

Estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal

Abriu

2024 | n.º 13

O poético e o político
na actualidade:
conflito social e dialogismos
(Galiza e Portugal)



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

Rodrigo Herrera Alfaya (*Universitat de Barcelona, Spain*)

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 Torrao Filho (*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*)

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

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

2024 | n.º 13

O poético e o político
na actualidade:
conflito social e dialogismos
(Galiza e Portugal)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estudis Gallecs i Portuguesos

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

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



COVER IMAGE: Sofia Malvido Cordeiro

ISSN: 2014-8526
e-ISSN: 2014-8534

© authors, 2024. 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.

O POÉTICO E O POLÍTICO NA ACTUALIDADE: CONFLITO SOCIAL E DIALOGISMOS (GALIZA E PORTUGAL)

Issue Editor: Burghard Baltrusch

O poético e o político nas poesias galega e portuguesa na actualidade. Estudos de caso <i>Burghard Baltrusch</i>	11
A besta que hai en min: suxeito e lingua na postanimalidade de Luz Pichel <i>Rexina Rodríguez Vega</i>	17
Leitura Furiosa: uma poética da escuta <i>Mafalda Pereira</i>	31
«Todos somos necesarios e necesarias»: relações entre poesia e movimentos sociais através da coletânea <i>Sempre mar. Cultura contra a burla negra</i> <i>Isaac Lourido</i>	53
Poética del acto fantasmal, entre la perplejidad y el compromiso: Xela Arias en el Festival da Poesía no Condado <i>Noemí Garrido Anierte</i>	79
Interpelar o passado, acautelar o futuro. A poesia de Manuel Resende <i>João Aragão</i>	103

MISCELLANY

Só chegamos aonde não somos esperados. Uma leitura de <i>O retorno</i> , de Dulce Maria Cardoso <i>José Vieira</i>	123
O periplo de Teresita: sexilio galego na Arxentina de principios do século xx <i>Daniela Ferrández Pérez</i>	141
Ficção científica infantojuvenil: uma análise do ícone do robô na obra <i>Os passageiros do futuro</i> <i>Késia Rafaelle Ribeiro Andrade, Naiara S. Araújo</i>	163
A autorrepresentación da identidade galega na música popular actual: <i>desperiferización, subversión do xénero e crítica extractivista</i> <i>Rebeca Baceiredo Pérez</i>	183

OPEN SPACE

A Revolução dos Cravos. Depoimentos <i>Valter Hugo Mãe, Maria de Lourdes Pereira, José Rui Teixeira,</i> <i>Perfecto Cuadrado</i>	205
La complejidad del mito: la revolución desde fuera de Lisboa <i>Isabel Soler</i>	217
Cravos a contracorrente <i>Maria de Lourdes Pereira</i>	221

REVIEWS

Una malla creciente <i>Jordi Gracia</i>	233
--	-----

Saramago ou da escrita como existência e legado <i>José Vieira</i>	237
Un achegamento á memoria de Xoán González-Millán <i>Rodrigo Herrera Alfaya</i>	243
Leitura de <i>Animalidades: zooliteratura e os limites do humano</i> <i>Amílcar Torrão Filho</i>	249
“What problems does foreignness solve for us?”: intersections between Galician and Irish literary spheres Mafalda Pereira	253
CALL FOR PAPERS	261
AUTHOR GUIDELINES	263

MONOGRAPH

O POÉTICO E O POLÍTICO NA ACTUALIDADE:
CONFLITO SOCIAL E DIALOGISMOS
(GALIZA E PORTUGAL)

Issue Editor: Burghard Baltrusch

O POÉTICO E O POLÍTICO NAS POESIAS GALEGA E PORTUGUESA NA ACTUALIDADE. ESTUDOS DE CASO

BURGHARD BALTRUSCH

I Cátedra Internacional da Universidade de Vigo¹

Os estudos reunidos neste número exemplificam algumas das principais linhas de investigação que temos impulsionado desde o início do projecto «Contemporary Poetry and Politics: Social Conflicts and Poetic Dialogisms» (POEPOLIT II) em 2019. Embora o projecto também aborde expressões poéticas em língua espanhola e, parcialmente, em francês e em inglês, os estudos de caso aqui apresentados focam-se nas literaturas galega e portuguesa.

Hoje em dia, é evidente que os fenómenos poéticos contemporâneos podem ser extrapolados para os estudos socioculturais e económico-políticos em geral, e já existem indícios suficientes para sustentar uma série de hipóteses.² Por um lado, podemos observar que a poesia contemporânea se orienta claramente para o político e o público, questionando e tendendo a excluir textos de vozes, sujeitos e (cosmo)visões ou ideologias uniformes e unilaterais. Em outras palavras, abriram-se espaços dialógicos que acolhem diferentes posições ideológicas, epistemologias e linguagens. Estes espaços de imaginação poético-política na actualidade estão frequentemente vinculados a movimentos sociais que expressam a vontade de a imaginação produzir mudanças estruturais na realidade.

Para uma compreensão mais profunda do nosso contexto sociocultural e político através da análise de diferentes formas de expressão poética, interessam-nos as correlações entre a poesia contemporânea (ou outras expressões poéticas) e os conflitos sociais e os usos enunciativos dialógicos. Pretendemos, ainda, explorar questões como a possibilidade de um discurso poético que se oponha ao capitalismo globalizado e às políticas públicas associadas; a viabilidade de uma reactivação poética do corpo social; quais obras ou expressões poéticas dialogam com movimentos ou acções políticas; ou como esse diálogo é realizado e quais são as suas consequências.

¹ O autor deseja manter a ortografia aAO.

² Cf. p. ex. os estudos reunidos em Baltrusch (2021), assim como trabalhos posteriores do grupo disponíveis em <<https://poepolit.webs.uvigo.es/publications/>>.

Dada a diversidade dos conflitos sociais, os estudos apresentados neste número só podem abordar uma selecção limitada destes aspectos. No entanto, ficou evidente que entre os exemplos analisados há claras referências aos conflitos gerados pelo ordenamento económico neoliberal, pela razão e ordem do Estado e da sociedade, pelo controlo da informação e do corpo, pelo heteropatriarcado, pela diferença cultural e linguística, pela ética animal e as relações abusivas com outras espécies, pela exploração de recursos, pelas identidades e relações sociais, comunitárias ou interpessoais, bem como pelos afectos ou lógicas afectivas. Apesar das suas diferenças culturais, geracionais e estilísticas, os textos aqui analisados representam vários casos de poéticas e poesias de resistência na actualidade.

Rexina R. Vega analisa o tropo animal na poética de Luz Pichel, que rejeita a «antropomorfização do Outro animal e a animalização do Outro humano». O inconformismo sociopolítico desta poeta inclui um questionamento da linguagem como ferramenta de representação do mundo, manifestado na escrita híbrida em galego e espanhol. Esta prática ainda suscita receios em perspectivas que promovem a padronização e normalização de uma literatura e cultura galegas minorizadas. Vega mostra como Luz Pichel representa uma poética de resistência a partir de uma atitude anti-nostálgica, documentando o desvanecimento do mundo rural de uma posição profundamente ética. Observa-se uma nítida proximidade com os objectivos do projecto POEPOLIT, considerando que Vega argumenta desde a poética de Luz Pichel como os estudos de género, pós-coloniais, a ecocrítica, a teoria *queer* e os estudos animais questionam os limites do sujeito moderno surgido do Século das Luzes.

Mafalda Pereira estuda o encontro anual *Leitura Furiosa* (Portugal e França), que reúne escritores, ilustradores e reclusos, resultando em textos e ilustrações assinados colectivamente. Pereira ilustra como a *Leitura Furiosa* evidencia que o exercício da linguagem, especialmente a poética, permanece um privilégio de poucos, embora o direito à palavra esteja intrinsecamente ligado ao direito à vida. Argumenta-se a necessidade de ouvir aqueles cujas vozes são ignoradas como um meio de compreender os desafios contemporâneos. Nesse contexto, a poesia como arte comunitária e processo de co-criação entre quem tem voz e quem não a tem, emerge como uma forma de resistência ao pensamento único e à comercialização da cultura. Pereira desenvolve a sua análise com base nas hipóteses do projecto POEPOLIT II sobre a resistência à categorização e a necessária atenção às diferentes teorias da dialogicidade. No caso de uma arte comunitária, em que cooperam artistas profissionais e não-

-profissionais, essa dialogicidade evidencia uma prática que privilegia o «escrever com» em vez do «escrever para», fundamentada numa «poética da escuta».

Isaac Lourido centra a sua atenção na antologia *Sempre mar. Cultura contra a burla negra*, lançada em 2003 como resposta poética à catástrofe do petroleiro Prestige na costa galega. Embora modelos alternativos de poesia não lírica,³ poesia para o político ou poesia dialógica (Casas 2015, 2020) possam ter maior impacto estratégico, Lourido argumenta que essa antologia atinge uma coesão grupal significativa, reforçando posições e discursos de uma campanha de alcance imediato. Dessa forma, cumpre funções políticas importantes a curto prazo, especialmente para públicos menos especializados. Além de analisar outras antologias resultantes do grande movimento social em resposta à catástrofe do Prestige, Lourido destaca características específicas de *Sempre mar* que são particularmente interessantes sob a perspectiva do projecto POEPOLIT II. Trata-se da publicação colectiva que mais claramente reflecte a participação activista e se mostra mais inclusiva, especialmente quanto à presença de autoras. Isso revela uma maior capacidade de agregar gerações mais jovens e poetas até então sem reconhecimento crítico ou anónimos. Lourido levanta a questão fundamental da eficácia sociopolítica dos modelos estéticos da poesia social ou do padrão lírico, bem como a sua relação com a participação de poetas com trajetórias e posições alternativas às já institucionalizadas, ou seja, que ainda permanecem no âmbito do activismo.

Noemí Garrido Aniorte analisa outro caso paradigmático de poesia de resistência, focando-se em Xela Arias, recentemente homenageada no Dia das Letras Galegas. A ênfase está nas suas participações no Festival da Poesia do Condado nos anos 1980, exemplo paradigmático de uma confluência poética entre a Galiza e Portugal. Este período é especialmente interessante para o projecto POEPOLIT II, pois o entusiasmo dos primeiros anos da «Transição» espanhola deu lugar a um desengano em relação a muitas pro-

³ O conceito da poesia não lírica tem sido uma das propostas centrais do grupo POEPOLIT desde a sua formação que data desde 2009. Juntamente com outras propostas subsequentes, essa ideia orientou quatro projectos sucessivos até ao momento (cf. <<https://poepolit.webs.uvigo.es/project/description/>>). Algumas das principais propostas teórico-práticas incluem os trabalhos de Baltrusch e Lourido (2012), Casas (2012a; 2012b), Gräbner e Chamberlain (2015), Baltrusch (2018), Casas (2020) e Baltrusch (2021).

messas de transformação não cumpridas. No entanto, estabeleceu-se uma contracultura dinâmica e contra-hegemónica, e, no contexto galego, a poesia de Xela Arias fazia parte dessas intenções emancipatórias. Apresenta-se Xela Arias como uma poeta que não se filia a nenhuma geração ou grupo específico, descrevendo-a como uma escritora fronteira ou de transição que desenvolveu uma poesia como «acción antes de la acción» (Casas 2012b: 8). O estudo propõe uma definição da sua poética como um acto ou uma «poética fantasmal», orientada para a acção dentro de um contexto de diálogo contracultural.

João Aragão analisa a poesia de compromisso de Manuel Resende, com ênfase no seu poema «Epigrama». Destaca a importância de Walter Benjamin para compreender a escrita de Resende, especialmente no que atinge a ideia de revolução como o único evento capaz de interromper o curso da História e trazer redenção para quem sofreu as suas múltiplas injustiças e violências. Argumenta-se que o conteúdo político na poesia de Resende pode ser extrapolado para a necessidade de resistirmos, no presente, aos perigos representados pela ascensão da extrema-direita e da sua agenda de esquecer quem sofreu sob regimes fascistas. Salienta-se que Resende não só clama por uma transformação social e revolucionária, mas também pela importância de que esse compromisso ideológico não restrinja a singularidade da poesia, entendida como uma interrupção da repetição cíclica das catástrofes da História. O estudo demonstra como a poesia política de Resende emerge da voz de um sujeito poético colectivo, consciente da necessidade de construir um futuro comum e um novo modelo social.

BIBLIOGRAFIA

- BALTRUSCH, Burghard (2018). «Poetics in public space: towards a hermeneutic framing of ephemeral poetic expressions». *Cosmos and History: the Journal of Natural and Social Philosophy*, 14 (3), 168-195.
- BALTRUSCH, Burghard (2021a). «“All poetry is political”: elementos para pensar o poético e o político na actualidade». Burghard Baltrusch (coord.); Ana Chouciño; Alethia Alfonso; Antía Monteagudo (eds.). *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações teóricas e práticas*. Porto: Afrontamento, 29-56.
- BALTRUSCH, Burghard (2021b) (coord.); Chouciño, Ana; Alfonso, Alethia; Monteagudo, Antía (eds.). *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações teóricas e práticas*. Porto: Afrontamento.

- BALTRUSCH, Burghard; LOURIDO, Isaac (eds.) (2012). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Munique: Martin Meidenbauer Verlag.
- CASAS, Arturo (2012a). «Non-lyric poetry in the current system of genres». Burghard Baltrusch; Isaac Lourido (eds.). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Munique: Martin Meidenbauer Verlag, 29-44.
- CASAS, Arturo (2012b). «Preliminar: Acción pública del poema». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (18), 3-15 [en línea] [13 de abril de 2023] <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218545>
- CASAS, Arturo (2015). «Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público». Alba Cid; Isaac Lourido (eds.). *La poesía actual en el espacio público*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 83-110.
- CASAS, Arturo (2020). «Conflicto social, heteroglosia y poema dialógico: situación para su análisis discursivo (un regreso crítico a Bajtín y Volóshinov)». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 336-349.
- GRÄBNER, Cornelia; CHAMBERLAIN, Daniel F. (eds.) (2015). «Poetry in Public Spaces». Monográfico de *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 11 (3).



© Burghard Baltrusch, 2024. 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 BESTA QUE HAI EN MIN: SUXEITO E LINGUA NA POSTANIMALIDADE DE LUZ PICHEL

REXINA RODRÍGUEZ VEGA
Universidade de Vigo

RESUMO: Identificada desde a literatura castelá como unha das representantes da corrente de poesía «neorrural» e desde a literatura galega como unha das cultivadoras do que se deu en chamar «posruralismo» e que indaga na desaparición dun mundo e un modo de vida relacionado coa cultura campesiña, o conxunto da obra de Luz Pichel funciona, en realidade, como un ariete contra ambos os dous campos de recepción onde se inscribe, ao ofrecer sentidos non previstos de acordo cun programa de experimentación que une o inconformismo sociopolítico a un cuestionamento da linguaxe como ferramenta de representación do mundo. Neste traballo propoñémonos afondar na importancia do tratamento do tropo animal na poética de Pichel, por canto advertimos no seu rexeitamento sistemático á tradicional antropomorfización do Outro animal e á animalización do Outro humano, o desexo de poñer en cuestión os fundamentos das oposicións xerárquicas que constitúen a visión hemiónica do suxeito occidental de acordo cunha práctica ética, política e retórica marcada pola busca da utopía.

PALABRAS CHAVE: heterolingüismo; autotradución; ecocrítica; estudos animais; estudos de xénero; posruralismo.

LA BÈSTIA QUE HI HA EN MI: SUBJECTE I LLENGUA EN LA POSTANIMALITAT DE LUZ PICHEL

RESUM: Identificada des de la literatura castellana com una de les representants del corrent de poesia «neorrural» i des de la literatura gallega com una de les cultivadores del que s'ha anomenat «postruralisme» i que indaga en la desaparició d'un món i una manera de viure relacionada amb la cultura pagesa, el conjunt de l'obra de Luz Pichel funciona, en realitat, com un ariet contra tots dos camps de recepció on s'inscriu, en oferir sentits no previstos d'acord amb un programa d'experimentació que uneix l'inconformisme sociopolític a un qüestionament del llenguatge com a eina de representació del món. En aquest treball ens proposem d'aprofundir en la importància del tractament del trop animal en la poètica de Pichel, ja que en el seu rebuig sistemàtic a la tradicional antropomorfització de l'Altre animal i a l'animalització de l'Altre humà advertim el desig de qüestionar els fonaments de les oposicions jeràrquiques que constitueixen la visió hegemònica del subjecte occidental d'acord amb una pràctica ètica, política i retòrica marcada per la recerca de la utopia.

PARAULES CLAU: heterolingüisme; autotraducció; ecocrítica; estudis animals; estudis de gènere; posruralisme.

THE BEAST WITHIN ME: SUBJECT AND LANGUAGE IN THE POSTANIMALITY OF LUZ PICHEL

ABSTRACT: Identified in Castilian literature as one of the representatives of the “neorrural” poetry movement and in Galician literature as one of the practitioners of what has been

called “posruralism”, which explores the disappearance of a world and a way of life related to rural culture, Luz Pichel’s body of work actually functions as a battering ram against both reception fields to which it belongs. It offers unforeseen meanings in line with an experimental program that links socio-political non-conformity to a questioning of language as a tool for representing the world. In this study, we aim to delve into the significance of the treatment of the animal trope in Pichel’s poetics. We observe her systematic rejection of the traditional anthropomorphization of the Other animal and the animalization of the human Other, indicating a desire to challenge the foundations of hierarchical oppositions that constitute the hegemonic view of the Western subject according to heterolingualism — the use of multiple languages, often in combination or contrast, within a literary or communicative context.

KEYWORDS: heterolingualism; self-translation; ecocriticism; animal studies; gender studies; posruralism.

1. INTRODUCCIÓN

No colofón da penúltima obra publicada pola poeta Luz Pichel, *Alén, Alén*, lemos:

Esta primeira edición de *Alén, Alén* de Luz Pichel se terminou de imprimir en outubro de 2021, el día en que cumpriron anos todos os charrancitos chotacabras andoriñas mouchos cuellirojos chorlitos grises cucharitas cuervos currucas rulas xílgaros guachos colibríes reiseñores rabilongas págalos pomarinos paños boreales zarapitos trinadores zorzales alirrojos zarceros políglotas charabiscas fervellos bubules e bububububelas que de dúas en dúas amorosamente bobobobordan prados e xardíns para que non pensesdes que todo é agoreu que non que non (Pichel 2021: 20).

É abondo significativa esta nota sobre as circunstancias da impresión, pois, máis alá do hibridismo lingüístico do que fai gala, Pichel ofrece nesa lista, configurada como unha especie de tentativa de esgotamento dos seres «volanderos» do *lughar*, unha ollada que nos revela a natureza non como paisaxe senón como unha comunidade de voces diversas coas que confluír nunha práctica ética, política e retórica marcada pola busca da utopía.

É difícil atopar arestora, tanto na literatura galega como na castelá, unha poética que abranga dun xeito tan sistemático o mundo animal e vexetal, posto que os libros desta autora teñen moito de bestiarios ou de herbarios nos que

o eu lírico, marcado incontestablemente como feminino e, xa que logo, subalterno, procura no diálogo co que vive novos modos de ver e de dicir.

Identificada desde a literatura castelá como unha das representantes da corrente de poesía «neorrural» (Mora 2018), que coñece especial desenvolvemento e visibilidade a partir da segunda década do dous mil; e, na literatura galega, como unha das cultivadoras do que se deu en chamar «posruralismo» (Anderson 2014) e que indaga na desaparición dun mundo e un modo de vida relacionado coa cultura campesiña, o conxunto da obra de Luz Pichel funciona como un ariete contra ambos os dous campos de recepción onde se inscribe ao ofrecer sentidos non previstos de acordo cun programa de experimentación que une o inconformismo sociopolítico a un cuestionamento da linguaxe como ferramenta de representación do mundo. A súa aposta decidida polo heterolingüismo, que supón un ataque á idea mesma da homoxeneidade de cada cultura e que forza a repensar a identidade como un proceso feito de tensións contradictorias bate, loxicamente, contra os fundamentos das culturas nacionais, en cuxo entredous aparece inserida.

Así, desde o sistema español o cultivo do neorruralismo é simplificado por autores como Vicente Luis Mora (2018) ou Álvaro Colomer (2014) desde un mero regreso ao local, dentro dun discurso identitario centrípeto, unha operación que, trapalleiramente, buscaría no intento de recuperación do paraíso perdido das orixes a solución á crise de valores da nosa sociedade. Desde o sistema galego será a predisposición cara á variedade local e á lingua interferida do castro a que xera serios receos na medida en que pon en cuestión o proceso de estandarización e normalización da cultura minorizada. Pensemos, por exemplo, nos reparos que a xornalista Montse Dopico formula nunha entrevista coa autora publicada en *Praza.gal* e que leva por significativo título: «Onde está mal visto o galego é en Galicia. O inimigo está dentro, non en Madrid»:

Entendo o que quere dicir, mais o seu discurso pode ser malintencionadamente apropiado polos inimigos do galego. Para eles, está ben que o galego sexa un híbrido.

[...]

Referíame ás persoas que teñen unha posición supremacista, que queren que o galego siga subordinado ao castelán. Para elas, hai unha lingua A que merece un estándar porque telo é natural. E unha lingua B que non pasa nada se está hibridada e que non precisa norma nin medidas para corrixir a discriminación, porque promocionala ou tentar falala sen castelanismos é, para eles, atacar a lingua hexemónica (Dopico 2016).

A verdadeira potencia da proposta de Pichel comeza, con todo, a desvelarse. Así, entre as múltiples liñas de sentido que abre, estudosos como Helena Miguélez Carballeira (2014) ou Neil D. Anderson (2014) subliñan o esforzo dunha nova representación do suxeito rural que conserve «a dignidade dos nosos indíxenas, para cando chegue o tempo no que só habiten na nosa memoria» (Miguélez 2014). A idea de resistencia, desde unha clara postura antinostálxica, é tamén subliñada por Alba Cid (2018), quen relaciona a poética de Pichel con outras propostas non hexemónicas no panorama galego como as de Celso Fernández Sanmartín, Emilio Araújo, Lupe Gómez ou Olalla Cociña, que tamén documentan a desaparición do mundo rural desde unha dimensión ética.

Neste traballo propoñemos centrarnos en especial no tratamento do tropo animal na obra de Pichel, por canto consideramos que resulta un aspecto extremadamente significativo na súa proposta poética. Como sinala Miguélez Carballeira (2014), na procura desa necesaria transformación da tradición dun rural que desaparece, cómpre elixir ver, por exemplo, no ghatto de *Cativa en su lughar*, ese ghatto «flaco y sin territorio» a reivindicación política, intelectual e imaxinativa do fráxil, a potencia liberadora da empatía e do coidado.

O ghatto fraco, o único que pode coarse pola fendedela da porta da casa e achegarse aos obxectos, acariñando todo «como cuerpo suyo, como entonces era» (Pichel 2013: 104). Tamén porque onde hai un ghatto sempre hai alguén que haxa coidar del (Miguélez 2014).

2. A POSTANIMALIDADE OU A REDEFINICIÓN DO SUXEITO

Malia ser dominante no pensamento occidental hexemónico, a visión antropocéntrica do mundo non é a única que existe. Outras cosmovisións e epistemoloxías, adoito agrupadas baixo o termo «indíxenas» non se fundamentan nunha separación estanca entre o humano e o animal. A experiencia indíxena, marcada, como indica Miguélez (2014) seguindo a Clifford (2013), pola relación intensa entre suxeito e lugar implica pontes de ida e volta entre as especies e, mesmo, máis alá entre todas as formas da materia viva.

Como indican traballos fundamentais no eido do poshumanismo como poden ser os de Derrida (2006), Haraway (2008), Braidotti (2013) ou Segarra (2022), poñer en cuestión a fronteira entre humano e animal implica necesariamente unha reflexión sobre os fundamentos xerárquicos das oposicións nas

que se basean as desigualdades estruturais das nosas sociedades, desde o par natureza-cultura ata os baseados no xénero e na raza. Xa que logo, traballar para transformar radicalmente a noción de suxeito, reservada tradicionalmente para o home, supón socavar as fronteiras da perspectiva antropocéntrica eliminando a oposición non só entre o humano e o animal senón, de xeito máis xeral, entre o mundo animal e vexetal ou entre o animado e o inanimado.

Tal e como indica Donna Haraway no seu *Manifesto das especies de compañía* (2003), a reivindicación do parentesco entre especies alude á interrelación e dependencia recíproca de todos os seres, mesmo os que a nosa cultura considera non vivos, como os minerais, no ecosistema xeral do planeta. Xa non se trata tan só de observar a relación coas outras especies desde a óptica do xogo e do afecto, senón que se pón de relevo unha dimensión ética, baseada no recoñecemento da propia vulnerabilidade.

Desde este punto de vista, como observou atinadamente Marta Segarra (2022: 48), a práctica da empatía e dos coidados, tradicionalmente considerada como unha tendencia natural da poboación feminina, comeza a ser vista na súa dimensión de acción política. Confluíndo cos estudos de xénero, os estudos poscoloniais, a ecocrítica ou a teoría queer, os estudos animais veñen cuestionar os límites do suxeito clásico e afondar na capacidade de aprehensión non violenta da diferenza.

Escapar al pensamiento binario que lo concibe todo en términos de ser o no ser (humano o animal, pero también natural o artificial, hombre o mujer) no significa pensar que todo es lo mismo, o sea, pensar desde la identidad, sino que todo es distinto, es decir, pensar desde la diferencia. Simplemente la diferencia no es una nunca, es siempre plural, múltiple y variada (Segarra 2022: 202).

3. NIN HUMANIZAR NIN BESTIALIZAR, O POSHUMANO E O POSTANIMAL EN LUZ PICHEL

A antropomorfización do Outro animal ou a animalización do Outro humano, entendidas ambas as operacións como recursos a estereotipos culturais foron habituais no discurso artístico, porén ningunha destas simplificacións está presente na obra de Luz Pichel. A súa forma de resistencia fluída non binarista abraza a diferenza na súa real multiplicidade, como se pode observar no seguinte poema de *Alén, Alén*.

POEMA PARA UNA ÉPICA DE LOS ANIMALES DOMÉSTICOS Y LAS MASCOTAS DE CUIDAR
 un día dijo don Juan Carlos el maestro de El Bierzo dijo: yo quiero ser uno de
 esos bichos

y por eso te cuento este cuento una oración:

no desesperéis vosotras las desobedientes de retardada fecundidad las que
 juntáis la patata con el olivo reguerito que va del Sur al Norte y aguardáis

leyendo un libro en la parada

[...] vi una vez en un vídeo una c c c cacatúa branca que daba de comer a un

can: toma cancito come una cacatúa blanca

un grano para el hijo de mirada lista una coooooorteza para el guapo animal
 que guía a un ciego a un siego un cegho

Pues vosotras aún sois más bbbbonits que una cacatúa blanca

troyanas megalíticas transportadoras oseánicas de criaturas en peligro a brazadas

[...] parid si queréis se queredes

Sin miedo en albedrío como las merinas con ese punto de locura de las becerras

primerizas parid me encantaría

Un cancito

Una cacatúa

Un gggghato

Un lllobo

Ya se pintará otra vez la casa (Pichel 2021: 51-53).

Neste enfoque inclusivo da maternidade que, ao desbioloxizar e ampliar a
 noción tradicional de familia, supera a división en especies, observamos, a su-
 peración da ética fundamentada na semellanza para pasar a unha ética basea-
 da na diferenza e na relacionalidade que supón unha verdadeira conciencia da
 vulnerabilidade compartida (Segarra 2022: 202).

A relación non xerárquica entre humano e animal é recorrente na poesía
 de Pichel, quen, poñendo o foco na contigüidade da natureza humana e non
 humana no mundo rural galego, onde se acostumaba convivir baixo o mesmo
 teito, subliña a identificación entre vulnerables para darse mutuo sustento.
 Así, no poema de *Casa pechada*, titulado «Letreiro para colgar no cobertizo
 cando non quede nada alí», podemos ouvir por boca dun suxeito feminino:

Se me deito no cocho do can

durmirei quente

Se coubese no niño das pitas

Durmiría ao quente (Pichel 2013: 152).

Como xa indicaron Palacio e Nogueira (2022), este poema parece ilustrar a identificación crítica entre mulleres e animais na medida en que os marxina-dos humanos adoitan ser animalizados polo patriarcado antropocéntrico e androcéntrico. E é que a asimetría das posición de poder tende a ligar a violencia exercida contra os animais e a inflixida contra ás persoas consideradas máis débiles, en especial as mulleres e os nenos.

Con todo, o obxectivo da escritura semella ir máis alá da mera denuncia da animalización da muller e o conseguinte reforzamento da súa subalternidade. Tal e como soubo ver María Salgado (2013: 124), non hai nin unha soa vítima entre as mulleres que debuxa Pichel en *Casa pechada/Cativa no seu Lughar*, «aunque el sitio que ellas ocupen sea el último y sea duro». As *aparvaditas*, as *cativas* e as *senlleiras*, teñen a oportunidade de medrar, de metamorfosearse de acordo cun rexeitamento da lóxica de inferiorización imposta por ideoloxías alleas e alienantes.

Bo exemplo deste proceso é «Canción da raíña liberada que rematará unha peza de monicreques que está por facer»:

Faime un sitio, cadelo, fai o favor,
 Faime un sitio no palleiro do trigo
 —dixo a raíña xuntando as mans—,
 ando escapada (Pichel 2013: 202).

Neste poema de *Casa Pechada*, que na versión autotraducida *Cativa no seu lughar* cambia de lugar aparecendo significativamente como epílogo, preséntasenos o modelo dunha muller empoderada, a raíña liberada que «anda escapada» e que lle pide axuda a un cadelo. Algo que, para María Salgado:

Podría parecer una concesión, pero al contrario es una táctica de guerrilla ru-ro-urbana de lo más apropiada de nuevo a este momento: contra el rey no pelear sino escapar; después irse al pajar donde se pueda una cuidar del hambre y del frío; hacer luego alianza con quien tampoco tiene y vale, hacer idioma. La oposición, como se ve, no es de hombre contra mujer, sino de reina liberada (estupenda, empoderada, libre y huida) y Rey de Portugal (chulo cautivo de sí mismo) [...] de reydespaña que no se deja querer contra cans que quieren con escapadas (Salgado 2023: 125).

