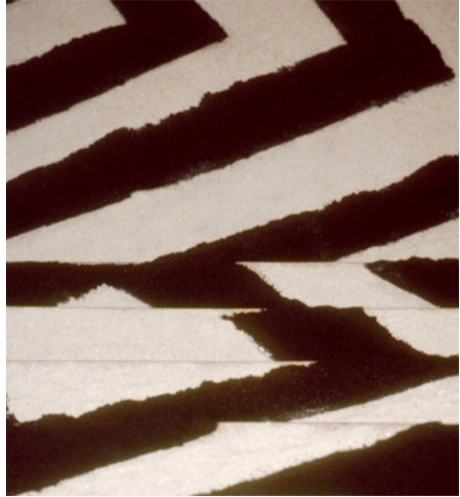


Figura 4. *Integración de elementos naturales en espacios urbanos III*. Instalación en Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

avicinaba cuando se plantaron en Galicia los primeros eucaliptos, pero el hecho es que, a día de hoy, esta especie invade miles de hectáreas, destruyendo a su paso no solo el bosque gallego, sino también las especies que habitaban en él, algunas de las cuales ya se han extinguido, mientras que otras corren un gravísimo peligro de desaparición. El eucalipto, que *a priori* parecía albergar riqueza y prosperidad, se ha cobrado muchas vidas a lo largo de estas décadas, pues se trata de un bosque que arde con suma facilidad. Por este motivo, se llevó a cabo la obra que ahora nos ocupa y que trataba de simular, en un espacio interior cerrado, un bosque de eucaliptos, de modo que, al observarlo a través de la ventana, daba la impresión de que las mismas hojas que estaban en el exterior de la nave invadían el interior, como si esta hubiese sido tomada. La instalación consistió en colgar del techo un total de 340 hileras de hojas de eucalipto engarzadas entre sí con hojas de pino, de manera que cada una de las tiras, compuesta por aproximadamente una veintena de hojas, colgaba desde el techo hasta el suelo, provocan-



Figura 5. *El horizonte perdido*. Instalación en Carballeira do Rei. Marín (Pontevedra).

do sensaciones contrapuestas. En un primer momento, la visión interior de la nave era placentera: el color verde de las paredes y el olor de las hojas de eucalipto sorprendían gratamente a quien observaba, pero a medida que nos introducíamos en el habitáculo, las tiras que colgaban del techo nos impedían avanzar, rozándonos todo el cuerpo y obligándonos a desplazarnos lentamente mientras la exposición al fuerte olor llegaba a agobiarnos, dilatando nuestras vías respiratorias hasta provocar un exceso de ventilación. El resultado era una experiencia claustrofóbica, que al unirse con la visión de más y más hojas en el exterior de la nave, generaba cierta angustia. Lo que era placentero había dejado de serlo. Como en el bosque gallego, nos estábamos sintiendo invadidos y acorralados.

Esta respuesta despertó en mí un interés específico hacia los aspectos sensoriales, con planteamientos que invitaban a todos los sentidos a participar sin jerarquías de la experiencia perceptiva. En el texto *A vueltas con los sentidos* (1999: 22) escrito por Estrella de Diego para el catálogo de la exposición de la Casa de América se dice lo siguiente:

Se detecta ahora un cambio esencial respecto a la estrategia de la tradición: los sentidos llaman a los sentidos, de forma directa, sin estar mediatizados por la vista. Se huele, se escucha, se saborea, se toca y se mira también, usando quizás el ojo de manera inusitada. Y, más aún, como hicieran las formas más radicales de los 60, se espera del espectador esa participación activa que conlleva el cuerpo entero.

De Diego no se equivoca. Si lográsemos esta participación global de quien observa, se generarían emociones que penetrarían en capas más profundas y simbólicas de su ser, conduciéndole a sensaciones placenteras o desagradables de manera irracional. A medida que desarrollaba mi trabajo en torno a estos conceptos, iba siendo consciente de la importancia de los aspectos sociales y culturales en la percepción sensorial de cada individuo, y en cómo un mismo estímulo puede llegar a generar en diferentes personas sensaciones enfrentadas. Continué trabajando con elementos procedentes de la naturaleza (lana, plumas, seda...), y cada

vez se fueron materializando más obras exentas, es decir, que ya no estaban concebidas para espacios concretos, sino que podían ubicarse en diversos lugares. Estas piezas tenían en común un aspecto importante, y es que todas ellas aludían a la fragilidad de las relaciones interpersonales. En un mundo superpoblado, todas las personas nos hemos sentido alguna vez solas, rodeadas por un tráfico de multitudes que nunca llegamos a conocer. Esta serie de objetos estaban planteados para suplir las ausencias y los vacíos del ser humano, con formas cotidianas como refugios, vientres maternos, columpios, sillones, etc. A medida que creaba cada una de estas esculturas, profundizaba un poco más en los espacios de dependencia y desigualdad que en ocasiones se generan en torno a las relaciones humanas. De entre las obras realizadas durante este periodo me gustaría destacar, por una parte *Sin título (la madriguera)* (1996). Esta obra nos transmite la idea de un cobijo primitivo, un lugar seguro... Con una forma de aproximadamente un metro de altura, a medio camino entre lo orgánico y lo arquitectónico, esta pieza conforma un espacio real construido con lana de oveja, que nos transporta a otro



Figura 6. *Sin título (la madriguera)*.

mental e interior, de connotaciones poéticas, donde hay cabida para la memoria, las vivencias y los sentimientos.

Otra de las obras más significativas dentro de esta serie de objetos es *El columpio* (1996). Se trata de un asiento cubierto de plumas que se ancla al techo mediante unas largas cuerdas blancas. Esta pieza nace como resultado de una dicotomía: por una parte, están nuestras ansias de volar —el columpio se nos desvela como una invitación a alcanzar esa sensación de vuelo, implícita en el propio objeto—, y, en contraposición, está el hecho ineludible de que el columpio se encuentra ama-



Figura 7. *El columpio*. Exposición «De lado (1998), Galería Artefacto, Vigo (Pontevedra). Fotografía: A. Pinal.

rado al techo. Es, por tanto, una liberación frustrada, donde la libertad se contrapone al deseo de permanencia en la zona de confort, impidiéndonos perseguir nuestros sueños y llevarlos a término.

Resulta fácil comprobar cómo en la mayoría de los casos esas ataduras son más cortas y menos flexibles en el caso de las mujeres. Se trata de los lastres sociales y culturales, desde donde las realidades se perciben con una óptica diferenciada dependiendo de cada sexo. Esto provoca que incluso en las relaciones de pareja las mujeres tengamos en ocasiones una posición desfavorecida.

Empieza un tiempo en el que la mujer, creadora por antonomasia, parece que por fin encuentra su espacio, también dentro de la creación artística. El Arte supone para muchas mujeres artistas una búsqueda de identidad, un encuentro consigo mismas a través de su proyecto artístico. Desde el momento en que la obra de las artistas mujeres se hace pública y tiene una proyección social que va más allá de lo íntimo y lo personal, el mundo del Arte se transforma, pues surgen nuevos puntos de vista jamás concebidos ni consentidos en el contexto de un arte patriarcal, y su acción es tal que contribuyen a modificar absolutamente todos los parámetros de lo que hasta hace solo unos años se consideraba Arte.

Este profundo cambio en lo conceptual viene acompañado de una diversificación también en lo formal, lo que, en el caso de la escultura, ha hecho posible la inclusión de elementos de uso doméstico (sal, miel, gelatina...), o incluso procedentes del cuerpo humano (cabello, sangre, piel...) como «materiales» escultóricos.

Este aspecto ha dado lugar a un punto de inflexión fundamental a partir del cual el eje conceptual principal en mi obra es el cuerpo, en especial el femenino, que está presente en la elección de las formas, la sensualidad de los materiales o las proporciones y dimensiones de cada uno de mis trabajos. Un cuerpo que simboliza, a su vez, el «cuerpo social», y que es una forma de hacer crítica a través de lo físico, una herramienta para manifestar, entre otras cosas, el descontento social, pero la asociación arte-mujer-cuerpo permite, además, que las artistas muestren muchas de sus experiencias vitales, exorcizando, de algún modo, sus conflictos internos.

Gran parte de mis creaciones siguen muy vinculadas con lo procesual, la transformación, la vida y la muerte o el tiempo biológico, entre otras cosas, pero surgen también nuevos temas, como la opresión, la dependencia, el control social, etc., y es precisamente dentro de este nuevo contexto donde se enmarcan algunas de las obras más emblemáticas de mi trayectoria artística, como la Serie Nupcial, que nació como una sucesión de bocetos realizados con lápices de pastel, para luego convertirse en maniquíes de pequeña escala y, por último, en piezas escultóricas realizadas a escala humana, como es el caso de la obra *Sin título*, Serie Nupcial (1999). Se trata de una de las piezas más emblemáticas de mi trayectoria artística, que despierta en la persona espectadora una gran variedad de sensaciones y sentimientos contrapuestos. Cuando el público, atraído por su sentido del olfato, descubre un vestido de hilo blanco suspendido sobre un círculo de gelatina de fresa —tan brillante que su reflejo tiñe visualmente la prenda hasta la altura del pubis—, este se deja seducir por la sutil fragancia que lo invita a repetir la visita. Los días pasan, y la gelatina, por su condición de material orgánico, se va transformando hasta pudrirse, cubriéndose de un manto de moho blanco —para entonces, el hedor es tan fuerte y desagradable que la acidez que desprende apenas permite a quien observa disfrutar de la visión del montaje—. Lo que días atrás resultaba tentador, con el tiempo se convierte en algo repulsivo e indeseable, lo que desconcierta nuestros sentidos, mientras transforma de manera inconsciente nuestra percepción de la obra.

Si bien la desnudez representa la ausencia de lo humano, el cuerpo vestido es el cuerpo del sujeto, y a través de la vestimenta se revelan datos como el género o la condición social y cultural, entre otros, ya que a través del vestido proyectamos públicamente una identidad, motivo por el cual se convierte para mí en un elemento de suma importancia por ser uno de los mecanismos diferenciadores que forman parte de la indumentaria femenina. El vestido que compone la pieza *Prisión I*, Serie Nupcial (2003) parte de la idea del vestido nupcial y se muestra como una pequeña prisión, construida a partir de un hilo blanco de seda que rodea una silueta femenina, capaz de inmovilizar al sujeto que lo ocupa, el cual parece desdibujarse a medida que se acerca



Figura 8. *Sin título*. Serie Nupcial. Exposición «Tus ojos dicen lo que tu boca calla» (2020), El MARCO, Vigo (Pontevedra). Fotografía: UMFotografía.

a la parte superior, donde la cabeza permanece ausente, lo que genera un cierto suspense.

La obra titulada *Sublime*, Serie Nupcial (2003), cuestiona la idea de belleza que hemos aprendido y que persiste en nuestra memoria colectiva, una belleza condicionada una y otra vez por nuestro físico y relacionada de manera directa con el deseo y la seducción. La pieza está compuesta por un vestido de terciopelo granate sobre el que se cosen, de manera artesanal, miles de pétalos de rosa frescos. El conjunto com-



Figura 9. *Prisión I*. Serie Nupcial. Exposición «Tus ojos dicen lo que tu boca calla» (2020), El MARCO, Vigo (Pontevedra). Fotografía: UMFotografía.

pone un espacio mentalmente habitable, lleno de color y artificio, digno de una ceremonia nupcial, pero una vez expuesto se va transformando y sus delicados pétalos se secan hasta convertirse en hojas duras y arrugadas, como una secuencia decadente cuyo efecto recuerda al del paso de los años sobre la piel humana, lo que nos invita a reflexionar sobre la obsesión actual por la automejora.

