

Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal

# Abriu

2023 | n.º 12

## Saramago e o transiberismo



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal

# Abriu

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*)

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

Isabel Soler (*Universitat de Barcelona, Spain*)

Amílcar Torrão Filho (*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*)

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*)

Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal

# Abriu

2023 | n.º 12

## Saramago e o transiberismo



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Estudis Gallecs i Portuguesos



MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

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  
NASA on the Commons / Flickr

ISSN 2014-8526  
e-ISSN 2014-8534

Copyright © the authors, 2023. 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.

#### SARAMAGO E O TRANSIBERISMO

*Issue Editor: Víctor Martínez-Gil*

Uma jangada e as suas identidades <i>Víctor Martínez-Gil</i> .....	11
José Saramago: do iberismo ao transiberismo <i>Carlos Reis</i> .....	17
1986 – O ano da morte da liberdade político-econômica de Portugal: notas críticas em torno do romance <i>A Jangada de Pedra</i> <i>Daniel Vecchio Alves</i> .....	31
«Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir». O transiberismo saramaguiano e o debate ecocrítico e decolonial <i>Burghard Baltrusch</i> .....	49
Diálogos impossíveis em tempo de <i>pós</i> . Colocações geográficas e identidades em José Saramago e Ruy Duarte de Carvalho <i>Livia Apa</i> .....	77

### MISCELLANY

Jorge Amado e os escritores africanos de língua portuguesa: mais que um rei, mais que uma lei, mais que uma língua <i>Rita Chaves</i> .....	91
---	----

A representación en Buenos Aires dun fragmento d'O <i>Mariscal</i> de Cabanillas e Vilar Ponte no marco dun festival de apoio aos sublevados franquistas <i>Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes</i> .....	107
Botar por fóra do texto: hipersexualización e cousificación das poetas galegas <i>Ánxela Lema París</i> .....	131
A Revolução dos Cravos e as releituras dos mitos nacionais portugueses no Brasil (1974) <i>Thales Reis Alecrim</i> .....	153
Às margens: a percepção do poder público em <i>Quarto de despejo</i> , de Carolina Maria de Jesus <i>Breno Pentagna</i> .....	173
Autobiografismo y fototextualidad en la narrativa gallega del siglo XXI: <i>As voces baixas</i> de Manuel Rivas y <i>Virtudes (e misterios)</i> de Xesús Fraga <i>Ruben Venzón</i> .....	191

#### OPEN SPACE

Basilio Losada Castro, <i>in memoriam</i> <i>María Xesús Lama, Isabel Soler, Pere Comellas</i> .....	221
La Biblioteca Nélida Piñón en el Instituto Cervantes de Río de Janeiro <i>Antonio Maura, Carlos Alberto della Paschoa</i> .....	227
En la muerte de Alan Freeland (1940-2022) <i>Elena Losada Soler</i> .....	233

## REVIEWS

A literatura luso-africana sob o prisma da francofonia <i>Mirella do Carmo Botaro</i> .....	237
<i>O prego e o rinoceronte</i> ou <i>Un retrato sin pared</i> : resistência e representatividade na literatura brasileira contemporânea <i>Carolina Dutra Carrijo</i> .....	243
Lectura de <i>Gender, displacement and cultural networks</i> <i>of Galicia</i> <i>Maribel Rams Albuisech</i> .....	251
Sobre <i>A literatura e o mal</i> <i>Vera Lopes da Silva</i> .....	257
CALL FOR PAPERS .....	265
AUTHOR GUIDELINES .....	267



MONOGRAPH

SARAMAGO E O TRANSIBERISMO

Issue Editor: Víctor Martínez-Gil



# UMA JANGADA E AS SUAS IDENTIDADES

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

Universitat Autònoma de Barcelona

Os artigos do presente monográfico propõem uma nova interrogação sobre o significado do iberismo na obra e no pensamento de José Saramago. Ainda que já tratada, a questão exige ser revisitada continuamente e não admite simplificações. Saramago publicou no ano de 1986 *A Jangada de Pedra*, que talvez seja um romance mais sobre a ibericidade do que sobre o iberismo, mas logo depois, no âmbito discursivo, desenvolveu uma longa conceitualização partindo da palavra *trans-ibericidade* para chegar às implicações políticas do seu pensamento e, primeiro nas traduções para o castelhano dos seus textos e depois em português, ao *transiberismo*. Saramago ofereceu uma fórmula complexa: «O iberismo está morto? Sim. Poderemos viver sem *um* iberismo? Não o creio» (1989: 31). Com estas palavras, parecia assumir uma inevitabilidade: a (quase) obrigação de repensar o iberismo em cada momento histórico. Porque, na verdade, há sempre *um* iberismo, ou antes, um refazer sisífico do debate iberista. Um dos últimos exemplos desse refazer é o livro coletivo *El nuevo iberismo. Iberia redescubierta*, onde Manuel Pimentel Siles defende, contra «un iberismo invasivo» ou «un nacionalismo supraestatal de nuevo cuño», uma «metodología de trabajo y una fraternización empírica y humana entre los pueblos ibéricos» (*apud* González Alcantud; González Velasco [eds.] 2022: 11-12). Não é de surpreender que a introdução do livro, de José Antonio González Alcantud (2022: 21-38), seja feita em nome de «Una libre interpretación de *A Jangada de Pedra*» e sob a figura tutelar de Saramago. Mais do que como doutrina fechada, Saramago entendeu o iberismo, em palavras de 1993 proferidas na conferência «Ibéria entre Europa e América Latina», como «um sentido transiberista da nossa posição no mundo». Tratar-se-ia, acrescentou em 1994 no *Diario de Córdoba*, de «um conceito superador do iberismo tradicional, que englobaria os países de tradição ibérica na América e em África» (*apud* Sáez Delgado 2020: 58).

É bom não esquecer que o princípio de tudo foi um romance. Escrito, sem dúvida, como uma reação à entrada de Portugal e Espanha na Comunidade Económica Europeia, tornada efetiva nesse mesmo ano de 1986, mas também como uma continuação, como já se escreveu, dos valores do 25 de Abril e da autenticidade nacional. Só que, agora, a autenticidade nacional era analisada na

sua (incontornável) dimensão ibérica, e não no passado, mas numa situação de presente e de futuro. Não foi Saramago, porém, o único a reagir à situação em termos de debate iberista. Alguns falaram, e ainda falam, do pós-iberismo, um novo paradigma de colaboração entre dois territórios que, ao final, compartilhem dentro dessa Europa muito do que pediam os antigos iberistas (moeda, mercado, etc.). Outros colocaram a questão em termos mais identitários. A entrada na Europa ia converter Portugal numa região espanhola? «A Espanha sempre amada e sempre temida», escreveu Miguel Torga no seu *Diário* no dia 13 de setembro de 1988, e especificou: «O meu iberismo é um sonho platónico de harmonia peninsular de nações. Todas irmãs e todas independentes» (1999: 1637). Ou, talvez, graças também à Espanha autonómica, um novo iberismo podia tornar-se numa derradeira garantia de identidade face aos *europeus*, dado que, segundo Natália Correia, *Somos todos hispanos* (1988)? A escolha de Saramago foi escrever um romance. Aliás, um romance de não fácil classificação, mesmo se comparado com os que já tinha escrito até então. Tem-se falado de um modo fantástico em *A Jangada de Pedra*, onde o acontecimento incrível é o elemento central. Será, então, que Saramago converteu as suas dúvidas ibéricas e europeias em metáfora, em alegoria, em símbolo? Ou em argumento de ficção científica? Podemos afirmar que *A Jangada de Pedra* é uma história política, mas, não o neguemos, têm razão os que defenderam ser esta obra também um grande romance literário. Para já, e além dos outros valores estilísticos comuns à obra do autor, esta assenta numa complexa hibridação genérica: pode ser lida como uma história de ficção científica apocalíptica ou, melhor, pós-apocalíptica, pois a Terra (a Península), é reconstruída (um *futuro fabuloso*, como diz a epígrafe de Carpentier), mas sendo ao mesmo tempo um romance de realismo mágico, e um romance cheio de hipotextos, com uma ou muitas utopias, mesmo que a palavra tenha sido fonte de múltiplos equívocos, também por parte do autor, e é melhor não abusar dela.

A palavra de que gostava Saramago era *alegoria*. Em março de 2003, no congresso internacional *Scrittori e Critici a confronto*, organizado pela professora Giulia Lanciani na Università Roma Tre, o autor dissertou sobre o tema numa palestra com o título: «Dall'allegoria come genere all'allegoria come necessità» (Saramago 2022: 147-156). Aqui e em outros textos, Saramago dividiu a sua obra entre o antes e o depois de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O *antes* englobaria os romances sobre a identidade coletiva portuguesa —uma identidade que tem de ser entendida num sentido de grupo nacional, sim, mas também de situação social e económica. O *depois*, viria a partir de *Ensaio sobre*

a *Cegueira*, onde estariam os romances alegóricos que visam mergulhar até ao fundo da realidade (da estátua à pedra) sem passar pelo realismo. Saramago identificou a alegoria com uma situação acontecida num lugar mais ou menos indefinido, tal como Kafka nos ensinou a fazer. Isso deixaria fora do género *A Jangada de Pedra*, visto que ela é, obviamente, a Ibéria? Não é assim tão fácil descartar a alegoria em obras que se afastam tanto do realismo. A alegoria de situação, neste caso, não seria a fenda que rasga os Pireneus? No fim de contas, ela é inexplicável e anti-realista, e, em muitos episódios do livro, chega a ser mitológica. O próprio Saramago concordaria com isso anos depois, numa conferência na Facultad de Arquitectura Técnica de Granada, em 2005, como reportam as crónicas da altura: «Las alegorías», añadió, «son además imposibles. Es imposible que todo un país pueda quedarse ciego en sólo 24 horas, como ocurre en *Ensayo sobre la ceguera*, y es imposible que la península ibérica se desgarre y se separe de Europa, como ocurre en *La balsa de piedra*» (apud Arias 2005). As declarações são importantes para alargar o conceito de alegoria, ainda que fique a dúvida de se *A Jangada de Pedra* seria mais impossível que livros anteriores com elementos mágicos ou fantásticos.

Para além do realismo mágico, da mitologia clássica, das lendas ou da ficção científica, cujos códigos estão presentes em simultâneo, há, como disse, outros hipotextos, muito evidentes no livro. Nele é narrada uma viagem. Antes, muitas viagens, pois, como nos adverte o narrador, «cada viagem contém uma pluralidade de viagens» (1986: 253). A principal é a da Península a afastar-se da Europa. Uma ilha, portanto, como no antigo género da viagem imaginária, só que aqui não é Gulliver que vai para Laputa, mas Laputa que vai pelo mundo fora, à procura de uma «posição no mundo». Alguns anos depois, em 1997, a viagem (e não é preciso insistir sobre a importância da viagem, de todas as viagens, na obra de Saramago) foi a de *O Conto da Ilha Desconhecida*. Se, como já vimos, há viagens dentro de cada viagem, enquanto a Península-ilha navega as personagens percorrem-na em busca de explicações e, no fundo, de uma vida mais livre e mais plena. Nesse sentido, *A Jangada de Pedra* apresenta um outro hipotexto, neste caso explícito: o *Quixote*, a figura do cavaleiro andante, e, em geral, os livros de cavalaria. No fundo, as viagens da Península, das pessoas e dos animais, têm o mesmo fim. Há no romance uma relação constante entre o desejo das personagens, o que elas fazem e os sonhos que elas têm (Joana Carda a riscar o chão), e o movimento empreendido pela nova ilha.

As identidades (nacionais, culturais, sociais, pessoais, de classe, de homens e mulheres) procuradas nestas viagens têm o âmbito da Península. No

entanto, não há identidade interna sem os outros, sem as identidades externas (opostas ou complementares), e por isso o livro é, conjuntamente, um exercício de exploração das potencialidades do alargamento e das relações desse âmbito peninsular. Em «Da Estátua à Pedra» (texto que teve a sua origem numa conferência na Università di Torino), escreveu Saramago que com *A Jangada de Pedra* quis propor uma nova área cultural, a do Atlântico Sul, e já não a do Mediterrâneo, que já teria cumprido o seu papel (Saramago 1997). Eis mais um mito explícito do livro: a Península-ilha como uma nova Atlântida. O poeta catalão Jacint Verdaguer, no século XIX, também comparou a Península com uma nova Atlântida, mas essa Atlântida unia, e não afastava, os mares. Isto faz com que *A Jangada de Pedra* não seja um romance fácil de ler para todos os peninsulares. A Península de Saramago não tem em conta que um catalão, apesar dos laços atlânticos, não possa renunciar ao seu ser mediterrâneo (no presente e na história), e que nem um basco nem um catalão possam abandonar mentalmente as terras bascas e catalãs de além-Pirenéus.

Como disse, no entanto, o pensamento saramaguiano não admite simplificações. O seu transiberismo tanto rejeita a Europa como, ao mesmo tempo, a aceita, pois, de acordo com o que disse em 1993 na conferência «Ibéria entre Europa e América Latina» (*apud* Sáez Delgado 2020: 58), o transiberismo só poderá ser alcançado «com a participação de todos os povos e de todas as culturas da Europa», isto é, com uma Europa não eurocêntrica capaz de respeitar todos os seus povos (no romance, podemos ver como a Europa tem saudades da Ibéria). Se o transiberismo procura uma posição cultural no mundo, Saramago falou também da integração política de Portugal na Ibéria. Saramago respeita a pluralidade da Espanha (e as relações intrapeninsulares descritas em *A Jangada de Pedra* são de grande riqueza: aparece mesmo Andorra), e o seu iberismo foi definido como múltiplo e, finalmente, federal, mas não constrói os Pirenéus e o Mediterrâneo como fulcros culturais para o futuro. Mais do que uma doutrina fechada, o transiberismo é, como já vimos, um conceito, é uma jangada a navegar, é uma posição que admite reformulações do seu autor e até mesmo para além do autor. Admite também a discussão. Estamos, assim, perante a originalidade de um *iberismo de deslocação*.

Chegamos agora aos artigos deste monográfico, que constitui a contribuição da revista *Abriu* para a celebração do centenário de José Saramago e que tem a sua primeira origem no Congresso Internacional sobre Saramago e o transiberismo organizado pela Catedra José Saramago da UAB na Biblioteca Jaume Fuster, amavelmente disponibilizada por Biblioteques de Barcelona, nos dias 9-11 de

março de 2022. São trabalhos que exploram as dimensões das identidades ibéricas com relação ao que fica fora da jangada, e aparecem publicados seguindo uma ordem que vai da introdução geral do tema aos âmbitos tratados. Assim, em primeiro lugar, «José Saramago: do iberismo ao transiberismo», de Carlos Reis, coloca Saramago na tradição iberista, especialmente a partir de Miguel Torga, e salienta a sua originalidade (ficcionalização, viagem com destino por definir, vocação do Sul). A seguir, Daniel Vecchio Alves, em «1986 – O ano da morte da liberdade político-econômica de Portugal: notas críticas em torno do romance *A Jangada de Pedra*», explora a oposição de Saramago ao conservadorismo e às políticas económicas da Comunidade Económica Europeia. O artigo analisa o uso do insólito em *A Jangada de Pedra* e demonstra que a identidade ibérica, feita de identidades, seria uma forma, para Saramago, de enfrentar a globalização. Os outros artigos confrontam o transiberismo com os mundos americano e africano e com os estudos pós-coloniais e o pensamento decolonial. Em que medida seria o transiberismo flexível? Poderá ser visto como um ponto de partida? Terá uma relação com a lusofonia? Conservará heranças coloniais? Burghard Baltrusch, em «“Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir”. O transiberismo saramaguiano e o debate ecocrítico e decolonial», interroga-se sobre qual o papel do transiberismo na construção do sujeito e sobre as suas futuras relações com a ecocrítica e o decolonialismo. Pela sua parte, Livia Apa, em «Diálogos impossíveis em tempo de *pós*. Colocações geográficas e identidades em José Saramago e Ruy Duarte de Carvalho», examina as contradições colonialistas que possam estar presentes no transiberismo. O caminho traçado pelos artigos mostra como Saramago, ao transformar o velho iberismo, criou um conceito literário e teórico que, mesmo querendo ver nele limites e contradições, é para nós, no século XXI, um impulso para pensarmos, não só a «nossa posição no mundo», mas a posição do mundo.

## FINANCIAMENTO

Este trabalho desenvolve-se no âmbito do projeto: Grant I+D+i PID2021-122535NB-I00 funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033 and by «ERDF A way of making Europe».

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, Jesús (2005). «Saramago reivindica el regreso al uso de la alegoría en la literatura». *Granada Hoy*, 22-abril [em linha] [9 maio 2023]. <<http://newcanalugr.ugr.es/wp-content/uploads/2005/04/pdf2607.pdf>>.
- CORREIA, Natália (1988). *Somos todos hispanos*. Lisboa: O Jornal.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio; GONZÁLEZ VELASCO, Pablo (eds.) (2022). *El nuevo iberismo. Iberia redescubierta*. Córdoba: Almuzara.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2020). «José Saramago, transiberista». C. Reis (org.). *José Saramago. Nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 47-61.
- SARAMAGO, José (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1989). «Acerca do (meu) Iberismo». *Encontros/Encuentros: Revista Hispano-portuguesa de Investigadores en Ciencias Humanas y Sociales*, 1, 29-31.
- SARAMAGO, José (1997). «Da Estátua à Pedra – O autor explica-se». Fundação Saramago – Conferências [em linha] [9 maio 2023] <<https://www.josesaramago.org/conferencia/da-estatua-a-pedra-o-autor-explica-se/>>.
- SARAMAGO, José (2022). *Lezioni italiane*. G. de Marchis (ed.). Roma: La Nuova Frontiera.
- TORGA, Miguel (1999). *Diário. Vols. IX a XVI*. Lisboa: Dom Quixote.



Copyright © Víctor Martínez-Gil, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# JOSÉ SARAMAGO: DO IBERISMO AO TRANSIBERISMO

CARLOS REIS  
Universidade de Coimbra

RESUMO: Neste artigo procede-se a um confronto de posições acerca do iberismo, partindo-se de Miguel Torga e dos seus *Poemas Ibéricos* (1965). O ponto de chegada deste trajeto é o romance *A Jangada de Pedra* (1986), de José Saramago. Transita-se, assim, da noção de iberismo para o conceito de transiberismo, no quadro de uma abordagem assumidamente parcelar; tal abordagem tem em conta transformações históricas e políticas que, no final do século xx, vão além do cenário vivido por Torga. Emerge, então, em José Saramago, uma progressiva preocupação com o iberismo, traduzida em diversos textos ensaísticos que se sucedem ao romance *A Jangada de Pedra*, como que explicitando e aprofundando os grandes sentidos que nele são representados. Assim, tal como foi sendo elaborado por Saramago, o projeto transiberista reporta-se a uma realidade geoestratégica a vir, motivada por aquilo a que o romancista chamou a «vocaç o do Sul» das nações ibéricas.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Miguel Torga; iberismo; transiberismo; *A Jangada de Pedra*.

## JOSÉ SARAMAGO: DE L'IBERISME AL TRANSIBERISME

RESUM: En aquest article es confronten posicions al voltant de l'iberisme partint de Miguel Torga i dels seus *Poemas Ibéricos* (1965). El punt d'arribada d'aquest trajecte és la novel·la *A Jangada de Pedra* (1986), de José Saramago. Es transita, així, de la noció d'iberisme cap al concepte de transiberisme, en el context d'un enfocament que s'assumeix com a parcial i que té en compte transformacions històriques i polítiques que, al final del segle xx, van més enllà de l'escenari viscut per Torga. Emergeix en José Saramago, per tant, una progressiva preocupació per l'iberisme, traduïda en diversos textos d'assaig que sorgeixen després de la novel·la *A Jangada de Pedra*, els quals expliciten i aprofundeixen els grans sentits que s'hi representen. Així, tal com el va elaborar Saramago, el projecte transiberista es relaciona amb una realitat geoestratégica futura, motivada per allò que l'escriptor va anomenar la «vocaç o del Sud» de les nacions ibèriques.

PARAULES CLAU: José Saramago; Miguel Torga; iberisme; transiberisme; *A Jangada de Pedra*.

## JOSÉ SARAMAGO: FROM IBERISM TO TRANS-IBERISM

ABSTRACT: This paper confronts different positions on iberism, starting with Miguel Torga and his *Iberian Poems* (1965). The point of arrival of this journey is the novel *A Jangada de Pedra* (*The Stone Raft*) (1986), by José Saramago. We thus move from the notion of Iberism to the concept of trans-Iberism, within the framework of an approach that is assumed to be piecemeal; such an approach takes into account historical and political transformations that, at the end of the twentieth century, go beyond the scenario experienced by Torga. José Saramago's progressive concern with Iberism emerges, then, in a number of essayistic

texts that follow the novel *The Stone Raft*, as if explaining and deepening the great meanings represented in it. Thus, as it was elaborated by Saramago, the trans-Iberist project refers to a geostrategic reality to come, motivated by what the novelist called the “southern vocation” of the Iberian nations.

KEYWORDS: José Saramago; Miguel Torga; Iberism; trans-Iberism; *The Stone Raft*.

1. Na presente reflexão, parto de Miguel Torga, para depois chegar a José Saramago. Num movimento que me conduz do iberismo ao transiberismo, fixo a minha aproximação ao grande poeta português numa expressão que ele mesmo propôs num dos seus poemas: a Ibéria como loucura coletiva. Uma expressão que, parecendo redutora, é muito sugestiva, no quadro poético em que aparece. Reconheço, entretanto, o seguinte: que só de forma parcelar me aproximo da vasta e complexa questão do iberismo, servida, desde há muito, por uma vasta bibliografia crítica e doutrinária.

Reportando-me apenas a nomes e a intervenções de âmbito académico (e com perdão pelas omissões), lembro os contributos de Eduardo Lourenço, de César Antonio Molina, de Ángel Marcos de Dios, de Fernando Catroga, de Sérgio Campos Matos, de António Apolinário Lourenço ou, mais recentemente, de Antonio Sáez Delgado e Santiago Pérez Isasi. Nem me parece necessário sublinhar que alguns daqueles contributos (ou todos eles) giram em torno de nomes de referência literária e doutrinária, no que toca à análise do iberismo, como Antero de Quental, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Joan Maragall e, já no século xx, Miguel de Unamuno, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Miguel Torga, Natália Correia ou José Saramago.

2. Ponho em contexto aquilo que agora me interessa: Miguel Torga começou, nos anos 30, um percurso literário dos mais individualizados do século xx português, reconhecido como tal pelos estudiosos da sua obra.<sup>1</sup> Os termos em

<sup>1</sup> Dois testemunhos críticos: para Eduardo Lourenço, o autor de *Poemas Ibéricos* emblematiza um «desespero humanista» que não é simplesmente humano; ele «é humanista por ser filho da intenção mil vezes expressa [...] de confinar a realidade humana unicamente no Homem e na sua aventura cósmica» (Lourenço 1974: 123); David Mourão-Ferreira descreve Torga como «português e europeu, regional mas universal, e sobretudo profundamente *ibérico*, dilacerado entre a nebulosidade atlântica e a claridade mediterrânea, homem da *terra firme* e sofrendo, todavia, a incessante sedução do *mar*» (Mourão-Ferreira 1969: 270-271).

que fez o seu caminho, em relação direta com a sua personalidade vincada e com uma atitude ético-literária provinda de uma cosmovisão romântica, contribuíram para que Torga se transformasse numa referência cultural com algo, *malgré lui*, de institucionalizado, em particular depois de 1974. Talvez por isso, a sua fortuna cultural é muito desigual, oscilando entre juízos de irrestrita admiração e omissões quase provocatórias.

Seja como for, Miguel Torga construiu de si mesmo uma imagem de recorte tardo-romântico e de atitude independente, em relação a grupos e a escolas. Daí o reiterado orgulho, afirmado pelo próprio escritor, «de ter, como os [seus] antepassados, a consciência limpa da honradez do ofício», o que legitima um processo de escrita que reivindica «a virtude de ser motivado de dentro» (Torga 1960: 104).

Sublinho o seguinte: o nome de Miguel Torga (nome-pseudónimo, como se sabe e, como tal, escolhido pelo próprio) remete para uma genealogia de raízes ibéricas, onde ecoam personalidades semi-homónimas: Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno, representados lado a lado com Miguel Torga numa caricatura de João Abel Manta, intitulada «Diálogos confidenciais».<sup>2</sup> Por outro lado, o apelido Torga, enquanto designação de uma planta rústica da família da urze, provém do cenário, da vivência e do imaginário transmuntanos, origens quase míticas que o escritor nunca renegou. Daí provêm feições que, quase sempre por associação à biografia do escritor, a crítica torguiana descreveu em epítetos recorrentes: Torga é telúrico, rebelde, agreste, humanista, trágico e até cósmico.

A condição telúrica é determinante para conformar os termos em que o poeta interpreta e modela liricamente a Ibéria. Justamente: um estudioso do autor dos *Poemas Ibéricos* nota que «a terra assume uma posição de extrema importância na poesia de Miguel Torga, a terra em todas as suas dimensões ou aspetos, desde o que se pode traduzir com o étimo latino *tellus, uris*, o solo, até a noção maior de planeta ou universo, passando pela noção de Ibéria e pátria» (Linhares Filho 1997: 138). A terra torguiana é, então, terra ibérica, o que justifica a ponderação do sentido da pátria, da sua história e dos seus heróis, considerados naquilo que têm de comum, no concerto dos povos e das nações do amplo espaço peninsular.

<sup>2</sup> Na imagem, Torga está ao centro, com os braços por cima dos ombros de Cervantes, à direita, e de Unamuno, à esquerda.

Centro-me, então, na coletânea de 1965, que aprofunda aquela que, antes dela, se intitulava *Alguns Poemas Ibéricos* (1952). Começo por observar que, na minha leitura, os *Poemas Ibéricos* são um conjunto datado e condicionado, por duas razões. Primeira: a conceção torguiana da poesia, do poeta e da sua relação com o mundo e com os outros tem a marca forte de imagens e de mitos românticos que o modo de ser de Torga manteve praticamente imutáveis, ao longo de décadas. Segunda: os *Poemas Ibéricos* colocam-se, evidentemente, numa linhagem de reflexão iberista, na aceção multiforme que a expressão permite, mas enunciam-se na sombra de uma referência canónica e, de certa forma, contra ela: a *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

Aquela espécie de dependência foi notada, a par de outros estudiosos de Torga, por José Rodrigues de Paiva, num artigo aparecido em 2008: «Salta aos olhos», diz o ensaísta, «a concepção/construção de *Poemas ibéricos* [...] e o que ela possivelmente reflete da poética pessoana de *Mensagem*»; e acrescenta: «Reflexo que em Torga se pode ver em termos amplos na macro-estruturação do seu livro como também em certos resultados alcançados em aspectos pontuais, no passo-a-passo de cada poema, em detalhes das micro-unidades formadoras do todo de cada uma das duas obras» (Paiva 2008: 56).

A isto junto uma conjectura: a emulação (se é que podemos chamar-lhe assim) aqui sugerida não é meramente epigonal. Ela traz consigo um tácito desejo de superação, por parte de Torga, em diálogo divergente e um tanto «ansioso» (Harold Bloom explica...) com o legado de Pessoa. Julgo até ser plausível dizer que, indo além da questão ibérica, a granítica coerência torguiana combinava mal com a plural complexidade ontológica do grande poeta modernista e com a sua «insinceridade». Aceita-se, com base nisto, esta conclusão: «A mensagem de *Poemas Ibéricos* contraria frontalmente a da *Mensagem*, de Pessoa» (Lopes 2009: 28).<sup>3</sup>

Existe, a meu ver, uma outra diferença importante, que é de juízo e de propósito. Os *Poemas Ibéricos*, a sua aproximação à terra ibérica e a respetiva representação poética não trazem consigo apenas o sofrimento ressentido que era uma constante em Torga, ao que se juntava a sua ambivalente relação com Pessoa; aquela representação reveste-se de uma intensidade emocional e dramática bem

<sup>3</sup> Uma dissertação datada de 2017 debruçou-se sobre a *Mensagem*, os *Poemas Ibéricos* e *A Jangada de Pedra*; trata-se de uma leitura centrada em questões identitárias, em que só de forma sumária se procede ao confronto crítico entre as três obras (Berndt 2017).

sintonizada com a idiossincrasia de um escritor que, para o bem e para o mal, se levava enormemente a sério. A ele mesmo e ao seu ofício de poeta. Deste modo, a *Mensagem* pode ser lida em divergência com o conceito torguiano de poesia, no tocante à tematização telúrica, identitária e iberista que aquele conceito impulsiona. Por outras palavras: Miguel Torga quis ir mais longe do que Pessoa e, de certa forma, aprofundar, em clave iberista, a *Mensagem*. Diferentemente dela e dos seus heróis e mitos, genericamente lusitanos e portugueses, a coletânea identitária composta por Torga celebra um coletivo que congrege Portugal e Espanha, na autenticidade do espaço ibérico, em unidade desdobrada. Não por acaso, o macrotexto de *Poemas Ibéricos* abre com um texto intitulado «Ibéria»:

Terra.  
 Quanto a palavra der, e nada mais.  
 Só assim a resume  
 Quem a contempla do mais alto cume,  
 Carregada de sol e de pinhais.

Terra-tumor-de-angústia de saber  
 Se o mar é fundo e ao fim deixa passar...  
 Uma antena da Europa a receber  
 A voz do longe que lhe quer falar...

Terra de pão e vinho  
 (A fome e a sede só virão depois,  
 Quando a espuma salgada for caminho  
 Onde um caminha desdobrado em dois).

Terra nua e tamanha  
 Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo...  
 Que nela cabem Portugal e Espanha  
 E a loucura com asas do seu Povo (Torga 2000: 691).

Este poema funciona quase como proposição de uma epopeia em que o apelo do mar seduz a solidez da terra original, transmutando-a em aventura, ousadia, sacrifício e loucura.

Depois de «Ibéria», poema-prólogo, os *Poemas Ibéricos* cumprem um trajeto narrativo em várias etapas. A primeira é uma História Trágico-Telúrica que envolve a raça e o seu destino, o pão e o vinho que brotam da terra, mais a plurali-

dade dos povos da Ibéria, transitando por um árduo caminho comum («Seara humana à mesma intensa luz; / Povo vasco, andaluz, / Galego, asturiano; / Catalão, português; / O caminho é saibroso e franciscano / Do berço à sepultura»; Torga 2000: 695); a seguir, uma História Trágico-Marítima que, tal como a outra, envolve aventura e sedução, engano, decepção e sofrimento («Mar! / Enganosa sereia rouca e triste! / Foste tu quem nos veio namorar, / E foste tu depois que nos traíste!»; Torga 2000: 705); vêm depois os heróis — monarcas e navegadores, mas também poetas e artistas —, alguns deles comuns à *Mensagem* (por exemplo, Viriato e D. João II), outros (como o Cid ou Cortés) ampliando a síndrome da loucura a uma escala ibérica; por fim, o Pesadelo, culminância de um *fatum* peninsular que «o Sancho da lança e do arado», retornado à Ibéria, há de resgatar, até ser o transfigurado «D. Quixote verdadeiro» (Torga 2000: 733).<sup>4</sup>

3. O iberismo torguiano e o *ethos* romântico e idealista em que ele se inspira podem ser, em síntese, particularizados em duas facetas que o singularizam. Em primeiro lugar, a condição heroica a que acabo de aludir gera, à maneira das figuras caracterizadas por Thomas Carlyle, em *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History* (1841), heróis assinalados por desígnios providenciais; destacando-se da massa dos homens comuns, eles povoam o espaço e o imaginário ibéricos. Em segundo lugar, uma faceta mais evidente, dado o perfil sociopsicológico de Torga: a Ibéria que ele concebe assume uma feição casticista, incluindo-se nela a fervorosa autenticidade que foi já analisada por um dos principais estudiosos do poeta.<sup>5</sup>

Quase três décadas depois da publicação dos *Poemas Ibéricos*, sobrevém um epílogo muito significativo e, de certa forma, regressivo, que praticamente encerra o diálogo de Miguel Torga com Espanha, com o cenário peninsular e

<sup>4</sup> A pátria ibérica «que assassina os seus poetas como se fez a Federico Garcia Lorca, a “rosa de Granada” do poema de Torga» (Paiva 2008: 60), carece do impulso de regeneração identitária com que termina o livro: «É preciso que Sancho recupere, de arado em punho, rejeitando traiçoeiros sonhos de grandeza e volte a cultivar os seus campos e a travar a tal quotidiana ‘batalha de ser fiel à vida’ – nunca esquecendo que, para Torga, terra e vida se equivalem» (Lopes 2009: 37).

<sup>5</sup> Palavras de Jesús Herrero: «Quando se analisa o casticismo do poeta trasmontano vislumbramos através do seu amor ardente pela terra um amor não menos fervoroso pela terra que é uma Pátria e por uma Pátria que é sentida pelo poeta como pátria ibérica. O testemunho eloquente desse amor é o livro *Poemas Ibéricos*» (Herrero 1979: 129).

com a mitologia ibérica. Curiosamente, esse epílogo tem uma origem que é comum ao transiberismo protagonizado por José Saramago, próxima etapa desta minha análise.

Explico-me: depois de 1986, ano da integração dos países ibéricos na então Comunidade Económica Europeia, a temática do iberismo, mais as suas percepções e imagens, mudaram consideravelmente — e nem de outra forma poderia ter acontecido, naquele novo contexto geopolítico. Só para me limitar a dois aspetos relevantes dessa mudança: emerge, pelo menos em Portugal, uma consciência de pertença europeia que, amenizando complexos de marginalidade muito antigos, está harmonizada com mutações históricas decisivas, como a normalização da vida democrática e o desaparecimento do império colonial. Por outro lado, o aprofundamento do chamado projeto europeu favorece a eliminação de fronteiras entre os países europeus que haviam aderido à chamada Convenção de Schengen. E também, evidentemente, entre os dois vizinhos, que assinaram aquela convenção em 1991.<sup>6</sup>

Estas não foram mudanças pacíficas nem inconsequentes, tanto para Torga como para Saramago, mas, evidentemente, por razões diferentes. Cito, por agora, o primeiro, num seu testemunho de ceticismo e de desconforto, confirmando o caráter idealista do iberismo torguiano, eventualmente em choque com uma realidade que quase o ofende. Palavras de Miguel Torga, numa página do seu diário, em 1993:

Hoje foi a minha vez de atravessar a fronteira sem cancelas de nenhuma ordem. Nem fiscais alfandegários, nem polícia a carimbar o passaporte. Apenas um painel de doze estrelas a mandar seguir. Mas nem por isso andei por Espanha dentro de coração solto. Confrontado com a realidade do poder crescente que por toda a parte nela verifiquei, a minha velha suspicácia de ibérico livre veio à tona agravada. A arrogância e o desprezo, que lia na cara de cada interlocutor, causava-me ainda mais engulhos do que no passado. A tese de Franco na escola militar foi a ocupação desta faixa ocidental em poucas horas. E a da generalidade dos demais espanhóis, mesmo civis, é indisfarçadamente a mesma (Torga 1993: 174).

<sup>6</sup> O fim do século passado foi um tempo de abundantes reflexões sobre a identidade portuguesa, o seu destino pós-colonial e a sua relação com a Europa e com a Espanha. De todos os contributos que aquelas reflexões suscitaram, menciono o de Eduardo Lourenço, acerca do antiespanholismo português: «Nos termos em que se tem expressado, o antiespanholismo é a doença infantil do nosso nacionalismo que está já longe de ser o radical amor sem complexos de nós mesmos» (Lourenço 1988: 82).

Pode dizer-se que este é o epílogo do trajeto iberista de Miguel Torga e da sua «suspiciácia de ibérico». Os termos amargurados em que o diarista se expressa, nos seus últimos e sombrios anos de vida, não deixam lugar a dúvidas: permanece viva, mesmo em quem poeticamente elaborara um pensamento iberista (que não excluía um sentimento de liberdade), uma insegura desconfiança que não se liberta de fantasmas próximos no tempo e das ameaças que eles corporizavam.

4. A penumbra em que, a meu ver, a poesia de Miguel Torga mergulhou e o seu caráter datado prejudicam a mensagem iberista que ele enunciou e convidam a uma sua superação. Para além disso, são hoje muito diversas as circunstâncias que rodeiam a existência cultural, política e social dos países ibéricos, com desvanecimento daquelas imagens de ameaça que, no final dos anos 80 e nos anos 90 do século passado, ressurgiam no espírito atormentado de Torga. Antes dessas novas circunstâncias, o tempo literário torguiano coincidiu, em parte, com décadas de desconfiança mútua, alimentada pelas duas ditaduras peninsulares.

O tempo em que José Saramago chega ao debate iberista é, então, já outro e muito diferente. Inclui-se nessa diferença um conhecimento mais profundo e consequente da diversidade das nações e das culturas peninsulares, já representada, note-se, num dos *Poemas Ibéricos* («A Vida», já aqui citado). Em todo o caso, Saramago vai além do plano mítico-simbólico que domina a coletânea torguiana, bem como da caracterização psico-antropológica daquela diversidade, tal como se manifesta em Oliveira Martins, de forma mais intuitiva do que objetivamente científica.<sup>7</sup>

Isto não impede que se fale de uma receção produtiva de Miguel Torga por parte de Saramago, o que justifica que se diga: «A Ibéria proposta por Saramago nasce do ideário torguiano» (Grossegasse 2009: 111). É verdade que são muito reduzidas as referências saramaguianas ao autor dos *Poemas Ibéricos*, talvez só mesmo numa página dos *Cadernos de Lanzarote*, quando da morte do poeta transmontano, a 17 de janeiro de 1995; nela escreveu Saramago que

<sup>7</sup> Vale a pena recordar as imagens estereotipadas de diversidade idiossincrática que falam do «castelhano grave e indolente», do «andaluz fanfarrão e volúvel», do «catalão industrial», do «valenciano cabisbaixo e sedentário», do «galego paciente e laborioso», do «aragonês nobre e altivo nos seus farrapos», etc. E, ao lado destas diferenças, observa as dos portugueses entre si, estabelecendo semelhanças com os povos de Espanha: os do Minho laboriosos e quase galegos, os do sul «bizarros como castelhanos», os do «extremo Algarve verdadeiros andaluzes» (Martins 1885: xx e XXI).

nunca conhecera Torga, «nunca o procurei, nunca lhe escrevi. Limitei-me a lê-lo, a admirá-lo muitas vezes, outras não tanto. Foi só de leitor a minha relação com ele.» E mais adiante:

Achava que havia em Torga algo que eu gostaria de ter, e não tinha: o direito ganho por uma obra com uma dimensão em todos os sentidos fora do comum, a música profunda de uma sabedoria que nascera da vida e que à vida voltava, para se tornarem, ambas, mais ricas e generosas (Saramago 2011: 22).

Parece aceitável explicar o (quase) «silêncio de Saramago acerca de Torga como indício de uma autoafirmação que prescindia da mão de um autor português contemporâneo, bem conhecido na vida literária portuguesa pelo seu Iberismo» (Grossegesse 2009: 115). Saramago desejaria «beber diretamente nas fontes da cultura e literatura hispânicas e chegar a um conceito ibérico original» (Grossegesse 2009: 115).

O «conceito ibérico original» emerge em José Saramago, de forma expressiva, sobretudo no momento em que na sua obra aparece a tematização ficcional da Península Ibérica. E assim, com aquele sentido de oportunidade que o romancista conjugava com as intuições que muitas vezes comandaram as suas opções literárias, surge *A Jangada de Pedra*, em 1986.

A referência, neste contexto, ao primeiro dos dois romances de Saramago em que a viagem é motivo estruturante (o segundo é *A Viagem do Elefante*) obriga a lembrar duas coisas. Primeira: pouco depois de *A Jangada de Pedra*, Saramago publicou, num jornal de Madrid (o *Diario 16*, de 6 de outubro de 1988), o texto «Acerca do (meu) iberismo», depois inserto como prefácio do livro de César Antonio Molina, *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa* (Saramago 1990: 5-9). Naquele texto estão em causa algumas das preocupações saramaguianas acerca da Europa e das práticas políticas que as suas democracias desenvolvem;<sup>8</sup> de certa forma, são essas preocupações o motor da viagem ficcional consubstanciada neste romance. Segunda observação: conforme muitas vezes foi dito, a entrada de Portugal e da Espanha na então Comunidade Económica Europeia potenciou o posicionamento crítico de Sara-

<sup>8</sup> Reencontramos essas preocupações em intervenções dos anos seguintes, designadamente em «Descubramo-nos uns aos outros», de 1998 (Saramago 2018a: 254-267, que aqui citarei) e, de forma mais sucinta, em «Claro como água» e em «Voltando à vaca-fria», ambos de 2008 (Saramago 2018b: 44-46 e 58-59).

magu para com aquilo que, na época e em Portugal, foi em geral vivido de forma quase eufórica — mas não por Saramago.

Confirmando a propensão saramaguiana para o culto do insólito, também noutros romances (por exemplo, no *Ensaio sobre a Cegueira* ou n'As *Intermitências da Morte*), *A Jangada de Pedra* relata o que se sabe: de forma absolutamente inesperada, ocorre um incidente geológico que separa a Península Ibérica da Europa. A enorme fenda produzida na região dos Pirenéus legitima a asserção «a Península Ibérica tem a forma de uma jangada», inscrita na contracapa do livro, e sintoniza com a afirmação de Estrabão citada no mesmo local: «A Ibéria tem a forma duma pele de boi».

Começa então uma viagem aparentemente sem rota definida, cujos grandes significados assumem a feição da alegoria, um dispositivo de representação que ressurge em obras subsequentes de José Saramago (por exemplo, em *Todos os Nomes* e em *O Homem Duplicado*). Neste caso, a viagem é protagonizada por cinco personagens-viajantes que, provindas de vários lugares da Ibéria, se juntam na aventura comum da navegação. São elas Joana Carda, de Ereira, perto de Coimbra, Joaquim Sassa, de uma praia do norte de Portugal, Pedro Orce, habitante de uma aldeia homónima do seu apelido, na província de Granada, José Anaíço, que vive perto do rio Tejo, e Maria Guavaira, uma viúva natural da Galiza. Mas não só. A estas personagens junta-se um cão, animal muito da preferência do autor, com o nome de Constante, e os dois cavalos (Pig e Al) que puxam a carroça que serve o grupo.

Com a jangada à deriva pelo oceano, sobrevém uma interrogação inevitável que vem dar uma nova orientação à causa iberista: onde terminará a viagem? A imagem da deriva que usei não é fortuita; ela sugere uma deambulação ou, talvez melhor, uma deslocação sem porto de chegada previsto, como que em busca de um destino ainda por definir.<sup>9</sup> Com uma única certeza: a Europa fica cada vez mais longe.

Introduz-se aqui um outro sentido, bem consentâneo com o movimento da viagem: o sentido do afastamento, mais aquilo que ele implica. Cito *A Jangada de Pedra*:

<sup>9</sup> A deambulação é um elemento estruturante da ação d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis* e do comportamento do seu protagonista, por vezes perdido no labirinto que a cidade de Lisboa configura. Tratei deste assunto na conferência (em vias de publicação) «José Saramago: o inventor de viagens», apresentada no Colóquio «José Saramago 100 anos: o inventor de bússolas» (Porto Alegre, PUCRS, 22 a 24 de junho de 2022).

Este foi o dia assinalado em que a já distante Europa, segundo as últimas medições conhecidas ia em cerca de duzentos quilómetros o afastamento, se viu sacudida, dos alicerces ao telhado, por uma convulsão de natureza psicológica e social que dramaticamente pôs em mortal perigo a sua identidade, negada, nesse decisivo momento, em seus fundamentos particulares e intrínsecos, as nacionalidades, tão laboriosamente formadas ao longo de séculos e séculos (Saramago 1986: 160).

Há, então, uma identidade em perigo, tendo nos seus alicerces as nacionalidades e o seu longo trajeto histórico. Mais adiante, fala-se «da séria crise de identidade com que se debateram [os países da Europa] quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos» (Saramago 1986: 213). Assim mesmo: «declarar-se ibéricos», como se antes da insólita separação estivesse cancelada a solidariedade dos europeus para com uma condição ibérica agora descoberta como motivo e bússola para a viagem.

Neste que é um dos romances de José Saramago com mais evidente propósito político, fica clara uma ideia: a denúncia de uma distância aparentemente inultrapassável entre a Península Ibérica, como espaço periférico e até marginal, e o poder da Europa central e centralizadora. E também uma segunda ideia, que em José Saramago transcende o mundo narrativo d'*A Jangada de Pedra*: o conhecimento de Espanha por quem repensa o iberismo exige o respeito pelas nacionalidades ibéricas e pelas suas diversidades, interditando uma visão homogeneizadora do país vizinho; para mais, esse vizinho foi olhado, do lado português e ao longo de séculos, como inimigo. Em vez disso (terceira ideia) parece conveniente que Portugal e Espanha cultivem um processo de descoberta mútua (a sua e a de outros) e repensem a sua posição geoestratégica, relativamente à América Latina e também à África.

A crítica ao chamamento europeísta passa por aí e abre uma via própria de reflexão acerca do iberismo. Fica claro que uma parte importante daquela descoberta recíproca implica a desmistificação de imposições culturais provindas de um «comportamento aberrante que consiste numa Europa eurocêntrica em relação a si própria» (Saramago 2018a: 258). É isto que Saramago afirma, numa conferência de 1998, com o título «Descubramo-nos uns aos outros». De certa forma, a ofensa eurocêntrica, reforçada pelo contexto político dos anos 80, explica *A Jangada de Pedra*, romance que, no conjunto da produção saramaguiana, não é dos mais valorizados pela crítica. Uma das lacunas (ou talvez, a lacuna...) que nele se aponta é a indefinição de um porto de chegada, como se a navegação da jangada não tivesse um rumo determinado.

Alguns anos depois, na posteridade do seu romance, José Saramago propôs, naquela conferência, um destino para a viagem, mesmo sendo ela alegórica. Assim, o movimento da navegação para sul implica «uma nova descoberta, um encontro com os povos ibero-americanos e ibero-africanos digno desse nome» (Saramago 2018a: 267). Deste modo, no contexto de um novo iberismo como reação à realidade política e social europeia do fim do século xx, poderemos «descobrir em nós, ibéricos, capacidades e energias com sinal contrário aos que fizeram do nosso passado de colonizadores um terrível fardo na consciência» (Saramago 2018a: 267).

O alívio daquele fardo implica uma afirmação conjunta — e ibérica —, de natureza identitária e cultural, que é estimulada como reação à integração económica europeia. Palavras de Saramago, numa entrevista de 1986, pouco depois da publicação d'*A Jangada de Pedra*:

No fundo, o que pretendo dizer em *A Jangada de Pedra* é que a Península Ibérica tem uma identidade cultural muito profunda, muito caracterizada, que corre graves riscos no processo de integração na CEE. Esta situação é tanto mais perigosa por a Europa não saber exatamente quem é [...]. A minha atitude não é isolacionista. Nos nossos dias não se pode falar de isolamento. Também não sou antieuropeu. Só quero sublinhar que nós, os povos da Península Ibérica deveríamos comportar-nos de acordo com as nossas ligações. É evidente que temos umas primeiras raízes europeias, mas não nos podemos esquecer das nossas segundas raízes históricas, que nos vinculam à área linguística e cultural hispano-portuguesa da América Latina (Gómez Aguilera 2010: 442).

A partir daqui, Saramago esboça um transiberismo que se associa a uma longamente reprimida «vocação do Sul». A viagem da jangada ibérica aparenta não ter um norte, porque, verdadeiramente, é o Sul e o seu chamamento que a orientam (com licença pelo jogo de palavras). O transiberismo de José Saramago é, então, um projeto para o futuro, mas não, ao contrário do que já foi dito, uma utopia (Baltrusch 2014: 56-59), até porque o ideário saramaguiano não se compagina com qualquer pulsão utopista.<sup>10</sup> Outra coisa e bem diferen-

<sup>10</sup> Palavras de Saramago, num debate em 2005, por ocasião do Forum Social Mundial de Porto Alegre: «Tenho uma má notícia, depois de ter escutado os nossos amigos aqui: não sou utopista». E logo depois: «Para 5 bilhões de pessoas que vivem na pobreza, a palavra utopia não significa absolutamente nada» (citado por Gerchmann e Flor 2005).

te é dizer que o transiberismo do autor d'A *Jangada de Pedra* «alberga [...] um humanismo moderno, ou, até, pós-moderno, dado que as vozes narrativas dos romances sempre oferecem um perspetivismo crítico em relação à história e às teorias e ideologias sistémicas»; e assim, segundo aquele romance, a integração europeia «não representaria o fim da história do imaginário nacional, nem um *posthistoire* cultural ibérico» (Baltrusch 2014: 63).

Ilustrado por uma viagem alegórica, o projeto transiberista almeja uma realidade geoestratégica a vir, inspirada na tal «vocaçào do Sul» muitas vezes reprimida, «em consequência de um remordimento histórico [...] que só ações positivas poderão tornar suportável algum dia», diz Saramago. E conclui: «O tempo dos descobrimentos acabou. Continuemos, pois, descobrindo-nos uns aos outros, continuemos descobrindo-nos a nós próprios» (Saramago 2018a: 267). Como quem diz: a viagem não terminou, tal como fica claro em palavras de José Saramago, numa entrevista de 1994, e que para mim são conclusivas:

O transiberismo seria um conceito superador do iberismo tradicional, que englobaria os países de tradição ibérica na América e em África. E, caso conseguisse a sua instauração entre os pensadores e políticos, chegaria a ser a grande criação de uma época; mas para isso teríamos de ter uma visão histórica especial e decisiva (Gómez Aguilera 2010: 416).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTRUSCH, Burghard (2014). «A nova Mensagem do trans-iberismo – sobre alguns aspectos utópicos e metanarrativos do discurso saramaguiano». Burghard Baltrusch (ed.). «O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia». *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme, 53-72.
- BERNDT, Charles Vítor (2017). *Portugal como Destino. Pessoa, Torga e Saramago*. [Florianópolis]: Universidade Federal de Santa Catarina.
- GERCHMANN, Léo; FLOR, Ana (2005). «Escritor português critica utopia e pede revisão conceitual da esquerda». *Folha de São Paulo*, 30 de janeiro [em linha] [28 fevereiro 2023] <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc3001200515.htm>>
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (ed.) (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho.
- GROSSEGESSE, Orlando (2009). «Torga em Saramago. Dos *Poemas Ibéricos à Jangada de Pedra*». *Veredas*, 11, 109-130.
- HERRERO, Jesús (1979). *Miguel Torga poeta ibérico*. Lisboa: Arcádia.

- LINHARES Filho (1997). *O Poético como Humanização em Miguel Torga*. Fortaleza: Casa de José Alencar/UFC.
- LOPES, Teresa Rita (2009). «A Ibéria de Torga e “Nós, Portugal, o poder ser” de Pessoa». Carlos Mendes de Sousa (org.). *Dar Mundo ao Coração: Estudos sobre Miguel Torga*. Alfragide: Texto Editores Lda., 27-37.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). *Tempo e Poesia*. Porto: Inova.
- LOURENÇO, Eduardo (1988). *Nós e a Europa ou as duas razões*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, J. P. Oliveira (1885). *História da Civilização Ibérica*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1969). *Tópicos de Crítica e História Literária*. Lisboa: União Gráfica.
- PAIVA, José Rodrigues de (2008). «Entre Pessoa e Régio, Miguel Torga». *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*, 1 (1), 55-70.
- SARAMAGO, José (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1990). «Mi iberismo». César António Molina. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Ediciones Akal, 5-9.
- SARAMAGO, José (2011). *Cadernos de Lanzarote: Diário III*. 4ª ed. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (2018a). *Último Caderno de Lanzarote*. Porto: Porto Editora.
- SARAMAGO, José (2018b). *O Caderno*. Porto: Porto Editora.
- TORGA, Miguel (1960). *Diário IV*. 2ª ed. Coimbra: Edição do Autor.
- TORGA, Miguel (1993). *Diário XVI*. Coimbra: Edição do Autor.
- TORGA, Miguel (2000). *Poemas Ibéricos. Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.



Copyright © Carlos Reis, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# 1986 – O ANO DA MORTE DA LIBERDADE POLÍTICO-ECONÔMICA DE PORTUGAL: NOTAS CRÍTICAS EM TORNO DO ROMANCE *A JANGADA DE PEDRA*<sup>1</sup>

DANIEL VECCHIO ALVES

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO: As críticas de José Saramago registradas em suas obras literárias e em seus diários são muito claras quanto aos malefícios trazidos pelo processo político conservador reiniciado desde a contrarrevolução de 25 de novembro e que culminou na entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE), acarretando a manutenção do nível de pobreza de grande parte dos trabalhadores. Durante tantos anos convivendo com esse ressentimento crítico, advindo principalmente da dependência econômica que Portugal sofreu historicamente, sempre sob a «proteção» de um poder mais forte, Saramago fica cada vez mais convicto das críticas que tecera em seu romance de 1986. Quando o autor construiu *a jangada de pedra*, preferiu fazê-la navegar por águas atlânticas do que vê-la afundar diante das novas imposições dos bancos e centros financeiros franco-germânicos. Desse modo, Saramago oferece uma nova oportunidade aos ibéricos para repensar e escolher suas parcerias e identidades, reconstituindo as ideias e os valores de união dos indivíduos.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; ressentimento crítico; dominação econômica; União Europeia; representação.

1986 – L'ANY DE LA MORT DE LA LIBERTAT POLITICOECONÒMICA DE PORTUGAL:

NOTES CRÍTIQUES AL VOLTANT DE LA NOVEL·LA *A JANGADA DE PEDRA*

RESUM: Les crítiques que fa José Saramago a les seves obres literàries i als seus diaris són molt clares respecte als perjudicis que comporta el procés polític conservador reiniciat a Portugal a partir de la contrarrevolució del 25 de novembre i que va culminar amb l'entrada a la Comunitat Econòmica Europea (CEE) i amb la perpetuació del nivell de pobresa de gran part dels treballadors. En conviure al llarg dels anys amb aquest ressentiment crític, derivat principalment de la dependència econòmica que Portugal ha patit històricament, sempre sota la «protecció» d'un poder més fort, Saramago es mostra cada vegada més convençut de les crítiques que havia articular en la seva novel·la *A Jangada de Pedra*, del 1986. Quan va construir la *jangada de pedra*, l'autor va preferir fer-la navegar per aigües atlàntiques i no veure com s'enfonsava davant les noves imposicions dels bancs i centres financers francogermànics. D'aquesta manera, Saramago ofereix una nova oportunitat als ibèrics per

<sup>1</sup> Estudo apresentado no I Congresso Internacional José Saramago e o Transiberismo, organizado pela Cátedra José Saramago da Universidade Autònoma de Barcelona entre 9 e 12 de Março de 2022.

repensar i triar les seves aliances i identitats, i reconstituir les idees i els valors que uneixen els individus.

PARAULES CLAU: José Saramago; ressentiment crític; dominació econòmica; Unió Europea; representació.

1986 – THE DEATH YEAR OF THE PORTUGUESE POLITICAL-ECONOMIC FREEDOM:  
CRITICAL NOTES SURROUNDING THE ROMANCE *THE STONE RAFT*

ABSTRACT: José Saramago's criticisms in his literary works and in his diaries are very clear about the harm brought about by the conservative political process restarted since the counter-revolution of November 25th, which culminated in Portugal's entry into the European Economic Community (EEC), leading to the prolongation of the workers' poverty level. During so many years living with this critical resentment, arising mainly from the economic dependence that Portugal has historically suffered, always under the "protection" of a stronger power, Saramago became more and more convinced of the criticism he has drawn in his 1986 novel, *A Jangada de Pedra* (*The Stone Raft*). He then preferred to make the raft sail through Atlantic waters than see it sink in front of the new impositions of Franco-German banks and financial centers. In this way, Saramago offers a new opportunity for Iberians to rethink and choose their partnerships and identities, reconstituting the ideas and values that unite individuals.

KEYWORDS: José Saramago; critical resentment; economic domination; European Union; representation.

## 1. O RESENTIMENTO CRÍTICO DE JOSÉ SARAGAMO

Segundo Miguel Real (2021: 174), prepondera em muitas análises um «evidente otimismo histórico» associado aos romances de José Saramago da década de 1980 e um «fortíssimo pessimismo e ceticismo sociais» associados às suas obras ficcionais dos anos seguintes. No entanto, o mesmo estudioso português nos orienta a perceber as «coexistências» entre ambas as características, ou seja, ao invés de percebê-las nas respectivas décadas de produção literária de José Saramago (otimismo de 1980 *versus* pessimismo de 1990), o que Real nos incentiva a fazer no presente artigo é reconhecer, antes de tudo, as coexistências entre os elementos otimistas e céticos expressos em suas narrativas de ambas as fases, evidenciando curiosos cruzamentos, inclusive no romance *A Jangada de Pedra*, objeto principal deste estudo.

Confundido como pessimista principalmente após a publicação de *Ensaio sobre a Cegueira* em 1995, é preciso salientar que a esperança da transformação da sociedade no sentido de uma mais ampla e melhor justiça social nunca

deixou o pensamento e a ação de José Saramago, como alerta ainda Miguel Real (1974: 207): «de um modo global, o discurso literário de Saramago revela uma tentativa literária de instauração paradigmática de uma nova cultura e de uma nova sociedade e a afirmação de outra forma de organização do poder — [...] desde 1966, data do seu primeiro livro de poesia».

É o que também nos aponta o discurso de Saramago realizado em Estocolmo e os estatutos da própria Fundação José Saramago de 2007, demonstrando uma espécie de preocupação que engloba suas duas grandes reivindicações: a igualdade e a justiça social. Por outro lado, achamos demasiado redutível afirmar que, na fase de maturidade (décadas de 1960 a 1980), a adesão de Saramago ao marxismo bloqueia o ceticismo e permite o predomínio do sentimento de plena esperança na construção de uma sociedade socialista.

Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), por exemplo, a denúncia do «Não», acrescentado em um livro de história pelo revisor Raimundo Silva, nos revela a própria negativa combativa do autor ao permanente poder opressivo do estrangeiro sobre o Portugal que ontem (século XII) era representado pelos cruzados e hoje pelas multinacionais. Além disso, paralelamente a essa negativa, é possível observar no romance *A Jangada de Pedra*, de 1986, ano em que Portugal e Espanha entram definitivamente para a CEE, um mais claro «ressentimento histórico pessoalmente assumido» (Saramago 2018: 287). Tal ressentimento pode ser explicado com as próprias palavras do escritor registradas, por exemplo, no *Último Caderno de Lanzarote*:

É nossa, refiro-me a Portugal, uma boa parte da responsabilidade dessa espécie de exílio nacional daquilo a que se resolveu chamar a «casa comum europeia», mas a autoflagelação que nos caracteriza não deve voltar ao esquecimento o desdém e a arrogância de que nos deram copiosas provas as potências europeias ao longo dos últimos quatro séculos (Saramago 2018: 287-288).

Ademais, seu ressentimento se mostra mais claro ainda na entrevista cedida na Espanha em 15 de março de 1995, na qual Saramago afirma que «A União Europeia nos dita o que devemos fazer em todos os níveis da vida. Caminhamos para a pior das mortes: a morte por falta de vontade, por abdicação. Essa renúncia é também a morte da cultura» (Aguilera 2010: 100-101). Dois anos após a publicação de *A Jangada de Pedra*, em 1988, Saramago publica «O (meu) iberismo», um artigo de periódico no qual o escritor diagnostica tal estágio de morte cultural, política e econômica em que espanhóis e portugueses se encontravam dian-

te da integração à Comunidade Económica Europeia, afirmando que «ser ibérico equivalia, ou equivale, a roçar perigosamente a traição» (Saramago 1998b: 32).

Em decorrência dessa situação político-económica de Portugal, Saramago declara a 20 de fevereiro de 1995, no terceiro diário dos *Cadernos de Lanzarote*, que nunca escondeu possuir certo «ressentimento histórico», principalmente ao rejeitar:

[...] a denominada «construção europeia» por aquilo que vejo estar a ser a constituição premeditada de um novo «sacro império germânico», com objectivos hegemónicos que só nos parecem diferentes dos do passado porque tiveram a habilidade de apresentar-se disfarçados sob roupagens de uma falsa consensualidade que finge ignorar as contradições subjacentes, as que constituem, queiramo-lo ou não, a trama em que se moveram e continuam a mover-se as raízes históricas das diversas nações da Europa. A União Europeia parece não querer compreender o que se está a passar na ex-União Soviética, nem sequer, apesar de tão à vista dos seus míopes olhos, nos Balcãs, para não falar do que irá passar-se amanhã em África, espaço já anunciado dos grandes conflitos do século XXI, se uma oportuna estratégia de hegemonias partilhadas não instaurar ali um colonialismo de novo tipo... (Saramago 1997: 487-488).

Nas palavras quase proféticas de Saramago quanto aos possíveis conflitos na zona da ex-União Soviética, a exemplo do que ocorre hoje na Ucrânia, temos também a antecipação crítica às futuras crises económicas que os países europeus periféricos sofreram e ainda sofrem no início deste século XXI. Trata-se daquilo que Saramago já salientava há décadas, especialmente a partir de *A Jangada de Pedra*, ao denunciar uma Europa capitalista e o desejo de uma união ibérica, juntamente aos povos atlânticos.

Nesse sentido, é bastante conhecida a vocação transibérica de Saramago, sob a qual defendia a união de seu país com a Espanha a partir de uma perspectiva plurinacional de coesão geográfica, económica e administrativa, e que prezasse pelo diálogo e pela relação direta e fraterna contraídos historicamente com a África e a América Latina:

Inventei para mim algo a que chamei transiberismo. Uma ideia que assenta no pressuposto seguinte: que existe na Península Ibérica uma vocação do Sul. Que sempre esteve latente mas que circunstâncias políticas, económicas, geoestratégicas abafaram (Saramago *apud* Aguilera 2010: 394).

Com base nesse debate, temos com a prosa literária de *A Jangada de Pedra* a concretização alegórica do posicionamento transibericista do autor, que se apresenta como alternativa à retórica política de justificação da adesão de Portugal e Espanha à CEE. Para melhor compreender a representação alegórica desse posicionamento crítico de Saramago, é preciso entender, antes, o passado histórico a partir da perspectiva do presente, problematizando a cultura e a identidade portuguesas de modo a salientar os principais desafios no processo de integração do país à União Europeia, o que merece ainda hoje o emprego de uma insistente reflexão, na medida em que muitos episódios recentes da economia ibérica parecem validar as críticas apresentadas por Saramago nesse polêmico romance.

Se para Teresa Cristina Cerdeira Silva (1999: 255-256) «Seria redutor ver tão somente no romance [*A Jangada de Pedra*] uma alegoria da recusa da adesão ibérica à União Europeia»; aqui, no entanto, consideraremos que seria um reducionismo muito maior não ler tal obra em perspectiva aprofundadamente política, visto que tal postura nos fornecerá uma mais consistente interpretação dos efeitos estéticos e ideológicos do romance em análise. É o que constataremos ao longo deste estudo.

## 2. A HISTÓRIA DO CERCO POLÍTICO-ECONÔMICO DE PORTUGAL: DOS CRUZADOS AO NEOLIBERALISMO FRANCO-GERMÂNICO DA UE

A antiga Comunidade Econômica Europeia (CEE), criada em 1957, foi resultado da Guerra Fria em um contexto em que dois sistemas políticos e econômicos se confrontavam no continente: o capitalismo e o socialismo. Tratou-se de uma organização inicialmente constituída por seis países que combatiam a economia planificada que na época existia no espaço de controle soviético. Assim, os fundadores da CEE «estavam, todos eles, desde o início, intimamente ligados com os interesses dos Estados Unidos da América e eram ideologicamente comprometidos com partidos políticos simpatizantes do desmembramento dos aparelhos de estado» (Henriques 2018: 96-97).

Nesse sentido, o político do PCP João Ferreira é assertivo desde o título de sua obra *A União Europeia não é a Europa*, em que ele diz: «Mesmo que todos os países da Europa integrassem a União Europeia, a União Europeia continuaria a não ser a Europa. A União Europeia não é a Europa por uma multiplicidade de razões, nelas se incluindo fatores de ordem política, econômica, social e cultural» (Ferreira 2019: 21). Portanto, ao promover políticas que

favorecem a acumulação de um pequeno grupo de empresários e acionistas, tal integração deixa de respeitar a soberania dos estados, não promovendo a tão divulgada convergência social e as relações mutuamente vantajosas entre os países.

Por isso, veremos que em *A Jangada de Pedra*, Saramago defende, sobretudo, outra integração europeia, «de uma integração ao serviço dos povos e não ao serviço do grande capital, de uma cooperação solidária entre estados soberanos» (Ferreira 2019: 22), visto que «as políticas seguidas no pós-guerra por muitos dos países capitalistas da Europa Ocidental, na base das quais se fizeram nacionalizações e se constituíram fortes sectores empresariais públicos, seriam hoje inviabilizadas pela legislação da UE» (Ferreira 2019: 22-23).

Por meio de tais políticas, a União Europeia acaba por não regular, mas sim «desregular a economia das nações, sendo um agente ativo, promotor, de uma globalização capitalista desenfreada, com as suas nefastas consequências sobre a vida dos trabalhadores e dos povos» (Ferreira 2019: 24). Por conseguinte, veremos que a tentativa de assimilar a União Europeia à Europa é um problema que fundamenta a crítica alegórica de *A Jangada de Pedra*, obra que adentra na batalha político-econômica em curso, em que se defende a legitimação da integração capitalista aos olhares dos povos europeus.

Em Portugal, as transformações sociopolíticas resultantes da Revolução do 25 de Abril, em que se defendia o poder dos trabalhadores, assim como a coletivização e nacionalização dos principais setores de desenvolvimento do país, mostravam na época um programa político-econômico incompatível com os interesses da CEE. Por isso, a contrarrevolução de 25 de Novembro colocou em causa as conquistas de Abril e cabe apontar que a adesão de Portugal à CEE, há trinta e três anos, foi um marco da efetivação desse processo contrarrevolucionário, contribuindo para fechar caminhos e opções que a Revolução dos Cravos abria, visto que seu «discurso dominante, travejado de vantagens econômicas aos trabalhadores portugueses dentro e além das fronteiras nacionais, no entanto, não ocultava a consolidação do velho projeto mental» (Secco 2004: 198).

Na análise de Lincoln Secco, a entrada de Portugal na União Europeia, símbolo maior da derrocada revolucionária, «coloca um termo em qualquer sonho de autonomia monetária, financeira, econômica e, quiçá, cultural e política. Nada de nova união com os países africanos ou com o Brasil em bases solidárias (atlânticas), como pensou Vasco Gonçalves» (Secco 2004: 202). Como consequência dessa adesão, ressalta-se que a União Europeia promoveu uma política econômica monopolista, com base na privatização dos setores estraté-

gicos dos países europeus periféricos [como Portugal], hoje nas mãos do capital estrangeiro. Em tal contexto, acrescenta João Ferreira,

O Estado, com as privatizações, perdeu os lucros, perdeu em grande medida os impostos (com o planeamento e a criatividade fiscal das empresas alienadas), perdeu valiosos patrimônios e perdeu alavancas de comando da economia nacional. Além disso, o país perdeu o investimento e a inovação, que, apesar de frequentemente mal geridas, as empresas públicas asseguravam (Ferreira 2019: 28-29).

Sendo assim, não seria atrevido dizer que o fato de hoje Portugal estar integrado na UE se justifica principalmente a partir do medo que as elites, incluindo as internacionais, sentiram pela situação política provocada pelo 25 de Abril. Toda essa conjuntura é percebida por José Saramago, que a analisa em muitas entrevistas, artigos de jornais e mesmo em seus diários, como mostramos desde o começo. Em entrevista a Carlos Reis, por exemplo, Saramago se refere «A ideia de uma Europa que nos iria levar ao colo e que iria desenvolver todos os nossos problemas — porque foi assim que ela foi apresentada de maneira bastante grosseira até — conduziu a quê? Conduziu-nos ao prolongamento da situação anterior, num quadro diferente» (Reis 1998: 147).

Assim nos mostra um dos recortes jornalísticos feitos por Saramago e que consta no material preparatório de *A Jangada de Pedra* localizado na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP Esp. N45/223-237). O recorte do artigo jornalístico de 1985, intitulado «A Europa em números» (sem dia de publicação e nome do jornal identificado), nos aponta que Portugal e Grécia são os países europeus que mais apresentavam desequilíbrio em suas balanças comerciais na época, exportando bem menos do que importavam. Trata-se de dois dos países que mais sofreram e ainda sofrem economicamente com as políticas da UE.

Quando entrevistado por Carlos Reis, a propósito da relação Portugal-Europa, Saramago toca em um ponto que julgamos essencial para a compreensão do tratamento que o escritor dá ao recorte jornalístico de seu espólio e, consequentemente, à representação das negociações e relações internacionais em *A Jangada de Pedra*. Ele diz: «Não, não desejaria que se mantivesse a nossa dependência estrutural, sendo Portugal um país débil, com uma economia débil, pouco importante ou nada importante no concerto geral das nações: esse foi sempre, a partir do século XVII ou XVIII, o nosso lugar e iria continuar assim» (Reis 1998: 63).

Na observação desse quadro histórico-econômico, Saramago não tinha dúvidas quanto à possível crescente dependência econômica de Portugal no âmbito da integração capitalista europeia, sobrevivendo, a partir disso, uma crescente subordinação política. Sobre essa perspectiva, convocamos novamente as esclarecedoras críticas de João Ferreira:

Não foi um mercado de 300 milhões de consumidores, primeiro, e de 500 milhões, depois, que se abriu à produção nacional. Foi a produção nacional, foi um pequeno mercado de 10 milhões, que foram tomados pelas transnacionais e por estas potências. Destruição de sectores industriais, que foram alienados ou não aguentaram o embate de uma concorrência desprotegida. Abandono de centenas de milhar de hectares de cultivos e pastagens. Destruição de mais de metade da frota pesqueira. Desemprego e precariedade. Assimetrias regionais e abandono do interior. Dependência alimentar e tecnológica. Insustentável endividamento externo. Eis a crua realidade que confronta as promessas e as ilusões vendidas (Ferreira 2019: 30-31).

Apesar do abalo da União Soviética, Saramago, ao contrário de muitos outros intelectuais da época, não se reposicionou no espectro político e também não participou no otimismo preponderante relativamente à Europa da década de 1980. Referiu-se a este momento histórico como «um grande engano, que é qualquer coisa que nos vai custar muito caro» (Saramago *apud* Reis 1998: 146) e reafirmou ao longo da sua vida opiniões contundentes quanto ao rumo político e ético da União Europeia, como veremos a partir do tópico seguinte.