Con todo, pódense detectar tamén exemplos do que Manuela Palacio e María Xesús Nogueira denominan «identidades desafirmadas» (2022: 225), é di-

cir rexeitamentos das metáforas que animalizan a muller e que, ao mesmo tempo, lle darían a este procedemento carta de realidade. Este é o caso de «Non me chamo luciérnaga» ou «bolboreta non son».

A táctica da semellanza-oposición aparece en todas as series que a poeta desenvolve, un procedemento que busca a subversión dos valores fixados pola cultura. A desestabilización da noción de suxeito, supón, como máis arriba indicabamos, a eliminación das fronteiras non só entre o animal e o humano, senón tamén entre o mundo animal e o vexetal ou entre o animado e o inanimado.

Neste cruzamento entre materia vibrante é a marca de xénero a que acaba por perderse, así sucede nas numerosas «árboles», «jabalías», «tuberculitas» ou «ciervitas voladoras, ou nos «trastos de apenar» de *Cativa en su lughar*:

Rastrillo de palo,
 rastrillo de hierro
 horquillas del mundo
 palas de toda casta
 palos de cada casa
 palodepalo
 paladelpán
 palodel-lomo y delas-piernas
 palo de lumbre
 guadaño, guadaña
 azada y azadón
 caldero
 trasno del lavadero en el mes de enero
 caldera y calderín
 y calderilla (Pichel 2013: 23).

Como podemos observar neste poema, titulado «El nombre de las cosas», que coñece unha significativa expansión na versión autotraducida, a marca mofolóxica que sinala poder e división sexual, aparece en toda a súa potencia de ruptura subvertendo os estereotipos da cultura patriarcal e a perspectiva antropolocéntrica.

Como afirma María Salgado, en Pichel opérase unha substitución revolucionaria:

En vez de dios, patria, amo, patrón y género; reino, tipo, clase, orden, familia, género y especie. Una internacional *queer* de verdad internacional por humana, ani-

mal, vegetal e inerte. Por mundana. Una verdadeira alianza política de raritxs excluídxs por el poder (Salgado 2013: 126).

Non antropomorfizar o Outro animal non impide personalizar a ollada sobre el. Así, dentro desa fuxida de todo esencialismo que está na base da poética de Pichel, atopámonos tamén co tratamento do animal en singular, atendendo á súa diversidade e multiplicidade. O recoñecemento da subxectividade e da individualidade así como o da capacidade de construír comunidade máis alá da manda, obsérvase, por exemplo, en poemas como «É mediodía».

O can da casa,
que miraba por todos sen cerrar ollo,
érguese e vaise cara á burata fondísima da Chousa Vella:
cómpre mirar tamén polo gando morto (Pichel 2013: 172).

Esta operación de personalización na mirada, que pon en valor a dignidade do animal observado, opera tamén ante especies menores e alleas por completo ao ámbito doméstico. Isto é o que sucede, por exemplo, cos vermes, descritos nunha glosa de *Cativa no seu lughar* pola súa capacidade de comunicación co seu contorno:

Los gusanos no respetan dirección ni ordenamiento, andan a las locas, pero tampoco no son el caos, tienden a encarrerarse preferentemente hacia terrenos de abundante materia orgánica, cubiertos de piedras regulares de cantería con mensajes cifrados. Gústales repararlos con el cuerpo entero, son lectores corporales de piedra, merecen un respeto (Pichel 2013: 46).

Pode percibirse un cambio de rexistro no tratamento dos animais de consumo para a alimentación humana. No caso destes animais degradados, excluídos como suxeitos de ética, a voz poética elixe con frecuencia a denuncia da mecanización e maltrato que o biopoder poscapitalista liberal lle inflixe en seres reducidos á materia prima e desposuídos polo tanto do seu corpo:

Vaca nunha nave de cementu moi moi suxa
Presas entre dous ferrus car e corpu
só pode cumer só pode cumer
pode cumer cumer cumer (Pichel 2017: 44).

Este é u tempo das subsidiadas cooperativas da pesadísima empacadora da magnificencia heroica du alcatreu dus puzus de purís e das inmensas naves recendentres unde rabian amoreadu lus porcus de zampar (Pichel 2017: 46).

Abundan nas páxinas de Pichel animais enfermos, «cerdos palidecientes rubias rubias efímera gallinas enfermitas y buenas yeguas de las efemérides bueyes burras de carga dormidos duermen dos metros a lo menos por debajo de amargos jaramagos (...)» (2021: 159). A poeta asumirá así o que, segundo Gilles Deleuze (1996), debe ser o lugar do escritor, responsable dos animais que morren e, xa que logo, coa obriga moral de escribir no lugar dos animais, por eles e desde a posición que ocupan, a da vulnerabilidade e, en certo modo, a da pasividade ante a morte.

4. A APERTURA CARA AO OUTRO ANIMAL E A DESESTABILIZACIÓN DA LINGUAXE

Fuxir do binarismo, de toda posición esencialista, faise tamén, ou sobre todo, coa lingua. Para achegarnos ás linguaxes animais, para lle dar cabida ao Outro irredutible, semella necesario a reivindicación da materialidade do corpo. Inscribir o corpo na lingua, utilizando aqueles dos seus elementos que máis se afastan da lóxica racional descorporeizada e da comunicación social habitual supón falar desde un lugar que non ten que ver co suxeito moderno que xorde da Ilustración. Para Héléne Cixous (2011) afondar na conexión mente-corpo ou pensamento-afectos, unha conexión tradicionalmente vista como «feminina» ou «pasiva» e que deriva da posición non central da muller na cultura patriarcal, significa aceptar a ferida, a contaminación, a apertura cara ao radicalmente estraño. Esta disposición ten como consecuencia a desestabilización da linguaxe racional e comunicacional, o que implica unha perturbación do suxeito mesmo, baseado no logos entendido como lingua e razón.

Observado desde este punto de vista, o conxunto da obra de Luz Pichel ofrece unha enorme coherencia por canto integra un orixinal e radical proxecto de investigación. Como ela mesma afirma: «interésame a palabra como puro material e como parte do noso corpo... Ao utilizar a lingua doutra maneira atendo máis á súa corporeidade, poden ampliarse as posibilidades do dicir» (Pichel 2020: 101)

Partindo dunha posición aínda debedora do traballo primordial co sentido en *El pájaro mudo* (1990), *La marca de los potros* (2004) e *Casa Pechada* (2006), a poética de Luz Pichel comeza a evolucionar coa autotradución recreadora *Cativa en su lugar* (2013) cara á experimentación que xorde da hibridación lingüística entre o galego e español e que ten a redundancia, a homofonía e o xogo paronomásico como motor.

Como indica María Salgado, a lóxica de semellanza e variación que a alternancia lingüística produce consegue «impregnar sus letras de la fisicidad y variabilidad morfológico-sónica que también las constituye. Pero no sólo. Usar una lengua de frontera, escribir desde donde no hay regla pero sí hay cuerpo y diferencia, es proceder también a reescribirlo todo, y diferente» (Salgado 2013: 119).

Tras *Tra(n)sumancias* (2015), que amplía o número de linguas e os espazos evocados, vén e *Co co co u* (2017) que desde unha dicción balbucinte e tatexa busca reproducir o medo e a parálise que marca o falante dunha variedade dialectal do galego. Unha lingua mala que ten que ver co lugar e a clase, unha lingua animalizada que, de novo, forzando o peche das vogais átonas, facendo caer fonemas finais e insistindo nas contraccións da lingua oral e o fenómeno da gheada, fai do corpo fónico un instrumento que revela un suxeito escindido que se afasta do canon androcéntrico e antropocéntrico.

Alén Alén (2021) supón un novo salto. Sen esquecer a deformación léxica e o tatexo, este poemario procura no corpo da lingua o desmembramento das partes da palabra, dos nexos, altera a xerarquía dos elementos na frase con híberbatos imposibles que atacan de pleno toda idea de norma. Neste exercicio retórico, ou antirretórico, os desdobrementos de identidades, de linguas, espazos e tempos supoñen un reflexión profunda sobre os fundamentos xerárquicos das oposicións nas que se basean as desigualdades estruturais. Multiplicidade, barullo, contradición para refundar pois unha lingua que abrace a diferenza e transforme radicalmente a noción de suxeito.

A proposta de luz Pichel lévanos a tomar conciencia da vulnerabilidade compartida e a intentar facer revivir o animal que acubillamos no noso interior. É nese sentido no que cremos que pode lerse o seguinte poema de *Casa pechada* e que aparece na versión autotraducida de modo máis explícito e reivindicativo.

A miña besta
leva as patas atadas
Non dá falado (Pichel 2013: 168).

La bestia mía
negháronle la lengua
No puede andar (Pichel 2013: 73).

Como xa apuntaron Manuela Palacio e María Xesús Nogueira (2022: 227), observamos que non se trata simplemente dunha personificación do animal, senón dunha animalización do falante humano, é dicir, un esvaecerse os límites entre o humano e o animal non humano, ambos violentamente silenciados.

A reivindicación, a proposta ética, política e utópica de Pichel pasaría, pois, por desestabilizar a idea mesma de lingua, a norma, a institución, o imperio da monoglosia. Negarse a pensar desde a identidade «nada de bucólica pinería rumorosaaaa que e e din naaas costas», di en *Alén alén* (2021:31), e decidir pensar desde o corpo e a diferenza, que sempre é plural, múltiple e variada. A besta que hai en nós, *humanimais*. Porque, como ela mesma afirma:

Una lengua una es una imposición una impostura un poderío a muerte del albedrío cuidador de las aldeas y sus pluralidades un aplanamiento de los temperamentos perdón una lengua es todas (Pichel 2021: 71).

FINANCIAMENTO

A elaboración deste traballo enmárcase dentro do proxecto: Posthuman Intersections in Irish and Galician Literatures Research Project, MCI and ERDF, ref. PID2022-136251NB-I00.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Neil D. (2014). «To Be or Not: The Rural Village in Post-RuralTimes». *Galicia* 21, F, 60-76.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity
- CID, Alba, (2018). «Variaciones del lugar». *Nayagua : Revista de poesía*, 27, 227-231.
- CIXOUS, Hélène (2011). *Entretien de la blessure : Sur Jean Genet*. París: Galilée.
- CLIFFORD, James (2013). *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.
- COLOMER, Álvaro (2014). «La literatura vuelve al campo». *La Vanguardia*, 20/08/2014 [en liña] [18 outubro 2023] <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140820/54413196729/literatura-campo.html>>.
- DELEUZE, Gilles (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. París: Editions Montparnasse.
- DERRIDA, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*. París: Galilée.

- DOPICO, Montse (2016). «Onde está mal visto o galego é en Galicia: O inimigo está dentro, non en Madrid». *Praza.gal*, 16/09/16 [en liña] [18 outubro 2023] <<https://praza.gal/cultura/londe-esta-mal-visto-o-galego-e-en-galicia-o-inimigo-esta-dentro-non-en-madridr>>.
- HARAWAY, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm.
- HARAWAY, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MIGUÉLEZ, Helena (2014). « Ser indíxena: unha lectura de Cativa en su lugar de Luz Pichel [en liña] [18 outubro 2023] <<https://postcolonialspain.wordpress.com/2014/05/25/ser-indixena-unha-lectura-de-cativa-en-su-lugar-de-luz-pichel>>.
- MORA, Vicente Luis (2018). «Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4, 198-221.
- PALACIOS, Manuela; NOGUEIRA, María Xesús (2022). «The Violent Othering of Women and Animals in Nuala Ní Dhomhnaill's and Luz Pichel's Poetry». Aida Rosende-Pérez; Jarazo-Álvarez (eds.). *The Cultural Politics of In/Difference: Irish Texts and Contexts*. Oxford [etc.]: Peter Lang, 213-231.
- PICHEL, Luz (2004). *La marca de los potros*. Huelva: Diputación de Huelva.
- PICHEL, Luz (2006). *Casa pechada*. Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- PICHEL, Luz (2013). *Cativa en su lugar / Casa pechada*. Madrid: Progresele.
- PICHEL, Luz (2015). *Tra(n)sumancias*. Madrid: Ediciones La Palma.
- PICHEL, Luz (2017). *Co Co Co U*. Madrid: La Uña Rota.
- PICHEL, Luz (2020). *El pájaro mudo*. Madrid: Genealogías. Tigres de Papel.
- PICHEL, Luz (2021). *Alén alén*. Segovia: La Uña Rota.
- SALGADO, María (2013). «Notas para un libro refeito». Luz Pichel. *Cativa en su lugar / Casa pechada*. Madrid: Progresele.
- SEGARRA, Marta (2022). *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



© Rexina Rodríguez Vega, 2024. 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>.

LEITURA FURIOSA: UMA POÉTICA DA ESCUTA

MAFALDA PEREIRA
Universidade de Vigo

RESUMO: Este estudo centra-se no projeto *Leitura Furiosa*, um encontro anual, em Portugal e em França, entre escritores, ilustradores e grupos de pessoas que vivem o seu quotidiano afastadas da escrita e da leitura, do qual resultam textos e ilustrações assinados coletivamente. Através de um propósito artístico e educativo, visando o combate à iliteracia, a *Leitura Furiosa* nasce do contacto entre artistas e pessoas em risco ou em situações de vulnerabilidade social, ligadas a associações e instituições. O projeto tanto procura dar a conhecer aos grupos a importância da escrita e da leitura como busca ampliar a escuta das vozes destes grupos, provenientes de contextos mais invisibilizados, na esfera pública. A partir da análise da metodologia do projeto, procura-se contextualizar a *Leitura Furiosa* como uma manifestação artística que resiste a uma categorização estável, possuindo algumas características das «literaturas de campo», mas também uma dimensão participativa e comunitária, de acordo com o pensamento de François Matarasso. Pretende-se também evidenciar o caráter dialógico do projeto, recorrendo ao pensamento de Paulo Freire, e demonstrar como o exercício da escuta desempenha um papel fulcral na dinâmica do projeto, que desagua numa prática artística centrada na ideia do «escrever com». Através da análise de alguns dos materiais literários elaborados em cocriação, este artigo procura demonstrar como a proposta da *Leitura Furiosa* se centra numa poética da escuta.

PALAVRAS-CHAVE: *Leitura Furiosa*; poética da escuta; escrita; educação; cocriação.

LEITURA FURIOSA: UNA POÈTICA DE L'ESCOLTA

RESUM: Aquest estudi se centra en el projecte *Lectura Furiosa*, una trobada anual, a Portugal i a França, entre escriptors, il·lustradors i grups de persones que viuen el seu dia a dia allunyats de l'escriptura i la lectura, de la qual resulten textos i il·lustracions signats col·lectivament. A través d'un propòsit artístic i educatiu, amb la intenció de combatre l'analfabetisme, *Lectura Furiosa* neix del contacte entre artistes i persones en risc o en situacions de vulnerabilitat social, vinculades a associacions i institucions. El projecte vol tant donar a conèixer als col·lectius la importància de l'escriptura i la lectura com ampliar l'escolta en l'esfera pública de les veus d'aquests grups, provinents de contextos més invisibilitzats. A partir de l'anàlisi de la metodologia del projecte, es busca contextualitzar la *Lectura Furiosa* com una manifestació artística que es resisteix a una categorització estable i que té algunes característiques de les «literatures de camp», però també una dimensió participativa i comunitària, d'acord amb el pensament de François Matarasso. Es pretén també evidenciar el caràcter dialògic del projecte, recorrent al pensament de Paulo Freire, i demostrar com l'exercici de l'escolta té un paper fonamental en la dinàmica del projecte, que desemboca en una pràctica artística centrada en la idea d'«escriure amb». A través de l'anàlisi d'alguns dels materials literaris elaborats en cocreació, aquest

article procura mostrar com la proposta de *Lectura Furiosa* se centra en una poètica de l'escolta.

PARAULES CLAU: *Leitura Furiosa*; poètica de l'escolta; escriptura; educació; cocreació.

LEITURA FURIOSA: A POETICS OF LISTENING

ABSTRACT: This article addresses the project *Leitura Furiosa*, an annual meeting in Portugal and France, which brings together writers, illustrators, and groups of people who do not do much writing and reading in their daily lives. The results of the meeting are the production of texts and illustrations collectively authored. *Leitura Furiosa* has both artistic and educational purposes, and seeks to combat illiteracy in associations and institutions that host people who are at risk or in situations of social vulnerability. The project seeks to show why writing and reading may be important to these groups of people, as well as to amplify their voices as marginalized groups. By analysing the project's methodology, I will provide the context to *Leitura Furiosa* and address it as an artistic phenomenon that resists categorization, since it is close to the "littératures de terrain", and includes dimensions of participatory and community art, according to François Matarasso's theory. Furthermore, I will highlight the dialogical nature of the project drawing on Paulo Freire's ideas, demonstrating how the practice of listening plays a pivotal role in the project's dynamic, resulting in an artistic practice that is based on the idea of "writing with". This article will analyse some of the co-created literary materials produced within the context of the project and thereby will demonstrate how *Leitura Furiosa*'s proposal is centred on a poetics of listening.

KEYWORDS: *Leitura Furiosa*; poetics of listening; writing; education; co-creation.

Dão-nos um lírio e um canivete
E uma alma para ir à escola
E um letreiro que promete
Raízes, hastes e corola.

Dão-nos um mapa imaginário
Que tem a forma de uma cidade
Mais um relógio e um calendário
Onde não vem a nossa idade.

NATÁLIA CORREIA

No ensaio «*Vidas Singulares: Da escuta em poesia, alguns exemplos contemporâneos*», Rosa Maria Martelo reflete sobre a descrença apresentada por alguns críticos em relação à capacidade inventiva e interventiva da poesia contemporânea. Contrapondo-se, até certo ponto, a esse discurso pessimista, a

autora assume uma posição mais confiante, no que toca ao fulgor de certas obras contemporâneas:

[e]nquanto discurso propiciador da expressão das vidas singulares (nos dois sentidos deste adjectivo, que tanto remete para a autonomia quanto para uma certa estranheza), a poesia pode constituir-se como uma forma de resistência ao pensamento único, à mercadorização generalizada. Pode ser um discurso que se constrói através da *escuta*, da disponibilidade para ouvir as vozes dos outros na irredutibilidade de cada uma (Martelo 2021: 252, itálico meu).

Através do estudo de poetas como Manuel Gusmão, Ana Luísa Amaral, Margarida Vale de Gato e Rui Lage, a autora considera que a poesia se encontra «actuante», ao procurar «resgatar nomes próprios, vidas singulares, formas de vida em perigo» (Martelo 2021: 259). Depois de enfatizar, no seu ensaio, a ligação entre esse resgate e a presença da escuta nas poéticas estudadas, Martelo (2021: 259) conclui com uma formulação de Henri Meschonnic: «[s]em pretender restringir a escuta ao poema, cremos que a poesia pode efectivamente “dar-nos toda a linguagem como forma de escuta”».

Em consonância com as preocupações presentes nas obras analisadas por Rosa Maria Martelo, atualmente conhecemos outro tipo de manifestações poéticas que veem na escuta efetiva dessas «vidas singulares», dessas «formas de vida em perigo», uma maneira de agir, intervir e resistir ao silenciamento e às várias formas de opressão sofridas por certas vidas na contemporaneidade. Distanciando-se dos discursos poéticos convencionais, normalmente pensados e assinados de forma individual e lidos solitariamente em formato impresso, estas práticas artísticas envolvem processos de cocriação, em que o exercício da escuta ocupa um lugar central. A partir de encontros entre artistas profissionais e pessoas que vivem o seu quotidiano distantes do domínio da arte, estabelece-se um espaço de interação e de partilha, em que as preocupações e os problemas dos segundos se transformam num motor para a criação artística. Uma dessas manifestações é a *Leitura Furiosa*.

Tendo em vista o combate contra a iliteracia, a *Leitura Furiosa* consiste num encontro anual de três a quatro dias (variando consoante a cidade) entre escritores/as, ilustradores/as e pessoas zangadas com o ato de leitura e, não raras vezes, furiosas com o mundo que as rodeia. Ao procurarem partilhar com o grupo de não-leitores/as o seu prazer pela leitura, os/as escritores/as servem-se do seu avesso: a escrita. Criado em 1992, em Amiens, por Luiz Rosas, em

conjunto com a Associação Cardan, e trazido para Portugal pelo seu fundador e por Eduarda Dionísio, o projeto tem ocorrido também anualmente, desde 2000, em Lisboa, desde 2007, no Porto e, de forma menos assídua, em Beja e em Guimarães. No primeiro dia, em França e em Portugal, cada escritor/a reúne-se com um grupo de não-leitores/as e escuta as suas histórias e preocupações, tendo em vista a elaboração de um texto que conserve fragmentos das palavras e dos gestos trocados nesse encontro. No segundo dia, os/as escritores/as levam o seu texto para ser lido, discutido e, por vezes, alterado, enquanto os/as ilustradores/as o procuram transformá-lo num desenho a preto e branco. Neste dia, os grupos também visitam uma livraria ou uma biblioteca da respetiva cidade e, de seguida, traduzem-se os textos do português para o francês ou vice-versa e prepara-se a publicação com os resultados (os textos e ilustrações produzidos em todas as cidades) que será distribuída no dia seguinte, durante as sessões de leitura dos resultados do projeto organizadas em cada cidade.¹

No texto de apresentação da antologia *Leitura Furiosa: Portugal (2000-2016)*, Luiz Rosas dá conta da rede plural de pessoas que, de ano para ano, se tem formado com o projeto:

Leitura Furiosa depois de mais de 20 anos escreve-se no plural?

Isto é assim, foi assim. Assim seara, assim ceará?

As pessoas vieram à Leitura Furiosa, anos após anos? Mais de vinte vezes. Não os mesmos, às vezes sim (Rosas e Guimarães 2018: 3).

Trata-se de um projeto coletivo, no qual apenas na última edição da *Leitura Furiosa*, em junho de 2023, participaram 26 escritores,² 14 ilustradores,³

¹ A apresentação e distribuição da brochura com os textos e ilustrações resultantes da *Leitura Furiosa* é pública e gratuita. As edições elaboradas nas diversas cidades são diferentes entre si, dada a rapidez com que o material tem de ser organizado e impresso.

² Regina Guimarães, Saguenail, Hugo Miguel Santos, João Pedro Azul, Serena Cacchioli, Jacinto Lucas Pires, Alex Couto, João Paulo Esteves da Silva, Julieta Monguinho, Emílio Remelhe, Daniela Duarte, Paola D'Agostino, Nadine Brun-Cosme, Rémi Checchetto, Fanny Chiarello, Arnaud Guillon, Nicolas Jaillet, Anne Jeanson, Any Davidson, Jean-Claude Lalumière, Jérôme Leroy, Sandra Vanbremeersch, Valère Staraselski, Patrick Poitevin, Éric Poindron, Isabelle Marsay.

³ Carlos Quitério, João Cabaço, Paulo Anciães Monteiro, Mantraste, Nadine Rodrigues, Rita Oliveira Dias, Pierre Pratt, Paulo João, Miguel Carneiro, Bruno Borges, Paulo Almeida, Veronique Groseil, André Zetlaoui, Leslie Dumortier.

5 tradutores,⁴ e 199 não-leitores.⁵ No que toca aos artistas e instituições envolvidos no projeto em 2023, alguns colaboraram com a Leitura Furiosa pela primeira vez, outros têm vindo a participar de forma mais ou menos assídua ao longo dos anos.

Dentro da multiplicidade de instituições com as quais a Leitura Furiosa trabalha, encontramos centros de apoio a pessoas em risco ou em situação de exclusão social como prisões, centros de reabilitação de dependências, associações que apoiam a integração de refugiados e imigrantes, centros de apoio a pessoas sem-abrigo, entre outras.⁶ Embora, na sua maioria, estejam situados nos centros urbanos, estes espaços muitas vezes constituem territórios invisibilizados dentro das dinâmicas quotidianas das cidades, pertencendo à categoria a que Michel Foucault chamou de «heterotopias de desvio»: «lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, [que] são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida» (Foucault [1966] 2013: 22).

Por pretender, segundo o seu fundador, «que pessoas excluídas da leitura, da escrita e da sociedade possam acompanhar o momento de criação de um texto» (2018: 4), a Leitura Furiosa situa-se num território híbrido pelo seu propósito simultaneamente artístico e educativo. Ao conferir à escrita uma função social mais imediata, o projeto realiza-se a partir de um profundo compromisso político e ético, que radica em duas linhas de intervenção: aproximar não-leitores/as do poder da leitura através da incorporação das suas próprias vozes nos textos e ampliar a escuta na esfera pública das comunidades com que trabalha.

Embora a Leitura Furiosa seja um objeto de análise difícil, pela importância do processo coletivo na conceção dos objetos artísticos — e, por isso, pela impossibilidade de analisar os seus resultados com precisão sem o ter vivido —, talvez também seja essa resistência à análise um dos pontos interessantes do

⁴ Joana Frazão, José Lima, Mariana Vieira, Cláudia Oliveira, João Pedro Bénard.

⁵ A contagem dos números apresentados foi elaborada a partir da edição da Leitura Furiosa Lisboa, disponível em linha: <https://www.centromariodionisio.org/Imagens_2023/23_6_Lf.pdf> (consultado a 16/08/2023).

⁶ Em 2023, a Leitura Furiosa trabalhou com a Associação Qualificar para Incluir, o Centro Educativo de Santo António, a Comunidade Terapêutica Ponte da Pedra, O Grupo de Alfabetização-ARAL, Centro Português para os Refugiados-CPR, Casa da Rua, Cooperativa Bandim, não constando nas edições da Leitura Furiosa do Porto e de Lisboa o nome das instituições francesas que participaram neste ano.

projeto. Veremos, então, como a *Leitura Furiosa* é um projeto complexo, onde o exercício da escuta desempenha um papel central.

LEITURA FURIOSA: UM PROJETO QUE RESISTE À DEFINIÇÃO

Do ponto de vista literário, a *Leitura Furiosa* encontra alguns ecos no que Dominique Viart designa por *littératures de terrain*, que traduzimos aqui por «literaturas de campo», por derivar da expressão *travail de terrain*, «trabalho de campo» (Viart 2019: 3). Este tipo de literatura, nas palavras de Viart (2019: 2), «se tourne aussi vers des pratiques issues des sciences sociales: entretiens, observations et repérages, fouille d'archives, investigation *in situ*, collecte de récits ou de témoignages, recherche et production documentaire, etc.». Para o autor, «loin de raconter ou de représenter le réel, ces oeuvres envisagent la littérature comme moyen de l'éprouver, de l'étudier voire de l'expérimenter» (Viart 2019: 2).⁷

A experiência dos/as escritores/as, no contexto da *Leitura Furiosa*, também se assemelha ao papel dos/as investigadores/as das ciências sociais. Através de um trabalho de campo, o/a escritor/a recolhe os seus dados, a partir da experiência e das discussões tidas com o grupo de não-leitores/as, para, mais tarde, elaborar o seu texto com os elementos recolhidos. Com a publicação dos resultados do projeto, os textos e as ilustrações constituem um testemunho destes encontros, permitindo o acesso, ainda que refratado, ao contexto em que foram produzidos.

Segundo Viart (2019: 8), o crescente interesse, em França, pelas práticas de escrita de campo resulta, em grande parte, de um processo de opacificação do real operado pela mediatização do mundo: «[l]a rapidité des flux d'informations, la réduction du temps consacré à chacune [...] ne sont guère favorables à la prise en compte des détails effectifs, des noeuds de sens, des contradictions internes». Para Viart, a velocidade das rotinas e a irrupção de imagens que afetam a experiência quotidiana contemporânea instalaram um sentimento de desconfiança perante o real apreendido.

⁷ Para Dominique Viart, Annie Ernaux, François Bon, Jean Hatzfeld, Maryline Desbiolles, Philippe Artières são alguns dos escritores que praticam este tipo de literatura.

Deste modo, a literatura de campo surge de um desejo de interrupção da celeridade das dinâmicas contemporâneas, centrando a sua busca nos lugares e contextos que elas tornam mais ocultos e invisíveis. Assumindo o seu desconhecimento e o seu desfasamento face a esses espaços, o objetivo dos/as escritores/as é libertar da sombra realidades pouco conhecidas, esquecidas ou desprezadas (Viart 2019). Na perspetiva de Viart, o confronto dos/as escritores/as com realidades concretas constitui «une résistance à la virtualisation des échanges et des réseaux sociaux, comme un besoin de revenir à la chose même, de se rendre “au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre”» [uma resistência à virtualização das interações e das redes sociais, como uma necessidade de regressar à coisa em si, de ser devolvido “ao chão, a ter de buscar um dever e de abraçar a áspera realidade”]» (Viart 2019: 11, trad. minha⁸).

Apesar de apresentar algumas das premissas da literatura de campo, o modo como a *Leitura Furiosa* assume essa obrigação ética de «abraçar a áspera realidade», presente nos versos de Arthur Rimbaud lembrados por Dominique Viart, distancia-se desta categoria. Enquanto, nas literaturas de campo, os/as autores/as não prescindem do seu próprio estilo, reivindicando a autoria individual das suas obras, a *Leitura Furiosa* perturba justamente a noção de autoria dos objetos artísticos, assumindo a natureza colaborativa do processo entre os artistas profissionais e os grupos de não-leitores/as. Aliado a um propósito educativo, o projeto aproxima-se dos pressupostos da arte participativa e da arte comunitária, práticas artísticas produzidas «colaborativamente por artistas profissionais e não-profissionais» (Viart 2019: 49), de acordo com o pensamento de François Matarasso.

Em *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa* (2019), François Matarasso aponta para a multiplicidade de configurações que a arte participativa tem apresentado desde o seu começo na segunda metade do século xx. Trata-se de «um campo vasto e extraordinariamente diversificado, que vai da sofisticada arte contemporânea a políticas de ação cultural, mas que é definido pela partilha do ato criativo» (Matarasso 2019: 19). Perante as inúmeras ramificações deste tipo de práticas, o autor oferece-nos duas definições do fazer artístico que envolve a colaboração entre artistas profissionais e não-profissionais: a arte participativa e a arte comunitária.

⁸ A tradução dos versos de Rimbaud, na minha tradução da citação de Dominique Viart, é da autoria de Miguel Serras Pereira e de João Moita (cf. Rimbaud 2018).