También con pétalos de rosa rojos se construye la pieza *Torturas femeninas* (2010), que consiste en un zapato de tacón, cubierto de pétalos rojos, en cuyo interior se pueden observar espinas de rosa que hacen que se convierta en la metáfora de un infierno cotidiano, el de los zapatos de tacón, donde el grado de elevación viene dado por la altura del tacón, proporcional, a su vez, al grado de sufrimiento generado por la deformación física de las extremidades. Se trata de la más común de las torturas femeninas socialmente aceptadas.

Una de mis últimas obras, *Vanitas* (2016), hace alusión a los bodegones propios de la pintura barroca, caracterizados por el uso de la calavera como símbolo de lo efímero, de la vida y de los bienes materiales. Se trata de una intervención en una de las salas del Museo Manuel Torres (Marín), y consiste en una cabeza de cristal de color amarillo dorado que corona el centro de la estancia, cubierta, a su vez, de un gran charco de miel, símbolo del renacimiento espiritual y del cambio en la



Figura 10. *Torturas femeninas*. Exposición «No son mis espinas las que me defienden» (2016), Museo Torres, Marín (Pontevedra).



Figura 11. *Vanitas*. Exposición «No son mis espinas las que me defienden» (2016), Museo Torres, Marín (Pontevedra). Fotografía: R. Leiro.

personalidad, como si el cuerpo físico se hubiese desvanecido, permaneciendo tan solo la cabeza como símbolo de lo mental.

Como creadora, existe cierta exigencia de ir incorporando de manera continua nuevos estímulos e ideas, que responden muchas veces a secuencias autobiográficas. En este sentido, los grandes cambios que se han producido en mi vida han generado también extensas series, en las que, una y otra vez, se retoman ideas que tratan de ordenarse. Fruto de un periodo de cambio, ahora siento la necesidad de encontrar nuevos modos de expresión que no requieran un exceso de almacenaje o transporte; se trata de una etapa en mi vida en la que despojarme de los pesos arrastrados, de cambio constante, de expresar lo máximo con los mínimos elementos. No almacenar, no cargar ni transportar; llegar, intervenir y desaparecer. Dentro de este contexto surgen acciones como *Olvido*, que consiste en estampar mis propios labios pintados con carmín sobre una pared, como si se tratase de una invitación a no aferrarnos a las ideas, a las personas ni a las cosas.

Consciente de la incidencia social del Arte, abordo temáticas que me preocupan y que forman parte de mi compromiso personal como ar-



Figura 12. *Olvido*. Exposición «Rosas y Corazones» (2009), Galería Sargadelos (Pontevedra).

tista y mujer. Las cuestiones de género ocupan un espacio de reflexión destacado, y las obras se comprenden mejor al ser analizadas desde esta perspectiva. Considero importante que la artista tome conciencia de su responsabilidad como agente transformador del medio en el que desarrolla su trabajo. Asimismo, es necesario que los organismos competentes creen una comisión de asesoramiento para todo tipo de actuación que implique la manipulación del entorno. No debemos olvidar que los espacios naturales son patrimonio de todas las personas, incluso de aquellas que están por venir.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

TRES POEMAS DE LUÍSA VILLALTA. A IMAXE ANTROPOMÓRFICA

XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO

Poeta

RESUMEN: Análizanse tres poemas entre os que compoñen o conxunto de vinte do libro *Papagaio*, composto por fotografías de Maribel Longueira interpretadas por Luísa Villalta. Trátase dos tres textos que dialogan en posición de maior proximidade coa ollada antropomórfica da fotógrafa. O primeiro describe e interpreta o cromatismo popular do ámbito prostibulario suxerido através da foto da entrada e as esqueiras de acceso a unha vivenda. A poeta, alén da perspectiva simbólica destinada á lectura da cor, constrúe a imaxe das pernas e o sexo da casa antropomorfixada. O segundo poema elabora un relato de base simbólica a partir da fotografía da pechadura dunha porta arruinada, complementado pola identificación formal e significativa do oco co ollo vixiante e fiscalizador que representa o control moral exercido polo poder e asumido pola sociedade tradicional. O terceiro tece un discurso reflexivo suscitado pola visión de dúas xanelas que propicia a reconstrución da vida das mulleres que habitaran aquelas alcobas. É un complexo poema alegórico arredor da mudanza das relacións de amizade e o deterioro corporal –identificábel co proceso da ruína arquitectónica–, que sitúa en primeiro plano as bocas e as cordas de tender a roupa, identificábeis cos vínculos afectivos.

PALABRAS CLAVE: poesía visual; fotografía; imaxe antropomórfica; símbolo.

TRES POEMES DE LUÍSA VILLALTA

RESUM: S'analitzen tres poemes del llibre *Papagaio*, compost per vint fotografies de Maribel Longueira interpretades per Luísa Villalta. Es tracta dels tres textos que dialoguen amb una major proximitat amb la mirada antropomòrfica de la fotògrafa. El primer descriu i interpreta el cromatisme popular de l'àmbit prostibulari suggerit a través de la foto de l'entrada i l'escala d'accés a un habitatge. La poeta, a més de la perspectiva simbòlica destinada a la lectura del color, construeix la imatge de les cames i el sexe de la casa antropomorfixada. El segon poema elabora un relat de base simbòlica a partir de la fotografia del pany d'una porta vella, complementat per la identificació formal i significativa del forat amb un ull vigilant i fiscalitzador que representa el control moral que exerceix el poder que la societat tradicional assumeix. El tercer teixeix un discurs reflexiu suscitat per dues

finestres que propicien la reconstrucció de la vida de les dones que havien habitat aquelles estances. És un poema al·legòric sobre el canvi de les relacions d'amistat i el deteriorament del cos —identificable amb el procés de ruïna arquitectònica—, que situa en primer pla les boques i els fils d'estendre la roba, identificables amb els vincles afectius.

PARAULES CLAU: poesia visual; fotografia; imatge antropomòrfica; símbol.

THREE POEMS BY LUÍSA VILLALTA

ABSTRACT: I chose to analyze three poems from the book *Papagaio*, composed of twenty photographs by Maribel Longueira interpreted by Luísa Villalta. These are the three texts that dialogue in a position of greater proximity with the anthropomorphic gaze of the photographer. The first one describes and interprets the popular chromatism of the prostibulous environment suggested through the photo of the entrance and the staircase leading to a house. The poet, in addition to the symbolic perspective applied to the reading of color, constructs the image of the legs and the sex of the anthropomorphized house. The second poem elaborates a story of symbolic foundations from the photograph of the lock of a ruined door, complemented by the formal and significant identification of the hole with a watchful and supervising eye that represents the moral control exercised by the power and assumed by the traditional society. The third one weaves a reflective discourse provoked by the vision of two windows that propitiates the reconstruction of the life of the women who had inhabited those alcoves. It is an allegorical poem about the change of the relationships of friendship and the corporal deterioration—identifiable with the process of architectural ruin—, that places in the foreground the mouths and the cords of hanging the clothes, identifiable with the affective bonds.

KEYWORDS: visual poetry; photography; anthropomorphic image; symbol.

Composto por un conxunto de 80 fotografías de Maribel Longueira e 20 poemas de Luísa Villalta, foi publicado en 2006 por Edicións Laiovento o libro *Papagaio*, unha sorte de reportaxe fotopoética centrada no barrio coruñés do mesmo nome, popular espazo urbano onde, entre outras vivendas maiormente humildes, abundaban as casas dedicadas á prostitución. Cinco anos antes, en 2001, leváranse a cabo os traballos de demolición daquel espazo habitado nunha operación motivada por obxectivos de especulación aos que o prologuista do libro, Francisco X. Fernández Naval, en diálogo de ficción coa poeta, falecida en 2004, fai referencia nas pri-

meiras liñas do seu limiar: «Trinta e dous metros, Luísa, trinta e dous metros de perforación e de avaricia nunha superficie de cinco mil douscentos metros sobre a lenda da casiterita. Trinta e dous metros, vertical constancia da especulación, burato da desmemoria e do inferno».

Ao longo do tempo en que se desenvolveron os labores de derrubamento, a fotógrafa Maribel Longueira realizou a súa reportaxe, unha dramática colección de imaxes de ruína e miseria que, alén de trasladarnos noticia da vida comunal en detalles obxectuais presentados desde unha ollada arqueolóxica, declara abertamente a denuncia da avaricia especuladora. Paredes descascadas en azarosas figuras que ofrecen suxestións estéticas propias da abstracción matérica, fragmentos feridos, muros en estado de ameazante desequilibrio, restos soterrados procedentes do triste enxoval doméstico, entre outros motivos, transmiten un intenso efecto de vertixe e violencia que se equilibra cos significados emocionais de inocencia, mal gusto ou sordidez como substrato mergullado baixo o entullo da demolición. Maribel Longueira amosa en varias fotos imaxes de carácter antropomórfico que atinxen valor simbólico en relación directa co tema da vida prostibularia, formas de aparencia vaxinal ou fálica, ademais doutras suxestións de figuras corporais. Luísa Villalta sitúase tamén nesta perspectiva da ollada en varios dos seus poemas, especialmente nos tres que constitúen o motivo da miña análise.

Os poemas de Luísa Villalta reconstrúen a vida do barrio a partir das imaxes da demolición. Mentres as fotos de Maribel Longueira, malia a súa capacidade indagatoria sobre o pasado, presentan o panorama da ruína provocada pola devastación especuladora, os textos da poeta actúan a xeito de sonda esculadora dos sinais de vida que latexan baixo o cascallo. A paisaxe do estrago evoca a desolación existencial dos tempos da actividade prostibularia desde unha posición ética de solidariedade e proximidade emocional alicerzada na perspectiva do feminismo. Desde tal punto de vista, os poemas de Luísa Villalta constrúen un firme discurso de denuncia dos fundamentos patriarcais da vida colectiva, da represión sexual, da moral reaccionaria e da violencia machista, obxectivos da razón crítica que evidencian un claro parentesco de analoxía coa agresividade dos turbios negocios que sustentaron o proceso de reconversión do ba-

rio. A inmoralidade do comercio sexual e a propia da especulación urbana comparten a mesma raíz ideolóxica.

Nos mellores poemas do libro consolídanse as liñas centrais da poética de Luísa Villalta, cuxo título decisivo fora *En concreto*, do ano 2003, verso denso, fondeado no concepto e na tensión emocional e protagonizado pola cidade das vítimas, dos seres marxinais, dos seres desherdados, entre eles tamén as prostitutas que ocuparán o primeiro plano da visión en *Papagaio*. Nun caso e noutro, a poeta elabora un singular discurso poético de rexo carácter expresionista e de base simbólica frecuentemente desenvolta en estruturas alegóricas.

No conxunto dos vinte poemas que compoñen o libro distínguese un grupo de once que non reflicten a imaxe fotografada por Maribel Longueira, aínda que recollen a tonalidade das súas suxestións. Eu prefiro a serie dos nove textos que, en cambio, foron xerados pola lectura interpretativa das fotos ás que acompañan, entre eles os tres que conforman o obxecto do meu comentario.¹

1.



¹ Agradezo a Maribel Longueira a cesión das imaxes para acompañar este texto.