### 3. A CRÍTICA À UE EM *A JANGADA DE PEDRA* SOB O EFEITO LITERÁRIO DA DISSIMULAÇÃO MIDIÁTICA

No seu último diário, no dia 22 de setembro de 1998, Saramago anota o seguinte comentário na conferência «Descubramo-nos uns aos outros», pronunciada no Congresso Ibero-Americano de Filosofia, em Cáceres: «o romance intitulado *A Jangada de Pedra*, se não deu a volta ao mundo, conseguiu perturbar algumas mentes europeias, excessivamente suscetíveis, que pretenderam ver nele, para além da ficção que é, um documento de protesto e de rejeição contra a Europa comunitária. [...]. A alegoria é absolutamente transparente» (Saramago 2018: 286).

Em sua não tão lúcida transparência, *A Jangada de Pedra* começa a partir de um acontecimento insólito: uma misteriosa fratura geológica nos Pireneus provoca o deslocamento da Península Ibérica que passa a realizar uma inesperada viagem, colocando em evidência as fragilidades dos seus antigos laços com a Europa. Nesse processo de viagem, deixa-se entrever a vontade de uma nova ordem mundial e a crítica à então Comunidade Econômica Europeia (CEE), que servia apenas aos interesses da expansão capitalista e neoliberal.

A fenda geológica nos apresenta dois sentidos que despontam: o primeiro, e mais aparente, está no plano da diegese, ou seja, o desprendimento da península do continente europeu; o segundo encontra-se no plano do discurso, realizando-se no presente vivido e instituído, com os seus estereótipos e determinações, ampliando assim as possibilidades semânticas dos sentidos do texto. Por outras palavras, trata-se da duplicidade, característica inerente a todo texto alegórico (Hansen 2006), que nesse romance representa tanto o deslocamento físico quanto o deslocamento imaterial da península, este que já existia há muito mais tempo, como é possível perceber na narrativa.

Cabe ressaltar que, dentre as 12 *Conferências da Reforma Agrária* do PCP, foi justamente a conferência de 1986, ano da integração europeia e da publicação do romance, que sinalizou uma intensa cooptação dos meios de comunicação por parte dos integrantes conservadores da política portuguesa: «O mesmo Governo que, para dar cobertura e conseguir executar esta política anticonstitucional, havia lançado uma onda de desinformação através da TV, das rádios e de outros órgãos de comunicação social, enquanto no terreno [lançava] uma vaga de repressão na qual utilizou e comprometeu a GNR» (APA 2015: 290).

Paralelamente a esses fatores contextuais do romance, desde as primeiras páginas de *A Jangada de Pedra*, enquanto a mídia se concentra no aumento da fenda nos Pireneus, os motivos reais da entrada de Portugal na CEE são criminosamente omitidos: «Mal desembarcaram, os jornalistas vão indagar como foi que isto se deu, e recolhem todos a mesma história, com algumas elaboradas variantes, que a sua própria imaginação ainda mais irá enriquecer» (Saramago 1998: 25). Ou ainda: «os locutores da televisão, nervosos, liam o último comunicado e davam as suas próprias opiniões, enaltecendo a luta titânica» (1998: 27).

Em uma das passagens, o próprio aparelho televisivo é descrito pelo narrador como máquina manipuladora e teatral ao invés de ferramenta informativa:

[...] o episódio só foi de facto impressionante para quem lá esteve, os outros assistiram de longe, em casa, no teatro doméstico que é a televisão, no pequeno retângulo de vidro, esse pátio dos milagres onde uma imagem varre a anterior sem deixar vestígios, tudo em escala reduzida, mesmo as emoções. E aqueles espectadores sensíveis, que ainda os há, aqueles que por um nada se põem a lacrimejar e a disfarçar o nó da garganta, esses fizeram o de costume quando não se pode aguentar mais, diante da fome em África e outras calamidades, desviaram os olhos (Saramago 1998: 35).

Roque Lozano, um dos personagens desse romance, não acredita no que é transmitido pelas rádios e televisões: «Não me fio na televisão, enquanto não vir com os meus próprios olhos, estes que a terra há-de comer, não me fio, responde Roque Lozano sem desmontar, Então que vai fazer, Deixei a família a tratar da vida e vou ver se é verdade, Com os seus olhos que a terra há-de comer» (Saramago 1998: 67). Mas, como era de se esperar, a maioria dos espectadores dos noticiários continuaram seguindo os informativos, que cada vez mais ia intensificando suas dissimulações e seus sensacionalismos:

Os rádios e as televisões estão a funcionar nas vinte e quatro horas do dia, já não há noticiários a horas certas, interrompe-se o programa a cada momento para ler o último boletim, e as informações sucedem-se, estamos a trezentos e cinquenta quilómetros de distância, estamos a trezentos e vinte e sete (Saramago 1998: 228).

Espécie de antecipação da cegueira branca, em *A Jangada de Pedra*, as intervenções informativas sobre a fenda tomam o espaço completo dos meios de comunicação, cegando a população para as questões mais importantes do cotidiano do país. Diante desse obscuro e conturbado contexto radiofônico e televisivo do jornalismo português, é que se revela o discurso diegético noticioso e interrupto da obra literária. Nesse quadro ficcionalmente crítico, ninguém entendia ao certo as notícias que estavam a transmitir:

[...] no ecrã via-se um helicóptero que estava a ser filmado doutro helicóptero, ambos entrando pelo assustador canal, e, mostravam as paredes altíssimas, tão altas que mal o céu se via lá em cima, [...]. Estas dramáticas imagens, recitava o locutor, tomadas com autêntico risco de vida, a voz tornou-se pastosa, engrolada, os dois helicópteros transformaram-se em quatro, fantasmas de fantasmas, Maldita antena, resmungou o dono do restaurante (Saramago 1998: 54).

[...] o rádio, agora, inexplicavelmente, também deixou de funcionar, não se ouviu mais do que um zumbido, a onda de sustentação, se ainda as há, que não transporta mais que um silêncio, como se para além deste círculo de água coalhada o mundo se tivesse calado, para assistir, de invisível maneira, à inquietação crescente do navegador, à loucura, talvez à morte no mar (Saramago 1998: 219).

Enquanto os meios de comunicação, pelos quais a maioria da população se mantinha informada, se focam na emissão de notícias sobre o chocante desprendimento geológico e suas possíveis causas insólitas, Portugal assina acordos com a CEE, iniciando um desvantajoso processo de desnacionalização de sua economia: «por cada segundo são dois centímetros e picos, comentou José Anaiço rápido em cálculo mental, não pôde chegar às décimas e centésimas, Joaquim Sassa pedia-lhe que se calasse, queria ouvir o locutor, e valia a pena» (Saramago 1998: 45). A omissão sobre a atualidade política e econômica do país gerou, no romance, uma impactante falta de lucidez por parte da população: «A potência imaginativa dos jornalistas encontrou vazão quase exclusiva na armação estentórea dos títulos, porquanto os segredos da deslocação geológica, melhor dizendo, o enigma tectônico, continuavam por desvendar, tão indecifráveis [desde o] primeiro dia» (Saramago 1998: 284).

Pelos meios de comunicação, a fala das autoridades mantém um ponto comum ao discurso midiático, na medida que também nela há certa dose de omissão e perversidade. O tom oficial e a seriedade da enunciação asseguram ao discurso vindo do rádio e da televisão a força suficiente para simular o controle da situação. Assim temos, por exemplo, a reprodução da fala do primeiro-ministro português, repleta de orações estereotipadas e de uma retórica nacionalista como reflexo da ideologia salazarista:

[...] os governos de salvação nacional são também muito bons, pode-se dizer que são os melhores que há, lástima é que as pátrias só de longe em longe precisem deles, por isso não temos, habitualmente, governos que nacionalmente saibam governar (Saramago 1998: 201).

O narrador duvida da competência da equipe administrativa e, embora essa crítica se dê no plano da ficção, fica evidente que «Saramago alude a importantes acontecimentos que fizeram parte da história portuguesa recente e consegue incorporá-los à narrativa» (Pascoli 2004: 58). Com efeito, a narrativa de *A Jangada de Pedra* parece referir-se cada vez mais diretamente a essa ques-

tão da integração de Portugal na comunidade europeia, principalmente na passagem em que ocorre uma reunião da Comunidade Econômica para discutir como ficariam os acordos tratados anteriormente; já que a Península Ibérica se afastava fisicamente da Europa.

O narrador da obra observa que alguns países membros chegaram a manifestar certo «desprendimento» durante o debate sobre a manutenção dos acordos em vigor e chegaram a insinuar que: «se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar» (Saramago 1998: 60-61). Com essa e outras passagens anteriormente citadas, torna-se óbvia a crítica de Saramago à crença disseminada em Portugal a respeito dos benefícios que iriam supostamente advir dessa integração europeia:

A visão do escritor corresponde à quebra das expectativas de que Portugal poderia ser aceito na CEE como membro participativo e operante, recebendo os mesmos benefícios que os componentes mais fortes e mais antigos. Uma série de entraves durante o processo de adesão e os acordos favorecendo sempre e muito mais as economias ricas mostraram que o tratado de adesão não se firmava em bases sólidas (Pascoli 2004: 60-61).

Essa intervenção política é tão lamentável «quanto é sabido que em cada hora que passa nos afastamos setecentos e cinquenta metros do que são agora as costas ocidentais da Europa, sendo que os governos europeus, [...], vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam [...] que apenas nos deixaremos guiar pelo interesse nacional» (Saramago 1998: 161). A NÃO resolução desse conflito peninsular com a entrada de Portugal à CEE apresenta-se ao longo de toda a narrativa como um desígnio a ser decifrado, um problema tanto econômico quanto identitário pautado por enigmas, como explicita o narrador: «não bastavam os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente» (Saramago 1998: 16).

Por conseguinte, o insólito surge em *A Jangada de Pedra* como manifestação da desorientação social das personagens: «A desorientação é total, começou Joaquim Sassa, e se se agarram tanto a nós é por não terem mais nada, quer dizer, agora até começam a ter de mais, se calhar por causa das notícias da televisão, [...] os periquitos domésticos fazem ruídos estranhos, Acontece sempre assim, a notícia produz notícia» (Saramago 1998: 121). As personagens são títeres habilmente manipulados não só pelas notícias, mas também pelo

narrador, que simula, por sua vez, a independência desses seres ou suas capacidades de viverem por si mesmos, «dotadas de uma percepção mágica, contrária à lógica habitual do mundo ou à racionalidade, porque alimentada por esquemas pré-lógicos de pensamento e por uma sabedoria primitiva aliada ao acaso natural do mundo em sua cosmologia própria» (Penha 2007: 53-54).

Por isso, além de ser possível tomarmos o insólito da obra como desorientação ou alienação social, outra noção pode vir à tona, tomando o insólito como passagem primeva de construção de uma nova identidade. Sendo assim, as personagens desse romance são pessoas que, apesar de não entender a dissimulação dos meios de comunicação, se distanciam dos seres comuns por suas habilidades especiais, como é o caso de Joana Carda, que observa: «Se fui a Lisboa procurá-los, não terá sido tanto por causa dos insólitos a que estão ligados, mas porque os vi como pessoas separadas da lógica aparente do mundo, e assim precisamente me sinto eu» (Saramago 1998: 139).

Paralelamente à dissimulação midiática, os casos insólitos particulares de cada personagem que protagoniza o romance iniciam, assim, um processo de construção de uma nova identidade ibérica: «Funcionando como uma microcoletividade, de regras próprias, o grupo e o seu *modus operandi* sugere a alternativa à desumanidade capitalista e dá expressão ao comunismo saramaguiano: um outro mundo, regido pelo amor, pela afetividade e pela partilha do trabalho e dos bens materiais» (Henriques 2018: 103). As personagens passam a mover-se pela península por intuição, abandonando o princípio da razão. O que Saramago oferece, com isso, é uma alternativa à sociedade neoliberal atual, colocando em causa «o questionamento do tipo de transformação que queremos, sendo o enredo de *A Jangada de Pedra* uma proposta de futuro com base no que a península tem de melhor e que recusa modelos impostos que trazem o empobrecimento daquilo que somos» (Henriques 2018: 104).

O fato de Saramago, em *A Jangada de Pedra*, dar oportunidade aos ibéricos de escolher suas parcerias e identidades, de certa forma «resgata um sentido de humanidade perdido em meio às inúmeras etapas do desenvolvimento das atuais economias e reconstitui valores de união dos indivíduos» (Pascoli 2004: 65). Isso nos esclarece que a questão política principal assinalada por Saramago nesse romance é aquilo que disse em seu quinto diário dos *Cadernos de Lanzarote*:

[...] o respeito pelas nações e a dignificação de todas as minorias étnicas, [...] reconhecendo em cada povo a sua capacidade própria de alargar as suas potenciali-

dades criativas, naturalmente em diálogo com os outros povos, mas sem sujeições de qualquer espécie (Saramago 1997: 487-488).

#### 4. A JANGADA CONTINUA: A CRÍTICA À UNIÃO EUROPEIA NOS *CADERNOS DE LANZAROTE*

Após a publicação de *A Jangada de Pedra*, em 1986, Saramago persistiu coerentemente em seu ponto de vista crítico sobre a integração de Portugal à CEE, continuando a analisar as conjunturas dessa integração econômica ao longo de toda a década de 1990, principalmente a partir dos seus seis diários pessoais publicados em *Cadernos de Lanzarote*. No primeiro diário, mais especificamente em 22 de junho de 1993, o escritor desabafa ao escrever que «A Europa, estimulada a viver na irresponsabilidade, é um comboio disparado, sem freios, onde uns passageiros se divertem e os restantes sonham com isso» (Saramago 1997: 65).

Nessa viagem à deriva, descontrolada jangada de pedra em mar tempestuoso, Saramago não tinha dúvidas em relação à dominação norte-americana que se desenhava sobre o continente europeu. No seu segundo diário, em 13 de julho de 1994, Saramago faz a seguinte análise:

Clinton visita oficialmente a Alemanha. Segundo os jornais, o presidente dos Estados Unidos declarou em Bona: «A Alemanha é o nosso parceiro mais significativo para a construção de uma Europa segura e democrática». Se sou capaz de entender o que leio, deduzo destas palavras que a administração norte-americana tem uma ideia muito clara do que lhe convém que seja a Europa: um todo conduzido por um só país, uma União cuja sede real, a seu tempo, será em Berlim, ficando Bruxelas para a burocracia e Estrasburgo para o entretenimento verbal (Saramago 1997: 326-327).

Com o tempo constatou-se muitas das suas análises, tendo em vista principalmente o aprofundar das crises dos países mais periféricos da Europa, como Portugal e Grécia, e o alavancar contínuo das instituições franco-germânicas. Por entre essas e outras conjunturas político-econômicas, no segundo diário, Saramago revela a necessidade ainda de colocar para navegar sua jangada fraternal e soberanamente rumo aos mares do sul. Em 30 de novembro de 1994, o nosso diarista registra:

E se, cinco séculos depois, um discreto escritor português se atreveu a romper as amarras que nos prendem ao cais europeu, foi ainda para tentar persuadir a Europa, e em primeiro lugar a portugueses e espanhóis, de que já é tempo de olhar para o Sul, de respeitar o Sul, de pensar no Sul, de trabalhar com o Sul, e de que a possibilidade de um efectivo papel histórico dos povos da Península Ibérica no futuro depende da sua compreensão de que são, de um lado e do outro da fronteira, continentais, sim, mas também atlânticos (Saramago 1997: 415-416).

Durante tantos anos a remoer esse ressentimento crítico, proveniente dessa dependência econômica em que Portugal viveu historicamente, sempre sob a proteção de um poder mais forte, Saramago fica cada vez mais convicto do que escrevera em seu romance de 1986. Trata-se, também, de uma análise dotada de coerência histórica, visto que, durante séculos, esse poder foi da Inglaterra, depois, na sequência da Segunda Guerra Mundial, passou a ser dos Estados Unidos da América do Norte, agora é da União Europeia e, enfim, amanhã será da Alemanha, como o escritor nos dava a entender.

Vejamos o que escreve Saramago, em 20 de dezembro de 1994, no seu segundo diário, ao discorrer mais diretamente sobre esse balanço histórico de dominação sofrido por Portugal ao longo de séculos:

Ao longo de quatro séculos vivemos o que poderia denominar-se a expressão endêmica duma subalternidade estrutural, atravessada por surtos agudos de intervenção estrangeira directa, como foi o caso do pró-consulado de Wiliam Beresford, o general inglês que foi para Portugal em 1809, com a missão de reorganizar o exército desmantelado em consequência da primeira invasão napoleônica, e que no país se manteve até 1820, exercendo um poder [...] ditatorial (Saramago 1997: 429-430).

Hoje vivemos ainda o domínio norte-americano, a ser disputado economicamente com a China, mas também há a probabilidade de uma situação favorável à Alemanha nessa nova Europa. Em 21 de fevereiro de 1995, agora em seu terceiro diário, Saramago dispara: «a União Europeia, como tenho dito, é a versão moderna do velho jogo das hegemonias, só na aparência diluídas de modo a dar a cada país pequeno a ilusão de ser parte importante no conjunto» (Saramago 1997: 488). Em 5 de setembro desse mesmo ano, Saramago acrescenta: «Que a Alemanha se tenha tornado, por assim dizer, em candidato “natural” a essa hegemonia, é algo tão flagrante que parece já

ter adquirido um estatuto de fatalidade inelutável; [...] — tudo isto é mais um episódio do velho jogo chamado “quem-manda-na-Europa” (Saramago 1997: 587-588).

Nessa mesma esteira crítica, em 12 de julho de 1996, no quarto diário, Saramago afirma o seguinte a respeito do euro enquanto moeda em circulação: «A moeda tem que vir depois duma forma de unidade política, nunca precedê-la» (Saramago 1999: 172). Já em 15 de janeiro de 1998, Saramago registra em tom de desabafo mais uma vez: «Que o Fundo Monetário Internacional mete o nariz nas nossas contas, que a União Europeia nos governa sem que alguma vez nos tivesse perguntado se estávamos de acordo» (Saramago 2018: 31-32). Com tais manifestações, encontramos um Saramago cada vez mais ressentido com a falta de ética nas atuais relações político-econômicas traçadas em Portugal e no mundo, desrespeitando as populações e suas respectivas soberanias.

Cabe pontuar ainda que, em 30 de agosto de 1998, no último diário, Saramago deixa esse ponto crítico bastante claro aos seus leitores:

Contra todas as aparências, a questão central do nosso tempo não é tanto a globalização da economia, mas a perda de um sentido ético da existência. [...] A mesma Europa que gastou séculos e séculos para conseguir formar cidadãos, só precisou de vinte anos para transformá-los em clientes. Sócrates tornaria a pedir o vaso de cicuta... [...]. A cultura «europeia» não existe como tal. E se alguma vez vier a existir, temo que não seja «europeia» no sentido de uma síntese mais ou menos lograda das suas diversas culturas nacionais, mas sim o resultado do predomínio de uma dessas culturas sobre as outras. A globalização, seja ela mundial ou apenas europeia, é um totalitarismo (Saramago 2018: 207-208).

Tais análises sombrias e realistas que Saramago tece em seus diários, oposto das mídias dissimuladoras de *A Jangada de Pedra*, ganham cada vez mais significado ao ser consolidada uma «Europa eurocêntrica em relação a si própria: [...] —, [enquanto] o resto do continente continua a ser algo mais ou menos vago e difuso — um tanto exótico, um tanto pitoresco, merecedor, quando muito, do interesse de antropólogos e arqueólogos» (Saramago 2018: 289-290). Diante disso, Saramago acrescenta que «não haverá uma Europa nova enquanto não forem abolidos os egoísmos nacionais e regionais, reflexos defensivos de um suposto predomínio ou subordinação de uma cultura sobre as outras» (Saramago 2018: 290).

No que dependesse de José Saramago, sua jangada estaria sempre à vista daqueles que desejam reparar este quadro maléfico que envolveu e ainda envolve Portugal e toda Europa. Tanto com a leitura de seus diários quanto com a leitura de *A Jangada de Pedra* fica evidente que «por entre os escombros dos regimes desmoronados ou em vias de desmoronamento — socialismos pervertidos e capitalismo perversos — começam a esboçar-se os conflitos de sempre, [...] renovados pela lógica de ferro da interdependência econômica e da globalização da informação» (Saramago 2018: 298).

Se Saramago acreditava na existência de uma identidade cultural ibérica que a diferenciava claramente desse quadro europeu, essa identidade não anulava a sua diversidade, ao contrário, poderia lhe conferir uma coesão, «uma identidade cultural que perpassa essa diversidade, especialmente quando comparamos o que é ibérico com o restante da Europa» (Aguilera 2010: 393). Na previsão do escritor, a reconsideração dos laços culturais, políticos e econômicos de Portugal não é algo que ocorrerá brevemente, tendo em vista, inclusive, a forte presença da UE na administração do país, mas trata-se por ser algo inevitável, uma «fatalidade», dizia ele: «E não venham os nossos políticos dizer: “Espanha nunca”, porque caem em contradição. Não se pode dizer sim à Europa e não à Espanha com coerência» (Aguilera 2010: 393).

## FINANCIAMENTO

Esta publicação realizou-se no marco da pesquisa pós-doutoral intitulada «Narratologia e método indiciário nas ficções históricas de José Saramago» e financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado de Rio de Janeiro (FAPERJ).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA, F. (2010). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras.
- APA (Associação Povo Alentejano) (2015). *As 12 Conferências da Reforma Agrária: um testemunho da Revolução de Abril*. Lisboa: Página a Página.
- FERREIRA, J. (2019). *A União Europeia não é a Europa: Portugal e a integração europeia*. Lisboa: Edições Avante!
- HANSEN, J. A. (2006). *A alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora Unicamp.

- HENRIQUES, A. C. (2018). «A jangada de pedra como personagem: da consciência de si à construção de um modelo alternativo à sociedade capitalista». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 5, 94-107 [on line] [15 maio 2023]. <[https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol\\_5/Henriques.pdf](https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_5/Henriques.pdf)>
- PASCOLI, M. C. (2004). «A jangada de pedra: uma mensagem político-ideológica». *Revista do CESP*, v. 24, n. 33, 55-67.
- PENHA, G. M. L. B. (2007). *A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP.
- REAL, M. (2021). *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (1997). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARAMAGO, J. (1998). *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Record.
- SARAMAGO, J. (1998b). «O (meu) iberismo». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, VIII, 330, 32.
- SARAMAGO, J. (1999). *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARAMAGO, J. (2018). *Último Caderno de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SECCO, L. (2004). *A Revolução dos Cravos e a crise do Império Colonial Português*. São Paulo: Alameda Editorial.
- SILVA, T. C. C. (1999). «Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória». *Colóquio / Letras*, 151-152, 249-266.



Copyright © Daniel Vecchio Alves, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# «OLHEMOS EM SILÊNCIO, APRENDAMOS A OUVIR». O TRANSIBERISMO SARAMAGUIANO E O DEBATE ECOCRÍTICO E DECOLONIAL

BURGHARD BALTRUSCH

I Cátedra Internacional José Saramago, Universidade de Vigo<sup>1</sup>

RESUMO: Este estudo quer demonstrar a importância das reflexões saramaguianas transiberistas não só para a (re)interpretação da história lusófona, mas também para a análise da actualidade política e cultural. Além de uma breve recapitulação das origens do transiberismo na obra e no pensamento saramaguianos, a atenção centrar-se-á, sobretudo, numa proposta de os associar às perspectivas ecocrítica (Donna Haraway) e decolonial (Grada Kilomba). Procura-se contextualizar o transiberismo em relação aos actuais debates sobre colonialismo, racismo e outros discursos excludentes (nos meios de comunicação social, no ensino da história, na crítica literária, na literatura e em outras artes). Propõem-se vias de um futuro desenvolvimento teórico da ideia transiberista.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; transibericidade; transiberismo; decolonialismo; ecocrítica.

«MIREM EL SILENCI, APRENGUEM A ESCOLTAR».

EL TRANSIBERISME SARAMAGUÀ I EL DEBAT ECOCRÍTIC I DECOLONIAL

RESUM: Aquest estudi vol demostrar la importància de les reflexions saramaguianes transiberistes, no tan sols per a la (re)interpretació de la història lusòfona, sinó també per a l'anàlisi de l'actualitat política i cultural. A més d'una breu recapitulació sobre els orígens del transiberisme en l'obra i el pensament saramaguians, l'atenció se centra, sobretot, en una proposta d'associar-los a les perspectives ecocrítica (Donna Haraway) i decolonial (Grada Kilomba). Es procura contextualitzar el transiberisme en relació amb els debats actuals sobre colonialisme, racisme i altres discursos excludents (en els mitjans de comunicació social, en l'ensenyament de la història, en la crítica literària, en la literatura i en altres àmbits). Es proposen vies per a un futur desenvolupament teòric de la idea transiberista.

PARAULES CLAU: José Saramago; transibericitat; transiberisme; decolonialisme; ecocrítica.

“LET US LOOK IN SILENCE, LET US LEARN TO LISTEN”.

SARAMAGO'S TRANS-IBERISM AND THE ECOCRITICAL AND DECOLONIAL DEBATE

ABSTRACT: This study aims to show the importance of Saramago's trans-Iberist reflections not only for the (re)interpretation of lusophone history, but also for the analysis of political and cultural actuality. Besides a brief recapitulation of the origins of trans-Iberism in Saramago's work and thought, attention will focus, above all, on a proposal to associate them

<sup>1</sup> O autor deseja manter a antiga ortografia.

with ecocritical (Donna Haraway) and decolonial (Grada Kilomba) perspectives. An attempt will be made to contextualize trans-Iberism in relation to current debates about colonialism, racism, and other exclusionary discourses (in the media, in history teaching, in literary criticism, in literature, and in other arts). Avenues of further theoretical development of the trans-Iberist idea are proposed.

KEYWORDS: José Saramago; trans-Ibericity; trans-Iberism; decolonialism; ecocriticism.

Em 1994, quando assistia ao XIV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, na Universidade de Alberta (E.U.A.), José Saramago ficou impressionado por uma comunicação de Benjamin Abdala Junior sobre o alcance simbólico da *Jangada de Pedra* (1986, JdP). O professor da Universidade de São Paulo analisou a JdP no contexto da relação histórica entre as literaturas coloniais europeias e as literaturas pós-coloniais da América, cujo imaginário «mestiço, crioulo, [...] se opõe à pureza das imagens «celestiais» da tradição cultural dos centros hegemônicos europeus» (Junior 1996: 90). Saramago reproduziu uma passagem da versão escrita desta comunicação nos seus *Cadernos de Lanzarote*:

[...] vamos observar as nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio. [...] *Esse descentramento solicita uma teoria literária descolonizada*, com critérios próprios de valor. Em termos de literatura comparada, o mesmo impulso nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos – um conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais. Assim, os países ibéricos situam-se em paralelo equivalente ao de suas ex-colônias. Ao comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas. Vemos sobretudo duas laçadas, duas perspectivas simultâneas de aproximação: entre os países hispano-americanos e entre os países de língua (oficial) portuguesa (Saramago 1995: 181; cf. também Abdala Junior 1996: 89, *italico meu*).

A simpatia com que o ainda não Prémio Nobel recebeu esta perspectiva descolonizadora e de revisão dos cânones, revela que se sentira apoiado na sua convicção, já expressada um ano antes, numa conferência em Edimburgo, de que «o velho iberismo» devia ser substituído «por um sentido transiberista da nossa posição no mundo, um iberismo à medida das necessidades do nosso tempo» (*apud* Sáez Delgado 2020: 58).

A ideia saramaguiana de uma imprescindível actualização do imaginário iberista e da sua tradição metafísica e providencialista na história das ideias em Portugal foi formulada, pela primeira vez e de forma inequívoca, numa entrevista dada a Clara Ferreira Alves, em 1986, «A facilidade de ser ibérico» (Saramago/Alves 1986), por ocasião do recém-publicado romance JdP. Foi com esta entrevista que Saramago iniciou uma série de sucessivas reflexões públicas, de forma quase ininterrompida até à sua morte, sobre uma proposta inovadora de revisão e actualização do iberismo histórico. Embora nunca tenha sistematizado as suas ideias, é possível deduzirmos das múltiplas entrevistas, conferências e artigos, assim como da produção literária em si, o que denominei, noutro lugar, uma «nova Mensagem» materialista, ironicamente oposta ao imaginário metafísico e providencialista de Fernando Pessoa» (Baltrusch 2010: 55). Esta nova Mensagem, «não-androcêntrica[a], transiberista, dialecticamente materialista e decididamente pós-colonial» (72), consistiu numa «crítica imagológica da memória cultural e colectiva (portuguesa, ibérica e europeia)» (71). Apesar da enorme proliferação dos estudos saramaguianos, o alcance do pensamento transiberista do nosso autor ainda aguarda análises mais detalhadas, sobretudo em relação à sua intrínseca proposta decolonial.<sup>2</sup> É neste sentido que este estudo quer continuar a reunir elementos que demonstrem a importância das reflexões saramaguianas transiberistas, não só para a interpretação da história e da história literária, mas também para a análise da actualidade política e cultural. Além de uma breve recapitulação das origens do transiberismo, a minha atenção centrar-se-á, sobretudo, numa proposta de o associar a perspectivas ecocríticas, em relação com a filósofa, bióloga e teórica do feminismo, Donna Haraway, e com a psicóloga, investigadora feminista do decolonialismo e artista, Grada Kilomba. Interessam-me, especialmente, as possibilidades de o transiberismo ser contextualizado dentro dos actuais debates sobre colonialismo, racismo e outros discursos excludentes (nos meios de comunicação social, no ensino da história, na sua presença na crítica literária, na literatura e em outras artes).

Quando Saramago, na já mencionada entrevista de 1986, insiste na necessidade de pensarmos Portugal e a Ibéria como inseridos numa «bacia cultural

<sup>2</sup> Entre os estudos destacam-se Pazos Justo (2008) sobre a questão da inserção da obra saramaguiana num sistema interliterário ibérico e Sáez Delgado (2020) que recapitula a história do conceito saramaguiano; o mais recente, Sabino (2022), resume os aspectos gerais do iberismo/transiberismo do autor no polissistema literário ibérico.

atlântica» (Saramago/Alves 1986: 24), inicia um movimento que não se afasta somente do iberismo cultural novecentista de Oliveira Martins, ou do posterior iberismo cultural e espiritual de Miguel Torga, mas também nos convida a pensarmos o seu transiberismo como uma revisão das propostas de um Agostinho da Silva como «grande formulador de tempo novo da lusofonia».³ E, desde uma perspectiva mais actual ainda, o pensamento transiberista de Saramago até se afasta das teses de António José Saraiva e de Eduardo Lourenço que, posicionando-se também contra as históricas correntes providencialistas, defenderam ainda assim que Portugal sempre tinha sido uma parte da Europa. Saramago irá contrapor à ideia desta pertença da Península Ibérica à Europa a perspectiva de uma histórica unidade cultural e simbólica dos povos ibéricos dentro de um discurso global tansibérico, de carácter não só pós-colonial, mas também decolonial.⁴

Para poder contextualizar este ideário, ajuda recapitularmos o artigo de Abdala Junior, citado por Saramago em 1994, no que o crítico brasileiro empregou a metáfora do conhecido e desigual par Próspero e Caliban, da peça shakespeariana *A Tempestade*, com a intenção de desconstruir a hierarquia simbólica entre a Ibéria e os espaços que os seus povos colonizaram:

[...] para o europeu, a América e a África começam na Ibéria, igualmente marcada pela mestiçagem cultural das ex-colónias dos países peninsulares. Na Ibéria certas elites desconsideram sua maneira de ser mestiça para se espelharem em Próspero, como também tem ocorrido na América Latina e na África. A situação de dependência envolve a todos nós e precisamos desenvolver estratégias para reverter esse quadro que se agrava a todo momento (Abdala Junior 1996: 88).

Saramago concordou com a importância e transcendência desta comparação.⁵ De facto, já existem numerosas recepções do texto shakespeariano que o aproveitaram para reflexões pós-coloniais, sendo uma das mais conhecidas *Une Tempête*, de Aimé Césaire, publicada em 1969 no contexto do movimento

³ Palavras de José Aparecido de Oliveira (Siewierski 2009: 9-10).

⁴ Trata-se de um discurso que precisa ser pensado, também, em termos de uma tradução cultural (cf. infra). Cf. também como Saramago criticou, em 1998, esse «novo colonialismo a que chamam globalização» (1999b: 218).

⁵ Sem abdicar do seu proverbial cepticismo, via nas propostas de Abdala Junior também «muita utopia bem intencionada, muita jangada» (Saramago 1995: 181).

da *negritude*. Esta peça desencadeou intensas polémicas e debates sobre a conveniência da apropriação de histórias fundadoras do imperialismo para a construção de um imaginário anti-imperialista. Abdala Junior não se referiu a esta complexa e fecunda história de recepção, embora tenha mencionado a relação entre literatura e pensamento cubanos e a tradição europeia, uma revisão que também deve ter sido do agrado de José Saramago, ainda que não nos tenha deixado uma referência directa no *Caderno de Lanzarote* (CdL) daquele ano:

Teríamos assim um descentramento da ótica de Caliban, afim da perspectiva antropofágica do Modernismo brasileiro, para morder as culturas de Próspero e as culturas africanas e ameríndias. Inversão de perspectivas, exemplificada pelo cubano Roberto Fernandes Retamar da seguinte forma: quando um europeu quer ser simpático aos centro-americanos, ele chama o «Mar das Caraíbas» de «Mediterrâneo americano», algo semelhante se nós chamássemos — a partir de um descentramento de perspectiva — ao Mediterrâneo de o «Caribe Europeu» (Abdala Junior 1996: 88-89).

De facto, a metáfora cultural da antropofagia — e não somente desde a sua origem teórico-literária no Modernismo brasileiro, mas em muito maior medida desde as suas evoluções posteriores na Poesia Concreta, no Tropicalismo, e na teoria da tradução antropofágica de Haroldo de Campos — continua a ser, ainda hoje, uma ferramenta muito apropriada para pensarmos, de forma muito mais prática e explícita, o transiberismo ideado por Saramago, ainda sem maior concretização teórica. Porém, o transiberismo contribuiu à perspectiva descentralizadora sobre um mundo criado pelas culturas colonizadoras e, é preciso dizê-lo, também exterminadoras de Portugal e Espanha. As respostas pós- e decoloniais, mais esperanças e confiantes no futuro, vêm-nos precisamente destes espaços para os quais somos hoje, com toda a legitimidade, o «Caribe Europeu», e em que também a JdP propôs que nos transformássemos.<sup>6</sup> Abdala Junior descreveu esta constelação como os «horizontes históricos», centrípetos e centrífugos, nas suas «formas de apropriações e de

<sup>6</sup> Trata-se, em última instância, de uma proposta de tradução cultural, capaz de actualizar os antigos etnocentrismos luso e espanhol: «Essa 'jangada de pedra' é uma metáfora que tenta expressar uma ideia: a do transiberismo, que não é um iberismo como o do século XIX e até mesmo do século XX [...]. Não estou falando de união, mas de unidade, a unidade ibérica, que deveríamos levar connosco nessa 'jangada de pedra', nessa proposta de diálogo e de encontro» (Saramago 1999a).

difusões, [que] acabaram por estabelecer uma comunidade cultural ibero-afro-americana» (1996: 90).

Mas antes de expor algumas reflexões sobre o possível interesse do transiberismo no contexto do debate decolonial na actualidade portuguesa, gostava de recapitular ainda algumas outras coordenadas históricas. Apesar do seu conhecido cepticismo, Saramago também nos deixou expressões de confiança no futuro, como nesta passagem de uma entrevista concedida ao *Diario de Córdoba*, em 1994:

O transiberismo seria um conceito superador do iberismo tradicional, que englobaria os países de tradição ibérica na América e em África. E, caso conseguisse a sua instauração entre os pensadores e políticos, chegaria a ser a grande criação de uma época; mas para isso teríamos de ter uma visão histórica especial e decisiva (*apud* Sáez Delgado 2020: 58).

Por um lado, vemos como Saramago retoma a proposta da «comunidade cultural ibero-afro-americana», que Abadala Junior deduzira da *Jangada de Pedra* e, pelo outro, como destaca uma necessária reorientação do histórico debate iberista, caracterizado por inúmeros desencontros e polémicas. Saramago sempre se mostrou consciente da «implausibilidade do iberismo» (Silva 2002: 68), da impossibilidade de o pôr em prática na nossa contemporaneidade, e Paulo Archer falou, por isso, de forma muito acertada, do pensamento transiberista em termos de uma «arqueologia prospectiva (e não prospecção arqueológica)» (2010: 396). De modo geral, o transiberismo saramaguiano apoia-se num conceito geral de cultura como *work in progress*, como o dever comum e contínuo de uma «Europa finalmente como ética» (1998b) e, em extensão, da Humanidade em geral, reivindicado nos discursos do Nobel.

Embora o transiberismo introduza uma perspectiva virada, primordialmente, para o futuro, é também o natural devedor de um passado. Como foi mostrado por Orlando Grossegesse (2009), alguns aspectos do iberismo de Saramago poderiam provir, de forma quase directa, de Miguel Torga, quem falou no seu *Diário XV* de um «sonho platónico de harmonia peninsular das nações», como «irmãs e independentes» (1990: 133).<sup>7</sup> Porém, o «silêncio elo-

<sup>7</sup> «O meu iberismo é um sonho platónico de harmonia peninsular de nações. Todas irmãs e todas independentes. Mas é também uma paixão escabreada, que arrefece mal se

quente» de Saramago em relação a Torga (Grossegese 2009: 128), a quem só raramente aludiu, também pode ser explicado (no caso de que Torga seja realmente a origem do pensamento iberista saramaguiano) com a hipótese de o autor da JdP não ter coincidido com o «espaço de espiritualidade» que o autor dos *Poemas Ibéricos* outorgava ao contexto cultural peninsular (cf. 1990: 133). Creio que se pode dizer que o iberismo saramaguiano foi concebido isento de uma dimensão espiritual, procurando afastar-se das vertentes românticas ou messiânicas da história desta corrente de pensamento. Uma interpretação espiritual do iberismo também não teria sido aceitável para um ateu que até rejeitara viver o comunismo, ao longo de toda a sua vida, como uma verdade ou um dogma praticamente místicos, ao contrário da maioria dos seus camaradas no PCP (cf. Archer 2010: 401).

Neste contexto, e de uma forma muito mais prática e pragmática, convém lembrarmos que a futuribilidade que caracteriza o iberismo de Saramago também se deve a uma componente anarquista inerente. Em 1990, o autor declara que a importância dos poderes estatais devia ser desactivada: «la evidencia de la posibilidad de una nueva relación que sobrepusiera al diálogo entre Estados, formal y estratégicamente condicionado, un encuentro continuo entre todas las nacionalidades de la Península». E em 1996, Saramago até escreve, em duas ocasiões, «que o inimigo é o Estado, não a Nação» (49 e 114), e que «[a] poeira propositalmente levantada nos debates sobre os “nacionalismos” só serve para ocultar a verdadeira fonte dos males: a intrínseca violência do Estado»(49). Contudo, desde o contexto cultural português, também se tratava de uma fuga da «sempiterna mesquinhez pátria» (1995: 104) que horrorizava a um autor que se autocaracterizara, desde a distância de Lanzarote, como um «moderado» em questões de patriotismo (1999: 182).

É evidente que, para Saramago, a lógica nacionalista e estatal, que ainda subjaz ao iberismo histórico, tinha de ser dissolvida. Por um lado, a renovação ideológica teria de ser feita numa perspectiva de «geografia cultural» (Archer 2010: 398) mais ampla e, pelo outro, em diálogo com a «para-doxa latino-americana» que iria possibilitar «construir uma instância crítica e libertadora para as próprias culturas hegemônicas» (Perrone-Moisés *apud* Saramago 1995:

---

desenha no horizonte qualquer sinal de hegemonia política, económica ou cultural. Que exige reciprocidade na sua boa-fé e nos seus arroubos. Que quer apenas comungar fraternalmente num mais longo espaço de espiritualidade» (Torga 1990: 133).

179-180). Porém, este processo de actualização imagológica requer o acompanhamento de uma componente sociopolítica, contrariando a conhecida interpretação de Maria Alzira Seixo que considerava o iberismo saramaguiano ser «menos uma concepção sociopolítica que uma conjugação casual de esforços num mesmo sentido de sobrevivência» (1999: 47). De uma forma muito política, a ibericidade em Saramago surge, precisamente, no contexto de um pensamento de cidadania (1994: 38). Mais tarde, a partir dos discursos do Nobel, Saramago irá associar à ideia dos direitos humanos e cidadãos o aspecto da obrigação, no sentido de a existência e conservação de um direito humano pressupor uma responsabilidade individual (cf. 1999), um contexto no que também devemos incluir o seu pensamento trans/iberista.

O novo iberismo e, depois, o transiberismo no contexto de uma visão mundializada que lhe conferiu o autor, é feito de pequenos gestos, de uma *poiesis* no interior dos sujeitos, de um processo íntimo, e que ainda guarda algumas reminiscências da tradição neo-realista do «novo humanismo»: «um homem possui uma capacidade revolucionária [...] para transformar-se a si mesmo», diz Saramago em 1994, na citada entrevista ao *Diario de Córdoba*. Uma tal revisão profunda da tradição patriarcal-colonialista tem de partir de um processo autopoietico do sujeito, como passo inicial para uma transformação das circunstâncias sociais, que é de fulcral importância para o nosso autor e, como tal, não pode ser desvinculada da ideia transiberista. No discurso dado na entrega do Prémio Nobel de Literatura, Saramago desenvolveu o argumento com referência às personagens da JdP: «O mundo está a mudar e eles sabem que devem procurar em si mesmos as pessoas novas em que irão tornar-se (sem esquecer o cão, que não é um cão como os outros...). Isso lhes basta» (Saramago 1999a).

A ideia de uma autopoiese<sup>8</sup> como imprescindível passo prévio de uma consciência transiberista já estivera implícita na fórmula da «acção transformadora do homem» que Saramago, num texto escrito em 1978, identificara num admirado Jorge de Sena, com o qual se solidarizou contra «este patriarcal país» (1999b: 98) que era (e ainda é) Portugal. Ambos foram embaixadores de uma certa concepção política da cultura portuguesa que remava contra a corrente da tradição, e ambos entendiam a actividade cultural como uma teste-

<sup>8</sup> Desde a sua criação no contexto da biologia, para designar a capacidade dos seres vivos de se produzirem a si próprios, o conceito estendeu-se também nas humanidades.

munha necessariamente crítica do seu tempo e das respectivas formas de vida (cf. Baltrusch 2020). Além disso, podemos encontrar nos dois percursos vitais momentos de escolhas fundamentais comparáveis, no sentido existencialista do termo (cf. *ibid.*), sobretudo no que diz respeito ao exílio ou afastamento de Portugal. Saramago declarou, em 1998, que «Lanzarote é a minha jangada de pedra» (in Gómez Aguilera 2010: 107) e, no ensaio «A Country Adrift», publicado em 1988 no *Times Literary Supplement*, constata como a distância o ajudou a compreender melhor a cultura ibérica da que saíra: «I was certainly leaving Europe behind for ever more, but the essential fabric of the immense craft transporting me continued to nourish the roots of my own identity and of my collective heritage. I found no reason, therefore, to mourn my lost treasure» (Saramago 1988: 1370). A vida e obra saramaguianas podem ser vistas, assim, como uma grande jangada que tem como rumo um projecto civilizacional, uma nova humanidade, e um novo humanismo sem Deus, mais igualitário, ecologista e anti-especista, e talvez seja este o enquadramento ético, radicalmente decolonial, da sua ideia de «trans-ibericidade».

A ida para Lanzarote surge então como o momento decisivo de realização prática da ideia transiberista, de concretização de uma concepção teórico-literária a partir da perspectiva ampla que a distância agora parece estar a permitir.<sup>9</sup> O que antes era ficção (JdP) agora passa a ser parte do que já argumentei ser uma forma actualizada de obra de arte total, uma «espécie de soma» (Saramago/Reis 1998: 138), como o denomina o autor nos *Diálogos com José Saramago*, entrevista dada em Lanzarote. É neste contexto que o conceito da auto-poiese ganha uma nova dimensão, no sentido de uma profunda transformação da autocognição do sujeito e da sua interacção com o seu meio, que visa, em perspectiva simpoiética (cf. *infra*), o transiberismo como uma identidade que constantemente (re)descobre uma alteridade. A identidade, afinal, não era o problema, mas o uso político que dela se faz. Já em 1978, Saramago alertava, ironicamente, para a «[f]antasia geopolítica que está subjacente no conceito colonialista de crise de identidade», que se estava a debater naquele mo-

<sup>9</sup> Porém, é óbvio que a questão desta distância continua a ser relativa. Grossegasse advertiu, em 2005, que ainda «é difícil proceder a uma análise distanciada do relacionamento da vida literária, académica e política, nomeadamente do “diálogo” complexo entre o escritor e os múltiplos discursos políticos, mediáticos e filológicos que conduzem tanto a rejeição polémica como a consagração eufórica de “José Saramago” português, ibérico, europeu e mundial» (183).

mento em Portugal, «e que encontrará, não duvidemos, solenes e patrióticos didactas» (1999b: 95).

De uma forma geral, esta interpretação do transiberismo podia ser comparada, também, com a «nouvelle autobiographie» de Alain Robbe-Grillet, uma vez que há em Saramago um constante trabalho de memória que, visto no seu conjunto, também se apresenta como uma autoconstrução do sujeito e do autor (cf. Allemand 2008), transiberista neste caso. Mas ao contrário da memória inventiva de Robbe-Grillet, Saramago confere mais importância à sinceridade. O impulso artista e performático que acompanha o seu trabalho de memória, pode ser descrito como uma contínua procura de auto-localização do sujeito num mundo que se está a tornar cada vez mais complexo e inescrutável. No entanto, este processo crítico de autodescoberta, que caracteriza a auto-poiese saramaguiana, é uma busca que tem de ser constantemente retomada, sobretudo para criar a tal unidade trans/ibérica, uma unidade que só se realizaria através da diversidade, repetição e variação, da respectiva reinterpretacção e através de sempre renovadas formas de autoconstrução.

Em relação ao iberismo histórico, produz-se no ideário saramaguiano uma evolução importante porque, ao contrário da maioria dos seus antecessores iberistas, o autor da JdP percorreu intensamente, desde o momento em que surge como romancista, não somente a Península, mas também o mundo ibero-românico transatlântico e, desta forma, aprendeu a contrastar as suas raízes, e pô-las em diálogo directo com um público e uma realidade globais. Desde esta perspectiva, também seria possível dizer que o transiberismo praticado por Saramago, a partir da instalação definitiva em Lanzarote, contribuiu ao surgimento de um projecto de totalidade de vida e obra. Junto com a projecção internacional que lhe conferiu o Prémio Nobel, este projecto pode ser associado àquela história externa da literatura e cultura portuguesas, que esboçou Jorge de Sena desde as Américas, embora com menos fortuna, e a cujo contexto também pertence o escritor e tradutor José Rodrigues Miguéis.<sup>10</sup>

Porém, Lanzarote, como jangada de toda uma obra e vida, só se tornou possível graças às muitas iniciativas e contribuições de Pilar del Río Sánchez,

<sup>10</sup> Trata-se de «um projecto de redefinição do que devia ser a projecção da cultura portuguesa no mundo, e que se foi construindo dentro e fora de Portugal, para Portugal, contra Portugal e (a) pesar de Portugal» (Baltrusch 2020: 19).

quem também nos ofereceu uma explicação desta missão, que afinal era de ambos, e cuja transcendência também é extensível ao transiberismo. Dizia ela, em 2018, que:

[...] a missão é mostrar uma cultura, uma língua e uma forma política de estar no mundo. A ética da responsabilidade. [...] [Saramago] [a]ssumiu o compromisso da responsabilidade de uma forma rotunda. [O] projecto Saramago — chamamo-lo assim depois da morte de Saramago, porque ele não o teria permitido — [é] um projecto de intervenção cultural, social e política de reflexão (del Ríó 2018).

O que nós, como agentes de crítica literária e das ideias, fazemos, fica também delimitado por este comentário. Há um trabalho hermenêutico que só depois da morte de José Saramago começou a ser possível, e que se tem vindo a transformar, com certa frequência, em apropriação (bem-intencionada, mas nem sempre exacta) das ideias e intenções do autor, para além do que este poderia ter permitido em vida. Não é só neste sentido, que a obra já transcendeu o seu autor. Assim, quando me refiro aqui ao transiberismo como um projecto, devo ter em conta que o autor não o teria aceiteado nestes termos, embora soubesse que as obras literárias e filosóficas têm vida própria para além de quem as criou. Isto também se aplica à obra que realizou e realiza Pilar del Ríó desde a morte de Saramago, na medida em que ajudou a construir, e continua a contribuir, a um «projecto» que já antes do falecimento do Nobel tinha sido de ambos.<sup>11</sup> A decisão de levar a Fundação José Saramago a Lisboa, numa viagem de regresso a Portugal, junto com a posterior nacionalização portuguesa da sua actual presidenta, que assim completa também a sua própria viagem dentro da identidade ibérica, conferiram uma nova dimensão e vida à jangada transiberista (cf. também Archer 2010: 408).

Uma outra forma para descrever o potencial simbólico e o alcance deste projecto transiberista podia ser o conceito interdisciplinar da *simpoiese*, criado por Donna Haraway:

Simpoiese é uma palavra simples; significa «fazer-com». Nada se faz a si próprio; nada é realmente autopoietico ou auto-organizador. [...] Simpoiese é uma palavra própria de sistemas históricos complexos, dinâmicos, responsivos, situados. É

<sup>11</sup> As questões relacionadas de co-autoria e co-produção de certos aspectos da obra saramaguiana ainda não foram abordados pela crítica.

uma palavra para fazer-o-mundo-com, em companhia. A simpoiese envolve a autopoiese e a desdobra e a estende de modo generativo (2016: 58, trad. minha).<sup>12</sup>

A minha proposta de relacionar o vasto e elaboradíssimo significado da simpoiese, que Haraway desenvolve em *Staying with the trouble* (2016), com o transiberismo saramaguiano que, em vida do autor, nunca foi objecto de uma definição e explicação detalhadas, é, admitidamente, ambiciosa. Inicialmente, o conceito de simpoiese de Donna Haraway se refere à ideia da criação mútua e interdependência de diferentes espécies, o que se oferece também para a descrição e análise da crítica do antropomorfismo e especismo presente na obra saramaguiana.<sup>13</sup> Pode ser visto como uma resposta à ideia do excepcionalismo humano, que tem sido utilizado para justificar a subjugação de espécies não-humanas e do ambiente natural. Porém, a simpoiese harawayiana também tem implicações pós- e decoloniais comparáveis ao transiberismo cultural (embora este último não represente um corpo teórico coeso como no caso de Haraway).<sup>14</sup> Ao enfatizar a interdependência e co-criação de espécies, Haraway contraria a ideia de que os seres humanos são superiores a outras formas de vida, o que é um princípio central do colonialismo. Repensar as relações entre os seres humanos e o mundo natural também ajuda a desafiar a visão hierárquica de uma produção de conhecimento centrada no Ocidente. Por isso, relacionar Haraway e Saramago ajuda a descentralizar o humano e a criar formas de pensar o mundo mais inclusivas e equitativas, desafiando o legado contínuo do colonialismo e os seus efeitos sobre as comunidades marginalizadas. Tanto o pensamento de Haraway como o transiberismo saramaguiano podem ser vistos como filosofias que questionam estruturas opressoras e poderes coloniais, enfatizando a interdependência e a criação mútua de espécies e culturas.

<sup>12</sup> «Sympoiesis is a simple word; it means ‘making-with’. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it» (Haraway 2016: 58).

<sup>13</sup> Cf. a importância dada aos cães em vários romances, ao elefante, entre o protagonismo que assumem tantos outros animais ao longo da obra.

<sup>14</sup> Neste sentido, o transiberismo cultural sugere que as culturas estão em constante fluxo, influenciadas pelas interações e trocas que ocorrem entre elas. O ideal desta interconectividade de diferentes culturas seria uma simpoiese que enfatiza a interdependência e a criação mútua de diferenças e semelhanças, a importância do respeito e compreensão mútuos, e a colaboração e cooperação na criação de novas formas de pensar e ser.

Há uma possível justificação desta proposta de pensarmos simpoiense e transiberismo em conjunto que pode ser deduzida do texto fundamental «Chiapas, nome de dor e de esperança». Este pequeno ensaio nasceu a partir das impressões da visita de Saramago a Chiapas, em 1998, e foi publicado em 2001, como prólogo aos *Escritos Selectos* do Subcomandante Marcos:

Conta Eduardo Galeano, o grande escritor uruguaio, que Rafael Guillén, antes de tornar-se Marcos, veio a Chiapas e falou aos indígenas, mas eles não o entenderam. Então meteu-se na névoa, aprendeu a escutar e foi capaz de falar. A mesma névoa que impede ver pode ser também a janela aberta para o mundo do outro, o mundo do índio, o mundo do «persa»... Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir, talvez depois, finalmente, sejamos capazes de compreender (Saramago 1999b: 214).

O que em aparência «impede ver» pode dar, precisamente por isso, acesso a uma perspectiva em comum, e simpoiética na linha da filósofa, bióloga e teórica do feminismo, Donna Haraway. Isto requer um posicionamento renovado, «sem exceções que matam nem hegemonias que assassinam», como dizia Saramago na referida conferência de Edimburgo. Outro exemplo da sua procura de uma nova perspectiva transcultural dá-se em 1997, por ocasião de uma exposição de Sebastião Salgado em Madrid, onde Saramago advertiu que «[p]recisamos de uma outra maneira de olhar as imagens que nos mostram a realidade, já que com a realidade, ela própria, não ousamos enfrentarmo-nos» (1999c: 93). No caso de Chiapas, Saramago procurou intencionalmente este enfrentamento e expôs-se ao que a JdP literariamente aventurou, ou seja, a necessidade de a Europa em geral, e os «peninsulados» em especial terem de «renovar o diálogo com esses povos irmãos. Mas sem nenhum intuito de neocolonialismo»,<sup>15</sup> como o circunscrevia numa entrevista de 1992. Porém, também era consciente de que «[a] gente não pode carregar culpas que não são nossas», e que «[o] diálogo hoje é entre vivos e não entre mortos e vivos» (in Gómez Aguilera 2010: 189). O humanismo crítico que transparece nestas palavras, aproxima-se, novamente, das advertências de Haraway:

Ao criarmos relações de parentesco temos de actuar com respeito aos parentescos historicamente situados, diversos e que não devem ser generalizados ou apropriados.

<sup>15</sup> Isto inclui, obviamente, também a forma como povos ibéricos se relacionaram e relacionam entre si.

dos no interesse de uma humanidade que se torna demasiado rápido em algo comum [...] (Haraway 2016: 207, trad. minha).<sup>16</sup>

As ideias saramaguianas da «capacidade revolucionária [do ser humano] de transformar-se a si próprio», e da simultânea exclusão de qualquer «intuito de neocolonialismo», e que podem ser interpretadas como *conditio sine qua non* do transiberismo, adaptam-se também às exigências de Haraway, quando detalha que

[...] [e]nquanto autopoiese não significa um «auto-fazer-se» autossuficiente, autopoiese e simpoiese, colocando em primeiro e em segundo plano diferentes aspectos da complexidade sistémica, encontram-se num atrito ou envolvimento generativo, em vez de oposição (2016: 61, trad. minha).<sup>17</sup>

Este talvez seja o alcance teórico mais amplo que se poderia conferir à transibericidade saramaguiana que, repito, é uma proposta que o autor não desenvolveu de forma analítica, cabendo à posterioridade testar a sua eficácia e abrangência.

Existe, no entanto, outro âmbito nos debates actuais, aquele que versa sobre o decolonialismo, mais virado para a prática, com o qual a transibericidade devia ser posta em diálogo. Já referi que uma das linhas temáticas principais do transiberismo é a preocupação com a falta de consciência decolonial na forma como a América é vista desde a Europa, e na qual podemos incluir a África, embora Saramago não se tenha referido muito a este espaço geográfico-cultural na sua obra. Mas a desejável mudança de perspectiva e criação de um sentimento identitário mais simpoiético e menos étnico-cultural ou colonial-patriarcal, que Saramago reclama, encontra uma dificuldade adicional. Quando «não há, como nunca houve, uma maneira europeia de olhar a América», mas várias, cada uma acaba por ser exploradora à sua maneira, incluída aquela do «Grande Vizinho do Norte», os Estados Unidos (Saramago 1999b:

<sup>16</sup> «Making kin must be done with respect for historically situated, diverse kinships that should not be either generalized or appropriated in the interest of a too quick common humanity, multispecies collective, or similar category».

<sup>17</sup> «As long as autopoiesis does not mean self-sufficient 'self-making', autopoiesis and sympoiesis, foregrounding and backgrounding different aspects of systemic complexity, are in generative friction, or generative enfolding, rather than opposition».

184). A proposta mais concreta para alcançarmos uma perspectiva transiberista de orientação simpoiética, talvez se encontre num texto que Saramago citou nos *Cadernos de Lanzarote* a partir de outra comunicação do já referido, e para ele tão inspirador, XIV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada em 1994. Aí dizia Leyla Perrone-Moisés que

Encontrando-se a doxa hegemónica actualmente em crise de legitimidade e de eficácia, a para-doxa latino-americana pode construir uma instância crítica e libertadora para as próprias culturas hegemónicas. Inventada pela Europa como um mundo ao lado, a América teve sempre essa tendência, voluntária ou involuntária, de ser a paródia da Europa. Como toda a antiga colónia, a América é necessária à Europa como um espelho. Que o espelho adquira uma perturbadora autonomia, tornando-se deformante, que devolva uma imagem ao mesmo tempo familiar e estranha, é esse o risco ou a fatalidade de toda a procriação ilegítima (1995: 179-180, cf. também Perrone-Moisés 1997: 252, itálico meu).

Saramago retomou a ideia da importância de uma para-doxa decolonial vinda do outro lado do Atlântico. Estas influências que recebeu, principalmente desde o Brasil e o México, acabaram por ser fundamentais para o que depois denominou o seu

[...] utópico sonho, o de um transiberismo criador [...] com vista à definição dum projeto, culturalmente produtivo, politicamente novo, que justamente me atreveria a condensar na seguinte ideia: que da Península Ibérica [...] procuremos olhar e compreender a América. Não para tornar a inventá-la cinco séculos depois, mas talvez para ajudar à invenção duma Europa nova, eticamente reformada, com muito mais escrupulos e muito menos ambições. Se ainda vamos a tempo (1999b: 184-185, itálico meu).

Porém, hoje convém relacionarmos esta interpretação e contextualização decolonial do transiberismo, à qual tentei associar uma perspectiva simpoiética, com a actualidade do debate público em Espanha e em Portugal sobre o passado colonial. Em Portugal, este debate é ainda recente, se exceptuarmos alguns momentos do breve período do PREC<sup>18</sup> e o seu desejo de pôr um pon-

<sup>18</sup> O Período Revolucionário em Curso, que designa o processo de actividades revolu-

to final e imediato à Guerra Colonial. Esta intenção de descolonização só se cumpriu muito superficialmente, uma vez que se tratou de um processo sem um trabalho de memória associado que pudesse ter tido uma repercussão interna. Até aos dias que correm, não se materializou uma vontade política para assumir, de forma institucional,

[...] a longa e sinuosa história da responsabilidade portuguesa no comércio e escravização de africanos, nem as outras formas de opressão que em nome do país foram praticadas e legalmente sustentadas nas colónias africanas até à extinção do regime colonial português em 1974-75 (Pereira *et al.* 2017).

É desta forma que um grupo de académicas/os e escritoras/es protestou, numa carta aberta, contra o discurso proferido pelo Presidente da República, numa visita ao Senegal em 2017, que consideraram ter reavivado

[...] o branqueamento da opressão colonial implícito na visão do projeto colonial português como «missão civilizadora», uma visão que é ainda muito popular nos sectores mais retrógrados da sociedade portuguesa, mas que é inerentemente paternalista e particularmente atentatória da dignidade e da pujança cultural dos povos colonizados (*ibid.*).

Saramago, estando vivo, poderia ter sido um dos signatários.

Apesar de este debate sobre o decolonialismo ter adquirido uma maior visibilidade nos últimos anos em Portugal, ainda está longe de ter a amplitude e normalidade que o caracteriza, por exemplo, em muitos países latino-americanos. E tal como já tinha acontecido com as perspectivas de género, grande parte da investigação académica correspondente, e capaz de dar novos impulsos ao debate, continua a chegar, primordialmente, desde o exterior. Um exemplo poderia ser a polémica sobre as novas propostas de lermos textos clássicos em relação aos «significados que até agora não têm sido observados, nem discutidos nos materiais escolares que acompanham a leitura da obra», como aquele que desencadeou a investigadora cabo-verdiana Vanusa Vera-Cruz Lima, quando apresentou, em Fevereiro do ano passado, uma palestra na Universi-

---

cionárias que começa com o 25 de Abril de 1974 e termina com a aprovação da Constituição Portuguesa, em Abril de 1976.

dade de Massachusetts Dartmouth (EUA) com o título: «Serão Os *Maias* de Eça de Queirós (1888) um romance racista?» (2021). Estava feito o escândalo nas redes sociais e entrevistaram até um ex-ministro da Cultura e um ex-Secretário de Estado denunciando uma suposta trama para censurar o Eça, quando a investigação se limitava a propor «um comentário pedagógico sobre esta faceta da obra, tal como se comentam outros significados» (ibid.), como é já habitual nos contextos anglófonos ou germanófonos. De facto, qualquer proposta de decolonizar o cânone literário e cultural, suscita imediatamente acusações de desvalorização de obras e patrimónios considerados essenciais para a identidade nacional ou académica.<sup>19</sup> É um trabalho de memória que continua a ser um assunto difícil e incompreendido pela grande maioria do público em Portugal (o mesmo se aplica no caso espanhol).

Outro exemplo recente seria o livro *Women writing Portuguese late colonialism in Africa*, de Ana Paula Ferreira (2020), que trouxe uma análise da colonialidade do género na literatura portuguesa, e de «como o preconceito de classe e o sexismo trabalham juntos com o racismo para defender uma ordem colonial das coisas na antiga metrópole colonial em transição para a globalização neoliberal» (149). Mostra, também, como alguma da actual literatura escrita por mulheres logra «expor e desconstruir os vários racismos que a política identitária, sob a capa do multiculturalismo global, tende a agrupar e, portanto, potencialmente apoiar» (150).<sup>20</sup> Também é ilustrativo o facto de a maioria dos impulsos de inovação da cultura e cidadania portuguesas, nomeadamente desde perspectivas pós-colónias e de estudos de género, sempre terem vindo desde o exterior, muitas vezes com pouco apoio desde o interior, uma constante que só começou a mudar desde há pouco mais de uma década.

O exemplo actual mais notório, ao meu ver, parte da figura e obra de Grada Kilomba, investigadora e artista portuguesa radicada na Alemanha. Pratica uma inovadora fusão entre os mundos académico, a performance e a instalação artísticas, que lhe tem valido um crescente reconhecimento internacional. Em 2017, teve as suas primeiras exposições em Portugal e, desde a tradução para português do seu exitoso livro, *Memórias da Plantação*, em 2019, começou

<sup>19</sup> Em ambos casos, caracterizam-se ainda por uma clara predominância de valores patriarcais e conservadores em geral que continuam a impedir que os métodos interdisciplinares e culturais críticos contribuam para o progresso científico e a reparação histórica.

<sup>20</sup> Penso que esta avaliação também se aplica a outras formas de expressão artística das mulheres, como por exemplo no caso de Grada Kilomba (cf. infra).

a ter uma certa visibilidade também no seu país de origem. A jornalista Mariana Duarte já avisara em 2017 que «Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir, mas a quem Portugal andou a prestar pouca atenção durante demasiado tempo». A polémica sobre a escolha do projecto que iria representar Portugal na Bienal de Veneza de 2022, trouxe o seu nome outra vez à ribalta, quando um dos membros do júri, o crítico de arte Nuno Crespo, manobrou de tal forma para que Kilomba, a candidata preferida pela maioria, pudesse ser excluída.<sup>21</sup> Seja-me permitido este excuro sobre detalhes esclarecedores do vergonhoso atraso do trabalho de memória em Portugal no que diz respeito ao seu passado colonial, porque confirmam a importância da iniciativa transiberista saramaguiana.

A obra e o pensamento de Grada Kilomba, uma artista internacionalmente já muito conceituada, podem ser comparados com o potencial teórico-prático da transibericidade no contexto de um futuro espaço afro-luso-brasileiro. Partirei do excelente estudo de Inês Beleza Barreiros e Joacine Katar Moreira, sobre a «Theory-in-Praxis of Grada Kilomba» (2020) que sintetiza, a partir da sua obra, cinco modos ou vias para conseguirmos decolonizar o conhecimento e o imaginário na actualidade, e que quero colocar em diálogo com José Saramago:

1. Um trabalho no nosso interior.
2. Interdisciplinaridade como método.
3. Arte «híbrida» como expressão decolonizadora.
4. O regresso à(s) fonte(s).
5. «Performar o conhecimento» como teoria-em-prática (Barreiros/Moreira 2020: 71, trad. minha).<sup>22</sup>

Tal como a obra artística de Grada Kilomba, também a transibericidade tem de ser posta à prova desde as perspectivas e estudos que começam a surgir

<sup>21</sup> António Guerreiro em «A arte 'bienalizada'» (*Ípsilon*, 24/12/2021): «Esta é a linguagem da política cultural que nada tem que ver com a arte. O melhor que pode acontecer é que o artista, aceitando taticamente o papel didáctico e de agente cultural que lhe é requerido, acabe por desactivar e subverter, com a força da sua obra, esta engrenagem ideológico-culturalista».

<sup>22</sup> «1. A work within ourselves. 2. Interdisciplinarity as method. 3. 'Hybrid' art as decolonizing expression. 4. A return to the source(s). 5. 'Performing knowledge' as a theory-in-praxis».

com força nos anos 60 e 70 do século passado, e que têm vindo a demonstrar a necessidade de um constante questionamento epistémico do nosso conhecimento, introduzindo perspectivas mais holísticas e decolonizadoras. Barreiros e Moreira lembram como Michel Foucault desencadeou o debate de uma ordem colonial do conhecimento, como Frantz Fanon desvelou a dominação epistemológica que exerceu o colonialismo, ou como Amílcar Cabral advertiu da negação e do silenciamento dos processos históricos dos povos dominados. Posteriormente, Gayatri Spivak falou da «violência epistémica» do colonialismo; Anibal Quijano da intrínseca «colonialidade do poder»; Walter D. Mignolo da colonialidade do próprio conhecimento; bell hooks da periferia como espaço de resistência e de abertura radical; entre tantas outras vozes, enquanto, mais recentemente, desde o feminismo de culturas indígenas se têm vindo a reivindicar novas formas de conhecimento não-académicas e não-androcêntricas.

A partir deste vasto contexto teórico, pouco assumido ainda pela maioria da academia em Portugal, Grada Kilomba decidiu inverter o processo académico habitual de «produzir conhecimento através da produção de respostas», para introduzir a perspectiva, mais experimental e artística, da «produção de conhecimento através da colocação de questões» (cf. 2017a: 97), comparável à estratégia poético-política perseguida por Saramago (cf. Baltrusch 2022). O resultado desta trajetória é uma teoria-prática do «performar o conhecimento» («performing knowledge»), como o designa Kilomba (cf. Barreiros/Moreira 2020: 60), com a intenção de decolonizar o conhecimento (Kilomba 2017c). Entre as suas muitas instalações e performances destacam os exemplos de «Decolonizing Knowledge», uma conferência-performance de 2015, a partir de velhos materiais audiovisuais provenientes da Guiné-Bissau; e «O Barco/The Boat», uma instalação em Lisboa, de 2021, na que 140 blocos carbonizados formaram a silhueta de uma nau que transportava pessoas escravizadas. Kilomba insiste: «Portugal encontra-se na negação completa. Ainda. Não temos nem culpa nem vergonha na cara em relação à história colonial» (2017b).

Naturalmente, cabe agora a pergunta sobre a relação entre José Saramago, a transibericidade e a obra de Grada Kilomba? Admito que possam existir dúvidas, mas creio que há um aspecto que as une inegavelmente: As questões que Kilomba coloca à história da cultura e das ideias portuguesas na actualidade, são como um espelho que conta uma verdade incómoda para a maioria da sociedade. *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) também representam revisitações profunda-

mente críticas da história e cultura nacionais. Se as ideias utopicamente positivas que hoje temos de José Saramago e da transibericidade, em toda a sua ainda frágil construção argumentativa, aguentarem a imagem que o espelho da reivindicação decolonizadora de Grada Kilomba lhes mostra, numa actualidade em que estas questões irão dominar a médio ou longo prazo os respectivos debates, então poderão ser consideradas dignas de entrarem no renovado panteão de uma cultura, em que muitas outras figuras e ideias de vulto hão-de retroceder à segunda linha, enquanto outras, invisibilizadas até agora, irão entrar.

Assim, o que me proponho fazer em consequência, é uma aproximação do que poderiam ser futuras vias de análise e desenvolvimento de um pensamento transiberista. Começo com o primeiro ponto, «Um trabalho no nosso interior». Quando Grada Kilomba afirma que «Não conto histórias para os outros, conto histórias para perceber quem sou Eu», realiza um trabalho de autopoiese. É um «transformar-se a si mesmo» diferente daquele que demandou Saramago, mas ao mesmo tempo comparável. É um processo de «auto-reparação» (Barreiros e Moreira 2020: 71) em termos históricos e decolonizadores, para finalmente poder «tornar-se *sujeito*» (Kilomba 2020), desde a consciência de ser descendente de pessoas escravizadas. Também a transibericidade só faz sentido quando consegue adentrar-se na névoa «que impede ver», sendo que só desde o seu interior se pode abrir uma janela para «o mundo do outro, [...] do “persa”», como dizia Saramago, e que permite não só descobrir o que supostamente é a/o *Outra/o*, mas também que esta/e *Outra/o* sempre é uma construção nossa, ou de quem mantém o poder. O trabalho autopoietico é muito diferente em ambos, mas partilha o desejo de ser reconhecido como sujeito, como pessoa. Dizia Saramago em relação à sua obra:

O que quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa (Saramago e Reis 1998: 98).

Em segundo lugar, a «Interdisciplinaridade como método», não se refere somente aos diferentes formatos e medialidades de que se serve a arte de Grada Kilomba. Trata-se sobretudo da intenção de encontrar formas que permitam a presença e visibilidade de uma pluralidade de vozes diferentes, capazes de falar contra o poder do conhecimento colonial e a colonialidade do poder.