Para François Matarasso (2019: 58), «[a] diferença fundamental entre a arte participativa e arte comunitária reside na intenção. As pessoas são convidadas a participar num trabalho artístico existente, ou a juntar-se a outras na produção de algo novo». Embora chame a atenção para as limitações destes dois conceitos perante o vasto leque de práticas artísticas que envolvem a participação de comunidades, segundo Matarasso, a primeira encontra-se intimamente ligada ao «ato de *aderir a*, e implica que haja já algo a que aderir. Neste caso, a arte existe e o objetivo é fazer com que as pessoas participem nela» (Matarasso 2019: 49). Neste sentido, a arte participativa «pode ser entendida como uma forma de democratização cultural (oferecer às pessoas acesso à arte)» (Matarasso 2019: 49-50).

Envolvendo características da arte participativa, a arte comunitária distingue-se por ser uma «criação de arte como direito humano, por artistas profissionais e não-profissionais, que cooperam entre iguais, para propósitos e com padrões estabelecidos em conjunto, e cujos processos, produtos e resultados não podem ser conhecidos antecipadamente» (Matarasso 2019: 56). Mais do que possibilitar o acesso a objetos artísticos, a arte comunitária baseia-se na democracia cultural, que, nas palavras de Matarasso (2019: 86), consiste no «direito e [n]a capacidade de participar de forma livre, plena e igual na vida cultural da comunidade, de fruir das artes e criar, publicar e distribuir trabalho artístico».

Neste sentido, a *Leitura Furiosa* apresenta preocupações da arte participativa, pois envolve o encontro e a colaboração entre artistas profissionais e não-profissionais. Além disso, as etapas e os propósitos do projeto encontram-se previamente definidos, pelo que os grupos participantes aderem a um projeto pré-concebido. Embora os textos e as ilustrações sejam produzidos por artistas profissionais, a sua conceção depende de um processo de escuta, de negociação e de discussão com os/as participantes, o que revela a dimensão comunitária do projeto. A par de pretender ampliar o acesso à leitura dentro de contextos sociais mais vulneráveis, o projeto visa também demonstrar que a escrita não constitui uma prática reservada a artistas profissionais, mas uma forma de comunicação disponível a todas as pessoas. Assim, o projeto contribui para uma democratização cultural, tendo em vista também uma democracia cultural.

Apesar de se aproximar da literatura de campo, da arte participativa e da arte colaborativa, a *Leitura Furiosa* não se posiciona totalmente em nenhuma dessas categorias. Também não se trata de uma oficina de escrita criativa nem

de ilustração, uma vez que os objetos artísticos resultantes do projeto não são produzidos pelos participantes, mas sim pelos artistas profissionais. Se o projeto visa apresentar aos grupos o poder da escrita e da leitura, não o faz a partir da dinamização de atividades em que os próprios participantes sejam convidados a expressar, através da escrita ou do desenho, as suas próprias vidas.

Neste sentido, parece mais simples definir a Leitura Furiosa pela sua diferença, pela sua resistência à categorização. Se, nas palavras de Luiz Rosas, a Leitura Furiosa se inspira «no poder dos momentos insólitos» (Rosas e Guimarães 2018: 4), uma vez que se baseia na imprevisibilidade dos encontros entre escritores e pessoas «zangadas» com a leitura, o projeto também se apresenta, dada a sua hibridéz, como uma manifestação artística insólita. Para Ana Deus, artista que musicou alguns dos textos resultantes do projeto, a Leitura Furiosa «é um espaço de liberdade onde quem escreve vai ao encontro das palavras dos que não escrevem, sem moralizar ou regular» (Deus 2012). Assim, veremos como, ao recolherem as palavras e os testemunhos dos/as participantes, a prática dos/as escritores/as na Leitura Furiosa permite, de acordo com Regina Guimarães, coordenadora do projeto no Porto, «experimentar os modos do “escrever com”, pondo o costumeiro “escrever para” em banho maria» (Guimarães 2017: n. p.).

A FÚRIA COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO: A PRÁTICA DO «ESCREVER COM»

A Leitura Furiosa serve-se de uma abordagem menos solitária e mais solidária do fenómeno artístico. Os escritores e os ilustradores são convocados a elaborar os seus textos e ilustrações partindo de uma experiência concreta no seio de um espaço social ao qual não pertencem. Tal como explica Luiz Rosas, as pessoas que participam no projeto vêm «dos pontos cardeais, aonde a vida não é de rosas, nem de ventos» e, por vezes, «vêm zangadas, com tudo, com todos os erros da sociedade» (Rosas e Guimarães 2018: 3). A preocupação do/a escritor/a será escutar e recolher os testemunhos e as reflexões dos/as não-leitores/as, para, mais tarde, transformar as suas fúrias e as suas zangas num texto que os introduza ao poder da leitura.

O processo artístico da Leitura Furiosa aproxima-se da teoria da dialogicidade proposta por Paulo Freire. Na *Pedagogia do Oprimido* (1968), o autor considera que a dialogicidade, isto é, o diálogo entre educador e educando é es-

sencial para uma educação enquanto prática da liberdade. Contrapondo-se à educação bancária e antidialógica que prevê que o programa abordado nas aulas seja escolhido e comunicado aos educandos pelo educador, a educação dialógica e problematizadora exige que o conteúdo programático seja decidido a partir de um diálogo entre educador e educandos (Freire [1968] 2018: 104-105). Também na sua obra *A importância do ato de ler: Em três artigos que se completam* (1981), Freire considera que «[o] comando da leitura e da escrita se dá a partir de palavras e de temas significativos à experiência comum dos alfabetizados e não de palavras e de temas apenas ligados à experiência do educador» ([1981] 1989: 18). Assim, na *Leitura Furiosa*, a construção de um espaço de diálogo e de partilha é crucial para que o texto possa ser escrito, uma vez que a temática do texto não é escolhida autonomamente pelo escritor, mas baseada num exercício da escuta do grupo com que se encontra a trabalhar.

Neste sentido, para Luiz Rosas, «[o] escritor participante na *Leitura Furiosa* deve envolver-se nela correndo os mesmos riscos que as pessoas com quem se vai encontrar assumem, já que estas últimas colocam em jogo a tranquilidade do seu quotidiano de exclusão» (Rosas e Guimarães 2018: 4). Saguenail, escritor e cineasta francês radicado no Porto, oferece-nos a sua perspetiva sobre essa posição de risco que o escritor ocupa na *Leitura Furiosa*. Note-se, porém, que por não termos encontrado outros testemunhos acerca da experiência da *Leitura Furiosa*, não podemos tomar a sua perspetiva como uma visão comum a todos/as os/as escritores/as participantes no projeto:

Personnellement, je vis cette rencontre annuelle comme un des exercices les plus violents auxquels il m'est *donné* de me soumettre. Les limites de temps, donc la vitesse imposée, et le jugement immédiat des autres participants l'apparentent à une compétition sportive — que j'ai en horreur. Je suis confronté à des situations que je n'ai connues que ponctuellement — de la détention au chômage — auxquelles mes origines sociales m'ont permis d'échapper en tant que *condition* (Saguenail e Corbe 2016: 93).

A par do lugar marginal que o escritor ocupa dentro do meio social dos/as participantes, a violência do processo descrita por Saguenail deriva da rapidez com que o texto tem de ser produzido. Confrontado com a necessidade de escrever sobre uma realidade que não vive no seu dia-a-dia, o escritor descreve a complexidade do seu trabalho de campo:

Nombre d'*évidences* qu'ils profèrent appartiennent justement au champ des *préjugés* que je rejette. Je dois donc être attentif autant à ce qui est *tu* qu'à ce qui est *énoncé* dans leur discours, filtrer incertitudes et réticences et trouver la *distance* nécessaire pour leur renvoyer dans mon texte une image à la fois déformée et reconnaissable, une espèce de caricature solidaire, une traduction/trahison assumée (Saguenail e Corbe 2016: 93).

Entre silêncios e palavras, Saguenail centra o seu trabalho na escuta atenta dos/as participantes, identificando os preconceitos e estereótipos presentes nos seus discursos. A partir do reconhecimento desses obstáculos presentes no seu imaginário, o escritor procura desconstruir e problematizar essas imagens, oferecendo-lhes um outro ponto de vista, uma imagem inesperada, que os desvie de um pensamento único e que os confronte com a ambivalência do mundo.

O processo criativo descrito por Saguenail encontra-se intimamente ligado ao conceito de «situação-limite» presente na teoria da educação problematizadora esboçada na obra *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire. Para Freire, neste tipo de educação, «[o] que se pretende investigar, realmente, não são os homens, como se fossem peças anatómicas, mas o seu pensamento-linguagem referido à realidade, [...] a sua visão de mundo» (Freire [1968] 2018: 92). A partir da escuta dos educandos, Freire desenvolve uma pedagogia que tem em vista a denúncia, a problematização e o confronto com as «situações-limite» presentes nos seus discursos, isto é, «dimensões concretas e históricas de uma dada realidade» apreendidas como barreiras opressivas e intransponíveis que impedem a libertação do que desumaniza as pessoas (Freire [1968] 2018: 94). Nesta obra, Freire recupera o conceito de «situação-limite» inicialmente desenvolvido por Álvaro Vieira Pinto, filósofo brasileiro, que, por sua vez, considerava que estas situações não são «o contorno infranqueável onde terminam as possibilidades, mas a margem real onde começam todas as possibilidades»; não são «a fronteira entre o ser e o nada, mas a fronteira entre o ser e o ser mais» (Freire [1968] 2018: 94). No entanto, para que as «situações-limite» sejam superáveis é necessário que as pessoas que sofrem a sua opressão tomem consciência delas e que as problematizem e descodifiquem.

Assim, de acordo com Saguenail, o texto que reenvia aos participantes procura contribuir para essa tomada de consciência da «situação-limite» configurada nas «evidências que pertencem ao campo dos preconceitos» (Saguenail 2016: 93) presentes nos seus discursos. Através do seu texto, Saguenail

procura exercer uma fricção no imaginário dos participantes, abrindo-lhes uma nova possibilidade de pensar a sua situação no mundo. Vejamos o seu texto «Diploma de Recluso Profissional» e a ilustração, produzidos, na Leitura Furiosa de 2015, no Centro Educativo Santo António, estabelecimento onde jovens dos 12 aos 21 anos executam medidas tutelares de internamento, no Porto:



Figura 1: Ilustração de João Alves.

UMA COISA NÃO É SEMPRE O QUE PARECE
toda a gente se engana, por exemplo
tu achas que isto aqui é uma prisão
na verdade é uma universidade
onde se aprende a confessar, denunciar
desconfiar de todos (mesmo de ti mesmo)
lamentar o que perdeste (não o que fizeste)
e sobretudo a ver passar o tempo
daqui saís diplomado para a vida
pelo menos farás tudo para não voltar

REFRÃO:

A prisão está em toda a parte
em nós inclusivamente
a liberdade está sempre
do outro lado das paredes
e as cidades são feitas de paredes
até o meu crânio é mais uma parede
e o resto são apenas grades
grades que rabiscam pássaros no céu
grades que a caneta desenha no caderno

Percebes que és tão-só um amador
se queres ser ladrão mais vale seres banqueiro
convém comprar uns tantos deputados
convém corromper alguns polícias
e subornar alguns agentes das finanças
São tudo despesas de representação
pedir-lhes recibo seria má-criação
para ganhares rios de dinheiro
precisas de pagar bué primeiro
se gostas de graveto, terás de nascer rico

REFRÃO:

Somos prisioneiros das nossas ideias
porque elas não são nossas realmente
foram metidas nas nossas cabeças
para nos conduzir nos controlar
a ideia que o dinheiro faz o homem feliz
a ideia que a família é uma escola de amor
e de que o castigo é para o nosso bem
e de que a cadeia nos torna melhores
ou a simples ideia que lá fora
és bem mais livre do que dentro de uma jaula

REFRÃO (Leitura 2015: 22-23).

Ao começar por chamar a atenção para a necessidade de se desconfiar das aparências, por se poderem revelar ilusões, este texto problematiza a ideia de

«prisão» compreendida como espaço de confinamento e de privação da liberdade. Por um lado, o espaço prisional pode constituir um lugar de aprendizagem, uma «universidade» da vida, por nela se aprender pelo menos o que não se pretende voltar a viver. Por outro lado, a prisão, apesar de ser um lugar fechado, pode também ser um território onde se é mais livre do que no mundo exterior.

A partir de uma crítica caricatural às normas, convenções e desigualdades que afetam e condicionam a experiência humana tanto na prisão como no mundo exterior, neste texto, o exercício da liberdade surge mais dependente da desconstrução de certas ideias que limitam a ação do que propriamente ligado ao espaço que se habita. Assim, o texto procura diluir as fronteiras entre o lado de dentro e o lado de fora das grades, apontando para o caráter polissêmico da palavra «prisão». Tal como sugere a ilustração, as pessoas são povoadas interiormente por um imaginário de ideias, lembranças, sonhos, modelos e padrões que, de acordo com o texto, podem ser tão opressivos quanto a vivência num espaço selado, por constituírem obstáculos à imaginação, à invenção, à possibilidade.

Assim, o texto termina com um apelo à liberdade, chamando a atenção para a possibilidade de se criar maneiras alternativas de viver em liberdade dentro de um espaço marcado pela sua ausência. Uma dessas formas poderá ser através da escrita, uma vez que, para Saguenail, os seus textos na *Leitura Furiosa* procuram «proposer un mode d'expression de pulsions violentes qui autrement s'exerceraient sur autrui et finiraient par se retourner contre soi» (Saguenail; Corbe 2016: 93). Ao apresentar uma conceção da escrita intimamente ligada ao conceito freudiano de sublimação, Saguenail considera que escrever pode constituir um mecanismo de defesa para os grupos com quem trabalha na *Leitura Furiosa*. A escrita pode oferecer uma forma não-violenta de investir as suas fúrias num objeto socialmente aceite e valorizado, fornecendo, assim, uma alternativa à canalização das suas frustrações em práticas de agressão e de violência.

A par da incorporação das problemáticas associadas à vida prisional, o texto apresenta um estilo musical e emprega gírias e expressões coloquiais. Estas são estratégias discursivas que permitem a identificação dos grupos com a temática e com a linguagem do texto e que, por isso, contribuem para a desmistificação da ideia de que a literatura se encontra distante da vida e dos problemas das pessoas, podendo assim constituir um caminho possível para uma tomada de consciência das potencialidades da escrita e da leitura. É a partir destas estratégias que Saguenail procura oferecer ao grupo um texto em que os participantes se revejam, se reconhecem, incluindo-os no domínio do lite-

rário e propondo-lhes que o ato de ler significa ler-se e que o ato da escrita implica escrever-se.

Embora não conheçamos o impacto do «punctum» do texto — dessa «image à la fois déformée et reconnaissable» (Saguenail e Corbe 2016: 93) que Saguenail pretendeu enviar ao grupo específico com que trabalhou —, temos acesso ao resultado do processo, que radica num texto e numa ilustração a várias vozes. O processo dialogante e colaborativo que dá origem aos resultados da Leitura Furiosa espelha-se na assinatura coletiva que os acompanha. No caso de «Diploma de um Recluso Profissional», o texto e a ilustração surgem assinados da seguinte forma: «Saguenail e João Alves *com* Açores, Budju Lopi, Ghost, Juvino, Kbp Tigax, Linha-C, Mico, STB, Tonekaz e Wizzy no Centro Educativo Santo António, Porto» (Leitura 2015: 23, *italico meu*).

Apesar de o texto ter sido escrito por Saguenail e a ilustração ter sido elaborada por João Alves, a sua criação não teria sido possível sem o seu encontro com Açores, Budju Lopi, Ghost, Juvino, Kbp Tigax, Linha-C, Mico, STB, Tonekaz e Wizzy. Além disso, os textos também são discutidos e passíveis de alteração no segundo dia do projeto. O deslocamento da produção e da receção da escrita da esfera privada para a esfera pública e coletiva instala diálogos e tensões entre os/as artistas e os grupos de não-leitores/as, desenvolvendo-se assim uma prática mais situada no «escrever com» do que no «escrever para», tal como assinalou Regina Guimarães (2017: n.p.). Neste sentido, a prática do «escrever com» desenvolve-se apenas através de um diálogo e da escuta, asentando, por isso, num exercício de cocriação. No entanto, para compreender as diversas especificidades que a prática do «escrever com» tem na Leitura Furiosa seria pertinente, por exemplo, efetuar um estudo de campo, analisando o modo como os diferentes grupos vivem o processo e recolhendo depoimentos dos/as artistas e dos/as participantes.

LEITURA FURIOSA: UMA POÉTICA DA ESCUTA

Numa entrevista a Regina Guimarães, o *Esquerda.net* questionou a poeta acerca do papel da arte: «não servindo nem tendo de servir [...], pode a arte ser essa forma também suja, também caída na lama, de ecoar a angústia humana, de libertar o grito?» (Guimarães 2020). Em resposta, a coordenadora da Leitura Furiosa disse o seguinte:

Eu diria antes que pode articular outras formas de gritar. O grito pode ser apenas ensurdecedor. A arte (não gosto da palavra porque hoje em dia passou a designar a vanguarda das fantasias financeiras, mas à falta de melhor...) talvez seja capaz de transformar essa energia do grito em desejos e *modos de escuta* (Guimarães 2020, itálico meu).

Na *Leitura Furiosa*, a prática do «escrever com» encontra-se intimamente ligada à ideia da arte enquanto «modo de escuta». Note-se que o projeto apresenta outro aspeto singular, uma vez que os textos e as ilustrações possuem pelo menos dois tipos de recetores: os que assistiram e participaram no processo e os que acedem a ele a partir da sua leitura. Para os primeiros, os resultados do projeto funcionam como uma forma de acolhimento das suas perspetivas, das suas vozes, das suas vidas. Para os segundos, os textos e as ilustrações oferecem-lhes «modos de escuta» ou «formas de escuta» — articulando aqui a formulação de Meschonnic, lembrada no ensaio anteriormente evocado de Rosa Maria Martelo — das identidades que participaram no projeto. Partindo de um exercício de escuta efetiva dos/as participantes, os textos e as ilustrações acolhem os seus problemas, as suas histórias e as suas vidas, constituindo formas de resistência ao seu anonimato, ao seu esquecimento na esfera pública contemporânea.

Se em «Diploma de Recluso Profissional» apreendemos algumas das problemáticas que afetam os jovens que vivem privados da sua liberdade, no texto «Para ouvir», escrito no Grupo de Alfabetização-ARAL, em Lisboa, por Jacinto Lucas Pires com Maria Kama, Daniela Deía e Gil Val, acedemos às histórias e aos pormenores singulares das vidas que estão por detrás dos nomes próprios dos/as participantes. De acordo com o seu título, este texto equipara os atos de escrever e de ler ao ato de ouvir, uma vez que as palavras nele contidas advêm de uma práxis da escuta não de personagens, mas de pessoas factuais: «Este texto vai com eles, dentro e fora do tempo, despassarado, só a ouvir» (*Leitura* 2023: 12).

A partir de uma escrita quase documental, incorporando diálogos e expressões ditas durante o encontro, «Para ouvir» dá-nos a conhecer as particularidades das vidas de D. Maria, Daniela e Gil, três pessoas nascidas em Angola com dificuldades na escrita e na leitura. A primeira «[n]unca foi à escola, a mãe dizia-lhe para tomar conta dos irmãos. [...] Trabalhou nas limpezas, e acordava às cinco da manhã, mas era melhor trabalhar fora do que em casa. Fora, pagam; em casa, como não temos a chefe a ver do pó em cima das coi-

sas, vamos adiando» (Leitura 2023: 12). A segunda «[a]prende a ler em Angola, só que foi esquecendo e agora está a recomeçar. Tenta ler os letreiros no autocarro. Quer trabalhar como doméstica ou num restaurante; precisa de contrato para ter o papel da residência. A filha já tem, ela não» (Leitura 2023: 12). Já o terceiro «[v]iejo de Angola com os pais, tinha dois anos. Depois emigraram para Inglaterra. Aprenderam inglês, mas nunca perderam o português (“manter a base e acrescentar”, dizia o pai). [...] é um especialista em eles: Luanda, Londres, Lisboa, Lumiar» (Leitura 2023: 12).

Se, por um lado, «Para ouvir» dá conta de problemáticas associadas à imigração e a contextos socioeconómicos mais vulneráveis, evidenciando o modo como estas podem perturbar o desenvolvimento de competências de leitura e de escrita, por outro lado, demonstra que o pensamento crítico não se trata de uma faculdade circunscrita às pessoas consideradas letradas: «A D. Maria, que agora já é a Tia Maria, diz que o mundo está pior. A Daniela confirma: de pernas para o ar. O Gil diz que, com os prédios, perderam-se os “tios”, foi-se a comunidade» (Leitura 2023: 12). Para Gil, a destruição dos bairros sociais e o realojamento dos moradores em habitações distantes deram lugar ao individualismo, ao abandono, à quebra dos laços afetivos: «[...] destruíram os bairros e separam as pessoas. Nos prédios, as pessoas morrem e ninguém sabe» (Leitura 2023: 12).

Já o poema «O que perdi», escrito no Centro Educativo Santo António por Luca Argel, poeta e músico brasileiro radicado no Porto, com Curitiba, Matosinhos, Ontário e Harry Potter, constitui uma forma de escuta destes jovens e das problemáticas que afetam as suas vidas. Desde logo, neste poema, a quebra de contactos com o mundo exterior, provocada pela privação de liberdade e agravada pelas restrições impostas pela pandemia da COVID-19, contribui para a perda de identidade das vidas encarceradas: «Primeiro perdi o gosto / Como um soldado que cai do posto / Ou um escravo na diáspora / Depois perdi o meu rosto / Atrás de uma máscara» (Leitura 2021: 8). Cedendo a posição de enunciação a uma «voz» encarcerada, Argel aponta tanto para a dinâmica precária dos afetos que a pandemia instaurou de forma global como para as suas consequências particulares no contexto prisional:

Estava tudo a andar e de repente
Perdi o passo
Perdi o abraço.

A falta que isto faz
 Da mãe, da avó, da namorada
 Uma coisa que não vale nada
 Que toda a gente dá de graça
 E agora já ninguém abraça
 Acredita?

.....

E o que mais irrita
 Essa distância entre nós
 Essa presença sempre atrás
 Do acrílico
 O corpo está bem
 Mas e o espírito?
 (Leitura 2021: 8).

A par da carência dos afetos promovida pela prisão e pela pandemia, a partir deste poema, compreendemos que o confinamento associado apenas ao encarceramento provoca uma suspensão do presente e da juventude das vidas encarceradas, constituindo um período que promove a perda da sua identidade:

Perdi
 E isto é pior que perder no futebol
 Não tem nada a ver.
 Porque vejo ali o Sol
 Mas perdi verões.
 E mais quantos serões
 E mais quantos São Joões
 Sem festa, copos, farturas
 Sem fogos, balões nas alturas
 Sem sardinha, sem pimento
 Lá fora não é igual cá dentro.
 Perdi a idade que tinha
 Perdi as ruas da cidade
 Que é minha

.....

(Leitura 2021: 8).

É a partir de uma escrita ouvinte, ou melhor, de uma poética da escuta, que os/as leitores/as da Leitura Furiosa acedem às vozes dos/as participantes

nestes encontros, que contribuem para uma tomada de consciência coletiva das suas vidas singulares e das problemáticas que elas enfrentam no seu dia a dia. Em cada um destes textos ecoa a canção «Queixa das almas jovens censuradas», poema-protesto evocado na epígrafe deste artigo. Escrito por Natália Correia, em 1957, e musicado, em 1971, por José Mário Branco, este poema-canção, interpretado por Luca Argel, no final do encontro da Leitura Furiosa na Biblioteca de Serralves a 23 de maio de 2021, recorda a censura e a repressão vividas em Portugal durante o período do Estado Novo, mostrando as suas consequências para a juventude da época. Ao alertar para os perigos de uma educação impositiva e autoritária, que dá apenas «a honra de manequim», fabricando «crânios ermos» (Correia 2002: 67) condenados a viver, em silêncio, uma existência vácuca e oprimida, a escuta dos versos de Natália Correia no contexto da Leitura Furiosa tanto sugere que a educação continua a ser uma das principais preocupações em Portugal, após quarenta e nove anos de democracia, como alerta para a forma como as políticas de visibilidade nos nossos dias continuam a dificultar a escuta de vozes provenientes de contextos mais vulneráveis.

No posfácio «Ó DA CASA» da obra *Mais de Mil Anos* de Miguel Cardoso, escritor participante na Leitura Furiosa, Regina Guimarães diz-nos o seguinte sobre o projeto:

retomando a injunção de Ducasse
 «a poesia deve ser feita por todos, não por um»
 podemos
 com razoável e distanciada esperança
 procurar nestes textos moradores de leitura e moradas de leitores
 que não se esgotam nem na declinação da autoria
 nem no lastimoso conceito de público-alvo (Guimarães 2017: n. p.).

Ora, a Leitura Furiosa combate justamente este mundo atual que desaloja, que desampara determinadas vidas, procurando passar o seu testemunho ao propor a leitura e a escrita como espaços de pertença, como moradas inclusivas de onde pode emergir uma voz comunitária, uma poesia «feita por todos, não por um». Neste sentido, a Leitura Furiosa é sobretudo um espaço de encontro com a palavra poética. Ao construir um lugar de coabitação entre vozes consagradas e não consagradas, este projeto leva ao encontro da linguagem aqueles e aquelas que dela se sentem ou foram excluídos, aspirando a que este

nosso mundo possa cumprir o seu desígnio de ser uma morada comum e igualitária para todos e todas que nele habitamos. Reconhecendo que o direito à palavra se encontra profundamente ligado ao direito à vida, a *Leitura Furiosa* recorda-nos que o domínio da linguagem continua a ser um privilégio de alguns, sendo o exercício da escuta daqueles cuja palavra é, frequentemente, desprezada e ignorada uma das vias para a compreensão dos desafios que este nosso tempo nos apresenta. É através destes encontros entre escritores/as e não-leitores/as que a *Leitura Furiosa* procura transformar as fúrias dos/as participantes em «fábricas de esperança», onde as palavras se trocam e se refazem, e a utopia se exerce no espaço da escuta. Espaço esse que requer uma atenção à poesia contida no mais elementar, tal como nos diz o final do poema «Pandemónio Pandomínio», escrito em 2021, na Associação Qualificar para Incluir, por Regina Guimarães com Carlos, Isabel, Paula e Elisa:

espírito santo de orelha
as palavras viram novas
entre rotas e derrotas
nos tímpanos duma velha
buscando sinais de vida
na luz, nas flores, nos bichos
e fabricando esperança
com novas matérias primas
o riso, a graça, a dança, o canto,
a fala, o sonho, a pausa, o espanto... (Leitura 2021: 17).

BIBLIOGRAFIA

- CORREIA, Natália (2002). *Antologia Poética*. Fernando Pinto do Amaral (org./sel./pref.). Lisboa: Dom Quixote.
- DEUS, Ana (2012). «Osso Vaidoso. Osso duro de roer», entrevista dada à Bodyspace [em linha] [29 outubro 2023] <<https://bodyspace.net/entrevistas/447-osso-vaidoso/>>.
- FOUCAULT, Michel ([1966] 2013). *O Corpo Utópico, as Heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições.
- FREIRE, Paulo ([1981] 1989). *A importância do Ato de Ler: Em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez.

- FREIRE, Paulo ([1968] 2018). *Pedagogia do Oprimido*. Porto: Edições Afrontamento.
- GUIMARÃES, Regina (2017). «Ó DA CASA». Miguel Cardoso. *Mais de Mil Anos*. Lisboa: Douda Correria.
- GUIMARÃES, Regina (2020). «Inventamos valentias para as usarmos como carapaças»: à conversa com Regina Guimarães». *Esquerda.net*. 27 de março de 2020 [em linha] [29 outubro 2023] <<https://www.esquerda.net/artigo/inventamos-valentias-para-usarmos-como-carapacas-conversa-com-regina-guimaraes/66567>>.
- LEITURA (2015). *Leitura Furiosa*. Lisboa: Casa da Achada [em linha] [29 outubro 2023] <https://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/lf_15.pdf>.
- LEITURA (2021). *Leitura Furiosa*. Lisboa: Casa da Achada [em linha] [29 outubro 2023] <https://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/2021_lf.pdf>.
- LEITURA (2023). *Leitura Furiosa*. Lisboa: Casa da Achada [em linha] [29 outubro 2023] <https://www.centromariodionisio.org/Imagens_2023/23_6_lf.pdf>.
- MARTELO, Rosa Maria (2021). «Vidas Singulares: Da escuta em poesia, alguns exemplos contemporâneos». Burghard Baltrusch (coord.); Ana Chouciño; Alethia Alfonso; Antía Monteagudo (eds.). *Poesia e Política na Actualidade: Aproximações teóricas e práticas*. Porto: Edições Afrontamento, 249-259.
- MATARASSO, François (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Trad. Isabel Lucena. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RIMBAUD, Arthur (2018). *Obra Completa*. Trad. Miguel Serras Pereira e João Moita. Lisboa: Relógio D'Água.
- ROSAS, Luiz; GUIMARÃES, Regina (sel.) (2018). *Leitura Furiosa: Portugal (2000-2016)*. [s.l.]: Outro Modo.
- SAGUENAIL; CORBE (2016). *La mort buissonnière*. Porto: Hélastre.
- VIART, Dominique (2019). «Les littératures de terrain». *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 18 [em linha] [29 outubro 2023] <<http://journals.openedition.org/fixxion/1275>>.



© Mafalda Pereira, 2024. 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>.

«**TODOS SOMOS NECESARIOS E NECESARIAS**»:
RELAÇÕES ENTRE POESIA E MOVIMENTOS SOCIAIS
ATRAVÉS DA COLETÂNEA *SEMPRE MAR.*
CULTURA CONTRA A BURLA NEGRA

ISAAC LOURIDO
Universidade da Coruña

RESUMO: O artigo pretende estudar o livro coletivo *Sempre mar. Cultura contra a burla negra*, publicado em 2003 como parte do movimento de protesto contra o naufrágio do petroleiro *Prestige* frente às costas galegas e contra a gestão política desse acontecimento. Após o enquadramento da publicação no contexto mais alargado das relações entre poesia e movimentos sociais no âmbito do movimento cidadão Nunca Máis, são apresentados o quadro teórico e metodológico, bem como o estado da questão relativamente à bibliografia prévia existente sobre a poesia ligada a este acontecimento histórico. A segunda parte do artigo analisa os textos poéticos da coletânea a partir de diferentes perspetivas: condições gerais do producto, pessoas participantes, repertórios temáticos e características pragmáticas e enunciativas. Como conclusões principais, o artigo estabelece que esta publicação está estreitamente ligada ao movimento social como agência de participação política, frente a outras publicações da mesma época em que a agência do escritor, como intelectual ou notável, tinha um protagonismo mais destacado. Além disso, os repertórios temáticos predominantes estão muito ligados ao acontecimento imediato, embora a variabilidade repertorial seja bastante ampla. Globalmente, predomina o modelo convencional da poesia social ou comprometida, quase sempre monológica na sua apresentação pragmático-enunciativa, embora modelos alternativos, de tipo não lírico ou dialógico, encontrem também algum espaço.