Subía o verán as escadas entre as pernas abertas da Cidade.
O trolebús asmático agatuñaba a encosta de Panadeiras
até trousar algún vello solteiro, putañeiro sen tasa,
fronte á Farmacia, no Campo da Leña.
O ceu, marco azul para o perdón, ascendía baixo palio,
como un ditador santificado nos seus crimes,
o empedrado da rúa do Hospital
desde o mar de Orzán, orixe da escuma ou seme vital,
cara ao carmín prohibido do sexo das señoritas,
sempre a flor de labio —boca, lingua, gorxa, o máis adentro posíbel—.
O Papagaio mudo, caído entre as flores das meias verdades,
tinxía de cores charramangueiras
os dous lados do simulacro.
Os anos cincuenta de calquera século:
unha porta verde na cronoloxía repintada,
unha vez tras outra, da esperanza.

A fotografía da páxina 16 recolle a imaxe dunha porta aberta, pintada de cor verde, que dá acceso a unha vivenda. No segundo plano, o lintel da entrada posterior ao portal enmarca unhas esqueiras de tonalidade vermella. Enfrontado a esta páxina, o poema de Luísa Villalta describe o conxunto obxectual da foto e interpreta desde unha complexa e densa posición imaxinativa o pobre cromatismo popular da composición visual. A ollada da poeta retrocede para situarse no exterior e trasladar os elementos da foto ao ámbito das rúas: «Subía o verán as escadas entre as pernas abertas da Cidade». As esqueiras domésticas mudan a súa función para representar a ascendente vía de acceso, «a encosta de Panadeiras», ao barrio do Papagaio. O marco da segunda porta atinxe valor simbólico como representación das «pernas abertas da Cidade», metáfora antropomórfica de evidente sentido sexual que outorga ao conxunto urbano un novo significado. A cidade mesma é un ser prostituído, a prostituta que abre as súas pernas.

En contraste cos significados de carácter sexual dos primeiros versos, un novo conxunto léxico vai introducir o campo semántico dos valores morais e relixiosos nos versos 5 e 6: «ceu», «perdón», «baixo pa-

lio», «santificado». Suxírese aquí a vivencia culpábel do pecado por parte da clientela do negocio prostibulario, representada polo «vello solteiro, putañeiro sen tasa», á que o ceo concede o perdón do mesmo xeito que resulta absolto dos seus crimes —e mesmo santificado— o ditador Francisco Franco. Encadéanse nestes versos as imaxes en complexo xogo de atributos intercambiados. O ceo, «marco azul», adquire entidade humana de personaxe que ascende baixo palio —baixo o seu propio marco— tal e como camiñaba o ditador nas procesións, privilexio concedido ao xeneral golpista pola xerarquía do nacional-catolicismo, que resulta emparentada coa figura do ditador, igrexa católica e exército fascista como cómplices do levantamento militar de 1936 e do poder ditatorial. O ceo (a igrexa, a curia) ascende en dirección ao barrio das prostitutas. Latexa nesta suxestión metafórica a denuncia da hipocrísia e a dobre moral do colectivo sacerdotal católico.

O referente visual do «marco azul» é o lintel que no primeiro verso representaba as pernas abertas da cidade. Resulta moi significativa esta mudanza de atributos, que aproxima os significados de valor erótico aos de carácter relixioso. O intenso *azul celeste* da fotografía e os mesmos matices connotativos do sintagma lexicalizado co que se nomea esa concreta tonalidade traen á memoria a edulcorada luz das alcobas infantís da nosa nenez e a tonalidade *kitch* —indiscutíbel azul celeste— dalgunhas figuras relixiosas, a da vestimenta da virxe e os anxos nos baixorrelevos de xiz que presidían os nosos dormitorios.

O ceo ascende «desde o mar de Orzán, orixe da espuma ou seme vital» as esqueiras da cidade en dirección «ao carmín prohibido do sexo das señoritas, | sempre a flor de labio —boca, lingua, gorxa, o máis adentro posíbel—». Estes versos deseñan unha nova perspectiva visual, iniciada co símbolo erótico da espuma. É o sexo aberto, suxerido polo oco das esqueiras pintadas de vermello que mostra a fotografía de Maribel Longueira. Entre as pernas abertas da porta presentada en visión antropomórfica, o carmín prohibido, tinteira vermella —símbolo de perigo e prohibición—, absorbe os significados de zonas corporais interiores, boca, lingua, gorxa e vaxina —«o máis adentro posíbel»—. O efecto visual da cor vermella das esqueiras en marcada perspectiva de fuga

cara ao fondo da imaxe provocou na poeta unha atrevida e brillante creación simbólica na que dialogan os significados de perigo e prohibición e a referencia a concavidades corporais daquela mesma cor que, no contexto do poema e na formulación verbal destes versos, teñen unha clara función sexual.

A paleta das «cores charramagueiras» coas que resultan tinxidos «os dous lados do simulacro» —talvez a beira da relixión e a do sexo vivido como negocio, o comercio espiritual e o comercio sexual—, o azul celeste e o vermello profundo, complétase co verde da «cronoloxía repintada» que representa, de acordo co simbolismo tópico desta cor, a esperanza. O poema pecha en anticlímax irónico a dramática e sarcástica visión antropomórfica do acceso a unha humilde vivenda, probablemente habitada por prostitutas, cuxo impacto visual produciu unha densa construción alegórica, fundamentada en detalles anatómicos —pernas, boca, lingua, gorxa, vaxina— e na interpretación simbólica das tres cores pintadas e repintadas que organizan o significado central da foto de Maribel Longueira.

2.



Para todas as portas valía
unha única chave, pesada como a vida.
Por iso sempre estaban abertas as portas da aldea
porque había normas morais
que, unha vez pechadas, ninguén era quen de abrir máis.
Para todas as linguas
o silencio era tamén unha porta lenta
cacarañada de verme,
tan antiga como a maldición familiar
sobre a caste das mulleres
que nunca han de ser casadas.
Apesar do silencio,
abondaba mirar como miran as fechaduras vixiantes
aos ollos de todos nós
para saber que o muíño non moe para atrás
nen devolve o grao á mazaroca.
Por suxeitar a deshonra,
o pai e nai xa nunca non me faláron máis.
Eu nunca souben quen dos dous botou a chave
que pechou tras de min a porta do mundo
e me obrigou a saír
sen encontrar a saída.

O *ollo da pechadura*, metáfora antropomórfica lexicalizada, centra os significados da fotografía de Maribel Longueira que se reproduce na páxina 22 e dirixe en gran parte o sentido nuclear do poema de Luísa Villalta da páxina 23. O burato dun fecho que aínda resiste a agresión erosiva que afecta á madeira da porta, «unha porta lenta | cacarañada de verme», representa o control moral exercido pola autoridade familiar e polo colectivo social que defende, ampara e aplica a norma coercitiva nun contexto ideolóxico represivo como o que a poeta retrata neste e noutros poemas do libro, o dos tempos da ditadura e a súa prolongación en décadas posteriores. Trátase de testemuñar, máis unha vez, o poder punitivo e o rigor do castigo fundamentado nos parámetros éticos da sociedade tradicional, afortalado pola ordenanza do omnipotente mando

político relixioso do nacional catolicismo. A fechadura vixiante da foto e do poema é o ollo do Grande Irmán de Orwell, o telescopio fiscalizador do poema de Celso Emilio Ferreiro: «Un grande telescopio nos vixía | coma un ollo de cíclope | que sigue os nosos pasos | e fita sin acougo o noso rumbo...» É o símbolo do control autoritario dirixido polo poder e asumido en voluntaria posición activa ou de autocensura por amplos sectores da sociedade dominada.

O círculo espreitante coa pavorosa meniña escura da fotografía foi o motivo visual que xerou o discurso narrativo da poeta, quen, a partir dese significativo punto negro, reconstrúe o itinerario sucinto e en parte elíptico dunha vida violentada polo castigo de exclusión. A protagonista é unha muller, suxeito falante, voz do eu escénico do poema: «[...] pai e nai xa nunca non me falaron máis. | E nunca souben quen dos dous botou a chave | que pechou tras de min a porta do mundo.» O seu relato transmite a historia da súa expulsión da aldea e da casa familiar, castigada a moza por pecado de deshonra, infamia e descreto provocados por algunha relación sexual —talvez causante de embarazo— que a muller mantivera en estado civil de solteiría, o que lle impediría contraer matrimonio: «a maldición familiar | sobre a caste das mulleres | que nunca han de ser casadas». Rexeitamento colectivo, silencio acusador e acosador, desterro, condena irreversible («o muíño non moe para atrás | nen devolve o grau á mazaroca») constitúen as variedades sucesivas, acumulativas, dunha brutal represalia, cuxos executores principais son a nai e o pai e cuxo resultado máis dramático foi unha exclusión de dimensión total: «a chave | que pechou tras de min a porta do mundo | e me obrigou a saír | sen encontrar a saída». Dado o contexto referencial e temático do libro, a vida prostibularia no barrio do Papagaio, cómpre supoñer que «a única saída» posíbel da repudiada fora o exercicio da prostitución. Creo que a poeta foi quen de abrir a porta da vivenda fotografada por Maribel Longueira detrás da que permanecía agachada, incapacitada para saír ao exterior, a protagonista do drama. Ela, obrigada a abandonar a casa familiar e a aldea de seu, non topaba a saída, a solución para unha vida esnaquizada pola violencia da represión moral. O poema de Luísa Villalta libéraa en parte da súa prisión e,

sobre todo, ceiba do cárcere do silencio o relato dunha cruel acción de inxustiza que supoñemos discurso de ficción pero que reflicte o argumento de moitas posíbeis historias semellantes a esta.

Se o orificio da fechadura simboliza o control exercido polo ollo do Grande Irmán, polo «ollo de cíclope | que sigue os nosos pasos | e fita sin acougo o noso rumbo», a chave, ausente como significado expreso na foto, é o símbolo do cerramento moral, da posición e actividade represivas propias dunha sociedade «cerrada», unánime no mantemento e na aplicación da norma punitiva: «Para todas as portas valía | unha única chave, pesada como a vida». A chave é o instrumento executor do grave mandato gregario, uniformizante, do patrón ético único e inviolábel, do fanatismo reaccionario. A norma moral ditada e asumida colectivamente non admite matices nin regandixas: «había normas morais | que, unha vez pechadas, ninguén era quen de abrir máis». Xuízo sumárisimo, cadea perpetua, pena capital.

O peso esmagante do silencio coral, a negación da palabra e o dereito ao diálogo, o castigo de xordeira infrinxido á condenada a través dos aparellos do mutismo comunitario, engade graos de severidade ao tormento executado coa chave da cerrazón retrógrada e coa chave non simbólica que lle pechou a casa e a porta do mundo. A poeta interpretou a imaxe doutra porta, a da madeira «cacarañada de verme» que na foto de Maribel Longueira enmarca o círculo da fechadura, como representación do silencio punitivo: «Para todas as linguas | o silencio era tamén unha porta lenta». As sombras e brillos contrastados e a suxestión de excrecencias corrosivas presentes na fotografía promoven ese efecto de silandeira lentitude tan cabalmente expresada por Luísa Villalta.

O poema atinxe nivel de dramático clímax nos versos inmediatamente anteriores aos dous últimos: «Por suxeitar a deshonra, | o pai e a nai xa nunca non me faloron máis. | Eu nunca souben quen dos dous botou a chave | que pechou a porta do mundo...». Partícipes na acción executiva do linchamento, os propios pais da filla castigada sométena ao suplicio de silencio e desterro, impídenlle definitivamente o acceso á casa de seu, inhabíltana para o regreso e péchanlle a porta do mundo. Na dúbida arredor da identidade do ser executor —nai ou pai— do cas-

tigo latexa acaso unha faísca de esperanza, a da posibilidade de que algún dos dous non tivese responsabilidade na acción final, a de botar a chave, o que permitiría á filla, desde o territorio do seu exilio radical, manter vivo o mínimo consolo dun aceno de relativa piedade por parte dun dos seus seres proxenitores.