Kilomba descreve esta intenção no catálogo da sua exposição «The most beautiful language», na qual reflectiu sobre quem pode realmente representar uma língua materna:

Espera-se que criemos uma distância em relação ao objecto que estudamos, descrevemos e encenamos. E nos pedem que nos distanciemos, as nossas biografias e os nossos corpos, das questões que esse objecto possa suscitar — e esse é exactamente o cerne da produção de conhecimento colonial. Há uma marginalização violenta de certos corpos e, simultaneamente, essa fantasia de ser objectivo, neutro e universal. Mas o que acontece quando você tem sido historicamente esse objecto? O que acontece quando você se torna o sujeito falante? Em quais idiomas e formatos uma pessoa deve falar da sua realidade? (*apud* Barreiros e Moreira 2020: 71, trad. minha).

Além desta questão de uma distância, inapropriada em muitos casos de relação a temática de/colonial, e que Saramago defendeu de formas variadas, poderíamos evocar o exemplo da mulher do médico, em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Perante a infidelidade do marido e, de forma muito mais evidente, quando confrontada com as violações e a necessidade de se transformar em sujeito falante, activo e empoderado, esta mulher foi forçada a ter uma voz própria e forte não só para falar, mas também para enfrentar a sua realidade histórica como mulher, marginalizada e violentada.

Em termos de interdisciplinaridade formal, também podíamos relacionar o questionamento do conhecimento colonial com a presença e função das vozes narrativas na escrita saramaguiana — a voz colectiva, a voz da pluralidade, as múltiplas vozes individuais, às vezes dissonantes. Também a sobreposição ou o atrito de história e ficção, ou do poético e do político em Saramago (cf. Baltrusch 2022), poderiam ser lidos como métodos na procura de uma produção de conhecimento decolonizado em vários sentidos.

Uma «Arte “híbrida” como expressão decolonizadora», está relacionada, no caso de Grada Kilomba, com a criação daquilo que ela designou com o «espaço híbrido no que o académico e o artístico se dissolvem um ao outro» (Barreiros/Moreira 2020: 72). Já referi dois casos nos quais as comunicações do XIV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada acabaram por ser retomados por José Saramago nos *Cadernos de Lanzarote*, e cujas ideias se entreteceram com o seu discurso transiberista. O entretecimento de vida e obra na jangada de Lanzarote também é um espaço híbrido que visa

uma produção de conhecimento com uma orientação simultaneamente libertadora e libertária, e que procura despir o que resta de colonialidade patriarcal. Também a proximidade com elementos artivistas e performáticos é inegável no Saramago activista, quando observamos, por exemplo, a compaixão e intensidade poética da linguagem empregada no texto «Chiapas, nome de dor e de esperança».

O quarto ponto, «O regresso à(s) fonte(s)», é para Grada Kilomba em primeiro lugar um regresso à África, à procura da origem dos seus nomes familiares e da história da escravização. Mas também para reatar os laços com a tradição histórica dos griô e das griotes, das pessoas da África Ocidental que conservavam e transmitiam histórias, conhecimentos, canções e mitos dos seus povos. A presença da África na obra saramaguiana é, em comparação, diminuta, porém, a importância que conferiu à oralidade da literatura tradicional, e que tem óbvias repercussões para um desenvolvimento da ideia da transibericidade, podia ser interpretada também a partir das coordenadas decoloniais. Em Saramago, este regresso às fontes surge com uma escolha fundamental, existencialista, quando decide abandonar toda a dependência do sistema instituído e ir ao Alentejo à procura de uma tradição oral e de uma presença de quem conta histórias ou recita poesia. Combina-se o autopoietico «trabalho no nosso interior» com a simpoietica procura de uma forma de ser e um estilo próprios, neste caso, a partir daquilo que Saramago designou como a «conversa contínua» do povo (Saramago/Reis 1998: 98), a fala-em-comunidade das pessoas no contexto de uma milenar tradição de poesia oral, que originalmente também tivera uma componente corpórea.

O impulso decolonizador desta decisão de Saramago, e que já conecta com a ideia do «Performar o conhecimento» como teoria-em-prática», é o facto de esta tradição oral sempre ter sido menosprezada pela crítica académica e pela história da literatura. Literariamente, o que Saramago inicia com *Levantado do Chão*, é também uma afirmação de política cultural, em que a escrita contraria o canonicamente pré-estabelecido. A estética da oralidade transporta para a narrativa a ideia do acto performativo, que torna mais fácil evadir padrões e de reafirmar, entre outros efeitos, diferenças ideológicas. Também permite definir um poético ontológico que não está sujeito aos constrangimentos das tradições discursivas dominantes, da qual Saramago é muito consciente, sobretudo quando diz que a estética da «conversa contínua» é «[u]ma pequena subversão, do meu ponto de vista, mas essa subversão (se existe) é de natureza ontológica» (1998: 98). Performa-se, assim, um conhecimento

decolonizado a partir do regresso a uma fundamentação ontológica do poético-político, que é indissociável da escrita saramaguiana. Mas também representa um regresso às origens biográficas, se pensarmos na importância que o autor sempre conferiu à avó Josefa e ao avô Jerónimo, analfabeto mas considerado a pessoa mais sábia do mundo. A elite lisboeta sempre desprezou Saramago por causa da sua origem, e por ser um autodidacta, como se fosse um arrivista que não devia ter entrado na classe selecta da burguesia culta. O caso de Saramago é, assim, uma história de decolonização neste pequeno e quase provincial Portugal. Talvez não tenha o alcance, a actualidade e abrangência teórico-práticas da mensagem decolonial de Grada Kilomba, mas teve e ainda tem, neste reduzido contexto cultural, que é hoje Portugal, um forte efeito de «challenging art». Este efeito da sua criação artística reivindicativa pode ser aproveitado para a interpretação de um pensamento transiberista decolonial e simpoiético.

Em conclusão, creio que o transiberismo, como ideia filosófica e também prática, pode ser muito útil para explorar a aspiração universal e holística da obra saramaguiana, uma intenção que o autor tinha caracterizado como uma tentativa de «descrição totalizadora», ou de «dizer tudo» numa «espécie de soma» (1998: 138). Em termos poéticos mais tradicionais, equivaleria a uma aspiração épica, uma teoria-em-prática muito mais ambiciosa do que *Os Lusíadas* ou a *Mensagem*. O que mais se aproxima em Saramago de uma concretização prática do transiberismo, talvez esteja contido no que na sua prática literária é o poético-político. Transparece também nesta descrição que nos deu do narrador na sua obra de ficção nos *Cadernos de Lanzarote* que contém, como sabemos, este ««sinal de uma pessoa» que no fundo era ele próprio:

Reside aqui, a meu ver, a questão essencial. Conhecemos o narrador que procede de maneira imparcial, que vai dizendo o que acontece, conservando sempre a sua própria subjectividade fora dos conflitos de que é espectador e relator. Há, porém, um outro tipo de narrador muito mais complexo, *um narrador a todo o tempo substituível, que o leitor reconhecerá ao longo da narrativa, mas que muitas vezes lhe dará a impressão estranha de ser outro. Este narrador instável poderá mesmo ser o instrumento ou o sopro de uma voz colectiva*. Será igualmente uma voz singular que não se sabe donde vem e se recusa a dizer quem é, ou usa de arte bastante para levar o leitor a identificar-se com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, enfim, mas não explicitamente, ser a voz do próprio autor: é que este, fabricante de todos os narradores, não está reduzido a saber só o que as suas personagens sabem, ele sabe que sabe e quer que isso se saiba... (1996: 73, itálico meu).

Neste sentido, as histórias que Saramago conta, nomeadamente aquelas de relevância para o transiberismo, podiam ser consideradas o que James Clifford, no contexto de um estudo sobre as formas em que as comunidades indígenas se reinventaram numa pós-modernidade complexa, denominou as «big enough stories», histórias suficientemente grandes, mas que evitam as grandes teorias uniformizadoras (2013: 201). Este tipo de realismo pragmático — no sentido de obras abertas e críticas, que continuam a lutar, a manter contactos e diálogos — poderia também caracterizar o transiberismo como uma «produção de conhecimento através da colocação de questões», que reclama Kilomba (2017a: 97), ou como «mundos-em-comum, cosmopolítica»,<sup>23</sup> cuja construção simpoiética reivindica Haraway (2016: 207).

Futuras análises não-de verificar se podemos interpretar o projecto saramaguiano em geral, e o transiberismo em especial, como uma *teoria-em-prática*, capaz de «tornar o conhecimento vivo», como diz Grada Kilomba, com uma arte que «consegue formular, sem impor, uma plataforma em que o público levanta questões que não estavam lá antes» (in Duarte 2017), e que é precisamente o que tentei fazer com o transiberismo saramaguiano. Porque a decolonização do conhecimento começa quando a arte entrar numa pessoa, emocional e até fisicamente, para transformá-la (cf. Kilomba 2017d). Talvez foi isso que tenha acontecido com a pessoa e a obra de José Saramago, e talvez seja isso ao que uma eventual continuação filosófica do transiberismo devia aspirar.

## FINANCIAMENTO

Este artigo foi escrito no âmbito do projecto de investigação Poesía Actual y Política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos (PID2019-105709RB-I00, financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad do Governo de Espanha), e do grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

<sup>23</sup> «Common worlds—cosmopolitics».

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEMAND, Roger-Michel (2008). «Renouveau et renaissance dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet», *@nalyse* 3:2, 26-50.
- ARCHER, Paulo (2010). «Para uma arqueologia da Ibéria: na Jangada de Saramago até aos Cadernos de Lanzarote». *Revista de História das Ideias*, 31, 389-414.
- BALTRUSCH, Burghard (2010). «A Nova Mensagem do Trans-Iberismo - sobre alguns elementos utópicos e metanarrativos no discurso saramaguiano». Burghard Baltrusch (ed.). *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia* – Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 53-72.
- BALTRUSCH, Burghard (2020). «A sua jangada ainda flutua sobre as águas: Revisitando José Saramago dez anos após a sua morte – com Sena e Sartre ao fundo». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 5, 1-25.
- BALTRUSCH, Burghard (2022). «Sobre o poético e o político em José Saramago». *Cincinnati Romance Review*, 52, 35-52.
- BARREIROS, Inês Beleza; MOREIRA, Joacine Katar (2020). «“To decolonize is to perform”: The Theory-in-Praxis of Grada Kilomba». Margarida Rendeiro; Federica Lupati (ed.). *Challenging Memories and Rebuilding Identities: Literary and Artistic Voices that undo the Lusophone Atlantic*. New York; London: Routledge, 56-81.
- CESAIRE, Aimé (1969). *Una tempête, d'après “La Tempête” de William Shakespeare: adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Seuil.
- CLIFFORD, James (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- DEL RÍO SÁNCHEZ, Pilar (2018). «A última carta de Saramago – 20 anos depois do Nobel», entrevista concedida a Isabel Lucas, *Público*, 7/10/2018 [em linha] [15 março 2019] <<https://www.publico.pt/2018/10/07/culturaipsilon/noticia/quando-o-tempo-comecou-a-contar-faz-20-anos-1846366>>.
- DUARTE, Mariana (2017). «Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir». *Público – Ípsilon*, 18/08/2017 [em linha] [20 maio 2021] <<https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipsilon/noticia/grad-kilomba>>.
- FERREIRA, Ana Paula (2020). *Women writing Portuguese late colonialism in Africa*. Liverpool: Liverpool University Press.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.) (2010). *As Palavras de Saramago*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- GROSSEGESSE, Orlando (2005). «Sobre a obra de José Saramago: A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004». *Iberoamericana*, V:18, 181-195.
- GROSSEGESSE, Orlando (2009). «Torga em Saramago: Dos Poemas Ibéricos à Jangada de Pedra». *Veredas*, 11, 109-130.

- HARAWAY, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- JUNIOR, Benjamin Abdala (1996). «Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada». *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 3, 87-95.
- KILOMBA, Grada (2017a). «Living in a Space of Timelessness: Theresa Sigmund in Conversation with Grada Kilomba». *Secrets do Tell, Exhibition Catalogue*. Lisboa: MAAT, 94-99.
- KILOMBA, Grada (2017b). «Continuamos, gloriosamente, a contar quantos países falam português», entrevista concedida a Lúcia Crespo, *Jornal de Negócios*, 10/11/2017 [em linha] [27 julho 2022] <<https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/grada-kilomba-continuamos-gloriosamente-a-contar-quantos-paises-falam-portugues>>.
- KILOMBA, Grada (2017c). «“Não conto histórias para os outros, conto histórias para perceber quem sou Eu”: entrevista a Sílvia Escórcio», *Contemporânea*, 12, [em linha] [26 julho 2022] <<https://contemporanea.pt/edicoes/12-2017/grada-kilomba>>.
- KILOMBA, Grada (2017d). «The Most Beautiful Language». *The Most Beautiful Language, Exhibition Catalogue*. Lisboa: EG-EAC.
- KILOMBA, Grada (2020). *Memórias da Plantação – episódios de racismo quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.
- LIMA, Vanusa Vera-Cruz (2021). «As passagens racistas em *Os Maias* justificam nota pedagógica — defende investigadora», entrevista dada à LUSA [em linha] [26 fevereiro 2022] <<https://www.publico.pt/2021/03/07/culturaipsilon/noticia/passagens-racistas-maias-justificam-nota-pedagogica-defende-investigadora-1953397>>.
- PAZOS JUSTO, Carlos (2008). «A *Jangada de Pedra* de José Saramago: repertório e sistema interliterário ibérico». *Diacrítica*, 22:3, 197-210.
- PEREIRA, Pedro Schacht *et al.* (2017). «Um regresso ao passado em Gorée: Não em nosso nome» [em linha] [26 julho 2022] <<https://www.dn.pt/portugal/um-regresso-ao-passado-em-goree-nao-em-nosso-nome-6228800.html>>.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1997). «Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina». *Estudos Avançados*, 11:30, 245-259.
- SABINO, Raquel (2022). «À procura dos homens imaginários: o transiberismo de José Saramago». *ECCOM Centenário de José Saramago*, 13:25, 225-237.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2020). «José Saramago, transiberista». Carlos Reis (org.). *José Saramago: Nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 47-61.
- SARAMAGO, José; ALVES, Clara Ferreira [et al.] (1986). «A facilidade de ser ibérico», entrevista. *Expresso*, 08/11/1986, 36-39.
- SARAMAGO, José; REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1980). *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

- SARAMAGO, José (1984). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1988). «A Country Adrift». *TLS: Times Literary Supplement*, 4471, 137º.
- SARAMAGO, José (1990). «Mi iberismo». Cesar Antonio Molina. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal [em linha] [26 julho 2022] <<https://estadoiberico.wordpress.com/2016/12/01/bibliografia-iberista-x-mi-iberismo-jose-saramago-1990/>>.
- SARAMAGO, José (1993). «Ibéria entre Europa e América Latina» [em linha] [26 julho 2022] <<https://www.josesaramago.org/iberia-entre-europa-e-america-latina/>>.
- SARAMAGO, José (1994). *Cadernos de Lanzarote, Diário I*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1995). *Cadernos de Lanzarote, Diário II*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1996). *Cadernos de Lanzarote, Diário III*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1998a). *Cadernos de Lanzarote, Diário IV*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José [1998b] (2010). «De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz». Público, 18-06-2010 [em linha] [26 julho 2022] <<https://www.publico.pt/2010/06/18/culturaisilon/noticia/discurso-perante-a-real-academia-sueca-de-como-a-personagem-foi-mestre-e-o-autor-seu-aprendiz-1442556>>.
- SARAMAGO, José (1999a). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1999b). *Folhas Políticas 1976-1998*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1999c). *Cadernos de Lanzarote, Diário V*. Lisboa: Caminho.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SIEWIERSKI, Henryk (2009). «Prefácio». Agostinho da Silva. *Condições e Missão da Comunidade Luso-Brasileira e outros ensaios*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 7-14.
- SILVA, Marisa Corrêa (2002). «José Saramago: o iberismo como utopia». *Acta Scientiarum Maringá*, 24:1, 67-70.
- TORGA, Miguel (1990). *Diário XV*. Coimbra: [Ed. do autor].



Copyright © Burghard Baltrusch, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.



# DIÁLOGOS IMPOSSÍVEIS EM TEMPO DE PÓS. COLOCAÇÕES GEOGRÁFICAS E IDENTIDADES EM JOSÉ SARAMAGO E RUY DUARTE DE CARVALHO

LIVIA APA

CeSAC - Università degli Studi di Napoli L'Orientale

RESUMO: As linhas que se seguem se guiam por um imaginário diálogo entre a dimensão teórica da ideia de identidade nacional proposta pela reflexão de José Saramago depois da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia e a reflexão do escritor e antropólogo Ruy Duarte de Carvalho apresentada nas obras que têm como centro o universo cultural do mundo kuvale do Sul de Angola, escritas em boa parte nos anos da guerra civil ocorrida depois da independência nacional do país. Interrogando-se, repensando e tentando reequilibrar a relação entre centros e margens de uma ideia de comum, ambos os autores procuram um caminho para imaginar uma nova auto-colocação, capaz de re-significar a ideia de fracasso da relação imperial por um lado e por outro o falhanço de uma ideia de Nação macrocéfala que parece desconhecer as partes que compõem o próprio corpo nacional. É nesta base que pretendo refletir sobre os termos da proposta transiberista de Saramago criando um (impossível) diálogo com a ideia de continentalidade enquanto superação da narrativa colonial e dos saberes por ela produzidos na escrita de Ruy Duarte.

PALAVRAS-CHAVE: nação; identidade; transiberismo; continentalidade; narrativa.

DIÀLEGS IMPOSSIBLES EN TEMPS DE POST: UBICACIONS GEOGRÀFIQUES I IDENTITATS  
EN JOSÉ SARAMAGO I RUY DUARTE DE CARVALHO

RESUM: Les línies que segueixen es guien per un diàleg imaginari entre la dimensió teòrica de la idea d'identitat nacional proposada per la reflexió de José Saramago després de l'entrada de Portugal a la Comunitat Econòmica Europea i la reflexió de l'escriptor i antropòleg Ruy Duarte de Carvalho desenvolupada en les obres que tenen com a centre l'univers cultural del món kuvale del sud d'Angola, les quals van ser escrites en bona part durant els anys de la guerra civil que va tenir lloc després de la independència nacional del país. Interrogant-se, repensant i provant de reequilibrar la relació entre els centres i els marges del que seria la idea d'un àmbit comú, tots dos autors cerquen un camí per imaginar una nova autocolocació, capaç de re-significar la idea de fracàs de la relació imperial d'una banda i, de l'altra, la fallida d'una idea de nació macrocèfala que sembla desconèixer les parts que componen el propi cos nacional. Amb aquesta base intento reflexionar sobre els termes de la proposta transiberista de Saramago tot establint un (impossible) diàleg amb la idea de continentalitat com a superació de la narrativa colonial i dels sabers produïts per aquesta idea en l'escriptura de Ruy Duarte.

PARAULES CLAU: nació; identitat; transiberisme; continentalitat; narrativa.

IMPOSSIBLE DIALOGUES IN *POST* TIMES: GEOGRAPHICAL LOCATIONS  
AND IDENTITIES IN JOSÉ SARAMAGO AND RUY DUARTE DE CARVALHO

**ABSTRACT:** The following lines draw an imaginary dialogue between the theoretical dimension of the idea of national identity proposed by José Saramago's reflection after Portugal's entry into the European Economic Community, and the reflection of the writer and anthropologist Ruy Duarte de Carvalho presented in works that have as their center the cultural universe of the Kuvale world of southern Angola, written largely during the years of civil war that occurred after the country's national independence. By questioning, rethinking and trying to rebalance the relationship between centers and margins of an idea of common, both authors seek a way to imagine a new self-placement, capable of re-signifying the idea of the failure of the imperial relationship as well as the failure of an idea of a macrocephalic Nation that seems to ignore the parts that make up the national body itself. It is on this basis that I intend to reflect on the terms of Saramago's *trans-Iberista* proposal, creating a (impossible) dialogue with the idea of *continentality* as an overcoming of the colonial narrative and the knowledge produced in Ruy Duarte's writing.

**KEYWORDS:** nation; identity; trans-Iberism; continentality; narration.

o. O horizonte teórico onde se colocam as linhas que se seguem tange os estudos comparados, tentando explorar paralelamente alguma ferramenta proposta pela crítica decolonial recentemente produzida no continente africano.<sup>1</sup> Se uma das vias praticadas pelos estudos comparados foi durante muito tempo a do comparatismo interno,<sup>2</sup> isto é, trabalhar em perspectiva comparada literaturas escritas na mesma língua, a perspectiva decolonial alerta para a necessidade de prestar a devida atenção às relações de força e de poder que se criaram ao longo do tempo dentro de determinados sistemas homolinguísticos (Sakai 1997). Ter em conta o lugar de enunciação acaba por representar, assim, um possível território fecundo para pôr em ato uma leitura não hegemônica das relações que se constituíram, e ainda se constituem, dentro de deter-

<sup>1</sup> Cf. o conjunto de reflexões relativas sobretudo à área francófona, promovidas durante as quatro edições dos *Ateliers de la Pensée*, organizados desde 2017 em Dakar por Achille Mbembe e Felwine Sarr (2017), e que têm como objetivo promover o debate à volta de uma renovada relação entre o Ocidente e o continente africano, reivindicando a necessidade da criação de uma nova epistemologia.

<sup>2</sup> Um exemplo recente deste tipo de perspectiva é representado pelo livro de José Carlos Pereira *As literaturas em Língua Portuguesa*, publicado pela editora Gradiva em 2020, que tem o ambicioso objetivo de percorrer ao longo de 792 páginas as literaturas nacionais dos países de língua oficial portuguesa (Pereira 2020).

minados espaços onde, mesmo na partilha da mesma língua, o texto é portador de sistemas culturais onde se jogam especificidades e posicionamentos precípuos. A tendência a homogeneizar os contextos em nome de uma herança cultural partilhada ao longo do tempo e — vale a pena lembrar — nem sempre participada por todos os atores em jogo, acaba, muitas vezes, por privilegiar, em nome do *universal*, apenas o que é comum, não considerando as diferenças entre vozes que atravessam afiliações múltiplas. Pensadores como Souleymane Bachir Diagne, Mamadou Diouf, ou Nadia Yala Kisukidi<sup>3</sup> ao oporem-se a uma ideia de universal, que não deixa de ser gerador de uma hierarquia entre saberes produzidos no Ocidente e fora dele, nos ajudam a repensar a definição de um universal mais aberto onde haja espaço para a diferença. É nesta perspectiva que se coloca a reflexão que se segue.

1. Imaginar um diálogo entre a dimensão teórica da ideia de identidade nacional proposta pela reflexão de José Saramago depois da entrada de Portugal na Comunidade Econômica Europeia e a reflexão do escritor e antropólogo Ruy Duarte de Carvalho apresentada nas obras que têm como centro o universo cultural do mundo Kuvale do Sul de Angola, obras escritas, em boa parte, nos anos da guerra civil ocorrida depois da independência nacional do país, pode parecer uma operação arriscada, considerada a diferença de época e de geografias que tornam o posicionamento dos dois autores se não oposto, pelo menos muito distante, em muitos aspetos. Porém, a produção intelectual de ambos os autores, consideradas as devidas diferenças de modos e formas, parecem reagir à necessidade de definir uma nova colocação identitária dentro de um espaço geográfico fortemente marcado pela dimensão de um *pós* e por um novo curso da História que se revela na sua dimensão global. Interrogando-se, repensando e tentando reequilibrar a relação entre centros e margens de uma ideia de *comum*, ambos os autores procuram uma via para imaginar uma nova auto-colocação, capaz de re-significar a ideia de fracasso da relação imperial por um lado e, por outro, o falhanço de uma ideia de Nação macrocéfala que parece desconhecer as partes que compõem o próprio corpo nacional. É nesta base que se vai refletir aqui sobre os termos da proposta transiberista de Saramago que, esquivando uma possível nova relação com a Europa, propõe uma renovada relação com a ideia de Ibéria alargada a territórios outrora subalter-

<sup>3</sup> Cf. Diagne (2017); Diouf (2017); Kisukidi (2020).

nos. A seguir vai ser introduzida uma reflexão sobre a noção de *continentalidade*, enquanto superação da narrativa colonial e dos saberes por ela produzidos, presente na escrita de Ruy Duarte. Ao construir uma obra polimórfica que descentra o ponto de vista sobre a Nação, o autor tenta devolver Angola ao seu natural diálogo com a geografia cultural e com os saberes endógenos do continente.

2. Partindo exatamente da noção de *reação*, neste caso devida à crise colonial que tanto Portugal quanto Espanha atravessam na última década do século XIX, é importante propor uma possível lente através da qual olhar para a própria noção de iberismo que ganha força num momento em que toda a Península Ibérica acorda para o seu atraso em relação ao resto da Europa. Através do romance realista, ambos os países mergulham na sua fracassada estrutura social, girando à volta de uma tensão que lhe serve de possível paradigma do tempo presente, e que não é senão a relação campo (quando não montanha) / cidade. Trata-se de uma tensão reativa que tenta reencontrar um caminho possível olhando para o binómio raiz e progresso, tentando decifrá-lo, na procura de um novo lugar a partir do qual enunciar o que resta e, ao mesmo tempo, o que se é. É natural pensar em obras como *La febre d'or* (Oller), *Peñas arriba* (Pereda) e obviamente *A cidade e as serras* de Eça de Queirós, mas na verdade esta tensão é de alguma maneira já detetável também no grande fresco social do Portugal finissecular, isto é o que encontramos em *Os Maias*. Trata-se, neste caso e depois de muitas décadas, da recuperação de uma dimensão intelectual peninsular que tece uma importante malha de trocas entre os já citados Narcís Oller, Clarín, José Maria de Pereda e o próprio José Maria Eça de Queirós — para citar apenas alguns dos possíveis nomes —, que, perante a repentina noção de perda de horizonte, parecem reagir abrindo as fronteiras de uma Ibéria imaginada a partir de um hipotético chão comum, estruturando assim uma fecunda malha de relações e trocas intelectuais, tendo sempre bem presente o modelo do romance francês coevo. Simplificando, nesta época, à ideia de uma identidade nacional fechada e pouco porosa se tenta opor uma ideia mais aberta de experiências comuns sugeridas por uma geografia considerada e recuperada como natural, mesmo que recalçada, durante séculos, em favor de um ideário construído à volta da expansão marítima, sobretudo no que diz respeito à parte portuguesa.

Esta dimensão que se redescobre profundamente telúrica, continua longamente ativa e vai atravessar em Portugal, nos anos seguintes, a obra de au-

tores como Teixeira de Pascoaes e a sua procura de uma lente que torne o *ser português* uma experiência de criação de renovados imaginários coletivos, ou, posteriormente, com autores como Miguel Torga, ficando, porém, reconhecível como elemento inspirador e em certa medida como pano de fundo de uma tensão existente, também, nas obras de José Saramago polarizada entre *Viaagem à Portugal* e *A Jangada de Pedra*, abrindo assim o conceito de iberismo a outros territórios, marcados pela relação, talvez um pouco forçada, com a própria ideia de Ibéria.

Esta proposta é ela também uma reação, mais exatamente uma reação contra a homologação de um certo europeísmo/ocidentalismo forçado (ele também), mas que não deixa de apresentar algumas lacunas. Ao promover uma ideia de identidade ibérica móvel, Saramago parte mais uma vez de uma ideia de especificidade cultural que não me parece afastar-se muito dos princípios que hoje governam o complexo e ambíguo edifício da lusofonia. De facto, a ideia de um iberismo itinerante, se por um lado abre para os irmãos ibéricos e *extra moenia* em todas as suas variantes e especificidades culturais, continua, por outro, a ser pensada e produzida a partir de um centro que é, mais uma vez, o antigo centro metropolitano. Esta proposta negoceia muito pouco com territórios outrora periféricos, abrindo caminho para uma ideia de peculiaridade e de excecionalidade da experiência da expansão portuguesa e, nesta versão, também ibérica. A alternativa à homologação das leis do capital global, sentida como necessária por José Saramago, abre, na verdade, caminho para um regresso ao passado, repescando uma ideia de *comum* que deambula para imaginários longamente praticados e que começam só agora, e finalmente, a entrar num processo de necessária desconstrução, dentro das chamadas epistemologias do Sul, mas que também não fogem completamente a uma visão excecional no que diz respeito à colonização portuguesa. Acima de tudo, com a sua proposta, Saramago não parece interrogar de forma ativa e concreta a vontade dos territórios outrora conquistados durante a expansão marítima, nem a vontade dos seus habitantes, continuando assim a considerar aquelas geografias como objetos, mais que como sujeitos de uma alternativa, mesmo que neste caso se trate de uma finalidade sinceramente progressista de sabor antieuropeísta e antiglobal.

3. Qual é a proposta de um autor que escolhe como seu lugar de fala para descrever o *pós* exatamente o Sul, aliás, e para sermos mais precisos, o Sul de um Sul? A partir de Angola e a partir de um lugar muito específico do território

angolano, Ruy Duarte de Carvalho, através de uma obra extremamente concebida e estruturada, coagula um pensamento articulado e explorado em pormenor ao redor de uma única lente: a observação minuciosa e constante ao longo do tempo, de um território habitado pelos kuvale, população que, como sabemos, vive na região do Namibe, no sul de Angola, que passa a ser, ao longo das páginas, uma espécie de metonímia da Nação e do presente angolano. Mapear o mundo e a terra kuvale por essa via, torna-se assim uma *observação direta*, um paciente exercício de colher indícios, de *estar com*, ou, aliás, como o próprio Ruy Duarte de Carvalho escreve e descreve n'Os *Papéis do Inglês* (2000), mais propriamente, um *estar ao pé*, para assim poder exercer a maior nudez ao tentar registar o máximo possível do seu estar e da sua própria observação direta. Tal tipo de prática foi definido por Luís Quintais (2008) como uma necessidade de auto-colocação de quem se inscreve num processo que se constrói num constante diálogo com a alteridade, neste caso específico, com a paisagem escolhida, exatamente aquela que é habitada pelos kuvale do sul de Angola. O tipo de construção narrativa praticada por Ruy Duarte de Carvalho funciona tanto em poesia como em prosa. Trata-se de uma construção que obedece ao único critério do *dizer com* e apela sempre para uma intenção, até um pretexto dialógico (refiro-me por exemplo ao pretexto do Filipe destinatário das cassetes gravadas de *Vou lá visitar pastores* ou à destinatária que se insinua n'Os *Papeis do Inglês*), pelo qual à necessidade de auto-colocação corresponde uma enunciação constante do outro num movimento entre exterior e interior e que a partir da ordem coletiva chega à ordem pessoal.

A relação com o outro torna-se, assim, um processo especular e reflexivo de interrogação própria, enquanto única maneira de fugir a uma leitura da realidade como construção binária na qual local/global, eu/outro, realidade/imaginação se matizam, sem necessariamente responderem a critérios hierárquicos. Na aparente série de dicotomias, tais como a de observado/observador ou a de quem escreve/quem lê, instaura-se, porém, uma abertura para um diálogo inscrito numa ordem ética, que faz com que se torne natural, na obra de Ruy Duarte de Carvalho, aquele processo de escrita e de registo que ele próprio descreve com estas palavras: «algo que me incumbe a falar com a voz do outro para ganhar um lugar cívico angolano» (Carvalho 2003: 37). Trata-se de uma literatura de fronteira, no sentido em que ela assume, para além da sua mobilidade, uma relação de contraponto com eventuais cânones que não se deixam reinventar por uma ideia de tradição ampla e partilhada pelas múltiplas vozes que compõem Angola hoje.

Podemos ler as palavras de Ruy Duarte como um ato em que se assume a consciência de trabalhar uma deriva que, por sua vez, é capaz de enunciar a identidade, também neste caso uma identidade móvel, como escreve ainda Luís Quintais (2008: 8), que corresponde a uma *multivocalidade* que nos fala da identidade enquanto algo que se constrói numa perpétua interrogação, e não através de uma constante evocação da diferença entre o nós que somos (ou cremos ser...) e os outros fechados no incómodo papel de observados. Também Osvaldo Silvestre (2008) nos lembra como, no fundo, toda a escrita de Ruy Duarte de Carvalho é a escrita de uma paisagem. Um espaço a medir, no caso específico, o Namibe, a dizer, a ser contado através de uma linguagem apropriada que aponta para a inversão da etnografia clássica, e na qual mais uma vez a enunciação do outro não serve para a descrever nem para lhe *dar a voz* mas para a *expor*, para *dizer* (ao sujeito e a quem lê?) a dignidade necessária, para que a voz do outro tenha consciência de si própria e possa, como nos versos do poema «Primeira proposta para uma noção geográfica», habitar «um corpo móvel de paisagens | protegidas por clareiras de fatura» (Carvalho 2005: 68). Mas também, e sobretudo, o que interessa ao projeto intelectual de Ruy Duarte de Carvalho é reivindicar para as margens da Nação o direito de habitar uma ideia em que «o movimento é a minha pátria é todo o continente de que não sei o fim» (Carvalho 2005: 70). Quem fala é um pastor kuvale cuja identidade se define pela mobilidade, pela pertença à paisagem que é, porém, pertença plúrima, exatamente por ser em perpétuo movimento. Trata-se portanto de um trabalho que implica a *longue durée*, condição imprescindível para colher indícios necessários que enunciem o outro, prática que implica partilha, rede de ligação e construção de novos mapas do comum, contrariamente ao que era praticado pela etnografia colonial e por uma certa ideia de antropologia que, em nome de uma ideia de universalismo e logos que tiveram sempre como centro os valores e o ponto de vista da cultura ocidental, se tem limitado a hierarquizar mundos culturais e saberes produzidos em paisagens vividas fora de uma ideia estática de progresso e evolução. A etnografia de Ruy Duarte de Carvalho, torna-se, pelo contrário, num diálogo entre mundos interiores — e a identidade algo de irresgatável, uma aporia, como nos lembra mais uma vez Luís Quintais (2008: 8), ferida existente entre imaginação e realidade. A questão a resolver torna-se importante também do ponto de vista formal, tornando-se numa questão de linguagem, quase uma espécie de inversão da proposta lusófona de assimilação *pour cause* da língua comum. Como o próprio Ruy Duarte de Carvalho nos explica:

Encarar até, assim a abordagem das oralidades, *demarche* do século [...] atacar as oralidades mais pelo lado das semânticas do que pelo das sintaxes... talvez fosse possível alcançar assim também o patamar em que se trata de ‘outra coisa’ e abrir, quem sabe, pistas para uma poesia minha que pudesse candidamente aspirar à condição de gênese de poesias alheias, angolanas talvez até por circunstâncias várias mas imediatamente reconhecidas como tal do que a minha (Carvalho 2008: 351).

Ruy Duarte de Carvalho deu-se, portanto, ao *exaustivo labor* (a expressão é dele) de procurar uma linguagem capaz de acolher a sua proposta ética e intelectual de criar uma poética capaz de assumir a diferença como valor, incorporando em certa medida a própria noção de opacidade, no sentido em que o termo é usado por Édouard Glissant, e não necessariamente de uma mútua inteligibilidade entre realidades pertencentes a ordens culturais diferentes. Por isso Ruy Duarte de Carvalho pode afirmar: «todo o meu investimento pessoal, literário e cívico se viu aplicado a um meio habitado e experimentado, existido por seres humanos a quem na sua maioria couberam outras línguas maternas» (Carvalho 2008: 351). Trata-se de mostrar ao mundo outros mundos que são, antes de tudo, outros tempos da contemporaneidade angolana, fazendo com que a linguagem se sujeite a eles e não o contrário, nomeando, descrevendo com minúcia mais uma vez as paisagens possíveis de que se compõe o corpo nacional. Constrói-se, assim, uma operação de subtração das margens perante qualquer visão que responda a uma tentação assimilacionista que continue a ter como foco de observação visões do mundo exógenas, incapazes de ancorar estas existências ao contexto cultural e geográfico de que fazem parte e do qual se alimentam. Como é fácil reter, existe na obra de Ruy Duarte de Carvalho uma profunda matriz geográfica que, partindo do ato de assumir a sua condição de órfão do império, parte para detetar a polifonia da paisagem angolana entendida como paisagem nacional, mas, também, e sobretudo, continental. É assim que se renova e se perpassa também a questão da relação com o *saber português* em geral, porque essa renovada maneira de descrever outros espaços da Nação constrói por sua vez uma rede de relações outras com outros espaços do continente e nos obriga a refletir sobre outros jogos de cumplicidades que não as que ainda hoje se tecem, para utilizar categorias gastas pelo excesso de certo exercício crítico, entre antigos centros e antigas periferias. Esta permanente evocação que se constrói dentro da procura de outras categorias que ajudem a «distanciar-se da condição do africano como o ocidente o vê» (Carvalho 2008: 353), prescindindo de qualquer tipo de localismo

tão caro a uma certa maneira de olhar para o mundo que o português criou, constrói um percurso que é regresso ético e estético às tradições de Angola e devolve Angola a uma sua colocação continental. Quebra-se assim o laço com um passado imposto exogenamente durante séculos, imaginando outra possível ideia de comum. Trata-se, no fundo, de desconstruir o discurso colonial que, como nos ensina Frantz Fanon,<sup>4</sup> acaba por ser, na realidade, apenas um monólogo fechado sobre si próprio, e que não deixa de ser um discurso de poder que considera os seus desejos como se fossem realidades, ainda por cima universais.

Neste impossível diálogo entre a proposta (trans)iberista de José Saramago e o apelo à continentalidade de Ruy Duarte de Carvalho, através de percursos e destinos diferentes, há porém a partilha da consciência de uma necessária construção de um nós, e de uma *re-significação* do passado e de imaginários coletivos já gastos, que pouco espaço deixam já a uma renovada relação com a alteridade e a diferença, entendida como forja de constante diálogo, através do qual cabe imaginar o próprio lugar no mundo, dentro de uma necessária e urgente construção de futuro. Trata-se de duas propostas intelectuais que reagem a uma mudança de paradigma imposto pelo fim de um ciclo e pela urgência de forjar novas visões capazes de dizer o tempo presente e indicando o caminho a seguir. Mas trata-se também de uma questão de imaginários: o declarar-se órfão do império liberta a relação entre Ruy Duarte de Carvalho e a jovem Nação angolana, como se admitir o seu pecado original perante a história de um território representasse a necessária catarse para reivindicar a legitimidade e o direito a existir enquanto voz entre outras vozes. José Saramago no seu *Jangada de Pedra*, e no seu projeto de deslocação, mesmo defendendo o direito de Portugal permanecer à deriva, abre caminhos já outrora considerados como naturais dentro do mundo português, evocando laços que são, porém, profundamente repensados e reconsiderados pelos que são hoje cidadãos e cidadãs da antiga periferia. Partilhar uma fase de história comum e intercâmbios, juntamente com a herança de uma língua (imposta), já não são fatores suficientes para embarcarmos todos juntos na mesma jangada. O processo de construção de uma narrativa especular de uma ideia de identidade nacional

<sup>4</sup> Cita-se aqui Fanon, referindo-se sobretudo as suas reflexões sobre o colonialismo, entendido como dispositivo que atravessa, sobretudo *Les damnés de la terre* (1961) e os textos reunidos na segunda parte de *Pour la révolution africaine: Écrits politiques* (2006).

não deixa de fornecer importantes indícios sobre a colocação de determinados territórios que, para além de noções geográficas, tem um valor ideológico, no sentido em que fundam e abrem novas epistemologias. Epistemologias de futuro, fruto de novas negociações de memória, mas também de necessárias reparações. A emergência de partes silenciadas do discurso sobre a Nação devolve uma existência às margens, por serem também elas partes da gramática da Nação que o discurso do poder tende a omitir, devolvendo a necessária complexidade ao quadro total de histórias de trocas e intercâmbios que nem sempre foram equitativos. Como nos lembra Ruy Duarte de Carvalho «Faz-se o mundo é de sujeitos» (Carvalho 2003: 17) e é interpelando o outro em pé de igualdade que se pode abrir caminho para uma narrativa comum.

## BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO, Ruy Duarte de (2003). *Actas da Maianga*. Lisboa: Cotovia.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (2005). *Lavra*. Lisboa: Cotovia.
- CARVALHO, Ruy Duarte de (2008). «A tradição oral enquanto recurso e referência para uma atualização poética interveniente». *A câmara a escrita e a coisa dita...* Lisboa: Cotovia, 350-355.
- DIAGNE, Souleymane Bachir (2017). «Pour un universel vraiment universel». Achille Mbembe; Felwine Sarr (org.). *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris: Philippe Rey; Jimsaan, 71-79.
- DIOUF, Mamadou (2017). «L'universalisme (européen?) à l'épreuve des histoires indigènes». Achille Mbembe; Felwine Sarr (org.). *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris: Philippe Rey; Jimsaan, 17-51.
- FANON, Frantz (1961). *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero.
- FANON, Frantz (2006). *Pour la révolution africaine: Écrits politiques*. Paris: La Découverte.
- KISUKIDI, Nadia Yala (2020). «L'universel dans la brousse». *Revue Esprit*, Jan/Fev, 48-59.
- MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (org.) (2017). *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris: Philippe Rey; Jimsaan.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2020). *As literaturas em Língua Portuguesa*. Lisboa: Gradiva.
- QUINTAIS, Luís (2008). «Escolher o Deserto». *Dei-me portanto a um exaustivo labor*. Lisboa: CCB.
- SAKAI, Naoki (1997). *Translation and Subjectivity: On Japan and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2008). «Ruy Duarte de Carvalho ou do contrato social». *Os Livros Ardem Mal* [em linha] [27 outubro 2022] <<https://olamtagv.wordpress.com/2008/02/16/ruy-duarte-de-carvalho-ou-do-contrato-social-i/>>



Copyright © Livia Apa, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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



# JORGE AMADO E OS ESCRITORES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA: MAIS QUE UM REI, MAIS QUE UMA LEI, MAIS QUE UMA LÍNGUA

RITA CHAVES  
Universidade de São Paulo

RESUMO: Durante décadas mais que um escritor, Jorge Amado converteu-se em uma espécie de ícone do Brasil, trazendo para suas obras espaços e personagens identificados com as margens e ressaltando as marcas africanas de nossa cultura. Esse Brasil apagado no próprio território conquistou leitores em muitos países. Nas antigas colônias portuguesas na África, a interlocução tão viva, além de leitores, motivou o exercício da escrita e interferiu intensamente na formação de autores decisivos na vida literária dos novos países.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado; margens; literaturas africanas de língua portuguesa; África.

JORGE AMADO I ELS ESCRIPTORS AFRICANS EN LLENGUA PORTUGUESA:

MÉS QUE UN REI, MÉS QUE UNA LLEI, MÉS QUE UNA LLENGUA

RESUM: Durant dècades, Jorge Amado es va convertir més que en un escriptor, en una mena d'ícona del Brasil introduint en les seves obres espais i personatges identificats amb els marges i ressaltant les marques africanes de la nostra cultura. Aquest Brasil, esborrat en el propi territori, va conquistar lectors en molts països. A les antigues colònies portugueses a l'Àfrica, aquesta interlocució tan viva, a més d'atreure lectors, va motivar l'exercici de l'escriptura i va interferir intensament en la formació d'autors decisius en la vida literària dels nous països.

PARAULES CLAU: Jorge Amado; marges; literatures africanes en llengua portuguesa; Àfrica.

JORGE AMADO AND AFRICAN PORTUGUESE-LANGUAGE WRITERS:

MORE THAN A KING, MORE THAN A LAW, MORE THAN A LANGUAGE

ABSTRACT: For decades, more than a writer, Jorge Amado became a sort of icon of Brazil. He brought to his works social spaces, atmosphere and characters identified with the margins of society, highlighting the African footprints in our culture. This Brazil —erased in its own territory— conquered readers in many countries. In former African Portuguese colonies, other than creating enthusiastic readers, Jorge Amado's works encouraged the practice of writing and had a strong influence on the formation of key authors of the literature of these emerging nations.

KEYWORDS: Jorge Amado; margins of society; African literatures in Portuguese; Africa.

Parafraseando o dito de um famoso político, posso afirmar de Jorge Amado que nunca o li pela primeira vez.

Luís Bernardo Honwana

A insólita declaração de Luís Bernardo Honwana acerca de sua sensação como leitor abre a nossa atenção para a naturalidade e a complexidade dos laços entre o escritor baiano e a sua legião de leitores, que, espalhados por tantas latitudes e longitudes, vivenciam no continente africano uma particular experiência. Diante do seu depoimento, entre tantos outros, revelam-se efetivamente incontáveis as pistas que desenham o lugar de Jorge Amado na África. O encontro entre o mais celebrado escritor brasileiro e o continente que foi decisivo na formação do Brasil pode ser captado em várias dimensões. Um olhar mais demorado sobre a formação das literaturas africanas, especialmente as de língua portuguesa, detecta, por exemplo, como ao chegarem à outra margem desse «rio chamado Atlântico», na bela imagem de Alberto da Costa e Silva (2012), as Áfricas que ele traz nas páginas de seus romances provocaram um impacto que nenhum outro autor pôde superar.

A viagem pode começar nos múltiplos sinais de todo um patrimônio cultural que, tendo cruzado o oceano, no Brasil vincou o solo e se reestruturou. Em romances como *Jubiabá* (de 1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da areia* (1937) e *Gabriela Cravo e Canela* (1958), para ficarmos apenas com alguns, vemos assomar marcas que conferem visibilidade à força africana que vive em nossas realidades e permite estabelecer uma franca conexão com o outro lado do mar, essa ligação manifesta nos matizes que particularizam nossa dinâmica cultural, nos vocábulos inscritos na nossa língua portuguesa, na fisionomia das nossas gentes. Impossível não perceber como os processos de figuração da Bahia operados por ele espelham e ativam a energia da dominante africana na constituição da identidade brasileira. Longe de ser episódica, tal energia revela-se estrutural e ajuda a desvendar os mecanismos que insistem em minimizá-la ou situá-la nos limites do exotismo.

Resultado direto do movimento histórico das grandes navegações, os movimentos demográficos derivados dos processos de ocupação do planeta — desde então impactado pelas deslocações que alteraram a vida na terra — promoveram marcas que o Brasil continua a ostentar em sua cartografia. Se é verdade que a forte mudança no mapa do mundo em alguns pontos revela-se de manei-

ra evidente, o nosso país apresenta-se como um cenário especial e tragicamente privilegiado. Do século XVI ao final do século XIX os portos brasileiros receberam o maior número de navios negreiros, trazendo gente que vinha das terras que hoje correspondem a Serra Leoa, Senegal, Guiné, Guiné-Bissau, Nigéria, Benin, Burkina Faso, Gana, Costa do Marfim, Libéria, Mali, Gâmbia, Níger, Congo, Togo, Nigéria, Camarões, Angola, Gabão, Guiné Equatorial, República Democrática do Congo, Moçambique e Madagascar (Anjos 2013: 58). No Rio de Janeiro, sabe-se, localiza-se o porto por onde chegou o maior número de escravizados. Os dados superlativos diluem qualquer dúvida quanto à repercussão do tráfico entre nós.

A multiplicação das referências étnicas e culturais aqui desembarcadas patenteia-se nas ruas das cidades brasileiras, sem deixar de se fazer representar nas zonas rurais, exibindo a soma e as mesclas que nos particularizam. Em *Casa grande e senzala*, obra decisiva de Gilberto Freyre, temos uma aposta na recuperação dessa mistura, atitude muito positiva na interpretação do Brasil num período em que as teorias eugenistas faziam grande sucesso. Mais tarde, entretanto, o capcioso discurso do luso-tropicalismo, atribuindo a potência desse fato ao «mundo que o português criou», procuraria camuflar nessa mescla a inegável dose de violência cujas cores continuam a tingir a nossa realidade. É, pois, essencial, enfatizar que os contínuos encontros de culturas e identidades não foram capazes de romper a delimitação das territorialidades em que se afirma o lugar da dominação e do privilégio. Construídas a partir das migrações, voluntárias, estimuladas e forçadas, as fronteiras internas exprimem o padrão da desigualdade como baliza mestra de uma sociedade que não se cansa de perpetuar o desequilíbrio

Fora do perímetro da supremacia habitam ainda hoje os passageiros da diáspora africana, ou seja, os descendentes dos passageiros que sob o signo da violência escravocrata tiveram o Brasil como destino. Com a própria sobrevivência como desafio, as mulheres e os homens que saíram da África, resistindo à barbaridade do sistema colonial, impuseram sua presença em nosso desenvolvimento e delinearão os nossos espaços, como tão bem captou Jorge Amado no desenho das geografias modelares em suas narrativas. Privilegiando o Estado da Bahia, o romancista selecionou com precisão os espaços que traduziriam a penetração africana, e, com o foco na composição, desvelou as condições em que ela se dava. Nos núcleos temáticos por ele eleitos, podemos ver o destaque dado a um conjunto de referências que se materializam em espaços como o cais do porto, as feiras livres, os terreiros de candomblé, lugares pelos quais transitam o

estivador, a baiana do acarajé, o capoeirista, os meninos de ruas, alguns de seus principais personagens (Anjos 2014: 58). E, dando cor aos confrontos sociais, vemos como ele ressalta a urbanidade pretensamente europeia atravessada pelas referências africanas. Ainda que o presente aponte a inadequação da associação direta entre o negro e o continente africano (Mbembe 2014), no imaginário ocidental não está completamente abalada a indissolubilidade entre tais categorias, de maneira que a opção por personagens afrodescendentes já pode ser vista como uma remissão à África. Em uma sociedade de olhos postos no hemisfério norte, o gesto já seria ousado, mas Jorge Amado vai muito além.

A opção por uma proposta identificada com a modalidade do romance proletário em *O país do carnaval* (1931), sua obra de estreia, e em *Cacau* (1933), fez do autor uma espécie de protagonista de um projeto literário identificado com o desejo de transformação que modulava a atmosfera brasileira. Inseridos no quadro da extrema desigualdade, seus romances buscavam enquadrar-se no universo da luta, explicitando o ponto de vista ideológico e procurando um exercício formal que correspondesse a seus objetivos. Nas palavras de Gustavo Rossi, isso implicava ter em conta a intenção e o estilo, porque

Afinal, além de canalizar os discursos e as palavras revolucionárias, esta arte social e proletária precisava também conferir plasticidade e rendimento estéticos aos próprios modos de pensar e agir vivenciados por Jorge Amado e pelos comunistas no âmbito da militância. Em especial, àqueles pontos mais sensíveis do imaginário das chamadas à revolução, nucleados em torno da luta de classes, da agitação e mobilização das massas proletárias e da ênfase e prevalência do coletivo em detrimento do individual (Rossi 2009: 186).

A associação entre intenção e estilo, a que se refere o estudioso, pressunha uma convergência entre o projeto temático e a capacidade de lhe assegurar uma estrutura que, não sendo completamente nova, apontasse para um equilíbrio entre a ideia de mudança do real e a linguagem que a exprimisse, sem perder de vista a comunicabilidade com o público. Para Eduardo de Assis Duarte, o resultado está no «romance romanesco», por ele definido como «fruto da combinação do popular com o popularizado: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX» (Duarte 2018: 175). De certo modo, o «acerto» de Jorge Amado levou a uma correspondência muito direta entre o seu nome e o romance proletário.

Rossi adverte, e com razão, que o autor não estava sozinho no panorama brasileiro e menciona o nome de Patrícia Galvão que em 1933 publicou *Parque industrial*, romance que trabalha o confronto entre as pontas da sociedade, ou seja, entre exploradores e explorados, a mesma oposição que tem lugar em *Cacau* e *Suor* (1934). Na verdade, patente no romance de Pagu, a vontade de associar arte e revolução surgia como um reflexo do momento vivido pela sociedade brasileira que sentia os impulsos da fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922, com a adesão de relevantes intelectuais aos debates em torno das terríveis consequências da nossa pesada herança colonial, aí distinguindo-se o problema da desigualdade social e racial. Apesar do diminuto número de leitores, também um legado da nossa história de violência e espoliação, a vida literária era marcada por essa pauta e os escritores mostravam-se mobilizados nessa direção.

Talvez por ser assinado por uma mulher, *Parque industrial* não mereceu da crítica a atenção devida. Não se pode ignorar, ainda, que a primeira edição da obra foi uma iniciativa particular. Na verdade, a obra de Patrícia Galvão, a célebre Pagu, teria que aguardar décadas para alcançar a merecida repercussão, o que se deu, sobretudo, com o desenvolvimento dos estudos ligados à produção artística feminina e à temática do gênero. A trajetória de Amado foi outra: aclamado nos círculos literários, seu nome crescia também em função de sua atividade política, particularmente na militância no PCB (Brichta 2013). Sem qualquer dúvida, o engajamento político e a novidade que introduzia em sua atividade de escritor estão na base do sucesso de *Jubiabá*, de 1935, *Mar morto*, de 1936, e *Capitães da areia*, de 1937, tornando-o um escritor incontornável no percurso da Literatura Brasileira.

Tal explosão de interesse ultrapassou, como se sabe, as fronteiras do país e o seu nome correu o mundo. De acordo com o crítico francês Michel Riaudel, o escritor baiano dominava o cenário das literaturas em língua portuguesa a partir de 1938, pois «a obra do escritor baiano era publicada na França, após a guerra e até 1960, ao ritmo de cerca de dois livros a cada três anos» (Riaudel 2017: 17). Num período em que a produção hispano-americana conquistava terreno nos ambientes franceses, Jorge Amado assegurava uma certa paridade para a literatura brasileira, de tal modo que uma análise da recepção dos autores da América Latina vai revelar como fenômenos acentuados do período «a criação de La Croix du Sud e o sucesso considerável de Jorge Amado» (Riaudel 2017: 16). Esse protagonismo, ativado também pela sua prática ligada à esquerda, ancorada nos seus fortes vínculos com o PCB, expandia-se pela Euro-

pa, com notável projeção nos países do Leste, sobretudo a partir dos anos de 1950, data de sua mudança para Praga, após ser expulso da França, país em que viveu os primeiros anos de exílio. Nos anos de 1960, se a tradução de suas obras conhece um refluxo na França, em países como a Tchecoslováquia, a União Soviética e a Iugoslávia, sua popularidade era imensa. Essa fase de encolhimento de sua projeção entre os leitores franceses vai coincidir também com a repercussão de sua obra nos círculos de língua portuguesa, tanto em Portugal, país oprimido pela política de António de Oliveira Salazar, quanto nas então colônias africanas onde a insatisfação com a empresa colonial crescia (Bergamo 2008).

Apesar da crescente indignação contra a opressão política tanto na metrópole como nos territórios africanos ocupados e da integração dos escritores nas lutas em franco crescimento nesses espaços, a leitura das obras aponta para pautas particulares nos diversos continentes. Na metrópole, os escritores detiveram-se na contraposição social, trazendo para as suas obras o núcleo exploradores/explorados, ignorando, todavia, a profundidade da cisão que separava colonos e colonizados na África. A questão racial, que se mostrava vital para os africanos, não mereceu atenção no desenvolvimento dos enredos nem mesmo da prosa neorrealista, cujo compromisso político era notório. Nem sequer o grau de exploração a que os povos africanos estavam submetidos foi tema na literatura portuguesa desse período. Diga-se, ainda, que, na verdade, refletia-se na literatura o distanciamento dos grupos de esquerda relativamente ao fim do colonialismo. Segundo José Luís Cabaço, diante da sua ilegalização pelo Estado-Novo, o PCP «assumiu como objetivo secundário a partir dos anos 1930, “ajudar” os povos das colônias a se libertarem» (Cabaço 2009: 163). Uma passagem do relatório do III Congresso do Partido, em 1943, transcrita por João Paulo Guerra em *Memória das Guerras Coloniais*, é esclarecedora:

Nós, os comunistas, reconhecemos aos povos coloniais o direito a constituírem-se em estados independentes, embora os povos das colônias portuguesas, pouco desenvolvidos, sob todos os aspectos, não possam, por si sós, nas circunstâncias presentes, assegurar a sua independência (Guerra 1994: 366).

Mais que uma dissociação das lutas, explicita-se uma recusa da legitimidade da reivindicação que animava os africanos, situação que seria alterada apenas no IV Congresso do PCP, em 1957. Só então, após a Conferência de Bandung e o XX Congresso do PCUS, partido que via com bons olhos a di-

menção progressista das organizações em luta pela emancipação do Terceiro Mundo, foi reconhecida pela esquerda lusitana a convergência entre a independência das colônias e a libertação do povo português, desenhando-se com nitidez o anacronismo do império (Cabaço 2009: 165). Essa compreensão muito tardia da validade das propostas anti-coloniais explica a oclusão dos problemas raciais na literatura portuguesa. O próprio império como um grave caso de dominação, insistimos, não passava de uma tímida referência. O par raça/classe que se fazia notar nas narrativas de Amado traduzia uma cumplicidade a que não eram indiferentes as autoridades coloniais, como relata o poeta José Craveirinha:

Tenho um episódio na lembrança que mostra a importância dele para a nossa história. Havia a polícia política, a Pide, que, uma vez, fez uma invasão aqui em casa. Puseram-se a revistar tudo, levando o que queriam levar. Tenho aquilo gravado na memória. Levaram uma mala, carregaram os livros, meus livros. Levaram os livros e a mala, até hoje, como reféns políticos. Depois de irem embora, minha mulher disse: «Onde é que estava o Jorge Amado? Viste o Jorge Amado que eles queriam?». Naquela altura já estavam atrás do Jorge Amado (Chaves 2003: 416).

A transformação do autor em perseguido, como se nota na metonímia de José Craveirinha, ressalta a sua dimensão política e exprime o seu perigo para o poder. Não se tratava, então, apenas do militante identificado com a ideologia comunista; certamente incomodava o governo colonial o exercício literário que atualizava uma temerária concepção de literatura, em que a práxis do cidadão repercutia na sua maneira de expor as histórias. Ao avaliar o peso da literatura brasileira, José Craveirinha aponta precisamente essa possibilidade de comunhão que a familiaridade de certos contextos possibilitava:

Tínhamos nossas preferências e, na nossa escolha, pendíamos desde o Alencar... A nossa literatura tinha reflexos da literatura brasileira. Então, quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa. Jorge Amado nos marcou muito porque tinha aquela maneira de expor as histórias que fazia pensar em muitas situações que existiam aqui (Riaudel 2003: 415).

Ao evidente peso da denúncia da injustiça social explicitamente tematizada por Amado, articulavam-se, no plano estrutural, outros aspectos, como alertou Antonio Candido que logo enxergou o valor e a coerência de um con-

junto de narrativas que se caracterizam pela limitação dos temas, na qual se pode ver a «condição da sua força e do seu desenvolvimento evolutivo. Desenvolvimento que se faz seguro, num retomar constante e sucessivo de temas anteriores, um livro, como disse, saindo do outro» (Candido 2002). E justamente nessa cadeia de obras, com destaque para *Terras do sem fim*, o crítico percebe o feliz encontro do documentário com a poesia, eixo de uma aposta criativa que traz um mundo aberto à «asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe» (Candido 2002). Na capacidade de fazer com que a ambiência confira vida ao documento, potenciando as sugestões do meio e recorrendo à força das imagens, reside também o poder de sedução que não se esgota na denúncia. Na obra do angolano José Luandino Vieira é possível perceber alguns desdobramentos dessa estratégia que nos levam a pensar na imagem da constelação como signo emblemático de uma proposta ética e estética construída na reiteração dos espaços e na eleição de certos personagens. Em *A cidade e a infância*, os dois significantes presentes no título acenam para um jogo que faz ecoar marcas de obras como *Capitães de areia* (Bergamo 2013). Em *Vidas novas* e *A vida verdadeira de Domingos Xavier* a imagem de constelação pode ser utilizada para exprimir o investimento na insubmissão que tanto está nos enredos quanto na construção da linguagem. O envolvimento do narrador com o objeto de sua escrita é uma marca que se nota na proximidade da prosa com a poesia, revelando que os traços da língua popular não são antagônicos ao código poético.

A presença de elementos que expressam essa adesão da narrativa literária ao universo popular na produção de Jorge Amado é enfatizada por Duarte que destaca *Jubiabá*, uma das obras mais citadas pelos africanos:

Em *Jubiabá*, vemos materializar-se esse encontro com o popular não apenas enquanto matéria ficcional, mas igualmente na direção das formas consagradas de sua expressão: os causos da tradição oral, os folhetos de cordel, os ABC dos heróis sertanejos. A estrutura do romance assimila e combina essas formas, de sorte que é possível discernir elementos seus no enredo cheio de façanhas, no ritmo marcado pelas repetições, no tom próximo da oralidade. A própria concepção do enredo, fundada na narração dos feitos de um herói, inspira-se no cordel e, mesmo, na mais longínqua herança narrativa. Daí, as imagens arquetípicas, as referências lendárias e o substrato mitológico que permeiam diversas passagens, aproximando o texto dos padrões do velho romance ou «estória romanesca» (Duarte 2018: 2).

As observações de Candido e Duarte fazem-nos perceber que, fugindo a modelos fixos, os elementos cultivados por Amado projetavam culturas marginalizadas. E, em síntese, era esse Brasil que vinha com Jorge Amado que carreava tanto interesse nos países africanos. A identificação acentuava-se na emergência de um personagem que as literaturas europeias não continham, firmando-se especialmente com a entrada em cena dos negros e dos mestiços que colocava os africanos cara a cara com as suas terras, com as sociedades que se criavam nas suas cidades. Mesmo no papel de excluídos, ainda que no papel de explorados, elevados ao lugar de personagens e muitas vezes de protagonistas, os não-brancos contrariavam o código da literatura colonial. Estimulada pelo poder metropolitano como uma atividade capaz de conferir visibilidade à glória imperial que se mostrava indispensável à sagração do salazarismo em sua fase de afirmação, sobretudo entre os anos de 1930 e 1960, a literatura colonial portuguesa, com suas páginas povoadas por personagens brancas, sempre dominantes nos planos quantitativo e qualitativo, não conseguia romper a sua incapacidade de enxergar o colonizado. Nem mesmo o compromisso com a produção de um saber sobre as colônias, que seria um dos motivos de sua existência, foi capaz de evitar uma espécie de vazio referencial relativamente a esse mundo que a metrópole insistia em chamar de seu. Em *Império, mito e miopia – Moçambique como invenção colonial* (2005), Francisco Noa observa:

Traduz a sobreposição de uma cultura e de uma civilização manifesta no relevo dado à representação das vozes, das visões e das personagens identificadas com um imaginário determinado. Isto é, trata-se de um sistema representacional hierarquizador caracterizado, de modo mais ou menos explícito, pelo predomínio, num espaço alienígena, de uma ordem ética, estética, ideológica e civilizacional, neste caso vincadamente eurocêntrica (Noa 2005: 22).

Nos romances do baiano, o movimento mostrava-se nitidamente inverso. Sem obliterar as balizas da exclusão econômica e social que se refletem inclusive nos desenhos das cidades, suas narrativas trazem para o centro dos enredos referências africanas como a arquitetura da casa, da rua e do bairro, o terreiro de candomblé, a mandinga da capoeira, o samba de roda, construindo cenas em que as noções de hierarquia cultural, consagradas na literatura colonial, são colocadas em causa. Essa combinação entre a construção dos personagens e a opção por determinados espaços, mobilizada por um especial pon-

to de vista, ao fim e ao cabo, quebrava um modelo unificador e convidava a uma projeção que se mostrava funcional aos africanos.

Embora hoje seja possível encontrar certas restrições ao modo como eram representadas as personagens femininas, não se pode negar o significado das protagonistas dos seus romances para as mulheres de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, e São Tomé e Príncipe. Reificadas e/ou animalizadas, na literatura colonial essas mulheres da terra eram vistas apenas sob a ótica da simples necessidade ou da degradação do colono. A figuração de Gabriela, de Dona Flor, de Livia funcionou como um reconhecimento da humanidade de quem era só força de trabalho a ser explorada em níveis chocantes. Reconhecendo-se nos dramas e na humanização de suas experiências, os africanos viam-se nesses romances como em um espelho favorável a sua autoestima. O mesmo Luís Honwana, com quem começamos essa viagem com o escritor baiano, dá-nos algumas indicações dessa presença:

O grande Craveirinha, em muitos dos seus textos e especialmente quando escrevia sobre a sua Mafalala, adoptava a cadência, a construção frásica e o estilo de Jorge Amado. Talvez propositadamente. Até dizia que o Zagueta, vadio, dançarino, namorador, e, consta, inventor da marrabenta, era personagem de Jorge Amado (Honwana 2017: 138).

A consciência dessa presença atravessa gerações, num jogo que mostra a aguda convergência entre Jorge Amado e muitos escritores que não só admitem como celebram a sua presença como inspiração. São muitos os exemplos que atestam a bem-humorada declaração de Honwana, porque, diferentemente do que sucede com frequência na literatura identificada com a militância, os explorados não eram apenas o trabalhador exemplar, o cidadão esforçado e condenado à miséria. O engajamento social passava pelo reconhecimento da humanidade dos pequenos ladrões, dos malandros, daquela parcela que, reconhecida pela sociologia como lumpen, teve a adesão dos autores africanos. Mais um sinal de que o compromisso político dessas literaturas apelava a uma sensibilidade popular que renunciava ao culto do modelo e instaurava uma espécie de ética da sobrevivência.

A possibilidade de encontrar nas páginas dos livros os personagens com os quais conviviam em suas casas e/ou nas ruas da cidade, enfrentando problemas semelhantes, fazia da leitura um movimento de regresso ao mundo concreto, permitindo uma identificação muito própria entre a realidade cotidiana

e o imaginário que, também em forma de literatura, confirma a nossa humanidade (Candido 1972). Acerca do impacto causado, o já citado Francisco Noa, pesquisador moçambicano de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, de uma geração bem mais jovem que a de Honwana, declara:

O romance *Jubiabá* foi, pois, uma revelação de uma realidade que teve o condão de me fazer sentir ligado a um mundo que ao mesmo tempo que me era profundamente desconhecido e desconcertante, me era tão próximo e tão familiar. O facto de protagonistas serem predominantemente negras, com a sua origem africana bem vinculada no desembaraço, na liberdade interior, no despojamento material, na espontaneidade, na alegria, na fraternidade e num misticismo entranhado concorria para que todo aquele mundo, de repente, fizesse parte de mim e eu dele (Noa 2017: 11).

Desse modo, a sensação de nunca estar lendo pela primeira vez era vivida pelos leitores que, ao passar para o outro lado da literatura, incorporavam uma espécie de credenciamento de um projeto. Isto é, ao escolherem a escrita como forma de atuação, os leitores apaixonados de Amado sentiam-se autorizados a trazer para a sua escrita as personagens e as situações que faziam parte de sua vivência. Podemos, assim, pensar que, no movimento de figuração das Áfricas que aportaram no Brasil e em seu solo se recriaram, o escritor foi responsável também por outro tipo de viagem, aquela que foi protagonizada por leitores africanos que em seus textos encontravam paisagens e gentes ausentes da literatura que supostamente tratava do continente africano. Diante de suas narrativas, nos territórios africanos, os negros e mestiços usualmente identificados com os espaços suburbanos (e também os brancos que experimentavam o desconforto nos domínios do privilégio) deparavam-se com uma experiência catalisadora do desejo de mudança. No confronto com a representação do mundo que seus narradores dinamizavam, muitos africanos viviam a sensação de intimidade a que de maneira particular se refere Luís Bernardo Honwana na epígrafe escolhida para esse artigo.

É fato que a interlocução provocada pela literatura Brasileira não se restringia a Jorge Amado. Mía Couto esclarece que «o escritor baiano não viajava sozinho; com ele chegavam Manuel Bandeira, Lins do Rego, Jorge de Lima, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e tantos, tantos outros» (Couto 2011: 62). Em Cabo Verde, território de muitas afinidades geográficas com o Brasil, sobretudo

com o Nordeste, a popularidade de nossos escritores era grande. As similaridades estimulavam a interlocução literária, que envolvia de Castro Alves a Graciliano Ramos, de Bilac a Manuel Bandeira com sua Pasárgada se inscrevendo como uma espécie de ícone de várias gerações. Gabriel Mariano é categórico ao dizer:

[...] nessa altura, nos anos 40, 41, do Modernismo Brasileiro não tinha conhecimento. Só tive conhecimento do Modernismo aí a partir de 1947, pelo meu tio Baltasar que me deu os livros. Então comecei a conhecer o Mário de Andrade, o Manuel Bandeira, o Ribeiro Couto, o Jorge de Lima, o Frederico Schmidt, depois dele o Drummond, o Ledo Ivo, o Melo Neto e também a ficção em prosa. [...] Bom, o Jorge Amado em 48. O primeiro livro que li do Jorge Amado foi *Terras do Sem Fim...* Aquela passagem «Eram três marias numa casa de putas pobres».

[...] Foi um alubrimento porque eu lia um Jorge Amado e estava a ver Cabo Verde. De Jorge Amado, o *Quincas Berro d'Água*, quando eu o li pela primeira vez, a personagem, as características psicológicas da personagem, a reacção das pessoas, quando souberam da morte de Quincas Berro d'Água, eu li isso tudo e eu estava a ver a Ilha de São Vicente, Cabo Verde... Estava a ver a Rua de Passá Sabe... (Laban s/d: 331-332).

Assim se explica que, impressionante já pelo fabuloso número de leitores conquistados em vários continentes, a recepção de Jorge Amado nos países africanos de língua oficial portuguesa ganhe outros contornos. Sua produção, além de intervir muito positivamente nos processos de formação do leitor, como atesta o caso de Francisco Noa, projetou-se na outra ponta, atualizando-se no modo de conceber a literatura e na escolha de estratégias de representação que foram acionadas pelos que pretendiam ser escritores. Além da presença de personagens negros e mestiços, ativando a subversão dos moldes da exclusão que dominavam o funcionamento social e espelhavam-se no repertório literário que identificado com o projeto imperial, a construção do espaço e a criação da linguagem intensificavam as ressonâncias e fermentavam o diálogo bastante produtivo na busca de novos modos de exprimir essa abissal diferença em relação ao mundo do colono, como se ao deslocamento no espaço tivesse que corresponder uma outra língua. Cada qual em seu caminho, os escritores declararam aprender com Jorge Amado o direito e o dever de fazer a língua refletir o território por onde transitavam, a terra que queriam figurar. Em sessão de homenagem aos 100 anos do escritor, Mia Couto nos ofereceria uma bela síntese desse incentivo:

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. Ele não era apenas um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava à África. Havia, pois, uma outra nação que era longínqua, mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ter. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado, mas era um espaço mágico onde nos renascíamos criadores de histórias e produtores de felicidade.

[...] Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado (Couto 2009: 64-66).

O testemunho de Mia Couto é emblemático da interlocução alimentada entre as várias experiências de leitura que a obra de Jorge Amado motivou nas últimas décadas do colonialismo lusitano, essas décadas marcadas pela explosão de tensões que, resultantes da enorme insatisfação, levaram às independências dos povos africanos. A dialética entre luta e sonho inscrevia-se como um eixo de uma vida literária visceralmente articulada com o exercício da in-submissão que durante muito tempo definiu a sua produção, o seu modo de conceber literatura e de interpretar um país, em que se observa uma proposta sustentada «nos diálogos interculturais, estrutura subjacente a um projeto político e utópico de reconhecimento e legitimação da pluralidade cultural» (Godet 2014). A partir das páginas escritas e das entrevistas, os escritores africanos nos desvelam como escutaram o brasileiro e como se sentiram acompanhados no desejo de acolher a diversidade, como foram capazes de reconhecer a energia do convite à alteridade, exercício a que se aplicaram buscando quebrar o mito da unidade em que se apoiava a legislação imperial.