PALAVRAS-CHAVE: poesia e política; poesia e acontecimento; poesia galega; movimentos sociais; Nunca Máis.

«**TODOS SOMOS NECESARIOS E NECESARIAS**»: RELACIONS ENTRE POESIA I MOVIMENTS SOCIALS
A TRAVÉS DEL RECELL *SEMPRE MAR. CULTURA CONTRA A BURLA NEGRA.*

RESUM: L'article pretén estudiar el llibre d'autoria colectiva *Sempre mar. Cultura contra a burla negra*, publicat el 2003 com a part del moviment de protesta contra el naufragi del petrolier *Prestige* davant les costes gallegues i contra la gestió política d'aquest esdeveniment. Després de situar la publicació en el context més ampli de les relacions entre poesia i moviments socials en el marc del moviment ciutadà Nunca Máis, es presenta el marc teòric i metodològic, així com l'estat de la qüestió respecte a la bibliografia prèvia existent sobre la poesia vinculada a aquest esdeveniment històric. La segona part de l'article analitza els textos poètics del recull des de diferents perspectives: condicions generals del producte, persones participants, repertoris temàtics i característiques pragmàtiques i enunciatives. Com a conclusions principals, l'article estableix que aquesta publicació està estretament lligada

al moviment social com a agent de participació política, davant d'altres publicacions de la mateixa època en què l'agència de l'escriptor, com a intel·lectual o personatge públic notable, tenia un protagonisme més destacat. A més, els repertoris temàtics predominants estan molt lligats a l'esdeveniment immediat, tot i que la variabilitat és força àmplia. Globalment, predomina el model convencional de la poesia social o compromesa, gairebé sempre monològica en la seva presentació pragmaticoenunciativa, tot i que els models alternatius de tipus no líric o dialògic també hi tenen cabuda.

PARAULES CLAU: poesia i política; poesia i esdeveniment; poesia gallega; moviments socials; Nunca Más.

“TODOS SOMOS NECESARIOS E NECESARIAS”: RELATIONS BETWEEN POETRY AND SOCIAL MOVEMENTS THROUGH THE COLLECTIVE WORK *SEMPRE MAR. CULTURA CONTRA A BURLA NEGRA*
 ABSTRACT: This paper aims to study the collective book *Sempre mar. Cultura contra a burla negra*, published in 2003 as part of the protest movement against the sinking of the oil tanker *Prestige* off the Galician coast and against the political management of that event. After framing the publication in the broader context of relations between poetry and social movements within the scope of the Nunca Más citizen movement, the theoretical and methodological framework is presented, as well as the state of the question in relation to the previous bibliography on the poetry linked to this historical event. The second part analyses the poetic texts of the book from different perspectives: general conditions of the product, participating people, thematic repertoires and pragmatic and enunciative characteristics. As main conclusions, the paper establishes that this publication is closely linked to the social movement as an agency of political participation, compared to other publications of the same time in which the agency of the writer, as an intellectual or notable figure, had a more prominent role. Furthermore, the predominant thematic repertoires are closely linked to the immediate event, although the repertoire variability is quite wide. Globally, the conventional model of social or committed poetry predominates, almost always monological in its pragmatic-enunciative presentation, although alternative models, of a non-lyrical or dialogical type, also find some space.

KEYWORDS: poetry and politics; poetry and event; Galician poetry; social movements; Nunca Más.

POESIA E POLÍTICA NO MOVIMENTO NUNCA MÁIS

O ciclo de protesto acontecido na Galiza no primeiro lustro do século XXI não foi ainda suficientemente estudado nas suas perspetivas política, social ou cultural. Integramos nesse ciclo os protestos organizados a partir de outubro de 2001 pelo movimento estudantil contra a Ley Orgánica de Universidades (LOU), a mobilização popular contra a gestão política do afundamento do petroleiro *Prestige* frente às costas galegas em novembro de 2002 e, finalmente,

o conjunto de manifestações contra a invasão do Iraque (a partir de março de 2003). Embora se trate de um ciclo que funcionou também à escala estatal, na sociedade galega teve um percurso específico que finalizou simbolicamente em junho de 2005, quando o resultado das eleições autonómicas provocou a saída do poder do ex-ministro franquista Manuel Fraga. Ainda que este trabalho tenha como foco primordial um conjunto de processos e de práticas ligadas de modo mais específico ao movimento Nunca Máis contra a maré negra do Prestige, achamos preciso colocar como quadro de compreensão geral este foco mais alargado, dado que, com base em investigações precedentes, sugerimos que neste ciclo de protesto foram ativadas práticas de criatividade cultural, literária e poética diferenciadas.

A relevância das práticas poéticas no conjunto da ação pública do movimento Nunca Máis não foi ignorada na produção historiográfica e crítica sobre a poesia galega do século XXI. Embora se trate na maioria dos casos de práticas analisadas a partir de um conceito de poesia tradicional — limitado aos modos de produção, distribuição e consumo do formato livro e da indústria editorial —, a identificação de uma *poesia do Prestige* e de uma mudança de rumo na poesia galega derivada dos efeitos do movimento Nunca Máis foi objeto de estudo em trabalhos monográficos como o assinado pela autora que mais intensamente tratou o assunto, María Xesús Nogueira (2022), mas também em textos panorâmicos referenciais como os de Castaño (s/d), González Fernández (2003) ou Nogueira (2004), bem como em estudos especializados sobre antologias poéticas como o elaborado por Rábade Villar (2004) ou no prefácio de Casas (2003) a uma antologia do último quarto do século XX. Para além dessa função historiográfica, a poesia ligada à maré negra do Prestige foi abordada a partir dos fundamentos teóricos da ecocrítica em contributos como os assinados por Palacios e Nogueira (2014), Acuña Trabazo e Nogueira (2022), Nogueira (2023) ou o trabalho académico de Rei Martiz (2018).

A mesma natureza académica teve o estudo de Carreira Bocelo (2020), que será observado com especial intensidade nestas páginas, não apenas por focar um objeto de estudo muito similar, mas pelas convergências metodológicas existentes em ambas propostas. Ainda que careçam de uma atenção específica ao poético, devem ser referidos também os trabalhos derivados do projeto *Unha gran burla negra. Creatividade popular e memoria do Prestige* (2002-2023), que declara entre os seus objetivos «[x]erar, alimentar, manter e dinamizar un “arquivo vivo” que recolla os materiais, documentos, imaxes e símbolos que se crearon en torno á mobilización cidadá posterior ao desastre do Prestige, orga-

nizada em torno às plataformas Nunca Máis e Burla Negra» (Asociación Cultural Unha Gran Burla Negra s/d).¹

Precisamente pelo objeto de estudo que estamos a delimitar, ao longo do artigo será explorada uma conceção relativamente porosa do cultural, do literário, do poético e, ainda, do social, para conseguir identificar e analisar de maneira mais precisa o tipo de práticas criativas que protagonizaram parte do movimento Nunca Máis. Para tanto, as páginas que seguem pretendem fazer uma aplicação crítica da linha de investigação que se interessou na última década pelo desenvolvimento do conceito de *poesia não lírica* (Casas 2012), pelas características e funções da poesia no espaço público na atualidade (Gräbner 2015; Baltrusch 2018), por uma abordagem integral das relações entre poesia e política na contemporaneidade (Baltrusch 2021) ou, mais recentemente, por uma exploração da aplicabilidade do conceito de dialogismo às práticas poéticas (Casas 2020).

Só para fazer uma aproximação inicial do tipo de perspectiva que será aplicada, podemos indicar que definimos a poesia atual como um discurso pluriforme e multifuncional, que não é possível reduzir ao padrão lírico hegemónico e que, no plano pragmático, está em disposição de produzir efeitos não apenas no nível estético, mas também nos níveis sociohistórico e político. Contudo, trata-se de uma incidência pública que, bem no prazo longo do pensamento crítico e do debate antagonista, bem numa intervenção mais imediata e ligada a determinados espaços e contextos tangíveis, parece estar a acusar determinadas reformulações nas últimas duas décadas. O desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação, a constituição de agendas globais de contrahegemonia, a constante adaptação dos mecanismos de controlo e dominação no âmbito do sistema capitalista, o crescimento exponencial do movimento feminista e, entre muitas outras variáveis, a amálgama de determinados processos de democratização cultural têm estabelecido contornos muito imprecisos no que diz respeito às definições do poético e do político e, ainda mais precisamente, das relações mutáveis entre as duas esferas.

O acontecimento do Prestige está situado num momento de transição a respeito de vários dos fatores que acabam de ser referidos, o qual nos obriga

¹ Entre esses trabalhos merece ser destacada a exposição *Sempre máis. Arte, ecoloxía e protesta na Galiza do Prestige*, comisariada por Germán Labrador Méndez. Foi inaugurada a 24 de janeiro de 2023 no Auditorio de Galicia, em Santiago de Compostela. De 6 a 13 de junho foi exibida no Pazo da Cultura de Pontevedra.

a combinar epistemologias e modos de pensar heterogêneos e complexos, que consigam abranger os diferentes fatores significativos do seu tempo histórico. Foi com esse objetivo que, num trabalho anterior (Lourido 2021), promovemos uma adaptação dos vários tipos de instâncias de participação política definidos por Raimundo Viejo (2009) — o *notável*, o *partido* e o *movimento social* — para a análise das formas de participação cultural e estética no conjunto de mobilizações ligadas ao Nunca Máis. Sendo que essa participação foi muito variada nas suas formas e funções, assumimos a narrativa que descreve o processo do Nunca Máis como o de uma passagem entre dois modos de mando: da ligação inicial ao modo partidário, representado pelo Bloque Nacionalista Galego, a iniciativa evoluiu para uma agência de participação muito mais claramente movimentista (Diz Otero e Lois González 2005). A transformação em movimento não apenas transbordou qualquer possibilidade de controlo através da forma partido, senão que obrigou todos os notáveis — para o nosso caso, intelectuais e criadores literários — a porem os seus capitais simbólicos ao serviço da lógica inclusiva e descentralizada própria dos movimentos sociais.

A agregação de agentes muito diversos nas práticas culturais e artísticas associadas aos protestos do Prestige atingiu, talvez, uma maior visibilidade social no referido às artes plásticas, musicais, audiovisuais e, em geral, a todas aquelas que, especialmente no âmbito das próprias manifestações, assumiam técnicas e códigos próprios das artes performativas. Sem esquecer que, para determinadas linhas de investigação, todo o conjunto de práticas agora referidas poderia ser pensado a partir de um conceito expandido de *poesia* (Baltrusch 2018), o certo é que os agentes e instituições mais claramente ligados ao sistema literário galego reservaram para si determinados âmbitos de intervenção, nomeadamente os recitais poéticos e os livros coletivos, em que as tensões entre os diferentes modos de mando político se articularam de maneira específica.² A partir deste quadro global, a perspetiva histórica permite-nos afirmar

² Além da obra que estudamos monograficamente neste artigo, foram publicadas, no mínimo, mais cinco coletâneas literárias ou artísticas, todas as quais incluíram em maior ou menor medida textos poéticos. As duas que atingiram maior difusão foram *Negra sombra. Intervención poética contra a marea negra* (Aleixandre et alii 2003) e *Alma de beiramar. A Asociación de Escritores en Lingua Galega en contra da marea negra* (Asociación de Escritores en Lingua Galega 2003). Também temos registada a publicação de *Nunca Máis. Si tots nosaltres som la mirada i el vent* (Barcelona: Asociación Nunca Máis de Catalunya, 2003), *Botella ao mar* (Santiago de Compostela: Asociación Galega de Artistas Visuais, 2003) e

que, embora práticas como os recitais (e outras de natureza performativa) tivessem a capacidade de intervir socialmente com mais eficácia no prazo imediato do próprio acontecimento, no prazo meio e longo, por causa das dependências que a construção histórica continua a ter do *arquivo*, as publicações em formato livro têm-se destacado pelo seu valor para clarificar um determinado acesso ao movimento social do Nunca Más e às relações entre poesia e política no seu interior.

AGENTES, REPERTÓRIOS E FUNÇÕES DA ANTOLOGIA *SEMPRE MAR*

Sempre mar. Cultura contra a burla negra (Asociación Cultural Benito Soto 2003, a partir de agora referida pela abreviatura SM) foi publicada em 2003 pela associação cultural Benito Soto, entidade a partir da qual foi articulada a Plataforma contra a Burla Negra, um dos vários referentes associativos aparecidos na sequência dos protestos contra a gestão política do afundamento do Prestige, neste caso integrado fundamentalmente por pessoas ligadas aos vários setores da cultura.³ O seu estudo monográfico assume uma perspetiva sócio-histórica (em relação às dinâmicas gerais do movimento Nunca Más e da produção cultural a ele associada), mas também comparativa, relativamente às análises precedentes sobre a poesia do Prestige ou, de maneira ainda mais específica, sobre outras antologias poéticas produzidas naquele tempo histórico (Carreira Bocelo 2020). Os objetivos fundamentais da análise poderiam ser sintetizados em quatro grandes linhas de trabalho: *a*) identificar que agentes participam nesta iniciativa e fazer uma classificação dos mesmos a partir de determinados parâmetros como o género, a idade ou o seu grau de consagração literária; *b*) classificar os repertórios temáticos e estéticos que dão corpo aos textos poéticos incluídos na coletânea; *c*) caracterizar o produto em relação a outros produtos poéticos e culturais aparecidos na mesma época; *d*) estabelecer as funções sociopolíticas desenvolvidas, fundamentalmente a partir da sua ligação às agências de participação antes referidas.

Mai Més/Nunca Más. Els escriptors contra el silenci (Edição de Xulio Ricardo Trigo. València: Brosquil, 2003).

³ A origem e as dinâmicas de intervenção desta plataforma foram sintetizadas por Linheira (2018: 61-89).

Metodologia de análise

À hora de enfrentar o trabalho de uma publicação coletiva como SM, apostámos por estabelecer um procedimento metodológico que evitasse uma distorção impressionista que, do nosso ponto de vista, poderia aparecer com alguma intensidade por se tratar de uma obra muito heterogénea no que diz respeito às práticas e às propostas estéticas. Fazia-se necessário, portanto, habilitar ferramentas que nos permitissem sistematizar tudo o que pudesse ser pertinente para uma análise centrada na convergência do poético e do político, mas que também nos permitisse transitar de maneira ágil entre a análise do poema concreto e o estudo do conjunto. Para tanto, a partir do estudo prévio de Carreira Bocelo (2020), no qual participámos de maneira ativa, desenhamos uma pequena base de dados em que recolhemos informações sobre dois elementos principais. Por um lado, os agentes participantes na obra, que no caso das pessoas que participam com contributos poéticos são classificados a partir de informações que dizem respeito tanto a aspetos biográficos quanto ao seu nível de consagração literária. Por outro, as unidades literárias ou artísticas que integram o livro SM, às quais, no caso dos poemas, é atribuída uma série de categorias relativamente à sua configuração repertorial. Na base, portanto, foram combinadas informações de tipo objetivo com outras derivadas de uma aplicação de critérios analíticos e interpretativos, a partir das quais elaboramos análises de tipo quantitativo e qualitativo.

Caraterização de poetas participantes

SM está integrada por um conjunto de 137 contributos, uma maioria dos quais pertencem ao género poético (87), embora possa ser registada uma significativa presença de outros géneros literários, como a narrativa (20) ou o ensaio (12), e ainda de outras práticas artísticas como a ilustração (18).⁴ Comparativamente com as outras duas antologias mais representativas — *Alma de beiramar*. Intervención poética contra a marea negra (Aleixandre et alii 2003) e *Negra*

⁴ O livro foi distribuído conjuntamente com dois CD musicais, que continham 27 músicas de diferentes artistas e bandas. Esta componente musical não foi considerada na nossa análise.

sombra. *A Asociación de Escritores en Lingua Galega en contra da marea negra* (Asociación de Escritores en Lingua Galega 2003), ambas estudadas por Carreira Bocelo (2020) —,⁵ e apesar da predominância dos produtos poéticos em todas elas, SM é, conjuntamente com *Alma de beiramar*, a proposta em que a poesia cede mais espaço a outro tipo de práticas literárias e artísticas, como pode ser apreciado no seguinte gráfico (figura 1):

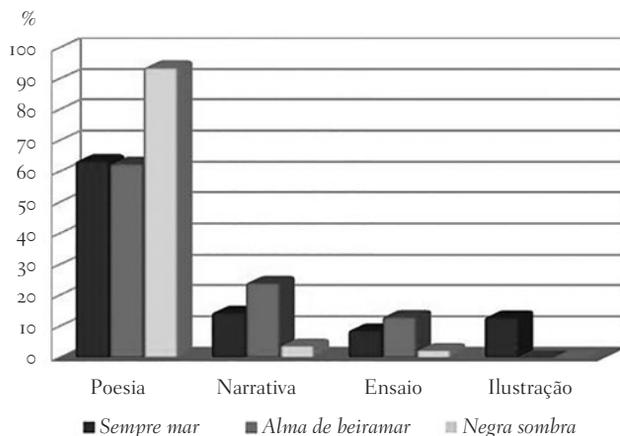


Figura 1. Gêneros literários e artísticos nas três antologias.

Quanto à caracterização dos e das 87 poetas participantes na obra, restrição genérica que adotaremos na maioria de dados, gráficos e análises subsequentes, 76 deles puderam ser associados ao sistema literário galego, enquanto os 11 restantes pertencem a até seis sistemas literários diferentes (asturiano, basco, catalão, espanhol, mexicano e português), diversidade que não tinha sido registada nas outras duas obras com que estamos a estabelecer a análise comparativa, limitadas na sua prática totalidade a pessoas galegas ou instaladas no sistema cultural galego. Quanto à classificação por gênero, encontramos nas três antologias uma recorrente predominância do gênero masculino, que atinge 74,1% no caso de *Alma de beiramar*, 71,1% em *Negra sombra* e 65,2% em SM, cifras que se reduzem um pouco se restringimos o foco aos contributos poéti-

⁵ A partir de agora, estas duas antologias serão referidas de forma simplificada — *Alma de beiramar* e *Negra sombra* —, para facilitar a legibilidade do texto.

cos, apresentando SM (34,5%) a participação de mulheres mais alta. Deve ser levado em conta, no entanto, que no caso de SM houve até duas pessoas que participaram com textos poéticos para as quais não conseguimos estabelecer o seu gênero e que um dos textos não foi associado a nenhum gênero por estar assinado por uma entidade coletiva.

Outro critério que foi registado na base de dados para a caracterização dos e das agentes que participaram em SM foi o seu ano de nascimento. Restringida a análise aos poetas, encontramos que mais da metade (54%) nasceram no período 1951-1975, etapa que também predomina nas duas antologias estudadas por Carreira Bocelo (2020): 66,7% em *Alma de beiramar* e 63,9% em *Negra sombra*. Porém, foram identificados outros dados significativos que nos permitem singularizar de maneira notável o grupo de poetas reunidos em SM. Por um lado, e achamos ser um dado muito expressivo, para até 18 destas pessoas não conseguimos estabelecer o seu ano de nascimento, dada a impossibilidade de localizar, com fiabilidade, esse dado nas diferentes fontes de informação consultadas. Para além disso, se nas outras duas antologias a percentagem de pessoas nascidas antes de 1950 atingia relativa importância (27,4% em *Alma de beiramar* e 26,9% em *Negra sombra*), essa percentagem cai até 6,8% em SM. Trata-se esta, portanto, de uma iniciativa coletiva em que as gerações mais jovens, nascidas a partir de 1976, obtêm um protagonismo (15 de 87 poetas, um 17,2%) de que careciam nos projetos análogos aparecidos no mesmo período (9,3% em *Negra sombra* e 5,9% em *Alma de beiramar*).

Como foi indicado antes, o último parâmetro considerado para a caracterização dos e das poetas de *Sempre mar* foi o seu nível de consagração literária no momento da publicação. Devido a que se trata de um dado para o qual não podem ser fornecidas informações precisas, como nos parâmetros anteriores, foi habilitado um sistema de classificação baseado na presença dos autores estudados em determinadas antologias de referência (Morán 1999; Casas, 2003; Rodríguez 2002 e 2004) e em referências bibliográficas de tipo historiográfico (Vilavedra 1995 e 1999; Mato Fondo s/d; Cochón 2001 e Nogueira 2001) e crítico (González Fernández 1998; Castaño 2002; Nogueira 2003 e 2004) com poder de legitimação alto.⁶ Os resultados desta análise, aplicado

⁶ O valor outorgado a estes vários tipos de reconhecimento é diferente em cada caso. O reconhecimento por aparecer numa das antologias referidas é superior ao das obras historiográficas, enquanto foi concedido aos textos críticos, de caráter panorâmico, o poder de consagração mais baixo (cinco vezes inferior ao das antologias e três vezes inferior ao das

exclusivamente a poetas do sistema literário galego, indicam que em SM os agentes com grau de consagração nula (quer dizer, que não aparecem mencionados em nenhuma das fontes consultadas) são ampla maioria (44 de 76, um 57,1% do total), sendo que os e as poetas com um nível de consagração alta chegam apenas ao 7,8%, os de consagração média ao 18,2% e os de consagração baixa ao 16,9%.

Estas cifras diferem notavelmente dos dados registados por Carreira Bocelo (2020) para as antologias por ela analisadas e caracterizam, portanto, de modo muito significativo, SM. De acordo com a análise desta autora, em *Alma de beiramar* e em *Negra sombra* encontramos um equilíbrio muito mais visível entre os diferentes níveis de consagração literária. Apesar da predominância dos escritores com consagração nula (36% em *Alma de beiramar* e 33% em *Negra sombra*), os índices de autorias com alto grau de reconhecimento crítico chegam até 16% em *Alma de beiramar* e até 14% em *Negra sombra* (figura 2):

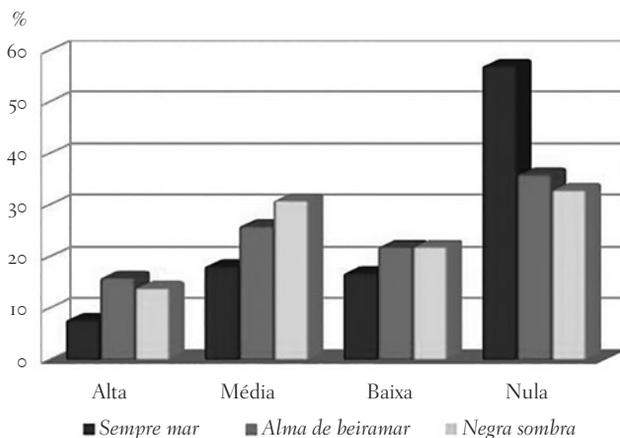


Figura 2. Consagração de poetas galegos/as nas três antologias.

Há ainda outro dado que ajuda a singularizar de modo extremamente significativo a iniciativa de SM em relação aos outros tipos de antologias promovi-

obras historiográficas). Trata-se do mesmo sistema adotado por Carreira Bocelo (2020), o qual nos permite estabelecer uma comparação mais fiável.

das na sequência do movimento *Nunca Más*. Segundo Carreira Bocelo (2020), dos 41 autores que, no conjunto das duas obras por ela analisadas, careciam de qualquer reconhecimento crítico, apenas um não tinha publicado um livro na data de 2003. Quer dizer, trata-se na imensa maioria dos casos de autores com obra poética publicada, apesar de serem livros sem um impacto historiográfico, crítico e estético apreciável. A situação é radicalmente diferente no caso de SM, dado que dos 44 poetas com consagração nula, mais da metade, até 24, carecem de obra publicada no momento de edição da coletânea, cifra à qual podemos somar o caso de três pessoas para as quais não conseguimos verificar com precisão esta informação.

Aparece de maneira muito expressiva neste caso, portanto, a ideia do poeta ocasional, pontual ou extremamente periférico que, contudo, em virtude de uma determinada campanha, consegue aceder a uma publicação coletiva em que os critérios de convocatória, seleção ou reconhecimento diferem notavelmente dos convencionais, por serem abertos, ao que parece, à livre participação. Essa mesma lógica de agregação não elitista e de nivelação tática dos agentes participantes parecia estar muito presente nas pessoas que organizaram o livro, como um modo de prolongar ou adaptar no funcionamento da Plataforma contra a Burla Negra as lógicas próprias do movimento *Nunca Más*:

Neste proxecto común cabemos todos. Estamos os artistas anónimos e os máis recoñecidos, os Premios Nacionais de Literatura e os inéditos, os músicos con múltiple discografía e os novos valores. Todos e todas cabemos na Plataforma contra a Burla Negra. Porque o que aquí importa é sumar vocês para facer da creación un espello poliédrico no que se reflecta a diversidade na creatividade e o compromiso dos creadores e creadoras co presente e co futuro deste país. E nese mañá todos somos necesarios e necesarias (SM, 5).

Nomes concretos que ajudam a visualizar esta radiografia dos poetas de SM de acordo com o seu grau de consagração em 2003 podem ser referidos para todas as categorias estabelecidas. As seis pessoas às quais foi atribuído um grau de consagração alto foram Chus Pato, Manuel Forcadela, Miguel Anxo Fernán-Vello, Xosé María Álvarez Cáccamo, Xela Arias e Bernardino Graña, poetas de diferentes idades e agrupamentos geracionais e, ainda, diferentes posicionamentos nas suas trajetórias a respeito da tensão entre o poético e o político. Relativamente aos poetas com consagração média, de uma listagem

de até 15 pessoas, podemos colocar os exemplos de Ana Román, Estevo Creus, Gonzalo Navaza, Lupe Gómez, Margarita Ledo, María do Cebreiro, Rafa Villar, Xabier Cordal ou Yolanda Castaño, autores também certamente heterogêneos nas suas poéticas, na que é, sem dúvida, uma das constantes das iniciativas poéticas coletivas geradas à volta do Prestige: a reunião até certo ponto ecuménica, em favor de uma causa, de poéticas e repertórios notavelmente diversos e até, em determinados casos, opostos ou antagonistas. Já no que diz respeito aos níveis inferiores de consagração, foi registado um conjunto de 13 poetas com um grau de reconhecimento baixo. Comparecem nesse grupo escritores que, andado o tempo, chegariam a um nível de consagração superior (como Luísa Villalta, Carlos Negro ou Celso Fernández Sanmartín), mas que em 2003 careciam ainda desse reconhecimento, em vários dos casos precisamente por pertencerem às gerações mais novas, como María Lado ou Emma Pedreira.

Uma situação análoga foi verificada nos autores com consagração nula, que, como foi referido, constituem a maioria das pessoas participantes em SM. Do conjunto de 44 nomes, vários deles tinham naquela altura já, no mínimo, um livro de poesia publicado. Além disso, bastantes deles, apesar de não terem qualquer reconhecimento na data de publicação da antologia, cresceriam notavelmente no seu grau de consagração em anos posteriores; esse seria o caso de poetas como Antía Otero, Baldo Ramos, Eduardo Estévez, Elvira Ribeiro ou, até certo ponto, e condicionados por outros fatores, escritores ainda hoje periféricos como Carlos Quiroga ou Alberte Momán. Quanto aos poetas com consagração nula e sem livro publicado, a listagem chega até um total de 27 pessoas; a imensa maioria delas continuará nessa posição extremamente periférica em anos posteriores, apesar de publicações pontuais ou aparições esporádicas em obras coletivas, como nos casos de Asun Arias ou Iolanda Gomis.

Análise de repertório

Para reconstruir as propostas poéticas que integram SM tentámos recorrer a um conjunto de procedimentos que, sem descurar a dimensão hermenêutica e analítica, pudesse também combinar uma atenção relativamente sistematizada tanto dos contributos individuais quanto das principais características coletivas. Para tanto, foi atribuído a cada poema um conjunto de categorias

repertoriais (organizadas nos planos temático, estético e da pragmática enunciativa), a partir de uma listagem básica de referência. Tivemos em conta o modelo aplicado por Carreira Bocelo (2020), que nós mesmos ajudamos a construir, mas realizámos uma série de modificações e ampliações, motivo pelo qual a comparativa irá adquirir uma dimensão mais reduzida nesta parte da nossa análise. No que diz respeito aos repertórios temáticos, colocámos como ponto de partida a existência de sete grandes macro-repertórios: a crítica política, a reivindicação social, o acontecimento do próprio afundamento do Prestige, a natureza, a Galiza, os setores produtivos ligados ao mar e a experiência pessoal. Todos eles foram, por sua vez, desagregados noutros repertórios temáticos mais concretos, alguns dos quais irão sendo referidos nas análises pertinentes.

No que diz respeito aos repertórios estéticos, tomamos como referência até 28 categorias de análise, sendo que, na verdade, apenas sete mostraram um rendimento analítico significativo: poesia social, identitária, existencial, da experiência, alegórica e épica. Um terceiro conjunto de categorias de classificação foi aplicado a cada texto poético em virtude das suas características pragmático-enunciativas, nomeadamente no que diz respeito às pessoas gramaticais que comparecem no poema e às suas funções, sendo quatro as categorias que ofereceram uma maior produtividade em termos de análise: 1ª pessoa personagem, 1ª pessoa generalizada (nós), 3ª pessoa descritiva e 3ª pessoa narrativa. Esta classificação serviu como base para um estudo da tensão entre monologismo e dialogismo em textos concretos e, sobretudo, no conjunto de SM.