3.



A amizade ten flor que rebenta nas paredes,
sobrevive na podremia mutua
e só precisa das fiestras abertas
onde nace e se deita o sol de dentro.
Compartir as cordas de tender a roupa
vibrantes de emoción e de necesidade
por aquelas cousas que a auga da vida
non dá lavado, pola dor que as esfrega,
deteriora, volve inúteis
e entón hai que poñelas a secar
ao ar das bocas abertas, xanelas asustadas.
Non é amor no sentido estrito da palabra
senón amor de luz, esa grande indiferencia

que produce estar ao alcance
porta con porta, vida con vida,
coas cordas frouxas, destensadas
máis e máis a medida que a auga do tempo
amolece o tecido irreversíbel
destes nosos corpos, o único que somos.

Se o primeiro poema era interpretación detallada das cores que compoñen a foto de Maribel Longueira e elaboración dun conxunto corporal coherente en estrutura alegórica e a segunda reconstruía unha historia que a imaxe visual non suxire e que a poeta crea a partir da incitación dun centro de simbólica escuridade, este terceiro, de orientación máis reflexiva que os anteriores, sitúase no presente da vida compartida e da emoción da amizade.

A foto da páxina 30 mostra o ángulo formado por dúas paredes ruiñosas centradas por senllas xanelas de contraventás gravemente desconxuntadas, espazo angular percorrido por varias liñas de cordas de tender a roupa, «cordas frouxas, destensadas», que no poema suxiren os vínculos do afecto, pouco e pouco amolecido até conformarse como un sereno sentimento de natural indiferencia, o brando costume da convivencia.

O antropomorfismo latente na imaxe fotográfica, a aparencia de rostro humano que certas fachadas de vivendas poden suxerir, resulta potenciado pola metáfora das «bocas abertas, xanelas asustadas», cuxo referente directo non se sitúa na entidade corporal das persoas que protagonizan o percurso vital retratado. As xanelas asustadas non son as bocas das mulleres —condición feminina non expresada, mais deducíbel do contexto— que habitaron a morada, senón a boca da propia casa humanizada. A deteriorada construción é o ámbito dunha relación sostida no tempo que se desenvolve en comunicación osmótica co mesmo espazo arquitectónico que a acolle: «A amizade ten flor que rebenta nas paredes, | sobrevive na podremia mutua». Asistimos a un proceso de desgaste existencial e de mudanza afectiva que se manifesta tamén no avance dos síntomas do estrago material dos cuartos

contiguos. Trátase en realidade de dúas casas, dous rostros, dúas bocas. Ou sexa: dúas vidas moi próximas, conectadas a través dos fíos da convivencia na amizade e na actividade prostibularia común, a través da conciencia da «podremia mutua» e de «aquelas cousas que a auga da vida non dá lavado».

A visión da ruína move o tempo do poema en rumbo de pasado cara aos días da casa habitada, cuxa actividade se reconstrúe en actualización de presente xeral —«sobrevive», «precisa», «deteriora», «produce», «amolece»—, modalidade gramatical ben axustada ao discurso da reflexividade que dirixe o texto. Logo da presentación no primeiro verso do núcleo temático, a supervivencia da amizade ao longo dun inevitábel proceso de acomodación afectiva, o poema organiza un conxunto alegórico cuxos elementos se conectan a través do motivo das «cordas de tender a roupa», representación simbólica do vínculo convivencial e amigábel. Previamente, as «fiestras abertas» que, en versos posteriores asumen o significado antropomórfico de «boca», anuncian a mesma función simbólica que se atribuirá ás cordas: comunicación e consolo no apoio mutuo e, nestes versos primeiros, a través tamén da calor e a luz do «sol de dentro», da quente e luminosa vibración interior da amizade. Conforme se van manifestando os síntomas de transformación da amizade nun «amor de luz» identificábel cun curioso estado de «indiferencia», as «fiestras abertas» convértense en «xanelas asustadas», metáfora humanizadora de moi conseguido efecto visual. O aceno das bocas abertas transparenta o estado de sobresalto permanente provocado polas afrentas e perigos cos que a vida mancou a ambas amigas. Con estes e outros matices de tonalidade emocional, Luísa Villalta evidencia o seu dominio na captación e verbalización de detallados ángulos do universo psíquico.

As cordas comunicantes, brazos tendidos, tenras prolongacións do corpo entre xanela e xanela, activos no exercicio doméstico de tender a roupa mentres se tecen tamén os fíos da conversa, vibran de «emoción e necesidade». No tendedeiro pendúranse «aquelas cousas que auga da vida | non dá lavado», metáfora explícita da «dor que as esfrega, | deteriora, volve inúteis». Exprésase aquí o tópico simbólico da auga tera-

péutica e purificadora, que, no contexto da existencia das protagonistas do poema, non consegue o seu resultado lustral. Acaso o ar das bocas abertas, a atmosfera vibrante da comunicación amigábel, poida colaborar ao secado de tanta auga sobrance, á cicatrización de tanta ferida. A dor que esfrega as roupas, a acción corrosiva da substancia do sufrimento —a actividade erosiva que vai arruinando a casa— conducen á conciencia do deterioro e á inutilidade da existencia. Pero esa mesma certeza, en sorprendente e sabia reviravolta conceptual, fai xurdir unha nova evidencia: o afecto mutuo das persoas que compartiron tantas horas de mágoa e amargura é «amor de luz», sentimento alumeado polo «sol de dentro», comunicación luminosa e intelixente que procura o equilibrio na solidariedade fronte ás agresións da vida. Así interpretadas as imaxes alegóricas desta zona central do poema, o termo «indiferencia» adquire un novo sentido que completa, sen suprimilo, o seu significado denotativo —«desgana, falta de interese»—, para asumir tamén o valor semántico do substantivo «indiferenciación». A existencia compartida porta con porta, «vida con vida», a aturar xuntas as bátegas da dor e as chagas da podrencia, produce esa grande indiferenza, a estreita proximidade que as fai semellantes e non diferentes.

Aquelas cordas vibrantes que ligaban na amizade e na convivencia diaria as protagonistas do poema foron perdendo vigor conforme o curso do tempo foi amolecendo o tecido. No último verso escoitamos unha voz que non se manifestara antes, a do suxeito plural nós, esa nova entidade persoal de dous seres fundidos na indiferenciación que, finalmente, se recoñecen tamén como vítimas do proceso de amolecemento que afecta os seus corpos, «o único que somos». A imaxe material do corpo como centro da identidade, cos seus tecidos desgastados, vén coincidir co aspecto visual da edificación que presenta a fotografía, de xanelas esvencelladas, paredes ruinosas e frouxas as cordas de tender a roupa, a casa corporeizada e os corpos humanos a reflectir o mesmo efecto de devastación e ruína que sufriu a vivenda que habitaban.

A visión antropomórfica seleccionada nas fotografías de Maribel Longueira resulta interpretada e potenciada a través dos aparellos da arte verbal de Luísa Villalta, sobre todo a intelixente e polisémica cons-

trucción simbólica e alegórica, fértil en matices, hábil nos súbitos e ás veces sorprendentes cambios de perspectiva espacial. A partir da incitación da imaxe en instantánea inevitábel, a poeta reconstrúe en síntese o rumbo de vidas posíbeis, a existencia magoada das protagonistas do poema en libre interpretación do conxunto visual e dos seus detalles. Expáñdese o tempo do instante fotografado en evocación do drama inaturábel, da humilde historia de dúas vidas finalmente indiferenciadas na conciencia da dor compartida, ou na denuncia sarcástica da dobre moral e da hipocrisía que preside o consumo do sexo prostituído.

Pernas, boca, lingua e gorxa, vaxina, brazos e ollos, o corpo, o único que somos, o corpo da muller, agredido, violentado, arruinado, vítima da demolición especuladora, como as casas do barrio coruñés do Papagaio.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.

REVIEWS

REPENSAR A TEORÍA. DEBATES PARA UNHA MODERNIZACIÓN DA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA TRADICIONAL

Arturo Casas Vales (2021).

Procesos da historiografía literaria galega: Para un debate crítico
(Venecia: Edizioni Ca' Foscari)

Edizioni Ca' Foscari da Universidade Ca' Foscari en Venecia publicou a finais do 2021 o libro *Procesos da historiografía literaria galega: Para un debate crítico*, de Arturo Casas Vales.

O volume preséntase coma unha análise crítica dos procesos de institucionalización das historias da literatura galega pero é amais un arduo exercicio de autorreflexión epistemolóxica. A partir dos traballos de Pierre Bourdieu, Xoán González Millán, Antón Figueroa ou Helena Miguélez Carballeira, entre outras, Casas Vales cuestiona as narrativas que articulan as funcións do historiador e da historia literaria nos discursos dominantes da academia galega.

Por un lado, procura a redefinición do concepto de historiador da literatura, ó criticar aquela tradición, máis ou menos ortodoxa, que aprenden esta figura coma un observador desprexuízado, un intelectual obxectivo, un axente *atopos* —alleo ó espazo e tempo onde se sitúa—. Fronte a esta definición, Casas propón a figura do historiador coma a dun mediador, participante activo no presente a través da interpretación das obras e dos acontecementos do pasado. Trátase de aprender que os historiadores e as historiadoras da literatura, están suxeitos —igual cos autores e artistas que estudan— ás loitas por ocupar certas posicións e que esas traxectorias teñen efectos prácticos nas investigacións académicas que deciden comezar, na linguaxe que han de usar, e na escolla dos obxectos de estudo que se propoñen examinar. Traer ó historiador ó centro da discusión é un esforzo tamén por complementar, e se cabe por superar, o estudo sistémico das historias literarias que propuxera

Itamar Even-Zohar, trasladándonos dunha historia sistémica a unha «historia efectual». Esta «historia efectual» é unha historia autorreflexiva que ten en consideración os efectos prácticos que os historiadores teñen na recepción dos obxectos de estudo e nas traxectorias artísticas que investigan.

En segunda instancia, pero coa mesma intención de superar os modelos máis ortodoxos das historias literarias, Arturo Casas propón tamén unha revisión das historias da literatura máis tradicionais: «precísase unha historia literaria capaz de conxugar a razón filolóxica con outras heurísticas de procedencia disciplinar diversa —semióticas, culturolóxicas, sociolóxicas, económicas, comparatistas— para alcanzar así unha alternativa aos programas caducos» (p. 97). Se Casas Vales falaba antes dunha «historia efectual» que daba conta do papel activo dos historiadores na construción do obxecto de estudo, o autor propón agora unha historia do sistema literario que amais de «efectual» sexa tamén «relacional». É dicir, unha historia que analice «as relacións configuradoras de redes —non só autoriais, non só textuais» (p. 101). Un proxecto, no caso da literatura galega, que, dende unha perspectiva sociolóxica reflecta contra que e a favor de que tomaron posicións —no seu exacto tempo histórico en que viviron e no seu espazo de posíbeis—, escritores e escritoras coma Pardo Bazán, Rosalía de Castro, Filomena Dato, Clara Corral ou quen for.

A referencia ó concepto «relacional» coma ferramenta epistemolóxica non é, no caso xeral da historiografía galega e en particular de Casas Vales, algo banal. Os esforzos por parte de intelectuais galegos coma Antón Figuerola ou Xoán González Millán por dotar dunha matriz relacional os seus proxectos historiográficos son analizados por Casas Vales ó final deste volume.

González Millán que estudara Antropoloxía e Socioloxía na Universidade de Comillas atópase inmerso no mundo académico neiorquino a finais dos anos oitenta e durante a década dos noventa, cando Harrison White chega á Universidade de Columbia e Ira Katznelson xunta arredor da New School a sociólogos e historiadores de corte interdisciplinar coma Charles Tilly, Louise Tilly e Eric Hobsbawn.