Mais que um rei, mais que uma lei, mais que uma língua, eles liam na obra do escritor baiano e assumiam essa informal palavra de ordem que se mostrou vital para a interpretação de suas próprias realidades e para a constituição de projetos literários que continuam em desenvolvimento. É verdade que os tempos são outros, que novos paradigmas se instalaram, que outras bandeiras se agitam. Entretanto, associada à interlocução com os sentidos que a obra de Jorge Amado despertou, a faculdade de «sonhar em casa», na feliz expressão de Mia Couto, tem assegurado à literatura modos de resistir frente à dissolução de algumas utopias que modularam o século xx. Enfrentando a erosão de alguns sonhos, certas visitas a Jorge Amado e algumas viagens pela

memória acolhida em suas Áfricas projetam-se na vida literária nos países africanos e ajudam a manter na ordem do dia algumas das mais instigantes lições que receberam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge (1931). *O país do carnaval*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- AMADO, Jorge (1933). *Cacau*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- AMADO, Jorge (1934). *Suor*. Rio de Janeiro: Ariel, Editora Ltda.
- AMADO, Jorge (1935). *Jubiabá*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- AMADO, Jorge (1936). *Mar morto*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- AMADO, Jorge (1937). *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- AMADO, Jorge (1958). *Gabriela Cravo e Canela*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos (2013). «O Brasil africano de Jorge Amado: territórios, cartografias & fotografias». *Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território*, 4-1, 51-74. DOI: <https://doi.org/10.26512/ciga.v4i1.16319>
- BERGAMO, Edvaldo (2008). *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP.
- BERGAMO, Edvaldo (2013). «Jorge Amado e Luandino Vieira: diálogos atlânticos». *História, histórias*, 1-2, 187-198.
- BRICHTA, Laila (2013). «Essa vida preciosa: presença da obra de Jorge Amado entre Brasil, Portugal e Angola». Flávio Gonçalves Santos; Inara Rodrigues; Laila Brichta (org). *Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado*. Ilhéus: Editora da UESC, 245-256.
- CABAÇO, José Luís (2009). *Moçambique. Identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora da UNESP.
- CANDIDO, Antonio (1972). «A literatura e a formação do homem». *Revista Ciência e Cultura*, 24-9, 803-809.
- CANDIDO, Antonio (1992). «Poesia, documento e história». *Brigada leveira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- CHAVES, Rita *et alii* (2003). «Entrevista com José Craveirinha». *Scripta*, 6 (12), 415-425.
- COSTA e Silva, Alberto (2012). *Um rio chamado Atlântico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COUTO, Mia (2011). *E se Obama fosse africano? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DUARTE, Eduardo de Assis (2018). «O bildungsroman proletário de Jorge Amado». *Literatura E Sociedade*, 23 (27), 175-195. DOI: <https://doi.org/10.11606/vo127p175-195>
- FREYRE, Gilberto (1933). *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.

- GALVÃO, Patrícia (1933). *Parque industrial (romance proletário)* (com o pseudônimo Mara Lobo). São Paulo: edição particular.
- GODET, Rita Olivieri (2022). «A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado». *Amerika*, 10 | 2014 [em linha] [20 fevereiro 2022] <DOI:https://doi.org/10.4000/amerika.4683>.
- GUERRA, João Paulo (1994) *Memória das guerras coloniais*. Porto: Afrontamento.
- HONWANA, Luís Bernardo (2017). «Jorge Amado». *A velha casa de madeira e zinco*. 2 ed. Maputo: Alcance.
- LABAN, Michel (s.d.). *Encontro com escritores: Cabo Verde*. Porto: Fundação António de Almeida.
- MBEMBE, Achille (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- NOA, Francisco (2005). *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho.
- NOA, Francisco (2017). «O meu encontro com Jorge Amado». *Uns e outros na Literatura Moçambicana*. São Paulo: Kapulana.
- RIAUDEL, Michel (2017). «Teria havido um boom latino-americano?». Sandra Reimão; Michel Riaudel (org). *Literatura e história: passagens Brasil-França*. Florianópolis: Escritório do Livro.
- ROSSI, Gustavo (2009). *As cores da revolução: A literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Unicamp.



Copyright © Rita Chaves, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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 REPRESENTACIÓN EN BUENOS AIRES DUN FRAGMENTO D'O MARISCAL DE CABANILLAS E VILAR PONTE NO MARCO DUN FESTIVAL DE APOIO AOS SUBLEVADOS FRANQUISTAS

CARLOS-CAETANO BISCAINHO-FERNANDES<sup>1</sup>  
Universidade da Coruña

RESUMO: Neste artigo dáse a coñecer a utilización por parte dos denominados Cruzados de Santiago do texto dramático dos nacionalistas galegos Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte nun acto de exaltación dos golpistas franquistas, celebrado en Buenos Aires en 1937, en que se apoiaba economicamente a Junta de Burgos. Para alén de pór en contexto este tipo de festivais en que tiña cabida o teatro galego, identifícanse os seus protagonistas —quer o colectivo promotor, quer os dramaturgos e intérpretes que protagonizaron eses eventos—, estúdanse os procesos de esvaciado da reivindicación galeguista presente nos títulos dramáticos empregados polos franquistas galaicos da capital arxentina e, para concluír, pesquiáanse as prevencións tomadas polos escritores galegos —con Antón Vilar Ponte á cabeza— para que non se desen este tipo de usos espurios das súas creacións literarias, ben como a imposibilidade de actuaren neste sentido a partir do golpe de estado e a declaración da guerra civil española. PALABRAS-CHAVE: teatro galego; franquismo; Cruzados de Santiago; emigración galega a Buenos Aires; Asociación de Escritores de Galicia.

LA REPRESENTACIÓ A BUENOS AIRES D'UN FRAGMENT D'O *MARISCAL*, DE CABANILLAS I VILAR PONTE, EN UN FESTIVAL A FAVOR DELS SOLLEVATS FRANQUISTES  
RESUM: En aquest article es dona a conèixer la utilització per part dels denominats Cruzados de Santiago del text dramàtic dels nacionalistes gallecs Ramón Cabanillas i Antón Vilar Ponte en un acte d'exaltació dels colpistes franquistes, celebrat a Buenos Aires l'any 1937, en què es donava suport econòmic a la Junta de Burgos. A més de posar en context aquest tipus de festivals en què s'inclouia el teatre gallec, se n'identifiquen els protagonistes —tant el collectiu promotor com els dramaturgs i intèrprets que van protagonitzar aquests actes—, s'estudien els processos de buidatge de la reivindicació galleguista present en els títols dramàtics utilitzats pels franquistes galaics de la capital argentina i, per concloure, s'indaguen les prevencions que van prendre els escriptors gallecs —amb Antón Vilar Ponte al capdavant— per tal que no es produís aquest tipus d'utilització espúria de les seves creacions literàries, així com la impossibilitat d'actuar en aquest sentit a partir del cop d'estat i durant la Guerra Civil Espanyola. PARAULES CLAU: teatre gallec; franquisme; Cruzados de Santiago; emigració gallega a Buenos Aires; Associació d'Escriptors de Galícia.

<sup>1</sup> Membro do Grupo de Investigación Lingüística e Literaria (ILLA), inscrito no catálogo da Universidade da Coruña co código G000497.

THE STAGING IN BUENOS AIRES OF AN EXCERPT FROM *O MARISCAL*

BY CABANILLAS AND VILAR PONTE IN A FESTIVAL IN SUPPORT OF FRANCO'S REBELS

ABSTRACT: This paper describes the use by the so-called Crusaders of Santiago of *O Mariscal* —the dramatic text by the Galician nationalists Ramón Cabanillas and Antón Vilar Ponte— in an act of exaltation of Franco's coup plotters that took place in Buenos Aires in 1937 in order to give economic support to the Junta de Burgos. In addition to putting into context this type of festival in which Galician theatre had a place, the protagonists —both the promoting collective and the playwrights and performers who took part in these events— are identified. This work also studies the process of nullifying the Galician vindication present in the dramatic titles used by the Galician Francoists in the Argentinean capital. Finally, the precautions taken by Galician writers to avoid this type of spurious use of their literary creation —as well as their impossibility of achieving this during the Spanish Civil War— are noted.

KEYWORDS: Galician theatre; Francoism; Crusaders of Santiago, Galician emigration to Buenos Aires; Galician Writers' Association.

## 1. INTRODUCCIÓN

O día 23 de xullo de 1937 celebrábase no Teatro Avenida de Buenos Aires unha función teatral a beneficio da causa franquista. A constatación do fin último do evento —o auxilio aos orfos do bando sublevado— vén da man do redactor que asinaba a crónica nas páxinas do xornal bonaerense *Fe Gallega*:

El éxito de nuestra función benéfica realizada el 23 de Julio último en el Teatro Avenida, se resume en la siguiente frase pronunciada allí por labios autorizados y abonada por el comentario popular: «Ha sido la mejor fiesta que hasta ahora se haya dado aquí en beneficio de la causa».

Por un error involuntario y exclusivo de quien esto escribe, dicho acto apareció anunciado en las páginas de *Fe Gallega* a beneficio de los huérfanos de la guerra en España, siendo así que él se proyectó y se llevó a cabo, como decían nuestros programas oficiales y las invitaciones impresas, a beneficio de las víctimas de la guerra española en general, dentro del campo nacionalista, y a las cuales se destinaba nuestra contribución, avalorada por el concurso que en esta fiesta nos prestaron las damas del Ropero de Santiago, que preside la respetable señora María Pía de Borbón Padilla.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> María Isabel Pía Padilla de Borbón, infanta de España e Portugal, presidía a Agrupación Monárquica Española, fundada en Buenos Aires en 1936 e partidaria dos fascistas des-

Por lo demás, estos Cruzados gallegos no desconocen ni dejan de ver con noble admiración y simpatía que por delegación expresa del Jefe del Estado Español, la misión exclusiva de allegar aquí fondos en beneficio de los huérfanos de esta guerra, corresponde a la entidad «Legionarios de Franco», que con abnegación y heroísmo incansable ha creado y dirige la dignísima señora Soledad Alonso de Drysdale (FG 01-08-1937: 2).

O evento estivo organizado pola Acción Gallega de Cruzados de Santiago e incluíu a representación do poema lírico en lingua galega «A Romaría dos Milagros», de J. Iglesias, e unha «estupenda recreación de la estampa lírica O Mariscal» (AG 01-08-1937: 2). Tamén contou coa «actuación magistral y desinteresada de las grandes figuras del teatro español» (FG 01-08-1937) Lola Membrives e María Guerrero, intérpretes e difusoras do teatro lorquiano en Arxentina e Uruguai que, non obstante, non mantiveron unha posición en favor do goberno lexítimo español (Binss 2012: 75).

Segundo se recolle na mesma crónica, algunhas das persoas que inicialmente ían actuar desistiron da súa participación cando se fixeran explícitos os fins profranquistas do mesmo:

Pareja a tan dignos esfuerzos se mostró la actividad maquiavélica de la comparsa izquierdista por malograrlos y ponernos obstáculos en el camino. Fué así como pocas horas antes de la fiesta, con pretextos fútiles e insinceros a ojos vistas, negaron su colaboración (prometida gratuitamente de antemano) el maestro Penella y su compañía, los coros que con la misma venían actuando en *Maruxa* y el barítono Abad (FG 01-08-1937: 2).

No entanto, os organizadores conseguiron contratar substitutos, de maneira que «la maniobra izquierdista quedó así anulada y ello no sin consecuencias para sus dóciles servidores» (FG 01-08-1937: 2). O acto atinxiu o seu obxectivo:

Por último, es justo consignar aquí un voto de aplauso y gratitud para los bravos muchachos falangistas y requetés que esa noche, en fraterna colaboración con nuestros legionarios, han prestado inestimables servicios auxiliares de ordenación y vigilancia dentro de la sala.

---

de o primeiro momento (Quijada 1991: 99). A orde dos seus apelidos era alterada para colocar en primer lugar a ascendencia real.

Hecho por tesorería y debidamente controlado por los organismos pertinentes el balance de la fiesta, se hizo entrega de su producto líquido al representante del Gobierno Nacionalista de Franco, don Juan Pablo Lojendio (FG 01-08-1937: 2).

Xa no primeiro día dese mes se celebrara no Teatro Ateneo «y a beneficio de la España franquista» (FG 01-07-1937: 1) unha grande función en que se puxera en escena *La Santa Hermandad* pola compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, coa presenza entre o público do dramaturgo —Eduardo Marquina, recentemente nomeado secretario rexional de Falange (Binns 2012: 82)—, nun programa que se completaba con «varios números atrayentes de carácter gallego por la Sección Artística de nuestros cruzados bajo la dirección del insuperable actor Rafael Fontenla y del maestro Bayarri» (FG 01-07-1937: 1).

## 2. OS CRUZADOS DE SANTIAGO E *FE GALLEGA*

Embora a opinión pública arxentina fose maioritariamente pro-republicana, o seu goberno refreou a actividade das organizacións en favor das autoridades lexítimas españolas e os presidentes á fronte do país durante o período da guerra civil —o xeneral golpista Agustín Pedro Justo e o seu sucesor na chamada Década Infame, Roberto Marcelino Ortiz— expresaron a súa simpatía polos sublevados fascistas (Rein 1995: 32).

Por súa vez, a maioría da clase media traballadora inmigrante galega era pro-republicana (Rein 1995: 39), se ben a política relixiosa do goberno de Azaña provocou protestas entre os sectores máis tradicionais (Binns 2012: 47-48). Porén, a división ideolóxica que se produciu no Estado español atinxiu tamén a colectividade expatriada (Fernández García 1990: 121) e no marco do amplo movemento asociativo galego da capital arxentina tamén se deron iniciativas de apoio manifesto aos sublevados fascistas (Cristóforis 2019; Velasco 2018). No xeral, producíronse no seo de agrupacións elitistas cunha nómina de asociados acurtada, aínda que con grande relevancia económica e social (Quijada 1991: 100).

É o caso da Acción Gallega de Cruzados de Santiago —desde xullo de 1938, Cruzados Gallegos de Santiago Apóstol—, un colectivo profranquista fundado moi poucos días após o golpe de estado —en concreto, o 25 de xullo de 1936, festividade central do pobo galego— por iniciativa de dous grandes

defensores das ideas franquistas: a filántropa Soledad Alonso de Drysdale<sup>3</sup> e Rafael Benjumea Burín,<sup>4</sup> conde de Guadalhorce, que fora ministro de Fomento durante a ditadura de Primo de Rivera e participara en 1932 no intento de golpe de Estado do xeneral Sanjurjo.

O novo colectivo asentábase nunha estrutura anterior visibelmente contraria á República como era o Centro Acción Española, que se mostraría moi activo nas colectas en favor da Junta de Defensa Nacional de Burgos —en agosto de 1936 organizaría unha de ouro, por exemplo— e logo axiña fundaría Juntas Nacionalistas Españolas en diferentes cidades arxentinas (Quijada 1991: 184).

A agrupación estaba integrada por máis de catrocentos socios e na súa directiva situouse unha elite adñeirada. Na acta fundacional dos Cruzados de Santiago —constituídos canonicamente dentro do Arcebispado de La Plata, abertamente posicionado a favor da «cruzada salvadora» de Franco, con quen mantiñan contacto estreito— estableceuse unha Xunta Organizadora e unha Xunta de Damas, que tras a aprobación dos Estatutos da agrupación en sesión de 18 de setembro, ficaron integradas da seguinte maneira:

Sección Hombres.— Presidente, Darío Hermida; vice, Adelmo Feijó; secretario, Rogelio Rodríguez Díaz; prosecretario, Manuel Paz Romay; tesorero, Francisco Costoya; protesorero, Fernando Costa; vocales: José Cuñarro, Pedro Díaz y Argimiro Castro; suplentes: Valentín García, Ángel Cobas y Camilo Trigás.

Sección Mujeres.— Presidenta, Sara Peña de Santoro; vice, María González de López; secretaria, Clotilde Morono; prosecretaria, Amparo González; tesorera, Rosalía Barral; protesorera, Leontina Hermida de Bilos; vocales: María Taboada de Mosquera, Urbana Monasterio de Guerra y María Vázquez.

Director Espiritual. Rdo, P. Emilio Eyré Lamas (FG 01-09-1937: 2).

<sup>3</sup> Almeriense vinculada por matrimonio coa oligarquía gandeira arxentina, fora actriz de teatro na súa mocidade (Quijada 1991: 187). En 1938 recibiría das autoridades de Burgos a Gran Cruz de Isabel a Católica.

<sup>4</sup> En 1936 o Conde de Guadalhorce presidía a Compañía Hispano-Argentina de Obras Pública y Fomento (CHADOPYF), «única empresa en Argentina de capital español a la que se debía la construcción de los ferrocarriles subterráneos de Buenos Aires» (Quijada 1991: 100) e era membro da Agrupación Monárquica Española de Buenos Aires, presidida por María Pía de Borbón.

No mes de novembro iniciábase a publicación de *Fe Gallega. Órgano de la Acción Gallega de Cruzados de Santiago*. Mantida por padriños que achegaban unha cota mensual, o boletín gratuíto declaraba desde o primeiro número o seu ideario católico:

Vamos de frente a la práctica de la beneficencia y la cultura en cristiano, obra que hasta ahora los gallegos han realizado aquí sólo en ateo. Aspiramos a la recristianización total de nuestra colectividad. Tenemos por paladín a un Apóstol de avanzada en el campo mesiánico de Cristo; al glorioso Hijo del Trueno, uno de los tres discípulos predilectos de Jesús; uno de los dos más jóvenes entre los doce elegidos y que, habiendo sido el primero que se adelantó a plantar la cruz en el fin del mundo llamado entonces Finisterre, fué también el primero en ofrendar su sangre por la buena nueva del Evangelio [...] (FG 01-11-1936: 1).

Xunto con *Correo de Galicia*, o boletín constituíuse no principal cabezallo de apoio ao franquismo da prensa galega de Buenos Aires (Cristóforis 2019). A súa actitude anticomunista e a favor dos golpistas ten unha das súas orixes na súa forte vocación cristianizadora (Cristóforis 2018: 73), como proclaman no número inaugural da súa publicación periódica:

He aquí la encrucijada, los dos rumbos antagónicos a que ineludiblemente se halla abocado hoy todo hombre en el orden político... mejor dicho, en el orden religioso. Porque, al fin, la política ha venido a sedimentarse sobre un fondo netamente religioso. ¡Si o no!

Y la elección aparece condicionada de tal forma que, para que resulte si, tiene que serlo en la integridad de todos sus aspectos. Mientras que, para resultar no, basta con una sola salvedad, con una sola excepción que se pretenda oponerle (FG 01-11-1936: 1).

A querenza polos réximes ditatoriais expresábase sen ambigüidades, argumentando que o propio Xesús Cristo se mostrara totalitario na construción da súa Igrexa (FG 01-11-1936: 1). Os Cruzados consideraban que a República Española puxera en perigo a relixión católica e sentíanse corroborados pola doutrina papal en relación ao seu aliñamento cos sublevados. En concreto, apoiábanse na encíclica *Summi Pontificatus* (1939) de Pío XII (FG 01-11-1939: 3).

No seo do colectivo creáronse os Legionarios Civiles de Franco, grupo «compuesto por un núcleo de jóvenes de la institución en consideración, pre-

parados especialmente para difundir en la prensa y en la calle la 'obra de apostolado' de la misma» (Cristóforis 2019: 15). *Fe Gallega* explicaba como era o proceso de adestramento deste colectivo combatente e proselitista:

Constituida nuestra sección de jóvenes Legionarios de Santiago, se nombró jefe provisorio de los mismos a Argimiro Castro. En seguida se iniciaron para ellos las clases de religión y temas sociales, las que se vienen dictando todos los domingos por los señores Juan Blanco y Rogelio Rodríguez Díaz (FG 01-09-1937: 2).

No boletín dos Cruzados de Santiago asomaba con frecuencia a lingua galega, se ben o fixese sempre no marco diglósico presente entre a colectividade de migrantes: poesías —os Cruzados organizaron concursos de poesía en galego (Velasco 2018: 387)—, contos, ditos ou relatos breves podían perfectamente estar escritos no idioma da Galiza, mais as crónicas, a opinión e os artigos de fondo publicábanse normalmente en español. En moitas ocasións, era o propio director de *Fe Gallega*, o petinés Roxelio Rodríguez Díaz, quen asinaba os textos en galego.

O inimigo identificado desde *Fe Gallega* caracterizábase por atributos como o «comunismo xudaico» e a «anarquía» (Cristóforis 2019: 13), e nel se incluían os contrarios á sagrada unidade de España —«la patria chica debe vivir sempre dentro de la patria grande», proclamaban desde o xornal (Laje García 1939). Porén, na publicación non foi focada especialmente a ameaza do plurilingüismo ibérico sempre que respectase o teito de cristal das linguas diferentes do castelán —entendían que estaban a promover unha «campana galleguista y altamente humanitaria» (FG 01-01-1937: 2). Así sendo, a lingua galega comparecía na publicación cunha intención fundamentalmente emocional —no propio himno dos cruzados, por exemplo—, case sempre en relación coa orixe galega do propio Francisco Franco (FG 01-03-1938: 1). Pode servir de mostra este poema escrito por Rodríguez Díaz con motivo do aniversario do xeneral golpista e que foi recitado polo cruzado Rafael Fontenla na transmisión especial realizada con tal motivo por Radio Ultra:

Saudo d'hirmans  
Os galegos que sinten na entraña  
a sua fe d'españoles vibrar,  
din con Franco, a unha voz: ¡Viva España!  
dend'a veira lonxeva do mar.

Nobre fillo da terra galega,  
 porque a patria salvar ora vés,  
 un saúdo d'amor e fe cega  
 queren darche os hirmáns qu'eiqui tés.  
 ¡Que resoe nos novos outeiros  
 a tua arenga cal santo deber!  
 ¡Que os galegos son sempre os primeiros  
 en lutar por España onde quer!  
 .....  
 Compre a todos seguir sin desmayo  
 a bandeira do gran militar  
 que a Europa, cal novo Pelayo,  
 da barbarie ven oxo a salvar! (FG 01-12-1936: 2).

### 3. CONEXIÓNS CO CENTRO GALEGO DE BUENOS AIRES

Aínda que é certo que a Acción Gallega dos Cruzados de Santiago non mantiño vínculos directos coa principal entidade mutualista galega en Buenos Aires, iso non significa que non existisen algunhas conexións entre ambos os colectivos. Lembremos, neste sentido, que a importante colectividade de migrantes galegos que integraba o Centro Galego non mantiña unha posición uniforme en relación co conflito bélico español. Así sendo, a actitude da entidade non foi constante no curso da contenda e até a chegada á presidencia do republicano moderado José Neira Vidal —en outubro de 1938— o Centro Galego declarouse neutral para evitar arborizar a bandeira do goberno lexítimo español (Quijada 1991: 117). Con todo, nunca tomou posicións abertamente favorábeis aos sublevados.

Iso non impediu que algúns dos membros máis activos dos Cruzados procedesen do Centro Galego, como os seus ex-presidentes Antonio Bóo e José Villamarín —agora padriños do boletín dos Cruzados. Tamén Jesús Morgade —intérprete do prólogo d'*O Mariscal*—, que en setembro de 1925 causara alta como socio do Centro despois de ser presentado por Roxelio Rodríguez (CGBA 30-09-1925: 23).

O elo máis notorio destes transvases entre ambos os colectivos represéntao Roxelio Rodríguez Díaz, director tanto de *Fe Gallega* como de *Galicia* —a revista oficial do Centro Galego de Buenos Aires.

#### 4. A SECCIÓN ARTÍSTICA

Durante o conflito bélico, Acción Gallega de Cruzados de Santiago compatibilizou sen grandes tensións a lexitimación da causa franquista coa súa reivindicación da cultura tradicional da Galiza —sempre que afastada de calquera teor nacionalista galego. Por iso, o labor cultural da agrupación atendeu ás manifestacións artísticas relacionados coas tradicións do país (Cristóforis 2018: 91), como fixeron tantos outros colectivos de inmigrantes galegos. O propósito recollíase na súa Carta Orgánica:

Art. 15.- En la obra cultural de esta entidad se comprende la Sección Pedagógica y la Sección Artística. En lo que atañe a la labor pedagógica, cuando las circunstancias lo permitan, se establecerán escuelas gratuitas, en las cuales, además de las materias de instrucción elemental y de doctrina cristiana, se dictarán lecciones de Geografía e Historia de Galicia, en forma que todos nuestros conterráneos puedan reivindicar dondequiera la honra de ser gallegos. La sección artística se hallará integrada por un conjunto escénico y una masa coral, en cuyo repertorio tendrán preferencia los motivos de arte gallego (FG 01-12-1936: 4).

Consecuentemente, os festivais que organizaban incluíron, para alén de poemas, cantos e bailes rexionais, a declamación de fragmentos de pezas teatrais en lingua galega.

Segundo se recollía no regulamento da entidade, foron creados un conxunto coral, que dirixía Jesús Morgade, e un cadro escénico, coordinado por Rafael Fontenla, ambos acompañados polo mestre José Bayarri.

O apelo a integrar o grupo de declamación publicado en *Fe Gallega* tivo unha importante resposta e o cadro desenvolveu unha actividade regular desde comezos de 1937. Como previsíbel, o seu labor tamén estivo sempre condicionado polo proselitismo católico. O boletín dos Cruzados recoñecía regularmente o seu traballo neste sentido:

¡Bravo, queridos jóvenes artistas de Cruzados, por ese despuntar de airosas figuras del arte escénico que ya se advierte entre vosotros!

¡Bien, muy bien, amigo Fontela [sic], por ese plantel de aventajados discípulos que, con tanto celo e incansable tesón, estás brindando a la entidad!

Se cumplen, por de pronto, nuestras previsiones: el conjunto artístico de los Cruzados de Santiago había que formarlo, no con elementos advenedizos o mer-

cenarios, sino con elementos propios, dentro de la casa, como es lógico que así sea en una institución que lleva de cerca el control de sus distintas secciones, para utilizarlas como factores convergentes hacia un mismo fin superior. Es decir, hacia su obra magna de proselitismo y auxilio social católico.

Los resortes funcionales de esta obra no pueden, no deben confiarse a quienes no sientan ni compartan con nosotros el calor de tan nobles anhelos. Donde quiera que los Cruzados Gallegos de Santiago se presenten, ya sea en el templo, en la calle, en el conventillo o en la escena, deben hacerlo alegres y optimistas, desde luego; pero también con el decoro que exige su nombre y la alta misión que a todos nos inspira. Somos los cruzados de un ideal sacrosanto [...] (FG 01-07-1941: 13).

Relativamente á presenza da literatura dramática nas veladas dominicais do colectivo, os fragmentos que se declamaban adoitaban ser ben de títulos en castelán con temática galega, ben de pezas escritas na lingua propia da Galiza. As representacións de obras enteiras reservábase para os festivais extraordinarios, que se celebraban correntemente na gran sala do Consello de Mulleres.

Mesmo concluída a guerra civil, os Cruzados continuaron a organizar veladas dramáticas en que se representaba teatro galego nun ambiente de exaltación franquista, como a celebrada o 4 de maio de 1941, que incluíu a estrea da peza *De Volta pr'a Terra* de Roxelio Rodríguez Díaz. Estes actos funcionaban como unha fonte de recursos para a ditadura.

Pero el triunfo resonante de nuestra Sección Artística, en la última temporada, lo ha constituido la función del 4 de mayo en el gran salón del Consejo de Mujeres, donde entre varios otros números de singular atracción, tuvo lugar el estreno de la obra *De Volta pr'a Terra* de R. R. Díaz, en la cual actuaron con singular maestría varios de los elementos arriba mencionados. Fué aquella una tarde memorable, donde el nombre y ascendiente de Cruzados se vió potentizado, una vez más, por el hecho de haberse agotado totalmente las localidades mucho antes de levantarse el telón y en el cual —con harto sentimiento de nuestra parte— buena cantidad de público tuvo que volverse de la taquilla sin conseguir entrada (FG 01-07-1941: 14).

Porén, foi durante a guerra cando se organizaron eventos especiais en grandes teatros bonaerenses en que patenteaban a súa posición profranquista —coa presenza de falanxistas e requetés xunto aos Cruzados— e recollían fondos para os enviar á Junta Militar de Burgos.

## 5. OS INVOLUCRADOS NAS PRESENTACIÓNS DRAMÁTICAS GALEGAS

Dous foron, sen dúbida, os principais responsábeis da actividade dramática —tamén en galego— da Sección Artística dos Cruzados de Santiago: Rafael Fontenla Camiña e Roxelio Rodríguez Díaz.



Rafael Fontenla Camiña en 1932 (VG 30-08-1932: 17) e Roxelio Rodríguez Díaz en 1923 (sentado, primeiro pola esquerda) co persoal de administración do Centro Galego de Buenos Aires (BOCG 129: 60).

O primeiro era comentarista habitual nos programas radiais en que se apoiaba os golpistas (Ferreyra 2020: 160), como *Habla España* de Radio Mayo, financiado polo colectivo católico-monárquico Centro Acción Española. Nestes programas Fontenla gañou prestixio como declamador —el foi quen, con motivo do aniversario de Franco, recitou o poema «Saúdo d'irmáns», antes reproducido— e a súa presenza nos festivais dos Cruzados foi constante. Eis un exemplo:

Al alzarse el telón, el escenario ofrecía un espectáculo deslumbrante a la vista de los muchachos Falangistas y Requetés, alineados en torno a las banderas en airo-sa formación con nuestros Legionarios y demás jóvenes y señoritas integrantes de nuestros coros. Después de ejecutarse los himnos respectivos y previas unas palabras de presentación por nuestro presidente, don Darío Hermida, el director es-

cénico de nuestra Sección Artística, Rafael Fontenla, se adelantó para recitar, con la maestría que le es propia, la siguiente ofrenda poética, original del director de este periódico, don Rogelio Rodríguez Díaz (FG 01-10-1937: 3).

Fontenla procedía da Sociedad Centro Redondela y su Distrito, onde dirixía desde os primordios da década de 30 as veladas teatrais da Comisión de Señoritas —veladas que adoitaban incluír estampas enxebres e zarzuelas galegas.

Os diferentes eventos organizados polos Cruzados adoitaron contar coa súa participación, en forma de discurso, canto, recitado ou interpretación de fragmentos «en gallego y en castellano, como el señor Fontenla sabe hacerlo» (FG 01-03-1937: 3). O seu repertorio na lingua propia da Galiza incluía composicións costumistas de glorificación da vida tradicional que os transterrados deixaran atrás, en que sempre estaba presente unha filiación emocional con frecuencia posta en relación con Franco. Como director do conxunto escénico, participaba na escolla dos títulos, dirixía os ensaios e interpretaba algún dos papeis. As representacións inseríanse nun programa en que tamén tiña lugar a música e o baile, con arranxos de José Bayarri.

No mesmo número de 1937 en que, no marco das celebracións da semana do Apóstolo, se anunciaba a celebración no Teatro Avenida do mencionado festival artístico a favor dos orfos do bando nacionalista, *Fe Gallega* publicaba unha nota de agradecemento a dous «cruzados beneméritos», Rafael Fontenla e Jesús Morgade, polo seu apostolado proselitista:

Porque apostolado muy simpático lo es también eso de movilizar por medio del arte las almas para Cristo, como lo era de un San Francisco Solano atrayendo a los indios de América mediante los dulces acordes de su violín.

Por ello, la Acción Gallega de Cruzados de Santiago adquiere, ya de entrada, con los señores Morgade y Fontenla, una deuda inestimable de gratitud, que no dudamos han de compartir todos nuestros socios. Bajo la dirección de ambos se constituirá en breve nuestra Sección Artística, en su doble faz escénica y coral.

Entretanto, estas pequeñas fiestas de los domingos irán poco a poco saliendo del terreno de lo improvisado, para organizarse con arreglo a un plan sólidamente religioso y artístico, sin perjuicio del carácter sencillo y familiar que las distingue (FG 01-07-1937).

Por súa vez, Roxelio Rodríguez Díaz (1888-1948) é o autor da comedia en prosa e verso *De volta pr'a Terra* (1935), estreada en 1941 pola sección artística

da entidade baixo a dirección de Fontenla —que tamén interpretaba un dos papeis. A peza está protagonizada por unha emigrante que regresa da Arxentina chea de prexuízos, desprezando a lingua galega e renegando de todo o que caracteriza a súa terra de orixe. O pensamento do autor transloce por boca doutra personaxe, un «labrego regularmente acomodado e que dentro e fóra de Galicia, soupo amostrarse sempre como un bo galego» (Rodríguez Díaz 1935: 21):

XOQUÍN.- [...] Moitos dos galegos que aló emigraron, soyo ven a Buenos Aires por un lado. Son os que coidan que, pr'a amostrarse cevilizados, teñen que deixar de ser galegos ou de ser cristianos. Os mais d'eles non se marean quizáis no barco; pro maréanse ó desembarcar. Pol-o mesmo, cando algús volven á súa terra, deixaron alá o pouco miolo que tiñan, e soyo tran o refugallo! (Rodríguez Díaz 1935: 23).

A deserción idiomática dos galegos é posta en relación nesta peza coa deserción da fe católica, relación que desde a perspectiva actual causa certa sorpresa por sabermos que a ideoloxía franquista deu en proscribir as linguas periféricas españolas.<sup>5</sup> O certo é que o seu autor «[s]empre viviu orgulloso da singularidade galega» (Pérez Veiga 2006: 162) e consecuentemente a peza conclúe cunha louvanza en verso á lingua galega.

Rodríguez estudara no Seminario de Astorga —onde conseguira unha bolsa para a Universidade Gregoriana de Roma—, mais finalmente abandonara a carreira eclesiástica para facerse mestre (Vilavedra 1995, I: 521). Autor bilingüe, foi moi popular pola ben sucedida *Cartas abertas e contos enxebres* (1928), colección de relatos e epístolas versificadas reeditada en varias ocasións en que arremete contra os galegos que renegan da súa orixe e combate o escarnio contra as persoas oriúndas da Galiza e a súa lingua —*De volta pr'a Terra* subtítulábase «2ª parte de *Cartas abertas*» e continuaba a súa liña temática. Tamén colaborou en cabezallos como *Acción Gallega*, *Lar Galicián*, *Vida Gallega* ou *Céltiga*, para alén de dirixir, como xa foi sinalado, a revista *Galicia* do Centro Galego de Buenos Aires. En 1928, tamén daría a coñecer nun par de artigos a súa proposta para a unificación gráfica do idioma galego.

<sup>5</sup> Esta relación inicialmente paradoxal entre o emprego da lingua galega en textos teatrais e a ideoloxía política dos autores das pezas xa foi sinalada por Laura Tato (2012: 26) en relación a textos como *Inda non quero ser mico* de Blanco Rodríguez.

Dentro do xénero teatral, para alén da comentada *De Volta pr'a Terra* é autor dos dramas ¡Xustiza! (1917), *O peregrino* (1927) e comedias inéditas como *Terra a Nosa* ou *Fogar bendito*, ben como da adaptación escénica *A Virxe de Cristal* (1948) sobre o poema de Curros Enríquez (Cabanillas 2002: 125-195).

Concluída a guerra en España, Roxelio Rodríguez publicou *Historia del Centro Gallego de Buenos Aires* (1940). No volume —tirado do prelo en pleno mandato do republicano Neira Vidal, a quen denomina «presidente equilibrata», e con Luís Seoane na dirección de *Galicia*— defende a neutralidade adoptada polo anterior presidente da entidade no momento do golpe de Estado, poñendo mesmo en dúbida a lexitimidade da República:

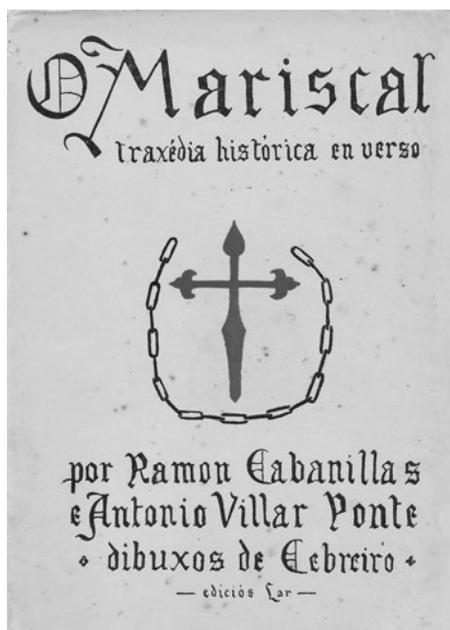
Por eso, cuando España dejó de ser monarquía para convertirse en república, el Centro Gallego, siguiendo el ritmo de los acontecimientos, se mostró consecuen- te con esa transformación, acatando el nuevo régimen, sin meterse a prejuizar sobre su legitimidad. De igual modo, cuando a causa de la última revolución hispana, el territorio, el pueblo y la autoridad aparecieron fraccionados en dos sectores rivales, lo prudente era hacer lo que (salvo algún traspies de fórmula impuesto por la efervescencia momentánea) hizo el Centro Gallego: esperar con dolor resignado y sereno, a la par que con callado respeto para ambos poderes en pugna, el resultado de la contienda sangrienta que sin nosotros habría de decidirse, al igual que se espera el resultado de una elección, para acatar el gobierno que ésta consagre (Rodríguez Díaz 2000: 7).

Centrándomonos na representación do prólogo d'O *Mariscal*, os seus intérpretes foron o director da sección coral dos Cruzados, o baixo Jesús Morgade, e a tiple Lolita Trigás, quen tamén facía parte dese orfeón. Desde a década anterior era frecuente a participación de Morgade nos festivais do Centro Galego e noutras entidades de inmigrantes de Buenos Aires como a Sociedad Unión Cultural Residentes de Lárez ou o Centro Región Leonesa. Dolores Trigás, moito máis nova, iniciárase na sección coral desta asociación franquista.

Ignoramos a identidade concreta de J. Iglesias, autor do poema lírico «A Romaría dos Milagros» estreado en xullo de 1937 no mesmo festival do Teatro Avenida en que se representou o fragmento do texto dramático de Cabanillas e Vilar Ponte. Tampouco foi localizado o texto, mais sabemos (FG 01-07-1937) que estaba protagonizado por unha vella e un cego de romaría —que interpretaban respectivamente Lolita Trigás e Rafael Fontenla.

## 5. O MARISCAL

Sen dúbida ningunha, o título máis sorprendente do repertorio dramático galego empregado nestes festivais profranquistas é a traxedia histórica *O Mariscal*, publicada en 1926 por Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte. Os seus autores escribíranla en 1922 no marco do proxecto teatral das Irmandades da Fala —impulsado incansabelmente por Vilar Ponte— e «ao servizo dunha causa ideolóxica e política, neste caso o nacionalismo galego» (Ínsua 2005: 220). O propio Carvalho a denominou «peza seudohistórica de propaganda política» (Carballo Calero 1981: 611).



Capa da primeira edición d'O *Mariscal*, publicada por Lar (1926).

A forte carga simbólica da peza introduce o mito popular creado á volta da figura de Pardo de Cela para presentar unha «Nova Era en que se volve a recuperar a conciencia nacional galega» (Tato 1999: 119), recuperación coa que se comprometían as Irmandades da Fala. Aliás, nesta obra proselitista son moi notorios o anticastelanismo e a moi negativa apreciación da figura de Isabel a

Católica (Ínsua 2005: 223-224). Consecuentemente, espanta constatar a presenza dun fragmento deste texto de evidente exaltación galeguista nas celebracións dun colectivo profranquista realizadas diante dun auditorio que incluía falanxistas e requetés.

Certamente, o primeiro que cómpre sinalar é que se trataba apenas do prólogo da obra dramática, un breve fragmento de setenta e nove versos en que interveñen «un vello cego de romances, co'a zanfona, e unha mociña loira que o guía» (Cabanillas; Villar Ponte 1926: 11), dúas figuras alleas á trama principal que serven de marco introdutorio á trágica acción. Fican fóra desta introdución personaxes como A Raza ou o propio Mariscal e unicamente se anuncia unha «negra hestoria» derivada dunha «treición» sen concretizar —aínda que a felonía foi «feita por certos estamentos (xerarquía eclesiástica, nobreza entreguista, servos cobizosos)» (Ínsua 2005: 223), tal como se desenvolverá ao longo dos tres actos.



Deseño de Álvaro Cebreiro para o prólogo d'O Mariscal.

A referencia a antigas tradicións —como os romances de cego—, á lingua culta medieval e aos grandes trovadores, ben como o carácter emocional do canto trágico —tan do gusto popular— púñanse en valor neste contexto por cima

doutros contidos de reivindicación da identidade nacional galega face os agravios de Castela.

A versión deste prólogo musicada por Eligio Paz Hermo fixérase moi popular a finais da década de 20 nas entidades galegas de Buenos Aires desde que o interpretara a Sociedade de Arte Pondal na Semana Galega organizada en decembro de 1927 pola Federación de Sociedade Galegas. Tamén fora incluída un ano máis tarde nos actos do Día de Galicia do Centro Galego en que cantara outros números Jesús Morgade —o intérprete do cego da zanfona na versión dos Cruzados.

Por outra parte, dentro do acto festivo do Teatro Avenida que estamos a referir este número tiña unha caracterización musical indiscutíbel e percibíase como unha expresión máis da cultura popular tan estimada pola colectividade galega de Buenos Aires. Non existía unha concepción propiamente escénica do prólogo, que se interpretaba como unha outra canción do repertorio —a seguir dalgúns fragmentos da zarzuela *Maruxa* de Vives con gaiteiros e bailarinos. Na súa estrea na Semana Galega de 1927, por exemplo, fora eloxiada «por su saber añejo, por la delicadeza de la partitura y por su dramatismo» (CG 18-12-1927: 3).

Consecuentemente con esta presentación desideoloxizada e centrada no aspecto musical, non hai constancia dunha recepción negativa do fragmento d'O *Mariscal* por parte do público profranquista presente no festival organizado polos Cruzados en 1937. En última instancia, o único contido minimamente reivindicativo que se lle podía asociar era o da lingua galega como vehículo idóneo para a música de raíz popular, unha defensa que, como xa vimos, cadraba perfectamente co ideario de Roxelio Rodríguez, un dos auspiciadores da sección dramática dos Cruzados de Santiago.

## 6. ESTRATEXIAS DOS AUTORES GALEGOS CONTRA O USO ESPURIO DAS SÚAS OBRAS

Ramón Cabanillas regresou a Galiza ese mesmo ano —en plena guerra civil e estando Galiza baixo o control do bando nacional—, mais iso non significa que asumise os postulados franquistas, como ten analizado Luís Rei (2009). O seu foi máis un exemplo do exilio interior dun home vello que procuraba desespeadamente un medio de vida. Por outra parte, non hai constancia de que tivese coñecemento do que os Cruzados fixeran co prólogo d'O *Mariscal*.

Por súa vez, Antón Vilar Ponte xa falecera no momento da celebración deste festival en favor dos sublevados —fixérao catro meses antes do golpe de Estado—, mais poucas dúbidas podemos abrigar sobre a súa frontal oposición a que un fragmento da súa obra fose empregado para recoller fondos en favor de inimigos da República.

O viveirense xa reaxira contra usos non autorizados do texto dramático que escribira con Cabanillas, peza que se mantiña inédita nos palcos —só fóra estreada a versión operística de Rodríguez Losada, en que *O Mariscal* «perdera a maior parte da carga simbólica» (Tato 1999: 129). Vilar Ponte aspirou sempre a que a traxedia fose representada con todo o seu valor simbólico identitario, de maneira que puidese propiciar a cohesión social galega á volta dunha figura senlleira como Pardo de Cela e fronte a elementos identitarios do nacionalismo español como a raíña católica. Por iso non autorizara a tradución ao español que lle solicitara en 1926 a compañía de Enric Borrás e Margarita Xirgu (Ínsua 2005: 172-173).

A raíz de la publicación de *O Mariscal*, una de las actrices españolas de mayor prestigio nos pidió con verdadero encarecimiento que vertiésemos dicha obra al castellano, pues sería para ella un buen negocio llevarla en su repertorio por América, y estrenarla allí. Nosotros le respondimos que agradecíamos sus deseos, pero que era nuestro propósito verla representada en gallego, aunque fuese medianamente tan solo, antes que en ningún otro idioma. Luego, Dios dirá (Villar Ponte 1928: 4).

Neste mesmo comentario xornalístico o viveirense consideraba que sería proveitoso «que se realizase su representación, no solo con objeto de estimular a cuantos escriben literatura escénica en gallego, sino también pensando en la educación del oído de nuestros públicos» na lingua do país.

Mais foi en 1928 cando Antón Vilar Ponte reaxiu enerxicamente perante a información de que a compañía de Francisco Villaespesa anunciara a estrea en Buenos Aires d'*O Mariscal* en versión española sen a autorización dos autores.<sup>6</sup> O telegrama asinado polos seus amigos Eduardo Blanco Amor, Xaime Isla Couto, Ramón Suárez Picallo e Domingo Rial Seixo era suficientemente

<sup>6</sup> Un mecanoscrito desta tradución consérvase no Fondo Villaespesa depositado na Biblioteca Provincial de Almería. O documento está accesíbel en copia dixital na Biblioteca Virtual Andalucía.

elocuente da alarma creada entre os exiliados polo anuncio: «nacionalistas protestan representación Mariscal traducido, anunciada en ésta. Esperamos contraorden telegráfica. Sociedad de Autores» (Villar Ponte 1928: 4). Certamente, a reacción é reveladora do valor emblemático que tiña o título dramático de Cabanillas e Vilar Ponte para o galeguismo e se Vilar Ponte respondía negativamente a unha encenación en castelán, o que non farían se vise a obra representada nun contexto golpista?

A Sociedade de Autores a que se fai referencia no telegrama non estaba formalmente constituída nesa altura e unicamente funcionaba como unha rede non institucionalizada de autores que tencionaban velar polos usos non autorizados das súas obras. Porén, a idea foise consolidando e en agosto de 1930 —na chamada «dictablanda», após a dimisión de Primo de Rivera— ficaba constituída en Ourense a Asociación de Escritores Galegos (AEG), con Ramón Otero Pedrayo como presidente e Vilar Ponte na vicepresidencia primeira (Diéguez 2003: 41-42). A AEG quixo contar desde o comezo cunha serie de representantes fóra da Galiza e, desta maneira, nomeou Blanco Amor representante da Asociación na Arxentina. Os seus obxectivos fican abertamente claros na carta en que Álvaro de las Casas lle comunica o nomeamento: os escritores galegos estaban a se mobilizar contra a reprodución non autorizada dos seus textos.

Se trata de impedir que nuestros nombres, humildes pero limpios, para prestigiar ciertos periódicos anodinos e incapaces sean llevados y traídos sin consulta ni autorización. [...] También te agradecería que tuvieses la bondad de enviarme una nota de los autores gallegos que desean reproducir en *Galicia* a fin de enviarte a vuelta de correo las correspondientes autorizaciones, a fin de que *Galicia* sea el primer periódico nuestro, lo cual a todos nos dará más autoridad para proceder contra los desaprensivos. Aquellos periódicos y revistas argentinas que deseen reproducir nuestras cosas, que lo pidan a la Asociación por tu conducto, y con tu informe. Debo prevenirte que la Asociación está dispuesta a acceder gratuitamente en muy pocos casos; lo menos que tiene derecho a exigir es una retribución por pequeña que sea. Siempre constituirán excepción aquellas publicaciones de ideología análoga a la nuestra, que hacen campaña continuada de nuestras ideas (Casas 1931).

Para desesperación do propio Vilar Ponte esta empresa colectiva non alcanzou a ter a actividade que esperaba: «No se ha vuelto a hablar de la Asociación de Escritores Gallegos. Tan interesante idea encontró pequeño eco»

(Villar Ponte 1936). Mais o infatigábel viveirense non se rendeu e mes e medio antes de morrer aínda encoraxaba os seus colegas a constituír unha nova asociación que funcionase de verdade na defensa da produción literaria galega, convidando Álvaro de las Casas a se pór con el propio á fronte da iniciativa. O seu chamado tivo resposta e co impulso definitivo de Ánxel Casal a 30 de marzo de 1936 foi constituída na cidade do apóstolo a Asociación de Escritores de Galicia (AEG):

Había flotado en el ambiente una iniciativa del malogrado periodista Antonio Villar Ponte y era inexcusable deber de compañerismo el recogerla. De ello se encargó el escritor y catedrático del Instituto de Noya don Álvaro de las Casas secundado por otros no menos entusiastas y también por el alcalde de la ciudad, Sr. Casal Gosenge (A 31-03-1936: 10).



Asemblea constitutiva da Asociación de Escritores de Galicia en Compostela (IG 31-03-1936: 1)

Este emprendemento tivo un grande eco no país e na emigración galega en América e a prensa sinalaba que entre os albos da asociación ía estar a salvagarda do teatro galego contra usos perversos, non unicamente no aspecto económico: «Hacia la Asociación de escritores gallegos [...] El teatro racial será ahora un hecho cierto y rotundo mentís a las vergonzosas parodias llevadas hasta ahora a la escena, por hombres desconocedores de nuestras costumbres y de nuestros problemas» (EG 25-06-1936: 19).

Nesta ocasión a iniciativa callou, de maneira que a AEG desenvolveu unha importante actividade até ao golpe de Estado de mes xullo e as súas horribéis consecuencias. No entanto, a dramática situación que viviu Galiza desde ese momento impediu que a entidade corporativa dos escritores galegos, pola que tanto traballara Antón Vilar Ponte, puidese actuar diante de usos espurios da produción literaria dos seus asociados como o que realizou a Sección Artística dos Cruzados de Santiago na velada de 23 de xullo de 1937 no Teatro Avenida de Buenos Aires, cando incluíu un fragmento d'O *Mariscal* nun evento destinado a recadar fondos para unha causa —a franquista— absolutamente contraria aos valores propugnados polos seus autores, descoñecedores da utilización que se estaba a facer do seu texto dramático.

## 7. CONCLUSIONES

A primeira cousa que puido ser constatada nesta investigación é o facto de o teatro galego estar presente nos actos festivos de contido claramente fascista organizados por colectivos profranquistas de Buenos Aires durante o conflito bélico español derivado do golpe de Estado de 1936. Coñecendo desde a perspectiva actual a ideoloxía do réxime totalitario español que encabezaba Francisco Franco relativamente ás linguas ibéricas diferentes do castelán, por un lado, e, por outro, a cruenta represión que exerceu sobre as persoas que se mostraran activas na configuración dun teatro en lingua propia con que se puidese identificar o groso do pobo galego, con certeza admira a inclusión de dramatizacións baseadas en textos galegos como *De volta pr'a Terra* ou *A Romaría dos Milagros* en eventos de apoio á Junta de Burgos.

Sorprende especialmente que nalgún destes saraus de proselitismo franquista se subise ao palco un fragmento dun título-divisa do activismo escénico do nacionalismo galego como *O Mariscal*, que Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte escribiran cunha inequívoca vontade de fornecer elementos susceptibles de funcionaren na Galiza como signos identitarios diferenciadores face aos referentes cohesivos do centralismo excluínte español. Pasma aínda máis se confrontarmos o notorio anticastelanismo deste título dramático e a súa negativa consideración da figura de Isabel a Católica coa absoluta centralidade desta raíña e do reino de Castela no construto ideolóxico da ditadura franquista sobre a identidade histórica do Estado español, mais tamén sobre a propia

lexitimidade das represivas políticas franquistas. Vimos de comprobar, neste sentido, que na práctica non chegou a producirse esa discordancia, nin tensión ningunha derivada da representación do prólogo d'O *Mariscal*, visto que ela tivo un teor esencialmente musical e que o fragmento escollido estaba desvinculado do cerne ideolóxico da obra e era exhibido esvaciado do contido nacionalista galego.

Tamén foi atestado neste traballo que desde a década de vinte do século pasado os escritores nacionalistas galegos —con Antón Vilar Ponte á súa fronte— estaban especialmente aprehensivos en relación aos posibles usos desviados que se puidesen facer das súas creacións, tanto a nivel económico como no que respecta á construción nacional ambicionada. A representación do prólogo d'O *Mariscal* nunha gala de apoio aos sublevados franquistas supuña, neste sentido, un dos exemplos máis radicais que podían ser imaxinados. Circunstancias como o recente falecemento dun dos autores da traxedia ou a enorme distancia entre Buenos Aires e a Galiza —acrecentada polos efectos da guerra— poderían explicar que non se tivese producido unha enérxica resposta contra esa adulterada apropiación. Con todo, a razón última da inacción da nacente Asociación de Escritores debe ser localizada na brutal represión exercida na Galiza desde os primeiros días polos golpistas: coa propia vida en perigo, non había espazo para a salvagarda dos seus dereitos como autores. Até estes extremos chegou a impunidade franquista.

## FINANCIAMENTO

Este traballo é parte do proxecto de I+D+i PID2020-115649RB-I00 «Recuperación do patrimonio teatral da Galiza 4 (1936-1973). Emigración, exilio e resistencia interior», financiado polo MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

## BIBLIOGRAFÍA

- BINNS, Niall (2012). *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- CABANILLAS, Ramón (2002). *A Virxe do Cristal*. Introducción, edición e notas de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.

- CABANILLAS, Ramón; VILLAR PONTE, Antón (1926). *O Mariscal*. A Coruña: Lar.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1981). *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*. Vigo: Galaxia.
- CASAS, Álvaro de las (1931). «Carta a Eduardo Blanco Amor. 27 de febreiro de 1931». Fondo Blanco Amor da Biblioteca Provincial de Ourense. Mecanoscrito con nota manuscrita.
- CRISTÓFORIS, Nadia Andrea de (2018). «La Guerra Civil española y el apoyo al bando sublevado desde Buenos Aires: el caso de la “Acción Gallega de Cruzados de Santiago”», *Cuadernos de Marte* 14, 73- [en liña] [3 abril 2022] <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuadernosdemarte/article/view/2932>>.
- CRISTÓFORIS, Nadia Andrea de (2019). «La prensa gallega de Buenos Aires y su apoyo al Franquismo: estrategias propagandísticas y activismo político». *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 12, 178-200 [en liña] [3 abril 2022] <<https://idus.us.es/handle/11441/87689>>.
- DIÉGUEZ CEQUIEL, Uxío-Breogán (2003). Álvaro de las Casas: *Biografía e documentos*. Vigo: Galaxia.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (1990). «Los círculos de emigrantes ante la guerra de España: la colonia gallega de Buenos Aires». *Quinto Centenario*, 16, 121-140 [en liña] [3 abril 2022] <<https://revistas.ucm.es/index.php/QUCE/article/download/QUCE9090110121A/1700>>.
- FERREYRA, Alejandra (2020). «Las voces a favor de Franco: Las audiciones radiales de los nacionalistas españoles en Buenos Aires (1936-1945)». Nadia de Cristóforis (dir.). *Los españoles en Buenos Aires: Activismo político e inserción sociocultural (1870-1960)*. Buenos Aires: Teseo, 155-191.
- ÍNSUA LÓPEZ, Emilio Xosé (2005). *Sobre O Mariscal, de Cabanillas e Villar Ponte*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.
- LAJE GARCÍA, L. (1939). «Más franquistas que Franco». *Fe Gallega: Órgano de Cruzados Gallegos de Santiago Apóstol*, 23 (3).
- PÉREZ VEIGA, Julio (2006). «Roxelio Rodríguez Díaz, primeiro achegamento a súa obra». *Cadernos do Instituto de Estudos Valdeorreses*, 11, 151-164.
- QUIJADA MAURIÑO, Mónica (1991). *Aires de República, aires de cruzada*. Hospitalet de Llobregat: Sendai.
- REI, Luís (2009). *Ramón Cabanillas: Crónica de destierros e saudades*. Vigo: Galaxia.
- REIN, Raanan (1995). «Otro escenario de lucha: franquistas y antifranquistas en la Argentina, 1936-1949». *Ciclos*, V, 9, 31-52 [en liña] [3 abril 2022] <[http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/econ/collection/ciclos/document/ciclos\\_v5\\_n9\\_02](http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/econ/collection/ciclos/document/ciclos_v5_n9_02)>.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Rogelio (1935). *De volta pr'a Terra*. Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Rogelio (2000 [1940]). *Historia del Centro Gallego de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Cultura Gallega.

- TATO FONTAÍÑA, Laura (1999). *Historia do teatro galego: Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (2012). «Estudo introdutorio». Iolanda Ogando e Laura Tato (ed.). *Textos recuperados: De Galo Salinas a Castelao*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 7-34.
- VELASCO MARTÍNEZ, Luis (2018). «Guerra civil y reclutamiento en la colectividad gallega en Argentina: la Acción Gallega de Caballeros de Santiago». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LXV 131, 377-401 [en liña] [3 abril 2022] <<https://emigracion.xunta.gal/es/conociendo-galicia/aprende/publicacion/guerra-civil-y-reclutamiento-la-colectividad-gallega>>.
- VILAVEDRA, Dolores (coord.) (1995). *Diccionario da literatura galega. Volume I: Autores*. Vigo: Galaxia.
- VILLAR PONTE, Antón (1928). «El teatro gallego y O Mariscal». *El Correo de Galicia*, 05-02-1928, 4.
- VILLAR PONTE, Antón (1936). «Los escritores catalanes nos brindan otro ejemplo». *El Pueblo Gallego*, 15-01-1936, 1.

## FONTES HEMEROGRÁFICAS

- |   |  |
|---|--|
| A: <i>Alborada</i> (Lugo)   | CG: <i>El Correo de Galicia</i> (Buenos Aires) |
| AG: <i>Acción Gallega</i> (Buenos Aires)  | EG: <i>Eco de Galicia</i> (A Habana)           |
| BOCG: <i>Boletín Oficial del Centro Gallego</i> (Buenos Aires)  | FG: <i>Fe Gallega</i> (Buenos Aires)           |
| CGBA: <i>Centro Gallego de Buenos Aires de mutualidad, cultura, beneficencia. Boletín mensual</i> (Buenos Aires). | IG: <i>El Ideal Gallego</i> (A Coruña)         |
|   | VG: <i>Vida Gallega</i> (Vigo)                 |



Copyright © Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# BOTAR POR FÓRA DO TEXTO: HIPERSEXUALIZACIÓN E COUSIFICACIÓN DAS POETAS GALEGAS

ÁN XELA LEMA PARÍS  
Universidade da Coruña

RESUMO: Este artigo analiza o discurso crítico dun conxunto de poemarios publicados entre os anos 2000 e 2010 co obxectivo de mostrar a violencia simbólica que certo sector da crítica literaria non feminista exerce sobre as poetas galegas. O estudo mostra, dunha banda, a cousificación que sofren as escritoras que cultivan o subxénero literario erótico como estratexia de márketing centrada en agradar a ollada masculina, a cal evidencia a ollada monógama, monosexual e heteronormativa con que se recibe este tipo de literatura. No entanto, descóbrese tamén un grupo de poetas hipersexualizadas até o punto de publicaren obras cuxa temática se encontra afastada do erotismo, mais que de maneira automática se encadran como eróticas polo mero feito de contaren con títulos publicados nese eido no pasado. Doutra banda, o traballo constata o esencialismo imperante no tratamento da literatura escrita por mulleres ao empregárense, de maneira recorrente, expresións do tipo «punto de vista feminino» coas que se procura reforzar a hexemonía masculina nomeando o lugar *outro* que se lles adxudica no sistema literario, posto que non existen fórmulas equivalentes no caso dos poetas. Isto último refórzase, ademais, con comentarios paternalistas e até cuestionamentos sobre o nivel de intelixencia das autoras cos que menosprezar o seu traballo. Procúrase, en diálogo constante co propio discurso da crítica literaria e con apoio da teoría feminista, evidenciar as diferentes estratexias de silenciamento e invisibilidade de que foron obxecto as escritoras galegas durante o período estudado.

PALABRAS-CHAVE: poesía erótica; crítica literaria; heteronormatividade; hipersexualización; cousificación.

## DESBORDAR EL TEXT: HIPERSEXUALITZACIÓ I COSIFICACIÓ DE LES POETES GALLEGUES

RESUM: Aquest article analitza el discurs crític d'un conjunt de poemaris publicats entre els anys 2000 i 2010 amb l'objectiu de mostrar la violència simbòlica que cert sector de la crítica literària no feminista exerceix sobre les poetes gallegues. L'estudi mostra, per una banda, la cosificació que pateixen les escriptores que cultiven el subgènere literari eròtic com a estratègia de màrqueting centrada a eixamplar la mirada masculina, la qual posa en evidència la mirada monògama, monosexual i heteronormativa amb què és rebut aquest tipus de literatura. Es descobreix també alhora un grup de poetes hipersexualitzades fins al punt de publicar obres amb una temàtica allunyada de l'erotisme que són enquadrades de manera automàtica com a eròtiques pel mer fet d'haver publicat títols en aquest àmbit amb anterioritat. Per altra banda, aquest article constata l'essencialisme imperant en el tractament de la literatura escrita per dones en fer servir, de manera recurrent, expressions del tipus «punt de vista femení», amb les quals es busca reforçar l'hegemonia masculina anomenant el lloc *altre* que se'ls adjudica en el sistema literari, atès que no existeixen fórmules equivalents en

el cas dels poetes. Això es reforça, a més a més, amb comentaris paternalistes i fins i tot el qüestionament de la intel·ligència de les autores per tal de menysprear la seva feina. En diàleg constant amb el propi discurs de la crítica literària i amb el suport de la teoria feminista, aquest article pretén posar en evidència les diferents estratègies de silenciament i invisibilització de què han estat objecte les escriptores gallegues en el període estudiat.

PARAULES CLAU: poesia eròtica; crítica literària; heteronormativitat; hipersexualització; cosificació.

SPILLING OUT FROM THE TEXT: THE HYPERSEXUALIZATION  
AND OBJECTIFICATION OF GALICIAN WOMEN POETS

ABSTRACT: This article analyzes the critical discourse surrounding a set of poetry collections published between 2000 and 2010 with the aim of exposing the symbolic violence that a certain sector of non-feminist literary criticism exerts on Galician women writers. The study shows how, on the one hand, the objectification suffered by women writers who cultivate the erotic subgenre as a marketing strategy focused on pleasing the male gaze, evidenced by the monogamous, monosexual and heteronormative gaze with which this type of literature is received. What is more, a group of poets has also been hypersexualized even though their subject matter is far from erotic, yet they are automatically classified as such by the mere fact of having previously published within that field. On the other hand, the article confirms the prevailing essentialism in the treatment of literature written by women through repeated use of expressions such as “feminine point of view” through which critics seek to reinforce male hegemony by naming the *other* place assigned to women writers in the literary system, since there are no equivalent formulas in the case of male poets. The latter is further reinforced with paternalistic comments: even the level of intelligence of the authors is questioned so as to belittle their work. Drawing on feminist theories, in constant dialogue with the discourse of literary criticism itself, this article seeks to highlight the different strategies of silencing and invisibility to which contemporary Galician women writers have been subjected.

KEYWORDS: erotic poetry; literary criticism; heteronormativity; hypersexualization; objectification.

## INTRODUCCIÓN

que somos todas cartógrafas, de Nós,  
nas cores libres do desexo.

DANIEL ASOREY

A análise da recepción crítica da poesía erótica devén nunha vía de traballo frutífera para coñecer como opera o sistema monógamo (Vasallo 2018) nun eido até o de agora pendente: o imaxinario lector. Noutras palabras, o estudo por menorizado da interpretación do erotismo poético máis contemporáneo por parte

da crítica literaria permite descubrir como se están a entender os afectos, os desexos, as identidades sexuais (aquelas que rompen co monosexismo imperante xamais aparecen) ou as orientacións relacionais (inexistentes, posto que a monogamia se asume como realidade única e practicamente indiscutible).

Así, froito da recompilación do discurso crítico sobre os títulos publicados como poesía erótica durante os anos 2000 e 2010<sup>1</sup> puiden constatar que a monogamia, aínda que pareza unha cuestión totalmente allea aos estudos literarios, exerce un poder sobre o proceso de lectura ao que cómpre atender, limitando e condicionando de maneira moi considerable a interpretación da palabra poética. Con todo, no proceso da referida investigación detectei unha tendencia hipersexualizadora en certas escritoras<sup>2</sup> cuxas obras recibiron a etiqueta de poesía erótica, sen importar a verdadeira temática do libro. Este mecanismo resulta certamente sorprendente e semella unha estratexia de márketing, xa que non acontece de igual maneira na produción feita por homes cis. Ao tempo, tal como ensinarei, constatei tamén na voz da crítica non feminista unha retórica morbosa e paternalista cando son outres es<sup>3</sup> que cultivan o erotismo.

Pódense sinalar, xa que logo, dúas grandes cuestións. Dunha banda, a recepción crítica das obras poéticas eróticas muda segundo o sistema sexo-xénero (Lauretis 2013) da figura autorial. Esta cuestión confírmase cando a crítica emprega, de maneira reiterada, etiquetas tales como «erótica feminina» ou «punto de vista feminino». Se ben nun primeiro momento este mecanismo pode semellar carente de importancia, a necesidade de realizar tal puntualización nace do sentimento de ameaza provocado pola irrupción da *outredade* nun eido considerado naturalmente masculino. Este tipo de comentarios, por tanto, enténdense como parte do entramado da violencia simbólica que sostén o patriarcado, asentado nun esencialismo decimonónico que xa diferenciaba

<sup>1</sup> Este foi o período que analicei con pormenor na miña tese de doutoramento (Lema 2020), mais a situación continúa a día de hoxe. Neste sentido, até a propia poeta Yolanda Castaño, por exemplo, reflexiona sobre esta cuestión nas súas redes sociais, tal como mostrarei a seguir.

<sup>2</sup> Ao longo da miña exposición falarei de «autoras», «poetas» e «escritoras», debido a que todas elas son mulleres cis que así se nomean publicamente. Malia que no corpus que compón este traballo non encontrei autoras trans non quería deixar pasar por alto esta cuestión e aclarar que este traballo non se enuncia desde unha perspectiva esencialista, nin bioxista.

<sup>3</sup> Acóllome á linguaxe inclusiva cando non marco de maneira explícita o xénero.

entre literatura de homes e mulleres cis. Esta hipótese, ademais, refórzase perante a inexistencia de valoracións tales como «erótica masculina» ou «punto de vista masculino». A crítica considera a masculinidade como unha non-marca debido á sobreexposición e naturalidade con que a produción feita desde o seu sistema sexo-xénero se recibe; a normalidade, o poder, non precisa explicación. En palabras de Reimóndez:

Para la crítica no feminista existe, o si no existe hay la necesidad de constatarlo una y otra vez, una escritura masculina y otra femenina. En la escritura femenina es importante resaltar el sentimentalismo/sensibilidad [...], y un largo etcétera. Es interesante constatar que para ratificar la validez de un texto escrito por una autora se alaba que haya evitado el sentimentalismo (2010: 81).

Esta visión sentimental dunha obra literaria que se pretende devaluar (remiñdoa ao feminino, inocente e inofensivo) resulta, á súa vez, o estereotipo patriarcal e colonial por excelencia sobre o que se construíu a idea de nación galega, tal como expuxo Miguélez-Carballeira (2015), polo que non é, en absoluto, casual.

Este proceso de lectura anula o pacto ficcional intrínseco á literatura (Eco 1985, 1987) e demostra que a tal morte da autoría (Barthes 1968) non se superou, posto que, cando menos neste subxénero literario, continúa a relacionarse a voz enunciativa poética co sistema sexo-xénero da figura autorial agás nos casos nos que esta se evidencie claramente doutra maneira.

Sexa como for, as consecuencias da asunción da cisheteronorma como universal chegan moito máis alá do simple feito de os homes cis teren unha posición hexemónica dentro do sistema literario. Ben ao contrario, implica unha visión completamente nesgada do sistema literario que provoca, por exemplo, a invisibilidade de todos aqueles discursos disidentes da *hexemonogamia* (Rosso 2009) e nisto inclúense, como indica Cantero Sánchez (2015), cuestións de clase, raza ou sexualidade. Noutras palabras, exclúese todo discurso situado fóra do suxeito masculino branco, heterosexual, europeo, de clase media-alta e sen discapacidades, ao que engadirei dous elementos máis: a monosexualidade e a monogamia. Estes discursos-outros resultan incómodos para o canon por desestabilizaren e cuestionaren o modelo considerado único.

[...] si bien la función-autor problematiza la noción de genio que, por seguir empleando términos foucaultianos, es un dispositivo portador de verdad en un régimen de subjetivación concreta, existen una serie de obstáculos que continúan im-

pidiendo el estatus de autoría plena dentro de la máquina cultural para aquellas subjetividades que narran o poetizan desde un lugar otro, sea por una cuestión de género, etnia o sexualidad (2015: 137).

Doutra banda, como xa adiantei, existen poemarios catalogados como eróticos incluso cando os temas principais non teñen relación ningunha coa sexualidade, nunha vontade de encadrar como eróticas aquelas poetas que contribuíron no seu momento ao grande xermolar da poesía erótica dos 80 e 90. Resulta verdadeiramente chamativo o tipo de poemarios etiquetados como eróticos sen outro motivo aparente que a hipersexualización da produción feita polas súas autoras cando os temas principais nada teñen que ver. Esta colocación do erotismo en primeira liña, co carácter excitante que socialmente se lle concede, demostra a falta de interese por parte dunha crítica non-feminista en coñecer a profundidade da mensaxe poética. Para alén disto último, malia que estes procesos interpretativos poidan parecer anecdóticos ou irrelevantes, cousifican as poetas, censuran as mensaxes que realmente procuran difundir presentándoas como un todo uniforme e desposuíndo de forza e condido a mensaxe literaria, ao tempo que sitúan a súa creación literaria como produto estético e agradable para a ollada cisheteropatriarcal.

Desde a mirada relaxada, e por suposto, desde a mirada misóxina, hai unha tendencia a confundir as positivas estratexias de visibilización das escritoras e as súas obras coa existencia dun grupo literario violeta homoxéneo no estético, imaxinando unha fronte compacta, como se todas as escritoras galegas unidas avanzasen para derrubar as barricadas do patriarcado. Non se enganan no obxectivo, pero non son para nada homoxéneas (González Fernández 2006: 71).

Así, co obxectivo de ilustrar todas estas cuestións, analizaremos varios exemplos agrupándoos segundo os tópicos máis repetidos e de maneira cronolóxica.