Da análise detalhada dos repertórios temáticos mais recorrentes na obra, podemos destacar que os macro-repertórios do «acontecimento» e da «natureza» têm um grau de presença similar (estão presentes em 39 e em 35 poemas dos 87 considerados na análise, respetivamente) e destacam-se como os repertórios mais usados no nosso sistema de classificação. Sendo que esses mesmos macro-repertórios tinham também uma ampla presença nas antologias estudadas por Carreira Bocelo (2020), a singularidade de SM em relação a essas obras reside numa maior pluralidade de temáticas globais abordadas, com ampla presença da experiência pessoal, da Galiza ou da crítica social e a reivindicação política, como pode ser verificado no gráfico que reproduzimos à continuação (figura 3):

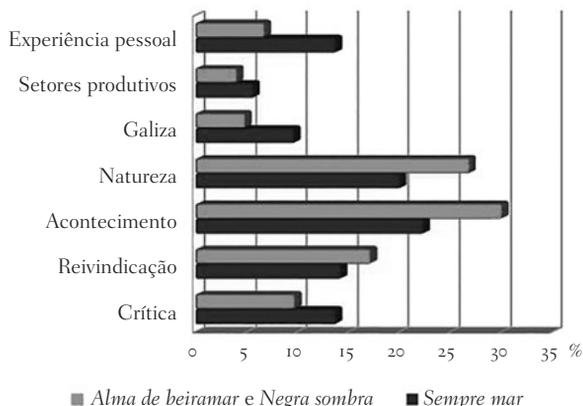


Figura 3. Macro-repertórios temáticos nas três antologias.

Se reduzirmos o foco da nossa análise aos repertórios temáticos de caráter mais específico que foram classificados como «principais» (até um máximo de três repertórios principais por cada poema), encontramos que os temas mais habituais são a maré negra (27 ocorrências), o mar (26), a dor (21), a crítica ao governo (16), a resistência (12) ou a identidade galega (11). O seguinte poema de Mónica Góñez, ao qual foram atribuídas as três categorias maioritárias agora referidas, constitui um bom exemplo de algumas das tendências temáticas que com mais clareza constituem a poética coletiva representada por SM:

Partindo

Fantasia é un lugar onde chove en amarelo.

Dixo aquel home.

Un lugar onde chove.

Dixen eu.

En amarelo. Aclarou.

Un lugar no que chove.

Decláranme unha ría en construción,
un berro longuíssimo vido desde máis alá de millóns de gorxas
que me deixou o espacio dunha cidade enteira no medio e medio das noites.
Remíto-me a ti, con xerse de rede e cabeza de escamas

candos os pés acostumaban a ser de manteiga.
 ¿Acordas os pés de manteiga?
 E é que me cheiras, amor.
 Que non me resisto a que me queiras en cru, co corazón aberto de petróleo.
 Co lonxe que estou agora mesmo. Eu, que non sei facer futuro noutro idioma.
 Eu, que te quero en aberto, meu amor,
 non consinto que me borren as náuseas deste patio sen voz.
 Preciso unha porta,
 a túa área nas mans e un motivo poético.

Fun eu, chapuzar en ti
 e por pouco morro intoxicada
 (Mónica Góñez, SM, 145).

No que diz respeito aos repertórios estéticos, o registo e a clasificación efetuados confirmam que as propostas de pendor *social*, entendida a categoría num senso deliberadamente laxo, são hegemónicas no conjunto dos poemas integrados em SM (registadas em até 63 dos 87 poemas, em 43 dos quais como repertório estético principal), embora não estejam presentes necessariamente em todos os textos, dada a relativa importância de outras categorias à partida menos previsíveis como as poéticas de tipo existencial (15 ocorrências), alegórico (8) e identitário (10), ou as ligadas à denominada poesia da experiência (11). Identificámos, por outro lado, que as poéticas sociais com frequência convergem com propostas de tipo manifestatário (10 registos) e épico ou epicizante (10). Mas também que propostas próximas do modelo lírico convencional (4), da reflexão metapoética (4), a de um horizonte lúdico (4) ou culturalista (2), por colocar só alguns exemplos à partida menos esperáveis num produto como o estudado, encontravam também o seu espaço no heterogéneo conjunto de vozes reunidas em SM.

Em relação a esta análise, podem ser confrontados os poemas assinados por Manuel Seixas e por Verónica Martínez Delgado. O primeiro deles representa um determinado padrão estético relativamente hegemónico nesta antologia, dado que foi classificado como poema ligado às estéticas social, épica e identitária, com a identidade galega e a maré negra como repertórios temáticos principais, e a crítica ao governo e ao capitalismo como repertórios temáticos secundários. O segundo poema, por sua vez, serve para exemplificar a combinação de repertórios mais previsíveis no contexto da produção poética do Prestige com outros menos praticados, mas significativos em relação

a dois aspetos: por um lado, a pluralidade e a diversidade do movimento, quer na sua composição, quer nas suas linhas de intervenção poético-artística; por outro, o registo de tendências estéticas ainda emergentes em 2003, mas que conseguiriam atingir relevância no sistema poético das décadas posteriores (o poema de Martínez Delgado foi associado às estéticas feminista, social e da experiência, e aos repertórios temáticos principais do corpo e da maré negra):

PRESTIXIO

Prestixio as nosas mans que limpan
o negro diaño que asolaga.

Prestixio o noso berro
raiba de país que morrendo

RENACE.

Prestixio a verdade simple
que noxenta mentira tras mentira

NUNCA MÁIS ENGANA.

Prestixio o noso común futuro
loita que esperta e afoga
os negros alleos pesadelos.

Prestixio galego de nación e sentimento,
brutal costume aditiva en vea,
por sempre enganchados a este curruncho azul e verde.

E si, negro, si, negro dun + negro
que aleitan Capital e falso Estado e
mundo opulento desalmado.

Negro líquido por fodidas mentes esparexido.

Aquí, si, xa, cando queirades,
cando teñades carraxe para mirarnos aos ollos.

Aquí, si, xa, aquí permanecemos

PERMANECEREMOS

aquí estamos, aquí nos tedes, no medio do noso

PRESTIXIO BEN GAÑADO.

Febreiro 2003

(Manuel Seixas, SM, 126).

UN CORPO DE MULLER

Un corpo de muller
navegando
sen consciencia
cos ollos abertos,
descubriendo o rumbo
das torturas.
Un corpo espido,
de cortiza
flotando neste mar
de silencios, medos e dores.
Un corpo desorientado
na busca compulsiva.
Topar nas palabras
non pronunciadas,
a insatisfacción,
a precariedade
desta negrume pegañenta
que o cubre todo
(Verónica Martínez Delgado, SM, 173).

Muito ligadas ao plano estético que acaba de ser desenvolvido, as nossas análises relativas à enunciação e à tensão entre monologismo e dialogismo apresentam como resultado mais destacado a preeminência de umas condições pragmáticas e de articulação das vozes relativamente afins a determinados modelos reconhecíveis da contemporaneidade, que poderíamos sintetizar no *poema social* ou *comprometido* e, em menor medida, no *poema lírico*. Disso parece informar a prevalência de um conjunto limitado de vozes enunciativas, como a 1ª pessoa personagem (até 35 ocorrências), a 3ª pessoa descritiva (38) ou a 3ª pessoa narrativa (24). Embora o uso da terceira pessoa esteja ligado nesta obra à já referida omnipresença do acontecimento histórico como repertório temático — um acontecimento que, na linha de análise sugerida por Casas (2015), pode reconfigurar num sentido antagonista o espaço comunicativo e as condições de enunciação e consumo poético —, a maioria dos poemas parecem restritos a um discurso monológico ou, no mínimo, pouco poroso à integração de vozes, discursos, posições ou sensibilidades diferentes da principal que rege o poema. Na mesma linha de análise, verificámos que o recurso

a uma 1ª pessoa generalizada (registada em 18 dos 87 textos estudados), habitualmente expressada através de um *nós* que aqui se refere ao povo galego ou, em determinados poemas, aos setores sociais mais especificamente prejudicados pelo naufrágio, se constitui como uma das mais claras divergências em relação ao modelo lírico hegemónico.

Quanto ao registo de propostas poéticas mais claramente dialógicas — entendidas como propostas que advogam pela exploração ou pela integração de vozes, registos ou discursos heterogéneos, diferentes, por vezes até conflituosos em correspondência refratada de determinados conflitos representados no plano social —, apenas uma minoria dos poemas de SM foram classificados de acordo com esta categoria, entre os que podemos referir os casos de Alberte Momán, Carlos González, Chus Pato, Emma Couceiro, Gaspar ou Marga do Val.⁷ Portanto, a análise enunciativa e pragmática da poesia de SM permite constatar que, no âmbito de uma publicação sobredeterminada por circunstâncias de carácter histórico-social, ideológico e político, o registo mais convencional e previsível das estéticas qualificadas como *sociais* ou *comprometidas* consegue manter uma posição de primazia, em associação regular com algumas das marcas que melhor caracterizam o padrão lírico (principalmente, o recurso à 1ª pessoa e a discursividade monológica, mas também, num menor número de casos, a exibição de uma dicção poética subordinada à expressividade emocional ou sentimental).

Conjuntamente com o poema anteriormente transcrito de Manuel Seixas, que consideramos um bom exemplo desta poesia comprometida, a comparação entre os poemas de Antía Otero — fundamentalmente líricos e monológicos, em que convivem uma 3ª pessoa narrativa e uma 1ª pessoa personagem — e Marga do Val — associado às estéticas social e identitária, com registo de uma 3ª pessoa narrativa e de uma 1ª pessoa generalizada, e aberto a certa conceção dialógica — pode funcionar como exemplo de dois polos diferenciados no plano da análise poético-política:

⁷ Trata-se de poetas, aliás, com muito diferente nível de consagração em 2003 (e ainda nas suas trajetórias posteriores) e que, por outro lado, têm desenvolvido, nas suas trajetórias, estéticas e propostas poéticas de muito diverso teor. Por exemplo, tanto Carlos González como Gaspar foram classificados como agentes com consagração nula em 2003. Careciam de qualquer reconhecimento crítico na bibliografia especializada que foi consultada e, para além disso, não pudemos verificar que tivessem qualquer obra poética publicada com anterioridade.

En azul abro os ollos.
Vòltome monocromática
mais
non vexo às mareas.

Non estàn.
Onte
deixeinas no seu sitio.
Estendíanse em plenitude
màis alò da fiestra.
Marcaban coa boca
os puntos cardinais en àngulo.
Espellos eran para a lù.

Fuxiron.
Cecais as secuestraon.
Agora
ninguèn se emerxe nelas.
Botan en falta
bicar as pernas dos bañistas.
Facerlle o amor às dedas.

Marcharon sen dicir adeus.
Si deixaron
as sombras do èxodo
nos cons.

Mentres avanzaban
un basureiro
as sùas costas.
Alguèn plantou chapapote.

Unha morte por pisada.
Os peixes fixeron a mudanza.
Agora
viven nas àrbores.
Comparten piso.
Toman cafè
nunhas terras estranxeiras
(Antía Otero, SM, 23).⁸

⁸ Na transcrição do poema foi respeitada a acentuação original do texto.

E é a gran coita de morte a do mar

Paio Gómez Chariño

Houvo un tempo no que o mar levou o aparello do Rifante
 —O mar levouno o mar dará para outro—
 Avilés de Taramancos pechou nunha botella a mar de Noia
 —Levoulla em prenda ao seu amor... lonxe—
 Mar limpo que trouxo a Rianxo unha balea
 —O que quixo sentir Rosalía naquel día pola fiestra... E tamén Goethe—
 E agora espolio, cobiza, arrogancia fan do mar un cadaleito
 —Homes que non saben dos ventos nin das lúas nin das marés—
 E agora... a rapazada na area negra non xogaba
 —Podemos coas mans tirar a area toda apañar os pelouros arrincar os cons
 Agarimar os coídos e as furnas. As cunchas. A vida. Levala.
 Fuxir con todo roubalo emigrar... por se vén outra—
 Non. E entón inventaron
 Arrincaron as cortinas das casas deixaron entrar a luz coseron redes
 —E as redes fixeron barreiras—
 E coas tixolas
 —As das castañas as das cebolas—
 Botáronse ao mar
 SÓS S.O.S SÓS
 E as Cies
 —Salváronnos as illas—
 E non entrou nas Rías.
 Elas Eles S.O.S
 Sós na áreas sós cosmopolitas estomballados no porto
 O paquebote esmaltado solta veneno no horizonte...
 No vento berran as voces. Despido anticipado. Dimisión.
 Esta vez, botámoste nós SOS
 (Marga do Val, SM, 128).

CONCLUSÕES

Derivadas da nossa análise, e em relação aos objetivos iniciais do estudo, podemos apresentar um conjunto de conclusões que, em muitos dos casos, deixam relativo espaço para a reflexão e, também, para a continuidade ou a complementaridade em trabalhos aplicados a outros objetos de estudo ou desenvolvi-

dos a partir de outras perspectivas. Quanto à especificidade de SM, podemos estabelecer que se trata da publicação coletiva mais claramente ligada à agência de participação movimentista e, portanto, mais inclusiva, dentre aquelas que surgiram dos protestos contra o naufrágio do Prestige e a sua gestão política, afins na sua maioria ao modo de mando próprio do notável — no nosso caso, do intelectual ou escritor legitimado —, como acontecia nos casos de *Alma de beiramar* e *Negra sombra*. Esse caráter inclusivo, que até nos pode levar a questionar a própria designação de *antologia* para nos referir ao livro — dado que não parece ter sido exercido qualquer critério reconhecível de seleção relativamente às pessoas e aos textos que o integram —, sustenta-se num conjunto relativamente heterogêneo de informações extraídas da nossa base de dados e das análises feitas a partir dela.

Em comparação com as antologias *Alma de beiramar* e *Negra sombra*, SM inclui maior número de gêneros literários e artísticos e é o único dos três que contém textos de pessoas pertencentes a sistemas culturais diferentes do galego. Embora em todas as coletâneas analisadas predomine o desequilíbrio entre homens e mulheres, é nesta coletânea onde a presença de mulheres se torna mais significativa, relevância que aumenta se restringimos o nosso foco ao gênero poético. Esta característica deve ser posta em relação com outra das marcas que permitem singularizar a obra em relação às outras aparecidas no mesmo tempo histórico: uma maior capacidade de agregação das gerações mais jovens, nutriente indispensável do movimento ao nível global, tanto na esfera cultural como na propriamente literária. Mas a principal característica do livro, e o que com maiores evidências nos permite associar o seu germe e o seu funcionamento a uma lógica movimentista, é a importante presença de autorias carentes de qualquer tipo de reconhecimento crítico, autênticos poetas anônimos que, num elevado número de casos, não tinham livro publicado na data de publicação desta obra coletiva.

No que diz respeito ao tipo de poéticas que integram SM, observamos uma relativa continuidade em relação às outras duas antologias usadas como referente de comparação, bem como uma certa previsibilidade no tipo de repertórios desenvolvidos. No entanto, também podem ser identificadas algumas características específicas, que podem ser ainda ligadas a várias das tensões conceituais desenvolvidas ao longo do estudo. Neste sentido, e em relação aos repertórios temáticos, para além dos relativos ao acontecimento do naufrágio e à reivindicação social e política, em SM têm relevância os repertórios associados à experiência pessoal, com frequência desenvolvidos a partir do lugar

comum da dor, mas também aqueles que tomam de maneira explícita a Galiza como referente para uma definição identitária, ou, por colocar uma nota complementar, os repertórios em que a crítica política atinge um caráter frontal e explícito, menos presente nas outras publicações poéticas coletivas.

Em síntese, podemos afirmar que a poética coletiva desenvolvida nesta coletânea, por esse corpo autorial híbrido em que convivem vozes consagradas e anónimas, está baseada numa reprodução relativamente convencional da poesia dita *social* ou, se quisermos ser mais laxos, da poesia *comprometida* que se tornou reconhecível nos sistemas literários ocidentais ao longo do século xx, habitualmente pensada de maneira subsidiária, ou «ao serviço de» um determinado programa político sentido como externo à própria dimensão criativa das práticas literárias. Portanto, a tendência estética e pragmática dominante assentaria numa preferência pelos repertórios temáticos ligados ao acontecimento imediato, na articulação de posições ideológicas reconhecíveis a partir de uma visão subjetiva do mundo e, em última fase, num predomínio da discursividade monológica que comparece não apenas nas poéticas de vocação manifestária ou epicizante, senão também naqueles poemas construídos a partir do modelo lírico mais convencional. Trata-se de um tipo de poemas, estes últimos, à partida menos esperáveis numa obra das características de SM, mas que conseguem encontrar uma certa importância no conjunto final.

O principal elemento de discussão que se deriva das conclusões agora referidas tem a ver com as relações entre práticas poéticas, modelos estéticos e natureza das agências de participação. Nesse sentido, devemos questionar-nos até que ponto a preferência por modelos estéticos mais convencionais e previsíveis — quer o da poesia social, quer o do padrão lírico — está ligada à importante participação de pessoas com trajetórias e posições diferentes das legitimadas pelo próprio sistema literário ou, dito por outras palavras, ao germen movimentista da obra. A mesma interrogação seria muito pertinente em relação aos públicos destes modelos poéticos e à sua eficácia em termos sociopolíticos,⁹ dada a relativa contradição com que nos deparamos: a partir

⁹ De facto, o conceito de *repertório*, no desenvolvimento feito por Even-Zohar (2017), deve ser entendido não apenas como conjunto de componentes que afeta a produção do texto e constitui o produto final, mas também como elemento que prevê, ou tem incorporado, de facto, um determinado tipo de consumo, condicionado ainda pela bagagem prévia da pessoa que acede a um texto ou prática cultural.

da agência de participação adotada pelo próprio processo mobilizador como mais eficaz, mais dinâmica e mais inclusiva — a do movimento social —, parecem produzir-se, no plano literário, poéticas que reproduzem modelos relativamente questionados na sua capacidade transformadora.

Contudo, o modelo da poesia social parece ainda manter a capacidade de atingir uma certa eficácia no plano tático e no prazo mais breve, em determinados contextos e espaços públicos, e para determinados tipos de públicos — menos especializados — para os quais pode cumprir funções políticas significativas, nomeadamente nos planos da coesão grupal e do reforço das posições e dos discursos de uma determinada campanha de alcance imediato. De maneira complementar, esta linha de análise deveria questionar-se se a correlação inversa pode ser também sustentada em termos teóricos e críticos. Isto é, se os modelos alternativos da poesia não lírica, a poesia para o político ou a poesia dialógica (Casas 2015, 2020) conservam maior capacidade de incidência no nível estratégico e no prazo médio ou longo. E se essa circunstância se vê favorecida pela mediação das instituições propriamente académicas e literárias, que funcionam com lógicas divergentes das dos movimentos sociais que promoveram iniciativas como SM.

FINANCIAMENTO

O artigo faz parte do projeto de investigação «Poesía actual y política II: conflicto social y dialogismos poéticos» (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00), financiado pelo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades do Governo de Espanha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA TRABAZO, Ana; NOGUEIRA, María Xesús (2022). «Escrituras de terra e auga. Palabras e imaxes sobre a desposesión». *Abriu: Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 11, 17-64.
- ALEIXANDRE, Marilar et al. (2003). *Negra sombra: Intervención poética contra a marea negra*. Vigo: Espiral Maior; Xerais; Federación de Libreiros de Galicia.
- ASOCIACIÓN CULTURAL BENITO SOTO (2003). *Sempre mar: Cultura contra a burla negra*. Santiago de Compostela: Asociación Cultural Benito Soto.

- ASOCIACIÓN CULTURAL UNHA GRAN BURLA NEGRA (s/d). *Unha gran burla negra: Creatividade popular e memoria do Prestige [2002-2023]* [em linha] [19 julho 2023] <<http://unhagranburlanegra.gal/>>.
- ASOCIACIÓN DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA (2003). *Alma de beiramar: A Asociación de Escritores en Lingua Galega en contra da marea negra*. Vigo: AELG; A Nosa Terra-Promocións Culturais Galegas.
- BALTRUSCH, Burghard (2018). «Poetics in public space: towards a hermeneutic framing of ephemeral poetic expressions». *Cosmos and History: the Journal of Natural and Social Philosophy*, 14 (3), 168-195.
- BALTRUSCH, Burghard (2021). «“All poetry is political”: elementos para pensar o poético e o político na actualidade». Burghard Baltrusch (coord.); Ana Chouciño; Alethia Alfonso; Antía Monteagudo (eds.). *Poesía e Política na Actualidade: Aproximacións teóricas e prácticas*. Porto: Afrontamento, 29-56.
- CARREIRA BOCELO, Noelia (2020). *Poesía e intervención política no acontecemento histórico do Prestige: participantes, repertorios temáticos e funcións das antoloxías Alma de beiramar e Negra sombra*. A Coruña: Universidade da Coruña [em linha] [19 julho 2023] <<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/27475>>.
- CASAS, Arturo (ed.) (2003). *Antoloxía consultada da poesía galega (1976-2000)*. Lugo: Tris Tram.
- CASAS, Arturo (2012). «Non-lyric poetry in the current system of genres». Burghard Baltrusch; Isaac Lourido (eds.). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Munique: Martin Meidenbauer Verlag, 29-44.
- CASAS, Arturo (2015). «Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público». Alba Cid; Isaac Lourido (eds.). *La poesía actual en el espacio público*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 83-110.
- CASAS, Arturo (2020). «Conflicto social, heteroglosia y poema dialógico: situación para su análisis discursivo (un regreso crítico a Bajtín y Volóshinov)». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 336-349.
- CASTAÑO, Yolanda (s/d). «A poesía entre dous séculos: A primeira década do dous mil». *Enciclopedia Historia da Literatura Galega. Asociación Socio-Pedagóxica Galega* [em linha] [10 julho 2023] <<http://literaturagalega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-iii/a-primeira-decada-do-dous-mil>>.
- CASTAÑO, Yolanda (2002). «Paisaxe da última poesía galega». *Boletín Galego de Literatura*, 28, 214-224.
- COCHÓN OTERO, Iris (2001). «A poesía de fin de milenio: o reaxuste dos anos noventa». Darío Villanueva Prieto (coord). *Galicia. Literatura. Tomo xxxiii - A Literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. A Coruña: Hércules de Ediciones, 365-417.
- DIZ OTERO, Isabel; LOIS GONZÁLEZ, Marta (2005). «La reconstrucción de la sociedad civil en Galicia: La catástrofe del Prestige y el movimiento Nunca Más». *Revista de Estudios Políticos*, 129, 255-280.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (1998). «Poesía gallega desde 1975 hasta hoy: entre la palabra y la realidad». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 5, 263-276.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2003). «A poesía nos anos 2002 e 2003: Sobre crises, autoras e unha certa tendencia á institucionalización». *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, 115-122.
- GRÄBNER, Cornelia; CHAMBERLAIN, Daniel F. (eds.) (2015). «Poetry in Public Spaces». Monográfico de *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 11 (3).
- LINHEIRA, Jorge (2018). *La cultura como reserva india: Treinta y seis años de políticas culturales en Galicia*. [s. l.]: Libros.com.
- LOURIDO, Isaac (2021). «Agências, prácticas e repertórios poéticos nos movimentos sociais galegos: Entre o Nunca Máis e o 15M». Burghard Baltrusch; Ana Chouciño; Alethia Alfonso; Antía Monteagudo (eds.). *Poesía e política na actualidade: Aproximacións teóricas e prácticas*. Porto: Afrontamento, 177-196.
- MATO FONDO, Miguel (s/d). «A poesía actual». *Enciclopedia Historia da Literatura Galega: A etapa contemporánea II* [em linha] [10 julho 2023] <<http://literaturagalega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-ii>>.
- MORÁN, César (ed.) (1999). *Río de son e vento: Unha antoloxía da poesía galega*. Vigo: Xerais.
- NOGUEIRA, María Xesús (2001). «A poesía de fin de milenio: os anos oitenta». Darío Villanueva Prieto (coord). *Galicia. Literatura. Tomo xxxiii - A Literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. A Coruña: Hércules de Ediciones, 290-363.
- NOGUEIRA, María Xesús (2003). «A poesía galega actual: Algunhas notas, necesariamente provisórias, para un estado da cuestión». *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, 6, 85-97.
- NOGUEIRA, María Xesús (2004). «La poesía gallega actual: retrato de familia». *Tropeías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 545-563.
- NOGUEIRA, María Xesús (2022). «Negar o azul: A poesía do Prestige na literatura galega». *Madrygal: Revista de Estudos Gallegos*, 25, 181-201.
- NOGUEIRA, María Xesús (2023). «Poesía, espolio e degradación medioambiental: Lecturas desde a ecocrítica e o ecofeminismo». *Atlánticas: Revista Internacional de Estudos Feministas*, 8 (1), 17-51.
- PALACIOS, Manuela; NOGUEIRA, María Xesús (2014). «Endangered Landscapes: Poetic Interventions in Ireland and Galicia». César Domínguez; Manus O'Dwyer (eds.). *Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 185-205.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2004). *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña: representación poética e ficción lóxica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- REI MARTIZ, Antía (2018). *A literatura do Prestige dende unha perspectiva ecocrítica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [em linha] [10 julho 2023] <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/18129>>.
- RODRÍGUEZ, Luciano (ed.) (2002). *25 anos de poesía galega (1975-2000)*. A Coruña: La Voz de Galicia. 3 volumes.
- RODRÍGUEZ, Luciano (eds.) (2004). *Poetas Galegos do século xx*. A Coruña: Espiral Maior.
- VIEJO VIÑAS, Raimundo (2009). «El notable, el partido y el movimiento: Tres políticas ante el cambio global». José Ángel Brandariz; Antón Fernández de Rota; Rosendo González (eds.). *La globalización en crisis: Gubernamentalidad, control y política de movimiento*. Málaga: Universidad Libre Experimental; Casa Invisible; Universidad de Invisíbel, 133-143.
- VILAVEDRA, Dolores (1995). *Diccionario da literatura galega: T. I: Autores*. Vigo: Galaxia.
- VILAVEDRA, Dolores (1999). *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.



© Isaac Lourido, 2024. 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>.

POÉTICA DEL ACTO FANTASMAL, ENTRE LA PERPLEJIDAD Y EL COMPROMISO: XELA ARIAS EN EL FESTIVAL DA POESÍA NO CONDADO

NOEMÍ GARRIDO ANIORTE
Universidade de Vigo

RESUMEN: Este artículo estudia la participación de Xela Arias en el Festival da Poesía no Condado organizado por la Sociedade Cultural e Desportiva do Condado de Salvaterra de Miño desde el año 1981, y en el que la poeta colaboró con asiduidad durante esa década. A partir del concepto *acto fantasmal* (Rubín 2013) se delimitará esta poesía orientada a la acción y difusión en un espacio público, consolidando una literatura de resistencia. Se analizará su contribución a la construcción de una identidad nacional en la que la defensa y valoración de la lengua y cultura gallegas adquieren especial importancia, después de una historia de silencio y represión, teniendo en cuenta la perspectiva de género, que permite reflexionar sobre la posición subalterna de la escritura de mujeres dentro de una literatura minorizada, y las diferentes estrategias de visibilización y autoconciencia como escritora. PALABRAS CLAVE: escritora gallega; poesía no lírica; política; acontecimiento; acto fantasmal.

POÈTICA DE L'ACTE FANTASMAL, ENTRE LA PERPLEXITAT I EL COMPROMÍS:
XELA ARIAS AL FESTIVAL DA POESIA NO CONDADO

RESUM: Aquest article estudia la participació de Xela Arias en el Festival da Poesía no Condado organitzat per la Sociedade Cultural e Desportiva do Condado de Salvaterra de Miño des de l'any 1981, i en el qual la poeta va col·laborar amb assiduitat durant aquella dècada. A partir del concepte d'acte fantasmal (Rubín 2013) es delimita aquesta poesia orientada a l'acció i la difusió en un espai públic, que consolida una literatura de resistència. S'analitza la seva contribució a la construcció d'una identitat nacional en què la defensa i valoració de la llengua i la cultura gallegues prenen una importància especial, després d'una història de silenci i repressió, tenint en compte la perspectiva de gènere, la qual cosa permet reflexionar sobre la posició subalterna de l'escriptura de dones en una literatura minoritzada, i sobre les diferents estratègies de visibilització i autoconsciència com a escriptora. PARAULES CLAU: escriptora gallega; poesia no lírica; política; esdeveniment; acte fantasmal.

POETICS OF THE PHANTASMAL ACT, BETWEEN PERPLEXITY AND COMMITMENT:
XELA ARIAS AT THE FESTIVAL DA POESIA NO CONDADO

ABSTRACT: This article analyses the participation of the poet Xela Arias in the Festival da Poesía no Condado organized by the Sociedade Cultural e Desportiva do Condado de Salvaterra de Miño since 1981, in which the poet collaborated regularly during the 1980s. Using the conceptual framework of a *spectral act* (Rubín 2013) we can contextualise this poetry as oriented towards action and dissemination in a public space, solidifying a literature of resistance. Additionally, in the construction of a national identity in which the defence

and appreciation of the Galician language and culture are of particular importance, after a history of silence and repression, we will add the gender perspective. This perspective allows for reflection on the subordinate position of women's writing, in this case, within a marginalized literature, and the various strategies of visibility and self-awareness as a female writer.

KEYWORDS: female Galician writer; non-lyrics poetry; politics; event; spectral act.

INTRODUCCIÓN. «BERRAR» Y DANZAR ANTE LA PERPLEJIDAD

Para situar nuestro análisis en relación con la trayectoria vital y literaria de Xela Arias (Sarria, 1962-Vigo, 2003) conviene destacar una cita de la propia autora a modo de introducción de sus poemas en la edición del VIII Festival da Poesía no Condado del año 1988: «Debo confesar que se participo nas reunións de poetas, é creo que danzando na perplexidade» (SCD Condado 1988). Estas palabras muestran una postura vital y estética de gran relevancia en el conjunto de la obra de Xela Arias: por un lado, la satisfacción en el encuentro y fraternidad de la acción colectiva y, por el otro, el cuestionamiento y subversión de ideas y valores preestablecidos. No es de extrañar esta actitud en quien decide dejar los estudios el último año de la etapa preuniversitaria —el antiguo COU—, suceso que explicaría años más tarde en la conferencia «Paixón de militancia e escuros desertores» (Arias 1989): «hai dez anos elixín a rúa antes cás aulas, e o que hoxe son é un produto diso».

El mismo conjunto de principios lo recoge el siguiente texto, un divertimento que reproduzco íntegro debido a su corta extensión. Titulado «Elixo o i», se trata de un texto manuscrito elaborado para su emisión a modo de cuña en la Cadena Cope el 17 de mayo de 2001, Día das Letras Galegas:

Elixo o *i*. Sempre é precisa unha vocal para compoñer unha palabra, e xa que logo o nome dun pensamento ou un sentimento, e o *i* é vocal máis discreta de presenza e feita, pero doada e contundente, e desde logo imprescindible para compoñer ecuacións que me parecen básicas para vivir sana e gozosamente. O *i* está no nome de dúas persoas que amo moito, e sobre todo o *i* está en liberdade e mais está en independencia, e só con liberdade e independencia se pode acadar tolerancia e convivencia, dous termos con *is* que nos conducen, con paixón, a querencia e mais equilibrio, palabras que definen a conquista insubordinada da ledicia, obrigada para a existencia, existencia íntima compartida e independente (Nogueira Pereira 2021a: 185).