Entre 1993 e 1996 White organizaría unha serie de palestras no centro Lazarsfeld, na Universidade de Columbia, onde se articularían as bases para unha socioloxía e epistemoloxía eminentemente relacional. Como resultado da súa asistencia a unha destas palestras o tamén sociólogo Mustafa Emirbayer —que chegara á New School en 1991— redacta o «Manifesto para unha Socioloxía Relacional» (1997) mentres organizaba un grupo de estudo sobre Teoría e Cultura na New School —grupo de estudo ao que asistían estudantes graduados e profesores de institucións coma NYU, Columbia, CUNY ou Princeton—. Nestes seminarios e grupos de estudo aos que é difícil pensar que González Millán permanecera alleo, artículanse e débátese conceptos dende os que hoxe estudamos a cultura e as sociedades dende un punto de vista interdisciplinar e relacional. Así, fronte ao concepto de «sistema» propónse o concepto de «rede social», fronte ao de «regra» introdúcese a idea de «estratexia» e fronte a unha percepción substancialista de termos coma poder, individuo ou intelectual, sinálase a imposibilidade de comprender estes conceptos fora do espazo de relacións onde cobran significado. Trátase, do mesmo xeito que Casas Vales propoña un estudo relacional das posicións a favor de que e contra que Pardo Bazán ou Rosalía de Castro se situaran historicamente, de aprender os conceptos e os axentes non en termos ontolóxicos ou substancialistas senón en termos relacionais. É dicir, en relación ó lugar e as tensións que estes axentes ou conceptos ocupan ou ocuparon en correspondencia con outros axentes e conceptos da súa mesma rede, do seu mesmo campo.

Ate aquí a primeira parte de *Procesos da historiografía literaria galega*, unha tentativa por redefinir e modernizar as definicións máis ou menos caducas sobre a figura do historiador e a función das historias literarias. Unha tarefa na que o público lector acompaña a Casas Vales nunha viaxe teórica a través de conceptos coma sistema interliterario, intersistema cultural ou campo literario.

Na segunda parte de *Procesos da historiografía literaria galega*, Casas Vales traslada a súa análise sobre os marcos teóricos e epistemolóxicos dende os que pensamos hoxe a historia literaria a unha análise igualmente reflexiva das obras máis significativas da historiografía lite-

raria galega. É un esforzo por delimitar, obxectivar e presentar ó lector os problemas epistemolóxicos propios da historiografía galega e reflexionar sobre os mesmos a partir das ferramentas teóricas discutidas na primeira parte.

A cuestión da emigración e como engadir e articular o *corpus* literario do exilio galego na historiografía galega máis tradicional —aquela de matriz estritamente nacional— sérvelle a Casas Vales para introducir varios dos problemas epistemolóxicos cos que loitamos inda hoxe aqueles que nos dedicamos aos estudos galegos. A través dunha análise da labor intelectual das Irmandades da Fala e a crítica literaria da revista *Nós*, Casas discute os conceptos de valor estético e valor literario en relación cos discursos sobre identidade nacional galega. Un repaso a obras coma *Cantigas* (1928) de Dolores Parga Serrano, *Cantares d'a terra* (1922) de Salgado y López Quiroga ou *Paisaxes* (1925) de Manuel Posse Rodríguez, levan a Arturo Casas a comprender como o descritivismo bucolicizante, a mímese de formas populares e a exaltación do enxebrismo non son só motivos de inspiración literaria senón tamén o criterio dominante dende o que se avalía pero tamén se valora a produción literaria dos autores galegos. Ese vínculo entre terra, identidade e formas populares dende o que se len inda hoxe moitas das producións literarias galegas é parte do problema que Casas propón en relación co lugar do exilio/emigración na historiografía literaria. É dicir, se a crítica literaria galega historicamente interpretou e, sobre todo, valorou as producións literarias de acordo co vínculo terra-identidade, as migracións, as diásporas e o seu corpus literario quedarían reducidos «a notas de rodapé e apéndice segregados» (p. 17) nas historias literarias, pois este corpus de textos non responde ao perfil identitario ou a esa dimensión nacional que vertebraban as historiografías máis tradicionais.

Estas reflexións permítenlle a Arturo Casas introducir o seu capítulo sobre Luís Seoane e os lugares historiográficos do exilio na historiografía galega. Neste apartado, Casas engade as problemáticas inda viventes sobre o lugar do compromiso social no intelectual galego e cuestiona esa «obsesión reivindicativa» de certos académicos e das súas historias literarias que tenden a avaliar e valorar as obras literarias de

acordo a súa representatividade e reivindicación máis ou menos nacionalistas. Ademais, o capítulo de Luís Seoane dá continuidade ás reflexións sobre o lugar do exilio e a emigración na historiografía galega que percorren gran parte deste libro. A través da polémica entre Seoane e Ramón Piñeiro acerca da peza teatral *A Soldadeira*, Casas cuestiona a historiografía galega que sempre le o exilio en relación ou coma reacción ó galeguismo do interior, pero que non obstante non precisa ler a Piñeiro nin á resistencia cultural do interior en relación coa labor artística e política do exilio. En palabras de Arturo Casas non podemos pensar o campo literario galego sen situar nel as posicións de axentes intelectuais coma Luís Seoane ou Ramón Suárez Picallo: «¿Acaso Piñeiro é preciso para interpretar o proceso de Seoane mais este non o é para interpretar o proceso de Piñeiro? É Seoane prescindíbel para a intelcción dos chamados anos escuros e para explicar o que Xosé Luís Franco Grande denominou ‘resistencia cultural dunha xeración’?» (p. 184).

Procesos da historiografía literaria galega de Arturo Casas Vales é un esforzo sen parangón na historiografía galega por facer un exercicio sólido e efectivo de autorreflexividade intelectual. Arturo Casas presenta, dende unha perspectiva crítica, unha análise detallada das correntes teóricas dende as que se articularon e se articulan hoxe gran parte das historias literarias máis recentes. E esa reflexividade sobre os conceptos e as epistemoloxías o que lle permite máis tarde cuestionar modelos caducos de historiografía literaria e buscar modelos que non perciban o exilio literario coma un mero apéndice do *corpus* literario galego, modelos que despracen o criterio de «localización única» para literaturas nacionais non estatais e que non se cansen de someter á historización conceptos a miúdo deshistorizados coma «sistema», «regra» ou «valor literario».

JOSÉ ANTONIO LOSADA MONTERO
Southwest Minnesota State University
jose.losadamontero@smsu.edu

UNA NUEVA HISTORIA DE LOS FEMINISMOS IBÉRICOS

Silvia Bermúdez y Roberta Johnson (2021).
Una nueva historia de los feminismos ibéricos
(Valencia: Editorial Tirant Humanidades)

Llega a nuestras manos este volumen cuyo tamaño ya, desde el principio, indica su importancia. Hoy nos mostramos recelosos ante ejemplares de setecientas páginas, pero el propio título justifica su extensión. Se trata de *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*, editado por las profesoras Silvia Bermúdez y Roberta Johnson, ambas especialistas en el tema. Un proyecto ambicioso que nació en 2011 en el seno del grupo de investigación de Estudios Ibéricos de la Universidad de California (UC Iberian Studies Research Group) y cuyo objetivo final era la publicación de un ensayo. Después de siete años de intenso trabajo vio la luz la versión en inglés, titulada *New History of Iberian Feminisms*, que en 2018 publicó la Universidad de Toronto. En este sentido, Silvia Bermúdez, en la introducción, relaciona la fecha de esta publicación con la manifestación del 8 de marzo de 2018 en Madrid para celebrar el Día Internacional de la Mujer, que marcó un hito histórico y, además, argumenta que: «las distintas modalidades feministas actuales siguen proponiendo antídotos contra la desigualdad social desde, entre otras, la presencia política en las calles, las esferas académicas y legales» (p. 23). Por ello, para colaborar con la documentación anterior y posterior publican este nuevo ensayo en castellano con el objetivo de «proporcionar una historia más inclusiva de las esferas nacionales, culturales y geopolíticas que definen a la Península Ibérica» (p. 24).

La principal aportación de esta «nueva historia» de los feminismos es dar cabida «a la diversidad lingüística, nacional, política y cultural dentro de las que se desarrollaron los feminismos denominados 'ibéricos'» (p. 24). Se debe tener presente que no se trata de una traducción de la versión publicada en inglés, y en el caso de que lo sea, se indica en

el estudio correspondiente, así como el nombre del traductor. Por otro lado, otra de las aportaciones de este volumen es la información histórico-biográfica que se da sobre «las activistas, artistas, escritoras, pensadoras y/o políticas estudiadas en cada capítulo» (p. 24). Silvia Bermúdez relaciona la denominación de «feminismos ibéricos» con los Estudios Ibéricos identificados como «un campo poligenético, con focos simultáneos a ambos lados del Atlántico ya desde finales de los años 90 del siglo xx, que cristalizó en un término, *Iberian Studies*, y en un conjunto de herramientas teóricas y metodológicas a lo largo de los años 2000» (p. 24). Consideramos que el impacto de los Estudios Ibéricos se refleja también en la denominación de los departamentos que existen en diferentes universidades. Por citar solo un ejemplo, en la Universidad de Varsovia existe el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, con el que mantenemos una fluida relación de intercambio de conocimientos. En este sentido, la profesora Silvia Bermúdez nos remite al ensayo coeditado por Cristina Martínez Tejero y Santiago Pérez Isasi, publicado en 2019 con el título *Perspectivas críticas sobre os estudos ibéricos* (p. 24) para la consulta de su impacto.

Este ambicioso proyecto se lleva a cabo con rigurosidad científica, avalada por las expertas que colaboran en este volumen, quienes nos aproximan a cada uno de los periodos que se abordan desde una mirada actual. Las veintinueve especialistas estudian el periodo correspondiente para exponer la evolución del pensamiento feminista en la Península Ibérica, y dan cuenta en los capítulos individuales de la importancia que tienen las diferentes mujeres estudiadas para conocer nuestro presente. Así, se incluye como novedad la evolución del pensamiento feminista en Portugal para subsanar esa «desiberización» que se inició en el siglo xviii, pero que las propias escritoras portuguesas denunciaron; véase a este respecto el capítulo 16 elaborado por Deborah Maden (pp. 285-293); por otra parte, las relaciones transnacionales entre las diferentes escritoras manifiestan el sentido de la denominación global de «iberismo». La revisión de la periodización es otra de las innovaciones de este volumen, vinculada, fundamentalmente, a la corriente de la actividad feminista y a la historia política de cada territorio. De esta manera, el libro se divide

en 6 partes, compuestas por 39 capítulos y un epílogo. La primera parte está dedicada al Siglo de las Luces, que coordinan Catherine M. Jaffe y Elizabeth Franklin Lewis (pp. 49-144). Las coordinadoras de la segunda parte, dedicada al siglo XIX, son Christine Arkininstall y Maryellen Bieder (pp. 145-276). La tercera y cuarta partes, coordinadas por Roberta Johnson, abarcan la época de las Repúblicas portuguesa y española en el siglo XX (pp. 277-336) y las dictaduras de Salazar y Franco (pp. 337-414). Silvia Bermúdez coordina la quinta parte, dedicada a la segunda ola de feminismos ibéricos en la época de la transición a la democracia (pp. 415-508). Por su lado, Roberta Johnson coordina la sexta y última parte, en la que se aborda la diversidad de las corrientes feministas desde 1996 hasta el presente (pp. 509-598). El epílogo está a cargo de Fina Birulés, que lo dedica a la indiferencia de los sexos y al elogio de los márgenes (pp. 598-610).