## FEMININAS, PROVOCADORAS E SENSUAIS

A escritora Emma Pedreira trata en *Grimorio* (2000) a dura pegada, mesmo poderíamos considerar de carácter traumático do proceso do parto. Con todo, o *Informe de literatura* do Centro Ramón Piñeiro considerou que presentaba o «erotismo feminino desde o eu lírico feminino» (Roig-Rechou 2000: 45). Gus-

taríame destacar un elemento moi relevante. Estes informes anuais de literatura de carácter detallan na súa introdución:

En cada unha desas publicacións rexistradas ofrécese un comentario descriptivo, non valorativo nin crítico [...]. A finalidade destas explicacións é a de informar o lectorado do seu contido, sen entrar en análises minuciosas nin en excesivos tecnicismos que puidesen obstaculizar a comprensión a un lectorado non suficientemente especializado (2019: 5).<sup>4</sup>

A produción feita por mulleres resultará sempre marcada e considerada como repertorio-outro, situado fóra do centro, un asunto sobre o cal tamén reflexiona Susana Reisz da seguinte maneira:

[...] sexa cal sexa o uso que un home poeta faga dos xéneros, a ninguén se lle ocorrería dicir que o seu discurso «se resiste a ser masculino» (a menos que sexa militantemente gay). E que, no caso hipotético de que a alguén se lle ocorrera tal idea, xamais a usaría como unha gabanza. Os presupostos nos que se funda esta valoración desigual son que a «gran» poesía é a feita por homes e que, cando un home escribe, o seu discurso non é masculino nin feminino senón «universal». [...] dáse por sentado que a tendencia «natural» das mulleres é escribir «femininamente» —no sentido dunha limitación ou unha deficiencia— e que, polo mesmo, só alcanzan a excelencia aquelas que logran reprimir ou controla-lo feminino na súa linguaxe (1996: 55).

As palabras de Reisz expoñen a idea preconcebida de asociar o masculino co universal e advirten de que a escrita feita por mulleres cis nin pasará desapercibida, nin se considerará neutra.<sup>5</sup> Antes de recibir calquera outra etiqueta, esta produción estará saturada da súa propia identidade e será, antes de todo, «literatura feita por mulleres», con todo o conxunto de estereotipos esencialistas, binarios e heteronormativos que levan consigo. Polo contrario, no caso dos

<sup>4</sup> Esta cita fai referencia ao último informe publicado. En todos e cada un deles figura esta mesma explicación na «Nota previa». Deixamos constancia así que este foi sempre o procedemento que seguiron estes traballos.

<sup>5</sup> Neste sentido, ao igual que as achegas de Barthes e Foucault, a visión de Blanchot e da súa escrita neutra (2002) resulta do máis interesante. Non obstante, todas estas propostas fórmulanse desde a hexemonía masculina e carecen dunha perspectiva de xénero.

homes cis, tomados como modelo a imitar, o feito de non tomar o xénero como elemento a partir do cal analizar a súa produción permite que a atención poida centrarse en aspectos estritamente literarios.<sup>6</sup> Con todo, cómpre puntualizar que isto último non acontecerá con aqueles discursos poéticos que se desmarquen da heteronormatividade imperante xa que, nese caso, a crítica literaria non-feminista, de novo, silenciará e invisibilizará a súa mensaxe, tal como McGovern analizou en relación á obra de Antón Lopo, por exemplo. Noutras palabras, todo o *queer*, o incómodo, o que non responda aos patróns binarios do canon, será reorientado até facelo encaixar co discurso hexemónico:

I state here that it is imperative for critics in Galician Studies to avoid the homophobia, and indeed clear homosexual panic, experienced by Portuguese scholars when studying the erotic and/or homoerotic nature of poetic texts. Fortunately, Galician scholars such as Helena González Fernández have decided to address questions of gender and sexuality directly when studying Galician works. In doing so, they have circumvented the reactionary tradition of folding the voices of sexual minorities into a more universal (meaning, of course, heterosexual male) tradition (McGovern 2006: 136).

Sexa como for, no caso da obra de Pedreira non só se marca o eu lírico como feminino e único, senón que o erotismo devén tamén feminino nun exercicio que case podería considerarse como un epíteto, xa que o proceso de lectura por parte da crítica sempre vai relacionar autoría, voz e erotismo baixo a mesma categoría dunha maneira moi redundante. Esta asociación case automática resulta moi común no ámbito da poesía por se tratar dun xénero que se adoita ler de maneira moito máis autobiográfica do que a narrativa, por exemplo.<sup>7</sup> Tendo isto en conta, resulta doado imaxinar que este aspecto se po-

<sup>6</sup> Porén, cabe dicir que resulta cando menos chamativa a vinculación que Reisz establece, aínda que moi superficialmente, entre identidade sexual e identidade autorial. Como podemos ler na cita referenciada, o único caso en que un autor podería manifestar a súa resistencia a ser incluído nunha produción masculina, xa que por considerarse neutra ningún home sente este impulso, sería, baixo o seu punto de vista, no caso de o autor declarar-se «militantemente gay».

<sup>7</sup> Sobre esta cuestión Arturo Casas apuntou o seguinte: «Si el novelista no encuentra mayor problema a lo largo de sus sucesivas entregas en dar curso a narradores diversificados (ni sus lectores en recibirlos con naturalidad), parece como si el poeta estuviese obligado —

tencie aínda máis nun subxénero como o erótico, por implicar o corpo, o íntimo. O suxeito lector, por tanto, vai manifestar unha maior dificultade en interpretar o texto como ficcional do que acontecería se a temática fose o terror, por exemplo. Isto explica que a crítica literaria se aventure a catalogar a globalidade erótica dun poemario como «feminina», actitude esencialista que descarta toda identidade que escape do binarismo imperante.<sup>8</sup>

Sobre este poemario rescato tamén palabras de Vicente Araguas cun afán exotizador ao describir a poesía de Pedreira de «provocadora/provocativa» (2001: 7), un asunto presente tamén nas palabras que sobre *Pan (libro de ler e desler)* (2000), de Estíbaliz Espinosa, escribe Román Raña para valorar o seu erotismo de «falta de pudor» (2000: 27), concibindo, semella, a sexualidade poetizada como un acto de valentía de quen irrompe de maneira groseira nun espazo non correspondido con temas indebidos e/ou indecentes. Cualificar a expresión do erotismo a partir do «pudor» remite a un sentido relixioso e moralista, mais, para alén disto, a súa consideración como atrevidas e valentes, como «provocadoras», implica un matiz: o de estaren a romper unhas normas xa establecidas, reforzando a idea de só existir un único público, o masculino, o cal se sente provocado ao ler un discurso construído desde a *outredade*.

No entanto, o máis chamativo da crítica de Araguas sobre *Grimorio* (2000) chega cando manifesta a incomodidade que lle suscitou a seriedade desde a que a poeta tratou un tema tan delicado como o parto: «Emma, xa se ve, está para poucas brincadeiras e eu boto en falla nela, se cadra, un pouco de levidade, un chisco de sentido de humor que axude a dixerir tantas verdades como ela transita» (2001: 7). Esta crítica, como se pode ler, cae no tópico de etiquetar as mulleres feministas como carentes de humor e estragafestas (*killjoy*) (Ahmed, 2018) co obxectivo de restar credibilidade á autora, aspecto que reforza ao se referir á escritora polo seu nome, sen apelidos, cun ton paternalista e despectivo.<sup>9</sup> Para alén disto, o cuestionamento de Araguas sobre o proce-

---

tambián aquí, fundamentalmente, a partir do romanticismo— baixo la atenta mirada de sus seguidores, a mantener la señas de identidad del yo lírico en todos sus libros» (2012: 283).

<sup>8</sup> Sen dúbida, a esta interpretación poderían engadirse as connotacións de monosexual e monógama, asuntos que nin tan sequera se mencionan porque se asumen como evidentes e naturais debido á interpretación dos afectos e os praceres implantada polo sistema monógamo, mais non se trata do tema principal deste traballo.

<sup>9</sup> Este procedemento resulta moi común no sistema literario galego, posto que a tríade do Rexurdimento sempre aparece mencionada da seguinte maneira: Rosalía, Curros e Pondal.

so creativo da autora apelando unicamente ao que el, desde a súa perspectiva patriarcal, precisa para poder procesar toda a carga política contida no seu discurso poético, réstalle, cando menos, profesionalidade e o seu traballo adquire o ton dunha conversa informal. En calquera caso, non se trata dun asunto en absoluto contemporáneo, senón que este tipo de valoracións machistas e patriarcais que nada teñen que ver co que se agarda dunha crítica literaria, xa a practicaba tamén o propio Carvalho Calero cando na súa análise da poesía de Rosalía de Castro se refería a ela directamente como «fea», construíndo así a metáfora nacional (Miguelélez-Carballeira 2015).

Outro exemplo de lectura pechada e tipificada encontrámolo na crítica a *Simbiose* (2000), un libro que contén dúas obras diferentes: *O pan da escravitude*, de Susana González, e *Velaíveñen*, de Victoria Veiguela. Luis Luna, por exemplo, sinala o seguinte:

Susana González (Madrid, 1971) constrúe unha poesía erótica, mesmo de alta voltaxe erótica porque a voz lle sae do sexo do seu eu poético [...]. Victoria Veiguela (León, 1979), pola súa parte, crea unha poesía moito m[á]is reflexiva, insire nunha tradición de poesía feminina de alta estética que reivindica para si un posto na literatura e un estrado desde o que falar (2012: 288).

Como podemos ver, o feito de localizar o motivo do alto potencial do erotismo expresado por S. González no seu sexo, no seu corpo, confirma a influencia que o sistema sexo-xénero da figura autorial verte sobre a súa produción literaria a ollos da crítica, unha cuestión que se confirma, por exemplo, coa etiqueta de «poesía feminina» nas palabras que lle dedica a *Velaíveñen*. Porén, ao comentario de Luna únese o de Carmen Mejía, quen sinala o seguinte sobre a obra de Veiguela:

[...] este poemario está poboado de cor e odor gracias ós adxetivos escollidos que, alternando cos referentes contextuais que só a autora nos pode descubrir, transmiten unha rica gama de sensacións predominantemente sensuais. Feito que determina a súa feminidade discursiva (2007: 232).

Con todo, máis adiante apunta que moitas cousas se poderían dicir sobre este «libriño» (2007: 232). Dun lado, topamos de novo con consideracións sobre a maior ou menor feminidade do discurso producido polas poetas, algo que, por suposto, xamais encontramos nas obras dos escritores cis, como ta-

mén a posta en valor da sensualidade como un atributo común ao erotismo expresado en boca dunha muller nunha vontade reforzadora da ollada heteronormativa do público. Doutra, a alusión ao libro en diminutivo confírelle ao comentario fortes pegadas paternalistas. O feito de empregar este sufixo connota o discurso crítico de Mejía desde o emocional por se tratar dun tema entre mulleres ou, noutras palabras, por recaer no tópicos de as mulleres só saben cantar «as pombas i as frores», como xa a mesma Rosalía de Castro se esforzou en deconstruír.<sup>10</sup> Deste modo, trátase o poemario como un obxecto lírico fráxil e delicado, sen a dedicación e detemento concedidas ás obras dos poetas cis.

No entanto, as valoracións sobre o grao de feminidade normativa que as autoras mostran non rematan aquí. Continúan, dunha banda, con *Entre dunas* (2000), obra de Paula Lemos e Marga do Val catalogada polo *Informe de literatura* do Centro Ramón Piñeiro como un poemario que ofrece un punto de vista «feminino e feminista» (Roig-Rechou 2000: 316).<sup>11</sup> Doutra, seguen con *O ouvido e o calado* (2002), de Victoria Veiguela, cuxa expresión poética aparece baixo cualificacións do tipo «universo poético feminino» ou «feminidade discursiva» (Mejía 2007: 231 e 232), constatándose así o estrañamento que produce a creación feita por mulleres nun eido historicamente masculino e, con el, a necesidade do sinalamento.

La construcción tanto del género (qué es lo «femenino», lo «masculino») como de la sexualidad (lo «hetero», lo «homo») son procesos ideológicos en los que se desarrollan batallas de poder. Ambos discursos (el del género, el de la sexualidad) buscan garantizar a la masculinidad y a la heterosexualidad su estatuto de categorías hegemónicas, con lo cual la supremacía masculina está garantizada (Suárez Briones 2003: 206).

Efectivamente, o feito de a crítica moverse baixo criterios esencialistas e binarios do feminino/masculino reforza e reproduce o pensamento hexemónico, motivo polo que non consegue escapar nin da identidade de xénero, nin da identidade sexual atribuídas á figura autorial. Como consecuencia, a súa produción

<sup>10</sup> «Daquelas que cantan ás pombas i ás frores / todos din que teñen alma de muller; / pois eu que non as canto, Virxe da Paloma, / ¡Ai!, ¿de qué a teréi?» (Castro 2004: 31).

<sup>11</sup> Recordemos, ademais, que estas valoracións enmárcanse nun traballo presentado como descritivo e obxectivo.

poética lerase única e exclusivamente dentro do conxunto de estereotipos asignados e negárase e invisibilizárase a existencia de realidades *queer-outras*.

## ÍNTIMAS, SENSIBLES E DELICADAS

O paternalismo latente nas palabras de Mejía sobre a obra de Veiguela ao situar a produción feita por mulleres no ámbito do sentimental non resulta excepcional. O comentario de Luna sobre esa obra continúa na mesma liña: «Veiguela, coas súas variantes dialectais eonavegas, crea un ritmo forte e, ase-made, unha voz intensamente persoal e profundamente coral» (2012: 288). Esta visión reproduce o tópico de as mulleres apenas escribiren sobre aquilo coñecido e asenta na consideración da poesía erótica como un subxénero necesariamente máis ligado ao eido íntimo e movido baixo os criterios da verdade/non verdade esquecendo, por tanto, o ámbito ficcional no cal se insire.

Neste sentido, destaca tamén o poemario *Epiderme de estío* (2001), de Lucía Novas, en cuxo prólogo Fernán Vello apunta o seguinte:

Lucía Novas ofrécenos con esta *Epiderme de estío* unha poética que ten raíz certa na máis profunda e palpitante experiencia da autora, como se os versos fosen escritos na axila rosada da vida e no eco dunha lúcida adolescencia disipada ou, dito doutro xeito, como se os poemas fosen escritos na propia pel da autora ou na mesma pel do Amor, ese ser que nos queima o sangue por dentro e que mantén acesa en nós a «chama dobre» da paixón (2001: 9).

A apelación ao corpo como fonte referencial e contedora da verdade da mensaxe poética de Novas aparece en todo momento, asunto que reforza ao longo da súa exposición con alusións como «verbo carnal» (*ib.*) confirmando un tipo de lectura biográfica e esencialista. Porén, a lectura corporal con certo matiz sensual que Fernán Vello realiza desta obra vai acompañado do sentimentalismo desde o que se adoita recibir a produción feita por mulleres. Se na cita referida lemos que a experiencia poetizada nos seus poemas resulta profunda e palpitante, máis adiante sinalará encontrarmos unha «sensibilidade erótica» (*ib.*, 10) asociada en todo momento ao pensamento amoroso normativo. Erótica e amor preséntanse como un sentimento único e indivisible afrontado desde a paixón e o romanticismo co que fornecer de coherencia e sensibilidade un erotismo con nome de muller, unha unión que, como sinala

Hornscheidt, responde a ideas binarias que, malia asumidas como naturais, contribúen ao bo funcionamento do capitalismo:

Cando se equipara co amor, o sexo convértese en proba de amor, en proba dunha relación que funciona. Se non hai «sexo», a relación está en crise, a relación carece de algo central. [...] Nas sociedades capitalistas, todo isto faise dentro de ideas heter@normativas e binarias unidas a imaxes que configuran poder mediante unha feminidade ou sedución feminina e unha masculinidade ou dominación masculina (2022: 86).

Para alén disto último, a lectura do erotismo baixo termos tales como sensibilidade ou delicadeza débese a unha necesidade de insuflalo de amor e monogamia para ben diferencialo do sexo como simple goce consecuencia da moral xudeocristiá tan interiorizada no pensamento occidental. Noutras palabras, toda práctica sexual afastada do amor percíbese como máis próxima á pornografía, porque perde o obxectivo principal marcado pola *parellocracia* (Rosso 2016). Isto provoca, tamén, que o discurso crítico bote man de xuízos de valor resultantes da idealización e romantización da relación que as personaxes manteñen entre si.

Con todo, a énfase na maior ou menor intimidade que as poetas galegas expoñen nos seus poemarios continúa na recepción crítica da obra de Maite Dono, *Desilencios* (2004). Sobre esta obra apunta Araguas o seguinte:

Por máis que como semella o caso aquí haxa, diante de todo, plenitude, mesmo plenitude orgásmica e o léxico empregado pola escritora Maite Dono, tamén os seus símbolos e imaxes, sempre arriscados, non deixa lugar á confusión. [...] E non porque Maite Dono, poeta intelixente e distanciadora, non saiba embridar o ritmo conceptual dos seus versos (2004b: 3).

O feito de aludir á intelixencia da propia autora para xustificar o ton da súa valoración resulta un tanto arriscado e, alén de estar fóra de lugar, recae nun ton paternalista máis unha vez. Con todo, a suposta distancia asumida por Araguas como requisito fundamental para a creación poética que, ao seu xuízo, Dono non consegue, non semella poñelo en práctica no seu rol de lector e crítico, cando en todo momento valora o texto en función da figura autorial, e viceversa. Ademais, a énfase en que a plenitude expresada pola poeta chegue a ser orgásmica responde a unha lóxica sexocentrista (Blanco e Tello 2015) que

presenta o sexo desde unha óptica falocéntrica e coitocentrista, propiamente heterocentrada, cuxo entendemento do pracer pasa, necesariamente, polo orgasmo.

Xesús González Gómez (X. G. G.), pola súa banda, realiza unha crítica dura ao catalogar o poemario de Dono como «frouxo», mais a cerna da cuestión chega cando, ao igual que acontecía coa obra de Veiguela, alude ao carácter íntimo dos textos: «[e]n certa maneira, poderían conformar [os poemas] un diario íntimo, moi íntimo, poético da autora» (González Gómez 2007: 27). Esta énfase sobre o forte grao de privacidade do poemario até o punto de reforzalo coa repetición e mais co adverbio «moi», deixa trazos dunha ollada morbosa, animando á lectura como porta aberta á vida privada da autora. No entanto, asumir que a expresión poética de desexos, praceres ou sentimentos apenas pode atender ao eido privado e persoal do suxeito creador significa, dunha banda, difundir unha visión reducionista sobre o que a poesía, e a literatura en xeral, representa; e, doutra, a anulación dunha das bases do feminismo: «o persoal é político». Nesta liña, tamén, reflexiona Vassallo:

Pensar la intimidad como un espacio al abrigo de los poderes es algo parecido a una ensoñación. Los espacios privados y nuestra misma subjetividad son los lugares donde se construyen e imponen los sistemas represivos que ayudaremos, a nuestro pesar, a consolidar en el exterior (2018: 108).

Estudar e analizar o discurso da crítica literaria sobre a poesía erótica resulta necesario para observar como se constrúe o coñecemento arredor dos afectos e da sexualidade, posto que interpretacións que poden semellar do máis inocentes axudan a sacar á luz o funcionamento do sistema monógamo mesmo en algo tan común como o proceso de lectura dun poema.

Outra poeta sobre a que se destaca a súa sensibilidade e delicadeza na palabra poética é Olga Novo na súa obra *A cousa vermella* (2004). Héitor Mera, por exemplo, escribe:

O amor e o sexo están presentes de vez a través dunha exposición erótica alicerzada nunhas metáforas cheas de sensibilidade, delicadeza, tenrura e convicción. Dende logo, a Olga Novo, sáelle das entrañas esta poesía amatoria. Mestura dun lirismo e unha forza toleante na súa imaxinería, o diálogo co amado faise impecable dende o punto de vista poético. Rezuma sensibilidade (2004: 4).

Todos os adxectivos aquí empregados remiten a unha feminidade esencialista, bioloxista, asentada nuns valores afastados da razón e o intelecto e próximos ao irracional e incontrolable, situando as mulleres á marxe da lóxica.

Aínda así, a alusión ás capacidades das escritoras non se deu de maneira illada no caso anteriormente tratado de Maite Dono e aparece de novo con relación á obra de Elvira Riveiro Tobío, *Andar ao leu* (2005), cando Manuel Vidal Villaverde a cataloga de «ilustrada e sentimental poeta» (2005: 55). Esta afirmación confirma a concepción da intelixencia e do sentimentalismo como pertencentes a grupos diferenciados que Tobío, de maneira excepcional, conseguiu unir, polo que supón un asunto a destacar. Da mesma maneira, Alexandre Teixeira Mendes considera necesario especificar que esta obra presenta unha «linguagem feminina» (2006: s.p.), incidindo no sentimentalismo mencionado por Vidal.

Xa por último, encontramos unha outra cuestión en relación ao poemario de Riveiro Tobío a raíz das palabras de Armando Requeixo: a valoración da erótica asinada con nome de mulleres como un acto de se espir. Segundo o crítico, a poeta preséntase neste libro «espida toda ela» (2011: 153) como se un acto de confesión, de intimidade xustamente, existise no feito de crear poesía desde o erótico cando se trata dunha muller, o cal caería na mesma ollada *voyeuse* que aplicaba González Gómez e reforza o binarismo privado-feminino vs público-masculino. Esta consideración da poesía erótica como un acto de espirse reforza, dunha banda, a visión deste subxénero literario como pertencente a un eido especialmente privado que dificulta unha interpretación non-biográfica; e, doutra, con esta fórmula hipersexualízase a escritora e preséntase a súa obra para o consumo da ollada masculina e heterocentrada.

## O CAIXÓN DE XASTRE DAS POETAS

Como xa se adiantou, existe por parte da crítica unha certa vontade homoxeneizadora á hora de catalogar a produción feita polas escritoras, o tal *paraugas totalizador* do que xa falou González Fernández (2005). Semella que cada vez que unha poeta publica unha obra forma parte, automaticamente, dun todo co que se consegue un borrado das características individuais do discurso poético de cada unha.

Voltando a *Grimorio* (2000), de Emma Pedreira, Vicente Araguas sitúa a súa poética «na liña de tanta muller nova como vén rachando na poética gale-

ga recén» (2001: 7). Neste sentido, destaca tamén a crítica que lle dedicou Teresa Seara a esta obra ao sinalar, efectivamente, o tratamento do parto, e non do erotismo, como temática principal.<sup>12</sup> Non obstante, remata caendo en valoracións que atenden as categorías masculino/feminino para evitar falar, semella, de feminismo e empoderamento que Pedreira, a través das súas diversas voces poéticas, reivindica.

[...] o volume inscríbese nunha liña moi rendible no discurso de certas autoras —como Chus Pato, Marta Dacosta ou Olga Novo, entre outras— que procura o encontro coas devanceiras, sobre todo con eses colectivos femininos que subverteron os modelos patriarcais impostos e pagaron coa súa vida este atrevemento. Velaí a historia das bruxas, das sorguiñas, das aluadas, en resumo, das primeiras mulleres capaces de marcar o seu rumbo existencial (Seara 2001: 73).

Para alén disto último, o mesmo Araguas que apelaba, e en certa medida cuestionaba, as capacidades intelectuais de Maite Dono sobre, por veces, a falta de distancia entre realidade e ficción, dá os parabens agora a Olga Novo por conseguir este obxectivo en *A cousa vermella* (2004), eloxio que non de maneira azarosa realiza en masculino ao incluíla no conxunto dos autores: «sen se mover no esotérico, iso non, deixa motivos para a cábala, tamén para que o lector diante del sinta o respecto debido polos autores que, precisamente, respectan aos destinatarios das súas reflexións, tratándoos como seres dotados de intelecto» (Araguas 2004a: 2). Xa que logo, resulta rechamante como o crítico pon a capacidade intelectual da poeta automaticamente en conexión cos seus compañeiros homes cis e, ao contrario, relaciona o erotismo (cualificado de sensible, amoroso ou carnal) en todo momento coas compañeiras de xeración como portadoras dunha serie de elementos e valores que, de ningunha maneira, encontraremos na creación masculina.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> «o constantemente reiterado motivo do parto permite afondar na dicotomía que contrapón o poder feminino de dar a vida e a capacidade masculina para provocar a morte» (Seara 2001: 73).

<sup>13</sup> Neste sentido, gustaríanos aludir á recensión que Carmen Blanco Ramos lle dedicou a *Rosa íntima* (2000) de Manuel Pereira Valcárcel como un dos poucos exemplos que encontramos, senón o único, que compara e agrupa un poeta xunto a mulleres, aínda que o faga desde o masculino plural: «O escritor échese da poesía dos “grandes” (Celso Emilio Ferreiro, X. L. Méndez Ferrín, Xulio Valcárcel, Xohana Torres, María Mariño) e tamén dos novos (Manuel Rivas, Yolanda Castaña, Olga Novo, etc.)» (Blanco 2001: 653).

Xa por último, toca atender as críticas sobre *Levantar as tetas* (2004), de Lupe Gómez. En primeiro lugar, a homoxeneidade aplicada á creación feita por mulleres que vimos de comentar, a vontade de englobar todas as poetas que escriben poesía erótica como un todo, chega ao seu punto álxido cando Araguas, alén de indicar que «lido un poema lidos todos» (2004b: 3), elabora unha sorte de liñaxe feminina para Lupe Gómez: Luísa Villalta, a nai; Olga Novo, a irmá... Vincúlaas polo mero feito de seren mulleres e escritoras, sen valorar os vínculos intertextuais entre a obra destas autoras e a escrita de Lupe Gómez.

O ton acusatorio empregado na recensión que sobre esta obra asina Xesús González Gómez (X. G. G.) excede, se mo permiten, o plano literario, e emite un xuízo directo e persoal á autora: «Guste ou non, Lupe Gómez é unha conservadora. Será que no fondo non se atreve a cuestionarse, reinventarse, tomar algún risco. Está no seu dereito, claro» (González Gómez 2004: 27). Porén, a súa valoración non termina aquí:

A dubidosa graza máis ou menos naïf dos primeiros poemas de Lupe Gómez —que se inscribían dentro dunha tendencia máis xeral dunha poesía que daba a impresión de estar a confundir felación con subversión—, redúcese neste seu último traballo por agora, *Levantar as tetas* [...] a pór en versos aforismos máis ou menos conseguidos (2004: 27).

Dunha banda, afrontar a crítica negativa dunha obra desde o ataque á propia poeta e acusala, como así fai, de non se cuestionar a si mesma resulta excesivo. Doutra, a ironía contida na confusión que, segundo o seu punto de vista, realiza a poeta entre felación e subversión incide na postura hexemónica e heteronormativa de quen quedou no superficial do discurso de Gómez. Por último, ao acusala de «naïf» recae nun outro estereotipo patriarcal que considera as mulleres inocentes, despistadas e moito menos perspicaces que os homes.

Ademais, a recomendación que Alfredo Conde realiza de *Levantar as tetas* (2004) cae, ao igual que o facía Carmen Mejía en relación ao poemario de Veiguela, nun ton paternal: «Lean o libriño e han entender o que digo» (2004: 4). Este tipo de comentarios poderían parecer inocentes, mais representan fórmulas sutís que restan credibilidade e valor á produción de quen o fai, ao tempo que condicionan e limitan o proceso de lectura.

Xa por último, referireime a *Profundidade de campo* (2007), de Yolanda Castaño, posto que no *Informe de literatura* do Centro Ramón Piñeiro aparece o erotismo como unha das liñas temáticas do poemario: «As referencias metapoéticas e o erotismo aparecen encubertamente tamén ao longo do libro» (Roig Rechou 2007: 121). Aínda que anecdótico, posto que a maioría das críticas sobre esta obra non seguen esta liña, considerei importante mostrar este exemplo, dunha banda, por representar un caso máis, de entre o total da súa produción, en que de maneira automática resulta etiquetada como erótica e, doutra, pola relevancia de que así figure nun informe que servirá de base de datos para futuras investigacións literarias. Neste caso, ademais, o tema tratado na obra é a erotización e hipersexualización que sobre ela se ten feito. A propia autora reflexionou recentemente sobre esta cuestión nas súas redes sociais con motivo da inclusión, a cegas, dun poema da poeta Olga Novo, pertencente á súa obra *Feliz idade* (2019) e doutro seu recollido en *Materia* (2022) como opcións posibles na proba escrita das oposicións de acceso ao corpo de profesorado público de Lingua e Literatura Galegas. Dúas poetas etiquetadas sempre como eróticas a pesar de cultivaren moitas outras cuestións nas súas obras como ben manifestan estes dous títulos.

Dúas autoras que chegaron a ser «encadradas» nunha poesía de corte erótico na década dos 90, continuamos evoluíndo alén de compracencias (alén tamén da utilidade ou do «éxito» das etiquetas) e hoxe propuxéronse textos nosos que tiñan máis que ver cunha memoria histórica e familiar (aínda que dende unha linguaxe e un tratamento claramente contemporáneos).

Non sei se relacionar Novo e Castaño unicamente con poesía erótica dos 90, ou pensar que estes textos só podían ser de autores (varóns, por certo) que trataron no pasado esta veta temática demostra unha visión da literatura aberta, curiosa, porosa e coa capacidade de abraio capaz de a contaxiar.

Pero recoñezo que me aleda que esteamos aí, que sigamos tendo cousas e cousas distintas que dicir pese a quen quixo encadrarnos ou mesmo diminuírnos, e que, de todos os xeitos, seguro que este ano se ha repartir moita moita sorte (Castaño, 2022: s.p.).

Non resulta, por tanto, en absoluto casual que no contexto dun traballo baseado nos criterios da descrición e a obxectividade, tal como indiquei anteriormente, a obra de Castaño figure resumida neses termos.

## CONCLUSIÓNS

O presente traballo tivo por obxectivo analizar o discurso da crítica literaria non feminista sobre diferentes obras de poesía erótica publicadas por diferentes mulleres entre os anos 2000 e 2010 ofrecendo exemplos que constataran as pegadas *voyeuses*, morbosas e paternalistas recibidas polas poetas. En primeiro lugar, obsérvase unha forte hipersexualización das escritoras que cultivan este subxénero literario, coa finalidade de reproducir un pensamento patriarcal que recibe a produción feita por mulleres como produto que debe agradar a ollada dun público masculino. Esta idea corrobórase cando encontramos alusións frecuentes á falta de pudor das escritoras, á provocación que suscitan as súas palabras ou á forma de se presentaren espidas a través dos seus textos.

No entanto, esta corrente exótica que sobre elas se verte continúa coa cousificación dos seus discursos, silenciando e invisibilizando as mensaxes feministas e empoderadas de moitos dos seus libros aos que se lles coloca, de maneira automática, a etiqueta de eróticos cando as temáticas tratadas non teñen relación ningunha. Un exemplo claro vímolo con *Grimorio* (2000), de Emma Pedreira, marcado como erótico cando presenta o duro proceso sufrido no parto. Sorprende, por tanto, a necesidade por parte da crítica de pór de relevo o erotismo neste tipo de casos, como se dunha técnica de márketing se tratarse, xa que non acontece de igual maneira na produción feita por homes cis.

En segundo lugar, existen moitas referencias a unha «erótica feminina» ou a un «punto de vista feminino» que non deixan de afianzar a violencia simbólica que sostén o pensamento binario e bioloxista, cuestións ás cales cómpre atender para gañar consciencia sobre o traballo aínda pendente canto á deconstrución do canon se refire.

En terceiro e último lugar, incluíronse varios exemplos dun sector da crítica dedicado a desacreditar a literatura feita por mulleres a través de fórmulas tan pouco sutís como dirixirse a elas directamente polo seu nome, sen apelidos, referirse ás súas obras con calificativos como «libriño» ou, directamente, cuestionar as súas capacidades intelectuais.

Todos os exemplos aquí recollidos procuran constatar os discursos que operan no discurso da crítica literaria do presente século en relación co subxénero poético do erotismo. Baixo criterios esencialistas, binaristas e patriarcais observamos como se ridiculiza, hipersexualiza e cousifica as mulleres, ao tempo que se invisibiliza todo discurso *queer* que escape da cisheteromononorma. Con todo, e parafraseando o coñecido verso da poeta Ana Romaní «Non que-

remos un sitio, queremos outro lugar» (2011: 8) o traballo dos estudos literarios non debe encamiñarse a buscar un sitio para as mulleres dentro deste xa obsoleto canon literario, senón a construír outro lugar abrazado polas teorías transfeministas e intersexuais *queer* en que ningunha destas violencias baseadas no sistema sexo-xénero da persoa escritora teña cabida.

## FINANCIAMENTO E RECOÑECIMENTOS

Traballo realizado no marco do proxecto de investigación «La edición literaria en Galicia (1975-2000)» PID2020-119605RB-I00, parcialmente financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033.

O presente traballo ten por obxectivo expoñer algúns dos resultados obtidos no proceso de investigación da tese de doutoramento *Deconstruír o erotismo poético desde as non-monogamias. Estudo e relectura da poesía erótica galega e da súa recepción crítica na primeira década do século XXI* dirixida por Carme Fernández Pérez-Sanjulián e Marta Segarra Montaner a quen agradezo hoxe e sempre o seu tempo e dedicación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara (2018). *Vivir una vida feminista*. María Enguix (trad.). Barcelona: Bellaterra Edicions.
- ARAGUAS, Vicente (2001). «Corazón poema». *El Correo Gallego*, «Correo das Culturas», 18 febreiro, 64, 7.
- ARAGUAS, Vicente (2004a). «Cousa vermella»: o peso do mundo é amor». *El Correo Gallego*, «Correo das Culturas», 15 agosto, 2.
- ARAGUAS, Vicente (2004b). «O precipicio aberto nos versos de Maite Dono». *El Correo Gallego*, «Correo das Culturas», 2 maio, 3.
- BARTHES, Roland (1968). «La mort de l'auteur». *Mantéia*, 5, 61-67.
- BLANCO RAMOS, Carmen (2001). «Rosa íntima». *Grial*, xxxix, 152, outubro-novembro-decembro, 650-653.
- BLANCO, Irene; TELLO, Sonia (2015). «Asexualidad, un cuestionamiento extremo del deseo». Sandra Cendal (ed.). *(h)amor2*. Madrid: Continta Me Tienes, 69-85.
- CASAS, Arturo (2012 [1994]). «Pragmática y poesía». Darío Villanueva (comp.). *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de

- Compostela, 229-308 [en liña] [5 setembro 2022] <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1686>>
- CASTRO, Rosalía de (2004 [1992]). *Poesía galega completa*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- CANTERO SÁNCHEZ, Mayte (2015). «“Salvo si susurra...”: reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 134-139.
- CASTAÑO, Yolanda (2022). «Confirmo e non desminto». *Instagram* [en liña] [5 setembro 2022]. <[https://www.instagram.com/p/Ce\\_-UT9M84s/](https://www.instagram.com/p/Ce_-UT9M84s/)>.
- CONDE, Alfredo (2004). «Levantar as tetas». *El Correo Gallego*, 23 setembro, 4.
- DONO, Maite (2004). *Desilencios*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- ECO, Umberto (1985 [1962]). *Obra abierta*. R. Berdagué (trad.). Barcelona: Planeta de Agostini.
- ECO, Umberto (1987 [1979]). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. R. Pochtar (trad.). Barcelona: Editorial Lumen.
- ESPINOSA, Estíbaliz (2000). *Pan (libro de ler e desler)*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- FERNÁN VELLO, Miguel A. (2001). «Prólogo». Lucía Novas. *Epiderme de estío*. A Coruña: Espiral Maior, 9-10.
- GONZÁLEZ, Susana; VEIGUELA, Victoria (2000). *Simbiose*. Madrid: ACEF.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2005). *Elas e o paraugas totalizador: escritoras, xénero e nación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2006). «Anatomía de “tanta visibilidade” das mulleres na literatura». *Madrygal*, 9, 69-72.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (2004). «A poesía de Lupe Gómez». *A Nosa Terra*, 1.144, 30 setembro, 27.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (2007). «Maite Dono, unha voz diferente, camiño de madurar». *A Nosa Terra*, 1.125, 22 abril, 27.
- HORNSCHIEDT, Lann (2022). *Desamarmos o capitalismo: O amor como acción política*. Vigo: Catro Ventos Editora.
- LAURETIS, Teresa de (20132 [1989]). «Tecnología del género». A. M. Bach; M. Routlet (trad.). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press, 1-30.
- LEMA PARÍS, Ánxela (2020). *Deconstruír o erotismo poético desde as nonmonogamias: Estudo e relectura da poesía erótica galega e da súa recepción crítica na primeira década do século XXI* [tese de doutoramento]. A Coruña; París: Universidade da Coruña; Université Paris-8 Vincennes-Saint-Denis.
- LEMONS, PAULA; Val, Marga do (2000). *Entre dunas*. A Coruña: Espiral Maior.
- LUNA, Luis (2012). «A colección “O Roibén”, viero de expresión poética do grupo Bilbao». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 17, 283-295.

- McGOVERN, Timothy (2006). «Expressing Desire, Expressing Death: Antón Lopo's *Prónomes* and Queer Galician Poetry». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 7/2, 135-153.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2015). *Galiza, un povo sentimental?: género, política e cultura no imaginario nacional galego*. Fernando Vasques Corredoira (trad.). Santiago de Compostela: Através Editora.
- MERA, Héitor (2004). «A cousa vermella: Lirismo de amor e vida». *Faro de Vigo*, «Faro da Cultura», 98, 4 novembro, iv.
- MEJÍA, Carmen (2007). «Rosana Acquaroni e Victoria Veiguela: dúas voces femininas». Helena González Fernández; María Xesús Lama López (coord.). *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da península* [CD-Rom], vol. 2, 223-234.
- NOVAS, Lucía (2001). *Epiderme de estío*. A Coruña: Espiral Maior.
- NOVO, Olga (2004). *A cousa vermella*. A Coruña: Espiral Maior.
- PEDREIRA, Emma (2000). *Grimorio*. Sada: Edición do Castro.
- RAÑA, Román (2000). «Un libro de ler e desler». *Guía dos libros novos*, xullo-agosto, 27.
- REIMÓNDEZ, María (2010). «Extranjera en su patria: El destierro de las escritoras galegas». Belén Martín Lucas (ed.). *Violencias (in)visibles: Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria, 69-89.
- REISZ, Susana (1996). «Escritura feminina e estratexias de auto-representación». *Unión libre: Cadernos de Vida e Culturas*, 1, 53-65.
- REQUEIXO, Armando (2011). «Espida voz». Armando Requeixo. *Criticalia*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 153.
- RIVEIRO TOBÍO, Elvira (2005). *Andar ao leu*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, Servizo de Publicacións.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (coord.) (2000). *Informe de literatura : A literatura galega no ano 2000 e a súa recepción*. Santiago de Compostela : Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (coord.) (2007). *Informe de literatura: A literatura galega no ano 2007 e a súa recepción*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (coord.) (2019). *Informe de literatura : A literatura galega no ano 2019 e a súa recepción*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- ROMANÍ, Ana (2011). «Isto non é un limiar». *XXIV Festival da Poesía no Condado: Sem as mulheres nom há revolução*. Salvaterra de Minho: S.C.D. Condado, 7-8.
- ROSSO, Nadia (2009). «La monogamia como pre-definitoria del amor; el poli-amor como estrategia política». [en liña] [6 setembro 2022] <<https://archive.org/stream/LaMonogamiaComoPre-definitoriaDelAmorElPoli-amorComoEstrategia/ElPoli-amorComoEstrategiaPoltica#mode/2up>>.

- ROSSO, Nadia (2016). «Cuerpo lesbiano y la propuesta política contra-amorosa». Norma Mogrovejo (comp.). *Contra-amor, poliamor, relaciones abiertas y sexo casual: Reflexiones de lesbianas del Abya Yala*. Bilbao: DDT Liburuak, 67-80.
- SEARA, Teresa (2001). «Lingua de bruxa». *Tempos novos*, 46, 73.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2003). *Sexualidades: teorías literarias feministas*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer.
- TEIXEIRA MENDES, Alexandre (2006). «Do sexual e do político em Elvira Riveiro Tobío» [en liña] [5 setembro 2022]. <[https://www.aelg.gal/resources/centrodoc/members/paratexts/pdfs/autor304/P\\_T\\_paratext2137.pdf](https://www.aelg.gal/resources/centrodoc/members/paratexts/pdfs/autor304/P_T_paratext2137.pdf)>.
- VASALLO, Brigitte (2018). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La Oveja Roja.
- VEIGUELA, Victoria (2002). *O ouvido e o calado*. Madrid: Asociación Celso Emilio Ferreiro.
- VIDAL VILLAVERDE, Manuel (2005). «Andar ao leu». *Atlántico Diario*, «La Revista», 471, 18 setembro, 55.



Copyright © Ánxela Lema París, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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 REVOLUÇÃO DOS CRAVOS E AS RELEITURAS DOS MITOS NACIONAIS PORTUGUESES NO BRASIL (1974)

THALES REIS ALECRIM

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

RESUMO: No presente artigo analisamos as asserções de João Apolinário sobre a Revolução dos Cravos. Assim, examinamos como esse evento foi descrito pelo autor e quais estratégias de escritura estavam em jogo, pois esses textos foram publicados no Brasil, primeiramente, em 1974, nos meses que se seguiram ao evento, em um periódico, o *Última Hora* de São Paulo e, posteriormente, unificados em um livro, *25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo*, publicado pela Editora Nórdica no mesmo ano. Sob a perspectiva de João Apolinário, os textos introduziram a situação portuguesa durante do Estado Novo e, em seguida, descreveram as conquistas alcançadas pela Revolução de 1974. Como uma forma de justificar a pertinência desse evento, o autor também mobilizou alguns mitos nacionais de Portugal, tentando afastar o legado colonial e aproximar a realidade revolucionária aos leitores brasileiros. Com essas questões em vista, operamos uma análise aliada à História Cultural proposta por Roger Chartier (2002) com o auxílio das considerações de Anthony Smith (1999) sobre o nacionalismo e as estratégias de mobilização da narrativa histórica como fonte de legitimidade para as demandas do presente. Em nossa perspectiva, esses escritos realizavam um duplo movimento de 1) reler os mitos nacionais portugueses, mobilizando-os como justificativas históricas e determinantes para o sucesso da revolução e 2) apresentar aos leitores brasileiros o modelo português como uma forma possível de luta contra a realidade do Regime Militar (1964-1985).

PALAVRAS-CHAVE: Revolução dos Cravos; Portugal; Brasil; História Cultural; nacionalismo.

## LA REVOLUCIÓ DELS CLAVELLS I LA RELECTURA

### DELS MITES NACIONALS PORTUGUESES AL BRASIL (1974)

RESUM: En aquest article analitzem les afirmacions de João Apolinário sobre la Revolució dels Clavells. Així, examinem com la va descriure l'autor i quines estratègies d'escritura estaven en joc, ja que els seus textos van ser primerament publicats al Brasil el 1974, els mesos immediatament posteriors als fets, en un diari, l'*Última Hora* de São Paulo, i posteriorment van ser unificats en un llibre, *25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo*, publicat per l'editorial Nórdica el mateix any. Els textos feien una introducció a la situació portuguesa durant l'Estado Novo i tot seguit descriuen les conquestes aconseguïdes per la revolució del 1974 des de la perspectiva de João Apolinário. Com una forma de justificar la pertinència de la Revolució, l'autor també mobilitzava alguns mites nacionals de Portugal i intentava allunyar el llegat colonial i acostar la realitat revolucionària als lectors brasilers. Tenint en compte aquestes qüestions, se'n fa una anàlisi lligada a la història cultural que proposa Roger Chartier (2002), amb el suport de les consideracions d'Anthony Smith (1999) sobre el nacionalisme i les estratègies de mobilització de la narrativa històrica com a font

de legitimitat per a les demandes del present. Des de la nostra perspectiva, aquests escrits provocaven un doble moviment de 1) rellegir els mites nacionals portuguesos mobilitant-los com a justificacions històriques i determinants per a l'èxit de la Revolució, i 2) presentar als lectors brasilers el model portuguès com una forma possible de lluita contra la realitat del règim militar (1964-1985).

PARAULES CLAU: Revolució dels Clavells; Portugal; Brasil; història cultural; nacionalisme.

THE CARNATION REVOLUTION AND THE REINTERPRETATIONS  
OF PORTUGUESE NATIONAL MYTHS IN BRAZIL (1974)

ABSTRACT: In this article we analyze João Apolinário's assertions about the Carnation Revolution. Thus, we examine how this event was described by the author and what writing strategies were at stake, as these texts were first published in a Brazilian newspaper, *Última Hora* of São Paulo, and later compiled in a book entitled *25 de Abril de 1974 Portugal Model Revolution* (Nórdica, 1974). The texts play an introductory role about the Portuguese situation during the Estado Novo from the perspective of João Apolinário and then go on to describe the achievements of the Revolution. The author also mobilized some of Portugal's national myths, trying to dispel the colonial legacy by bringing the revolutionary reality closer to Brazilian readers. With these issues in mind, we operate an analysis allied to the Cultural History proposed by Roger Chartier (2002) with the help of Anthony Smith's (1999) considerations on nationalism and the strategies for mobilizing the historical narrative as a source of legitimacy for the demands of the present. In our perspective, these writings performed a double movement of 1) rereading Portuguese national myths, mobilizing them as historical and determinant justifications for the success of the revolution, and 2) presenting to Brazilian readers the Portuguese model as a possible way of fighting the reality of the Military Regime (1964-1985).

KEYWORDS: Carnation Revolution; Portugal; Brazil; Cultural History; nationalism.

## INTRODUÇÃO

João Apolinário Teixeira Pinto (Sintra, 1924-Marvão, 1988) viveu transnacionalmente como poeta, jornalista e crítico teatral. Cursos Direito na Universidade de Coimbra e, aos 21 anos de idade, participou do final da Segunda Guerra Mundial em França. Após isso, estudou Artes Gráficas na Universidade de Paris *Sorbonne* (1945-1949). Em seguida, retornou à Portugal, onde exerceu a atividade engajada de jurista, jornalista e poeta. Devido à perseguição conduzida pelo Estado Novo (1926-74), o nosso personagem exilou-se das terras lusas. Assim, ele desembarcou no Brasil em 1963 e iniciou uma carreira de crítico teatral, sendo o Regime Militar (1964-85) o pano de fundo de sua produção. Contudo, em 1974, após mais de uma década em terras estrangeiras, regressou para Portugal, logo que findadas as mobilizações da Revolução de Abril.

Neste artigo, abordamos exclusivamente o seu livro *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo* com o intuito de analisar as representações desse personagem sobre o processo revolucionário português. A partir de suas pontuações sobre a Revolução dos Cravos, examinamos as estratégias de escritura, leitura e mobilização dos mitos nacionais portugueses em um espaço textual situado no Brasil. Paralelamente, analisamos como o processo revolucionário era apresentado para os leitores brasileiros, pois constatamos que esse evento era descrito e propagado como um modelo que deveria ser seguido na luta contra o Regime Militar.

Para conduzir essa análise, apoiamos-nos nas propostas da História Cultural definidas por Roger Chartier (2002). Partindo do exame das produções culturais, realizamos uma captura das tensões sociais e políticas de determinado período histórico. Utilizando o conceito de representação analisamos as maneiras pelas quais as fontes históricas apreenderam o real, tornando-o inteligível. Assim, podemos distinguir repertórios de ideias que atravessavam determinado período, observando como circulavam e eram mobilizados por diferentes atores. Além disso, para compreender as estratégias realizadas por Apolinário para ressignificar o passado nacional português, partimos das reflexões de Anthony Smith (1999). Dessa forma, investigamos como a narrativa histórica pode ser utilizada como argumento retórico de legitimidade política e social, paralelamente a uma releitura dos mitos nacionais para atender as demandas do presente.

Diante do exposto, constatamos que Apolinário continuou se valendo das narrativas dos descobrimentos, reafirmando características consideradas como o núcleo duro da nacionalidade, isto é, Portugal enquanto um posto entre a Europa e o Atlântico (América e África). Contudo, a reapropriação dessa narrativa implicava a negação do império e do passado colonial. Dessa maneira, o nosso personagem concluiu que, após o 25 de Abril, a melhor opção para Portugal era voltar-se para o Atlântico, integrando-se à economia europeia, mas se mantendo próximo, ideologicamente, das antigas colônias.

Apolinário sustentava que os eventos de 1974 em Portugal eram o estopim de uma «revolução cultural», bem como um «modelo político para exportação». Visto que esses textos foram publicados no Brasil, ao descrever o 25 de Abril, o nosso personagem propunha críticas e soluções aos dilemas políticos brasileiros. Com efeito, uma das soluções era, justamente aceitar esse modelo político português nascido da revolução. Assim, torna-se importante perceber certas estratégias de escritura que permitiram ao nosso personagem disferir opiniões tanto sobre Portugal como sobre o Brasil. Em diversos momentos,

está claro que as críticas dirigidas à censura e à violência de Estado foram descritas como características do Estado Novo português, mas também se referiam ao Regime Militar brasileiro.

Tanto que, nesses textos, ele afirmou que o sucesso do 25 de Abril devia-se à ação da juventude. Curiosamente, essa era a mesma solução proposta por Apolinário (1974: 30), em outros textos também publicados no *Última Hora*, para que no Brasil se atingisse o que ele considerava ser a independência cultural. Desse modo, o que ele prescreveu como ação para mudar a situação política brasileira foi o que, em sua visão, concretizou a revolução em Portugal. Para ele, essa geração nascida no pós-Segunda Guerra foi fundamental, visto que possuía «formação cultural e revolucionária». Assim, ele dedicou seu livro «aos poetas do meu país que não traíram a juventude e que tornaram o seu “Canto livre” uma arma contra o fascismo».

Nesse diapasão, as palavras de Apolinário, referindo-se a Portugal, possuíam um sentido muito específico quando publicadas no Brasil. De acordo com a dissertação de Rafael Henrique Antunes (2013: 20), os três grandes jornais brasileiros do período (*Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*) acompanharam e noticiaram intensamente as movimentações revolucionárias portuguesas. No passo que os jornalistas e diplomatas descreviam o histórico da ditadura salazarista e da revolução, estratégias de leitura permitiam que fossem, implícita ou explicitamente, desferidas críticas ao Regime Militar aqui no Brasil.

Dessa forma, a introdução do livro (que, evidentemente, não veiculou pelo jornal) apresenta algumas considerações de nosso personagem sobre a situação política tanto de Portugal como do Brasil. Nas palavras de Apolinário (1974: 14), o objetivo central do livro era:

[...] afirmar toda a esperança na ação dos homens da geração da qual o autor deriva e que, ao lado das gerações mais jovens (sejam quais forem as ideologias propostas), souberam dismantelar o fascismo em 25 de Abril e hoje lutam por conduzir Portugal pelos caminhos da Revolução Cultural, até a construção de uma Nova Sociedade, que se deseja fundada no culto da Democracia e da Liberdade.

Percebe-se que, nesse objetivo, estava implícita uma convocatória, uma chamada para que os brasileiros se unissem aos portugueses. Afinal, conforme observamos, de acordo com o nosso personagem, a revolução somente se con-

cretizaria quando os países do Atlântico se unissem para construir um novo modelo de sociedade.

Aqui vale uma consideração sobre a materialidade do livro, composto por artigos publicados no jornal *Última Hora* de São Paulo e impresso pela Nórdica em 1974. Quanto à editora, não possuímos muitas informações, mas destaca-se que, em seu catálogo, constam nomes de autores portugueses ligados ao neorealismo e ao Teatro Experimental do Porto, movimentos que João Apolinário integrou durante seu período em Portugal (1949-1961). Dentre eles, ressaltamos Sidônio Muralha (poeta e dramaturgo, exilado no Brasil) com *O Pássaro Ferido*, Miguel Barbosa (poeta e romancista) com *Irineu do Morro* e as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa com *Novas Cartas Portuguesas*. Portanto, podemos deduzir que os dirigentes da Nórdica possuíam alguma relação ou contato com João Apolinário e com autores portugueses que produziam críticas ao Estado Novo. Apesar dessa constatação, não possuímos fontes para abordar profundamente o assunto.

Na capa, ilustrada por Vilmar Rodrigues (1931-1997), constam, em fundo rosado, correntes se quebrando e um cravo brotando no meio da ruptura. Além de ilustrador, Vilmar também era cartunista e humorista, com orientação política de esquerda. Ele trabalhou no *Última Hora* do Rio de Janeiro, no *Pasquim* e na versão brasileira da revista MAD. Retornando à imagem, observa-se que ela entra em consonância com a representação recorrente no Brasil de que o 25 de Abril foi uma revolução festiva e florida que «brotou» em meio a um regime inóspito e autoritário (Antunes 2013: 113-130).

Lançando uma vista panorâmica sobre os artigos, publicados no jornal em novembro de 1974, percebemos uma certa linha temporal. O primeiro artigo, *Lisboa, Capital dos Homens Livres*, trata da chegada de Apolinário (1974: 12) a Portugal. No texto, o nosso personagem, de acordo com suas palavras, deixa o jornalista de lado e fala como «o homem português que é (e sempre foi antes de tudo)». Aqui, ele descreve o seu passado em Portugal até o momento do autoexílio, por esse motivo, as páginas transparecem certas emoções, um misto de ressentimento, alegria e euforia. Em razão disso, três parágrafos se iniciam com a frase «Quando (mas quando)?», demonstrando, assim, o contraste entre o passado e o presente. Por exemplo:

Quando (mas quando?), afinal, meu desesperado e doentio sonho de jornalista, desde a sua primeira-palavra-profissional-impressa, violentado a escrever com uma *Pide* dentro da cabeça, poderia sequer visionar o que seus olhos e ouvidos re-

ceberam nesse primeiro e espantoso impacto com Portugal: o povo lendo livremente os jornais livremente escritos e impressos, ouvindo rádio ou vendo-ouvindo televisão, como um caudal vertendo a Verdade, todas as Verdades, as múltiplas Verdades dos homens livres de pensar e falar e escrever a sua, a deles, a nossa Verdade? Quando, meu Deus?



Figura 1: Capa de *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*.

Fonte: APOLINÁRIO, João (1974). *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*.

Rio de Janeiro: Nórdica.

As impressões descritas sobre Portugal nesse parágrafo podem ser lidas no Brasil, visto que, ao descrever a situação passada do país lusitano, abriam-se portas de leitura para a compreensão do presente no Brasil que, sob o AI-5, era assolado pela censura (Napolitano 2014). Além disso, o contraste entre o passado e o presente demonstra que era possível a construção de um novo futuro pavimentado pela conscientização e, em seguida, ação revolucionária.

Diante do exposto, iniciamos nossa análise das representações de João Apolinário sobre a Revolução dos Cravos. Em primeiro lugar, apresentamos os

debates e polémicas em torno das definições historiográficas do 25 de Abril. Em seguida, examinamos como os eventos ocorridos em Portugal foram descritos por João Apolinário, com foco nas estratégias de escrita, visto que esses textos foram publicados no Brasil. Na terceira parte, analisamos a mobilização e releitura do passado e dos mitos nacionais portugueses, utilizados com o intuito de imbuir a revolução de legitimidade histórica e política. Por fim, investigamos o estatuto teórico dos textos de Apolinário, colocando-o em diálogo com as propostas de António José Saraiva, em especial com o conceito de «crise da civilização burguesa».

## REVOLUÇÃO DOS CRAVOS OU TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA?

O Estado Novo português (1926-74), também conhecido como regime salazarista, foi a maior ditadura do século xx. Durante os seus longevos 48 anos, o regime passou por diversos momentos de tensão, principalmente a partir dos anos 1950, pois as mudanças sociais advindas da industrialização e da crise colonial desferiram duros golpes contra a estabilidade ideológica do regime. Apesar disso, o governo de António de Oliveira Salazar, que vinha à frente do regime desde 1932, mobilizava aparatos ideológicos como a censura e o controle de informação para propagar e vitalizar as representações de nacionalidade, de coletividade e estabilidade da ordem vigente.

A bibliografia converge em apontar que o Estado Novo, através de mecanismos institucionais, logrou em gestar e disseminar uma representação profundamente conservadora da cultura e da nacionalidade portuguesa. Essas representações afirmavam-se em cima dos valores da sociedade rural, da forte religiosidade católica e do imaginário dos descobrimentos marítimos (Torgal e Homem 1982: 1437-1464). Nas palavras de Fernando Rosas (2001: 1031-1054), os aparatos ideológicos empanhavam-se para criar um «homem novo salazarista» pautado nesses valores.

Contudo, existia um embate de representações, uma tensão cultural no seio do regime, pois existiam propostas que concorriam contra a hegemonia salazarista.

Na realidade, a tonalidade da cultura portuguesa entre os anos 40 e os fins dos anos 60 era subdeterminada pelo diálogo nunca explicitado entre um discurso de enraizamento tradicional, quer dizer, católico, e um discurso marxista, que pouco

a pouco reordenava segundo o seu código ou as suas leituras todas as manifestações mais vivas da cultura portuguesa (Lourenço 2001: 14-15).

Nas palavras de Eduardo Lourenço, percebemos que a tensão entre o discurso conservador e o discurso de esquerda marcou a cultura portuguesa durante os anos em que vigorou o Estado Novo. Essa tensão vitalizava os embates culturais e disseminava o pensamento de esquerda de base marxista. Assim, o discurso de esquerda espalhava-se pelas linguagens culturais portuguesas, causando uma efervescência de tendências estéticas que propunham críticas políticas e sociais.

Em meio a essa efervescência das ideias de esquerda não só em Portugal, mas também nas colônias do ultramar, os jovens portugueses enviados para a Guerra Colonial (1961-1974) — com o intuito de impedir a independência de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique —, tomaram contato com perspectivas revolucionárias que, posteriormente, levariam à queda do Estado Novo em 25 de abril de 1974 que, nessa época, era presidido por Marcello Caetano.

Diversas polêmicas giram em torno da categorização do 25 de Abril. Alguns advogam que realmente se tratou de uma revolução, enquanto outros propõem o conceito de «transição por ruptura» ou «transição para a democracia». As primeiras opiniões podem ser consultadas nos escritos de Boaventura Souza Santos (1984) e Fernando Rosas (2003), a segunda em Philip Schmitter (1999) e António Costa Pinto (2006).

Essa polêmica é longa, pois, tal como postula Alberto Aggio (1997: 21-23), o conceito de revolução adquiriu tantos sentidos que se formou uma mitologia em torno do seu uso. Dessa forma, esse conceito passou a ser, gradualmente, desmerecido nas análises acadêmicas. Contudo, no caso de Portugal, essas discussões ficaram mais situadas no plano dos periódicos, longe das universidades, sendo que, não raro, o conceito de revolução e de transição aparecem indistintamente em trabalhos históricos e de politólogos (Martinho 2017: 465-478).

No entanto, assim como demonstra Raquel Varela (2014: 256-257), o que deveria estar em discussão não é o que a sociedade portuguesa se tornou após o 25 de Abril, mas as visões sobre «revolução» que constituíam o período e as condições materiais que levaram à ruptura com o Estado Novo. Os conceitos que prezam pela ideia de «transição» são anacrônicos e postulam um fim teleológico, isto é, a base filosófica que sustenta o conceito de «transição» é a ideia

de que a democracia liberal seria o fim da história. Logo, concordamos com a autora quando ela afirma que:

A Revolução Portuguesa nasceu das entranhas de uma derrota militar de um Exército regular por movimentos guerrilheiros apoiados nos camponeses da Guiné-Bissau, Angola e Moçambique. Essa derrota combinou-se com a mais grave crise econômica do capitalismo do pós-guerra, iniciada em 1973, o protagonismo do movimento operário português e as especificidades desse mesmo movimento operário português, caracterizado pela sua juventude, desorganização política e sindical e a sua concentração na cintura industrial de Lisboa. Abriu-se em Portugal, no biênio 1974-1975 a mais grave crise de Estado surgida no Portugal contemporâneo e deu-se início à última revolução da Europa Ocidental no pós-guerra a colocar em causa a propriedade privada dos meios de produção. As «tarefas reformistas», no sentido clássico do termo (nacionalizações, reforma agrária, melhoria dos salários), ganharam uma dimensão revolucionária porque foram conquistadas contra a burguesia, com métodos próprios do movimento operário (greves, ocupações de terras e fábricas) e, em muitos casos, através de organismos autônomos de trabalhadores, de assalariados agrícolas e, certo momento, de soldados.

Por conseguinte, posicionamo-nos com o conceito de revolução porque, diferente do que o conceito de transição propõe (negociação entre as elites), o caso português revela a mobilização das classes subalternas em torno das conquistas sociais. Além disso, dentro do imaginário de esquerda vigente no período, essas mobilizações foram pautadas por crenças utópicas, definindo-se, assim, como uma revolução tanto material (levada a cabo por sujeitos sociais e determinada por conjunturas socioeconômicas) como simbólica (representando, assim, o alvorecer das esperanças de uma geração). Essa dupla configuração, simbólica e material, pode ser observada nas análises de Apolinário.

## **FIM DO IMPÉRIO: RELEITURA DAS NARRATIVAS NACIONAIS PORTUGUESAS**

Retomando a sua afirmação identitária enquanto português, Apolinário, no texto *O Império está morto: os portugueses, vivos*, faz um elogio ao povo desse país, ressaltando qualidades como coragem, firmeza e determinação. Aqui está em jogo a reapropriação da identidade nacional, desmerecendo o Estado Novo, afirmando que foi um episódio infeliz na história de Portugal. Assim, ao

afirmar que o Império Colonial havia acabado, o nosso personagem também estava tentando reabilitar a imagem do país no Brasil:

É bom que se diga e que se saiba, sobretudo aqui no Brasil, que não há, não vi, não conheço um único português (exceto, claro, aquela minoria reacionária que luta, ainda, pelo poder político e pelos privilégios seculares que usufruiu até 25 de Abril), que não deseje firmemente, e que não esteja disposto a lutar com total determinação, pela independência das colônias, as últimas colônias do último império do nosso tempo (Apolinário 1974: 21).

Aqui vale uma breve digressão factual quanto ao Império e ao papel das colônias na Revolução de Abril. Após a perda da colônia americana no século XIX, Portugal voltou seus olhos para a África e, assim, nasceu o Terceiro Império Colonial português. Com isso, grandes mudanças assaltaram o Portugal contemporâneo, mesmo que esse ainda estivesse em descompasso quando comparado às outras nações europeias, assim, somente na última metade do século XIX, consolidaram-se as ideias nacionalistas, liberais e republicanas. A partir disso, certas convulsões revolucionárias colocaram a monarquia em xeque, seguindo-se o regicídio em 1908 e a instituição da Primeira República em 1910.

A Primeira República Portuguesa (1908 a 1926) foi um período marcado por crises e tensões, tanto políticas como sociais e econômicas. Dessa maneira, em 1926, um golpe militar destituiu o regime, iniciando os 48 anos de ditadura sob o regime de generais. Em 1928, António de Oliveira Salazar, então professor da Universidade de Coimbra, foi convocado para assumir a pasta de finanças do regime. A partir disso, em menos de quatro anos, Salazar assumiu a cadeira de presidente do conselho, permanecendo nessa posição até o seu decrépito fim em 1968 (Secco 2004: 25-32).

Contudo, as tensões coloniais foram aspectos de maior importância nessas crises institucionais em Portugal. Assim como demonstra António Costa Pinto (2007: 27), o Estado Português, tanto na monarquia como na Primeira República, alicerçou grande parte de suas bases ideológicas no patrimônio do passado que configurava a representação da singularidade e grandeza da nação portuguesa: o império colonial.

Isso não foi diferente durante o período presidido por Salazar, as colônias eram um cimento fundamental para o nacionalismo português e, consequentemente, para o imaginário presidido pelo regime. Tanto que os conceitos de

lusofonia e lusotropicalismo foram mobilizados como justificativa institucional para Portugal manter as colônias. Em meio a essas polêmicas, Gilberto Freyre posicionou-se e contribuiu com a intelectualidade do Estado Novo (Pinto 2009: 445-482).

Visto por esse ângulo, e retomando as considerações expostas por Raquel Varela (2014), as crises coloniais que se iniciaram na metade do século xx e a Guerra Colonial iniciada em 1961 foram um duro golpe à estabilidade do regime. Marcello Caetano, sucessor de Salazar como presidente do conselho desde 1968, não recuou na guerra e continuou convocando contingentes, o que causou um exposto mal-estar na sociedade portuguesa, culminando em diversas ideias de libertação colonial. Somando-se às derrotas, as infelicidades dos jovens militares e a profunda crise econômica dos anos 1970, emergiu, em 1974, a sublevação do 25 de Abril. Dessa maneira, o fim do Império Colonial manifestou-se em Portugal como a crise do Estado Novo.

Diante do exposto, retornamos a João Apolinário (1974: 20) e percebemos que ele empreendeu uma reapropriação seletiva do passado português com o intuito de propor um novo horizonte de expectativas para Portugal. Dessa maneira, em sua perspectiva, o fim do império não significava a dissolução dos vínculos entre Portugal e as ex-colônias, posto que o país luso continuaria exercendo a sua «exata vocação de universalidade que há séculos o anima a semear-se pelos cinco continentes». Assim, a independência dos países das ex-colônias representava o nascimento de uma «Pátria Nova e multicultural».

Nesse sentido, ao se apropriar de temas do nacionalismo português em uma leitura de esquerda e revolucionária, Apolinário também inclui as antigas colônias no pressuposto de atingir um horizonte utópico. Portanto, tratava-se de estratégia retórica que descrevia o 25 de Abril, nas páginas da imprensa brasileira, como um evento capaz de colocar em crise o próprio regime militar no Brasil. Assim, ele afirmava que os portugueses deveriam exercer sua «vocação atlântica», expandindo os horizontes da revolução para os países de matriz lusófona, ao passo que o Brasil, por exemplo, deveria seguir esse mote, também atingindo a revolução.

Levando em conta as propostas analíticas do estudioso do nacionalismo Anthony Smith, consideramos que as mobilizações da narrativa portuguesa pelas instituições do Estado Novo e por João Apolinário configuram-se como a do nacionalista/arqueólogo. Para esse autor, o nacionalista e o arqueólogo exercem atividades análogas, já que ambos revisitam o passado e relacionam-no com o presente, construindo, assim, uma percepção de identidade e tem-

po. Ao passo que as nações demandam, os nacionalistas buscam um passado digno, mesmo durante as situações revolucionárias. Esse processo providencia autoestima e autoridade, de modo que grandes mudanças se tornam mais aceitáveis.

Contudo, não podemos considerar esse processo como algo dominado por engenheiros sociais ou por uma certa essencialidade da nação, mas como «[...] product of a complex interplay between these creators, their social conditions and the ethnic heritages of their chosen populations» (Smith 1999: 171). Portanto, ocorre durante esse processo de «arqueologia nacionalista» uma redescoberta do passado, que passa por uma reinterpretação (seleção dos elementos que mais interessam para determinado momento), atingindo, enfim, a regeneração, fundando um sentido de comunidade em torno da narrativa nacional. Dessa forma, exerce-se uma reconfiguração do próprio tempo, pois se narra um passado, sob os óculos do presente, e são construídas expectativas de futuro.

Ainda observando essa narrativa da nacionalidade portuguesa pautada nos descobrimentos e nas colônias, mas sob o ponto de vista de Anthony Smith, vale analisar a longa citação, em que Apolinário (1974: 21) clama pela união desses países em torno da língua e da «expressão lusíada»:

O Brasil é, a todos os momentos, o exemplo repetido. O exemplo vivo e gigantesco do sangue fermentado pela língua comum, que as veias de um pequeno povo, com os punhais atávicos da Espanha chavados nas costas e os olhos voltados para o mar, generosamente verteram na América até soldarem as fronteiras desse país. [...] Desde a Guiné-Bissau, a Timor ou a Macau, essa língua e esse sangue caldeiam hoje a fisionomia de futuras novas nações de povos de faces negras ou amarelas, povos livres de expressão lusíada. [...] E essa é — será — para as últimas colônias e para os portugueses, a sublimação, repito, dessa aventura dos Descobrimientos.

Retomando a narrativa dos descobrimentos e da colonização da América, Ásia e África como mote central da nacionalidade portuguesa, Apolinário expressa uma visão conciliatória, reinterpretando o passado de acordo com as demandas do presente revolucionário e do imaginário de esquerda. Isso significa que, a despeito de todas as violências do processo colonizador, as ex-colônias estariam, sempre, atadas a Portugal, compartilhando uma mesma «alma» ou «essência» denominada «expressão lusíada».

Embora apropriada para exaltar a liberdade dos povos e o fim do Império Colonial, essa narrativa corrobora com o discurso legitimador da colonização. De acordo com Eduardo Lourenço (2016: 143-150), a emigração e a imigração constituíram-se como mitos no Portugal contemporâneo, ao ponto de tornarem-se alicerces da identidade nacional. Desse modo, todas as narrativas sobre o país luso devem passar, necessariamente, pelas colônias/ex-colônias ou pela memória dos descobrimentos. Tanto que o texto fundador da nação, *Os Lusíadas*, é mobilizado para reforçar e reatualizar essa narrativa ao longo dos séculos.

O mesmo Eduardo Lourenço (2001: 160), em um livro mais recente, relativiza ainda mais essa narrativa lusitana. Para ele, a «comunidade luso-brasileira é um mito inventado unicamente pelos portugueses», essa assertiva pode ser generalizada ao ponto de afirmar que a própria lusofonia é um conceito demasiado ilusório, utilizado apenas para justificar a colonização. Lourenço conclui que Brasil e Portugal nunca formaram «um conjunto, no sentido de comunidade linguístico-cultural (nem mesmo acrescentando o contributo dos novos países africanos de expressão portuguesa), capaz de constituir um polo de influência histórico-política no mundo».

Entretanto, por mais contraditório que seja afirmar a sobrevivência do ideal que justificava a colonização, a reapropriação dessa narrativa feita por Apolinário alinhava-se ao imaginário de esquerda do período que assumia contornos transnacionais. Dessa forma, por meio da reivindicação desse laço cultural comum, o nosso personagem buscava atualizar a narrativa da nacionalidade portuguesa para justificar o presente revolucionário. Consequentemente, também se tratou de uma estratégia de escrita publicada no *Última Hora*, pois descrevia como o Brasil também deveria seguir os motivos que levaram ao 25 de Abril. Diante disso, existia uma leitura da história que era estruturada linearmente, demonstrando como o passado alimentava o presente e possibilitava a utopia vindoura.

No texto «Modelo Político para Exportação», o nosso personagem historiciza os eventos precedentes ao 25 de Abril com o intuito de demonstrar o conjunto de fatores que levaram ao acontecimento, propondo, ainda, uma crítica ao regime militar brasileiro. Ele continua analisando o período do Estado Novo, pensando, principalmente, o caráter conservador e reacionário daquele período, taxando a Constituição de 1933 como «medieval». Portanto, para Apolinário (1974: 48), o Estado Novo foi forjado pelas gerações de Salazar (nascidos antes da primeira guerra) «e dos remanescentes da geração seguin-

te, a de entre as duas guerras, formada pelos tecnocratas do Corporativismo, os famosos doutores da ditadura».