La poeta explica su elección de la vocal *i*, vinculada a dos personas queridas, y en palabras que considera importantes en sus principios y convicciones: *independencia, liberdade, tolerancia, convivencia e equilibrio*. Fuera del sistema por elección, siempre crítica con las imposiciones y el control ejercido por el poder, Xela Arias se manifestó al respecto en distintas ocasiones: en la conferencia antes mencionada, afirma, que «[e]n Galicia, prácticamente ninguén abre a boca para berrar» y, también, en su denuncia de «o medo á maioría de idade de quen sufriu a autoritaria tutela paternalista na sumisión durante demasiados anos» (Arias 1989). Poeta, traductora y maestra, Xela Arias vivió en Vigo durante los años convulsos de transición de una dictadura a la democracia, años de reconversión industrial, de movilizaciones estudiantiles, de paro y de los estragos de la droga; pero también una época de ebullición creativa, la poesía de Rompente, los conciertos, los bares, la música de Siniestro Total. Comenzó a escribir poemas desde muy joven, dándose a conocer como escritora en distintas publicaciones que abrían sus páginas a la poesía, como en revistas emergentes —*Dorna, Festa da palabra silenciada, Tintimán, Neboeira, Carel, Treboada*—, en fanzines contraculturales —*Katarsis, As follas de Sísifo*— y en los suplementos de los periódicos —*A Nosa Terra, Faro de Vigo y La Voz de Galicia*—. Del conjunto de proyectos colectivos en los que participó, este trabajo se ocupa de su contribución al Festival da Poesía no Condado, organizado por la Sociedade Cultural e Desportiva do Condado (SCD) de Salvaterra de Miño desde el año 1981, y en el que colaboró entre los años 1983 y 1992 —sin contar el año 1989—, en los que la poeta se implicó en la creación y consolidación de un espacio poético, público y transformador, verdadera contracultura de resistencia.

POESÍA Y RESISTENCIA CULTURAL

En las últimas décadas, los estudios sobre el tardofranquismo y la transición destacan la importancia de los movimientos vecinales y el asociacionismo, bajo la idea de que el proceso de construcción democrática llevado a cabo en España no puede desligarse del protagonismo colectivo. Más allá de los discursos que señalan como artífices de aquel a unas élites políticas, relegando a un papel muy minoritario a la sociedad civil, encontramos que, en realidad, estas élites supieron aprovechar «una cultura democrática forjada

previamente» (González Gómez 2008: 250), un tiempo de tránsito construido sobre la base de la negociación —y el pacto, reivindicaciones y pérdidas— más que sobre un supuesto consenso alentado desde el campo del poder. Galicia no queda al margen de esta dinámica,¹ y durante este periodo convulso de incertidumbres y esperanzas, surgió una sociedad civil profundamente crítica con las instituciones, y tuvo la capacidad de desarrollar sus propias agendas de acción, más allá del proceso de normalización, cuando lo «normal nom se construi mais que na violencia dos consensos impostos polas classes e grupos hegemónicos, na anulación da dissensom, na negaçom dos conflitos» (Lourido 2014: 59). Contracultura entendida como un proceso dinámico en un momento de tránsito y que ocupa un espacio fronterizo entre aquello que se rechaza y a lo que aspira; de actuación contrahegemónica, esta presenta una clara intención emancipatoria, de contrariar y abolir las estructuras de opresión en la formación de la cultura ofreciendo alternativas a lo existente.

Situándose en este contexto, un grupo de jóvenes crea en Salvaterra de Miño la Sociedade Cultural e Desportiva do Condado (SCD) en el año 1973, aunque sus estatutos no serían aprobados hasta el año siguiente, en un contexto histórico de efervescencia e ilusión, pero también de precariedad, que contrapone la creación autogestionada y colectiva con el rechazo institucional. Las líneas de actuación prioritarias de la asociación son expuestas, años después, en la contraportada del libro de la primera edición del Festival: «que nin vila nin parroquia da bisbarra descoñeceran a existencia dunha cultura durante moitos anos negada e perseguida polo poder político» (SCD Condado 1981). Xosé González, fundador de la asociación, comenta que «abrimos o pobo»,² y, ciertamente, la gran cantidad de propuestas de todo tipo desarrolladas por la SCD desde sus inicios hasta la actualidad así lo atestiguan: desde acciones reivindicativas hasta otras lúdico-culturales, entre las que resalta una especial atención al deporte, organizando campeonatos de fútbol difundidos a través de carteles escritos en gallego, marchas ciclistas, maratones o piragüismo; el

¹ A la aprobación de la Constitución Española en 1978, le sigue la del Estatuto de Autonomía de Galicia en 1981, y la Ley de Normalización Lingüística de 1983, en un contexto «de mayor afirmación social y, con ello, una transformación de la autopercepción como pueblo y de la posición que ocupa a nivel estatal» (Valverde Otero 2018: 315).

² Según Xosé González Alonso (Salvaterra 1948), fundador de la SCD, en entrevista oral concedida el 3 de mayo de 2023, O Porriño.

Cineclubes que proyectó las películas de mayor prestigio, algunas prohibidas por la censura; teatro, actuaciones musicales, cabalgatas, magostos y, en fin, toda aquella actividad que sirviera para dinamizar la zona con el objetivo prioritario de defensa y desarrollo de la cultura y lengua gallegas.³

En el prólogo de la primera edición del Festival da Poesía no Condado en 1981, después de un primer párrafo de tintes épicos, «a xeito de presentación» expone lo siguiente: «tenta ser o xérmolo do xunguimento, dunha nova perspectiva, no que o factor común seña a unidade solidaria diante da agresión coitán» (I Festival 1981). En opinión de Isaac Lourido, la poesía:

[...] consitui algo assim como unha escusa. Mas nom unha escusa para o doutrinamento político, como se poderia supor. Outramente, a poesia e a música servem neste caso como pretexto para a conceçom dum lazer comunitário nom mercantilizado (isto é, popular) feito de e para o movimento vicinal. E hospitalário. E incómodo para o governo local» (2014: 46).

Cuando Xela Arias entra en contacto con la SCD se siente instantáneamente asombrada ante la propuesta, y se implica de forma entusiasta, con el recitado de sus poemas escritos para cada ocasión, pero también ayudando en lo posible a su promoción y visibilidad. En 1984 viaja a Oporto con la dirección de la SCD y el poeta portugués José Viale Moutinho, para presentar el festival al mundo de la lusofonía y, en 1992, podemos verla junto a Manolo Soto, entonces presidente de la asociación, en una entrevista para el programa *O que vai vir* de CRTVG (1992). La presentadora señala que el festival es «un oasis no deserto» después de doce años de organización de un festival de estas características, dadas las dificultades de sacar adelante proyectos alternativos dentro del panorama cultural gallego del momento. Xela Arias responde contundente «Quedamos *resistentes*». «Resistir» a través de su palabra poética y exposición al público, porque «escribir en gallego sí é unha revolución sempre» (Arias 1989).

³ Una información más en detalle sobre el germen e historia de la Sociedade Cultural e Desportiva no Condado se puede consultar en el libro conmemorativo de los 50 años de su fundación (Barro 2023).



Figura 1. Portada del libro del Festival da Poesía no Condado de 1981. © SCD Condado.

«Ónde está? A miña xeración en galego, onde está?», preguntaba a Manuel Rivas en una entrevista en 1990, la misma en la que afirmaba que le gustaría ser la reencarnación de Lou Reed en femenino. Esta figura ya mítica de la música popular sirve de puente entre la libertad e independencia, su deseo de no adscribirse a ninguna generación o grupo, con la voluntad de ir más allá de los convencionalismos, de las etiquetas, hecho por el que M.^a Xesús Nogueira, una de las mayores especialistas en la obra de Xela Arias, la definió como «escritora fronteriza ou de transición» (Nogueira Pereira 2021b: 194). Esta soledad generacional como marca de independencia no le impidió unirse a numerosos proyectos colectivos comprometidos con los problemas y circunstancias de su tiempo. Al mismo tiempo, la misma estudiosa, en un intento por contextualizar la estética transgresora y vanguardista de Arias, defiende la opción de identificar vínculos de parentesco con algunas actitudes poéticas que se manifiestan a partir de los años setenta del siglo pasado: por un lado, describe unas «poéticas de experimentación a nivel gráfico, discursivo e tamén

interartístico» en donde se incluyen el juego con el espacio del poema, la ruptura del lenguaje y su diálogo con otras artes, como fotografía, diseño y música; y por el otro —relevante por lo que aquí tratamos— unas «poéticas de intervención» (2021b: 195) donde se enmarca su visión de la poesía como indagación, así como su concepción del poema como «un pasquín crítico, avisador, narcotizante» (Nogueira Pereira 2021c: 15).

La dimensión pública y comprometida de la autora, además de la toma de posición en los debates de su tiempo, se manifiesta en las numerosas actividades en las que colaboró. Las composiciones leídas en el mitin contra la entrada en la OTAN celebrado en el pabellón de las Travesas de Vigo en 1982 fue la primera de las convocatorias cívicas a la que acudió, a la que siguieron otras muchas, las más importantes, quizá, las movilizaciones contra el hundimiento del *Prestige* en 2002, por la repercusión que tuvo en el surgimiento de un nuevo imaginario social, o las movilizaciones contra la invasión de Irak en 2003. De la misma forma se implicó en volúmenes colectivos de denuncia como *Intifada. Oferenda dos poetas galegos a Palestina* (1989) o *Alma de beiramar* (2003), de la Asociación de Escritores en Lingua Galega contra la marea negra provocada por el *Prestige*. En el Festival da Poesía se dan la mano la creación y su expresión pública, vinculada a la idea de resistencia, defendida por Arias, entendida como esfuerzo colectivo, de búsqueda de una misma a través del encuentro con el otro, tal y como se desprende de las siguientes palabras de la conferencia «¿Para qué os poetas hoxe?», pronunciada el 4 de mayo de 2001 en el Círculo das Artes de Lugo:

A min sérveme a poesía, son adicta e dependente porque necesito reencontra-lo humano todo a toda hora, por ver de me entender e entendervos, entenderme convosco [...] a poesía convérteseme nunha táboa de salvación no naufraxio das razóns estrictas. Necesidade que xorde da urxencia por entende-lo humano contraposto, pero tamén, e quizais antes, do descontento coa orde establecida, calquera que sexa (para empezar, por imposta, por non decidida) (Arias, 2001).

Esa necesidad de visibilización, de lectura pública y difusión de la poesía que está en el germen del Festival da Poesía, y que Xela Arias defendió en varias ocasiones: «[hai que] rebelarse contra a concepción do libro como un cadáver morto no anaquel. Xa cando facía recitáis, loitaba contra iso» (Carneiro 1990), se contrapone a su labor de traducción en los años ochenta, con la intención declarada de participar en la construcción de un corpus de literatura

universal en gallego, de revalorizar la lengua desde estándares más institucionalizados bajo la premisa de que «[e]sta puede ser la hora del principio de la gran literatura gallega» (Perozo 1987, citado en Nogueira Pereira 2021: 22). Esta aparente contradicción entre actuaciones claramente contrahegemónicas y otras que se alinean con la lógica de la normalización cultural de aquellos años se explica desde las diferentes posiciones que ocupa Xela Arias en los campos literario y editorial, respectivamente. En el segundo, su margen de actuación, en tanto que trabajadora asalariada, no es comparable al que tendría como poeta.⁴ Xela Arias trabaja «no centro da periferia» (Xestoso 2021: 16), y toma conciencia de clase, nación y género, aspecto este último al que volveremos más adelante en esta exposición. Vale decir que, como tantas otras artistas y profesionales, sintió la punzada de la marginación y discriminación por el hecho de ser mujer: «as diferencias seguen existindo tan evidentemente que nin os organizadores do encontro —representantes eles logo dun xeito de vida cultural, se se quere— pois nin eles puideron eludilas», decía en la conferencia «Muller e literatura» (1991), ante un auditorio, exponiendo una situación de desigualdad en cuanto a la representación de la mujer en los espacios culturales y, por ende, la sociedad en general.

RESISTENTES INTERVINIENDO PARA EL ACONTECIMIENTO

Partimos en nuestro análisis de estos dos conceptos, *resistencia* y *poesía de intervención*. Jordi Claramonte define *intervención poética en el espacio público* como el «proceso por el que un grupo de gente constituye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta liberando, al hacerlo, un modo de relación» (2012: 56). Por su parte, varios trabajos⁵ desarrollan la noción de *acontecimiento* como operativa para el análisis de lo que se ha definido como *poema no lírico* de la poesía contemporánea, pues aporta una comprensión de la poesía como «acción antes de la acción» (Arturo Casas 2012: 8). Una lectura como la llevada a cabo por Abraham Rubín del concepto en la obra de Žižek, y su

⁴ De todas formas, su trabajo como traductora ha sido analizado también desde la perspectiva activista. Cf. Luna Alonso (2021).

⁵ Cf., por ejemplo, Bollig y Casas (2011), Casas y Gräbner (2011) o Baltrusch y Lourido (2012).

distinción entre *acontecimiento* y *acto*, considerado este último «el modo mediante el cual una subjetividad se relaciona con el acontecimiento» (2013: 159), le permite concretar la idea de *acto fantasmal*.



Figura 2. Viale Moutinho recitando con Xela Arias detrás en el escenario en la XI Edición del Festival de Poesía no Condado (1991). Fotografía: Carlos Bértolo, SCD Condado. © SCD Condado.

En la conferencia antes mencionada «¿Para qué os poetas hoxe?» (2001), Xela Arias reflexiona acerca de la utilidad de la poesía con estas palabras: «[s]ó o día en que como persoas non nos entendamos con palabras e ademais esteamos ben conformes co mundo, con nós mesmos, cos nosos semellantes, a poesía, os poetas, ¿para que? Para nada». Para nada, más allá de provocar con un acto, aparentemente inútil, banal, la llegada del acontecimiento. En el momento en que un sujeto ocupa un espacio público de aparición, según lo define Hannah Arendt (citado en Baltrusch 2021: 47) para llevar a cabo el acto de recitar, de exponer sus poemas ante un auditorio, «redefine los contornos de lo que es posible [...] es acto con respecto a un campo simbólico, intervinando en él» (Rubín 2013: 163), y puede influir y participar en ese espacio público bajo la premisa de «construir un *pensamiento del acontecimiento* que ayude a dar lugar a que algo acontezca sin por ello englobar el acontecimiento en un discurso homogéneo» (Rubín 2015: 62-63).

Otra poeta, Chus Pato (Ourense, 1955) en una entrevista a Arturo Casas, acerca de la exposición pública del poema, afirma que le gustaría trasladar al

público lo que califica como «lugar de escritura», entendido este como «un estado onde a distancia entre a palabra e a cousa é máxima, pero precisamente por esa distancia máxima alí é doado ou posíbel cadrar, aproximar a palabra á cousa, que non é senon percibir o que hai de desatado na lingua» (Casas, 2012: 49). La distancia⁶ entre el deseo y ese algo inaccesible, la Cosa imposible de decir y alcanzar, causa de la insatisfacción del sujeto y, por tanto, motor de la búsqueda, es lo que Žižek denomina *fantasma*, que Rubín relaciona con el acto, a partir de cuya realización única en un momento dado consigue provocar el acontecimiento. Este artículo propone definir las prácticas poéticas en el espacio público, orientadas a la llegada del acontecimiento, mediante la noción de *poéticas del acto fantasmal* o *poéticas fantasmales*. El fantasma, como soporte del deseo de una subjetividad, se convierte en mediador o intermediario entre esta y la realidad inaccesible, es una «presencia en ausencia», según Agamben (1995); así, la palabra poética tiene un poder ontológico para revelar la realidad en su complejidad más profunda, yendo más allá de las limitaciones del lenguaje ordinario. La poesía no solo comunica significados, sino que también despierta una sensibilidad hacia lo que está más allá de las palabras, lo que está oculto de la experiencia humana y que no puede ser expresado a través del lenguaje ordinario⁷. De esta forma, las *poéticas fantasmales* pueden recuperar lo olvidado, lo excluido o lo marginalizado, permitiendo que estas presencias ausentes sean visibles y activas en el mundo; se trata de una palabra que abre al poeta al Otro, crea comunidad a través de la poesía en el momento de la exposición pública del poema, permitiendo que estas experiencias tengan un impacto significativo en el presente.

En un artículo para un «Encuentro de escritores galegos e portugueses» celebrado en Santiago de Compostela en septiembre de 1991, titulado «Muller e literatura», y recogido por Camino Noia en el libro homenaje *Xela Arias, que-*

⁶ Esta distancia puede ser vista como el «espacio intermedio» en el que, en opinión de Burghard Baltrusch, se sitúa lo poético, «entre una supuesta realidad y su abstracción o racionalización [...] entre la realidad sensible y su teorización para vehicular un mensaje político» (2021: 43).

⁷ Agamben (1995) resalta cómo «la palabra poética venía a establecerse así como el lugar donde la fractura entre el deseo y su inasible objeto [...] encuentra su conciliación [...] celebra su rescate y su ennoblecimiento. [...] círculo en el que el fantasma genera el deseo, el deseo se traduce en palabras y la palabra delimita un espacio en el que se hace posible la apropiación de lo que de otro modo no podría ser ni apropiado ni gozado» (1995: 222).

das en nós (2004), la poeta reflexiona sobre el papel de la escritora en la sociedad gallega desde su propia experiencia. Este texto recoge la ya famosa frase «[o] meu compromiso comigo está en escribir desde min. E eu son muller, miope e galega» (Arias 1991). Xela Arias, como Chus Pato, tiene plena conciencia de escribir en una lengua minorizada por el poder, o, si se quiere, subalterna —«literatura de resistencia» (Chus Pato, citado en Arturo Casas, 2012: 49)—; en el momento en que Xela Arias afirma «quedamos resistentes», expresa una voluntad de cambio que se mantiene en el tiempo: cada acto único y singular llevado a cabo en las diferentes ediciones del Festival abre una posibilidad en virtud de la acción de los propios agentes, renovada cada vez, y en la repetición potencia su valor subversivo. La importancia radical del Festival da Poesía no Condado es haber creado las condiciones oportunas para que con cada edición se abriera el mundo de los posibles de la realidad, ya que la «conciencia poética siempre nos devuelve un mundo alterado, precisamente por ter sido observado, sentido e vivenciado»⁸ (Baltrusch 2021: 42).

Pero no solo eso, sino que la música, el encuentro, la conversación, y el reconocimiento mutuo forman parte del Festival da Poesía no Condado. Un modelo de participación destinado a revalorizar y activar la construcción del campo literario gallego pasa también por ponerlo en conexión con otros campos, con la entrada de las literaturas catalana, vasca y del ámbito de la lusofonía. Además, solo a partir del encuentro entre las diferencias, apelando a lo común, respetando al mismo tiempo las particularidades, se activa el deseo de la multitud, en virtud del cual las subjetividades de un colectivo como conjunto se muestran capaces de innovar y producir algo nuevo (Rubín 2015: 64).

La resistencia en Xela Arias participa de otras variables, la nación, la clase y, por supuesto, el género. Hemos mencionado su postura de escritora como «muller, miope e galega» (Arias 1991) y su conciencia de la discriminación sufrida por ello, hecho que hace confusos los límites entre la defensa de la len-

⁸ Burghard Baltrusch (2021) propone el neologismo *poetactivismo* en su acercamiento a lo *poético ontológico* en su relación con lo político. Este autor sostiene que «a expressão poética no espaço público pode activar politicamente um corpo social e interagir com ele até desestabilizar um sistema de poder» (2021: 34), y como «[a]o colocar o poético num espaço de aparição pública de corpos e numa “atmosfera afectiva”, insissociável da reivindicação política, produz-se uma perturbação eficaz da utopia de uma certa ordem pública institucionalizada. [...] Abre-se, ainda que seja momentaneamente, um novo espaço para um sujeito plural no qual o poético, o político, o lugar e o acontecimento convergem» (2021: 48).

gua y la nación, y su posición como mujer. Tomo el término de *identidad oximorónica* de Helena González para explicar esta posición identitaria, «ya que concreta una forma de pensamiento crítico y de género y lo vincula a unas condiciones históricas determinadas», teniendo en cuenta que el discurso nacionalista actúa «como un principio homogeneizador y nivelador de los discursos que considera subalternos» (2009: 10-11), lo que esta estudiosa ha denominado *paraguas totalizador*,⁹ «estrategia de asimilación en la que los discursos dominantes de la nación —androcéntricos, por supuesto— articulados desde la resistencia intentan nivelar otras posiciones identitarias que consideran exocéntricas» (2009: 64-65).

La exposición pública de Xela Arias en el Festival ocupando un «espacio de aparición» del que históricamente se ha relegado a las mujeres le permite participar en los debates de su tiempo en cuanto a la construcción de la identidad en términos nacionales, no olvidemos, subalterna, añadiendo una perspectiva de género fundamental en la revalorización de la mujer y en la construcción de una sociedad en términos de igualdad real. Por el Festival da Poesía no Condado pasaron gran cantidad de autoras, de diferentes generaciones y con escrituras muy distintas entre sí: Margarita Ledo Andión, Chus Pato, Ánxeles Penas, M^a do Carme Kruckenberg y Marta Dacosta, entre otras. Las autoras, junto a las críticas y ensayistas, expandieron los límites de la literatura nacional, «un auténtico ejército de zapadoras dispuestas a construir una habitación propia común y adecuada al contexto gallego» (González 2009: 16). El espacio creado por la SCD es también el lugar en el que las mujeres pueden expresar su voz, cuando «el mundo común no se deja reducir a la gente que vive en él: es el espacio que hay “entre” quienes lo habitan» (Birules 2012: 31); un espacio «entre» por el que las poetas transitan expresando su individualidad y singularidad, al tiempo que colaboran en la construcción de esa comunidad en la que no caben la homogeneidad de los discursos ni la asimilación de las diferencias.

⁹ El término lo toma del crítico cultural R. Radhakrishnan (1992) que, en su propuesta para estudiar la jerarquización de los discursos en un contexto poscolonial, alude al discurso nacionalista que prioriza y que funciona como *totalizing umbrella*. Helena González lo aplica, de esta forma, a la posición que ocupan los discursos feministas en los contextos nacionalistas periféricos. Asimismo, el término *identidad oximorónica* empleado para hablar de identidades dobles lo recoge de Geraldine Nichols (1995).

XELA ARIAS Y EL ACTO FANTASMAL

La poesía, la palabra, ejerce un papel como discurso resistente frente a lo hegemónico, pues desafía los discursos y formas dominantes de comunicación. Volvemos a Chus Pato, quien explica que la poesía «é tamén unha greta aberta no idioma da razón instrumental [...] desborda os sentidos lingüísticos dun idioma [...] é tamén un exercicio de resistencia corporal, de exposición aberta á greta» (2012: 50). Xela Arias, en la «Poética», que abre su intervención en el Festival en el año 1984, muestra esta postura nada acomodaticia con los discursos dados: «[q]ue cuestiono amo bico plantexo e replantexo»¹⁰ (Arias 1984), en un verso sin signos de puntuación que separen cada acción dada por los verbos; el corazón «amo, bico», que se expresa través del cuerpo, y la vida intelectual «cuestiono, plantexo, replantexo», fusionados, inseparables en su planteamiento de vida. El mismo poema comienza «Achégate a min» y termina «Achégame a tí», forma una estructura circular donde ya se observa el juego con los pronombres tan característico de su obra posterior, permutación que impide encerrar el sujeto de la enunciación en una interioridad y una identidad estables, abriéndose hacia el exterior y el Otro: el «yo» y el otro forman un círculo de unidad. La elección del verbo «achegar» indica una distancia que superar para estar más cerca, pero sin juntarse; la petición formulada en imperativo —pero un ruego al fin y al cabo— custodia una distancia imprescindible que sostiene la afirmación tajante de la propia individualidad «[s]on eu». El sujeto poético se reivindica a través de la reapropiación del cuerpo y la enunciación del pensamiento, «vontade de autoafirmación e de cuestionamiento» (Nogueira Pereira 2021: 32); ambos negados y/o silenciados por el discurso patriarcal a las mujeres, mecanismos por los cuales las autoras fueron excluidas o marginadas del canon dominante masculino.

En el contexto del Festival, la aparición y la apertura de la poesía en el espacio público se entienden como medio de forjar alianzas y comunidad. Xela sortea el peligro de homogeneización normativa masculina (González 2009) que implica toda pertenencia a una comunidad nacional, al mantener este espacio, un alejamiento entre el «yo» y los «otros» necesario para formar una co-

¹⁰ Por fidelidad al espíritu del Festival, los versos de los poemas reproducidos en mi análisis mantienen la ortografía elegida en los libros de las diferentes ediciones.

munidad sobre la base del respeto a la diferencia.¹¹ Los «otros» aparecen poetizados a través de la segunda persona del singular, el receptor de la palabra invocada en el poema, creando una complicidad entre ambos, en presencia —oyente— y en ausencia —lector—. En este último caso, se crea además una ficción de participación llamémosle virtual, que trasciende el espacio-tiempo, incluyendo al receptor en la comunidad.

El uso de la primera persona del plural, por el que se inserta en una colectividad, sirve también a este objetivo. En el poema «Os azibeches do can que me mira aprétanme» para la edición del año 1983, el «yo» se confunde con un «nosotros» en el espacio del poema, un espacio y un tiempo eternos, expandidos más allá de un aquí y ahora concretos, extendiéndose hasta el universo,

Vestidos de branco —crisálida— no vietnan de hai mil anos
 Andamos: andando vendo
 Paseamos italias perús colombias
 Sucesións ininterrumpidas de solpores e
 Belísimos espellos salgados
 Imos sentados nos ollos do cometa (III Festival 1983).

Apertura que parte de la comunión con la propia tierra, el «nosotros» inseparable de la naturaleza que lo envuelve «á miña beira nós estamos | Están eles nosoutros todos | A desafiañarnos sepiá nos amieiros | Que se bifurcan sedentos | de espacio onírico». Este mismo año de presentación de Xela Arias en

¹¹ Sigo en esta idea las reflexiones de Marta Segarra sobre la noción de «comunidad» a partir de las aportaciones de diferentes filósofos y pensadoras, aplicando una perspectiva de género. Si la «comunidad» ha de entenderse como «una “expropiación” de nosotros mismos [...] en relación con lo “im-propio”, con un “movimiento fuera de sí”, un éx-tasis o un éxodo del sujeto», pues «no se refiere a lo propio ni a una propiedad compartida por sus miembros, sino a lo ajeno, a algo que estos pierden, ceden o de lo que carecen» (Esposito, citado de Segarra 2012: 9-10), de forma que el sujeto en comunidad expone su propia individualidad; y siguiendo la «ética del límite» o del «borderline» de Françoise Collin, «un límite que separa, pero que separa reparando [...] y condiciona el acercamiento» (2006: 107), señala la importancia de la distancia en la proximidad, para forjar auténticas comunidades basadas en la aceptación y libertad del otro. Fina Birulés, en el mismo volumen preparado por Segarra, glosa la noción de comunidad política en Hannah Arendt, autora que valora la comunidad en términos de distancia, y no homogeneidad entre los sujetos. Cf. Segarra (2012), Collin (2006).

el Festival escribió otro poema, «É tempo de orquídeas e de frío», cuyos primeros cuatro versos nos llevan al medio natural gallego, evocado a través de una imagen de la infancia, el «axóuxere», que envuelven de placidez e inocencia, para a continuación romper con el horizonte de expectativas del lector/oyente, trasladándolo de lo tradicional natural a un espacio de modernidad urbana con la música *blues* como protagonista: «A música fuxiu de baladas e fíxose blues | Blues de corazón caladiño e triste: quente», y vuelve de nuevo a la tierra en movimiento oscilante «A terra é terra grande | A lúa mil lúas novas e anelos de futuros». La mirada hacia el futuro sin olvidar las raíces, la poesía de Xela Arias colabora en la modificación del imaginario nacional, apostando por la vanguardia desde un posicionamiento identitario claro, como gallega, pero inserta en la modernidad.¹² La inclusión de la música no es banal, pues las referencias literarias y artísticas, que ella misma manifestó como suyas, pasan por la música rock de Lou Reed o Patti Smith. Innovadores, transgresores y poetas también; en ocasiones, descarnados y sobrecogedores, como la turbadora imagen de una mano atravesando la tierra, delicada pero firme, que la envuelve hasta «devorarla» en el poema que abre su intervención de la V Edición del Festival:

UNA MANO ALONGABA POLA TERRA e
 un dedo postrado na rodilla
 falareiche de noites agardando
 no fetiche do rock
 os teus silencios

 Amor: rompe a cláusula
 A palabra
 E nada
 Pero xa
 Me devoraba

 devoraba (V Festival 1985).

¹² En este primer poema del año 1983, se observan ya algunas de las características que posteriormente han definido la poética de Xela Arias, dentro de las líneas generales procedentes del simbolismo, el hermetismo y el surrealismo, que la entronca con la poesía de las vanguardias históricas, así como el lenguaje quebrado y elíptico.

La imagen inquietante de una mano como un brazo que la envuelve y la repetición después de una pausa provocan un ánimo desasosegado ante la certidumbre de lo precario del idioma de expresar aquello más allá del sentido; asociaciones fuera de la lógica, la quiebra del orden natural de las palabras, la sintaxis, todo, en fin, al servicio de una fractura de la comunicación ordinaria, un acto de rebeldía frente a las palabras insustanciales. «Son rebelde», proclama autoafirmativamente, mientras lamenta «sentirse fora de tódolos mundos» (IV Festival 1984). En la poética de Xela se observa un movimiento oscilante entre la voluntad de pertenencia y saberse parte del momento histórico que le tocó vivir y un sentimiento de «frontera», ese «no-lugar» que le permite mantenerse a distancia, y proclamar su independencia.



Figura 3. Xela Arias recitando en la XI Edición del Festival de Poesía no Condado en 1991. © Grobas.