No podemos citar a todas las colaboradoras ni todos los temas que se desarrollan a lo largo de este volumen. Creemos que lo más significativo es su diversidad, desde la alusión a las instituciones y asociaciones hasta la revisión de las corrientes feministas y de sus principales representantes. Además, hay aspectos novedosos, como el capítulo que habla de la Nueva Canción Ibérica o el dedicado al periodismo feminista, por citar lo más representativo. Consideramos que esta variedad ayuda a visibilizar «la historia de los feminismos ibéricos para contribuir a que dicha historia siempre siga siendo nueva e inclusiva» (p. 46). Así pues, felicitamos a las editoras por llevar a cabo un proyecto de tal envergadura y a todas las colaboradoras por haberlo hecho posible. Y a la editorial Tirant lo Blanch por acogerlo y darle voz. Creemos que *Una nueva historia de los feminismos ibéricos* abrirá debates que enriquecerán las aportaciones realizadas y ayudará a la formación de las jóvenes investigadoras e investigadores. Damos, pues, nuestra más calurosa bienvenida a *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*.

CARMEN MEJÍA RUIZ

Instituto de Investigaciones Feminista UCM

cmejiaru@ucm.es

SENA & SOPHIA: CENTENÁRIOS

Gilda Santos, Luci Ruas e Cerdeira e Teresa Cristina (ed.) (2020).

Sena & Sophia: centenários

(Rio de Janeiro: Bazar do Tempo)

Em *Linguagem e Silêncio*, George Steiner afirma que «o crítico vive em segunda mão. Escreve *sobre*» (2014: 20). Segundo o mestre, a crítica literária esgota-se em si própria, na medida em que não deverá ser o «escrever sobre», mas sim o ler o mundo e o fazer perguntas os principais objetivos, entre outros, da literatura. Os grandes autores e as grandes obras, isto é, os clássicos, são livros que «nunca acaba[aram] de dizer o que t[ê]m para dizer», Calvin *dixit*, ao mesmo tempo que convocam sobre si inúmeros discursos críticos, livrando-se, porém, de todos eles continuamente.

Num tempo em que o pensamento é relativizado e as humanidades postas de lado por não apresentarem nenhuma utilidade prática ou lucro imediatos, o papel do crítico ganha renovada importância.

Em primeiro lugar, são cada vez menos aqueles que se dedicam a pensar sobre a literatura e a arte; depois, continua a existir um preconceito contra a crítica, acusando-a de ser grisalha e fechada sobre si própria, quando, na verdade, num mundo cada vez mais líquido, digital e global, a interdisciplinaridade tornou-se condição *sine qua non* para o pensamento; por fim, o crítico deve hoje contribuir para uma leitura e um pensamento mais inteiros, ou pelo menos mais conscientes. Se o artista é alguém que consegue criar aquilo que sempre existira, mas em que ninguém havia reparado, o crítico poderá ser alguém que tem à sua disposição as ferramentas necessárias para conseguir ver melhor. Não por ter uma inteligência acima da média, mas por ser alguém que lê muitas e variadas obras, que pesquisa nas bibliotecas, que escreve e que pensa sobre o que leu. Alguém que dedica muitas horas aos livros e ao pensamento.

A crítica também é uma forma de ler, de pensar e de fazer perguntas.

O volume *Sena e Sophia: centenários* tem o condão de juntar quarenta especialistas de diversas áreas do conhecimento que pensam e escrevem sobre música, literatura, cinema, cultura, história, filosofia, sexualidade e identidade.

Fruto do congresso realizado entre os dias 2 e 5 de setembro de 2019 no Real Gabinete Português de Leitura e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, esta obra pretendeu homenagear Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andersen como duas das mais importantes figuras da cultura e da literatura portuguesas do século xx.

As organizadoras da obra — Gilda Santos, Luci Ruas e Teresa Cristina Cerdeira — espelham o rigor científico e a seriedade do livro, o que se espalha em todos os textos e autores escolhidos.

No texto de Luís Filipe Castro Mendes, «Sena e Sophia: escrever no princípio do mundo», encontramos a pedra de toque daquilo que será o volume dedicado à escrita dos homenageados, o impulso inicial e a força pujante e criadora da palavra poética como princípio do mundo. Sena e Sophia são atores do seu tempo, mas as suas lutas são também a consciência de que a «ameaça à liberdade é ameaça mortal tanto à dignidade de que nos fala Sena como à justiça de que nos fala Sophia» (p. 25). O deslumbramento da palavra habitará todo este livro, dividido em quatro secções, sendo a primeira a conferência de abertura agora referida.

Na segunda parte do livro, intitulada «Sena: capitão de tempestades», encontramos 16 reflexões diversas e ao mesmo tempo complementares. Diversas porque abordam múltiplos aspetos da obra, do percurso e da sensibilidade de Jorge de Sena, que para além de poeta e romancista, foi um exímio crítico literário, nomeadamente das obras de Camões e de Pessoa, sendo ainda um melómano.

O texto de Rui Vieira Nery expõe a grandeza de um poeta ao mesmo tempo criador de metáforas e de mundos, mas também de uma musicalidade única, não só pela experiência escrita, mas também devido à sensibilidade musical de um homem humanista e eclético, qual imagem do herói da Renascença. Em todos os textos é realçado o carácter

multifacetado e multidisciplinar de um homem a braços com uma forma de escrever e de ver o mundo que o coloca ao mesmo tempo em rota de colisão com o seu tempo e com a ditadura salazarista. Da crítica literária à tradução, da poesia à prosa, passando pelas relações pessoais e pelo imaginário estético e íntimo, Jorge de Sena, tal como Sophia, são artistas que escrevem sobre um devir absoluto, luminoso e justo.

De uma forma ou de outra, é isso que encontramos nesta segunda parte da obra, assim como na terceira, dedicada a Sophia e intitulada «Sophia: ‘no esplendor da maresia’». Com textos de 12 estudiosos de diversas origens e formações, são evidenciados os traços característicos presentes nos contos infanto-juvenis, assim como o imaginário da fruta, do mar e da infância numa poeta que, como Sena, se confronta com um país injusto e corrupto, debaixo dos algozes do medo e da hipocrisia salazarista.

A ponte entre o tempo passado e o presente torna-se, portanto, necessária e clara, pois se antes era o medo da ditadura salazarista, hoje é o receio de um mundo a braços com uma sociedade cada vez mais distante dos valores humanos e alienada pelos novos deuses das redes sociais, pelos vírus e guerras. Poetas que continuam a falar para o tempo presente e para o futuro, tal é a transversalidade e universalidade dos temas que abordam e da sua sensibilidade.

A quarta e última parte, intitulada «Sena & Sophia & outras vozes: “cartas poemas e notícias”», aborda as relações de ambos com outros artistas portugueses, e não só, do seu tempo. Nesses 11 textos, como aliás, em todos os outros, seja através da crítica literária, das reflexões pessoais e apontamentos, da prosa, das traduções, da correspondência ou de antologias, Sena e Sophia revelam um amor à pátria consubstanciado em Camões.

O exílio, dentro e fora do país, a noção da busca constante de uma outra coisa que não é nem está aqui nem agora, o Portugal futuro, a língua futura, o amor futuro. É em Camões, símbolo de uma epopeia e de uma civilização de língua portuguesa, que ambos (re)constróem e ajudam a construir um imaginário secular: o de um país livre e criador de cultura, fraternidade e beleza.

O livro é entremeado com poemas de Sena e Sophia, entre os quais alguns inéditos, o que lhe confere não só uma leveza e frescura, como também a certeza que os ensaístas que aí figuram são conhecedores curiosos e amadores das obras dos autores homenageados.

Só deste modo é que podemos compreender uma das grandes missões da literatura, que é «dar-nos a conhecer o que estava em nós, mas que ignorávamos por nos faltarem as palavras» (Compagnon 2010: 25).

Essas palavras chegam-nos pelos romancistas e pelos poetas, é certo, mas é a crítica sem preconceitos ou isenta de academismos formais, como a que vai plasmada nesta obra, que fazem o conhecimento avançar ou que, pelo menos, permitem acender um fósforo que traz a possibilidade da consciência da escuridão à nossa volta.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine (2010). *Para que serve a Literatura?* Porto: Deriva Editores.

STEINER, Georges (2014). *Linguagem e Silêncio*. Lisboa: Gradiva.

JOSÉ VIEIRA
Cátedra Manuel Alegre, Università degli Studi di Padova
jose.vieira@unipd.it

RESENHA DE HAROLDO DE CAMPOS, TRADUTOR E TRADUZIDO

A. Guerini; W. C. Costa; S. Homem de Mello (2019).
Haroldo de Campos, tradutor e traduzido
(São Paulo: Perspectiva)

Haroldo de Campos ficou mundialmente conhecido por ser precursor e idealizador da poesia concreta no Brasil, juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari, criando um novo conceito de poesia e de tradução no Brasil. Por meio de seus ensaios teóricos que buscam reinventar a tradução de poesia, Haroldo de Campos expôs uma nova proposta de método tradutório conhecido como transcrição. Dessa forma, o autor é importante para a área dos Estudos da Tradução, basicamente, por dois motivos: (i) por sua vinculação a um programa poético de vanguarda; e (ii) por uma reflexão elaborada sobre a arte tradutória, à qual novos referenciais teóricos foram gradativamente incorporados.

Quanto ao primeiro ponto, esse programa poético de vanguarda se distancia da «tradução da letra» reivindicada por teóricos como Antoine Berman, e recebe o nome de transcrição. Esta é vista por Haroldo como uma leitura crítica do texto a ser traduzido. Os textos abordados pela transcrição, em geral, estão relacionados às obras artísticas, como, por exemplo, o poema. Nesse caso, a tradução não está totalmente ligada ao valor semântico que a obra artística possui, mas também – ou principalmente – à musicalidade e forma que ela possa abarcar. Portanto, o foco da tradução está não sobre a reconstituição da mensagem (valor semântico), mas sobre a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada a mensagem da informação estética.

Quanto ao segundo ponto, a reflexão sobre a arte tradutória abrange desde os inúmeros ensaios escritos por Haroldo para fundamentar seu conceito de transcrição até comentários críticos que acompanham grande parte de suas traduções. Por conceber a tradução como uma ati-

vidade crítica – postulado fundamental para o seu pensamento teórico, e considerando que ele muitas vezes analisou suas próprias traduções com uma minúcia ímpar – é possível afirmar que a primeira recepção de sua obra tradutória foi diretamente mediada pelo próprio Haroldo de Campos. Dessa forma, a consistência de suas ideias sobre tradução literária e a respectiva coerência com sua produção poético-tradutória, a apreciação de suas traduções ligada aos parâmetros de reflexão definidos pelo próprio tradutor continua até os dias atuais.

Por fim, é possível afirmar que o prisma de Haroldo deu outro olhar para a disciplina e as reflexões no que tange o universo dos Estudos da Tradução. Assim, Haroldo de Campos também contribui para a solidificação da área em questão, especialmente porque o autor possibilita a ampliação do termo comum de tradução. Portanto, ele desmitifica o conceito canônico de que traduzir é repassar uma mensagem de uma língua à outra, fazendo com que o ato de traduzir ganhe uma nova roupagem, isto é, seja visto como um ato de leitura crítica e de criação. Considerando os elementos discutidos nesta breve introdução, esta resenha revisitará a obra intitulada: *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido*, organizada por Andréia Guerini, Walter Costa e Simone Homem de Mello.