Após caracterizar as gerações que estruturaram o regime, Apolinário (1974) descreve as características geracionais dos opositores do regime. Nessa perspectiva, a resistência era composta, primeiramente, pela geração de «políticos da I República (1910-1926) que não se cumpliciam com o Salazarismo e os da geração seguinte (hoje com média de 50 anos de idade)». De acordo com nosso personagem, naquele primeiro momento foram alicerçadas as bases do que ele denominava «Revolução Cultural», resultando, assim, no 25 de Abril. Contudo, Apolinário sustentava que o sucesso da Revolução dos Cravos devia-se, principalmente, à juventude «mobilizada a lutar em África e que se formou, entre as décadas de 40 a 70, nos ideais da Democracia e da Liberdade, recebendo informações culturais e, conseqüentemente, ideológicas, que fundamentam, hoje, o seu comportamento político e revolucionário» (Apolinário 1974: 49).

O texto «Modelo Político para Exportação» encerra-se com a expressão utópica de Apolinário sobre a situação de Portugal.

E, por fim, pela evidente ação cultural em que parecem basear toda uma tática revolucionária, que não se apoia em qualquer dos polos de direita ou esquerda: aquilo que pode ser, no futuro, a criação de uma nova sociedade, forjada num modelo que muitos se atrevem a considerar já original (Apolinário 1974: 50).

Essa conclusão exaltada e pomposa endossa todo clima do livro que tenta tanto reabilitar a narrativa nacional portuguesa como demonstrar a revolução, levada a cabo pelos jovens, enquanto um fim que redimia o passado autoritário. Dessa maneira, as lições da revolução deveriam ser aprendidas pelos brasileiros, pois elas deveriam servir de inspiração para uma ação revolucionária que colocaria fim ao Regime Militar.

Com efeito, a ditadura militar no Brasil (1964-1985) nasceu de um golpe que depôs o então presidente, João Goulart, sob a justificativa de restaurar a normalidade democrática e proteger o país de um suposto levante comunista. Durante esse período, o país passou por um processo de modernização sem precedentes, ao lado de uma exasperadora concentração de renda. Desse modo, o regime logrou consolidar polos industriais e intensificar o desenvolvimento econômico nacional. Porém, concomitantemente, por meio de aparatos repressivos e de uma justificativa burocrática, intensificou a polarização entre ricos e pobres.

Não obstante o investimento na modernização econômica, o regime propagava uma visão retrógrada da vida social e cultural, caracterizando a chamada «modernização conservadora» (Rezende 2001: 3). Pretendia-se, então, a criação de indústrias, a inserção do Brasil no capitalismo global, movendo-se no sentido da integração nacional — seja através de estradas, seja através dos meios de comunicação que estavam em franco desenvolvimento —, mas sem renunciar às velhas estruturas de poder (Napolitano 2014: 150). Assim, mesmo que a modernização fosse um horizonte, havia um conservadorismo manifesto, marcado por um ferrenho anticomunismo, que ocasionava o uso do terrorismo de Estado, tanto através de torturas, mortes e exílios, como por meio da censura. Tais mecanismos de repressão abateram as artes que se vinculavam à política e que, desse modo, propunham-se a criticar o regime.

Como crítico teatral no Brasil entre 1964 e 1974, Apolinário acompanhou todo esse processo de recrudescimento e crescente autoritarismo. Em muitos de seus textos ele sugeria que a verdadeira ação revolucionária residia na busca pela nacionalidade que deveria ser apropriada pelos jovens e convertida em material artístico que, por sua vez, levaria a conscientização do público. Dessa maneira, nesses textos sobre a revolução de 1974, Apolinário realizava uma ação engajada de retomada dos mitos nacionais, revelando, assim, a situação portuguesa ao público brasileiro com o intuito de reforçar a ideia de que a juventude era a classe revolucionária por excelência, sugerindo, ainda, uma vinculação cultural a Portugal como meio de afirmar um outro modelo de sociedade que viria superar a civilização burguesa.

## OS CRAVOS COMO SINTOMA DA CRISE DA CIVILIZAÇÃO BURGUESA

Sobre a citada «Revolução Cultural», Apolinário mobilizou largamente as considerações de António José Saraiva. Esse historiador da literatura portuguesa era um eminente opositor ao salazarismo e membro do Partido Comunista Português, desse modo, exilou-se após viajar a URSS, estabelecendo-se em França durante os anos 1960. Neste sentido, Saraiva presenciou as revoltas de maio de 1968 em Paris, escrevendo, assim, o livro *Maio e a Crise da Civilização Burguesa*, composto por alguns ensaios teóricos e um diário das mobilizações.

Saraiva (1970: 15-30) aborda extensamente os conceitos de «Revolução Cultural» e de «Crise da Civilização Burguesa». Inspirando-se no conceito

gramsciano de hegemonia (Del Roio 2007), o autor afirma que a burguesia não poderia ser considerada apenas uma classe social e econômica, mas uma «mentalidade» que se expandiu pelo globo junto com o capitalismo, realizando um processo de dominação em relação às outras culturas, impondo-se como norma. Esse livro possui um argumento complexo que se desdobra em críticas ao marxismo ortodoxo, que não considera o papel central da cultura e ataca, ainda, a URSS enquanto um modo socialista que não aboliu a mentalidade burguesa voltada para modernização e a quantificação.

Nessa linha de pensamento, a sociedade burguesa, gestada desde a aurora da modernidade com o fim da Idade Média, postulava a quantificação da vida, além de uma crescente mecanização que confinava o homem no individualismo. Tal individualismo tinha uma relação cabal com mercado, portanto, isso:

Não altera substancialmente as relações entre as pessoas, mas apenas a atitude de cada pessoa perante o Capital, relação cada vez mais anônima, impessoal, massiva, passiva. Mas dentro da massa cada um continua só. O que há, na realidade, é uma colectividade de solidões. A diferença entre o artesão antigo e o assalariado moderno é que aquele se sacrificava para possuir um utensílio com que fabricasse mais mercadorias, ao passo que este se endivida para comprar a sua habitação, a sua televisão, o seu carro. Pouco lhe importa que lhe sejam distribuídos pelo Estado ou pela firma, *Ford*, contanto que lhes chame seus. O que pode dizer-se é que o individualismo se tornou negativo e ficou insulação. A sua imagem mais impressionante são as multidões de carros na estrada em que cada um, ao seu volante, defendido contra o sol, a chuva, o atrito do chão, fechado hermeticamente no seu espaço, só comunica com os sinais mecânicos (Saraiva 1970: 28).

Essa densa crítica ao estado da «civilização burguesa» está filiada ao imaginário de esquerda; as constatações seguem o mesmo mote de Apolinário ao criticar a realidade capitalista, argumentos fortemente pautados em bases românticas, assim como em assunções utópicas e revolucionárias (Lowy e Sayre 2015: 102-106). Para Saraiva, as mobilizações do maio de 1968 representaram a insustentabilidade do modelo capitalista, demonstrando suas fraturas e renunciando a crise. Contudo, ele não sabe ao certo o que aconteceria: «Faltam-se outras palavras, porque não sei o que vai acontecer. Só pressinto como um bicho, que a meteorologia está mudando. Ou que, algures, um afloramento de alma faz ondear a crosta da nossa civilização burguesa: é a única certeza que tenho» (Saraiva, 1970: 46).

Apolinário apropriou-se desse diagnóstico, afirmando que o 25 de Abril foi uma manifestação dessa crise, dando início à «Revolução Cultural». Assim como António José Saraiva, o nosso personagem admitia que as culturas populares combatiam a «mentalidade burguesa», impedindo o seu avanço total, sendo assim, a única forma de superar essa mesma civilização. Por esse motivo, Apolinário sustentava que o 25 de Abril fazia parte dessa «Revolução Cultural», sendo que os países de «expressão lusíada» deveriam unir-se a esse processo, fazendo, desse modo, uma frente revolucionária.

Tanto Apolinário como Saraiva viam Portugal como um possível polo de resistência à chamada «mentalidade burguesa». Nas palavras de Saraiva (1970: 35), existem culturas que não são burguesas, mas elas somente existem fora dos países industrialmente avançados, tanto que: «A civilização camponesa é actualmente o único foco de resistência ao aburguesamento geral do mundo». Neste sentido, como afirmou Perry Anderson (1966), Portugal era um «império periférico», um país composto, majoritariamente, por camponeses com uma alta taxa de analfabetismo. Portanto, após o 25 de Abril, Apolinário expandiu as suas esperanças, colocando o país luso como um precursor de algo novo, utópico, que não se alinhava nem ao capitalismo representado pelo EUA nem ao socialismo da URSS, sendo que essa revolução representaria o renascimento do homem em uma nova sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Independentemente do teor desses escritos e das esperanças de Apolinário, o período revolucionário encerrou-se em 1975. Após a tentativa de golpe militar, conduzida por setores do exército insatisfeitos com o rumo da revolução, em 1976, entrou em vigor a Constituição, com forte orientação socialista, que acabou por inserir Portugal na democracia europeia. Os anos de PREC (Processo Revolucionário em Curso) foram conturbados, período em que os partidos, os quadros militares e os grupos de esquerda tentavam conduzir o país até o socialismo. Esses ideais foram atacados severamente durante o período denominado «Verão Quente» em 1975, em que diversos atentados foram provocados por grupos de direita. Assim, apesar das ideias expressas na Constituição, o país foi conduzido à democracia liberal, unindo-se à União Europeia em 1986.

De toda maneira, a análise conduzida neste artigo levou-nos à conclusão de que João Apolinário realizou um duplo movimento de atualização da narra-

tiva nacional portuguesa e um investimento em críticas ao Regime Militar brasileiro. Essas representações estavam alicerçadas em uma perspectiva linear do tempo histórico, mobilizando, ao mesmo tempo, a experiência do passado, as constatações do presente e as expectativas de futuro.

Apolinário manteve uma dupla relação com a Revolução dos Cravos. Por um lado, ele enxergava o 25 de Abril como um expurgo, um exorcismo do passado. Por outro, as críticas tecidas ao Estado Novo, quando publicadas em um jornal e encadernadas em um livro no Brasil, direcionavam recomendações aos leitores brasileiros que ainda viviam sob a égide de um regime ditatorial. Portanto, os artigos lançados no *Última Hora* e, depois, em forma de livro atuaram como uma intersecção entre Brasil e Portugal calcada em torno das considerações e significações pertencentes a um imaginário de esquerda.

Neste sentido, vale destacar que Apolinário considerava que seu trabalho, nesses artigos, foi o de «reportar a atualidade, o fatural, o concreto, enfim, a realidade vivida», isto é, tornar claro que ele erigia uma obra engajada. Visto que o engajamento era uma ação contundente que visava à «conscientização» do público leitor, podemos considerar que esses textos, ao relatar o 25 de Abril, propunham aos leitores brasileiros uma possibilidade de ação no presente com o intuito de criar um futuro utópico.

Apolinário alinhava-se, portanto à «conscientização» proposta pelos autores ligados ao marxismo que, conforme argumenta Benoît Denis (2002), referia-se à construção das bases materiais e ideológicas para a revolução social. Trata-se de um conceito bem maleável que mudava de autor para autor, tanto em sua prática como em sua aplicação. No caso de Apolinário a conscientização era um olhar lançado aos problemas do passado e do presente, demonstrando-os como uma «situação insustentável», inflamando o sentimento de indignação e propondo a revolução como uma solução. Dessa forma, evidenciava-se uma relação temporal, pois, ao olhar para o passado, Apolinário sugeriu ações imediatas para o presente e recomendou as melhores soluções para o futuro.

Durante esse período dos anos 70, a partir das reações causadas pelo 25 de Abril, brasileiros e portugueses, filiados a um imaginário de esquerda com contornos transnacionais, propuseram uma união dos países falantes de língua portuguesa com o intuito de propagar a revolução, generalizando uma crítica à insustentabilidade do modelo capitalista e à insuficiência do modelo soviético. Neste sentido, a própria esquerda sofreu uma mutação durante esse período: em vez de propor a revolução social centrada nos trabalhadores, os atores so-

ciais passaram a valorizar e atomizar as suas próprias identidades, pautando questões concernentes a grupos minoritários específicos. Portanto, colocando a subjetividade no campo de disputas políticas, mesmo que essas se manifestassem em querelas nacionais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGGIO, Alberto (1997). «A revolução, seu mito e a democracia». *Revolução e democracia no nosso tempo*. Franca: UNESP.
- ANDERSON, Perry (1966). *Portugal e o fim do ultracolonialismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ANTUNES, Rafael H. (2013). «Pra não dizer que não se falou das flores»: a repercussão da *Revolução dos Cravos na grande imprensa do Brasil, 1974-1976* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho.
- APOLINÁRIO, João (1974). *25 Abril 1974 Portugal Revolução Modelo*. São Paulo: Nórdica.
- CHARTIER, Roger (2002). *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural*. Madrid: Gedisa.
- DEL ROIO, Marcus (2007). «Gramsci e a emancipação do subalterno». *Rev. Sociol. Polít.*, 29, 63-78.
- DENIS, Benoît (2002). *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc.
- LOURENÇO, Eduardo (2001). *A nau de Ícaro: imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, Eduardo (2016). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China.
- LOWY, Michel; SAYRE, Robert (2015). *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo.
- NAPOLITANO, Marcos (2014). *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (2017). «A Revolução dos Cravos e a Historiografia Portuguesa». *Estudos Históricos*, 30, 465-478.
- PINTO, António Costa (2006). «O Legado do Autoritarismo e a Transição Portuguesa para a Democracia, 1974-2004». Manuel Loff; Conceição Meireles Pereira (dir.). *Portugal: 30 anos de Democracia, 1974-2004*. Porto: Editora da Universidade do Porto.
- PINTO, António Costa (2007). «O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX». António Costa Pinto; Francisco Palomanes Martinho (dir.). *O corporativismo em português: estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- PINTO, João Alberto da Costa (2009). «Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951-1974)». *Revista História*, 28, 445-482.
- REZENDE, Mário José (2001). *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: UEL.
- ROSAS, Fernando (2001). «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo». *Análise Social*, xxxv (157), 1031-1054.
- ROSAS, Fernando (2003). *Portugal século xx (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias.
- SANTOS, Boaventura Souza (1984). «A Crise e a reconstituição do Estado em Portugal. 1974-1984». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 14, 7-29.
- SARAIVA, António José (1970). *Maior e a Crise da Civilização Burguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- SCHMITTER, Philip (1999). *Portugal: do autoritarismo à democracia*. Lisboa: ICS.
- SECCO, Lincoln (2004). *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*. São Paulo: Alameda.
- SMITH, Anthony (1999). *Myths and memories of the nation*. New York: Oxford University Press.
- TORGAL, Luís Reis; Homem, Amadeu de Carvalho (1982). «Ideologia salazarista e “cultura popular”: análise da biblioteca de uma casa do povo». *Análise Social*, xviii (72-73-74), 1437-1464.
- VARELA, Raquel (2014). «Conflito ou coesão social?: apontamentos sobre história e memória da Revolução dos Cravos (1974-1975)». Demian Bezerra de Melo (dir.). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência.



Copyright © Thales Reis Alecrim, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# ÀS MARGENS: A PERCEÇÃO DO PODER PÚBLICO EM *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

BRENO PENTAGNA  
Universitat de Barcelona

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de apresentar a percepção do poder público brasileiro em *Quarto de despejo* (1960), primeiro livro publicado por Carolina Maria de Jesus. O livro obteve um enorme e imediato sucesso editorial, devido, em grande parte, à singularidade da própria autora: mulher negra e periférica, catadora de lixo e escritora. Porém, poucos anos após o seu lançamento, a autora e sua obra caíram em um longo esquecimento. No diário, Carolina faz diversas observações sobre os órgãos do Estado e a atuação dos seus representantes. Ela denuncia o projeto de desenvolvimento vigente na época, que ignorava as classes mais baixas, e a incapacidade dos representantes políticos e instituições estatais para compreender os problemas derivados da desigualdade social do país. Desse modo, vem à tona a invisibilidade da população periférica nas políticas públicas. O artigo analisa uma relação de trechos de *Quarto de despejo* que ilustram essa percepção do poder público brasileiro e, ao mesmo tempo, destacam a atualidade do livro de Carolina Maria de Jesus.  
PALAVRAS-CHAVE: Carolina Maria de Jesus; *Quarto de despejo*; Poder público; literatura brasileira; marginalidade na literatura.

ALS MARGES: LA PERCEPCIÓ DEL PODER PÚBLIC  
A *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

RESUM: L'objectiu d'aquest article és presentar la percepció del poder públic brasiler a *Quarto de despejo* (1960), primer llibre publicat per Carolina Maria de Jesus. El llibre va obtenir un èxit editorial immediat degut, en gran part, a la singularitat de la mateixa autora: dona negra i perifèrica, recollidora de cartrons i escriptora. Però pocs anys després de la publicació, tant l'autora com l'obra van caure en l'oblit. En el seu diari, Carolina fa algunes observacions sobre els òrgans de l'estat i l'actuació dels seus representants. Denuncia el projecte de desenvolupament d'aquell temps, que ignorava les classes més baixes, i la incapacitat dels representants polítics i les institucions estatals per comprendre els problemes derivats de la desigualtat social del país. D'aquesta manera, crida l'atenció sobre la invisibilitat de la població pobra de la perifèria urbana per a les polítiques públiques. L'article analitza una sèrie de fragments de *Quarto de despejo* que il·lustren aquesta percepció del poder públic brasiler i, alhora, mostren l'actualitat del llibre de Carolina Maria de Jesus.  
PARAULES CLAU: Carolina Maria de Jesus; *Quarto de despejo*; poder públic; literatura brasilera; marginalitat en la literatura.

ON THE MARGINS: THE PERCEPTION OF PUBLIC POWER  
IN *QUARTO DE DESPEJO* BY CAROLINA MARIA DE JESUS

ABSTRACT: This article aims to present the perception of Brazilian public power in *Quarto de despejo* (1960), the first book published by Carolina Maria de Jesus. The book achieved enormous success upon publication, largely due to the uniqueness of the author herself: a black and marginalized woman, waste collector and writer. However, a few years after its release, the author and her work fell into a long oblivion. In the diary, Carolina makes several observations about state bodies and the actions of their representatives. She denounces the development project in force at the time, which ignored the lower classes, and the inability of political representatives and state institutions to understand the problems arising from the country's social inequality. In this way, the invisibility of the marginalized population in public policies comes to light. The article analyzes a list of excerpts from *Quarto de despejo* that illustrate this perception of Brazilian public power and, at the same time, highlight the timeliness of Carolina Maria de Jesus' book.

KEYWORDS: Carolina Maria de Jesus; *Quarto de despejo*; public power; Brazilian literature; marginality in literature.

*Quarto de despejo*, o primeiro livro de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1960, foi um grande sucesso editorial. O interesse despertado por um diário sobre a favela escrito por alguém da própria favela superou todas as expectativas: tornou-se rapidamente o livro mais vendido no Brasil, foi traduzido para treze idiomas<sup>1</sup> e circulou em mais de quarenta países. Do dia para a noite, Carolina Maria de Jesus era jogada ao estrelato, entrando na cena literária brasileira como um bicho raro: negra e favelada, mãe de 3 filhos, catadora de material reciclável e escritora. Os editores e a mídia souberam vender muito bem todo o exotismo que a cercava.

O jornalista Audálio Dantas, responsável pela edição de *Quarto de despejo*, conheceu Carolina em 1958, quando preparava uma reportagem sobre a favela do Canindé. O repórter ficou tão impressionado com o material produzido por ela, cerca de «vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco» (Dantas 1993: 3), que desistiu de escrever a reportagem. Resolveu, então, publicar aquele material. Dantas fez cortes — «a repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva» — e selecionou «os trechos mais significativos» (Dantas 1993: 3).

<sup>1</sup> Há divergências quanto a esse número. Luísa Arantes Bahia (2019: 28-29) localizou quatorze edições traduzidas de *Quarto de despejo* entre 1961 e 1965 (alemão, catalão, dinamarquês, espanhol, francês, holandês, húngaro, inglês, italiano, japonês, polonês, romeno, sueco e tcheco), além de duas traduções mais recentes (persa, em 1999, e turco, em 2002).

Assim, o livro é, na verdade, um recorte descontínuo das páginas dos diários de Carolina Maria de Jesus. As anotações começam no dia 15 de julho de 1955, continuam até o dia 28 de julho do mesmo ano, sendo retomadas apenas em 2 de maio de 1958. Desta data até a última anotação, no dia 1º de janeiro de 1960, há ainda algumas interrupções. Apesar dessa descontinuidade temporal, a autora é capaz de manter uma coesão discursiva através de uma estruturação do dia que se repete continuamente (Vogt 1983). Começa com Carolina indo de manhã cedo buscar água na torneira que abastece todas as casas do Canindé. Ali, costuma conversar com as vizinhas enquanto espera a sua vez. Volta para casa e prepara, com o que tem, alguma coisa para os filhos. Sai para trabalhar, recolhendo o que pode para depois vender e, assim, comprar algum alimento para a família comer nesse mesmo dia. Nem sempre consegue. Há uma urgência em todas essas atividades, quase sempre permeadas pela miséria. Essa constância acaba por preencher os vazios cronológicos e não deixa o leitor perceber as rupturas temporais. Ao mesmo tempo, vão sendo apresentadas situações novas que atravessam a rotina da protagonista.

A despeito do olhar midiático que a encaixava em um estereótipo de favelada e limitava excessivamente o seu papel como escritora, Carolina demonstra uma profunda consciência do seu lugar de fala, mesmo sentindo-se diferente dos vizinhos. A autora apresenta um retrato particular da sua realidade, não só pelo conteúdo — que mistura miséria e lirismo, mas também pela forma. A sua escrita reflete a fala urbana popular brasileira do século xx. De certo modo, indica as mudanças linguísticas assentadas na linguagem oral e popular. Ao mesmo tempo, Carolina utiliza registros considerados cultos, como a ênclise em «convidou-me para cantar» ou «o Sol está elevando-se» (1960: 47), e palavras eruditas, em vez dos seus sinônimos mais populares, como em «o odor dos excrementos que mescla com o barro podre» (1960: 47).

O olhar e o lirismo da autora estão presentes de um modo singular no material final. Carolina Maria de Jesus cria uma alegoria da cidade, mais especificamente da cidade de São Paulo, em que o «palacio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos»<sup>2</sup> (Jesus 1960: 41). Algumas páginas mais à frente, a favela passa

<sup>2</sup> As citações referentes a *Quarto de despejo* mantêm a ortografia e a sintaxe utilizadas na edição citada, que, segundo o seu editor, correspondem-se àquelas usadas nos cadernos da autora.

a ser o quarto de despejo, imagem à qual a autora recorrerá reiteradamente até o final do diário.

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (Jesus 1960: 47).

Assim, por um lado, Carolina Maria de Jesus apresenta uma narrativa marcada pela realidade opressiva que a cerca, mas, por outro, é capaz de ler a poesia dessa mesma realidade. Segundo Luiz Eduardo Amaral (2003: 58), fica nítida uma «utilização poética» da realidade por parte da autora, que é expressa em uma constante «preocupação com a sonoridade e o sentido no emprego das palavras».

É sua maneira particular de encarar a realidade, os fatos cotidianos. E de descrevê-los não apenas como uma reportagem ou transcrição dos acontecimentos, mas filtrando-os através de sua subjetividade particular, de seu pensamento poético. A própria percepção da autora, descrita em seu diário, denota uma atenção especial às palavras (Amaral 2003: 57).

A narradora do diário<sup>3</sup> se autodefine como uma «poeta do lixo», e a alegoria criada por ela do quarto de despejo encaixa perfeitamente nesse papel, já que é para o quarto de despejo onde o lixo da cidade é jogado. E é dali, da favela, de onde ela observa e recolhe os restos que lhe chegam a fim de escrever uma nova história, oculta para a maioria da população brasileira. Carolina, catadora de papel, também cata palavras e relatos que são ressignificados a partir do seu lugar de fala. Afinal, ao contrário do poder público e dos «poetas de salão», um poeta do lixo entende e se comove com a tragédia cotidiana do povo.

Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na Assembléia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palacio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lagrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do

<sup>3</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre a marca pessoal e original da voz narradora em *Quarto de despejo* a partir da perspectiva da escrita do *eu*, ver Perpétua (2014).

lixo, os idealistas das favelas, um espectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo (Jesus 1960: 67-68).

Com efeito, além de entender e se comover com essa tragédia, Carolina de Jesus a vivia diariamente. Com a sua escrita, o favelado — periférico e miserável — torna-se protagonista da sua própria história e, pela primeira vez na história da literatura do país, essa autorrepresentação chega ao grande público. «O diário de Carolina representou um ponto de desvio no andamento da produção intelectual brasileira» (Meihsy 1998: 87). Certamente, essa mudança de perspectiva é uma das razões para o sucesso de vendas do livro, lançado no final do hiato democrático que vai do fim da ditadura varguista, em 1945, até o golpe militar de 1964, período marcado por um particular interesse pelas culturas populares e pelo advento da mídia de massa, especialmente da televisão, que se mostrou «aberta a dar vazão a denúncias sociais» e, no caso particular de Carolina de Jesus, «encurtou as distâncias entre ela e o grande público», de modo que a escritora «se viu transformada em uma espécie de bonequinha negra de uma sociedade que aprendera a ser flexível» (Meihsy 1998: 88).

Após a sua publicação, *Quarto de despejo* ganhou matérias em jornais e revistas de todo o mundo e alçou a autora à condição de celebridade, permitindo que conhecesse vários países e participasse de congressos e festivais literários. Gravou até mesmo um disco com composições musicais próprias<sup>4</sup> e, em 1961, o livro se transformou em peça de teatro.<sup>5</sup> Devido ao menor interesse pela cultura popular e ao seu posicionamento político, Carolina Maria de Jesus caiu no ostracismo após o golpe militar de 1964.<sup>6</sup> Carlos Vogt (1983: 205) afirma que «os mecanismos sociais que promoveram o seu destaque laboraram também o seu esquecimento». Segundo Fernandez (2015: 157), «a escritora foi aceita somente enquanto elemento exótico de representação da mulher brasileira de baixa renda; daí o fato de sua fama não ter sido capaz de fazer com que seu valor recaísse sobre o trabalho intelectual que desempenhou».

<sup>4</sup> *Quarto de Despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições* (RCA Victor, 1961).

<sup>5</sup> A adaptação do livro para o teatro, de Edy Lima, foi dirigida por Amir Haddad e estrelada por Ruth de Souza.

<sup>6</sup> Carolina Maria de Jesus publicara em 27 de março de 1964 uma carta-manifesto em que apoiava as reformas propostas pelo então presidente da República, o político de esquerda João Goulart, que seria deposto três dias depois com a execução do golpe militar. Ver Farias (2021: 22-23).

Depois do longo período de esquecimento, Carolina Maria de Jesus e o seu legado literário têm sido amplamente estudados nas universidades brasileiras e estrangeiras desde a última década do século passado. De fato, em 2021 a UFRJ concedeu-lhe postumamente o título de doutora honoris causa pela importância da sua obra. Existe uma abundante produção de teses, artigos científicos e livros que analisam a autora e os seus textos, publicados ou não publicados, a partir de diferentes perspectivas.<sup>7</sup>

O pensamento e obra de Carolina de Jesus permanecem bastante atuais. Ela é, provavelmente, a maior referência para a literatura de autoria negra e periférica surgida nas últimas décadas, com nomes como Conceição Evaristo e Ferréz. O atual interesse pela sua obra também reflete o nosso próprio presente e a constante luta por um país menos excludente. O seu ressurgimento pode ser relacionado com a redemocratização do país e o fortalecimento dos movimentos negro e feminista, e daqueles ligados às culturas populares.

O artigo aqui apresentado consiste em uma primeira aproximação à percepção do poder público em *Quarto de despejo* a partir dessa atualidade. Apesar de comentada em diversos trabalhos,<sup>8</sup> entende-se que essa percepção não foi ainda trabalhada de maneira sistemática.

## 1. A PERCEPÇÃO DO PODER PÚBLICO EM *QUARTO DE DESPEJO*

Antes de entrar no tema propriamente dito, gostaria de fazer duas observações. Em primeiro lugar, é importante ressaltar o que se entende aqui como poder público. Trata-se do conjunto dos órgãos públicos com autoridade para

<sup>7</sup> Para comprová-lo, basta fazer uma rápida pesquisa com o seu nome em bibliotecas científicas digitais como Scielo, Academia.edu ou o Portal de Periódicos da CAPES.

<sup>8</sup> Peregrino (2016), por exemplo, destaca a denúncia que Carolina realiza do «descaso do poder público para com os pobres enquanto o país vivia a «Era JK» e a bossa nova». Meihy (1998: 87) diz que «sua experiência de favelada expunha ao coletivo uma chaga feia, atestado das falhas de projetos vigentes, de desenvolvimento econômico e programa social, encetados por governos federais em nome da modernização do país». Fernandez (2015) encontra diversas críticas ao sistema de poder nos manuscritos do seu espólio literário, em que Carolina Maria de Jesus faz uso do humor e da ironia, porém, a pesquisadora as analisa para ilustrar o processo criativo da autora.

realizar os objetivos do Estado, em que são incluídos todos os seus representantes, mesmo aqueles que, em um determinado momento, não estão exercendo esse poder, mas que, no entanto, já o exerceram ou são candidatos a exercê-lo.

Em segundo lugar, a percepção à qual nos referimos é a da narradora de *Quarto de despejo*. Se, por um lado, é verdade que o material foi «filtrado» pela perspectiva de Audálio Dantas, o jornalista responsável pela edição do livro, por outro, entende-se que, mesmo assim, o que emerge dele é a voz de uma «mulher negra e subalterna que não apenas tem uma aguçada percepção dos mecanismos de exploração a que está submetida e seu papel de interlocutora e mediadora da «gente favelada», mas também faz de seu impressionante relato testemunhal um objeto de denúncia e luta» (Almeida 2013:141).

Mais do que a visão de uma favelada sobre o poder público, que também é, trata-se da visão de Carolina Maria de Jesus, mulher singular, que escreve com consciência da sua escrita e intenções de publicar aquele material. A narradora afirma que «aquí na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros» (1960: 46). Ademais, como afirma Fernandez (2015: 71), a «política para Carolina de Jesus é imanente à sua poética, está intrinsecamente ligada a ela, atingindo a medula de sua criação».

## 2. OS «REPRESENTANTES» DO POVO

Fui fazer compras no japonês. Comprei um quilo e meio de feijão, 2 de arroz e meio de açúcar, 1 sabão. Mandeí somar. 100 cruzeiros. O açúcar aumentou. A palavra da moda, agora, é aumentou. Aumentou!

Isto me faz lembrar esta quadrinha que o Roque fez e deu-me para eu incluir no meu repertório poético e dizer que é minha:

Político quando candidato  
 Promete que dá aumento  
 E o povo vê que de fato  
 Aumenta o seu sofrimento! (JESUS 1960: 168).

Ao longo de toda a obra aparecem diversos nomes da cena política brasileira dos anos 50. Destacam-se, pela repetição, grandes nomes do poder executivo, como o ex-governador de São Paulo e prefeito, a partir de 1957, da sua capital,

Ademar de Barros;<sup>9</sup> o ex-prefeito e então governador de São Paulo, Jânio Quadros;<sup>10</sup> e, claro, o presidente da República, de 1956 a 1961, Juscelino Kubitschek.<sup>11</sup> Também se repete com frequência o nome do jornalista carioca Carlos Lacerda,<sup>12</sup> então deputado federal, figura midiática muito conhecida por seus ataques veementes ao movimento trabalhista e ao comunismo. De fato, Carolina Maria de Jesus o critica em várias ocasiões nas páginas de seu diário. Para ela, Lacerda era «muito inteligente. Mas não tem educação. É um político de cortiço. Que gosta de intriga. Um agitador» (Jesus 1960: 19).

Todos eles são homens brancos, representantes da elite brasileira, como a grande maioria dos políticos da época. Vivem em uma realidade distante das camadas mais pobres da população, que são vistas como um problema para o desenvolvimento do país. Jânio e Ademar, apesar de adversários na política paulista, não são exceção. Porém, também não são iguais.

—Senhor Germano, esta faixa é de que partido?

—Do Janio!

Ela rejubilou-se e começou a dizer que o Dr. Ademar de Barros é um ladrão. Que só as pessoas que não presta é que aprecia e acata o Dr. Adhemar. Eu e D. Maria Puerta, uma espanhola muito boa, defendíamos o Dr. Adhemar. D. Maria disse:

—Eu, sempre fui ademarista. Gosto muito dele, e de D. Leonor.

A Florenciana perguntou:

—Ele já deu esmola a senhora?

—Já, deu o Hospital das Clínicas (Jesus 1960: 23).

<sup>9</sup> Ademar de Barros (1901-1969), político paulista, foi prefeito de São Paulo de 1957 a 1961 e governador do estado em três períodos, de 1938 a 1941, de 1947 a 1951, e de 1963 a 1966.

<sup>10</sup> Jânio Quadros (1917-1992) foi governador de São Paulo, de 1955 a 1959, e chegou a ser presidente da República em 1961, porém, renunciou ao cargo apenas sete meses depois de assumi-lo. Também foi prefeito da cidade de São Paulo por duas vezes, de 1953 a 1955 e de 1986 a 1989.

<sup>11</sup> Juscelino Kubitschek (1902-1976), político mineiro, foi prefeito de Belo Horizonte e governador do estado antes de assumir a presidência da República, na qual esteve de 1956 a 1961. Foi o responsável pela criação de Brasília.

<sup>12</sup> Carlos Lacerda (1914-1977), político carioca de direita que sofrera no ano anterior um atentado que acarretou no desgaste político do presidente da República Getúlio Vargas e no seu suicídio. Foi deputado federal de 1955 a 1960 e governador da Guanabara, atual estado do Rio de Janeiro, de 1960 a 1965.

Constatam-se nesse pequeno diálogo duas visões sobre o papel dos supostos representantes do povo. Para o Senhor Germano a única coisa que se podia esperar desses políticos seria uma esmola, isto é, um benefício pessoal dado pelo político da vez, geralmente em época de eleição; enquanto no comentário irônico de Dona Maria Puerta, há uma valorização do político como executor de ações que visam o bem público, como a construção do Hospital das Clínicas, obra realizada por Ademar de Barros em seu primeiro mandato como governador de São Paulo.

Com a volta de Ademar à linha de frente como prefeito de São Paulo, em 1957, e o agravamento da fome por aqueles anos, a narradora já não lhe é tão condescendente. O aumento dos preços do transporte público, essencial para a locomoção de uma população que não dispõe de carro e mora em áreas periféricas da cidade, agravava aquela situação de miséria. E, no intuito de fazer valer a lei e a ordem em meio a tanta pobreza, havia cada vez mais policiais nas ruas, ônibus e bondes.

Uma senhora chamou-me para dar-me papéis. Disse-lhe que devido o aumento da condução a policia estava nas ruas. [...]

O Adhemar perdeu,<sup>13</sup> aumentou as passagens. Um pouquinho de cada um, eles vão recuperando o que gastam. Quem paga as despesas das eleições é o povo! [...]

[...] Nos bondes que circulam vai um policial. E nos ônibus também. O povo não sabe revoltar-se. Deviam ir no Palácio do Ibirapuera e na Assembléia e dar uma surra nestes políticos alinhavados que não sabem administrar o país. [...]

Várias pessoas estão dizendo que precisamos matar o Dr. Adhemar. Que ele está prejudicando o país. Quem viaja quatro vezes de ônibus contribui com 600,00 para a C.M.T.C. Deste jeito, ninguém mais pode (Jesus 1960: 161-162).

### 3. 50 ANOS EM 5

Juscelino Kubitschek, eleito presidente do Brasil em 1956, trouxe muitas esperanças aos lares brasileiros. Com o slogan «50 anos em 5» e o seu «Plano de Metas», prometia um desenvolvimento econômico rápido e a modernização

<sup>13</sup>Ademar de Barros, então prefeito de São Paulo, se afastou do cargo em 1958 para concorrer às eleições a governador do estado. Após a sua derrota, voltou à prefeitura da cidade.

do país através da sua industrialização. Efetivamente, tudo isso chegou, mas com um enorme custo para a população mais pobre.

Kubitschek possuía um grande poder de sedução, era um político astuto com ideias novas. A construção de Brasília, inaugurada pelo presidente em 1960, sintetizava todas essas ideias. O desenvolvimento econômico apresentava-se como uma oportunidade para reparar a histórica desigualdade social e o atraso de parte do país. No entanto, para essa rápida industrialização, foi preciso se endividar com financiamentos internacionais e permitir a entrada de capitais externos. Tudo isso gerou uma inflação elevada,<sup>14</sup> que prejudicou especialmente as camadas mais baixas da população.

O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome (Jesus 1960: 44).

As historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015: 940) afirmam sobre os anos JK que «os desníveis de pobreza e desigualdade social entre campo e cidade e entre a Região Sudeste e o Nordeste eram imensos, e a situação de carência da população pobre mantinha-se inalterada: faltavam escolas, não havia saneamento básico nem acesso à saúde, o trabalhador rural continuava excluído da legislação protetora do trabalho». Com esse quadro, houve uma intensa migração do campo para a cidade e uma saturação dessas últimas, com um substancial aumento populacional das favelas. O olhar atento de Carolina o constatou. Ela diz que «a favela superlotou-se de nortistas», há «mais problemas e mais distrações. A favela ficou quente igual pimenta» (Jesus 1960: 95).

Realmente, a autora não esconde a sua decepção com o político mineiro. A inflação afetou o seu já escasso poder de compra;<sup>15</sup> a fome batia à sua porta a cada dia e até alimentos populares como o arroz e o feijão se elitizaram. Carolina diz que eles «são os novos ricos. Passou para o lado dos fidalgos. Até vocês, feijão e arroz, nos abandona» (Jesus 1960: 55). A perda da fé em Juscelino

<sup>14</sup> A inflação em 1957 foi de 7%, subiu para 24,4% em 1958, e atingiu 39,4% em 1959. In: Schwarcz e Starling (2015: 938).

<sup>15</sup> Carolina escreveu a seguinte quadrinha sobre o tema: *Tenho nojo, tenho pavor/ Do dinheiro de alumínio/ O dinheiro sem valor/ Dinheiro do Juscelino* (Jesus 1960: 159).

é acompanhada por questionamentos à própria democracia. O poder do voto e a eleição dos chamados «representantes do povo» pareciam não valer grande coisa, dado que «o custo de vida faz o operário perder a simpatia pela democracia» (Jesus 1960: 140).

Possivelmente, ao questionar o sistema político, passava por sua cabeça a ditadura varguista, e com ela o salário-mínimo e os direitos trabalhistas implantados por Getúlio Vargas, ou, quem sabe, uma esperança comunista, ideologia que ganhava terreno no movimento operário. E, segundo Carolina de Jesus (1960: 140), até entre a burguesia: «Antigamente era os operários que queria o comunismo. Agora são os patrões».

Porém, o que realmente a desesperava era a fome, como não podia ser diferente. A autora reafirma a sua posição de poeta, de «poeta do lixo», e, conseqüentemente, a sua missão de lutar pelos direitos daqueles que são esquecidos pelo poder público.

E o meu filho João José disse-me:

—Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo.

Foi a primeira vez que vi a minha palavra falhar. Eu disse:

—É que eu tinha fé no Kubstchek.

—A senhora tinha fé e agora não tem mais?

—Não, meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia.

...Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido (Jesus 1960: 49).

#### 4. COMPRA DE VOTOS

Esses grandes atores do cenário político brasileiro são lembrados em diversas ocasiões. Afinal, quando está com fome, Carolina quer «matar o Janio», «enforçar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos» (Jesus 1960: 42). Porém, dentre esses representantes, há também aqueles que fazem as leis, vereadores e deputados, que veem na favela um colégio eleitoral importante para a sua eleição. De acordo com a narradora, é somente nessa época quando eles aparecem pelo «quarto de despejo». Nas eleições de 1958, os moradores do Canindé tiveram «a visita do deputado

Dr. Paulo de Campos Moura, que nos deu feijão e ótimos cobertores. Que chegou numa época oportuna, antes do frio» (Jesus 1960: 58). São as esmolas, os benefícios individuais distribuídos por candidatos que aparecem de quatro em quatro anos. «O senhor Cantídio Sampaio [...] deixou boas impressões» lá, «candidatou-se a deputado e venceu. Mas na Camara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais» (Jesus 1960: 41).

Carolina Maria de Jesus insinua que a miséria não dá opção de escolha aos moradores da favela. É impossível não se vender por pouco quando não se tem nada e, o que é vendido, ou seja, o voto, não tem nenhum outro valor imediato perante a necessidade urgente de comer. Portanto, grosso modo, «o povo não está interessado nas eleições, que é o Cavalo de Troia que aparece de quatro em quatro anos» (Jesus 1960: 55). Assim, fome e política andam juntas, uma «alimentando» a outra.

Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando a primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer: «Quem escreve isto é louco». Mas quem passa fome há de dizer:

—Muito bem, Carolina. Os generos alimentícios deve ser ao alcance de todos.

Como é horrível ver um filho comer e perguntar: «Tem mais?» Esta palavra «tem mais» fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha as panela e não tem mais.

[...] Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha o povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere a nossa sensibilidade (Jesus 1960: 49).

## 5. UM PROBLEMA ESTRUTURAL

A invisibilidade dos pobres nos projetos de desenvolvimento do país e, consequentemente, no orçamento público expressa a ineficácia do Estado brasileiro, idealizado para satisfazer as necessidades de uma pequena parte da sua população. Em *Quarto de despejo* isso é repetido em diversas ocasiões. O poder público é visto como um ente distante, do qual favelados, pobres e negros não fazem parte. As classes mais baixas são tratadas como um problema e, para

piorar, a solução deste «problema» é dada a partir de um profundo desconhecimento sobre essas próprias classes.

No dia 26 de junho de 1958, Carolina (1960: 92) anota em seu diário que fiscais «vieram requerer que os favelados desocupem o terreno do Estado onde eles fizeram barracões sem ordem», pois ali seria construído um parque infantil. Antes do começo das obras, «varias pessoas que tinham barracões aqui na favela transferiram para o terreno do Estado, porque lá quando chove não há lama». A autora expressa a sua incredulidade diante da situação, afinal, o terreno onde «agora o Zé Povinho está construindo barraco» abrigava, antes, casas de alvenaria que foram desapropriadas e demolidas pelo poder público. Ou seja, a fim de construir um parque infantil, o Estado destruiu casas em um espaço onde justamente faltavam moradias.

A citada invisibilidade dos pobres no orçamento público é manifesta quando comparada com outros usos do dinheiro estatal. Após descrever a alegria de mulheres da favela ao receberem «alguns pedaços de bolacha» que mendigavam na porta de uma fábrica de alimentos, Carolina comenta que «elas saem contentes como se fossem a Rainha Elisabethe da Inglaterra quando recebeu os treze milhões em joias que o presidente Kubstchek lhe enviou como presente de aniversário» (Jesus 1960: 79).

O descaso das autoridades é reiterado. A narradora, que no intuito de ganhar algum dinheiro também lava roupas em uma lagoa perto da favela, é impossibilitada de fazê-lo pela incapacidade do poder público em «enxergar» a população que ali vive. «O Serviço de Saude do Estado disse que a agua da lagoa transmite as doenças caramujo. Vieram nos revelar o que ignorávamos. Mas não soluciona a deficiência da agua» (Jesus 1960: 102). Após alguns dias, a água continua insalubre, a doença ataca a população local, no entanto, Carolina não tem opção.

Eu estava tonta de fome devido ter levantado muito cedo. Fiz mais café. Depois fui lavar as roupas na lagoa, pensando no departamento Estadual de Saude que publicou no jornal que aqui na favela do Canindé há 160 casos positivos de doença caramujo. Mas não deu remedio para os favelados. A mulher que passou o filme com as demonstrações da doença caramujo nos disse que a doença é muito dificil de curar-se. Eu não fiz o exame porque eu não posso comprar os remedios (Jesus 1960: 127).

Em *Quarto de despejo*, a voz narradora manifesta uma clara consciência sobre a negligência do Estado brasileiro para com as classes populares. A invi-

sibilidade do subalterno provoca desespero em Carolina Maria de Jesus. A morte de um «pretinho bonitinho» em 1953 é lembrada pela autora. A causa foi a ingestão de carne contaminada que o rapaz encontrara no lixo. Mas a razão real foi a fome, que não dá opção a quem nada tem para comer. Da injustiça emerge a revolta. «Isto não pode ser real num paiz fértil igual ao meu. Revoltei contra o tal Serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais» (Jesus 1960: 51).

No dia seguinte à anotação do episódio acima, Carolina lembra quando foi pedir ajuda ao Serviço Social, em junho de 1957, dado que estava doente, impossibilitada de trabalhar, e não queria ver os filhos passarem fome. A burocracia estatal salta aos olhos no relato, que, além disso, nos informa da incompetência governamental em tratar os mais pobres, a não ser através da força.

[...] fui pedir auxilio ao proplado Serviço Social. Foi lá que eu vi as lagrimas deslizar dos olhos dos pobres. Como é pungente ver os dramas que ali se desenrola. A ironia com que são tratados os pobres. A unica coisa que eles querem saber são os nomes e os endereços dos pobres.

Fui no Palacio, o Palacio mandou-me para a sede na Av. Brigadeiro Luís Antonio. Avenida Brigadeiro me enviou para o Serviço Social da Santa Casa. Falei com a Dona Maria Aparecida que ouviu-me e respondeu-me tantas coisas e não disse nada. Resolvi ir no Palacio e entrei na fila. Falei com o senhor Alcides. Um homem que não é niponico, mas é amarelo como manteiga deteriorada. Falei com o senhor Alcides:

—Eu vim aqui pedir um auxilio porque estou doente. O senhor mandou-me ir na Avenida Brigadeiro Luis Antonio, eu fui. Avenida Brigadeiro mandou-me ir na Santa Casa. E eu gastei o unico dinheiro que eu tinha com as conduções.

—Prende ela! (Jesus 1960: 53-54).

Ainda criança, Carolina Maria de Jesus vislumbrou uma imagem que acabaria por traduzir as agruras vindouras e que lhe serve como metáfora desta distância entre o poder público e o povo, entre o Estado e aqueles que estão à margem. Ao mesmo tempo, a descrição aponta para a fortaleza da protagonista, a sua força que, embora abalada em alguns momentos do diário, vem à tona sempre que preciso, talvez buscando uma construção literária que dê ritmo ao texto ou, quem sabe, simplesmente indicando a direção a seguir, de modo a não sucumbir pelo caminho.

Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe:

—O arco-iris foge de mim.

...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais (Jesus 1960: 69).

Ao longo do diário, a visão dos entes e autoridades governamentais pode oscilar de acordo com o momento histórico ou com a esfera de poder tratada (município, estado ou união). No entanto, em linhas gerais, o poder público é caracterizado como uma entidade distante, cujos representantes estão de costas para a autora e os seus iguais, os favelados. Observam-se os efeitos da macroeconomia, quase sempre negativos, no dia a dia da favela. Carolina Maria de Jesus tece ácidas críticas a partir da realidade que a cerca e mostra uma profunda «consciência do espaço e do lugar de enunciação que ocupa nas bordas do tecido social, como um sujeito marcadamente racializado e gendrado — um sujeito invisível, em termos de poder, em sua franca visibilidade racial e de gênero» (Almeida 2013: 152).

Quem deve dirigir é quem tem capacidade. Quem tem dó e amizade ao povo. Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o país dos políticos açambarcadores (Jesus 1960: 50).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus mostra uma percepção acurada do seu lugar de enunciação e da estruturação do poder no Brasil, apesar de a sua voz, conforme análise de Almeida (2013: 145), ter sido, primeiramente, recortada e editada; posteriormente, exotizada e fetichizada; e, finalmente, silenciada nos anos subsequentes.

Mais de sessenta anos depois da publicação do livro, as críticas ali contidas às instituições do Estado brasileiro e aos seus representantes permane-

cem, em grande medida, válidas. O poder público, hoje em dia, continua sem garantir a uma parcela representativa da população do país os direitos fundamentais a que a autora se refere ao longo da obra — direito à saúde, à moradia, à educação e à alimentação. Essa visão de Carolina Maria de Jesus somada ao seu processo criativo de escrita fazem com que *Quarto de despejo*, como disse Meihy (1998: 84), esteja entre aqueles livros que «perturbam a ordem e os poderes estabelecidos». Talvez por tudo isso ela tenha sido silenciada durante tanto tempo.

A atualidade de grande parte dessa percepção do poder público fez-se presente, por exemplo, na posse de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil, no dia 1º de janeiro de 2023, quando o político assumia pela terceira vez o cargo. A sua equipe conseguira dias antes, no Congresso Nacional, a aprovação de uma proposta que garantia recursos para o pagamento de benefícios sociais às populações mais pobres, que haviam ficado de fora do orçamento aprovado pelo governo anterior. No discurso de posse, Lula disse que apresentou aquela proposta de emenda à constituição «porque não seria justo nem correto pedir paciência para quem tem fome. Nenhuma nação se ergueu nem poderá se erguer sobre a miséria de seu povo» (Silva 2023a). O governante, que passara fome na infância e fugira, junto com a mãe e os irmãos, da seca do sertão nordestino, destacou também a urgência em combater a fome e a desigualdade, «que é a mãe dos grandes males que atrasa o desenvolvimento do Brasil» (Silva 2023b).

Na ocasião, devido à recusa do anterior presidente da República em passar-lhe a faixa presidencial, Lula recebeu-a das mãos de diversos representantes do povo brasileiro (Azevedo 2023). Por obra do acaso, a encarregada de colocar a faixa sobre o seu peito foi Aline Sousa, 33 anos, mulher negra, mãe de 7 filhos e catadora de material reciclável, como Carolina Maria de Jesus. O acontecimento parecia ilustrar a história da escritora, que tem sido cada vez mais estudada e cujos trabalhos inéditos parecem que não tardarão em ver a luz.

O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a patria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz um relatório e envia para os políticos? O senhor Janio Quadros, o Kubstchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades.

[...] O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.

Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças (Jesus 1960: 38).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (2013). «Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial». Júlia Almeida; Adelia Miglievich-Ribeiro; Heloisa T. Gomes (org.). *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 139-155.
- AMARAL, Luiz Eduardo Franco do (2003). *Vozes da favela – representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro* [dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- AZEVEDO, Victoria [et al.] (2023). «Lula recebe faixa de criança, indígena, negro, mulher, operário e pessoa com deficiência em nome do “povo brasileiro”». *Folha de São Paulo*, 1º de janeiro [em linha] [10 de fevereiro de 2023] <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/01/lula-recebera-faixa-de-crianca-indigena-negro-e-mulher-em-nome-do-povo-brasileiro.shtml>>
- BAHIA, Luísa Arantes (2019). *Traduzindo culturas? O olhar estrangeiro sobre o Quarto de despejo [monografia]*. Juiz de Fora: Universidade de Juiz de Fora.
- DANTAS, Audálio (1993). «A atualidade do mundo de Carolina». Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 3-5.
- FARIAS, Tom (2021). «Língua de fogo». *Revista Quatro Cinco Um*, 48, 22-23.
- FERNANDEZ, Raffaella A. (2015). *Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus* [tese de doutorado]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- JESUS, Carolina Maria de ([1960] 2020). *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Lisboa: VS Editor.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom (1998). «Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio». *Revista USP*, 37. São Paulo: USP, 82-91.
- PEREGRINO, Miriane (2016). «Carolina Maria de Jesus e a ditadura do silenciamento». *História da Ditadura*, 18 de novembro [em linha] [10 de fevereiro de 2023]. <<https://www.historiadaditadura.com.br/post/carolina-maria-de-jesus-e-a-ditadura-do-silenciamento>>
- PERPÉTUA, Elzira Divina (2014). «A proposta estética em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus». *Scripta*, 18 (35), 255-266.
- SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

- SILVA, Luiz Inácio Lula da (2023a). «Discurso de posse como presidente do Brasil no Congresso Nacional». *UOL*, 1º de janeiro de 2023 [em linha] [16 de janeiro de 2023]. <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/01/01/posse-lula-discurso-integra.htm>>
- SILVA, Luiz Inácio Lula da (2023b). «Discurso de posse como presidente do Brasil na rampa do Planalto». *UOL*, 1º de janeiro de 2023 [em linha] [16 de janeiro de 2023]. <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/01/01/posse-lula-integra-discurso-rampa-faixa.htm>>
- VOGT, Carlos (1983). «Trabalho, pobreza e trabalho intelectual». Roberto Schwarz (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 205-213.



Copyright © Breno Pentagna, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# AUTOBIOGRAFISMO Y FOTOTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA GALLEGA DEL SIGLO XXI: AS VOCES BAIXAS DE MANUEL RIVAS Y VIRTUDES (E MISTERIOS) DE XESÚS FRAGA

RUBEN VENZÓN  
Universidad de Valladolid

RESUMEN: *As voces baixas* (2012) de Manuel Rivas y *Virtudes (e misterios)* (2020) de Xesús Fraga son novelas cuyo contenido autobiográfico se combina con la reproducción documental de fotos del álbum familiar de los autores mediante diferentes estrategias iconotextuales. A partir del análisis de la relación entre palabra e imagen, en este artículo se estudia cómo el fenómeno de la fototextualidad, en concomitancia con el autobiografismo, influye en la creación y la recepción de ambas obras. Para ello, se examinan las diferencias que existen entre las novelas de Rivas y Fraga en el empleo de los recursos visuales de acuerdo con el tratamiento narrativo de la memoria. Finalmente, se cotejan sendas versiones gallegas y españolas con el objetivo de subrayar en qué medida las diversas elecciones editoriales relativas a la presentación de las fotografías repercuten en su posible percepción por parte del lector/espectador. PALABRAS CLAVE: Manuel Rivas; Xesús Fraga; autobiografismo; fototextualidad; narrativa gallega.

AUTOBIOGRAFISME I FOTOTEXTUALITAT EN LA NARRATIVA GALLEGA DEL SEGLE XXI:

AS VOCES BAIXAS DE MANUEL RIVAS I VIRTUDES (E MISTERIOS) DE XESÚS FRAGA

RESUM: *As voces baixas* (2012) de Manuel Rivas i *Virtudes (e misterios)* (2020) de Xesús Fraga són novel·les en què el contingut autobiogràfic es combina amb la reproducció documental de fotografies de l'àlbum familiar dels autors mitjançant diferents estratègies iconotextuals. A partir de l'anàlisi de la relació entre paraula i imatge, en aquest article s'estudia de quina manera el fenomen de la fototextualitat, en concomitància amb l'autobiografisme, influeix en la creació i la recepció d'ambdues obres. Per això s'examinen les diferències que existeixen entre la novel·la de Rivas i la de Fraga en la utilització dels recursos visuals d'acord amb el tractament narratiu de la memòria. Finalment, es comparen les versions gallega i espanyola amb l'objectiu de subratllar en quina mesura les diverses eleccions editorials relatives a la presentació de les fotografies repercuteixen en la seva possible percepció per part del lector/espectador.

PARAULES CLAU: Manuel Rivas; Xesús Fraga; autobiografisme; fototextualitat; narrativa gallega.

AUTOBIOGRAPHISM AND FOTOTEXTUALITY IN 21ST CENTURY GALICIAN NARRATIVE:

AS VOCES BAIXAS BY MANUEL RIVAS AND VIRTUDES (E MISTERIOS) BY XESÚS FRAGA

ABSTRACT: *As voces baixas* (2012) by Manuel Rivas and *Virtudes (e misterios)* (2020) by Xesús Fraga are novels whose autobiographical content is combined with the documentary reproduction of photos from the authors' family albums through different iconotextual strategies.

Based on the analysis of the relationship between word and image, this article studies how the phenomenon of phototextuality, in conjunction with autobiographism, influences the creation and reception of both works. To this purpose, the differences that exist between the novels by Rivas and Fraga in the use of visual resources are examined according to the narrative treatment of memory. Finally, Galician and Spanish versions are compared with the aim of highlighting the extent to which the various editorial choices regarding the presentation of the photographs have repercussions on their possible perception by the reader/viewer.

KEYWORDS: Manuel Rivas; Xesús Fraga; autobiographism; phototextuality; Galician narrative.

## INTRODUCCIÓN: RAÍCES GALLEGAS Y ÁLBUM FAMILIAR

Manuel Rivas (A Coruña, 1957) y Xesús Fraga (Londres, 1971) son dos escritores que tienen tantas cosas en común a nivel vital y editorial como diferencias en el plano narrativo. Para empezar, desde el punto de vista biográfico, pese a no pertenecer a la misma generación, comparten las mismas humildes raíces gallegas ligadas a los entornos rurales de la provincia de A Coruña: por un lado, el barrio de Castro de Elviña y, por el otro, el pueblo de Betanzos, respectivamente, así como antecedentes de emigración en sus familias que —en mayor o menor medida— los han marcado como individuos. Incluso con respecto a lo académico y lo profesional, ambos se decantan en su juventud por el periodismo, actividad que todavía ejercen hoy en día compaginándola e hibridándola con la literatura: Rivas en calidad de columnista en *El País* y Fraga como redactor cultural de *La Voz de Galicia*.

También pueden encontrarse analogías en lo que respecta a la creación literaria y su difusión. Aun siendo mucho más abundante y diversificada la trayectoria de Rivas,<sup>1</sup> estos narradores, que escriben y publican primero en gallego, suelen traducirse o incluso autotraducirse después al español,<sup>2</sup> alcanzando

<sup>1</sup> La trayectoria de Manuel Rivas —según Hooper (2011: 96) «Galicia's highest-profile contemporary writer»— abarca una extensa producción poética, narrativa y ensayística, por la que ha recibido numerosos galardones, entre los cuales destacan el Premio de la Crítica de Narrativa Gallega, el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Torrente Ballester. Por su parte, Fraga tiene una obra más reducida, que cuenta con relatos, novelas y literatura infantil y juvenil; es, además, traductor del inglés al gallego y al español.

<sup>2</sup> Respecto de la autotraducción en Galicia, Rodríguez Vega (2016: 335), al hablar de Suso de Toro y Manuel Rivas, sostiene que «ambos escritores ejercen de manera puntual

así una mayor resonancia en el contexto peninsular. Además, debido a la calidad y al alcance de su obra, ambos han destacado tanto en el panorama de las letras gallegas como en el de las hispánicas y —salvando las distancias— y han obtenido un amplio reconocimiento por parte del público y de la crítica. Piénsese, por ejemplo, en el prestigio que les otorga haber sido galardonados con el Premio Nacional de Narrativa: Rivas en 1996 por *Que me queres, amor?*, también Premio Torrente Ballester; y, más recientemente, Fraga en 2021 por *Virtudes (e misterios)*, ya ganadora de la edición de 2019 del Premio Blanco Amor.

Con todo, de cara al tema que hay que analizar, la coincidencia más significativa es que Rivas y Fraga publican, a distancia de casi una década el uno del otro, un libro de carácter autobiográfico donde incluyen la reproducción material de fotos procedentes del álbum de familia, repositorio de historias por antonomasia (Vicente 2018: 13) y caudal de imágenes que activan la memoria y la mirada familiar (Hirsch 2021a: 34), así como vehículo para la transmisión de la posmemoria (Hirsch 2021b: 31). Se trata de *As voces baixas* (Xerais, 2012) y *Virtudes (e misterios)* (Galaxia, 2020), dos obras que conjugan el autobiografismo y la fototextualidad.<sup>3</sup> Esta ha de entenderse como vertiente específica de la iconotextualidad que consiste en una combinación inter-semiótica, interartística e interdiscursiva de signos verbales y visuales que dan lugar a una estética fronteriza e híbrida en la cual, sobre un mismo soporte narrativo, palabra e imagen fotográfica coexisten en igualdad de condiciones (Nerlich 1990: 268; Wagner 1996: 16).

Por otra parte, aun siendo ejemplos emblemáticos del fenómeno intermedial de la fototextualidad, el estudio de estas dos novelas permite evidenciar profundas divergencias en la forma de concebir el relato de la experiencia y su representación: además del modo en que cada uno de los autores reelabora el

---

la autotraducción, una práctica que, junto con la presencia habitual como articulistas en la prensa española, les lleva a una continua reflexión sobre su vivencia bilingüe». En el caso concreto de Rivas, observa asimismo que «el título original y el responsable del trasvase, así como una contextualización del autor como perteneciente a la literatura gallega aparecen de modo claro en los peritextos» (2016: 337). Claramente, también Xesús Fraga se suma a la categoría de escritores gallegos que optan por un tipo de autotraducción transparente.

<sup>3</sup> Sobre la fototextualidad en general, véase Bryant (1996), Hughes y Noble (2003) y Blatt (2009). Para una perspectiva específica sobre el binomio autobiografismo-fototextualidad, véase Coglitore (2016).

material autobiográfico, el tratamiento que el medio fotográfico recibe en relación con lo verbal difiere no solo de una novela a otra, sino también —y paradójicamente— de la versión gallega a la española. A continuación, se demostrará cómo Rivas y Fraga manejan la inserción de lo visual de acuerdo con el planteamiento narrativo adoptado a la hora de contar su propia historia y la de sus antepasados, así como la manera en la que los efectos de este recurso se intensifican en las respectivas ediciones castellanas, ambas autotraducidas.

## MURMULLOS DE FIGURAS

*As voces baixas* (2012) de Manuel Rivas pertenece a aquella categoría de obras inclasificables que desafían el concepto de novela, a la vez que aprovechan la extrema permeabilidad de este género. El libro, definido en la contracubierta como «novela da vida», le proporciona al autor una cómoda frontera de indeterminación donde la realidad del pasado y la ficción inherente al recuerdo acaban complementándose: «lo que haya de ficción [en *As voces baixas*] forma parte de la propia realidad. Con la imaginación podemos acabar formando una imagen que puede distar del pasado, pero que tiene más vida» (Rivas en Garrido 2012). Al insertar lo real en un marco novelesco, el autor cortocircuita los fundamentos que rigen tanto el pacto ficcional como el autobiográfico (Lejeune 1994: 49-87), llegando a pisar un terreno tan resbaladizo como el que rodea el debate crítico aún vigente acerca de las escrituras del yo, los pactos ambiguos y la autoficción (Casas 2022; Pozuelo Yvancos 2022).<sup>4</sup>

Así, Rivas se refugia adrede en un espacio literario escurridizo para rescatar los «murmurios» a los que alude el título y que remiten a la dimensión oral de su escritura (Sánchez 2015). En el caso de *As voces baixas* debe considerarse, además, la procedencia originalmente periodística de la mayoría de los textos que conforman la novela: «este libro tivo o seu xermolo nunha serie que co título *Storyboard* se publicou no suplemento cultural *Luces de Galicia* da edi-

<sup>4</sup>En particular, Pozuelo Yvancos (2022: 687), haciendo referencia al empleo de la fotografía en textos narrativos, señala que «bien sea a través del mecanismo de las deixis fotográficas bien sea por este sutil juego de la escritura y la memoria de los sentidos como forma de presencia, una serie de obras de la memoria nos vienen mostrando que las figuraciones personales no siempre se acunan con facilidad en el magma indistinguible y heteróclito que denominamos *ficciones*».

ción galaica do xornal *El País*» (Rivas 2012a: 7).<sup>5</sup> Su aparición primigenia en este soporte no solo explica en parte el posterior carácter episódico y sin trabazón de la obra en su formato último, sino que también refuerza su conexión con la veracidad y el testimonialismo propios del reportaje, también gracias a la combinación de palabra e imagen (Polizzi 2013: 119-121).<sup>6</sup> El resultado, en definitiva, es una obra híbrida, fragmentaria e intermedial que conjuga hábilmente elementos propios de modalidades discursivas diversas, dando lugar a un producto inédito, donde lo real y lo imaginario acaban fusionándose.

Al margen de su compleja adscripción genérica,<sup>7</sup> no cabe duda de que *As voces baixas* surge de la biografía del autor, quien habla en primera persona modulando los vaivenes de una *mémoire involontaire* (Benjamin 2008: 210-213), entendida no tanto como lugar estático de almacenaje, sino como una especie de ente cambiante que, aun anclándose en lo factual, precisa de estímulos externos y de cierta dosis de imaginación para activarse: «la memoria necesita un fermento, y siempre es una planta nueva pues tiene sus raíces en el principio de realidad» (Rivas en Garrido 2012). Por otro lado, la entrega al oleaje rememorativo se traduce a nivel textual en una discontinuidad narrativa caracterizada por la elipsis y la ausencia de trama. En el relato de Rivas, no existe ninguna intención cronística ni pretensión de exhaustividad o finitud a la hora de evocar el pasado. El narrador vagabundea de forma digresiva desde un episodio fundacional de la infancia hasta sus buceos iniciales en el mundo del periodismo. En este sentido, «el libro tiene una estructura que se parece mucho al andar, con sus meandros, cuestas y cascadas, que se va adaptando» (Rivas en Garrido 2012), porque «a memoria anda ao seu xeito vadio, vai a valmontes» (Rivas 2012a: 21).

<sup>5</sup> Con respecto a su labor en la prensa, Vilavedra (2011: 87) observa cómo «en su producción periodística se aprecian ya algunos rasgos que con el tiempo se revelarán como característicos de su prosa de ficción» y arguye que «todo esto articula una singular visión del mundo que impregna cada una de sus obras, sin distinción de géneros». Tanto es así que en *As voces baixas* no solo se trata simplemente de la influencia de una modalidad discursiva sobre otra, sino que se realiza una auténtica trasposición.

<sup>6</sup> Para un cotejo de la versión periodística de los textos de *Storyboard* y su publicación como novela en *As voces baixas*, véase Dasilva (2019: 72-74).

<sup>7</sup> A propósito de la transmutación del discurso periodístico al género narrativo y del carácter autorreferencial de la narración en *As voces baixas*, véase Polizzi (2013).

Al hilo de esta concatenación de recuerdos, el autor incorpora parte de su álbum familiar, de acuerdo también con una metáfora óptica del recuerdo: «llevaba tiempo merodeando por la zona secreta, creía que debería echar una ojeada en esa zona que se parece a una cámara oscura, estenopeica» (Rivas en Constenla 2012).<sup>8</sup> Lo hace empezando por la cubierta, el primer «umbral» del texto que Genette (2001: 19-35) clasifica como «peritexto editorial». Se trata de una elección elocuente, ya que, de esta manera, el lector conecta de inmediato con la dimensión íntima de la obra y sus protagonistas remontándose al tiempo pasado que la imagen evoca; tanto es así que muestra sobre un fondo azul una antigua foto en blanco y negro, arrugada por la mitad, del escritor de niño junto a su hermana María en un jardín, preanunciando el contenido autobiográfico del libro,<sup>9</sup> así como su vinculación con lo visual y la fotografía.

Efectivamente, en el interior de la novela, la imbricación de las fotos responde a una exigencia de renovación formal que le permite al autor contar más cosas de forma simultánea gracias al aliciente de la mirada.<sup>10</sup> Según Polizzi (2013: 125), estas se configuran como «rastros de autenticidad, de la intrahistoria de Rivas, dentro del entramado íntimo y compartido de la memoria». Aun así, en *As voces baixas*, las imágenes tienen una función narrativa independiente, también susurran. Es decir, que no son ilustrativas: además de configurarse como medio de expresión o lenguaje alternativo, relatan historias

<sup>8</sup> A este respecto, Fernández Romero (2012: 250) subraya que: «el proceso que tiene lugar en la cámara oscura aparece como figuración de una práctica de la memoria en la escritura y por la escritura, y también como un espacio de la escritura de la memoria y por tanto la identidad».

<sup>9</sup> Se trata de un procedimiento adoptado también por Xulia Alonso Díaz en la novela de corte autobiográfico *Futuro imperfecto* (Galaxia, 2010), cuya cubierta consiste en una foto de la autora de joven sentada en la playa al lado de su pareja. Esta obra, sin embargo, no reproduce imágenes en el interior.

<sup>10</sup> No es la primera vez que Rivas incluye fotografías en un libro: en *A man dos paíños* (Xerais, 2000), que versa sobre la emigración gallega en Londres, la sección titulada «O álbum furtivo» (Rivas 2000: 61-111) consiste en una serie de fotos tomadas por el autor y reproducidas en blanco y negro sin más texto que unas escuetas leyendas. A este respecto, en el prólogo «El apego y la pérdida», añadido a la edición española —*La mano del emigrante* (Alfaguara, 2001)—, el autor afirma que «las fotos están hechas con máquinas de usar y tirar y con una vieja cámara rota, a la que tengo estima. También quieren contar una historia. La de una mirada. La mirada es el personaje» (Rivas 2001: 10). Sobre *A man dos paíños*, véase también Hooper (2011: 97-101), Vaz (2011) y Vilavedra (2011: 93).

propias —tácitas, pero visibles— que se entrelazan con las que se narran a través de la escritura. Las trece fotografías analógicas, en blanco y negro y de formato antiguo, que Rivas rescata e incrusta a lo largo de la obra dedicándole a cada una de ellas una página entera, tienden a reclamar su propia autonomía; tanto es así que no se las anuncia, menciona o describe. La fotografía no está tematizada ni contextualizada como tal, puesto que lo fotografiado casi nunca se corresponde directamente con los contenidos del relato.<sup>11</sup> Es más, a la inversa, la única foto de la que se habla de forma explícita no se enseña. En el capítulo «A foto de familia», se cuenta lo siguiente:

Hai unha foto de familia no álbum. Unha foto oficial, por dicilo así. Foi feita nun estudo de fotógrafo, en Catro Camiños, na Coruña. Estamos os seis, meus pais cos seus catro fillos, as dúas mulleres e os dous varóns. Todos estamos moi serios. Neles, nos pais, hai unha expresión de certa desconfianza. A cámara, sobre todo se se sente interpelada, rexistra moi ben ese sentimento. Aínda hoxe está alí, na foto, unha vibración de impaciente hostilidade. Poderíamos estar xuntos nunha, claro, e mesmo contentos de estarmos xuntos. Algunha así hai, nalgunha festa, e tempo despois. Se estamos alí, no estudio fotográfico, é por obriga, por necesidade. Para optar ás bolsas de estudo universitario, que estabamos a tramitar María e mais eu, pedíannos adxunta unha foto de «familia numerosa» (Rivas 2012a: 141).

Por lo general, esta estrategia fototextual elíptica —o «disyuntiva», como diría Mitchell (2009: 86)—, que consiste en un desplazamiento semiótico sin apenas mediación, contribuye a amplificar el poder de emanación de la fotografía y apela a la mirada del lector/espectador, ahora encargado de reconstruir una historia visual paralela a partir de la información proporcionada por las escuetas leyendas que acompañan las imágenes, cuyo significado ha de reubicarse *a posteriori* dentro del sentido global de la narración. Si bien la colocación de las fotos suele estar en armonía temática con la evocación del pasado, la recreación de la atmósfera coruñesa y las vicisitudes de los allegados del narrador, los elementos textuales y peritextuales no siempre ofrecen indicios suficientes para entender plenamente las circunstancias temporales o factuales de las tomas.