Faro de Vigo, 13 de octubre de 1991. Cedida por Carlos Barros, coordinador de la edición conmemorativa *50 anos de resistencia cultural* (2023), SCD Condado.

Sobre el uso del lenguaje en las composiciones por parte de Xela y su potencial poder subversivo, Rafael Chacón nos habla de estrategias que buscan el «nonsense que circula debaixo de todas as composicións» (2021: 62). Un sen-

tido ilógico, irracional, encontramos en muchas de las asociaciones semánticas, de forma que el ritmo y la sonoridad adquieren especial importancia en el poema, transportándonos más allá de la «miseria das palabras», como expresa en forma de lamento en el poema «A BARRALLA» de la edición de 1986: «xuícios da mente, | obtusa mente, chumbo» con «a praia alba | ou cicenta» y «parti-la idea | de quitude e formas, cárcere quieta». La palabra, como cárcel que nos aprisiona, así la poesía, que trasciende este lenguaje limitado, se configura espacio de libertad, como el encuentro con la persona amada, en el que no hacen falta «razones» que lo expliquen,

É por iso que reviso a teoría
 E prefiro
 As túas mans cando están quentes,
 A túa lingua
 Cando non sabe de idiomas no arquipélago do meu corpo,
 As túas palabras cando medran
 Coma os vexetais (por auga e sol)
 E non precisan abonos de razón (X Edición, 1990).

El amor sirve de salvavidas frente a un mundo que le causa rechazo, como vemos en los últimos versos: «Brindo sen tino, brindo sen tino, pola sorte que me aconsella | fugarme en ti | dun mundo co que estou de sempre en guerra e para sempre», del poema «Os teus pasos enlazábanme pola cintura», preparado para la edición de 1988. Pero un amor que no renuncia al espacio propio de soledad e independencia «Dei a volta e preferín | beber | pola cidade adiante, nas horas á noite | mentres ti morres cando dormes» (1988).

Así como Alberto Pimenta afirma que el arte implica un margen de libertad que la transporta más allá de las fronteras de su oficialización (1990; citado en Martelo 2022: 57), Xela Arias, interesada en posicionarse siempre fuera de las generaciones y los grupos, de recalcar su independencia, parte de la misma concepción opositiva entre arte libre y arte oficializado por los distintos poderes de legitimación, a los que constantemente se mostró contraria, llevando a cabo una «poesía de intervención» atenta al cuerpo social y sus dinámicas y expresiones, una poesía «fora dos trilhos da obediência» (Martelo 2022: 59). Una poesía integrada en la vida, en las dinámicas sociales, una poesía que ejerza una resistencia al discurso hegemónico del pensamiento único produciendo fracturas en la linealidad temporal y discursiva, «irrompendo en ima-

gens, ou interrompendo de modo directo. [...] E acima de tudo, pela afirmação da experiencia pessoal, como singular e única em função de uma apropiación da língua à qual podemos chamar estilo» (Martelo 2022: 70-71), enfrentándolos con su propia hipocresía. En la X Edición del Festival de 1991, contra los homenajes por el V Centenario del Descubrimiento de América, Xela Arias participa con el poema «A descuberta» y «Soldados».

En el primero da voz a un continente destrozado, que tristemente se lamenta, «Era El Dorado», símbolo de la codicia de los conquistadores y del expolio de América; da voz al otro oprimido, al tiempo que expone las maravillas del continente que «xa non son», un tiempo mítico de exuberancia natural, para a continuación, en la siguiente estrofa, trasladarnos al momento actual gallego de «caciques», «muldidemocracia de macdonals», «salsa e cocaína en mal reparto. | ¡Fóra inútiles bruxos de corno, herballó e calavera! | agora misionero espírito en agasallo de TV»: Galicia, pueblo también obligado a olvidar sus viejos, sabios ritos, pueblo embrujado ahora por la TV y la cocaína, adormecedores de conciencias. El verso que separa cada estrofa, «Di que me conquistas», y con el que termina, «aínda di que me conquistas», suena retador, desafiante, el desafío de una voz, la de Xela Arias, que siempre fue a contracorriente y que nunca se dejó gobernar. En «Soldados» (X Festival 1991) proclama «Eu non vou ser soldado | Poño a man | e cáenme milleiros de causas común polos dedos estirados», y los insta a rebelarse contra el mando autoritario «Porque se linda-la utopía | atrévete agora e avanza». Si en «A descuberta» se posiciona en relación al horror y la violencia de la conquista, mostrando su vulnerabilidad como ser humano, en este poema declara su antimilitarismo, ni guerras ni ejércitos son necesarios para la lucha por las «causas comúns», abrazándose «noutra revolución pendente», e invitándonos a abrazar «nesoutra revolución necesaria», una mirada en el futuro de quien sabe que se construye en el ahora.

El lenguaje es un instrumento que Xela tensa hasta el límite, pues «É unha obriga da poesía non só o que se diga, tamén como se diga. Temos que tratar como dicir desartellando as palabras para construílas doutro xeito, tamén para darlle máis posibilidades á expresión» (Romaní 2003:82). En la poesía de Xela, la quiebra de la sintaxis, del sentido, muestra el descontento de la vida que llevamos, estar divididos, bajo sospecha, esa búsqueda de ir más allá de las apariencias, «estética estridente», según Carmen Blanco (2021: 111-116); la poesía es una denuncia de los falsos equilibrios, expresión tópica utilizada para referirnos a la obra poética de Xela Arias en relación al título de su primera obra

publicada, *Denuncia do equilibrio* (1986), título que explicó en numerosas ocasiones y que hace referencia al deseo de sacar a la luz los aparentes equilibrios que en realidad esconden la tensión y el conflicto. Este motivo también se encuentra en el poema «A baralla», antes comentado:

Busco o fío da seda
 que manteña
 o tempo e auga atados en ti, dentro,
 esponsais de mar fero e seca terra:
 o equilibrio (VI Festival 1986).

Los años de dictadura franquista y dura represión supusieron, en muchos casos, un adormecimiento de las conciencias: se vivía en un eterno presente, un tiempo sin memoria. Los años de juventud de Xela Arias abren la posibilidad de «despertar» y la necesidad de ruptura con el régimen anterior se materializa en un impulso creador sin límites. Sigo la reflexión de Rosa María Martelo, que defiende que «a poesía detém instrumentos particularmente eficazes para fazer saltar esse tempo sem memória, esse eterno presente, em que a comunicação de massas embalsama as suas vítimas» (2021: 69), observación que encontramos en la contribución del último año que intervino en el Festival en 1992. Escribió dos poemas titulados «Independencia I» e «Independencia II». En el primero dice que «decidir inclúe acordar | e resolverse | por que só elixe quen é dono | da fame e a opulencia que conteñen | tódolos poemas das patrias todas | —acollidas ou rexeitadas—», es decir, apuesta por la resistencia a partir del acuerdo y compartir lazos, sin exclusiones, porque si no, «na democracia televisada desta escena | así nos borran». Y para evitar ser «borrada», ella misma

independénciome para que eu saiba
 onde quero estar atada, onde
 as fronteiras ou a morte das fronteiras (XII Festival 1992).

Se lo explica con estas palabras a Manuel Rivas: «Dáme rabia ter que decir que son feminista. Pásame igual que co nacionalismo. Deixarei de ser unha cousa e outra cando as nación soxulgadas non o sexan e as mulleres discriminadas non o estean» (Rivas 1991). Mientras tanto, le queda esa «lingua desmedida que non usa | máis có silencio da espera en media guerra» como afirma en «Independencia II».

El Festival da Poesía no Condado, desde el año 1981, busca llevar la poesía al espacio público, sacarla a la calle, liberarla del encierro de su consideración como género minoritario, «compartirla»,¹³ a partir «de una idea de poesía como espaço virtual em que se anulam hierarquias, em que se contesta o (abuso do) poder e em que se formulam novas formas de entender os laços sociais» (Lourido 2014: 46). Pero no solo poesía. Los libros editados por la SCD, y como en el Festival propiamente dicho, expresaban también otras ramas artísticas, como la pintura, la escultura o el humor gráfico, todos ellos aspectos recogidos en los libros editados por la propia asociación, que en los primeros años ochenta, una época de efervescencia y luchas colectivas, se vendían en ese espacio compartido o se repartían entre amigos y conocidos. La *poesía fantasmal* de Xela Arias, en el contexto del Festival, desestabiliza las concepciones convencionales de la realidad, aporta una visión alternativa desafiando a las narrativas dominantes; constituye una alianza entre poesía y política, de gran potencial transformador y subversivo. Se trata de una poesía vinculada a los acontecimientos históricos, sociales y culturales del momento, en la cual una subjetividad entra en relación con una comunidad, dejando una huella duradera en la conciencia colectiva. En las *poéticas fantasmales*, tal y como las he definido en este trabajo, tiene lugar un entrelazamiento entre lo simbólico y lo real, la fantasía y la acción, pudiendo desencadenar reacciones emocionales que desafían las estructuras preexistentes, interrumpiendo la continuidad de la experiencia cotidiana, provocando un impacto en la percepción y comprensión del mundo. Un poema de su primer poemario *Denuncia do equilibrio* (Arias 1986: 18) comienza con el verso «O POEMA SOMOS NÓS é certo», síntesis de un pensamiento que reúne «perplejidad» individual y «compromiso» colectivo, expresado mediante la fusión de arte y vida.

CONCLUSIONES

Al entusiasmo de los primeros años de la Transición en los que realmente se pensó que otro mundo era posible, en los que la sociedad civil se implicó activamente en la construcción de una democracia plena, le sucedió un sentimiento de

¹³ Xosé González Alonso. *Op. cit.*

desencanto ante los ideales que quedaron por el camino. Xela Arias, como gran parte de la juventud del momento, participó en esta efervescencia social con su obra y su vida. El compromiso, entendido como una responsabilidad hacia sí misma y la época que le tocó vivir, le llevó a formar parte de un gran número de proyectos reivindicativos y de denuncia de las injusticias. Como hemos visto, el Festival da Poesía no Condado, único por sus características y continuidad en el campo cultural gallego, se construye como un espacio de intervención poética donde sus versos contribuyen a la visibilización de la lengua y cultura gallegas, lengua minorizada y subalterna, a lo que se une su plena conciencia como mujer creadora. En esta encrucijada identitaria (nación/género), Xela Arias construye un corpus poético orientado a la acción más allá de las certezas, anclado en la búsqueda. La definición de unas *poéticas del acto fantasmal* o *poéticas fantasmales* propuestas en este artículo descubre y analiza prácticas poéticas orientadas a la acción e intervención en un espacio de diálogo contracultural —entendido como un proceso dinámico y de actuación contrahegemónica—, ofreciendo alternativas culturales y sociales, que pasan por una idea por lo común no homogeneizadora ni asimiladora de las diferencias. La perspectiva de la distancia se torna fundamental en la inclusión de las poetisas en este espacio de aparición, pues permite la expresión de su propia individualidad. Xela Arias, homenajeadas el Día das Letras Galegas en 2021, poeta de «frontera», rechaza las etiquetas asumiendo una libertad e independencia que no impiden el compromiso, subvierte las convenciones poéticas de los años ochenta y se reivindica como una de las voces más originales y transgresoras de la poesía gallega contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Versión castellana de Tomás Segovia. Valencia: PRE-TEXTOS.
- ARIAS, Valentín (2004). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Edicións Xerais.
- ARIAS, Xela (1986). *Denuncia do equilibrio*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ARIAS, Xela (1989). «Paixón de militancia e escuros desertores». *Filología Románica*, 6, 137-143. [en línea] [23 abril 2023] <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8989110137A>>.
- ARIAS, Xela (1991). «Muller e literatura». Valentín Arias (ed.). *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Edicións Xerais, 132-138.

- ARIAS, Xela (2001). «¿Para qué os poetas hoxe?». *Xela Arias: Álbum de mulleres*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega [en línea] [14 de abril de 2023] <http://culturagalega.gal/album/docs/doc_18_5.pdf>.
- BALTRUSCH, Burghard; LOURIDO, Isaac (eds.) (2012). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Martin Meidenbauer.
- BALTRUSCH, Burghard (2021). «“All poetry is political”: Elementos para pensar o poético e o político na actualidade». Burghard Baltrusch (coord.); Ana Chouciño; Alethia Alfonso; Antía Monteagudo (eds.). *Poesía e política na actualidade: Aproximacións teóricas e prácticas*. Porto: Edicións Afrontamento, 29-55.
- BARROS GONZÁLEZ, Carlos (coord.) (2023). *50 anos de resistencia cultural: crónica histórica*. Salvaterra do Miño: SCD Condado.
- BIRULÉS, Fina (2012). «La distancia como figura de la comunidad». Marta Segarra (ed.). *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria, 39-41.
- BOLLIG, Ben; CASAS, Arturo (eds.) (2011). *Resistance and Emancipation: Cultural and Poetic Practices*. Oxford: Peter Lang.
- CARNEIRO, Montse. «Xela Arias cuelga en la pared los dramas inconfesables que descubre a través de la poesía». *El Ideal Gallego*, 12 de agosto [en línea] [13 de abril de 2023] <http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/ccg_pr_a19-mulleres_doc_18_2.pdf>.
- CASAS, Arturo (2012). «Preliminar: Acción pública del poema». *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (18), 3-15 [en línea] [13 de abril de 2023] <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218545>.
- CASAS, Arturo; GRÄBNER, Cornelia (eds.) (2011). *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- CHACÓN CALVAR, Rafael (2021). «Unha lectura política da poesía de Xela Arias». Luis Cochón; Laura Caamaño Pérez (eds.). *Celebración de Xela Arias. «Intempéiate-me»: Sobre a dificultade de traducírmonos*. Compostela: Xunta de Galicia, 61-67 (Cadernos Ramón Piñeiro, XLIV).
- CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi (2012). «Tipología y métodos de intervención poética. Un breve acercamiento desde la estética». *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 48-56 [en línea] [13 de abril de 2023] <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201218548>.
- COLLIN, Françoise (2006). «Borderline, por una ética de los límites». *Praxis de la diferencia: Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria, 93-109.
- CRTVG (1992). *O que vai vir* [en línea] [2 de mayo de 2023] <<https://www.crtvg.es/tyv/a-carta/previa-ao-xii-festival-de-poesia-do-condado>>.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009). *Género y nación: La construcción de un espacio literario*. Barcelona: Icaria.

- GONZÁLEZ GÓMEZ, Santiago. «Movimientos ciudadanos y cultura democrática». M. Dolores de la Calle Velasco; Manuel Redero San Román (eds.). *Movimientos sociales en la España del siglo xx*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 249-270.
- LOURIDO, Isaac (2014). *Livros que nom lê ninguém: Poesia, movimentos sociais e antagonismo político na Galiza*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- LUNA ALONSO, Ana (2021). «Xela Arias, tradutora activista con voz de seu». *Boletín da Real Academia Galega*, 382, 59-78 [en línea] [15 de marzo de 2024] <<https://doi.org/10.32766/brag.381.784>>.
- MARTELO, Rosa Maria (2022). «A poesia é uma forma de resistência?». *Devagar, a poesia*. Lisboa: Documenta, 55-71.
- NICHOLS, Geraldine (1995). «The Construction of Subjectivity in Contemporary Women Writers of Catalonia». *Spain's Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Ed. José Colmeiro et al. Hanover: Dept. of Spanish and Portuguese.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2018). *Xela Arias: Poesía Reunida (1982-2004)*. Vigo: Edicións Xerais.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (ed.) (2021a). *Xela Arias: A literatura e a vida, por elección*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións Campus Vida.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2021b). «A soidade xeracional de Xela Arias». Luis Cochón; Laura Caamaño Pérez (eds.). *Celebración de Xela Arias. «Intempérite-me»: Sobre a dificultade de traducírmonos*, 189- 200. Compostela: Xunta de Galicia (Cadernos Ramón Piñeiro, XLIV).
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2021c). *Xela Arias: De certo, a vida ía en serio*. Santiago: Chan da Pólvara.
- NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2021d). «Un problema de palabras: A poética de Xela Arias». *Boletín da Real Academia Galega*, 382, 31-40 [en línea] [14 de abril de 2023] <<https://doi.org/10.32766/brag.381.784>>.
- RADHAKRISHNAN, Raj (1992). «Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity». *Nationalisms and Sexuality*. Ed. Andrew Parker et al. Nueva York: Routledge, 77-95.
- RIVAS, Manuel (1990). «Xela Arias, a escritora que converteu os cabalos en tigres: “Pero, ¿onde está a miña xeración?”». *La Voz de Galicia*, 25/3/1990, 105 [en línea] [14 de abril de 2023] <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/12/24/xela-arias-entrevistada-manuel-rivas-onde-mina-xeracion/0003_202012G24P39991.htm>.
- ROMANÍ, Ana (2003). «Xela Arias, serse intempésteiva». *Tempos Novos*, 78, 82.
- RUBÍN, Abraham (2013). «El acto fantasmal: Repercusiones políticas del concepto de acontecimiento en la obra de Slavoj Žižek». *Contrastes: revista internacional de filosofía*, 18, 159-177 [en línea] [12 abril 2023] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4520740>>.

- RUBÍN, Abraham (2015). «Esperando el acontecimiento: El problema de la totalidad en la política postmoderna». *Astrolabio: Revista Internacional de Filosofía*, 17, 61-69 [en línea] [13 abril 2023] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5263254>>.
- SCD Condado (1981). *1.º Festival de Poesía no Condado*. Salvaterra de Minho: Sociedade Cultural e Desportiva do Condado.
- SCD Condado (1988). *Escolma poética / Primavera 1988: 8 Festival de Poesía*. Salvaterra de Minho: Sociedade Cultural e Desportiva de Condado.
- SEGARRA, Marta (2012). «Comunidades y literatura». Marta Segarra (ed.). *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria, 9-17.
- VALVERDE OTERO, Alberto (2018). «El Grupo Rompente (1975-1983): Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego». *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 12, 313-332 [en línea] [14 de abril de 2023] <<https://doi.org/10.7203/KAM.12.12238>>.



© Noemí Garrido Aniorte, 2024. 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>.

INTERPELAR O PASSADO, ACAUTELAR O FUTURO. A POESIA DE MANUEL RESENDE

JOÃO ARAGÃO
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO: Partindo da leitura do poema «Epigrama», procuro pensar o modo como Manuel Resende interpela o passado na sua poesia, propondo a interrupção da recorrência histórica que encaminha as sociedades no sentido da catástrofe. As evidentes simetrias entre a ascensão dos fascismos no primeiro pós-guerra e o actual recrudescimento da extrema-direita obrigam-nos a compreender e a acautelar as condições que, ontem como hoje, estiveram na sua origem. Recorrendo à concepção histórica de Walter Benjamin, que se afigura decisiva na compreensão da poesia de Manuel Resende, propõe-se que apenas a revolução permitirá interromper o curso do tempo e redimir os vencidos da história. «Epigrama» surge, deste modo, como um exercício de presentificação de uma realidade sombria que, pese embora as diferenças de cada circunstância histórica, pode voltar a verificar-se no nosso tempo. Alertar para as graves consequências desse regresso é, como procuro argumentar, um dos propósitos fundamentais da poesia de Manuel Resende.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; política; história; fascismo; revolução.

INTERPEL·LAR EL PASSAT, PREVEURE EL FUTUR – LA POESIA DE MANUEL RESENDE

RESUM: Partint de la lectura del poema «Epigrama», procuro pensar de quina manera Manuel Resende interpel·la el passat en la seva poesia, proposant d'interrompre la recurrència històrica que encamina les societats cap a la catàstrofe. Les evidents simetries entre l'ascens dels feixismes en la primera postguerra i l'actual recrudescència de l'extrema dreta ens obliguen a comprendre i a preveure les condicions que, ahir com avui, el van originar. Recorrent a la concepció històrica de Walter Benjamin, que es mostra decisiva en la comprensió de la poesia de Manuel Resende, aquest article suggereix que només la revolució permetrà interrompre el curs del temps i redimir els vençuts de la història. «Epigrama» sorgeix, d'aquesta manera, com un exercici de fer present una realitat ombrívola que, malgrat les diferències de cada circumstància històrica, pot tornar a produir-se en el nostre temps. Com procuro argumentar, alertar sobre les greus conseqüències d'aquest retorn és un dels propòsits fonamentals de la poesia de Manuel Resende.

PARAULES CLAU: poesia; política; història; feixisme; revolució.

QUESTIONING THE PAST, SAFEGARDING THE FUTURE – THE POETRY OF MANUEL RESENDE

ABSTRACT: Reading the poem “Epigrama”, this paper tries to think about the way in which Manuel Resende questions the past in his poetry, proposing the interruption of historical recurrence that leads societies towards catastrophe. The obvious symmetries between the rise of fascism in the first post-war period and the current resurgence of the far-right compel us to understand and to prevent the conditions that have originated it in the past as well

as in the present. Using Walter Benjamin's vision of history, which appears to be of crucial importance in understanding Manuel Resende's poetry, it is suggested that only revolution will interrupt the course of time and redeem the losers in history. "Epigrama" emerges as a presentification exercise of a dark reality that, despite the differences of each historical circumstance, can once again happen in our times. Alerting us to the serious consequences of this return is also, as I try to argue, one of the objectives of Manuel Resende's poetry.

KEYWORDS: poetry; politics; history; fascism; revolution.

Até então mais reconhecido como tradutor do que como poeta, em Abril de 2018, Manuel Resende viu publicada a sua obra poética num volume que reunia *Natureza Morta com Desodorizante* (1983), *Em Qualquer Lugar* (1997¹) e *O Mundo Clamoroso, Ainda* (2004), os três livros de poesia por si publicados ao longo de quase vinte anos, aos quais se acrescentaram ainda alguns poemas inéditos. Um dos aspectos mais marcantes desta poesia, a qual merecera até àquele momento uma «grande distração crítica» (Guerreiro 2018), é o seu forte compromisso com as contingências da História. Em muitos dos seus poemas, encontramos uma persistente interpelação do devir histórico através de alusões a atrocidades facilmente identificáveis (o campo de extermínio de Auschwitz, o gueto de Varsóvia, o massacre de Srebrenica), que ilustram uma visão catastrofista do curso da História. Manuel Resende parece encarar a poesia como meio privilegiado de expressão do mundo que nos cerca e, sobretudo, daquilo que o mundo nos revela de injusto, de violento, de devastador. O compromisso do poeta com o mundo é, por isso, um compromisso com aqueles que sofreram as injustiças da História, mas também com aqueles que, no presente, correm o risco de voltar a sofrê-las.

Assim acontece com «Epigrama», poema incluído no primeiro livro de Manuel Resende, *Natureza Morta com Desodorizante*. Embora aluda a um acontecimento historicamente situado (a ascensão do fascismo italiano), «Epigrama» continua hoje a interpelar as nossas consciências e o tempo perigoso que nos foi dado viver. Começemos por citá-lo na íntegra:

Não não foi pela usura que veio o Duce
Nem por casas de pedra fresca nem pelo fresco na pedra

¹ Apesar de, em *Poesia Reunida, Em Qualquer Lugar* vir datado de 1998 (cf. Resende 2018a: 85), este segundo livro de Manuel Resende foi, na verdade, publicado em 1997 (cf. Resende 1997).

Foi pela ganância pelo árduo
Exercício espiritual das transferências de fundos
Foi pelas costas da Etiópia, suor destilado no norte d'áfrica
Por um exército de diarreias e palavrões nas camaratas
Não o Duce não veio pela usura
Mas pelo medo das províncias
Mas para que os escravos digerissem
Diligentemente a fome pois a fome
É o pão mais duro de roer (Resende 2018a: 45).

Neste poema, Manuel Resende aponta algumas das causas que terão levado à ascensão ao poder de Benito Mussolini, líder do fascismo italiano e principal inspiração dos regimes fascistas implantados em Portugal, Espanha e Alemanha no período entre guerras mundiais. Ao afirmar que o «Duce» terá vindo «pela ganância pelo árduo | Exercício espiritual das transferências de fundos», o poeta parece atribuir a responsabilidade da ascensão de Mussolini à ambição desmesurada de maiores lucros por parte das classes dominantes, que em benefício próprio terão favorecido a tomada do poder pelo líder fascista.

De acordo com o historiador Fernando Rosas, que se tem dedicado ao estudo do fascismo, os sistemas liberais dos países da periferia europeia reagiram à grave crise política, económica e financeira do primeiro pós-guerra, rendendo-se aos movimentos fascistas emergentes que prometiam

instalar um poder apto a adotar políticas de ativa intervenção do Estado na vida económica, regulando a concorrência, protegendo mercados, assegurando o barateamento dos custos do trabalho, arbitrando os conflitos entre os diversos setores das classes dominantes, em suma, recuperando e maximizando a acumulação e o lucro (Rosas 2022: 50).

Essa rendição ao fascismo traduziu-se, em muitos casos, num apoio direto por parte dos Estados e das oligarquias financeiras que viram no fascismo um último recurso para garantirem a manutenção do seu poder num momento de particular dificuldade:

Atados pelo peso da dívida externa e seus encargos, estruturalmente dependentes do financiamento estrangeiro para se manterem à tona, com défices crescentes nas contas públicas, a economia estagnada e em recessão, os sistemas liberais perifé-

ricos afundavam-se na impotência e no medo. É da impotência e do medo que brotará [...] a rendição ao fascismo (Rosas 2022: 90).

Em «Epigrama», também o medo originou a vinda do «Duce», o «medo das províncias» nas suas múltiplas formas: o medo do outro, do diferente, o medo do futuro também. O medo explorado, à semelhança do que também hoje acontece, para fins políticos.

Sublinhando o carácter imperial do projecto fascista, Resende alude ainda às pretensões coloniais de Mussolini em África («Foi pelas costas da Etiópia, suor destilado no norte d'áfrica»), sem esquecer as condições precárias dos soldados que participaram nessas incursões: «um exército de diarreias e palavrões nas camaratas». São também eles os escravos de que se fala num dos versos seguintes.

Ironicamente, o poeta refere que o «Duce» veio «para que os escravos digerssem | Diligentemente a fome». Não deixa de haver escravos, nem fome, mas com o «Duce» os escravos passariam a tolerar mais zelosamente a fome, porque, para o fascismo, importaria não acabar com a fome, mas aprender a suportá-la com maior diligência e sobretudo sem contestação. O poema termina num tom ainda irónico, com um verso lapidar, quase aforístico, ecoando uma conhecida expressão popular, mas concedendo-lhe contornos paradoxais: o ditador teria vindo, assim, para que os escravos pudessem suportar a fome com maior diligência «pois a fome | É o pão mais duro de roer».

De forte pendor político, a poesia de Manuel Resende evoca frequentemente algumas das maiores barbaridades da História, entre as quais se contam também as provocadas pelos fascismos europeus. Num duplo movimento de indagação do passado e do presente, o poeta recorda os mortos e aqueles que sofreram, mas não deixa de abordar o tempo a partir do qual escreve, denunciando a precariedade com que «os explorados atravessam esta era» (Resende 2018a: 47).

No poema «Um Dia de Vida (Crítica da Razão Heróica)», o poeta inscreve a sua vida num presente marcado pela exploração, que é, na verdade, o denominador comum da História, uma História construída à custa do trabalho de uma «geração interminável de escravos» (Resende 2018a: 50). Sejam estes os escravos de «Epigrama» ou outros, os de ontem ou os de hoje, em todo o caso, irmana-os a exploração, a precariedade, a derrota, motivo por que se incluem todos entre os que «mordem o pó» levantado pelo cortejo dos vencedores (Benjamin 2017: 12). Walter Benjamin, cuja concepção da História se afigura in-

dispensável para compreender a essência da poesia de Manuel Resende, é apropriadamente citado em epígrafe ao seu primeiro livro, designadamente a conhecida tese IX de «Sobre o Conceito da História», que fala de um anjo que, empurrado para o futuro pelo vento do progresso, se volta para o passado para contemplar apenas um monte de destroços. A tradução é da autoria do próprio Manuel Resende²:

Um anjo parece estar-se afastando de algo que contempla fixamente. Tem os olhos abertos, a boca aberta e as asas desfraldadas. Assim imaginamos o anjo da História. Encontra-se de face voltada para o passado. No que vemos uma cadeia de acontecimentos, vê ele uma única catástrofe, uma interminável catástrofe que continuamente acumula destroço após destroço e os vai amontoando a seus pés. Desejaria ficar, despertar os mortos e reconstituir os pedaços, mas sopra do paraíso uma tempestade que lhe toma as asas com tal violência que o anjo já nem consegue fechá-las e é irresistivelmente impelido para o futuro, que lhe está atrás, enquanto, à sua frente, a pilha de destroços cresce para os céus. A esta tempestade chamamos progresso (Resende 2018a: 15).

O anjo da História desejaria ficar e reconstituir a vida a partir dos destroços do passado e é isso que, de acordo com Benjamin, os mortos esperam dos vivos, pois existe um «acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa» que se baseia numa «ténue força messiânica a que o passado tem direito» (Benjamin 2017: 10). Na terceira parte de «Entre o Papel e a Palavra», Manuel Resende menciona os mortos que parecem aguardar justamente essa redenção: «Que tempos estes Que mortos | Já em nós esperam» (Resende 2018a: 55). Os mortos que «em nós esperam» aguardam a redenção como um direito que lhes assiste e que é nosso dever acautelar. É nesse sentido que «fomos esperados sobre esta Terra» (Benjamin 2017: 10), isto é, esperados pelos mortos para procedermos ao seu resgate. Antes de aludir aos mortos, porém, o poeta começa por se referir ao tempo presente («Que tempos estes»). Estabelecendo esta ligação entre mortos e vivos, ele sabe que o que acontecer no presente produzirá inevitavelmente efeitos sobre o modo como se encara o passado:

² Esta é a única passagem citada de Walter Benjamin traduzida por Manuel Resende; as restantes citações são traduções de João Barrento.

Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para a dominar. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de vencer (Benjamin 2017: 11).

Também os mortos estarão em perigo se o poeta não tiver em conta que se, no presente, não se vencer o inimigo, aquele que procura conformar a tradição em seu favor, também no passado a derrota se fará sentir. Se voltarmos a pensar em «Epigrama», seremos capazes de entender que se não combatermos no presente o inimigo (isto é, a extrema-direita em ascensão), os mortos, os «escravos» que sofreram no passado às mãos dos regimes fascistas, estarão eles próprios em risco de caírem no esquecimento que se prepara para os dominar. Em «Epigrama», Manuel Resende expõe as causas que estiveram na origem da tomada de poder por Mussolini, ao mesmo tempo que, ao mencioná-los, se propõe resgatar do esquecimento os «escravos» daquele período sombrio, tarefa em que apenas será bem-sucedido se o fascismo não tornar a vencer nos dias de hoje. É preciso, portanto, não apenas redimir os vencidos da História, mas superar completamente o Anticristo, isto é, o fascismo, o de ontem e o de hoje.