Haroldo de Campos, tradutor e traduzido está dividido em três seções, «Transcrição», «Haroldo Traduzindo» e «Traduzindo Haroldo». Todos os textos contemplam diferentes pontos de vista e abordagens apresentadas em diferentes tipos textuais: ensaios críticos literários, entrevistas e depoimentos. A obra é organizada de forma didática e, por isso, está ao alcance de estudantes iniciantes dos Estudos da Tradução, de pesquisadores e de professores experientes da grande área. Na primeira seção, pesquisadores apontam para o alcance e as diversas direções do intercâmbio teórico e literário-histórico que Haroldo promoveu por meio de suas traduções e de seu conceito de transcrição. Deste primeiro momento da obra, fazem parte três textos dos autores (i) K. David Jackson, (ii) Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira, (iii) Antonio Vicente Pietroforte, Rodrigo Bravo e Thiago Moreira Correa.

K. David Jackson, em «A Transcrição e o Transcriador: Haroldo de Campos, Coreógrafo de Poesia», traça um panorama da trajetória de Haroldo como tradutor e pensador da tradução, mostrando a associação das atividades poética e crítico-teórica e a colaboração entre o pesquisador, o *scholar*, o historiador, o comparatista e o músico na mesma pessoa. Jackson explora, sobretudo, desdobramentos e implicações do prefixo «trans», como o hibridismo estético, a apropriação transgressiva que culminaria em uma expropriação dos textos traduzidos e na consequente alteração de seu significado, associando essas técnicas a uma atualização do cosmopolitismo inerente ao modelo barroco. Ao apontar a transcrição como um dos máximos exemplos literários de transculturação nas letras contemporâneas, K. David Jackson revela significativos efeitos histórico-literários, como o reposicionamento da «língua brasileira como receptora e propagadora de tradições literárias de vanguarda» e o recentramento do diálogo entre a criatividade brasileira e a literatura universal.

Boris Schnaiderman e Jerusa Pires Ferreira, em «Haroldo de Campos Tradutor: entrevista a Simone Homem de Mello», conversam sobre o contato de Haroldo com alguns teóricos estrangeiros como Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin e Henri Meschonnic, interlocutores relevantes no desenvolvimento de sua teoria da tradução. A entrevista relembra vivamente a personalidade ‘transcriadora’ de Haroldo, ao lidar com diferentes estímulos culturais, sobretudo seu contato com escritores e intelectuais russos, mediado por Boris Schnaiderman, um de seus professores de língua russa, e rememora também a colaboração de ambos com Augusto de Campos em *Poemas de Maiakóvski* (1967) e *Poesia moderna russa* (1968).

A seção encerra-se com Pietroforte, Bravo e Correa, em «Aspectos semióticos da tradução: Roman Jakobson e Haroldo de Campos». Os autores abordam a origem do pensamento jakobsoniano sobre linguagem e tradução e estabelecem uma relação com a teoria da transcrição de Haroldo de Campos. Trata-se de uma recapitulação dos pressupostos linguísticos que estão na base da visão de Jakobson sobre a tradução literária, a qual Haroldo associou um fazer tradutório cultivado no Bra-

sil desde o Grupo Noigandres, atribuindo a ela o *status* de uma «física da tradução», como contraparte a uma «metafísica da tradução», supostamente representada pelo pensamento de Walter Benjamin.

Os textos da seção «Haroldo traduzindo» evocam áreas de interesse ligadas às culturas e literaturas específicas, que permitem reflexões sobre a particularidade de recursos tradutórios eventualmente descobertos em contato com tradições poéticas de idiomas característicos por parte de Haroldo de Campos.

Andrea Lombardi, em «Haroldo e seus precursores: um ensaio sobre fontes poéticas e musicais», evidencia o trabalho de Haroldo de Campos em relação às culturas/línguas japonesa e italiana. Quanto ao primeiro idioma, a autora explicita o interesse de Haroldo de Campos pelo Japão, que se revela não apenas em poemas com referências trazidas de viagens, mas também no seu trabalho com diversas tradições artísticas, desde o teatro não até a poesia de vanguarda japonesa, subjazendo também à sua leitura/reescrita de gravuras de Tomie Ohtake. A síntese poética, a que Haroldo recorre ao ‘transcriar’ essas obras, é indissociável da reflexão sobre a escrita ideogramática, que – via Ernest Fenollosa e Ezra Pound – marcou a conceituação da Poesia Concreta pelo Grupo Noigandres, tendo se tornado, a partir de então, um referencial recorrente na produção poético-crítica de Haroldo.

Em sua contribuição sobre o espaço linguístico italiano na obra tradutória de Haroldo de Campos, Andrea Lombardi se dedica a estudar a representação de Arnaut Daniel na *Divina Comédia*, enfocando a relação de Dante com a linguagem poética a que ele próprio se filia. A referência ao postulado de uma tradição «expressionista» na história da literatura italiana (à qual Dante pertenceria), elaborado pelo crítico italiano Gianfranco Contini, serve como paralelo mais recente à visão da tradição literária derivada de Ezra Pound pelo Grupo Noigandres e ampliada nas reflexões de Haroldo de Campos sobre linhagens literárias «transepoicas» e uma história sincrônica da literatura.

Cyril Aslanov, em «Além do literalismo: a tradução da Bíblia por Haroldo de Campos», destaca a assimilação de características da língua hebraica como recurso poético e a reprodução da linha prosódica do

original, constatando, no entanto, um literalismo com flexibilidade. O foco de Aslanov, portanto, é a leitura das traduções bíblicas de Haroldo. Sendo assim, a apreciação da obra tradutória de Haroldo em âmbitos linguísticos distintos permite que se tematize com maior propriedade a função do literalismo em suas traduções.

Inez Xingyue Zhou, em «Ana-Ideograma e translinearidade: uma reimaginação de Li Shang-Yin por Haroldo de Campos», resgata a figuratividade dos ideogramas, fazendo com que seja o ponto de partida das suas reflexões. Inez escolhe uma tradução de Li Shang-yin por Haroldo de Campos como objeto, recorrendo à releitura haroldiana de Pound e Fenollosa, Saussure e Peirce e conjuga os campos conceituais do ideograma, anagrama e diagrama, a fim de mobilizá-los para uma nova compreensão teórica da poética haroldiana da tradução.

Assim como Inez Xingyue Zhou, essa opção pelo resgate da figuratividade dos ideogramas também é o ponto de partida das reflexões de Ting Huang e John Corbett, cujas traduções da poesia clássica chinesa, publicadas em *Escrito Sobre Jade*, são objeto de estudo sobre a especificidade do método tradutório haroldiano em relação à escrita ideográfica.

A contribuição dos autores sobre essa coletânea de traduções do chinês recapitula a conceituação do ideograma por Fenollosa e Pound incorporada ao programa poético-tradutório do grupo Noigandres, destacando, contudo, a singularidade e a soberania da prática tradutória de Haroldo com a língua chinesa. O artigo articula a priorização da materialidade e da concretude na Poesia Concreta e a opção consciente e programática pela ultraliteralidade encontradas nas reimaginações haroldianas na poesia chinesa.

Em «Uns tantos dados sobre o Lance de Dados de Haroldo de Campos», Júlio Castañon Guimarães evidencia a singularidade das soluções poéticas nas traduções de Haroldo, o que torna as suas transcrições um objeto propício para análises textuais. Após destacar a recriação feita por Haroldo de Campos da visualidade como principal tônica da tradução de «Un coup de dés», de Mallarmé, Júlio Castañon Guimarães submete a tradução haroldiana a uma análise filológica, recorrendo a im-

portantes fontes de crítica textual, como diferentes versões da tradução e anotações de leitura por parte do tradutor.

Princípios tradutórios articulados por Haroldo, em seus ensaios críticos e teóricos, servem de base para a análise de suas traduções de «Homero», por Marcelo Tápia e Robert de Brose. Marcelo Tápia demonstra as consequências da opção versificatória e a riqueza da rede sonora recriada por Haroldo. Robert de Brose, a seu turno, atém-se ao conceito de isomorfismo para pontar a correspondência com o «mecanismo de relojoaria», e a reinvenção da velocidade do texto grego no ritmo da tradução.

Simone Homem de Mello, em «Similitude alheia: a poesia alemã como fio condutor da teoria poética-tradutória de Haroldo de Campos», desenvolve um panorama das traduções haroldianas de poesia alemã que permite perceber que alguns princípios fundamentadores da teoria da transcrição são extraídos do repertório conceitual das próprias obras traduzidas. Tanto em suas traduções de poesia moderna de vanguarda, quanto na recepção do Hölderlin tradutor e poeta, ou de Goethe, do «Fausto e do Divã», Haroldo destila da configuração estética das obras traduzidas os mecanismos da ação tradutória, abstraindo alguns desses procedimentos como princípios operacionais da transcrição.

O texto que fecha a seção «Haroldo traduzindo» é «Legado homérico», de Trajano Vieira. O testemunho desse autor sobre seu acompanhamento da tradução da *Ilíada* por Haroldo torna tangível o modo de trabalho do tradutor, mais especificamente as formas de ele esboçar relações lexicais e textuais no processo de tradução.

«Traduzindo Haroldo» é a última seção do livro de Guerini, Costa e Homem de Melo e inclui uma parte significativa dos tradutores da poesia de Haroldo de Campos para outros idiomas. Os textos variam entre depoimentos, entrevistas, análises e diálogos travados *a posteriori* com o autor traduzido.

Os desafios que a obra poética de Campos impõe a seus tradutores e a possibilidade de se lidar com esses desafios seguindo a vertente transcriadora, proposta por Haroldo, são temas recorrentes nos ensaios

e/ou depoimentos de seus tradutores para o espanhol: Andrés Sánchez Robayana, Reynaldo Jiménez, Eoberto Echavarren; para o inglês: Antonio Sergio Bessa, Odile Cisneros, Suzanne Jill Levine; e para o italiano: Daniela Ferioli.

A recepção dos poemas concretos de Haroldo em língua inglesa, sobretudo em traduções do poeta escocês Edwin Morgan, é abordada por Virna Teixeira em «Haroldo de Campos na Escócia no anos 1960 e o McConcretismo». O artigo em questão inclui fragmentos da correspondência entre o grupo Noigandres e o poeta escocês, e demonstra o impacto da Poesia Concreta brasileira sobre a vanguarda poética do Reino Unido, sobretudo da Escócia.

Já entre os tradutores contemporâneos de Haroldo representados na coletânea, pode-se dizer que o enigma poético-tradutório mais abordado é *Galáxias* (edição definitiva de 1984), a obra que mais teve traduções parciais ou integrais para outras línguas. Roberto Echavarren, em «Galáxias, Work in Progress Barroco», aponta a afinidade de *Galáxias* com o projeto joyceano, e insere a obra na tradição histórico-literária do barroco hispânico e hispano-americano, qualificando-a, por um lado, como transcrição de *Finnegans Wake* e, por outro, como anagnórise do barroco fundador. A inserção da obra haroldiana na linhagem do barroco também é a tônica da contribuição de Carlos Pellegrino em «Os dez mandamentos de Haroldo de Campos e o barroco da contraconquista». Pellegrino delinea o movimento de «contraconquista» que perfaz a reelaboração haroldiana da tradição.