<sup>11</sup> Por esta razón, no parece acertado sostener, tal y como apunta Díaz (2014: 30) que el recuerdo «se apoya [...] en la imagen iconográfica (ya que están insertadas y evocadas varias fotos)».

En este sentido, los ejemplos más emblemáticos pertenecen sin duda al ámbito familiar. La novela arranca con un capítulo titulado «O primeiro medo», donde el narrador y su hermana experimentan la terrorífica aparición de los gigantes cabezudos con cara de Reyes Católicos: «de súpeto apareceron aqueles dous monstros que a encheron por completo, os ollos desalmados, cos narices batendo nos cristais. Nós nunca viramos tan de preto o perigo. O horror» (Rivas 2012a: 23). Este siniestro recuerdo infantil se entrelaza con la semblanza —cariñosa a la vez que irónica— de unos padres humildes: el padre, albañil con vértigo recién regresado de Venezuela y exmúsico; y la madre, lechera aficionada a la lectura y habladora solitaria. De ellos es precisamente la primera foto que se encuentra dentro del texto y los retrata en el día de su boda («A voda dos pais», Rivas 2012a: 11).<sup>12</sup> No obstante, dicho evento no forma parte del relato verbalizado, de tal manera que la imagen se configura tan solo como punto de partida visual para imaginar la extraña complicidad, ya consolidada, de la que se define «unha unión matrimonial de solitarios» (2012a: 19).

En cambio, mucho más apego a lo textual tiene el testimonio que se reproduce en el capítulo «O adeus do saxofón», donde se cuenta la vocación musical del padre como saxofonista en bandas y orquestas: «na mocidade o que amaba era o saxofón. Durante anos complementou os dous traballos: o salario da construción coas actuacións de fins de semana en verbenas e salóns de baile» (Rivas 2012a: 75). Aunque por último el albañil deja la música, el instrumento queda relegado encima de un armario, hasta que un día se lo cede a un hombre necesitado. Prueba de aquella época feliz es la foto del padre tocando en una de aquellas actuaciones, señalado por una flecha añadida más tarde con bolígrafo («O pai saxofonista», Rivas 2012a: 69). Se trata, de acuerdo con López Barros (2021: 6), de un «señalamiento explícito que interviene la fotografía para asegurar la identificación», es decir, justo la operación que el escritor evita desde el punto de vista textual a lo largo de la narración.

Además, la peculiaridad de dicha sobreescritura no solo contribuye a una mejor comprensión de la imagen, sino que también le confiere un valor semántico añadido, revelando la historia de la foto en calidad de objeto, al mostrar cómo alguien se encargó de indicar manualmente quién importaba de cara a la posteridad y la transmisión del legado familiar. En la reproducción

<sup>12</sup> De aquí en adelante, entre paréntesis se indica el pie de foto correspondiente a cada imagen citada de *As voces baixas*.

de las fotos en *As voces baixas*, debe considerarse también su presentación desde el punto de vista material: «el resalte tridimensional, los contornos [...] y los pliegues que destacan toda una historia de manos cogiéndolas, jugando con ellas y de miradas demorando en ellas» (Polizzi 2013: 125). Las fotografías no solo cuentan historias, también conllevan una historia propia más allá de lo que representan. En este sentido, la decisión de presentarlas respetando su formato originario, a menudo desgastado o intervenido, responde a la voluntad de dejar abiertos a la imaginación del lector/espectador ulteriores caminos interpretativos.

Sin embargo, la mayoría de las veces, el hilo que conecta lo visual con la palabra resulta mucho más lábil. Aunque gracias a los pies de foto se conoce la identidad de casi todos los referentes, estos encajan a menudo tan solo por alusión dentro del discurso narrativo. Así, el padre reaparece vestido de traje y montando en bici al lado de otro chico («O pai, á esquerda, en bicicleta», Rivas 2012a: 87) en una situación desconocida, ya que el capítulo, aun centrándose en el progenitor, no se detiene en explicar el porqué de la repentina muestra de elegancia, que choca con la descripción de su trabajo en la obra o su relación con las herramientas de la construcción. Lo mismo ocurre cuando, más adelante, se ve a la madre retratada al lado de la tía Paquita, cada una sujetando una lechera («A nai, Carmiña, e a tía Paquita», Rivas 2012a: 147), una escena cotidiana colocada inopinadamente después de una reflexión metaliteraria acerca de cómo los soliloquios de la madre se configuran para el autor como el germen de la literatura. Esta dinámica propicia el desarrollo de hilos argumentales de tipo visual que, sin llegar a verbalizarse, se entrelazan con la narración escrita.

De manera análoga, pueden observarse el tío Francisco y la tía Manola sentada en el suelo con un niño, al lado de otra mujer y un hombre con un perro en brazos cuyas identidades no se especifican («Á dereita, o tío Francisco, e sentada, a tía Manola», Rivas 2012a: 35). En cambio, sí se sabe que Francisco Barrós había sido barbero de profesión y prolífico contador de historias, y que precisamente gracias a sus habilidades comunicativas, había conquistado a Manola, costurera ambulante. Asimismo, dentro de la rama materna de la familia, se cuenta que la hermana menor de Carmen, Pepita, sentada en un prado sujetando una pelota junto con María de bebé («María e a tía Pepita», Rivas 2012a: 51), había querido ser «bohemia» en un arrebato de rebeldía contra las vacas que pastoreaba siendo niña. Son visiones en apariencia incongruentes, pero que sirven de contrapunto a lo narrado como testimonios inefa-

bles anteriores a la memoria, que no coinciden con los recuerdos del narrador, pero que se les asocian.

Junto con la de los padres, la otra figura cuya presencia permea toda la novela es la de la hermana, «a súa outra metade naqueles anos» (Patiño 2012: 105). Un año mayor que el autor, María le acompaña en los hitos principales de su infancia y adolescencia, las prácticas en redacciones de periódicos, el activismo político durante los estudios universitarios y las manifestaciones en la época de la transición. Los dos hermanos están vinculados por una complicidad exclusiva, la cual entraña, por parte del narrador, una gran admiración hacia aquella chica de espíritu fuerte e independiente, a la vez que sensible, quien de niña aprendió a leer sola y siempre mantuvo una relación especial con las palabras: «era verbívora. Apañaba as palabras e levábaas todas para a casa. Vese pola separación dos dentes, nas primeiras fotos, que vai a boca chea de palabras» (Rivas 2012a: 33-34). Así pues, la última foto («María Rivas», 2012a: 199)<sup>13</sup> es la más emotiva, por tratarse de un primer plano de María antes de enfermar y morir tempranamente de cáncer. Su rostro, cuya mirada se pierde desviándose de la cámara,<sup>14</sup> cierra el círculo de las rememoraciones y deja paso a un duelo que suplanta el miedo primigenio a los gigantes cabezudos, donde anida el comienzo de la memoria.

Más allá del álbum familiar, contando con la ambivalencia de una foto escolar donde quizá pueda estar escondido un Rivas niño («A escola de don Antonio», Rivas 2012a: 125), las demás imágenes se refieren por lo general a lo comunitario, a modo de documentos sociales (Freund 1983: 8; Hirsch 2011a: 9-10). En este sentido, también a nivel narrativo, Rivas «móvese como peixe na auga na tensión entre o individual e o colectivo e por iso mesmo é quen de escolmar na súa particular memoria episodios que cobran valor representativo» (Vilavedra 2012). Piénsese en personajes tan emblemáticos como las «Lavan-deiras no río do Laranxeiro» (Rivas 2012a: 103) o en eventos característicos de

<sup>13</sup> En los agradecimientos, el autor revela la procedencia de dos fotografías en las que sale la hermana: «xeneroso asemade foi o fotógrafo Xoán Piñón, que recuperou da súa gabela dúas fotos nas que aparece a miña irmá María na mocidade» (Rivas 2012a: 7).

<sup>14</sup> López Barros (2021: 9) sugiere que «la perspectiva del ángulo oblicuo promueve, por la posición de perfil de la participante, un sentido de desligamiento, de cierto alejamiento, y su mirada fuera de campo genera una escena de esta en conexión con otro mundo».

la vida en la periferia coruñesa,<sup>15</sup> como la carnavalesca foto de «O antroido en Castro» (Rivas 2012a: 155). Estas sitúan la narración sobre el trasfondo de una Galicia rural en proceso de modernización, donde el arraigo a la tierra y la tradición se entremezclan con aires de renovación, y trazan un mapa de la «psicogeografía de infancia y adolescencia» del autor (Rivas en Pereda 2022). Así, a lo largo de *As voces baixas*, no solo desfilan las apuestas «Mozas de Castro» (Rivas 2012a: 79), sino también mujeres que juegan al fútbol,<sup>16</sup> como «A capitana de Fútbol no Antroido» (Rivas 2012a: 119) o los jóvenes que frecuentan el instituto mixto,<sup>17</sup> incluidos el autor y su hermana («Con María e outros na Torre», Rivas 2012a: 163). Desde el anonimato, en *As voces baixas*, transformando la novela en una especie de «manifiesto antropológico en primeira persoa (preto sempre do plural comunitario)» (Patiño 2012: 107), también murmullan los habitantes del día a día de A Coruña y contribuyen a la recreación del imaginario subyacente en el entramado de recuerdos que conforma una de las narraciones más íntimas de Rivas.

## VESTIGIOS DE LA TRAVESÍA

Existen muchas formas de recordar. Si en *As voces baixas* se asiste al funcionamiento de una memoria involuntaria de raigambre proustiana, en *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga, la reconstrucción del pasado sigue pautas más rigurosas y se concreta en un ejercicio activo de indagación y documentación, quizá menos espontáneo y ciertamente premeditado,<sup>18</sup> pero a la postre igual de

<sup>15</sup> Con acierto, Patiño (2012: 104) define A Coruña *in fieri* de la novela «unha aldea urbana» y su entorno, la «periferia híbrida da cidade anfibia».

<sup>16</sup> El narrador afirma: «se as mulleres xogaban ao fútbol, este non podía ser o cu do mundo. E si que era certo que o vento daba a volta. Como non ía a dala. Estaba ao servizo das lavandeiras» (Rivas 2012a: 83).

<sup>17</sup> La educación mixta supone en aquellos años y en aquel contexto «unha revolución. Un frenesí. Ás veces viñan en grupo alumnos de colexios privados, relixiosos, para ver aquel espectáculo. O de saírmos xuntos das aulas mozos e mozas. Os pantalóns de campá, as primeiras minisaias. Mais sobre todo a excitación de estarmos xuntos» (Rivas 2012a: 161).

<sup>18</sup> Además de haberse gestado previamente, según Axeitos (2021: 168), en *A-Z* (2003) o en la conferencia *Dous fogares, mar por medio* (2009), el germen de la novela se encuentra también en un texto de carácter ensayístico titulado «Virtudes and Isabel: Two Galician Women in London» (Fraga 2016), publicado en el volumen *Ex-sistere. Women's Mobility in*

sugestivo y conmovedor. Aunque lo haga a partir de recuerdos íntimos, Fraga —al hablar en primera persona— no tiene la pretensión exclusiva de contarse a sí mismo con el fin de autodeterminarse, sino que se configura más bien como investigador para relatar la historia de su familia y, más específicamente, la de su abuela Virtudes. Tanto es así que Axeitos (2021: 168), respecto del carácter también híbrido del libro, llega a afirmar que «se non houberse un formato literario que condicionase o seu discurso, a obra podería ser considerada como un traballo socio-antropolóxico» y que «a mesma orientación biográfica do relato adéntranos nun concepto polisémico que comparte fronteira con outros discursos humanísticos orientados á proxección de traxectorias persoais con perspectiva memorialista». De este modo, el impulso autobiográfico se ve en parte desplazado por el propósito de reconstruir la crónica de un caso de emigración femenina a Reino Unido y sus repercusiones en la esfera familiar, sumándose a un filón cada vez más cotizado de la narrativa gallega donde son las mujeres quienes protagonizan relatos de experiencias migratorias (Vilavedra 2022).<sup>19</sup>

El narrador, desde un punto de vista personal y con un enfoque doméstico, se remonta en calidad de nieto —y, por lo tanto, mediante un ejercicio de posmemoria (Hirsch 2021b: 19)—<sup>20</sup> a un tiempo anterior al suyo para delinear la ge-

---

*Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*. Sobre lo autobiográfico y lo intermedial en A-Z, donde se reproduce el interior del pasaporte del autor de niño (Fraga 2003: 10-11), véase también Hooper (2011: 105-109) y Garrido González (2022). Por su parte, Vilavedra (2022) sostiene que, para Fraga, «in A-Z (2006) fiction began as a distancing mechanism that allowed him to address a complex and ambiguous memory articulated around a London in which “ben puideron acontecer as historias deste libro. Ou ben imaxinalas” [...], only in his subsequent *Virtudes (e misterios)* [*Virtues (and Mysteries)*] (2020) to take a bold leap towards a kind of family memorialization of an autobiographical nature, one with an indisputable female prominence whose documentary value is supported by the inclusion of numerous photos from his own family album».

<sup>19</sup> Con respecto a la peculiaridad del relato de la emigración en *Virtudes (e misterios)*, «o tradicional tema migratorio, sempre vinculado ao éxodo americano cambia de rumbo e céntrase en Europa, concretamente en Londres; e visto a maioría das veces desde unha perspectiva masculina, está esta vez protagonizada por personaxes femininos» (Axeitos 2021: 167-168). En esto último insiste el propio Fraga (en Corazón Rural 2022): «esa tendencia se ha igualado y hay casos en los que se ha invertido, son ellas las que se van».

<sup>20</sup> Con gran acierto, Garrido González (2022) justifica este enfoque de la siguiente manera: «migration, as an endemic phenomenon in Galicia and a source of family fractures that constitute an inheritance and an open wound that never ceases to ooze».

neología de las dos generaciones previas, a la vez que esboza algunos hitos biográficos propios sirviéndose de ellos como puntos de partida o pretextos para retrotraerse al pasado. La novela, cuyo hilo conductor gira alrededor de las peripecias y los sacrificios inherentes a la emigración, se centra —según reza el título y muestra el imponente primer plano de la cubierta— en la figura de Virtudes, la abuela de Fraga. Mujer humilde afincada en Betanzos, Virtudes es abandonada por el marido Marcelino, zapatero remendón, quien se esfuma tras marcharse a Venezuela en busca de fortuna dejándola con tres hijas a su cargo. Esta desafortunada circunstancia la obliga, para sustentar a la familia, a emigrar ella misma a Londres, ciudad en la que ejercerá de doméstica durante tres décadas. Allí la alcanzarán después —también por exigencias laborales— su hija Isabel y su yerno Antonio, antes de regresar todos definitivamente a Galicia.

Aun así, rescatar experiencias intergeneracionales de este tipo requiere un trabajo minucioso de investigación; de ahí que la gestación de la novela fuera larga y precisara de colaboración ajena, como revela la extensa lista de agradecimientos en la «Nota do autor», al final de la cual Fraga (2020a: 362) remarca lo siguiente: «estou en débeda cos familiares que compartiron conversa e fotografías comigo e [...] as súas lembranzas e observacións foron imprescindibles para este libro».<sup>21</sup> El relato oral de otras voces bajas fundamenta la narración escrita fusionándose con las vivencias del escritor, y se enriquece y vertebrata a través de materiales extraliterarios que, reproducidos en formato fotográfico, forman parte integrante de esta, funcionando simultáneamente como testimonios fidedignos y estímulos visuales dirigidos a la subjetividad de la mirada del lector/espectador y sus latencias (Pittarello 2015: 274-275). A la pregunta de si «as fotografías están aí para dar fe da veracidade da narración ou como catalizador desa mesma narración», el autor responde:

Diría que ambas. Dunha banda, reforzan esa veracidade [...], pero, doutra, engaden capas interpretativas dende a súa contemplación polo miúdo, na procura de-

<sup>21</sup> A este respecto, Axeitos (2021: 169) insiste en que «non sería posible esta evocación do pasado sen o emprego de documentos persoais como testimonios [sic] orais, fotografías, cédulas de identidade, pasaportes, cartas e diarios, escritos a revistas etc. Que nos remiten a un campo transdisciplinar no que conflúen correntes humanistas [...] de disciplinas como a historia social e a antropoloxía social. Estas fontes [...], denominadas “documentos persoais”, teñen no caso da novela de Xesús Fraga unha función esencial de tipo simbólico e afectivo que acaban tecendo unha sólida estrutura narrativa».

ses signos inadvertidos ou involuntarios nos retratados, pero ao mesmo tempo moi reveladores. Tendo en conta, claro, que a miña só é unha das diversas interpretacións posibles (Fraga en Alonso Alonso 2021).

Efectivamente, en *Virtudes (e misterios)*, la presencia de la fotografía es copiosa y variada. A lo largo del libro se encuentran hasta treinta y dos imágenes, casi todas extraídas del álbum familiar, incluyendo la reproducción de algunos documentos oficiales e incluso objetos. Además de por la tipología del referente, dichos materiales pueden agruparse según se refieran a épocas determinadas: la vida matrimonial de Virtudes y Marcelino, los primeros años de este en Venezuela, la posterior travesía migratoria y las estancias en Londres de madre, hija, yerno y nieto, y las temporadas en Betanzos antes y después de una vuelta escalonada pero definitiva. Por lo tanto, su empleo se acerca más al reportaje o a la crónica que a la pura evocación, aunque, según advierte Garrido González (2022), «in the case of Fraga, the photographs are, at times, susceptible to different interpretations, but above all, they acquire a different look due to the passage of time or the change in function that is given to them». De todas formas, se trata de un uso que muestra otra faceta de la fototextualidad en la que la relación entre palabra e imagen es generalmente diáfana, de acuerdo con la voluntad de que las fotografías estén contextualizadas en su momento histórico preciso para dar fe de lo relatado.

En este sentido, a diferencia de lo que pasa en *As voces baixas*, el papel jugado por la fotografía a menudo se explicita dentro de la propia narración y resulta fundamental sobre todo a la hora de abordar asuntos tabús silenciados por vergüenza, rabia o pudor, y que, por ende, son inaccesibles. En particular, casi toda la información que atañe a Marcelino, su matrimonio con la abuela y la decisión de marcharse a Venezuela está vedada por el «hermetismo» de Virtudes, que no «deixaba claro se conseguira esquecer aqueles anos ata borrarlos da memoria ou se pola contra os tiña presentes pero renunciaba a compartilos» (Fraga 2020a: 78). Para ello, el autor, en calidad de «arqueólogo familiar», a falta de testimonios o documentación de primera mano,<sup>22</sup> no puede sino rescatar los escasos restos visuales que todavía se conservan:

<sup>22</sup>De nuevo, Axeitos (2021: 169) arguye que «cando falla a documentación oral e as fontes escritas dalgún personaxe da novela o narrador suple estas carencias con outro tipo de documentos persoais moi pouco empregados na nosa cultura, a fotografía».

Se o silencio da avoa se debía a desgusto ou desmemoria xa non podemos confirmalo. A falta de máis voces que viviron aqueles anos, perdura un mollo de fotografías con escenarios, expresións, acenos, que agora se converten en guía para interpretar a razón dun matrimonio. Do rexistro azaroso dun intre casual a erixirse en proba irrefutable: malia a calidade veraz da cámara, é demasiada responsabilidade para uns retratos avellentados. Aínda así, son o único vencello que nos coloca ante os avós novos, demostración desa vida previa ao tempo no que eles propios acabaron por ser lembranza mesma do que preferiron esquecer ou calar (Fraga 2020a: 78-79).

Así, más allá de «esa narración que, a xeito de mito fundacional, todas as familias lle transmiten á nova xeración» y de «os únicos datos imparciais [...] que adquiriron condición documental» (Fraga 2020a: 23-24 y 85), las fotografías del abuelo se configuran como el único resquicio por donde pueden atisbarse los escurridizos indicios de un pasado incierto, reconstruido en su mayoría a base de suposiciones.

Por este motivo, el narrador se detiene en la observación minuciosa de aquellas fotos protagonizadas por Marcelino<sup>23</sup> —que son asimismo las más impenetrables— a través de la más explícita de las estrategias fototextuales: la écfrasis (Mitchell 2009: 137-148). La verbalización de fotos mediante su descripción, que da lugar en la novela a «páxinas maxistras d[est]a figura retórica» (Axeitos 2021: 170), realza la conexión entre lo que se ve o imagina y lo que se lee, pero sin resolver el enigma que los retratos entrañan. Todas ellas, siguiendo la distinción propuesta por Barthes (1990: 63-65), analizan a través del *studium* detalles (aspecto, pose, vestuario, etc.) a partir de los cuales puede extrapolarse información circunstancial que determina su estatus y posteriormente su condición de emigrante. No obstante, es mediante el *punctum*, siempre fijo en la mirada de Marcelino, como el autor procura adentrarse en su psicología. Si los ojos están considerados tradicionalmente como el espejo del alma, en ellos el narrador atisba el rastro de un cambio de actitud, desde la ingenua confianza en un porvenir exitoso hasta la duda razonable que le ate-

<sup>23</sup> A saber: una foto tamaño carné que le sirve al autor para comprobar su parecido físico con el abuelo (Fraga 2020a: 27); tres fotografías que «simbolizan o tránsito dese Marcelino mozo da solteiría ao matrimonio e á paternidade» (Fraga 2020a: 79, 80 y 81); y dos fotos enviadas desde Venezuela que en su día acompañaron unas cartas ya desaparecidas (Fraga 2020a: 99).

naza una vez se encuentra allende el océano: «[es]a dúbida, conxelada polo obturador, lonxe, moi lonxe xa, da expresión de confianza do home dun tempo anterior» (Fraga 2020a: 98).

Por su parte, las miradas de quienes están destinadas a convertirse, respectivamente, en viuda y huérfanas de un vivo, desprenden otros sentimientos. Lo apunta el autor a partir de la presunta copia de un retrato<sup>24</sup> (Fraga 2020a: 100) enviado a Venezuela que, de forma inesperada, acaba mezclándose con las fotos de Marcelino:

O obxecto destes retratos non era o de xuntarse, a non ser que os seus destinatarios se reunisen de novo. Pero o azar quixo unilos e remexelos nunha lata que, non se sabe moi ben como ou por que, gardaba na casa Ermila, unha das irmás da avoa. Agora, sobre o meu escritorio, reconstrúen ese imposible plano/contraplano transoceánico que enxergaba un diálogo diferido de miradas no que elas semellaban ollalo coma se o tivesen diante no mesmo cuarto para botarlle en cara, sen palabras, as súas expectativas, os seus reproches, os seus medos ante unha ausencia que presaxia o maior dos terrores, o abandono. Nas fotografías anteriores os sorrisos dilúense nunha única alegría, pero hai tantas formas de ser infeliz como xeitos de ollar á cámara (Fraga 2020a: 100-101).

El conocimiento previo del desenlace por parte del narrador ratifica la legitimidad del miedo a un abandono inminente, que habita la expresión severa y dolida de la mujer y las tres hijas como un llamamiento sin respuesta o una súplica baldía. Así, gracias a la casualidad que determina el hallazgo de estos objetos, se establece un cruce imaginario de miradas que configura una inusual constelación fotográfica de esta primera travesía migratoria transatlántica.

No obstante, aun siendo inevitablemente uno de los ejes de la historia, el relato de la partida de Marcelino funciona como preámbulo o premisa al de la otra gran travesía que constituye el núcleo auténtico de la novela: la emigración de Virtudes. En este caso, la experiencia de la abuela de Fraga en el extranjero pertenece al acervo familiar de narraciones conocidas, permitidas e incluso celebradas por la carga de heroísmo y espíritu de sacrificio

<sup>24</sup> Se trata del mismo retrato que preside de manera significativa la cubierta de la edición gallega.

que entraña. Por lo tanto, el autor, que ya no tiene que enfrentarse a las incógnitas planteadas por un pasado nebuloso, contribuye de modo activo a ensalzar la hazaña de su abuela. De modo que, por un lado, recurre a datos y documentos oficiales antiguos proporcionados por el entorno familiar, como la reproducción del libro de familia de Virtudes y Marcelino (Fraga 2020a: 109), una foto de Virtudes sentada con otras compañeras delante de la residencia de enfermeras donde habría de trabajar como doméstica (71) o el retrato que las tres hijas le envían a la madre emigrada (125). Por el otro, comparte vivencias propias que enlazan su biografía con la de Virtudes, conformando lo más genuinamente autobiográfico de la novela. No es casualidad que la primera imagen que aparece en la novela remita directamente al título del capítulo, «Unha avoa e o seu neto», al retratarlos juntos durante una excursión en barco (Fraga 2020a: 15).

Con respecto a la inserción de fotografías relativas a la época británica, es interesante notar cómo el narrador abandona casi por completo los recursos de tipo ecrástico<sup>25</sup> para dejar paso a un uso más intuitivo de la imagen dentro del texto, sin que ello comprometa o complique en exceso su inteligibilidad. Aunque no aparezcan leyendas o las fotos no siempre estén anunciadas, por lo general se establece una conexión evidente entre lo relatado y lo mostrado, de tal manera que la inferencia resulta en la mayoría de los casos inmediata. Lo cual, por otra parte, no debe extrañar si se piensa que en *Virtudes (e misterios)* el acto de mostrar tiene sobre todo valor testimonial: «as fotografías que me serven de guía fican como únicos testemuños dos intres que capturaron, coma se o disparo do obturador borrarse toda lembranza deles», afirma el narrador (Fraga 2020a: 218). Las imágenes ayudan a apuntalar, dentro de un marco espaciotemporal que se hace también visible, acontecimientos abocados al olvido.

La mayoría de las fotos está extraída, según informa Fraga (2020a: 195), del «álbum apaisado que documenta case por completo os nosos anos ingleses entre as súas tapas azuis». La selección que el autor realiza a partir de dicho álbum sitúa al lector en la estela de la emigración londinense de sus padres, aportando pruebas visuales que atestiguan algunos de los hitos de los años an-

<sup>25</sup> Salvo en un par de ocasiones reseñables: la tarjeta que Virtudes le regala a la hija Isabel por su vigesimoprimer cumpleaños (Fraga 2020a: 155) y el retrato de Carmen, la abuela paterna que el autor no pudo conocer debido a su temprano fallecimiento (179).

teriores a su nacimiento. En particular, debido al estrecho vínculo materno-filial, se destaca con cierta emotividad el recorrido de Isabel: desde su primer viaje en 1963, donde aparece sentada al lado de Virtudes a bordo del *Montserrat* (Fraga 2020a: 133), también se la ve practicando entusiasta con una máquina de escribir (146) o durante una cena con dos compañeros del curso de inglés (153). A esta primera etapa de aclimatación y aprendizaje le sucede un regreso provisional a Galicia durante el cual conoce a su futuro marido Antonio,<sup>26</sup> con quien volvería a Londres —ya casada y embarazada— en 1970, como demuestran sus cartillas del «*Aliens Order*» (209). Así pues, Fraga nace allí al año siguiente y empieza a participar en calidad de personaje dentro de la misma saga familiar que, en forma de relatos desperdigados, iría heredando para rectificarla y enriquecerla al ponerla por escrito.

Por lo tanto, la primera infancia de Xesús transcurre en la capital británica, donde comienza sus estudios en el colegio «Our Lady of Victories», según queda constancia en una foto escolar en la que él mismo se fija con atención en «os rostros dos que foron compañeiros fugaces, un mangado de sete cativos relegados á derradeira fila polas dezasete rapazas da aula, amizades e rivalidades futuras que non chegaron a ser máis que por espazo duns meses» (Fraga 2020a: 228). En efecto, en el verano de 1976, cuando apenas tiene cinco años, la familia decide volver a trasladarse a Galicia y se instala temporalmente en A Coruña. No obstante, Virtudes permanece en Inglaterra trabajando incluso después de la jubilación en domicilios particulares para seguir abasteciendo a sus seres queridos —por lo menos hasta su regreso definitivo en 1991—, periodo durante el cual el nieto suele visitarla todos los veranos.<sup>27</sup>

Tras desgranar las virtudes familiares en tierra extranjera, es en la Galicia natal donde se desvelan algunos de los misterios aludidos en el polisémico título de la novela. Esta culmina con la sorpresiva reaparición de Marcelino y su inopinada vuelta a España al cabo de cuarenta y cinco años. Dicha reaparición

<sup>26</sup> El padre del autor aparece en una curiosa foto en la que, desde Londres, está a punto de soltar un globo de papel en honor a san Roque, según una tradición muy consolidada en Betanzos (Fraga 2020a: 197).

<sup>27</sup> Se invierte el recorrido que Xesús solía realizar antes: cuando sus padres residían oficialmente en Londres, las vacaciones tenían como destino ineludible Betanzos. Uno de los símbolos de estas estancias londinenses son la *Photocard* —con una foto carné de Fraga de adolescente— y la *Travelcard* del autor (Fraga 2020a: 289), que le permitían desplazarse por el centro de la ciudad.

cuenta con el envío de un retrato del abuelo que preanuncia su retorno y que el narrador compara con las fotos antiguas:

Aquel home ilusionado e con proxectos, disposto a tirar partido e gozar da súa nova xeira en Venezuela, era historia, e a imaxe enlazaba máis ben coas dúbidas que empezaran a emerxer na correspondencia antes de que se interrompese. Desta vez o Marcelino que posaba para a cámara transmitía todo o contrario: semellaba encollido, forzado nunha postura pouco natural [...]. Pero onde se concentraba o desamparo que transmitía o retrato era na ollada, a de quen se sabe derrotado ou preso dunhas circunstancias que o superan, incapaz ou falto de vontade para afrontalas, vencido polo peso dunha acumulación de reveses que converten en imposible un novo intento por encarar o futuro (Fraga 2020a: 322-323).

De nuevo, la mirada facilita el acceso a los recovecos del alma de quien ha tenido que enfrentarse a las amargas consecuencias de una emigración fallida. Contrariamente a las conjeturas más verosímiles, Marcelino no había muerto ni fundado un nuevo hogar en Venezuela, sino que, después de ver sus negocios malogrados, dependía de la hospitalidad de la familia Lira. Sin embargo, el destino que creía irreversible todavía le depara una sorpresa: la reconciliación inesperada con aquella otra familia que antaño había abandonado, desapareciendo por vergüenza, descuido o equivocación. Sea como fuere, contra todo pronóstico, Virtudes y Marcelino restauran de alguna manera su vida conyugal, hasta el punto de que incluso se los ve cómodos en una fotografía donde, con actitud cariñosa, él alarga el brazo sobre los hombros de ella (Fraga 2020a: 337).

Por último, será la cercana muerte de los dos ancianos lo que supone el final de un viaje cuyo simbólico legado es un viejo bolso negro que contiene tanto pertenencias de la abuela como una serie de objetos de Marcelino traídos de Venezuela, algunos de los cuales aparecen mostrados en su ya inexplicable variedad (Fraga 2020a: 348 y 349). Estas cosas, verosímelmente dispuestas y fotografiadas por el propio Fraga, no dejan de ser, junto a las instantáneas de personas, rastros materiales susceptibles de ser interpretados (Bodei 2013: 37-38). Aunque, en definitiva, todo sigue apuntando a que, pese a la búsqueda inherente a la escritura y el intento de fijar una versión cabal de la historia, «os misterios permanecen, igual que as virtudes dos que xa non están» (Fraga 2020a: 358).

## CRUCES E INVERSIONES

A la elección de Rivas y Fraga como autores representativos de la fototextualidad autobiográfica en la narrativa gallega del siglo XXI contribuye, asimismo, una serie de coincidencias y aparentes paradojas o incoherencias relativas a la presentación de las imágenes y su relación con el texto en las respectivas ediciones españolas: *Las voces bajas* (Alfaguara, 2012) y *Virtudes (y misterios)* (Xordica, 2020). En ambos casos, de la traducción se encargan los propios autores;<sup>28</sup> no obstante, lo que aquí interesa destacar son más bien los cambios sustanciales a nivel icónico y fototextual realizados en el tránsito de una versión a otra. Ya sea por razones editoriales o decisión autorial, estos atañen a elementos determinantes en la recepción de las imágenes y su entendimiento: el formato y la disposición, y —sobre todo— la presencia o ausencia de los pies de foto. Con respecto a esto último, se da una curiosa circunstancia por la que la tendencia se invierte: a diferencia de los originales gallegos, en *Las voces bajas*, las leyendas desaparecen, mientras que en *Virtudes (y misterios)* se insertan expreso, ocasionando un cruce que no contradice el efecto del medio visual, sino que lo matiza y potencia.

El caso de Manuel Rivas resulta más impactante por la estrategia fototextual empleada. En *Las voces bajas* (2012b) se asiste a una cubierta que consiste en el tallo de una planta sobre cuyas hojas, a modo de árbol genealógico, se transparentan los rostros de los principales miembros de la familia (López Barros 2021: 4). El peritexto de la edición de Alfaguara confirma, e incluso acentúa, tanto el componente visual de la obra como su dimensión familiar, ya explícitos en la de Xerais. Además, esta visión se acrecienta con un último elemento compositivo: una goma elástica naranja que simula el cierre longitudinal de una libreta, tal vez aludiendo al carácter episódico y fragmentario de la obra, como si de un conjunto de anotaciones espontáneas se tratara.

Sin embargo, las divergencias se manifiestan sobre todo en el interior de la novela, donde se interviene mediante el recorte lineal del borde dentado o desgastado de las fotos más antiguas, la traslación con respecto a la colocación primigenia —aun respetando el orden— y la reducción del tamaño o del espacio que se les reservaba. Así, las imágenes, que no compartían con las palabras

<sup>28</sup> Concretamente, sobre Rivas como autotraductor de *As voces baixas*, véase Dasilva (2019: 74-76).

impresas la misma página, se incrustan ahora en el cuerpo del texto, irrumpiendo en el continuo propio de la escritura y acentuando el efecto fototextual. También cabe señalar que la foto de cubierta de la versión gallega se incorpora en el primer capítulo de la española (Rivas, 2012b: 8), enlazándola con el recuerdo de los gigantes cabezudos, así como advertir que la foto de las cuatro «Mozas de Castro» sentadas a la sombra de un árbol (Rivas 2012a: 79) se sustituye de manera inexplicable por la de otras tres chicas de pie a la orilla del mar (2012b: 81).

Con todo, la diferencia más reseñable de la edición española es, sin duda, la supresión de los pies de foto que, en *As voces baixas*, como subraya López Barros (2021: 5), «permiten anclar un sentido que habilita al lector un acercamiento mayor con la historia». En su ausencia, la posible identificación de los referentes y la interpretación de las situaciones inmortalizadas se supedita exclusivamente a la inferencia del propio lector, la cual no garantiza exactitud ni certeza acerca de la verdad de lo observado (Dubois 1994: 80-81).<sup>29</sup> Por lo tanto, ha de excluirse de forma categórica que «las imágenes son aquí ilustrativas» (López Barros 2021: 6), pues, precisamente por la falta de anclajes textuales, no hay nada que pueda ilustrarse. Sin directrices ni intermediarios, las posibilidades interpretativas se multiplican. En *Las voces bajas*, la foto ya no indica, tan solo evoca escenarios pretéritos dirigiéndose a la imaginación de quien mira.

Menos radicales resultan, en cambio, los ajustes que se observan en *Virtudes (y misterios)* de Xesús Fraga (2020b). Una vez más, el diseño de la cubierta de la edición de Xordica es revelador, pero ya no consiste en un retrato, sino en un dibujo que, a partir de la foto de Virtudes mientras limpia un armario de cocina subida a una escalera,<sup>30</sup> representa la figura de la abuela en azul desplazando con su bayeta un nubarrón cargado de lluvia. Mediante este interesante procedimiento de simbolización, una huella de lo real se transforma en la me-

<sup>29</sup> Recuérdese que Montandon había definido la leyenda como «un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur» (1990: 6), haciendo hincapié precisamente en la necesidad de suplir una falta relativa a conocimientos de tipo sociocultural. Por lo tanto, esta elección no deja de resultar extraña, ya que el lector no gallegohablante sería el que más necesita aclaraciones, sobre todo de cara a la comprensión de las imágenes arraigadas a las tradiciones de un territorio para él desconocido o no tan familiar.

<sup>30</sup> Esta foto aparece en el interior de ambas versiones (Fraga 2020a: 35; 2020b: 29).

táfora visual del talante salvífico de la matriarca frente a las dificultades de la vida. Se trata de una elección original que pone el acento ya no tanto en lo fotográfico, sino en las cualidades del personaje principal de la historia, reelaborado visualmente mediante otra forma de expresión gráfica.

Aun así, en el interior de la novela, las fotos se mantienen invariadas en número, dimensiones y orden, aunque cambia un poco su disposición. Tan solo se llevan a cabo algunos leves desplazamientos, el más atrevido y relevante de los cuales es la agrupación —a modo de montaje— de las tres fotografías que representan las respectivas fases vitales de Marcelino antes de marcharse a Venezuela (Fraga 2020b: 64) y que en la versión gallega estaban situadas en páginas diferentes, aunque seguidas (Fraga 2020a: 79, 80 y 81). De esta manera, la composición resultante permite la construcción de una secuencia que ensalza, a primera vista, el tránsito del abuelo desde la soltería hasta el matrimonio y la paternidad. Así pues, si en la edición de *Galaxia* la proximidad con el texto favorecía una mejor comprensión de las imágenes a las que en él se aludía, en la de *Xordica* su colocación no tiene la misma importancia gracias a la añadidura de minuciosos pies de foto redactados en tercera persona donde casi siempre se indica lugar y fecha.

Pese a la objetividad de la mayoría de estas leyendas, que choca con el tono intimista del relato restándole algo de su carácter entrañable, puede observarse cómo en algunas de ellas asoma la presencia del autor a la hora de revelar detalles aparentemente nimios pero cargados de familiaridad. Piénsese en el pie de foto que reza «Virtudes, en tareas de limpieza, y con té PG siempre a mano. Londres, años 90» (Fraga 2020b: 29), llamando la atención sobre una costumbre de la abuela accesible tan solo a través del recuerdo del nieto. Por otra parte, su función responde asimismo a la necesidad de contextualizar mejor a aquellos referentes cuya identidad no se explicita en el texto: por ejemplo, la del padre y de la abuela con otros familiares en la foto «De vendimia en Betanzos» (Fraga 2020b: 15), la de la tía Leonor sujetando al autor de bebé durante su primer verano en Galicia o la de la bisabuela Elena junto al escritor de niño (Fraga 2020b: 15, 177 y 199). Sin embargo, podría afirmarse que, generalmente, los pies de foto en *Virtudes (y misterios)* resultan redundantes e innecesarios, pues no aportan datos inéditos, sino que reiteran la misma información contenida en el relato, aunque se entiende que en ello subyace cierto afán de precisión y claridad del todo acorde con el valor documental de la obra.

## CONCLUSIÓN: NUEVOS HORIZONTES

A la vista de los procedimientos iconotextuales empleados por Manuel Rivas y Xesús Fraga y los efectos logrados a través de sendas novelas, puede argüirse que la fototextualidad aplicada a la narrativa autobiográfica se configura en sus diferentes modalidades como una fórmula excelente para redescubrir las propias raíces e incluso reflejar la idiosincrasia de una comunidad. Esta operación se realiza insertando materialmente dentro de la narración parte del álbum familiar —ya de por sí fuente inagotable de historias, inspiración y sugerencias—, cuyo potencial creativo se está explotando cada vez más desde el punto de vista intermedial en las literaturas hispánicas y, como ha podido comprobarse, alcanza cotas muy altas también en el ámbito de las letras gallegas. En este sentido, las fotos de familia seleccionadas y reproducidas por Rivas y Fraga en sus respectivos libros no solo se supeditan a un propósito de búsqueda identitaria, sino que también retratan el contexto social de la Galicia en la que los autores y sus allegados se desenvuelven.

Desde el punto de vista formal, en *As voces baixas y Virtudes (e misterios)*, la relevancia y el alcance de la práctica fototextual se consiguen gracias a diferentes modulaciones de la relación entre palabra e imagen. Por un lado, la falta de ligazón que manifiesta el relato de Rivas con respecto a las fotos insertadas parece apuntar a una especie de indeterminación que, de acuerdo con el vagabundeo de la memoria del autor, propicia la evocación del pasado a partir de sugerencias que apelan sin condicionamientos a la mirada del lector/espectador. Por el otro, Fraga, sin que ello suponga renunciar a la emotividad, aspira —mediante una labor previa de documentación— a la reconstrucción fidedigna y articulada de una historia familiar protagonizada por mujeres con el objetivo de homenajear el recuerdo de Virtudes, tarea para la cual la fotografía desempeña un papel testimonial que implica de manera necesaria un anclaje firme al texto.

En la misma línea se sitúan las ediciones españolas de estas dos obras: *Las voces bajas y Virtudes (y misterios)*. Más allá de algún reajuste de formato o disposición que matiza ligeramente aspectos menores relativos a la recepción de las imágenes, la modificación más relevante es la alteración —en el tránsito de la versión gallega a la castellana— de los pies de foto según un criterio que curiosamente se troca: en el caso de Rivas las leyendas se suprimen, mientras que en el de Fraga se añaden. Si su omisión dificulta o incluso imposibilita —al no estar reflejados en el texto— la identificación de los referentes foto-

gráficos en *Las voces bajas*, su incorporación en *Virtudes (y misterios)* provoca cierta redundancia debido a que por lo general la narración por sí sola proporciona los datos necesarios para interpretar cabalmente la imagen. Por lo tanto, se trata de un cambio que implica la intensificación del impacto provocado por la presencia visual en las versiones primigenias: la evocación y el testimonio. De todas las maneras, con independencia de la edición, en ambas novelas, aunque con intenciones y matices casi antitéticos, la fotografía amplía los horizontes de la escritura.

## FINANCIAMIENTO

Este artículo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ALONSO, María (2021). «[Entrevista] Xesús Fraga, Premio Nacional de Narrativa». *Tempos dixital*, 11 de noviembre de 2021 [en línea] [1 de junio de 2022]. <<https://temposdixital.gal/cultura/entrevista-xesus-fraga-premio-nacional-de-narrativa/>>
- AXEITOS, Xosé Luis (2021). «Autobiografía, biografía e historia social da novela *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga». *A Trabe de Ouro*, 116, 167-171.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2008). «Sobre algunos motivos en Baudelaire». *Obras I*, vol. 2. Madrid: Abada, 205-259.
- BLATT, Ari J. (2009). «Phototextuality: photography, fiction, criticism». *Visual Studies*, 24 (2), 108-121.
- BODEI, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu.
- BRYANT, Marsha (1996). *Photo-textualities: Reading photographs and literature*. Newark: University of Delaware Press.
- CASAS, Ana (2022). «El falso solipsismo de la autoficción». Ana Casas (ed.). *Pensar lo real: Autoficción y discurso crítico*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 11-29.

- COGLITORE, Roberta (2016). «La verità dell'io nei fototesti autobiografici». Michele Cometa; Roberta Coglitore (ed.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 47-68.
- CONSTENLA, Tereixa (2012). «Rivas merodea por su memoria». *El País*, 22 de diciembre de 2012 [en línea] [18 de mayo de 2022]. <[https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501\\_499799.html](https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501_499799.html)>
- CORAZÓN RURAL, Álvaro (2022). «Xesús Fraga: “La base del gran estado del bienestar británico estaba en mujeres gallegas, extremeñas, portuguesas...”». *Jot Down* [en línea] [1 de junio de 2022]. <<https://www.jotdown.es/2022/06/xesus-fraga/>>
- DASILVA, Xosé Manuel (2019). «Manuel Rivas, autotraductor traducido: *As voces baixas / Las voces bajas / The Low Voices*». *Sendebarr*, 30, 61-82.
- DIAZ, Elvire (2014). «La intermedialidad en la ficción española contemporánea: diálogo entre literatura y artes visuales». Natalie Noyaret (ed.). *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Berna: Peter Lang, 25-38.
- DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2012). «La cámara oscura del yo: Metáforas fotográficas y autobiografía en España». *Iberomania*, 75-76, 250-266.
- FRAGA, Xesús (2003). *A-Z*. Vigo: Xerais.
- FRAGA, Xesús (2016). «Virtudes and Isabel: Two Galician Women in London». María Jesús Lorenzo-Modia (ed.). *Ex-sistere. Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 74-94.
- FRAGA, Xesús (2020a). *Virtudes (e misterios)*. Vigo: Galaxia.
- FRAGA, Xesús (2020b). *Virtudes (y misterios)*. Zaragoza: Xordica.
- FREUND, Gisèle (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARRIDO, Benito (2012). «Manuel Rivas: el murmullo literario de *Las voces bajas*». *Culturamas*, 16 de noviembre de 2012 [en línea] [18 de mayo de 2022]. <<https://culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>>
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana (2022). «*Virtudes (e Misterios)* and The Inner Memory: Emigration and Return as Identity Fragmentation and an Exercise of Post-Memory in Galician Diaspora». *Humanities*, 11, 38. [en línea] [16 de abril de 2023]. <<https://www.mdpi.com/2076-0787/11/2/38>>
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- HIRSCH, Marianne (2021a). *Marcos familiares: Fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- HIRSCH, Marianne (2021b). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem.
- HOOPER, Kirsty (2011). *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics*. Liverpool: Liverpool University Press.

- HUGHES, Alex; Noble, Andrea (2003). *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LÓPEZ Barros, Claudia (2021). «Imágenes que susurran: Un recorrido semiótico visual por *As voces baixas*». *Boletín de Arte*, 22, 1-10.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MONTANDON, Alain (1990). «Présentation». Alain Montandon (ed.). *Iconotextes*. París: Ophrys, 5-10.
- NERLICH, Michael (1990). «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Evelyne Sinassamy». Alain Montandon (ed.). *Iconotextes*. París: Ophrys, 255-302.
- PATIÑO, Antón (2012). «*As voces baixas* de Manuel Rivas: o libro da vida». *Galegos*, 17, 102-107.
- PEREDA, Marcos (2022). «Manuel Rivas: “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir”». *Jot Down*, 9 de marzo de 2022 [en línea] [18 de mayo de 2022]. <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>
- PITTARELLO, Elide (2015). «Che ci fanno le foto nei romanzi?». Augusto Guarino (ed.). *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Nápoles: Tullio Pironti, 249-275.
- POLIZZI, Assunta (2013). «La voz del yo en *Las voces bajas de Manuel Rivas*». *Siglo XXI: Literatura y Cultura Españolas*, 11, 115-131.
- POZUELO Yvancos, José María (2022). «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción». *Signa*, 31, 673-696.
- RIVAS, Manuel (2000). *A man dos paíños*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2001). *La mano del emigrante*. Madrid: Alfaguara.
- RIVAS, Manuel (2012a). *As voces baixas*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2012b). *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.
- RODRÍGUEZ Vega, Rexina (2016). «Panorama de la autotraducción en Galicia: La especificidad del trasvase entre lenguas en contacto en contexto diglósico». *Pasavento*, 4 (2), 329-346.
- SÁNCHEZ, Mariela (2015). «Memorias en voz baja: Transmisión oral intergeneracional: de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*». *Olivar*, 16 (24) [en línea] [18 de mayo de 2022]. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a05/7329>>
- VAZ, Jorge (2011). «Manuel Rivas». Natalie Noyaret (ed.). *La narrativa española de hoy (2000-2010): La imagen en el texto (1)*. Berna: Peter Lang, 381-408.
- VICENTE, Pedro (2018). «Políticas y propaganda del álbum familiar». Pedro Vicente; José Gómez-Isla (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas: Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación de Huesca, 13-23.

- VILAVEDRA, Dolores (2011). «La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotectual». *Romance Notes*, 51 (1), 87-96.
- VILAVEDRA, Dolores (2012). «Só é cuestión de ollar: E Rivas ensinanos a facelo». *Praza. gal*, 16 de noviembre de 2012 [en línea] [16 de abril de 2023]. <<https://praza.gal/cultura/so-e-cuestion-de-ollar-e-rivas-ensinanos-a-facelo>>
- VILAVEDRA, Dolores (2022). «Women Who Leave: Uprooting and Return in Galician Literature». *Humanities*, 11, 98 [en línea] [16 de abril de 2023]. <<https://www.mdpi.com/2076-0787/11/4/98>>
- WAGNER, Peter (1996). «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)». Peter Wagner (ed.). *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín: Walter de Gruyter, 1-40.



Copyright © Ruben Venzón, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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



# BASILIO LOSADA CASTRO, *IN MEMORIAM*<sup>1</sup>

MARÍA XESÚS LAMA, ISABEL SOLER,  
PERE COMELLAS  
Universitat de Barcelona

RESUM: Recull de tres obituàries amb motiu de la mort de Basilio Losada Castro. Aquests tres retrats, escrits per tres deixebles seus des del reconeixement i l'estima, permeten resseguir la petjada intel·lectual i afectiva que va deixar Basilio Losada com a professor, traductor, investigador, orador i primer catedràtic d'Estudis Gallecs i Portuguesos a la Universitat de Barcelona.

PARAULES CLAU: Basilio Losada; Estudis Gallecs i Portuguesos; necrològica; homenatge; Universitat de Barcelona.

## BASILIO LOSADA CASTRO, *IN MEMORIAM*

ABSTRACT: Collection of three obituaries on the occasion of the death of Basilio Losada Castro. These three portraits, written by three distinguished writers from the point of view of recognition and esteem, allow us to follow the intellectual and affective legacy that Basilio Losada left as a teacher, translator, researcher, orator and first professor of Galician and Portuguese Studies at the University of Barcelona.

KEYWORDS: Basilio Losada; Galician and Portuguese Studies; obituary; tribute; University of Barcelona.

## FOISE BASILIO LOSADA, GUIEIRO DE VIAxes INSÓLITAS E TESOUROS INTANXIBLES

Basilio Losada Castro (Pobra de San Xiao, Lánacara, 20 de xuño de 1930 – Barcelona, 9 de xullo de 2022) foi catedrático de Literatura Galaico-Portuguesa na Universitat de Barcelona, á que se incorporou desde 1968 para impartir materias de lingua e literaturas galega e portuguesa.

A súa dilatada traxectoria docente deixou unha lembranza imborrable en moitos alumnos e discípulos que recordarían sempre o impacto das súas cla-

<sup>1</sup> Aquests articles es publicaren, respectivamente, a *Praza* (10/07/2023), *El País* (10/07/2023) i *Vilaweb* (12/07/2023).

ses sobre lírica medieval ou sobre a literatura contemporánea de Galicia, Portugal e Brasil. Tamén foi profesor de moitas xeracións de estudantes norteamericanos a través dos convenios da Universitat de Barcelona co Knox College e California-Illinois desde 1971, e, desde 1990, o Dartmouth College.

Traballador incansable, a súa agudeza crítica e a súa fina sensibilidade lingüística daría lugar a dúcias de artigos, prólogos, libros e traducións, unha extensa obra que aparece catalogada no volume *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenaxe a Basilio Losada* (2000), un título moi significativo pola súa entrega á tarefa docente en tempos de liberdade vixiada, porque a exerceu sempre coa paixón do lector voraz que debece por compartir o tesouro dunha experiencia impresionante a través de autores como Martín Códax, Rosalía de Castro, Eça de Queirós, Fernando Pessoa... Aínda así, a máquina de escribir do seu despacho non deixaba de soar e escribía con regularidade implacable. Exerceu a función de ponte entre culturas de diversas formas, e como tradutor presentoulles aos lectores en español autores tan importantes como Celso Emilio Ferreiro, o maior éxito editorial de El Bardo, segundo dicía José Batlló, ou o brasileiro Jorge Amado e o Nobel José Saramago, coa novela *Memorial do convento*, que traduciu ao español merecendo o Premio Nacional de Tradución en 1991.

Pero por enriba de todos os seus méritos académicos, amigos e colegas lembrarémolo sempre como un contador de historias. Home dun tempo e unha cultura en transición entre a oralidade e a escrita, a súa voz profunda internábase na alma de quen o escoitaba cun dominio da fabulación e da dimensión sonora do verbo que anulaba mesmo o imperativo de verosimilitude, cun humor sutil que podía conducir da ironía á autoparodia ou o escepticismo. O enxeño retranqueiro dos seus centos de anécdotas, a súa expresiva gratitude por calquera pequena vivencia pracenteira e o seu amor pola arte que perseguíu en múltiples viaxes, convertíanlo nun conversador tan ameno como inescquecible.

A gratitude precisamente foi unha práctica constante no seu discurso: cara aos mestres imprevistos que marcaron a súa traxectoria, como Ramón Piñeiro coas súas cartas, cara á paisaxe da súa infancia que encheu a súa vida coa plenitude dunha visión do paraíso, os migrantes e desherdados que lle deron tantas leccións vitais nos seus primeiros anos, o amor recibido, a beleza compartida... Por iso as súas palabras, ás veces sentenciosas, outras divertidas ou expresión sincera de desconcerto, eran sempre un convite á reflexión e permanecerán na lembranza.

Basilio Losada era Académico de Honra da Real Academia Galega e recibiu a Creu de Sant Jordi, a Medalla Castelao, a Medalla Galicia, a Ordem do Cruzeiro do Sul en Brasil e a Comenda da Ordem do Infante Dom Henrique en Portugal.

MARÍA XESÚS LAMA

## CÓMO DECIRLE ADIÓS A BASILIO LOSADA

Hoy los miles de alumnos del Profesor Basilio Losada nos hemos quedado solos, con sensación de orfandad. Ya no nos lo encontraremos por el claustro de Letras, muy temprano por la mañana, con su sonrisa, con su mirada de necesitar unos segundos para reconocer al que se paraba a darle los buenos días. Podía entonces empezar una larguísima conversación llena de biografía propia, de vidas de otros, de datos, de ideas, de literatura e historia, como si el aula quedase pequeña y la clase se expandiese por el claustro y los jardines de la Universidad.

Basilio Losada abría todos los días la Facultad de Filología, en la plaza Universitat barcelonesa, desde hacía medio siglo, se metía en un despacho atiborrado de libros, por las paredes, por las mesas, por el suelo, solo él sabía que aquel caos tenía un orden, y empezaba a martillar una máquina de escribir que era un trasto viejo, desde el que llevaba una vida ofreciendo la voz en castellano de tantísimos autores portugueses que hoy son fundamentales para entender el mundo y sus conflictos. Al cabo de un rato, se oían los pasos firmes de su hija, Elena Losada. Entre los dos organizaron y afianzaron los estudios de filología gallega y portuguesa en la Universitat de Barcelona.

A principios de los 90, el día en el que yo iba a dar mi primera clase en la Facultad, se me quedó mirando y dijo: «pero si tú eres la sombra de un silbido», como si pensase «esta está muy flaca para hablar seguido una hora y media». Tenía razón: se me hizo infinita aquella clase, pero yo tenía en la cabeza, como estoy segura que tenemos todos, aquel curso sobre el Camino de Santiago que empezaba: «Sepan que quien hace el Camino está constantemente tentado por el demonio. Yo lo he hecho muchas veces y hasta me metieron una vez en una jaula». A partir de ahí empezaba un curso de historia del viaje al *finis terrae*, del Románico, de la música, de la poesía, de la mujer púber que canta y espera. «No se olviden de que cuando entran

en un templo románico, al amanecer, con la primera luz, como cualquier campesino antes de ir a labrar la tierra, están andando sobre el cuerpo muerto de Cristo», decía Basilio Losada, y el aula parecía quedar entre tinieblas.

Sus alumnos americanos lo miraban fascinados mientras decidían que aquel verano no había nada más importante que hacer que posar la mano en el parteluz de la catedral de Santiago tras andar kilómetros y kilómetros en soledad. Mucho de todo esto lo contó en una novela, *La Peregrina* (1999), prologada por José Saramago y presentada en el Aula Magna de la universidad, a rebosar, por un antiguo alumno, Manuel Vázquez Montalbán.

Sigo recurriendo a la voz de Basilio Losada de hace tantos años (estoy segura de que como tantos exalumnos que hoy son profesores) para hablar en mis horas y media sobre la ancestral feminidad de la poesía galaico-portuguesa, sobre los líos de voces de Fernando Pessoa, sobre el inconformismo de José Saramago, sobre el granítico Miguel Torga, sobre lo antipático que era Vergílio Ferreira desde su cruel poesía en prosa. Pero estoy segura de que aquel Camino de Santiago construyó los cimientos de la pasión por las culturas gallega y portuguesa de varias generaciones de alumnos que nunca olvidarán al profesor Basilio Losada.

ISABEL SOLER

## MORREU BASILIO LOSADA CASTRO, O NOSO PROFESOR

Dissabte, 9 de juliol de 2022, va morir el professor Basilio Losada Castro, durant molts anys catedràtic de gallec i portuguès de la Universitat de Barcelona i un referent per a moltes generacions d'estudiants.

Els qui vam tenir el privilegi de seguir les seves classes difícilment oblidarem aquella seva veu profunda, ferma, potent, un instrument natural que Losada dominava a la perfecció. Hi ha veus que conviden a la distracció, a la dispersió. La de Basilio Losada t'atrapava des de la primera síl·laba, et mantenia en tensió, fascinava. Donava a tot el que explicava una altura narrativa extraordinària, et transportava a un espai màgic i mític. Era una veu que t'obria la porta a mons fantàstics. A les seves classes, o conferències, o xerrades informals al passadís, tant se val, sempre tenies la sensació de descobrir alguna cosa important, fabulosa, fonamental per entendre el món, la història,

l'art o la vida. Era d'aquells professors que et recomana un llibre i corres a la biblioteca a buscar-lo, o a la llibreria a comparar-lo, perquè sents que t'entusiasmarà, que t'obrirà els ulls. I després, sovint resultava que era molt més interessant la interpretació que en feia el professor Losada, la seva manera d'entendre les aportacions del llibre o de l'autor, que no pas el llibre mateix.

Les seves classes sobre literatura medieval galaicoportuguesa —o sobre Fernando Pessoa— estaven sempre plenes d'estudiants de totes les especialitats i de tots els interessos. Recordo que tenia una estimació especial pel trobador Mendinho, el petit Mendo, la biografia del qual ens és desconeguda: només en coneixem un sol poema, d'una senzillesa extraordinària, com moltes de les cançons d'amic d'aquella tradició poètica tan interessant com l'occitana però en general segurament molt menys coneguda. El professor Losada et transportava amb aquell poema a l'illa de San Simón, on una noia jove i bonica, sola, s'enfrontava a unes onades que de sobte eren les onades de la vida, de la solitud, de la por a la mort inevitable. La cançoneta, en l'explicació de Losada, havia crescut fins a esdevenir la representació del misteri, d'allò que només l'art és capaç de representar o de fer intuir.

Més enllà, però, de l'activitat acadèmica, Basilio Losada era un veritable joglar, un contador d'històries en la millor tradició ancestral. El domini del registre, de les pauses, la ironia —la famosa *retranca* gallega—, tot ho posava al servei d'un bon relat, d'una anècdota brillant, d'un cas curiós i alligador. Losada era un mestre a l'hora d'esborrar la frontera entre realitat i ficció, perquè, com deia al funeral la seva filla —també una fantàstica professora, els pots s'assemblen a les olles—, a vegades la realitat no és prou interessant. Les seves històries podien no ajustar-se necessàriament i rigorosament a uns fets, però sempre contenien una bona dosi de veritat. Al capdavant, ens recordava que la paraula, la literatura, en qualsevol de les seves formes, oral o escrita, popular o elitista, lírica o èpica, és el que ens fa humans.

Basilio Losada ha sigut un home multidimensional, amb una llarga i fructífera vida (més llarga del que sembla: al capdavant, com ell deia sempre, havia nascut al segle XII). Altres segurament en recordaran alguna d'aquestes dimensions: el seu paper de pont cultural, les relacions amb Galícia, el paper de crític, l'enorme tasca de traductor i d'introducció de la literatura gallega, portuguesa i brasilera, la bibliofília... Jo en volia destacar el seu paper de professor, de mestre. Hi ha moltes maneres d'aprendre i d'ensenyar. La classe magistral,

tan menystinguda, no és pas de les menys divertides, ni de les menys instructives. A condició que qui la faci sigui realment això, un *magister*, un mestre. Com en Basilio.

PERE COMELLAS



Copyright © María Xesús Lama, Isabel Soler and Pere Comellas, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.

# LA BIBLIOTECA NÉLIDA PIÑÓN EN EL INSTITUTO CERVANTES DE RÍO DE JANEIRO

ANTONIO MAURA

Exdirector del Instituto Cervantes de Río de Janeiro

CARLOS ALBERTO DELLA PASCHOA

Bibliotecario del Instituto Cervantes de Río de Janeiro

RESUMEN: La reciente inauguración de la Biblioteca Nélide Piñón en el Instituto Cervantes de Río de Janeiro es el fruto de una larga historia que se inició con la primera donación de la autora en 2011, inicialmente instalada en el Instituto Cervantes de Salvador de Bahía. El traslado a Río y la ampliación con otros ocho mil volúmenes le convierten en un centro de recursos imprescindible sobre la autora y la vida cultural brasileña de su tiempo.

PALABRAS CLAVE: Nélide Piñón; biblioteca; donación; Instituto Cervantes; Río de Janeiro.

RESUM: La inauguració recent de la Biblioteca Nélide Piñón a l'Institut Cervantes de Rio de Janeiro és el fruit d'una llarga història que va començar amb la primera donació de l'autora el 2011, instal·lada inicialment a l'Institut Cervantes de Salvador de Bahia. Amb el trasllat a Rio i l'ampliació amb vuit mil volums més, constitueix un centre de recursos imprescindible sobre l'autora i la vida cultural brasilera del seu temps.

PARAULES CLAU: Nélide Piñón; biblioteca; donació; Institut Cervantes; Rio de Janeiro.

ABSTRACT: The recent opening of the Nélide Piñón Library at the Cervantes Institute in Rio de Janeiro is the fruit of a long story that began with the author's first donation in 2011, initially installed at the Cervantes Institute in Salvador de Bahia. The move to Rio and the expansion with another eight thousand volumes constitutes an essential resource centre on the author and the Brazilian cultural life of her time.

KEYWORDS: Nélide Piñón; library; donation; Cervantes Institute; Rio de Janeiro.

El 9 de noviembre de 2011 se inauguró en el Instituto Cervantes de Salvador de Bahía (Brasil) la primera biblioteca dedicada a una autora que no era propiamente de lengua española. Se trataba de Nélide Piñón, una escritora brasileña que tenía ya una larga relación con la cultura y las instituciones culturales españolas. En 2003 había recibido el Premio Menéndez Pelayo de manos de la entonces ministra de cultura española, Pilar del Castillo, con una *laudatio* proferida por Mario Vargas Llosa. El premio Nobel era un amigo personal de la escritora brasileña y ya habían colaborado en diferentes aventuras literarias.

En aquella ocasión, el autor de la *La guerra del fin del mundo*, que dedicó su novela «a Euclides da Cunha en el otro mundo; y, en este mundo, a Nélide Piñón», elogió de esta última escritora su «búsqueda permanente de la lucidez, de la sensatez y de la razón, su trabajo sin concesiones y su cuidado de las formas tanto en la literatura como en la vida, de modo que cuando se discrepa de sus opiniones, hay que hacerlo con tristeza». Eran palabras afectuosas y completamente ajustadas a la personalidad humana y profesional de la creadora de la más importante novela escrita sobre la emigración gallega y española a Brasil. La autora de *La república de los sueños* recibió dos años más tarde, en 2005, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, en cuyo acto de entrega había subrayado: «procedo del Brasil y reverencio la majestad de la lengua portuguesa. [...] Pero, como escritora brasileña, huelo la brisa de la floresta y del mar, los códigos de mi identidad. Nada en mí borra el camino de regreso al lar brasileño. Aprendí, niña aún, cierto día lluvioso de noviembre en el puerto de Vigo, a amar España, patria de mi génesis».

En 2011, por tanto, Nélide ya era una escritora reconocida en los ámbitos académicos españoles: la Universidad de Santiago de Compostela le había otorgado el *Doctor Honoris Causa* en 1998 y la Universidad de Salamanca había dedicado unas jornadas a estudiar su obra en 2009. También antes de 2011, la escritora carioca había publicado en editoriales españolas novelas como *Tebas de mi corazón* (Madrid, 1974), *La fuerza del destino* (Barcelona, 1978) y *La república de los sueños* (Madrid, 1999), entre otras. Sin embargo, fue el Premio Príncipe de Asturias de Las Letras de 2005 lo que marcó un antes y un después en la difusión de su obra en la península de lengua castellana. Hay que recordar que uno de los principales promotores y avales de la candidatura de Nélide para este galardón fue el Instituto Cervantes. Este hecho, así como el amor de Nélide a sus ancestros gallegos, hizo que la escritora brasileña decidiera donar parte de su biblioteca personal —3.700 libros— a este Instituto para ser conservados en la nueva biblioteca que llevaría su nombre en el centro de Salvador de Bahía. En el acto de la inauguración de tan significativa biblioteca, la entonces directora de la institución, Carmen Caffarel, afirmó que «por primera vez se hizo una excepción con este gesto de honrar una lengua y una cultura de la que nos sentimos muy próximos y para ello nada mejor que hacerlo en la persona de una de sus mayores escritoras contemporáneas, pero también deseamos poner de relieve la naturaleza del lugar de encuentro de lenguas y culturas que representa el Instituto Cervantes».

Las bibliotecas de la Red de Bibliotecas del Instituto Cervantes (RBIC) suelen recibir el nombre de un personaje insigne de la cultura española e hispanoamericana, y conforme a la política de desarrollo de colecciones de la RBIC (2009) al recibir tal nombre están obligadas a «convertirse en punto de referencia sobre ese autor en la Red», además de adquirir la bibliografía *de y sobre él*, las traducciones y estudios sobre el escritor en el país de acogida y desarrollar herramientas informativas sobre su obra. Estas labores se fueron realizando en el centro de Salvador de Bahía, pero solo se completaron cuando la sede de la biblioteca Nélica Piñón se trasladó a Río de Janeiro. Contaré brevemente cómo se produjeron los hechos. El año 2017, al ser nombrado director del Instituto Cervantes en esta última ciudad, sentí el enorme interés de la autora de *La república de los sueños* por ceder el resto de su biblioteca personal a la institución española, pero también era su deseo que la biblioteca que llevase su nombre se encontrase en la ciudad en la que había nacido. Aquello no resultaba tan fácil, ya que la biblioteca del IC de Río llevaba por nombre el de un poeta asturiano, José García Nieto, premio Cervantes en 1996. Es importante y necesario resaltar la generosidad de Paloma García Nieto, hija del poeta, que aceptó este cambio de nombres de modo que la biblioteca del Instituto Cervantes de Salvador de Bahía pasase a llamarse Biblioteca García Nieto, y la de Río, Nélica Piñón. Una vez efectuado este cambio de nombres, la escritora brasileña legó el resto de su biblioteca, unos ocho mil volúmenes aproximadamente, al Instituto. A lo largo de la segunda mitad de 2021 se efectuó dicha donación y se iniciaron los trabajos de su catalogación. Entre los ejemplares depositados en el Instituto Cervantes de Río de Janeiro se encuentran obras raras, ediciones especiales y limitadas, libros descatalogados, escritos en diferentes idiomas —portugués, francés, español, gallego, inglés— con dedicatorias y marcas de origen. Por ser un fondo con características muy específicas, se necesitó formar a un equipo de catalogadores para lidiar con semejante tarea.

La Biblioteca de Río de Janeiro ya contaba con diferentes colecciones que versan sobre las relaciones entre España e Hispanoamérica y Brasil, libros sobre Brasil publicados por autores hispanos y traducciones de obras de creación españolas e hispanoamericanas al portugués. Río de Janeiro es una de las principales ciudades brasileñas marcadas por la inmigración española y donde vivieron algunos escritores españoles como Juan Valera y Rosa Chacel, entre otros. Dentro de esta colección, se destaca la *Valeriana*, dedicada al diplomático y novelista español Juan Valera, que vivió en Río de Janeiro a finales del

siglo XIX, la *Sepharad*, que versa sobre la cultura sefardí, o la *Carlota Joaquina de Borbón*, dedicada a la reina consorte de Juan VI y primera reina de Brasil. Sin embargo, el legado de Nélide Piñón ha conferido un nuevo perfil a la biblioteca, que ahora contiene la colección personal de una de las más significativas escritoras brasileñas contemporáneas. En esta colección se pueden hallar documentos raros, ediciones especiales, títulos descatalogados, primeras ediciones, numerosos ejemplares con dedicatorias muy singulares de los premios Nobel de Literatura Toni Morrison, Vargas Llosa, García Márquez o de importantes autores de la literatura brasileña del siglo XX como Rubem Fonseca, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector y otros muchos. Entre todas estas piezas bibliográficas destaca el texto mecanografiado de *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa. Este ejemplar es muy importante, pues, además de ser la primera versión de la novela, está firmada y contiene correcciones manuscritas del autor.

Una de las secciones más importantes de la colección de Nélide Piñón es la de ballet. A través de sus documentos es posible conocer la historia de este tipo de danza en América del Sur en el siglo XX, marcada sobre todo por la influencia de los Ballets Russes. Gran admiradora de la danza, Nélide conservó los programas de las presentaciones de ballet que solía ver asiduamente los fines de semana en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. En total son cuatro tomos que registran el pasaje de las grandes compañías de ballet del siglo XX por Sudamérica de 1948 a 1957: el Gran Ballet de Montecarlo, el Original Ballet Russe, el American National Ballet, el Basil's Theatre, el Ballet Russe du Colonel y el Grand Ballet du Marquis de Cuevas, entre otros. Algunos programas están autografiados por destacadas bailarinas rusas como Tamara Toumanova o Tatiana Leskova. En aquel momento no había ninguna bibliografía sobre ballet en lengua portuguesa. Las publicaciones eran importadas de Inglaterra, Estados Unidos y Francia, y Nélide solía comprarlas en la antigua Livraria Editora Freitas Bastos en el Largo do Machado del centro de la ciudad. Las primeras traducciones al español fueron publicadas a partir de 1940 en Argentina, país donde nació la compañía de ballet más antigua de Sudamérica: la del Teatro Colón de Buenos Aires. Tal hecho hizo posible la difusión de los textos de grandes teóricos y críticos de ballet como Arnold Haskell y Jean-Georges Noverre, así como la edición de trabajos eruditos sobre los ballets rusos, lo que pone de relieve la influencia de este tipo de danza en la evolución del ballet argentino, brasileño y uruguayo.

Otro de los apartados más significativos de la biblioteca es el denominado *La Galicia de Nélide Piñón* que, por deseo expreso de la escritora carioca,

reúne la colección completa de sus libros en lengua gallega. Con esta donación, más la de otros destacados descendientes de gallegos que vivieron en la ciudad de la bahía de Guanabara, como el poeta Reynaldo Valinho, entre otros, la biblioteca del Instituto Cervantes de Río de Janeiro tiene posiblemente el mayor fondo de obras en lengua gallega de todo Brasil.

Además de su colección bibliográfica, Nélida Piñón donó objetos decorativos y un retrato suyo pintado por la artista catalana Leticia Feduchi. La académica hispano-brasileña donó también algunos objetos tradicionales, como dos reproducciones de petroglifos que se encuentran en la región de Cotobade, un hórreo, una figura de Santiago dentro de un barco y una *meiga*.

Para la inauguración de la biblioteca Nélida Piñón de Río de Janeiro el 20 de junio de 2022 se trasladó a la ciudad carioca el director de todos los Institutos Cervantes del mundo, Luis García Montero, y acudieron las personalidades más significativas de las instituciones culturales de la ciudad representando a las Academias de Letras (ABL y ACL), al Instituto Histórico Geográfico Brasileño (IHGB), al Pen Club de Brasil, a la Biblioteca Nacional, y a la Casa Ruy Barbosa, entre otros.

De algún modo, esta biblioteca sella el doble compromiso de la autora de *La república de los sueños* con la ciudad en la que nació y con la patria de la que era oriunda. Este doble compromiso supone levantar un puente cultural para conectar culturalmente dos continentes, dos lenguas y dos literaturas: España y Brasil están hoy mucho más próximas gracias a la biblioteca que recibe el nombre de Nélida Piñón en Río de Janeiro.



Copyright © Antonio Maura and Carlos Alberto della Paschoa, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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>.



# EN LA MUERTE DE ALAN FREELAND (1940-2022)

ELENA LOSADA SOLER  
Universitat de Barcelona

RESUMEN: Con motivo de la muerte de Alan Freeland se recuerda su trayectoria profesional. Se destacan sus decisivas aportaciones a los estudios lusófonos, especialmente en torno a la obra de Eça de Queirós, y su importante labor como mediador cultural y profesor de lengua y literatura portuguesas en el Reino Unido.

PALABRAS CLAVE: Alan Freeland; estudios portugueses; necrológica; homenaje; Southampton University.

RESUM: Amb motiu de la mort d'Alan Freeland, es recorda la seva trajectòria professional. Es destaquen les seves decisives aportacions als estudis lusòfons, especialment entorn de l'obra d'Eça de Queirós, i la seva important labor com a mediador cultural i professor de llengua i literatura portugueses al Regne Unit.

PARAULES CLAU: Alan Freeland; estudis portuguesos; necrològica; homenatge; Southampton University.

ABSTRACT: In honour of Alan Freeland's death, his professional career is here remembered. It highlights his decisive contributions to Lusophone studies, especially around the work of Eça de Queirós, and his important work as a cultural mediator and teacher of Portuguese language and literature in the United Kingdom.

KEYWORDS: Alan Freeland; Portuguese studies; obituary; tribute; Southampton University.

En diciembre de 2022 me llegó la noticia de la muerte de Alan Freeland, que era, cuando se jubiló en el año 2000, catedrático de Estudios Portugueses de la Universidad de Southampton (GB). La muerte de un buen colega, que era además una buena persona, siempre entristece, pero en este caso su efecto sobre mí fue mayor porque se trataba de alguien que había dedicado gran parte de su vida académica al estudio de la obra de José Maria de Eça de Queirós. Los queirosianistas perdíamos, pues, a uno de los nuestros.

Nacido en Irlanda del Norte en 1940, Alan Freeland se licenció en Lenguas Modernas y Medievales en la Universidad de Cambridge y obtuvo su doctorado con la tesis titulada *The Individual and Society in the Novels of Eça de Queiroz*. Su queirosianismo militante se afirmó, pues, desde su juventud, y, como suele ser frecuente en los queirosianistas, no le abandonó nunca. Dedicó una buena parte de su carrera investigadora al estudio de la obra del gran

autor portugués y la llenó de trabajos tan relevantes como *O Leitor e a Verdade Oculta: Ensaio sobre Os Maias*, (IN-CM, Lisboa, 1989), donde analizó las capas narrativas de la novela de Eça, incluido el incesto, como una estructura destinada a señalar indirectamente la confusión social oculta bajo la apariencia del orden burgués. En 1994 publicó una edición completa de la correspondencia consular de Eça de Queirós (Cosmos, Lisboa, 1994) que vino a llenar un espacio hasta entonces poco o nada atendido de los estudios sobre el autor, y nos brindó nuevas perspectivas sobre su evolución ideológica. Por último, ya jubilado, contribuyó al gran proyecto de la edición crítica de la obra completa de Eça de Queirós, coordinado por el Prof. Carlos Reis, con su edición de la traducción-recreación queirosiana del *best-seller* de Rider Haggard *King's Solomon Mines (As Minas de Salomão)*, Lisboa, IN-CM, 2008), una traducción «sutilmente infiel», como afirmó Freeland, y representativa de las opiniones del traductor sobre el imperialismo británico.

Más allá de su labor como queirosianista, hay que destacar también sus trabajos de investigación de finales de los años noventa sobre la evolución del concepto de identidad nacional en Portugal entre 1870 y 1910. Y, como un profesor universitario no puede ni debe ser solo un investigador, Alan Freeland fue también un gran profesor de lengua y literatura portuguesas, un verdadero mediador cultural y uno de los grandes valedores del lusitanismo en el sistema universitario británico, dándole una perspectiva amplia e interdisciplinar que redundó en la creación en Southampton de un importantísimo núcleo de estudios lusófonos con la colaboración de la Fundação Calouste Gulbenkian.

*Last, but not least*, debo destacar su colaboración fundamental en el famoso *Discovering Portuguese*, el curso de portugués para anglohablantes que ofreció entre 1987 y 1995 la BBC (*Discovering Portuguese: An Introduction to the Language and People*, BBC Books, 1987). Una versión adaptada se emitió en la radio finlandesa en 1992.

Sirva esta semblanza intelectual de Alan Freeland, elaborada con la información preciosa que me proporcionaron su viuda, Jane Freeland, y su amigo, el Prof. Henry Ettinghausen, mi amigo y vecino desde hace más de cuarenta años, para despedir a un lusitanista insigne, representante de una generación que abrió el camino a la cultura lusófona en las universidades de Europa.



Copyright © Elena Losada Soler, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-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



## A LITERATURA LUSO-AFRICANA SOB O PRISMA DA FRANCOFONIA

Haydara Abou (2022).

*Le rôle de la littérature dans le processus  
de décolonisation en Afrique lusophone*  
(Dakar: L'Harmattan Sénégal)

Haydara Abou, professor emérito de literatura portuguesa da Universidade Cheikh Diop de Dakar, oferece neste volume uma visão panorâmica das literaturas africanas escritas em português ao público acadêmico francófono. Tendo já se debruçado sobre o impacto das guerras de libertação na Revolução dos Cravos, em um estudo publicado em 2007, o pesquisador analisa agora a presença desse processo na literatura, dando destaque à dimensão engajada da produção luso-africana no período antecedente às independências, isto é, entre os anos 1950 e 1970. Como bem pontuado em sua introdução, são poucos os estudos comparativos que têm como objeto um *corpus* literário plurilíngue à escala do continente. Isto porque, qualquer que seja a sua «nacionalidade», uma obra literária africana raramente é estudada fora do eixo linguístico que lhe foi herdado do período colonial. Nessa perspectiva, o projeto de H. Abou apresenta uma dimensão de reparação (pós)colonial, na medida em que entrecruza dois eixos geolinguísticos por meio de aproximações pouco usuais — e, portanto, deveras pertinentes — entre textos lusófonos e francófonos do continente africano.

Em seu prefácio ao volume, Honorine Sare, professora de literatura africana da Universidade de Ouagadougou, reforça a ideia de um completo desconhecimento das literaturas de língua portuguesa nos demais territórios do continente, o que a leva a tecer longos elogios tanto ao autor, «homem de virtude» e «grande erudito na área dos estudos romanísticos» (p. 9), quanto ao projeto por ele depreendido. No entanto, em seu texto de apresentação, a pesquisadora retoma acriticamente alguns problemas metodológicos que figuram no estudo de H. Abou. Ao mencionar, por exemplo, o papel do Brasil no processo de formação das literaturas luso-africanas, H. Sare homogeneiza processos históricos, correntes estéticas e autores muito distintos uns dos outros. Assim, não se pode dizer que «os negros brasileiros viveram as mesmas condições

de colonização que os africanos» (p. 13), tampouco que José Alencar, Jorge Amado e Guimarães Rosa se inscrevem em um mesmo projeto «regionalista» de «combate pela emancipação» (p. 13). A bem dizer, nenhum desses autores se vincula a qualquer projeto de emancipação política, sobretudo porque o Brasil não rompe com sua estrutura monárquica e escravagista após a sua independência em 1822. Enquanto na África as lutas anticoloniais são travadas nos textos literários, no Brasil, o discurso da independência não se opõe ao passado colonial do país. Não se trata, portanto, no caso brasileiro, de romper com uma tradição europeia, mas de adaptar essa tradição à uma realidade «local». A explicitação dessa diferença poderia ter evitado pressupostos conceituais e aproximações historicamente equivocadas entre sistemas políticos e literários muito distintos uns dos outros.

Com o intuito de apresentar as literaturas africanas de língua portuguesa em uma perspectiva diacrônica, H. Abou divide seu estudo em duas partes, cada uma com dois capítulos subdivididos igualmente em três partes, configurando uma espécie de cascata que muito se assemelha ao formato de uma tese. A primeira parte focaliza obras que denunciam a exploração colonial em seus múltiplos aspectos, sejam eles materiais (trabalho forçado, desastres ecológicos e miséria social) ou simbólicos (aculturação), com destaque para algumas estratégias literárias de subversão dessas relações de poder (o teatro popular Tchiloli em São Tomé e a «africanização» do estilo narrativo de alguns romancistas). A temática social (miséria e imigração) é analisada sob o prisma dos romances cabo-verdianos *Contra mar e vento* (1980) e *Ilhéu da Contenda* (1985), de Teixeira de Sousa, *Chiquinho* (1947), de Baltazar Lopes e, enfim, *Chuva Braba* (1956), de Manuel Lopes.

Cabe aqui problematizar a tradução de alguns conceitos que não têm as mesmas acepções em português e em francês, como o de «literatura colonial» que intitula essa primeira parte. H. Abou utiliza a expressão num sentido cronológico, isto é, para designar um conjunto de obras literárias produzidas durante o período colonial; no entanto, no espaço francófono, ela assume um sentido mais temático, referindo-se aos textos que, de uma forma ou de outra, corroboram com a ideologia colonial, como é o caso das narrativas de viagem marcadas pela estética do exotismo. Nessa perspectiva, os textos que questionam a ordem colonial não seriam considerados como «literatura colonial» ainda que produzidos durante a colonização francesa no continente. Esses mal-entendidos de tradução dizem muito sobre as diferenças historiográficas e epistemológicas entre os dois sistemas linguísticos literários em questão no

estudo. Mais uma vez, teria sido útil apontar e descrever essas diferenças, na medida em que elas possibilitam um certo diálogo, uma certa compreensão da lusofonia africana sob o prisma francófono, um aspecto importante deste trabalho.

Na segunda parte do volume, o autor procura trazer exemplos precisos dos embates anticoloniais em uma produção literária não mais «colonial», mas «revolucionária» da África lusófona. Trata-se, pois, de descrever o engajamento dos autores à luta armada, bem como a missão incarnada por suas produções ficcionais durante o período das lutas em favor das independências. Mais do que apenas denunciar, a ideia seria construir o futuro da nação de cada uma das então colônias portuguesas na África. H. Abou repertoria alguns textos imbuídos desse projeto político-ideológico, salientando, por exemplo, a importância dada ao acesso à cultura letrada no primeiro romance de Pepetela, *As Aventuras de Ngunga* (1972), escrito poucos anos antes da independência de Angola. Também têm lugar em seu trabalho uma série de dicotomias de ordem colonial (oralidade e escrita, misticismo e racionalidade, entre outras) abordadas pelo guineense Abdoulai Sila em sua trilogia romanesca — *Eterna paixão* (1994), *A Última Tragédia* (1995) e *Mistida* (1997). O autor trata ainda nesta segunda parte das diferentes formas de engajamento coletivo na poesia de Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Noemia de Sousa, e na prosa de Pepetela e Luandino Vieira.

O objetivo central do trabalho é mostrar a que ponto a literatura se transforma em arma de combate e instrumento de construção da identidade no contexto luso-africano. Os textos revisitados por H. Abou teriam um papel de vanguarda na formação política dos movimentos anticoloniais, servindo também como fonte para conhecer o que o pesquisador chama de «dura realidade» (p. 203) das colônias portuguesas na África. Nesse sentido, é importante o panorama de obras e autores explorados no volume. Além de autores emblemáticos como Agostinho Neto e Luandino Vieira em Angola, José Craveirinha, Mia Couto e Luis Bernardo Honwana em Moçambique, ou ainda Teixeira de Sousa no Cabo Verde, H. Abou se debruça sobre outros menos conhecidos. Ele analisa, por exemplo, a representação do trabalho forçado em alguns contos dos angolanos Boaventura Cardoso e Fernando Andrade Costas, respectivamente publicados em *O Fogo da Fala* e *Estórias de contratados*, ambos em 1980, ou ainda no romance *Silêncio em chamas* (1979), de José de Freitas. A pesquisa conta também com um denso embasamento teórico. Para abordar a intrínseca relação entre literatura e política na produção moçambicana ligada

à FRELIMO, H. Abou se refere algumas vezes ao estudo de Maria-Benedita Basto em *A guerra das escritas* (2006), dedicado à produção de um cânone literário que exclui poetas não militantes em Moçambique. Por outro lado, em suas análises do romance *Mayombe*, de Pepetela, o autor faz oportunamente referência à pesquisa de Ana Mafalda Leite em *A modalização épica nas literaturas africanas* (1995), dedicada à influência do gênero épico nas literaturas africanas de língua portuguesa.

Isto posto, o trabalho apresenta uma série de problemas metodológicos e historiográficos, a começar pela escolha do *corpus* literário, já que o autor não se limita ao escopo anunciado na introdução, entre 1950 e 1974, selecionando obras produzidas antes e depois desse período — que ele chama «colonial» (p. 17) — sem, todavia, assinalar esses desvios. É o caso das produções ligadas à *Claridade*, revista fundada em 1936 no Cabo Verde por Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e Jorge Barbosa. Embora seus fundadores desejassem explorar uma identidade essencialmente cabo-verdiana com a proposta de «fincar os pés na terra», conforme o mote da revista devidamente citado por H. Abou (p. 105), os textos contidos nos nove números da revista não apresentavam à altura uma dimensão anticolonial; ao contrário, alguns deles chegam a elogiar o modelo de colonização portuguesa. Além disso, não é possível afirmar que as obras publicadas após as independências tenham participado do processo político de descolonização do continente, embora muitas vezes façam referência a ele. É o caso da produção de Mia Couto, frequentemente abordada na segunda parte do volume.

Mas o maior problema do estudo é, sem dúvida, o uso expressivo e descuidado de conceitos complexos, que resulta em um encadeamento de pressupostos inexatos e em comparações superficiais. H. Abou atribui, por exemplo, o diálogo tecido entre africanos e brasileiros no campo da literatura à uma «similaridade de sistemas coloniais» (p. 32 e p. 208), ideia que, se não é de todo falsa, mereceria uma abordagem mais nuançada. No Brasil, o apego às formas populares, que emergem e ganham força no Modernismo e no chamado romance de 1930, traduz certamente uma emancipação, mas apenas estética, enquanto na África, essa emancipação se dá também — e sobretudo — politicamente. Não se trata, portanto, do mesmo «paradigma identitário» (p. 208), como afirma o pesquisador.

É também reducionista a ideia segundo a qual a maior parte das obras literárias da África lusófona remete ao conto oral africano (p. 14), sobretudo porque ela tende a reforçar uma concepção colonial da oralidade, construída

pelo colonialismo, em oposição à escrita ocidental. Isso explica por que as características literárias de um conjunto vasto de escritores de diferentes períodos e espaços sejam globalmente interpretadas no volume como uma resposta à dominação colonial (p. 129). Nota-se ainda um apelo à uma «essência» africana, uma cultura «autêntica» que passaria necessariamente despercebida por quem é de fora do continente: «a influência da tradição, da ancestralidade e dos mitos é fortemente presente» (p. 33), afirma o pesquisador acerca do *corpus* sobre o qual se debruça, sem se preocupar em nuançar qualquer um desses conceitos de difícil (impossível) definição. Nesse contexto, Mia Couto aparece como o autor que melhor defendeu a cultura africana» (p. 117), cultura esta definida como o «elemento identitário da personalidade do homem africano» (p. 119). É também irônico que o fenômeno da aculturação seja definido por meio de uma série de generalizações arriscadas, por vezes racializadas, como quando afirma que «os mestiços têm uma cultura híbrida» (p. 78).

Se o conceito de oralidade não é criticamente e historicamente definido, tampouco as análises literárias depreendidas no estudo o podem ilustrar. Ora, seria preferível delimitar o *corpus* em favor de um exame mais denso de uma ou outra obra, em vez de citar uma grande variedade de textos para analisar às vezes uma só palavra de cada um deles. Com efeito, o estudo da oralidade é frequentemente reduzido ao uso de neologismos que teriam por função «traduzir termos em português que não existem na língua africana» (p. 127). A que «língua africana» se refere o autor precisamente? De todo modo, os exemplos tirados dos textos de Luandino Vieira ou Mia Couto apontam para uma invenção subversiva do uso da língua portuguesa (que tampouco traduz línguas africanas), e não a uma «tradução» entre sistemas linguísticos como afirma ele.

À dimensão «culturalista» ou essencialista da abordagem teórica de H. Abou acrescentam-se problemas estruturais de várias ordens. Frases desconectadas uma das outras, repetições, contradições, ausência de coesão e justaposição de diferentes assuntos em um mesmo parágrafo são alguns elementos que dificultam a compreensão do texto. A literatura norte-americana aparece, quanto a ela, associada à literatura brasileira (Semana de Arte Moderna) e não é possível compreender que papel teve o movimento da Harlem Renaissance na literatura cabo-verdiana, cuja emergência e formação está mais intimamente ligada ao modernismo brasileiro. Também se pode lamentar a ausência de explicações contextuais ao público visado pelo estudo, o qual desconhece, *a priori*, as referências políticas e literárias citadas. Uma breve explicação sobre a FRELIMO em Moçambique, sobre o MPLA em Angola ou, ainda, a defini-

ção da palavra *musseque* teriam sido úteis à compreensão de alguns elementos-chave do texto.

Essa falta de clareza é também consequência de abundantes problemas formais, que uma simples revisão do texto poderia ter evitado. Além dos erros de ortografia (flagrantes na transcrição de nomes de autores e obras) e de sintaxe que prejudicam a leitura, há um descuido com as chamadas de notas que comprometem fatalmente o alcance da pesquisa depreendida, até porque, muitas vezes, é difícil encontrar a obra referenciada. Algumas citações aparecem sem referências, ou com referências incorretas e/ou incompletas no rodapé do texto. Há também uma série de assimetrias no plano das traduções, pois alguns textos são citados no original com tradução em rodapé, enquanto outros figuram em traduções do autor, sem referência ao original. Por que citar Hampaté Bâ (p. 150), Albert Memmi (p. 199), Frantz Fanon (p. 164), ou mesmo Walter Benjamin (p. 195) em português, se o público-alvo do volume é francófono? Por outro lado, por que não citar as traduções publicadas em francês dos livros citados? É o caso de *O desejo de Kianda* (1995), de Pepetela, que os leitores francófonos poderiam conhecer como *L'esprit des eaux*, graças à tradução de Michel Laban que data de 2002.

Pode-se, portanto, lamentar que essa falta de rigor comprometa consideravelmente o interesse do trabalho acadêmico de H. Abou. Trata-se de uma proposta original, a de apresentar alguns momentos decisivos das literaturas luso-africanas ao público francófono, aproximando duas áreas literárias e linguísticas raramente colocadas em perspectiva. No entanto, além de inúmeros problemas de coerência e coesão, o estudo é permeado por uma certa visão colonialista do continente africano em suas relações com o Ocidente, não só porque apresenta os embates coloniais como única chave de leitura de uma vasta produção literária, mas também porque esta e outras visões restritas, por vezes estereotipadas, da África não dão conta da complexidade das questões envolvendo a literatura e a realidade social da qual ela emerge.

MIRELLA DO CARMO BOTARO  
Sorbonne Université  
mifofura@gmail.com

# O PREGO E O RINOCERONTE OU UN RETRATO SIN PARED: RESISTÊNCIAS E REPRESENTATIVIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Regina Dalcastagnè (2021).

*O prego e o rinoceronte: resistências na literatura brasileira*  
(Porto Alegre: Zouk)

Regina Dalcastagnè (2022).

*Un retrato sin pared: Memorias, ausencias  
y confrontaciones en la narrativa brasileña contemporánea*  
(Buenos Aires: Mandacaru)

A trajetória de pesquisa de Regina Dalcastagnè sinaliza uma busca por aquilo que fica «fora do retrato» da literatura brasileira, como marca o título de um de seus estudos (Dalcastagnè 2012). Suas publicações na última década dão a pista de um caminho «pelas margens» (2011), no qual a literatura se apresenta como «um território contestado» (2012), tal como se vê em *Literatura e exclusão* (2017), *Literatura e resistência* (2018), *Literatura e direitos humanos* (2018), *Literatura e periferias* (2019).

*O prego e o rinoceronte* — coletânea publicada em 2021 pela editora Zouk e traduzida ao castelhano no ano seguinte pela editora argentino-brasileira Mandacaru — recolhe um conjunto heterogêneo de estudos, alguns publicados anteriormente, como indica a autora na introdução, além de capítulos inéditos. São textos que agora se reúnem mediante dois eixos — lembrar e persistir — movimentados pela força de um olhar analítico capaz de «dobrar a esquina».

Com essa imagem, a autora ilustra a dificuldade de se enxergar para além das formas conhecidas e consagradas quando não se experimenta sair do lugar em que tanto a criação literária quanto sua recepção tradicionalmente se mantiveram assentadas: presas ao que está «ao alcance de nossos olhos míopes, de nossa pálida imaginação», como pontua Dalcastagnè (2021: 15), ou «encasteladas» na universidade.

Desta irrisignação ao lugar comum decorre também o questionamento dos limites de nossa compreensão e do conhecimento, uma vez que mediados por formas de representação repetidas, firmadas em uma estrutura social que se assenta na exclusão e deslegitima outras formas de viver, saber, contar.

Uma das histórias evocadas pelo título original do livro convida a esta reflexão: a xilogravura de um rinoceronte indiano, feita em 1515, determinou as representações do animal por quase 300 anos, tal como um sulco antigo que orienta os novos traços sobre o mesmo suporte: não era somente a expressão, mas o próprio olhar que estava marcado, delimitando já a raiz experiencial-perceptiva da representação.

A autora então provoca: «Mas quais são os outros rinocerontes que temos presos em nossas paredes e em nossa imaginação?» (Dalcastagnè 2021: 13). E como falar em literatura brasileira, sem problematizar tanto o que se legitima como literatura como também a própria imaginação do Brasil?

Neste sentido, a autora traz o conceito de Benedict Anderson (1991 [1983]) para ponderar que, a despeito de toda a diversidade que a compõe, esta «comunidade imaginada» como Brasil estabeleceu um espaço de produção literária em que a homogeneidade predomina.

Em um dos capítulos, por exemplo, examina-se um *corpus* de 388 romances: 258 deles escritos entre 1990 e 2004 e publicados pelas editoras mais prestigiosas do Brasil; outros 130 publicados entre 1965 e 1979 pelas duas editoras de mais circulação na época.

O estudo delata, na crueza dos números, «a cor do silêncio» na literatura brasileira contemporânea: 93,9% dos autores e autoras são brancos, em contraposição a 3,6% que não tiveram a cor identificada e apenas 2,4% identificados como «não brancos». A contundente homogeneidade racial revela-se, assim, ainda mais forte que a predominância de gênero (a autoria feminina representa menos de 25% do total).

A partir desta e de outras verificações, a autora pontua que a multiplicidade de pontos de vista, tão buscada no romance contemporâneo, é uma falácia quando observada do lado de fora da obra, ou seja, pela perspectiva social.

Esse descompasso e silenciamento, além de sinalizar um problema socio-político, mostra também um empobrecimento estético. Ao analisar, por exemplo, *Bom crioulo*, romance de Adolfo Caminha, que, em 1895 traz pela primeira vez um protagonista homossexual, negro e trabalhador braçal, a autora comenta:

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí a necessidade da inserção de diferentes perspectivas sociais nessas construções [...]. A incorporação disso na literatura implica, necessariamente, a

elaboração de novos modos de dizer — outros espaços precisam ser descritos, outros tempos articulados, outras linguagens devem ocupar o texto. Assim, novos estilos têm de ser elaborados, às vezes até com a fusão de diferentes gêneros [...]. Isso significa enriquecimento estético para a literatura (Dalcastagnè 2021: 114-115).

Com as palavras do xamã Davi Kopenawa — «Os brancos dormem muito, mas só sonham com eles mesmos» — a autora traz a urgência de que possamos sonhar com quem sonha ao nosso lado. Problematisa-se assim, o acesso elitizado ao campo literário, que delimita as formas de imaginar, sonhar junto, criar: «Deixá-los sonhar sozinhos é perder a oportunidade de ampliar nossas referências sobre o mundo» (Dalcastagnè 2021: 18).

Esse estreitamento estético, legitimado por séculos de ausências, desdobra-se na falta de acessibilidade a uma tradição literária que possa oferecer formas e sentidos à representação da diversidade. No entanto, a autora não se atém em constatar esses silenciamentos, mas antes valoriza a singularidade das exceções, as quais tem de lidar com o vazio da tradição literária para criar, por exemplo, formas de dar concretude a personagens sub-representados, como os negros.

Atenta a este problema, Dalcastagnè identifica a dissonância entre uma «estrutura branca» e as personagens negras já na poesia romântica de Castro Alves, mas também em plena contemporaneidade, como em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984), *Bandeira negra, amor*, de Fernando Molica (2005).

Em outro prisma, em contraste com a artificialidade e a reprodução de preconceitos que observa em alguns textos e filmes, a autora se move em direção a estratégias literárias que estabelecem a tensão entre o narrador e o narrado, ou entre objeto e fala, como pontua em sua análise de *O paraíso é bem bacana* (2006), de André Sant'Anna, ou de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector.

Assim, a não aceitação do discurso fácil — que dá aos personagens periféricos e negros uma mesma forma e um previsível destino — pode ser revertida em potência, como Dalcastagnè observa nos contos de *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), de Ferréz, ou nas mulheres que possuem «a força de um fraco» de Marilene Felinto (1982: 40) e em *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo.

A análise dos textos tem como substrato extensos estudos sobre a literatura brasileira contemporânea realizados pela autora desde o ano 2000. Entre-

tanto, a riqueza da publicação atual é também a forma como Dalcastagnè recolhe este material, de maneira a conduzir nossa apreciação pelas bordas.

A primeira parte do livro — «Lembrar» — inicia-se com o capítulo «A superfície das coisas», no qual a autora dirige seu olhar a elementos que se mostram muitas vezes como «periféricos», e os coloca no centro de observação. O leitor é conduzido assim às pequenas coisas que carregam memória e que, tocadas pelo afeto, se transformam em narrativa, como no conto «Eles dois», de Sérgio Sant’Anna (2014), e no livro *Fotoportátil 3* de Rosângela Rennó (2005).

Também em contraste com a análise de obras plásticas e visuais, como as fotos de Janine Moraes e *Lixo extraordinário*, de Vik Muniz (2010), Dalcastagnè nos leva a observar a parafernália de homens e mulheres em *Becos da memória* (Conceição Evaristo, 2006), *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende (2016) e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001) e propõe o exercício do olhar que transpõe a predominância do enredo:

Descartáveis como os objetos que transportam, esses homens e mulheres insistem em existir e talvez sua parafernália esteja aí para nos dizer exatamente isso: «nós ocupamos, sim, um lugar no mundo, e o marcaremos com nossos restos» (Dalcastagnè 2021: 35).

Examinados desde outra perspectiva, os objetos que antes pareciam irrelevantes problematizam assim questões sociais — como a autora pondera nas análises de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), *Essa terra*, de Antônio Torres (1976), *Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinícius Faustini (2009) e *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010). Podem, ainda, conduzir-nos à reflexão sobre a morte, o corpo e a transcendência — caso das obras fotográficas do salvadoreno Fred Ramos (2014), a obra audiovisual e plástica *Réquiem NN*, de Juan Manuel Echavarría (2006-2016) e as *assemblages* de Bispo do Rosário.

Em outro movimento, Dalcastagnè retira o foco das coisas para adentrar no «percurso íntimo» da reconstrução ficcional autobiográfica, em sua análise contrastiva das memórias de José Miguel em *Minha vida* (1997) — livro «guardado na gaveta» por toda a vida do autor —, e de seu filho mais velho, Salim Miguel, que escreve *Nur na escuridão* (1999) para publicação.

Seguindo ainda o contato entre texto e trajetórias de vida, Dalcastagnè faz um tributo àqueles que, apaixonados pela escrita, podem ser generosos no cultivo do campo literário, mesmo em momentos hostis, em que a perseguição

política se soma às dificuldades econômicas. Trata-se da análise da correspondência entre Eglê Malheiros e Salim Miguel com escritores e intelectuais de países de língua portuguesa, entre os anos 1950 e 1960, saborosa troca da qual desponta também a figura de Augusto dos Santos Abranches. Mais uma vez, Dalcastagnè convida a ampliar o olhar, ao sinalizar a importância daqueles que fomentam espaços de resistência criativa.

Esse convite à percepção das resistências e silenciamentos reaparece em todo o livro. Como comenta Dalcastagnè, «Olhar o mundo pela porta de trás», pode ser um caminho para enriquecer a literatura com novas informações e formas. Por esta via, em «Espaços hostis, corpos insubmissos», a autora acompanha o percurso de personagens pobres e trabalhadores e sua inscrição no espaço urbano, visto como «ponto de encontro de diversas temporalidades, histórias e identidades [...] que exige uma compreensão das implicações dessas hierarquias na construção da subjetividade das personagens» (Dalcastagnè 2021: 165).

Sob este enfoque, o romance *Desterro: memórias em ruínas*, de Luis S. Krausz (2011) — com seu protagonista descendente de imigrantes ricos, fechado no apartamento por trás de grossas cortinas — é analisado em contraposição ao *Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinícius Faustini (2009) e *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010) — com seus personagens periféricos, que se deslocam o dia todo, acompanhados pelos de *Estação terminal*, de Sacolinha (2010), e *A máquina de revelar destinos não cumpridos*, de Vário do Andaraí (2009).

Na segunda parte do capítulo, a autora se volta às mulheres negras das metrópoles brasileiras, centrando-se em Carolina Maria de Jesus, com *Diário de Bitita* (1986 [1982]) e *Quarto de despejo* (1983 [1960]); Conceição Evaristo, com *Becos da Memória* (2006) e *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*, de Gizêlda Melo do Nascimento (2006). Nestas representações do espaço urbano a partir da vivência de mulheres negras, a escrita insubmissa dá visibilidade a histórias silenciadas e produz novas formas de expressão e compreensão das relações entre espaço, gênero, raça e classe.

Já em «Persistir», título da segunda parte do livro, a autora volta ao século XIX e localiza essa atitude irredimida em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, (1890) e em *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha (1895). Ao estabelecer uma ponte entre *O cortiço* do século XIX e a literatura contemporânea escrita nas periferias, Dalcastagnè sinaliza o «gesto de empatia pelo outro e de insubmissão

de classe» (Dalcastagnè 2021: 110), que oferece uma tese sobre a organização social brasileira, sua construção com base na exclusão e na falsificação de um passado para obtenção de privilégios.

Em outra perspectiva, ao dedicar-se a um enfoque metalinguístico da discussão sobre resistências e persistências, a autora sinaliza também que por vezes é o próprio objeto do discurso que resiste a ser representado, instaurando-se a crise tematizada em «Ansiedade e resistência» e em «Sobre ruídos e esquecimento».

Nesse último capítulo, a autora detém-se na representação da infância dilacerada pela guerra em *W, ou, A memória da infância* (1975), de George Perec, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Alá e as crianças-soldados* (2000), do marfinense Ahmadou Kourouma, e destrincha as estratégias literárias escolhidas para problematizar a impossibilidade de chegar à experiência vivida por estas crianças, atravessadas pela violência da guerra, mas também «expostas à violência simbólica da narrativa» (Dalcastagnè 2021: 89).

Diante desse limite ineludível, que só deixa aos dominados «o silêncio ou a linguagem emprestada», como denuncia Bordieu (1979: 538), o escritor pode assumir a responsabilidade política e estética de estabelecer a tensão. Esse é o gesto que se comenta em «Ansiedade e resistência», capítulo em que se analisam, lado a lado, três pares de obras, cada um deles constituído por uma obra visual e outra textual.

Assim, *Contos do imigrante*, de 1956, do escritor Samuel Rawet, encontra-se com a obra de Oswald Goeldi; o romance *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado, encontra-se com Iberê Camargo; a obra de Sérgio Sant'Anna é analisada em paralelo à de João Câmara. Temas como o deslocamento, a solidão e o desenraizamento ampliam-se para o questionamento sobre as formas narrativas e expõem a ansiedade a respeito da impossibilidade de narrar, a consciência do artifício artístico e de que qualquer perspectiva pressupõe a distorção:

Colocar em questão a realidade, contrapondo-a às suas múltiplas representações, em vez de simplesmente mimetizá-la [...] é também uma aposta na utopia, a partir da ruptura com os modos de ver e interpretar o mundo que nos cerca (Dalcastagnè 2021: 217).

Dalcastagnè concluiu a primeira edição do livro em um momento de pleno ocaso das utopias, em que a pandemia insistia em acabar com vidas huma-

nas e o governo brasileiro avançava em direção contrária a tudo o que propõe a autora: a valorização da diversidade, a possibilidade de um sonho conjunto que incluía «um universo inteiro de exclusão».

Passado um ano, a obra ganhou a tradução ao castelhano pela editora Mandacaru. A tradutora Lucía Tennina optou por destacar, em lugar do rinoceronte, o título de um dos capítulos: «Un retrato sin pared». Nesta imagem — assim como no subtítulo *Memorias, ausencias y confrontaciones en la narrativa brasileña contemporánea* — sobressai o silenciamento e as omissões impostas aos retratos esquecidos, como os daqueles que sequer têm acesso ao campo literário.

É interessante observar, no entanto, a renovação da esperança que se lê na introdução da tradução, escrita já em um contexto de mudança no quadro institucional daqueles que «representam o povo brasileiro» no governo. E se o livro fala de memória, resistência e persistência, também na tela daqueles que representam o Brasil imaginado no campo literário, pode-se vislumbrar alguma transformação:

Desde la publicación de los primeros números de la investigación, a fines de 2005, hasta hoy, acompañamos cambios, aunque discretos, en el ambiente editorial, como la apertura de algún espacio para la autoría femenina, negra y de otras regiones del país. Esto ocurre especialmente en las pequeñas y medianas editoriales, muchas de ellas creadas en los últimos años, pero es un movimiento que presiona incluso a las editoriales incluidas en la investigación realizada (Dalcastagnè, 2022, p-19-20).

A própria editora Mandacaru — que nasce de um projeto feminista, independente e autogestionado — é um dos sujeitos ativos dessas mudanças. Como se comenta na apresentação da editora, em um terreno político e estético onde a própria vida é um ato de resistência, cada livro publicado é uma flor de mandacaru. Dalcastagnè dá um passo a mais e coloca um prego na parede: quem sabe assim possamos enxergar os retratos que circulam para além de nossos rinocerontes mentais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict (1991 [1983]). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Edição revista e ampliada. London: Verso.
- BOURDIEU, Pierre. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2011). *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte.
- DALCASTAGNÈ, Regina; DA MATA, Anderson Luís Nunes (org.). (2012). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2017). EBLE, Leticia Jensen. *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Zouk.
- DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, P. Q.; FREDERICO, G. (ed.). (2018). *Literatura e direitos humanos*. Porto Alegre: Zouk.
- DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, B.; NAKAGOME, P. (ed.) (2018). *Literatura e resistência*. Porto Alegre: Zouk.
- DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, L. (ed.). (2019). *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk.
- FELINTO, Marilene (1982). *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce (2019). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- MALHEIROS, Eglê; MIGUEL, Salim (2008). «Eglê Malheiros e Salim Miguel e o intercâmbio entre as duas margens do Atlântico. Entrevista a Érica Antunesi e Simone Caputo Gomesi». *Crioula*, n. 4.

CAROLINA DUTRA CARRIJO  
Universitat de Barcelona  
carrijo.car@gmail.com

## LECTURA DE *GENDER, DISPLACEMENT, AND CULTURAL NETWORKS OF GALICIA*

Obdulia Castro, Diego Baena, María A. Rey López  
y Miriam Sánchez Moreiras (ed.) (2022).

*Gender, Displacement, and Cultural Networks of Galicia (1800s to Present)*  
(Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan)

Como señala José Colmeiro (2017: 2), en la era global estamos asistiendo a un novedoso proceso de desperiferización política y cultural de Galicia, que históricamente había ocupado una posición marginal y subordinada con respecto a la nación-Estado española. Las relaciones transnacionales y la globalización económica y cultural de nuestro tiempo han tenido un impacto en los estudios ibéricos y los estudios gallegos, tal como demuestra la emergencia en el mundo académico anglófono de volúmenes y conferencias internacionales centrados en estos campos de investigación. Como efecto de las transformaciones contemporáneas en las investigaciones académicas, el área de la filología gallega tradicional se ha expandido con la introducción de la perspectiva de los estudios culturales e interdisciplinares y la convivencia de diferentes metodologías y herramientas teóricas, como la crítica feminista, la teoría poscolonial o los conceptos de diáspora y desterritorialización.

La pionera Kirsty Hooper ha tenido una gran influencia en el fomento y la redefinición del campo de los estudios gallegos e ibéricos modernos en lengua inglesa, desde que en 2006 editó el número especial en el *Journal of Spanish Cultural Studies*, «New Spaces, New Voices: Notes on Contemporary Studies». Este y otros trabajos posteriores han abierto nuevos debates sobre las relaciones entre la producción cultural y la identidad nacional gallega, dando cabida a unos análisis críticos innovadores de la literatura, la cultura audio/visual, las relaciones transatlánticas, la poscolonialidad, la memoria y el género. Otra aportación importante de estos estudios ha sido la atención dedicada al papel de la movilidad, la emigración y el contacto con otras culturas en la construcción de una visión desterritorializada de la identidad cultural gallega moderna.

El trabajo más reciente que ha contribuido a la renovación de los estudios gallegos es el volumen colectivo *Gender, Displacement, and Cultural*

*Networks of Galicia (1800s to Present)* (2022), editado por Obdulia Castro, Diego Baena, María A. Rey López y Miriam Sánchez Moreiras en Palgrave Macmillan. La mayoría de los capítulos que lo componen proceden de ponencias presentadas en el III Simposio Norteamericano de Estudios Galegos en la Universidad Regis en Denver (del 18 al 20 de octubre de 2018) bajo la coordinación de la profesora Castro. Este exitoso congreso bienal se celebró en 2014 en la Universidad de Wisconsin en Milwaukee (2 y 3 de mayo) y en 2016 en la Universidad de Michigan en Ann Arbor (del 20 al 23 de abril). La potenciación de iniciativas académicas de este tipo ha ayudado a aumentar la visibilidad de los estudios gallegos en Estados Unidos y la transformación disciplinar de este campo. Para ello, fue fundamental la creación en 2014 del *Galician Studies Research Group* de la Universidad de Wisconsin en Milwaukee que promovió la inserción de la lengua, literatura y cultura gallega en la *Modern Language Association* y organizó el primer congreso internacional «(Re)Mapping Galician Studies in North America: a Breakthrough Symposium». Dos miembros del comité organizador, Benita Sampedro Vizcaya y José A. Losada Montero, editaron conjuntamente el volumen *Rerouting Galician Studies. Multidisciplinary Interventions* (Palgrave Macmillan, 2017) con contribuciones recibidas a raíz de esas jornadas. En este libro se abordan una variedad de aspectos de la cultura gallega (lingüística, historia, literatura, artes audio/visuales) desde el siglo XIX hasta el presente, adoptando un enfoque transatlántico, transnacional y multidisciplinar que bebe de los estudios culturales.

En el estudio introductorio de *Gender, Displacement, and Cultural Networks of Galicia (1800s to Present)*, Sampedro y Losada declaran que este nuevo título es continuador de *Rerouting Galician Studies* y su proyecto de situar la tradición cultural gallega en un contexto global y de poner a dialogar la investigación realizada dentro de la academia en Galicia y en el ámbito anglófono con las experiencias y los discursos de creadores culturales. En este prólogo, además de recapitular los trabajos contenidos en el volumen, Sampedro y Losada destacan el camino iniciado por académicos que trabajan en universidades del mundo angloparlante: desde Helen Graham y Jo Labanyi, que inauguraron los estudios culturales españoles, hasta Kirsty Hooper y colaboradores suyos —Silvia Bermúdez, Eugenia Romero, Helena Miguélez-Carballeira, José Colmeiro, María do Cebreiro Rábade Villar y Joseba Gabilondo, entre otros— que han reconfigurado los estudios gallegos introduciendo nuevos parámetros teóricos y metodologías de análisis.

Los editores del título que nos ocupa forman parte de un grupo de destacados académicos que trabajan en universidades norteamericanas y que organizaron y participaron en el III Simposio Norteamericano de Estudios Galegos. El carácter inter/multidisciplinar del volumen se debe a la diversidad de campos de conocimiento y actividades profesionales de los investigadores que están a cargo de los capítulos. La mayoría son profesores en universidades estadounidenses en el área de estudios culturales hispánicos y gallegos (María Elena Soliño, Susana Walter, Palmar Álvarez, Germán Labrador, Miriam Sánchez Moreiras, Dosinda G. Alvite, Diego Baena, María A. Rey López, Benita Sampedro Vizcaya), a excepción de dos, que son profesores en la Universidad de Santiago de Compostela: Xosé Luís Regueira es lingüista y director del Instituto da Língua Galega, y María do Cebreiro Rábade Villar es doctora en teoría de la literatura y poeta. El resto de los colaboradores también son profesionales y especialistas de otras áreas: Julia María Dopico Vale es compositora y redactora e investigadora musical; M.<sup>a</sup> Ángela Comesaña Martínez, historiadora y curadora en el Museo de Pontevedra; María Reimóndez, escritora, investigadora de estudios culturales gallegos, traductora e intérprete.

*Gender, Displacement, and Cultural Networks of Galicia (1800s to Present)* consta de doce capítulos distribuidos en cuatro partes que abordan los tres temas anunciados en el título. La primera, «Desplazamiento» de los estudios gallegos: perspectivas diaspóricas y lingüísticas», empieza con una esclarecedora introducción de María do Cebreiro a la redefinición de la cultura gallega como una realidad híbrida y compleja de redes e interacciones que, bajo la luz del desplazamiento, supera los binomios de campo y ciudad, centro/Estado y periferia, y local y global. En el segundo capítulo, Xosé Luís Regueira hace un balance del campo de la lingüística gallega, desde su desarrollo enfocado a consolidar el gallego como objeto político hasta la presencia del gallego como objeto de estudio en la investigación lingüística internacional.

La segunda y la tercera parte, «Cuerpos, sexos y géneros I: cuerpos íntimos y políticos» y «Cuerpos, sexos y géneros II: seducciones, maternidades y rebeldías», están conectadas temáticamente y constituyen el núcleo central del libro. Estos apartados se organizan en seis capítulos dedicados a cuestiones de género, particularmente, examinan películas, novelas de Emilia Pardo Bazán y otras obras narrativas desde enfoques críticos que combinan los estudios culturales y de género. En el tercer capítulo, María Elena Soliño estudia la revisión que realiza el filme *Lobos sucios* (Simón Casal, 2016) de la historia del apoyo del régimen franquista a los nazis en las minas de wolframio. Soliño

desarrolla un análisis muy sugerente sobre el contraste entre el mundo mágico de los *mouros* y la tradición folklórica, simbolizados por el personaje femenino de la película, y el discurso nacionalista que se apropia de la mitología oral gallega y entronca con la labor literaria de los hermanos Grimm. Siguiendo la misma línea, Dosinda G. Alvite explora el despliegue de la agencialidad de las mujeres a través de las figuras históricas, los mitos y las tradiciones gallegas en la novela *Alma e o mar* («Chisco» Fernández Naval, 2017), apoyándose en estudios antropológicos y en los conceptos de ética del cuidado (Gilligan) y de erotismo (Bataille). Esta segunda parte del libro termina con el ensayo de María Raimóndez que, basándose en las teorías del orientalismo (Said) y del feminismo poscolonial y negro, cuestiona la visión de las «heridas parecidas» o el tropo de la solidaridad entre Galicia y otras naciones oprimidas, a partir del análisis de textos literarios gallegos que reproducen la mirada colonial/racista y estereotipada.

La tercera parte del volumen se ocupa de escritoras gallegas del siglo XIX; dos capítulos reexaminan obras de Emilia Pardo Bazán desde enfoques novedosos y un tercero recupera del olvido histórico a la figura de «la marquesa roja» María Vinyals. Diego Baena aborda *La tribuna* (1882) como un texto biopolítico para entender las complejidades de la conjunción del feminismo y del conservadurismo católico de Pardo Bazán, asociado al «misticismo naturalista nacionalcatólico» de finales del siglo XIX. Siguiendo con la misma escritora, Susan Walter revisa con detalle las relaciones entre las normas de género, la maternidad, el progreso y las clases sociales en *Los Pazos de Ulloa* (1886). Este ensayo dialoga con estudios previos de la novela de Pardo Bazán, pero se centra en un aspecto que no ha recibido atención crítica: los diferentes sistemas de valores para mujeres desiguales en la escala social y el fracaso del paradigma del ángel del hogar en el proyecto de modernización del país a finales del siglo XIX. En el octavo capítulo, M.<sup>a</sup> Ángela Comesaña Martínez se apoya en su propio trabajo de documentación en el Museo de Pontevedra para examinar los temas, el estilo narrativo y el empleo de la lengua gallega en la obra completa de Vinyals, y de este modo, darnos a conocer su trayectoria como escritora y su labor de defensa de las mujeres.

La cuarta parte del libro, «Artes populares y el circuito profesional del arte: producción artística y difusión cultural», presenta acercamientos originales a las empresas cooperativas en el ámbito cultural, las artes plásticas y la escultura, la poesía y la etnografía, los estudios museísticos y los estudios musicales. Primero, Palmar Álvarez-Blanco expone un exhaustivo análisis del

funcionamiento de la cooperativa cultural NUMAX Galicia en el marco del proyecto Constelación de los Comunes sobre comunidades de prácticas autogestionadas. La autora se apoya en entrevistas a Ramiro Ledo e Irma Amado para conocer de primera mano la iniciativa NUMAX Galicia y las posibilidades y dificultades en las alianzas entre la empresa de autogestión colectiva y las instituciones. A continuación, Germán Labrador realiza un minucioso y brillante análisis del arte contracultural y las esculturas de madera de Antonio Taboada (Wily) en la región rural de Lalín, como un testimonio del impacto del progresivo turismo cultural, el extractivismo y el deterioro ambiental de los años del desarrollismo. En el capítulo once, Miriam Sánchez Moreiras profundiza en la obra poética y fotográfica de Emilio Araújo y su mezcla de elementos ancestrales de la cultura popular y del mundo rural gallego con las aportaciones de la antropología experimental. La autora describe el proyecto de Araújo como un «gesto poético» deconstructivo (Derrida) y comprometido o ético (Badiou), y hace hincapié en cómo estas prácticas poético-etnográficas exploran el potencial de la memoria para proyectarse hacia el futuro. En el último capítulo, María Dopico Vale rescata la obra musical poco conocida de José Arriola, el «Mozart gallego», y de sus hermanas Pilar y Carmen Osorio, y repasa sus vidas marcadas por la Segunda Guerra Mundial y la emigración a Berlín, Iraq e Irán.

El compendio de todos estos trabajos hace de *Gender, Displacement, and Cultural Networks of Galicia (1800s to Present)* una aportación fundamental a los estudios ibéricos y gallegos con unas aproximaciones teóricas que siguen las corrientes actuales del análisis de estudios culturales y de género. Su lectura introduce iniciativas culturales y figuras de escritores y artistas gallegos a un público internacional, y presenta unos enfoques teóricos que son de gran utilidad para los investigadores y para cualquier persona que esté interesada en el estado de la cuestión de los estudios culturales gallegos. El lector encontrará en este volumen no sólo ensayos que reconsideran algunas interpretaciones vigentes sobre autores canónicos, sino también estudios de proyectos culturales cooperativos y de obras de creadores que no han tenido el reconocimiento merecido hasta ahora.

En definitiva, la selección de una multitud de propuestas culturales como objetos de estudio y el diálogo enriquecedor que el volumen establece entre investigadores de contextos distintos contribuyen a ensanchar los límites de la disciplina de los estudios gallegos, apostando por el desarrollo de la metodología en auge de los estudios culturales. Todo ello hace que este vo-

lumen sea un aporte muy valioso para reflexionar sobre la cultura y la identidad gallegas a partir de líneas de investigación, perspectivas teóricas y marcos conceptuales que están suscitando un progresivo interés en los últimos años.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

COLMEIRO, José (2017). *Peripheral Visions / Global Sounds: from Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.

MARIBEL RAMS ALBUISECH  
Investigadora independiente  
maribelrams@gmail.com

## SOBRE A LITERATURA E O MAL

Nogueira, Carlos (2022).  
*José Saramago: A literatura e o mal*  
(Lisboa: Tinta-da-China)

*José Saramago: a literatura e o mal*, de Carlos Nogueira, é produção de 415 páginas, editada pelas Edições Tinta-da-China, em 2022. Esta recensão se propõe à crítica dessa densa pesquisa, assentindo a determinadas considerações e discordando de outras, ciente da solidez da tese e do seu ensinamento sobre o exercício crítico.

Seu objeto é a obra de José Saramago, objetivando contribuir à compreensão da problemática do mal, questão que perpassa o modo de pensar do autor português. Há, porém, objetivos calçados no seu âmbito pessoal:

[...] são dois, no essencial, os grandes propósitos (interligados) que me impelem a olhar para a obra literária de Saramago à luz da questão do mal, em diálogo aberto com a história, a religião, a filosofia, a política, a antropologia, a sociologia, a psicologia, a medicina, etc. Pretendo atingir um entendimento mais consciente e profundo do fenômeno do mal e das atitudes e dos comportamentos éticos individuais e coletivos; e, com os meios de que disponho (aulas, intervenções públicas, ensaios, vida social e privada) participar mais ativamente na (re)construção da vida na polis do século XXI (p. 12).

A passagem embasa a «Introdução», quando o autor toma posições, esclarece-as e norteia a leitura dos capítulos.

Primeiramente Nogueira explicita seu dissabor com a crítica literária, em provável defesa de desafetos. Alude à «devoração monótona e inconsequente em que a atividade crítica tantas vezes se transforma» (p. 10) e anuncia sua ação contrária: a convicção de que seu estudo é inovador, fruto de trabalho resiliente.

Nogueira segue, tratando da questão do mal na obra de Saramago, problematizada na sua «ação individual e na prática social e política (numa palavra: na vida ética)» (p. 11-12), material detalhado nos capítulos.

São anunciadas, então, teses sobre a natureza humana que conduzirão as análises:

[...] o mal é inerente ao ser humano enquanto espécie, parece ser (ou é) mais tentador e universal do que o bem, mas não constitui uma fatalidade a que temos que os resignar; em maior ou menor escala, faz parte do passado, do presente e do futuro de todas as sociedades e de todos os seres humanos; interage com a energia que lhe é contrária, o bem, e ora se lhe sobrepõe, ora é por ela mitigado ou anulado (p. 12)

Acoplado a elas, há o apontamento de fontes utilizadas — Philip Zimbardo, Rousseau e Hannah Arendt, além dos mais recentes Susan Neiman, António Marques e Miguel Real.

Por fim, Nogueira registra um elemento precioso ao seu percurso: o discurso «Da estátua à pedra». Ele assume o desconforto gerado pelo texto, entendido como desqualificação da fase da estátua. Porém, revela a saída interpretativa encontrada ao ler «A Estátua e a Pedra ou a magia das ficções», de Carlos Reis, segundo o qual, em todas as obras saramaguianas, há o mesmo que em «Ensaio sobre a cegueira», embora em menor evidência, idéia propulsora da pesquisa.

Dito isso, prenuncia o teor dos seis encorpados capítulos. Para cumprimento dos termos exigidos para esta recensão, pesarosamente, seleciono três deles.

O capítulo III, «O ano de 1993 a Alabardas: mala mundi», subdivide-se em «O ano de 1993: é tempo dele ainda»; *Levantado do chão*: «tudo isto são males, e grandes males»; O interior da pedra em personagens de *Levantado do chão*; A poética saramaguiana da morte, do sofrimento e da violência; *O ano da morte de Ricardo Reis*: a morte blanchotiana de Ricardo Reis e o mal político; *O evangelho segundo Jesus Cristo, In Nomine Dei e Caim*: «diante da dor dos outros». O arranjo desse mapa mundi permite ao leitor se deslocar às subpartes, percebendo o mal na composição da dualidade mais básica do ser humano, marca dos ciclos estátua e pedra.

Seleciono as reflexões acerca de *O ano de 1993*, «livro essencial para percebermos o percurso de Saramago como escritor, o seu envolvimento na vida política portuguesa, a sua visão e o seu imaginário interartísticos, bem como a sua noção de mal» (p. 73). Elas sintonizam-se com a afirmação de a obra revelar «a angústia, o medo e também a esperança de um povo vivendo sob a ocupação, primeiro resignado e submisso, depois, pouco a pouco, organizando a

resistência até à batalha final e ao recomeço da vida, paga com o preço de mil mortes (Saramago, 2018: 28)» (p. 75).

A citação indica que Nogueira lê essa obra relacionada ao contexto de 1975, o que lhe permite deduzir um Saramago não rousseauiano, que aconselha: «há que olhar para a natureza humana com suspeição e há que saber como reformar as instituições e promover um humanismo e um humanitarismo interculturais, porque o bem e mal não estão, por si só e deterministicamente, nem no povo, nem nas elites que governam, nem em cada um de nós» (p. 77).

A inferência reforça o entendimento de «Da estátua à pedra», pelo princípio da responsabilidade presente em personagens das fases, como «José Calmedo (*Levantado do Chão*) e a mulher do médico (*Ensaio sobre a cegueira*). A retomada da perspectiva sobre o percurso entre os ciclos elucida onde se assenta o mal:

[...] aceito, como enquadramento para a obra que vai até *Ensaio sobre a cegueira*, a tese do primado do mal que nasce sobretudo da organização social injusta; mas não encontro motivos para não considerarmos já nesta fase a centralidade da visão pessimista saramaguiana sobre a natureza humana, entendida como um mosaico irredutível a uma definição única e, ao mesmo tempo e necessariamente, pontificada em homens (e mulheres) concretos (p. 78).

Assim, ao analisar *O Ano de 1993* como obra de horror e de desalento (p. 79), o crítico ressalta o processo estético como instrumento de denúncia do mal:

[...] o belo desta obra (ou a sua *desestização*, por contraponto ao belo clássico) é quase insuportável, abala as nossas certezas, o nosso conformismo e comodismo. Essa narrativa poética é atemporal e universal porque Saramago soube pontuá-la de múltiplas perspectivas criativas (do neorealismo ao surrealismo e à poesia experimental e visual) e de referências histórico-sociais antigas, modernas e contemporâneas (p. 79).

Seu modo de percebê-la sustenta sua tese e demonstra que ele, leitor de Saramago e de obras lidas por Saramago, compreende o tom de descrença realizado na tecitura autoral.

O capítulo IV, «*Ensaio sobre a cegueira, Ensaio sobre a lucidez e Alabardas*», também está subdividido: «Mal banal, mal radical: o mal fora e dentro da pedra»; «*Ensaio sobre a cegueira*» e «*Blindness: imagem mundi*».

Distingo a primeira seção pela frequência a áreas diversas, como a etologia humana, complexificando o tratamento do mal: «em Saramago, a violência que nasce e se multiplica dentro da violência é, primeiro, antropológica e, portanto, menos passível de uma explicação antes de mais ideológica e política» (p. 230).

Também em especial surge o diálogo aliado ao pensamento de Kant e confrontante (senão questionador) com o pensamento de Hannah Arendt, para «identificar e, na medida do possível, explicar ou compreender razoavelmente, em *Ensaio sobre a cegueira*, o mal como acontecimento realizado conscientemente por uns e vivido por outros...» (p. 231).

Decorre desse propósito uma acirrada discussão: «mal radical, segundo a expressão e o conceito de Kant, ou mal banal, na terminologia de Hannah Arendt?» (p. 231). Para desenvolvê-la, cita o próprio narrador, que empuxa à responsabilidade moral:

Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos ao oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminoso e feito vir ao de cima que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar nas almas mais perdidas (citado na p. 233).

Na esteira da reflexão, vê-se o compromisso com o debate acerca do que ele julga ser um problema na definição de Arendt, considerando, à luz de António Marques, que ela «está precisamente a expulsar a esfera do ético da vida activa» (p. 235).

O embate constituído a partir desses modos de leitura se ilustra pelo símile entre a atuação de Saramago quando da construção do personagem ladrão de carros e a análise científica de Arendt da pessoa Adolf Eichmann.

Para dar conta do paralelismo, Nogueira estuda as teses da teórica alemã, dilucidando o que lhe parece ser equivocado: «Contrariamente a Hannah Arendt, defendo que as raízes do mal num homem como Eichmann não só são uma realidade como podem ser relativamente bem compreendidas» (p. 247). Com essa acareação, investe na sua tese quanto ao agenciamento do mal pelo ser humano, de forma que trata equivalentemente mal banal e mal radical, «com raízes na personalidade de quem o pratica» (p. 248).

O capítulo vi, «José Saramago comunista na literatura de cordel brasileira», se integra de Medeiros Braga e Saramago: literatura e política; comunismo(s); Materialismo histórico e idealismo em Saramago; A Questão é a do Socialismo; Novo Capitalismo? *A Caverna e Os animais doidos de cólera*: Por uma nova habitação na terra; Ainda o comunismo de Saramago; A favor e contra o conceito de mal: o(s) eixo(s) do mal; A espécie humana não é muito de fiar.

Nele, parece-me, o pesquisador abdica de uma entrada mais demarcada na produção de Karl Marx, num corpus mais potente do pensador alemão, diferente do que ocorreu relativamente a outros teóricos. Então, permito-me algumas considerações, que, conforme se verá, não tiram o vigor da pesquisa, mas possibilitam o diálogo no qual são postos em xeque alguns elementos, como aliás, permitem os bons textos e como o próprio Nogueira ensina em seu diálogo com Arendt.

No item Medeiros Braga e Saramago: literatura e política; comunismo(s), ele estuda o folheto de cordel José Saramago: *Vida e Morte*, da autoria de Medeiros Braga, como literatura e ação política, fazendo interpretação do socialismo no romancista português e no cordelista brasileiro. Evidencia, no primeiro, o comunista escritor e, no segundo, o escritor comunista. Registro uma passagem dentre as que me possibilitam refletir, questionando-a, conforme apenas a percebo:

Para Marx, a existência, a vida, determinava as ideias, a consciência; para Lenine, precisamente para a apressar a revolução e a direção da História, teriam de ser as ideias a determinar (forçar) a existência, a vida. Para Saramago, contudo, não há um fim (socialista ou outro) da História, não há uma direção linear e predeterminada, nem pode ou deveria haver uma revolução sem a radical individualidade de cada um(a), sem os pensamentos, os sentimentos, as emoções, as vontades e as ações individuais (p. 339).

Não me parece adequado colocar Marx e Lenine em linhas de raciocínio divergentes, em especial se levarmos em conta o movimento dialético que constitui o pensamento de ambos. A idéia de um determinismo em Marx soa incoerente com o que é o próprio do materialismo histórico, movimento analisado pelo estudioso em seu caráter dialético, conforme sua frase «Os homens fazem sua própria história; contudo não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como as encontraram» (Marx

1894: 25). Nela, é iniludível o movimento histórico que delega aos homens (e os amarra à) a feitura de sua própria história, percurso não determinado nem determinista. Se estão no processo materialista, se fazem sua própria história que demanda novos passos históricos, estão também ali seus pensamentos, emoções, e ações individuais.

Há, ainda, reflexões marxianas que podem levar à consideração de que as ideias de Lenine se coadunam com as dele, conforme trecho de carta de 1881, enviada à militante Vera Ivanovna Zaslith, quando ele próprio revisa o *Manifesto Comunista*:

O *Manifesto* tinha por tarefa proclamar a inevitável, a iminente dissolução da propriedade burguesa moderna. Mas na Rússia encontramos, ao lado da negociata capitalista em rápido florescimento e da propriedade burguesa da terra que agora começa a se desenvolver, mais da metade do solo na posse comunitária dos camponeses. A questão, agora, é: poderá a *obschina* russa, forma (embora já fortemente solapada) da primitiva propriedade comum do solo, passar diretamente para a forma superior da propriedade comunitária comunista? Ou, ao contrário, terá de passar primeiro pelo mesmo processo de dissolução que constituiu o desenvolvimento histórico do Ocidente?

A única resposta hoje possível a tal questão é a seguinte: se a revolução russa se tornar o sinal de uma revolução proletária no Ocidente, de modo que ambas se complementem, a atual propriedade comum russa do solo pode servir de ponto de partida para um desenvolvimento comunista (Marx 1848: LXXXV).

A leitura do pensamento que se processa do jovem ao velho Marx poderia, talvez, promover novas luzes sobre a questão, principalmente pela sua práxis dialética.

Essas considerações em nada descuidam da qualidade dos estudos de Nogueira, que, além do exaustivo trabalho de pesquisa, consoantemente preocupado com a divulgação honesta da obra saramaguiana, são uma das leituras infinitas que ela permite.

As ponderações desta recensão tentam dar conta do conteúdo de *José Saramago: a literatura e o mal* (2022). Pela leitura, verificou-se o cumprimento do objetivo de compreender como o mal é um elemento fundamental no autor português.

Tal finalidade é fomentada pela frequência a pensadores, em diálogo com o conjunto da obra saramaguiana, uma empreitada cuja missão é anunciada emocionalmente: Carlos Nogueira se posta como um ser que se engaja na so-

cidade pelo seu viés de pesquisador e, em especial, de Saramago. Essa pessoalidade dá vigor e alma à pesquisa realizada.

Reafirmo a estratégia textual do diálogo com vários estudiosos, ora respaldando-se neles, ora negando-os, sempre os relevando como iluminadores do caminho de pesquisa, conforme o trecho:

Em segundo lugar, porque essa aproximação é nuclear nas páginas que José Horário de Almeida Nascimento Costa dedica a *Terra do Pecado*, no estudo *José Saramago: O Período formativo*, que constitui a tese de doutoramento que este ensaísta apresentou à Universidade de Uale em 1994. Não me revejo na leitura deste autor, mas compreendo melhor o romance por ter lido e analisado os argumentos que, com seriedade e inteligência, ele apresenta (p. 41).

A construção desse aparato de diálogos promove efeitos ao leitor: segurança diante do lido; aprendizagem do exercício crítico; respeito às vozes precedentes.

*José Saramago: a Literatura e o Mal* é leitura obrigatória para estudantes de áreas que dialoguem com a literatura. Também pode ser instrumento de aprendizagem sobre o ato de pesquisar, que exige resistência à concordância reconfortante e enfrentamento corajoso e humilde da discordância. Suas qualidades e singularidades permitem ao pesquisador Carlos Nogueira dispensar a preocupação com a crítica pernóstica e vazia a que aludiu na Introdução.

O Prêmio Literário Vergílio Ferreira 2022 lhe faz justiça.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LÊNIN, Vladimir Ilitch (2017). *O estado e a revolução*. São Paulo: Boitempo.
- MARX, K.; ENGELS, F. ([1848] 1998). *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Cortez.
- MARX, K.; ENGELS, F. ([1894] 2013). *Luta de classes na Rússia (1875-1894)*. Ed. de Michael Löwy. São Paulo: Boitempo.
- NETTO, José Paulo (2020). *Karl Marx: uma biografia*. São Paulo: Boitempo.

VERA LOPES DA SILVA  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Profveralopes55@gmail.com



## CALL FOR PAPERS

### Monograph “The poetical and the political in Galician and Portuguese speaking literatures and cultures: social conflict and dialogisms (Galicia, Portugal, Brazil and Africa)”

It is already obvious today that contemporary poetics can be successfully extrapolated to sociocultural and economic-political studies in general. There is also sufficient evidence to back up the following four hypotheses:

- Contemporary poetry in its political and public aspects questions and tends to exclude texts whose voice, subjectivities and (cosmo)visions or ideologies are conceived as unique and uniform.
- The dialogical spaces created include different positions, perceptions, and languages.
- Poetics-politics imaginaries are linked more frequently to social movements.
- Most contemporary social protests are susceptible to be analysed as poetic actions, expressing the possibility of considering imagination as an asset that changes reality structurally.

The POEPOLIT II research project is interested in critically describing how the results gained in four consecutive projects favour and intervene in a thorough understanding of our political and sociocultural surroundings through the analysis of different forms of poetical expression. Therefore, we would welcome the submission of case study proposals concerning the cultural areas of Portuguese speaking Africa, Brazil, Portugal, and Galicia that reflect on one or several of the following questions:

1. Are there correlations between progressive attention from contemporary poetry addressed to diverse social conflicts and a tendency towards dialogical statements?

2. To what extent is a poetic discourse, opposed to globalised capitalism and against public policies, possible?
3. Is there a poetic reactivation of the social body, and what poetics or poetic expressions dialogue with observed political movements/actions?
4. In what way does that happen, and what are the consequences?

The proposals could also encompass different contemporary global conflicts: neoliberal economic order; state reason and order; control over information and bodies; heteropatriarchy; colonial and neo-colonial condition/conditioning; migratory waves; linguistic and cultural differences; animal ethics and abusive relationships with other species; exploitation of natural resources; social and communitarian or interpersonal identities and relationships; affection and affective-logic; education in general and infancy rights.

We would appreciate the submission of critical analyses of:

- Social conflicts, which are recursive and significant in international contemporary poetic production (including interartistics, intermedial and interdiscursive poetic practices).
- Thematic references in contemporary poetry, in contrast with uses and developments of other genre in social sciences, historiography or journalism.
- The dialectics between monological and dialogical discourses, in poetry production; classification and critical analysis of dialogical poetry referred to social conflicts.
- The reception of studied production by diverse social and cultural agents.

Articles can be written in Galician, Portuguese, Catalan, Spanish or English and must conform to the journal's editorial guidelines. Submissions will be subject to blind peer review and can only be submitted through the *Abriu* website (<https://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/index>). The deadline for submissions is October 30, 2022. The monograph *O poético e o político nas literaturas e culturas de língua galega e portuguesa: conflito social e dialogismos (Galiza, Portugal, Brasil e África)* is coordinated by Burghardt Baltruch (Universidade de Vigo) and will be published in issue 13 (2024) of *Abriu*.

# 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**

Author(s) name, e-mail address, and institutional affiliation must be included in the submission form. The text must not include data that would allow the identification of authorship, otherwise it will not be considered for publication.

ARTICLES. Papers included in the Monographic and Miscellaneous sections should be between 4,000 and 7,000 words in length and should have a descrip-

tive 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 neolatinidade: 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](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](mailto: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)

**Copyright Notice**

The Author retains ownership of the copyright of the article, unless the contrary is stated, and all rights not expressly granted in this agreement, including the non-exclusive right to reproduce, distribute, perform, and display the article in print or electronic form, and grants to *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal* the exclusive rights to first publication of the article. The work will be available under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works license, by which the article must be credited to the Author and the Journal must be credited as first place of publication.

**Privacy Statement**

<b>Body responsible</b>	Office of the General Secretary of the University of Barcelona
<b>Objective</b>	If you register as an author or reviewer or the administrators of a journal create your register account, the objective will be to organize the completion of the different functions associated with the journal to which you register. If you register as a reader, the objective will be to send you information about the journal to which you register.
<b>Legitimate basis</b>	Consent of the interested party.
<b>Target audience</b>	The University and those responsible for the processing, if applicable. The transfer of data to third parties is not covered, except when there is a legal obligation.
<b>Rights</b>	Right of access, right to rectification, right to erasure of your data, right to request data portability and restriction of processing.
<b>Additional information</b>	For further information, please visit this link: <a href="http://hdl.handle.net/2445/122803">http://hdl.handle.net/2445/122803</a>



## MONOGRAPH

SARAMAGO E O TRANSIBERISMO

Issue Editor: Víctor Martínez-Gil

Uma jangada e as suas identidades.

*Victor Martínez-Gil*

José Saramago: do iberismo ao transiberismo. *Carlos Reis*

1986 – O ano da morte da liberdade político-económica de Portugal: notas críticas em torno do romance *A Jangada de Pedra*. *Daniel Vecchio Alves*

«Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir». O transiberismo saramaguiano e o debate ecocrítico e decolonial.

*Burghard Baltrusch*

Diálogos impossíveis em tempo de pós. Colocações geográficas e identidades em José Saramago e Ruy Duarte de Carvalho. *Livia Apa*

## MISCELLANY

Jorge Amado e os escritores africanos de língua portuguesa: mais que um rei, mais que uma lei, mais que uma língua.

*Rita Chaves*

A representación en Buenos Aires dun fragmento d'O *Mariscal* de Cabanillas e Vilar Ponte no marco dun festival de apoio aos sublevados franquistas.

*Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes*

Botar por fóra do texto: hipersexualización e cousificación das poetas galegas.

*Ánxela Lema París*

A Revolução dos Cravos e as releituras dos mitos nacionais portugueses no Brasil (1974). *Thales Reis Alecrim*

Às margens: a percepção do poder público em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. *Breno Pentagna*

Autobiografismo y fototextualidad en la narrativa gallega del siglo XXI: *As voces baixas* de Manuel Rivas y *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga. *Ruben Venzón*

## OPEN SPACE

Basilio Losada Castro, *in memoriam*. *María Xesús Lama, Isabel Soler, Pere Comellas*

La biblioteca Nélide Piñón en el Instituto Cervantes de Río de Janeiro.

*Antonio Maura, Carlos Alberto della Paschoa*

En la muerte de Alan Freeland (1940-2022). *Elena Losada Soler*

## REVIEWS

A literatura luso-africana sob o prisma da francofonia. *Mirella do Carmo Botaro*

*O prego e o rinoceronte* ou *Un retrato sin pared*: resistências e representatividade na literatura contemporânea.

*Carolina Dutra Carrijo*

Lectura de *Gender, displacement and cultural networks of Galicia*.

*Maribel Rams Albuisech*

Sobre *A literatura e o mal*.

*Vera Lopes da Silva*



Edicions



Estudis Gallecs i Portuguesos