Se Echavarren, como tradutor, encara *Galáxias* como uma partitura com execuções possíveis, e aponta para as matrizes de sua composição, Reynaldo Jiménez, em «Trânsito galáctico: apontamentos em torno de uma versão de *Galáxias*», descreve o embate do tradutor com a partitura «materia» da obra, registrando, sobretudo, seus movimentos sísmicos. É nos movimentos proteicos e no pulsar rítmico da obra que Jiménez inscreve o projeto tradutório, na descoberta do têxtil que se edita à medida que se escreve. O que também requer uma postura e uma resposta do tradutor de *Galáxias* é a coexistência de várias línguas, registros linguísticos e referências cruzadas. Entre suas estratégias tra-

dutórias de *Galáxias*, Odile Cisneros, em «Desafios e oportunidades na tradução inglesa de *Galáxias* de Haroldo de Campos», menciona os recursos a serem inventados para se traduzir esse «texto poliglota e até babélico». Mas não se trata apenas de se posicionar em relação a referências pontuais, cujo desvendamento, segundo Cisneros, requer um espírito detetivesco; trata-se também de vislumbrar nessa rede de referências interculturais e interlinguísticas aquilo que o poeta e tradutor espanhol Andrés Sánchez Robayana, em «Yúgen em Espanhol», reconhece como valor de um universo sígnico, uma visão que se converte em signo, em poema, em ideoplastia, em um mundo de signos ou em um signo-mundo.

Há mais um aspecto de «mundo de signos» haroldianos que desafia os tradutores. Trata-se da coexistência de alusões e registros linguísticos populares e eruditos investigada por Odile Cisneros e por Antonio Sergio Bessa, ambos cotradutores dos textos poéticos e ensaísticos de Haroldo para o inglês, reunidos na antologia *New Selected Writings*, organizada por ambos e publicada em 2007. Sergio Bessa, em «Aula de samba: a articulação da modernidade no Finismundo de Haroldo de Campos», analisa o poema por ele traduzido para o inglês, tomando como eixo a mistura de registros linguísticos e culturais, e rastreando o resgate de elementos populares em traduções que Haroldo fez de autores canônicos.

O trabalho conjunto dos tradutores de Haroldo para o inglês também está registrado no depoimento de Suzanne Jill Levine, em «Algumas palavras sobre *Galáxias* n. 1», que colaborou com Cisneros na tradução de *Galáxias*. Da mesma forma que Jill Levine, a tradutora italiana Daniela Ferioli conviveu com Haroldo como tradutora, testemunhando, em entrevista à pesquisadora Katia Zornetta («“Eu era o seu dicionário falante”: entrevista a Daniela Ferioli»), sobre seu desempenho e cooperação com o poeta.

A diversidade de pontos de vista compilados nessa coletânea certamente corresponde à multilateralidade da obra haroldiana, em sua construção poliédrica de poesia, tradução, crítica e teoria. Apesar do rico e imenso trabalho de Haroldo de Campos, pode-se afirmar que um dos

principais méritos de *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido*, de Guerini, Costa e Homem de Mello, foi ter registrado vozes de contemporâneos, amigos e interlocutores de Haroldo, combinando-as com a visão de leitores mais recentes, ligados estritamente ao texto haroldiano.

A partir desse viés, torna-se pertinente fazer uma leitura minuciosa dos artigos escritos por estudiosos de Haroldo de Campos. Além disso, por meio desse cotejo ensaístico, cujo objetivo principal é referenciar e pontuar traços importantes encontrados na obra, torna-se possível informar que ela possui uma vertente atemporal capaz de revolucionar o campo dos Estudos da Tradução, sobretudo, na terceira seção, a qual é responsável por pontuar os processos tradutórios e as dificuldades encontradas ao traduzir Haroldo de Campos para o inglês, espanhol e italiano. Portanto, ao fazermos uma crítica da obra, consideramos como aspecto diferencial e inovador, fazer um contraponto entre a atividade de tradutor de Haroldo de Campos e como ele está sendo traduzido no mundo inteiro, também revisitamos e exemplificamos sua teoria transcriadora.

FABIO JÚLIO PEREIRA BRIKS

Universidade Federal de Santa Catarina
fabiobriks@hotmail.com

EMILY ARCEGO

Universidade Federal de Santa Catarina
arcegoemily@gmail.com

CALL FOR PAPERS

Monograph “Saramago and Transiberism”

ABRIU: ESTUDOS DE TEXTUALIDADE DO BRASIL, GALICIA E PORTUGAL / ABRIU: TEXTUALITY STUDIES ON BRAZIL, GALICIA AND PORTUGAL II (2022)

The year 2022, the centenary of José Saramago’s birth, is an opportunity to revisit a work of unique global projection and thought which, while pointing out the challenges of yesterday and today, continues to be fully current and has an unequivocal interdisciplinary vocation. One of the debates (re)opened by Saramago was that of the need for an Iberianism, not understood in the old way, but as a dialogue established from the reflections of postcolonial and decolonial studies. José Saramago’s vision of Iberianism took shape progressively after the publication of the novel *A Jangada de Pedra* (1986), conceived in the context of the incorporation of Portugal and Spain into the European Economic Community. According to the writer, the Iberian Peninsula is a cultural constellation, it cannot be interpreted outside its historical relations and, as such, it has to maintain a constant link with Ibero-America, Africa and the other territories where an Iberian cultural presence is significative. Saramago baptized this aspiration with the name of *transiberism*, which makes it possible to conceive of an intellectual displacement of the world that goes beyond the great centres of power and offers a broad understanding of cultural identities (Iberian and otherwise) and of the political and cultural responsibilities of colonial expansion. In this and other respects, the thought and art of José Saramago are decisive for thinking about the changes in paradigms that have taken place between two millennia, especially with regard to the poetics and politics of difference and identities.

In order to explore these questions in greater depth, the journal *Abriu* proposes a monographic issue with the general title of *Saramago and transiberism* and invites the contribution of articles that may deal, among other things, with one of the following axes: transiberism in the fiction of José Saramago: forms

and functions; the impact of José Saramago's transiberism on the social sciences and humanities; transiberism and its relation to postcolonial and decolonial studies; dialogues between the "Epistemologies of the South" and transiberism; Saramago's proposal and its relevance for the reading of the present and the political future of the Iberian Peninsula and Europe; Africa(s) and Ibero-America(s) through the lens of transiberism, or transiberism and translation theory.

Articles can be written in Galician, Portuguese, Catalan, Spanish or English and must adhere to the journal's editorial guidelines. The deadline for submissions is 30 October 2022. The monograph *Saramago and transiberism* is coordinated by Víctor Martínez-Gil (Universitat Autònoma de Barcelona-Càtedra José Saramago) and will be published in issue 12 (2023) of *Abriu*. Proposals will be subject to blind peer review and can only be submitted through the *Abriu* website (<https://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/index>).

AUTHOR GUIDELINES

Regularity and publication

ABRIU is an annual journal. It is published simultaneously in electronic and print formats.

Journal languages and manuscript policy

The languages of the journal are Galician, Portuguese, English, Catalan and Spanish.

Texts must be original and cannot be sent simultaneously to other journals. ABRIU uses the URKUND plagiarism detector.

The files (.doc, docx and jpg for the images) must be sent through the journal's web portal: ABOUT > ONLINE SUBMISSIONS.

Submission and processing charges

ABRIU does not have either article submission charges or article processing charges (APCs).

Gender policy

ABRIU follows good practices on gender and therefore suggests the incorporation of the gender category and the use of inclusive language whenever possible.

Preparation of texts

All texts should include title, author(s) name, e-mail address, and institutional affiliation.

ARTICLES. Papers included in the Monographic and Miscellaneous sections should be between 3,400 and 6,000 words in length and should have a descriptive and meaningful title appropriate to the paper submitted. They should include five keywords and an abstract of 150-250 words reflecting the structure of

the article, i.e. introduction, corpus and methods, analysis, discussion and conclusion; this is known as a structured abstract. The title, abstract and keywords must be in the language of the paper and in English; if the text of the contribution is in English, the second language may be Galician, Portuguese, Catalan or Spanish. The paper will not include introductory citations.

-If the article is accepted for publication, where applicable, a note will be included just before the bibliography section, specifying the acknowledgements and the source(s) of financing. In addition, in the digital edition, the source(s) of funding must be indicated in the metadata of the article, in the field “Collaborating organisations”.

-In papers with multiple authorship, the names of the authors may be listed in order of relevance in relation to the creation of knowledge and, in the event that the paper is accepted for publication, the specific contribution made by each author may be indicated in a note before the bibliography cited.

REVIEWS. All texts included in the Reviews section should be between 1,500 and 2,500 words. They should have a title and, following, the complete information on the book reviewed. Name and institutional affiliations should be included at the end.

FOOTNOTES. These should be as short as possible. Solely bibliographic footnotes will not be accepted.

TABLES AND FIGURES. These should be incorporated at the precise location in the text. In addition, copyright free images may be included in a separate file, in print quality resolution (in .jpg format).

FORMAT OF QUOTATIONS IN THE TEXT OF THE ARTICLE. References to bibliographic sources in the body of the text always follow the author-year system (author’s surname first followed by year of editions and, if necessary, the page number after a colon).

Examples:

Os textos revisados aqui apoiam a ideia de que “o português falado no Brasil será uma preocupação permanente do autor” (Ribeiro 1994: 274).

Para Ribeiro (1994: 274), “o português falado no Brasil será uma preocupação permanente do autor”.

A relación de Cunqueiro co castelán probablemente foi moi influenciada polos feitos históricos:

De todo iso só pode deducirse que foi o estalido da guerra civil, que non o resultado, aínda que tamén, o que conduciu a Cunqueiro a utilizar o castelán como lingua literaria. E, con todo, uns poucos anos despois, tras retirarlle Juan Aparicio o carné de xornalista en 1947, regresa a Mondoñedo e recupera o galego como instrumento literario, co fin de contribuír á consolidación da prosa narrativa nesta lingua (Valls 2012: 42).

Losada (2005a: 173) propoña “una nova visió de l’anomenat psicologisme de Clarice” a la llum de les seves col·laboracions a la premsa.

BIBLIOGRAPHY

Bibliographic references should be limited to works cited, specifically in the body of the article, and at the end, in alphabetical order (by the author’s first surname). If the document has up to three authors, their names should appear separated by semicolon’s (;), with each surname followed by the forename. If the document has more than three authors, the inclusion of *et al.* should follow the first author’s name. If it is a collective document by an editor, compiler, organiser, etc., the reference must begin with person’s surname and forename followed by his/her function in brackets: (ed.), (comp.), (org.).

If the first edition is not used, it should be shown in square brackets. Electronic references follow the same norms as bibliographic quotations and at the end indicate the format (online), the date of access between square brackets and the url.

Bibliographic references should be in indented paragraphs.

Examples:

Articles

PIRES DE LIMA, Isabel (2010). “Língua e literatura portuguesas no quadro da neolatindade: esplendor, fraquezas e forças”. *Grial*, 185, 60-67.

Books

DAVIES, Catherine (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.

Editions

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; VELHO DA COSTA, María ([1972] 2010). *Novas cartas portuguesas*. Ed. Ana Luísa Amaral. Alfragide: Dom Quixote.

Book chapters

CUADRADO, Perfecto E. (2005). “Neo-Realismo e produção surrealista”. Carlos Reis (dir.), *História crítica da literatura portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisbon: Verbo, 170-173.

Web pages

CASAS, Arturo (2012). “Qué é unha autora? Inquérito a Chus Pato”. *Revista de Poesía*, 2, 12 December. [Online] [23 February 2012]. http://www.poesiagallega.org/revista_de_poesia.

Journal contact

Online submissions are available at <https://revistes.ub.edu/Abriu>.

Editorial correspondence should be addressed by e-mail only, to the journal at filgalport@ub.edu.

Postal submissions for book reviews should be sent to:

ABRIU: ESTUDOS DE TEXTUALIDADE DO BRASIL, GALICIA E PORTUGAL
Estudis Gallecs i Portuguesos
Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona (Spain)