No Apêndice B de «Sobre o Conceito da História», Benjamin refere ainda que, no judaísmo, «cada segundo era a porta estreita por onde podia entrar o Messias» (Benjamin 2017: 20). Seguindo a sua lógica messiânica-revolucionária, o mesmo é dizer que cada segundo era a porta estreita por onde podia entrar a revolução. E a revolução, para Benjamin, é o acontecimento que permitirá a redenção simultânea de vivos e mortos, interrompendo no presente o curso da História que a encaminha no sentido da catástrofe:

Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas talvez as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do género humano que viaja nesse comboio (Benjamin 2017: 154).

Convém referir, no momento em que citamos Benjamin (que, por sua vez, cita Marx), que não podemos entender a manifesta pulsão revolucionária da poesia de Manuel Resende sem termos o marxismo por quadro de referência.

Assim sucede, por exemplo, na leitura da terceira estrofe do poema «Escrever nas Costas», na qual o poeta afirma continuar a acreditar na «força imensa das massas populares», às quais caberá promover a revolução:

Juro que acreditei e acredito
Na força imensa das massas populares.
Eu sou dessa massa — e que doutra massa seria?
Só no mundo, mesmo que esteja só no mundo,
Outra coisa não posso dizer, nem outra língua falar.
O homem é uma coisa
Que há-de ter de ser (Resende 2018a: 110).

No pensamento marxista, as massas populares são agentes da História e, quando organizadas, podem provocar a mudança social. Começando por identificar-se com um colectivo a que pertence («Eu sou dessa massa — e que doutra massa seria?»), o poeta afirma crer na «força imensa das massas populares», nas quais deposita a esperança de transformação da sociedade e de cumprimento total do homem: «O homem é uma coisa | Que há-de ter de ser». Manuel Resende defende a necessidade de transformação social com recurso à revolução e di-lo sem que essa implicação ideológica constitua um limite à expressão da sua singularidade poética, sem ceder a qualquer espécie de instrumentalização panfletária das palavras.

De resto, o poeta não pretende convencer ou mobilizar, mas antes instigar o pensamento. Em entrevista ao *Público*, assumindo-se de extrema-esquerda, Manuel Resende reconhece que o seu discurso se destina menos a dirigir as massas (as «massas populares» de «Escrever nas Costas») do que a provocar uma reflexão sobre o estado do mundo:

A realidade que conhecemos é rala e reles. As pessoas que não têm dinheiro para acabar o mês, os soldados na guerra... Parecendo que não, é um dado quotidiano. Há uma música de fundo, mas é uma música de guerra, de conquista, de luta pelos recursos do planeta. É essa a nossa realidade. É nessa realidade que a gente vive e contra a qual temos de afirmar o nosso eu; temos de reagir. Isto é profundamente político. Mas ninguém conseguiria dirigir as massas com um discurso como o meu. Ri, uma gargalhada rouca, arrastada, com vontade. Porque não?, indaga-se. Porque é um discurso que parece um bocado disparatado; é um discurso que quer levar à interrogação (Resende 2018b).

Esta «música de fundo», esta música «de guerra, de conquista, de luta pelos recursos do planeta», tem sido a regra da nossa realidade, da nossa «ralidade», termo que Resende inventa para significar a realidade «rala e reles» em que vivemos. Este termo *resendiano* surge em «Cantiga à Ralidade», poema que concilia a forma do soneto com a linguagem coloquial e que começa assim: «S'a ralidade não me chatiar, | Não vou eu chatiar a ralidade. | Porém, essa megera sem idade | Não tem tempo e fronteiras, não tem lar.» (Resende 2018a: 127). A «ralidade» é a realidade sem tempo, sem fronteiras, sem lar, que permanentemente ameaça o poeta e sempre «busca o qu'há-de | Servir-lhe de pretexto pra provar | Que continua a mesma ralidade» (Resende 2018a: 127).

Esta «mesma ralidade» não é senão a da História que se repete, imutável realidade que recorrentemente produz morte e devastação e «contra a qual temos de afirmar o nosso eu; temos de reagir» (Resende 2018b). É esta reacção, esta afirmação do eu, que constitui o movimento de resistência que o poeta reputa de «profundamente político», pois parte de uma oposição à realidade tal como é (à «ralidade») para projectar uma outra realidade tal como se deseja que seja. E essa outra realidade desejável só se alcança por via da revolução, aquela que, à maneira benjaminiana, permitirá salvar vivos e mortos.

Para Benjamin, as classes trabalhadoras devem alimentar-se da «imagem dos antepassados oprimidos», não do «ideal dos descendentes livres» (Benjamin 2017: 16). De igual forma, em «Epigrama», Manuel Resende contempla a imagem dos antepassados oprimidos («os escravos» que digeriram «Diligentemente a fome»), aproveitando o potencial revolucionário que Benjamin encontra na rememoração para vingar um passado marcado pela repressão fascista. Consciente de que a História tende a repetir-se, o poeta procura alertar para as condições que poderão propiciar na actualidade o recrudescimento do fascismo. A revolução surge, assim, como movimento de ruptura que permitirá «destruir o contínuo da história» (Benjamin 2017: 18), interromper o curso do tempo que ciclicamente nos conduz ao abismo.

Na segunda parte de «Crítica da Razão Pragmática», o poeta exaspera-se por «ser sempre tão irremediável o que ontem foi outro hoje» (Resende 2018a: 27), verso que parece traduzir a consciência de um eterno retorno do mesmo que não pode deixar de ser sentido como fardo. Para Resende, «ontem» foi apenas um «outro hoje», de onde decorre que «hoje» será certamente igual a «ontem», continuando tudo a ser hoje «tão irremediável» quanto havia sido ontem.

Mas, na verdade, a História nunca se repete exactamente. Sendo cíclicas, as crises do capitalismo assumem sempre contornos diferentes, uma vez que obedecem às características específicas de cada momento histórico. Ainda assim,

[...] as circunstâncias históricas e sistémicas que podem originar a grande conflitualidade política e social, as revoluções e as guerras, ainda que com origens epocalmente distintas, são suscetíveis de voltar a verificar-se sob novas formas, sendo os seus efeitos seguramente diferentes, largamente imprevisíveis, mas igualmente geradores de inquieta expectativa (Rosas 2022: 287-288).

Pese embora a diferença, um atento exame comparativo entre o período entre guerras e os últimos vinte anos deste século permite deslindar algumas simetrias preocupantes. A emergência dos fascismos europeus nos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial ficou a dever-se à crise do sistema liberal (nas suas múltiplas dimensões: política, económica, financeira, social) e à resposta que as classes dominantes procuraram dar-lhe, visando a «recuperação das suas taxas de lucro e de acumulação» (Rosas 2022: 288). Essa resposta teve, no entanto, graves consequências para as classes trabalhadoras, nomeadamente o desemprego em larga escala (assim aconteceu, por exemplo, na Alemanha, nos anos que precederam a conquista do poder pelo partido nazi). De forma semelhante, a crise sistémica que atravessamos (também multidimensional), que teve no colapso financeiro de 2008 o seu pináculo, desencadeou uma reacção dos governos europeus e das instituições financeiras internacionais que passou pela implementação de políticas de austeridade, que resultaram igualmente num aumento acentuado do desemprego e da pobreza. Num tempo em que o neoliberalismo parece ter-se tornado a «estratégia global do capitalismo para responder à crise», os grandes grupos económicos têm procurado recuperar as suas taxas de lucro, recorrendo à redução dos custos do trabalho e forçando uma «drástica inversão da relação de forças social e política instalada a partir do segundo pós-guerra» (Rosas 2022: 289).

Encontramo-nos, assim, num momento de reversão das conquistas sociais que tiveram lugar na segunda metade do século xx, levada a cabo pelas classes dominantes em nome da recuperação das suas taxas de lucro, isto é, em nome da «ganância», do «árduo | Exercício espiritual das transferências de fundos» a que Manuel Resende alude no poema «Epigrama». Ao juntar à hegemonia

conquistada pela doutrina neoliberal nas políticas de resposta à crise, também o discurso xenófobo e racista começou a ganhar espaço nas nossas sociedades, deslocando a clivagem entre «nós» e «eles» de um plano socioeconómico (nós, os pobres; eles, os ricos) para um plano étnico (nós, os nacionais; eles, os estrangeiros, os imigrantes). Se, há cerca de cem anos, este tipo de discurso explorava o medo em relação aos judeus, hoje ele tem como alvos os ciganos, os imigrantes, os refugiados. Persistentemente explorado pelos actuais movimentos de extrema-direita, o «medo das províncias» referido por Resende em «Epigrama» assenta na desconfiança em relação a um outro visto como diferente, porventura até como inimigo, com base em pressupostos racistas e xenófobos. Ontem como hoje, a extrema-direita elege como estratégia fundamental a exploração do medo, fazendo assim perigar os fundamentos dos nossos regimes democráticos e a coesão das nossas sociedades.

Uma vez chegado ao poder, o fascismo gera apenas mais escravidão e mais fome, e é a consciência desse facto, para a qual contribui a leitura atenta de «Epigrama», que nos obriga a oferecer a máxima resistência ao seu actual re-rudescimento. Afigurando-se cada vez mais evidentes os paralelismos históricos entre o primeiro pós-guerra e o período que actualmente vivemos, a revolução surge como via necessária para provocar a interrupção do curso da História que ciclicamente coloca as sociedades no caminho da catástrofe. Assim defende Walter Benjamin, cuja visão da História influenciou significativamente a obra de Manuel Resende. Deste modo, a pulsão revolucionária da sua poesia decide-se também no modo como se propõe redimir não apenas os escravos do passado, os que sofreram atrocidades às mãos dos regimes fascistas, mas também os escravos do presente, os «explorados [que] atravessam esta era» (Resende 2018a: 47) e que não se encontram a salvo de sobre eles voltar a cair o flagelo do fascismo.

É também neste sentido que, na nona secção de «Um Dia de Vida (Crítica da Razão Heróica)», o poeta ensaia a sublevação de todos os escravos: «Um grito indomado cerca a terra toda; é a revolta dos escravos» (Resende 2018a: 53). Neste longo poema, Resende afirma conhecer as dores dos homens entre os quais caminha, que são afinal as suas: «eu sei o trabalho duro dos homens, a mão rudemente trabalhada pela plaina, a máquina, o dedo na engrenagem» (Resende 2018a: 47). Esse «grito indomado», em que o poeta também participa, surge como culminação de uma espécie de épica da vida urbana, um louvor da técnica sob o signo da «Ode Triunfal», de Álvaro de Campos:

Eia pontes! Eia gruas, braços arranhando o nevoeiro dos portos! Eia formigamento de braços moles aguentando a estiva contra o peso e o sol!
Eia suor, eia rumor, ronronar, triturar, estuar, estourar abrir das ostras e da noite, eia súbito lançamento da manhã, eia multidão invadindo as ruas, invadindo os transportes, os portos, a alma, os olhos, invadindo tudo! (Resende 2018a: 50).

Mais do que uma épica da vida urbana, trata-se de um discurso poético de enaltecimento de um herói colectivo e anónimo, um herói operário, a quem as cidades ficam a dever a sua existência, o seu movimento, a sua vida:

todos esses homens tiveram de existir por vós cidades
gerações intermináveis
através das doenças do sono da angústia do terror das
perseguições
da ignomínia (ó geração interminável de escravos) (Resende 2018a: 50).

O poeta rememora esta «geração interminável de escravos», composta por homens que «até à morte tiveram que existir e todas as suas horas desde a fresca manhã [...] | até ao aluvião lodoso da noite» (Resende 2018a: 49), homens em cujo labor repousa a própria existência das cidades. Manuel Resende sabe não poder falar das cidades sem falar de todas as gerações que sofreram para as construir, como sabe não poder falar das guerras sem falar dos soldados que as combateram, esse «exército de diarreias e palavrões nas camaratas», referido no poema «Epigrama» (Resende 2018a: 45).

Em muitos dos seus poemas que interpelam a História, o seu compromisso com o mundo é dado através da voz de um sujeito poético colectivo, de um «nós» que fala a partir da consciência de um devir comum. O frequente uso da primeira pessoa do plural permite associar o poeta a um grupo humano mais vasto, a uma comunidade com a qual se compromete e se vê a partilhar o destino. Nos dois primeiros versos da segunda parte do poema «Relatório», Resende propõe não apenas uma fórmula dessa comunhão, mas sobretudo uma poética: «Eu é um pseudónimo de nós | E nós o pseudónimo disto tudo» (Resende 2018a: 70). Em entrevista ao *Público*, dá conta dessa sua relação com os outros e com a História nos seguintes termos: «Nós somos fruto da História

[...] um resumo do que se passou; o eu é uma luta constante para sobressair do magma. Faz-se contra o outro, mas com os outros» (Resende 2018b). O poeta é um «fruto da História», um «resumo do que se passou», mas não deixa de tentar destacar-se nessa «luta constante para sobressair do magma». O «eu» constrói-se «contra o outro», contra um outro eventualmente hostil, mas também «com os outros», a quem se encontra fraternalmente ligado. O homem não pode senão existir na História, procurar criar-se no seu seio, reagindo contra o mundo, mas reconhecendo-se produto dele: «Comecei por lhe dizer que a minha reacção é uma reacção contra o mundo, mas compreendendo que somos um produto do mundo» (Resende 2018b).

Deste modo, a nossa vida inscreve-se na História comum, afecta-a e é afectada por ela. No prefácio à sua tradução da poesia de Konstantínos Kaváfis (145 *Poemas*), o que diz Manuel Resende sobre os «poemas históricos» do autor grego poderia, na essência, aplicar-se a alguma da sua própria poesia, nomeadamente aquela que coloca o indivíduo no centro de um devir histórico que o submete:

[...] os poemas históricos vão enraizar-se na relação mais primitiva que se pode imaginar: a trágica inserção do indivíduo num fluir de acontecimentos que o afogam. Os seres humanos agem, é certo, mas a História é um rio caudaloso cujas forças os subjagam e os surpreendem (Resende 2017: 12).

O ser humano existe na História e pode ser por ela surpreendido a qualquer momento. «Poema para um Tchetcheno» expressa bem esse perigo iminente, a permanente ameaça desse «rio caudaloso» que nos assalta e surpreende: «a História é assim salta-nos ao caminho e não convém | estar em sítios que não convém quando ela passa. || porém ela | não avisa quando vem» (Resende 2018a: 114). Tendo a Primeira Guerra da Tchetchénia como pano de fundo, o poema coloca em cena um professor (não por acaso de História) que vê a História entrar-lhe subitamente em casa: «plo buraco na parede do disparo do canhão do tanque russo | entrou-te o míssil o medo | e com ele a pátria em casa (Resende 2018a: 113). Esta intromissão do devir histórico na vida individual tem em «Poema para um Tchetcheno» um exemplo eloquente, mas encontra-se também nos poemas de Resende que aludem a outros eventos catastróficos como a Segunda Guerra Mundial ou o campo de extermínio de Auschwitz.

Em «Escrever nas Costas», Resende parece colocar a questão da pertinência da poesia num contexto de devastação, num mundo que cede ao mal

de que Auschwitz é expoente máximo. Este poema pode ser lido a partir da célebre sentença de Theodor W. Adorno, segundo a qual «escrever poesia depois de Auschwitz é um acto bárbaro» (Adorno 1997: 34)³. De acordo com o filósofo alemão, no seio de uma cultura marcada pela reificação absoluta, que criou as condições para que Auschwitz pudesse acontecer e que é, por isso, ela própria bárbara, escrever poesia seria um acto bárbaro, na medida em que prolongaria a barbárie da cultura em que essa escrita teria lugar.

Embora não contenha nenhuma referência concreta ao Holocausto, o poema alude a um «inferno» e à «face desfigurada dos cadáveres», numa estrofe que termina com uma interrogação em que não podemos deixar de escutar um eco do enunciado adorniano: «E a pergunta agora é esta: | Podemos fazer deste inferno estética?» (Resende 2018a: 110).

Toda a obra poética de Paul Celan pode ser entendida como resposta ao postulado de Adorno. Celan parece escrever a partir de Auschwitz, não apenas pela circunstância biográfica de ter sofrido pessoalmente os horrores do Holocausto, mas também por ter escolhido escrever na língua em que se orquestrou a «solução final», a língua alemã. Essa língua, que é «também a língua dos assassinos», é a «única coisa que ficou da tragédia global da história e da cultura, e é ela que o poeta se propõe “salvar” para usos mais humanos e solidários» (Barrento 2005: 27). Para o ensaísta João Barrento, Celan é um «filho de Auschwitz», cuja vida e obra tiveram «uma única “origem” (no sentido não genealógico, mas dialéctico que Benjamin dá ao termo) e um único sentido: o de contradizer o conhecido *dictum* de Adorno sobre a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz» (Barrento 2005: 27). Os «usos mais humanos e solidários» da língua que Celan se propõe salvar são aqueles que, através da poesia, permitem ir ao encontro do Outro:

O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele.

Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso, e portanto já neste momento, na situação do encontro — *no mistério do encontro?*

O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe (Celan 1996: 57).

³ A citação de Theodor W. Adorno tem tradução minha.

O poema solitário devém poema solidário, porque se encaminha na direcção de um Outro, porque o pressupõe no momento em que nasce. É esta resposta ao apelo do Outro que determina a dimensão ética da poesia de Celan, uma poesia «das “vítimas”, pensada e feita com elas e para elas» (Barrento 1996: 81). Seria certamente ao emudecimento que a sentença de Adorno acabaria por condenar as vítimas se os poetas se conformassem à suposta impossibilidade da poesia depois de Auschwitz. No entanto, a poesia resiste ao emudecimento, fala e, falando em causa própria, propõe-se falar também em causa alheia, «em nome de um Outro, quem sabe se em nome de um *radicalmente Outro*» (Celan 1996: 55).

Rememorando as experiências dos homens e mulheres que sofreram em lugares como Auschwitz, também a poesia de Manuel Resende é uma poesia «das “vítimas”, pensada e feita com elas e para elas» (Barrento 1996: 81). No poema «Escrever nas Costas», a interdição de Adorno que Resende transforma em interrogação («Podemos fazer deste inferno estética?») é precedida pela enunciação de um obstáculo moral que, no fundo, a origina: o poeta depara-se com «[u]ma espécie de moral» que o proíbe de «[e]xpor a face desfigurada dos cadáveres», o que o obriga a «procurar noutro sítio mais inexistente o grito mudo dos seus iguais» (Resende 2018a: 110). É, pois, na sua poesia que Manuel Resende procura esse grito, dando-lhe um espaço onde possa exprimir-se, tirando-o da mudez que o ameaça. No contexto de um mundo devastado, a pertinência da sua poesia decide-se precisamente no modo como ela se dedica a pensar a existência do Outro, possivelmente de um Outro que sofre(u), resistindo ao silêncio que sempre se prepara para o dominar. Deste modo, o poeta parece responder afirmativamente à pergunta que coloca: ao testemunhar os diversos infernos históricos, Manuel Resende vai ao encontro daqueles que os sofreram, transformando esse sofrimento em experiência estética, em poesia.

Na sua poesia, Manuel Resende escolhe encaminhar-se na direcção de um Outro, de um Outro humano, mas também de uma alteridade histórica, de um mundo que o poeta projecta tal como desejaria que fosse. Em linha com a visão de Walter Benjamin, Resende parece sugerir que a única via de interrupção do curso catastrófico da História passará pela revolução, isto é, pela abolição da sociedade actual e pela construção de um novo modelo social.

Em Portugal, apenas a Revolução de Abril viria interromper quase cinquenta anos de fascismo. Na segunda parte do poema «Entre Abril e Junho 74», o poeta alude a acontecimentos decorridos nas primeiras semanas do PREC

(Processo Revolucionário em Curso), não hesitando em vincular-se ao intuito fundamental da revolução, o de fazer cair um regime que «nos apodrecia», mas também ao propósito mais geral de derrubar todas as ditaduras do mundo, todos «os grandes da terra»:

Que o regime caia pois que nos apodrecia
Que caia e caia cem mil vezes pois que tinha que cair
E que vá para o inferno o raio do regime (que corra para
o mar por esses esgotos)
Que caiam os grandes da terra pois é bom ouvi-los fazer
o barulho de caírem
E já era tempo de petiscarmos um pouco de ilusão de
Justiça (Resende 2018: 58-59).

Na tese xv de «Sobre o Conceito da História», Benjamin lembra um episódio ocorrido no início da Revolução Francesa quando «em vários locais de Paris, várias pessoas, independentemente umas das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres» (Benjamin 2017: 18). Benjamin ilustra desta forma a suspensão do tempo provocada pela revolução, a qual, ao surgir, deverá «destruir o contínuo da história», interrompê-lo.

Como defende Rosa Maria Martelo, também a poesia é da ordem da interrupção, da suspensão dos trabalhos e dos dias. Tanto no momento da escrita quanto no da leitura, a produção desse tempo outro de que a poesia se encarrega favorece a libertação do tempo que nos foi dado viver, um tempo de encontros e desencontros:

a poesia produz uma interrupção no curso do tempo, e essa intempestividade é experimentada de forma libertária tanto por quem escreve quanto por quem lê. [...] O tempo da poesia é da ordem do intervalo, do hiato, e também da estratificação, da sobreposição. Nessa medida, toda a poesia, pelo simples facto de o ser, resiste ao curso dos dias, às formas de vida em função das quais nos encontramos e desencontramos, nós e as nossas circunstâncias (Martelo 2022: 11).

A revolução interrompe o curso da História, da mesma forma que a poesia interrompe o curso do tempo. Segundo Rosa Maria Martelo, espera-se da poesia que ela produza uma ruptura que «confirme a vitalidade do tecido social pela possibilidade de se gerarem tensões e rompimentos na mesmidade» (Mar-

telo 2022: 17), isto é, que introduza uma nova unidade de tempo capaz de comprometer a massificação cultural, mas também a recorrência histórica a que parecemos estar condenados. Em Manuel Resende, o poema «Crónica do Tempo que Pára» remete, desde logo no título, para essa suspensão do tempo: «E agora | Expulsos | Os vendilhões do tempo | Fico a senti-lo | Suspenso | No ar | A latejar | Comigo» (Resende 2018: 178). A escrita é entendida como meio de combate ao estado do mundo, movimento de resistência que procura forçá-lo a um recuo: «Deitámos tantas palavras sobre o mundo | A ver se o mundo se arrepende» (Resende 2018: 179). Ou pode simplesmente dar conta de uma epifania que interrompe o fluxo habitual do tempo: «Pára então lento o tempo ali se fica demorando | Tecendo infindas redes de ar nesse espantado espaço | A terra cheira a terra e abre em nós a flor aguda | Por onde um mundo vivaz entra e tudo se mistura» (Resende 2018a: 192). Mas, para que a vida realmente nos pertença, é preciso que o ritmo quotidiano se suspenda (e nele: o trânsito, o consumo), dando lugar a uma existência mais realizada: «Há uma grande necessidade de vida | Parem os semáforos todos no lilás | E as lojas e as grandes cadeias e os pequenos mercados | E as grandes aldeias e as pequenas cidades» (Resende 2018a: 176).

Manuel Resende parece, assim, crer no potencial revolucionário da poesia. O poeta acredita que a palavra justa, no momento certo, pode conter a força necessária para provocar no mundo um forte abalo. Em entrevista ao *Jornal de Letras*, questionado sobre o poder das palavras, Resende responde assim:

Sabe por que razão um exército não pode marchar por cima de uma ponte? [...] O movimento ordenado e cadenciado de um pelotão pode articular-se com a oscilação natural de uma ponte e levar ao seu colapso. Certas palavras ditas na altura certa têm uma força imensa, como se viu no Maio de 68. Mas para isso é preciso encontrar a música, e sobretudo o ritmo, de cada tempo. É muito difícil (Resende 2018c).

Este desígnio de uma poesia que ambiciona marcar o passo da vida, ritmar o curso de um mundo onde o «homem é uma coisa | Que há-de ter de ser» (Resende 2018a: 110), é bem assinalado pelos editores de *O Mundo Clamoroso, Ainda* na nota biográfica que incluíram na badana desse terceiro livro de Resende: «Não deseperou de que a poesia, escrita, dita ou vivida, possa um dia ritmar o viver, num mundo em que o livre desenvolvimento de cada um seja condição do livre desenvolvimento de todos» (Resende 2004).

Desta forma, a poesia de Manuel Resende procura afirmar uma resistência à recorrência histórica, projectando um tempo outro em que o homem possa enfim cumprir-se. Enquanto evoca a memória de atrocidades cometidas nomeadamente pelos regimes fascistas, propõe uma ruptura com esse curso da História e aponta para um futuro em que atrocidades de tal ordem não deverão voltar a ter lugar. De acordo com o ensaísta Carlos Nogueira, que tem estudado o tópico a partir da obra de José Saramago, o mal inscreve-se na História e actua em vários sentidos: «o mal (violência, ódio, morte, submissão de muitos às mãos de poucos) cristaliza-se em cada presente, em cada aqui e agora, de onde pode alastrar (como tem alastrado) para toda a História» (Nogueira 2021: 369). Assim como o autor de *Memorial do Convento* «capta o sentido da sua época com especial acuidade e a relaciona com uma determinada época anterior», também Manuel Resende, desde logo no poema «Epigrama», pretendeu interpelar as consciências contemporâneas num presente que, porventura, sentia já sob ameaça, abrindo a História a um futuro livre da repetição dos processos de construção do mal «enquanto ordem socialmente estruturada» (Nogueira 2021: 373).

Num momento em que a extrema-direita cresce e se consolida um pouco por toda a Europa, torna-se imperioso voltar a olhar para a História e prevenir as condições que propiciaram, há cerca de um século, a emergência dos fascismos europeus. Interpelando as nossas consciências e o tempo perigoso que atravessamos, «Epigrama» cumpre um propósito fundamental: tornar presente o que pode voltar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1997). «Cultural Criticism and Society». *Prisms*. Trad. Samuel & Shierry Weber [em linha] [23 abril 2023] <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5798834/mod_resource/content/1/Theodor%20W.%20Adorno%20Prisms%20%28Studies%20in%20Contemporary%20German%20Social%20Thought%29.pdf>.
- BARRENTO, João (2005). *Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Cotovia.
- BARRENTO, João (1996). «Posfácio». Paul Celan. *Arte Poética: o Meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia.
- BENJAMIN, Walter (2017). *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

- CELAN, Paul (1996). *Arte Poética: o Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento & Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia.
- GUERREIRO, António (2018). «A acção solitária do poema». *Público*, 25 de Maio de 2018 [em linha] [23 de Abril de 2023] <<https://www.publico.pt/2018/05/25/culturaipsilon/critica/a-acao-solitaria-do-poema-1831171>>.
- MARTELO, Rosa Maria (2022). *Devagar, a Poesia*. Lisboa: Documenta.
- NOGUEIRA, Carlos (2021). «José Saramago e George Steiner: a antropologia do mal ou “o mal é”». *Anthropos*, 116, 367-377.
- RESENDE, Manuel (1997). *Em Qualquer Lugar, seguido de O Pranto de Bartolomeu de Las Casas*. Lisboa: &etc.
- RESENDE, Manuel (2004). *O Mundo Clamoroso, Ainda*. Águeda: Angelus Novus.
- RESENDE, Manuel (2017). «Apresentação de Konstantinos Kaváfis». Konstantinos Kaváfis. *145 Poemas*. Porto: Flop.
- RESENDE, Manuel (2018a). *Poesia Reunida*, posfácio de Osvaldo M. Silvestre. Lisboa: Cotovia.
- RESENDE, Manuel (2018b). «A poesia é muito rara para ser desperdiçada com porcarias». *Público*, 5 de Maio [em linha] [23 abril 2023] <<https://www.publico.pt/2018/05/05/culturaipsilon/noticia/manuel-resende-a-poesia-e-muito-rara-para-ser-desperdicada-com-porcarias-1815786>>.
- RESENDE, Manuel (2018c). «Manuel Resende: Surrealista e mais ainda». *Jornal de Letras*, 26 de Abril [em linha] [23 abril 2023] <<https://visao.pt/jornaldeletras/2018-04-26-manuel-resende-surrealista-e-mais-ainda/>>.
- ROSAS, Fernando (2022). *Salazar e os Fascismos*. Lisboa: Tinta-da-China.



© João Aragão, 2024. 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

SÓ CHEGAMOS AONDE NÃO SOMOS ESPERADOS. UMA LEITURA DE *O RETORNO*, DE DULCE MARIA CARDOSO

JOSÉ VIEIRA
Universidade de Lisboa

RESUMO: Neste artigo, procede-se a uma leitura do romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, a partir de reflexões de Eduardo Lourenço presentes em *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999) e *O Labirinto da Saudade* (1972). Para além do filósofo e ensaísta português, recorrer-se-á a noções de liquidez e fragmentação do sujeito em constante movimento presentes em Zygmunt Bauman, de modo a pensar como a identidade de Rui, protagonista do romance, e seu pai, Mário, são, por metonímia, não só o reflexo de muitos retornados, mas também a imagem do país a braços com a descolonização e com o futuro. Relatando o fenómeno que foi o regresso de mais de quinhentas mil pessoas das antigas províncias ultramarinas, sobretudo de Angola e Moçambique, Dulce Maria Cardoso dá voz e palavra a um episódio marcante da história recente portuguesa. *O retorno* é, portanto, um romance sobre uma ferida aberta que demonstra a chegada de milhares de pessoas a um lugar que não está à espera delas.

PALAVRAS-CHAVE: Dulce Maria Cardoso; Eduardo Lourenço; Zygmunt Bauman; *O retorno*; crise da identidade.

NOMÉS ARRIBEM ALLÀ ON NO SOM ESPERATS.

UNA LECTURA D'*O RETORNO*, DE DULCE MARIA CARDOSO

RESUM: En aquest article es fa una lectura de la novel·la *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, a partir de reflexions d'Eduardo Lourenço presents a *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999) i *O Labirinto da Saudade* (1972). A més del filòsof i assagista portuguès, es recorre a les nocions de liquiditat i fragmentació del subjecte en constant moviment presents en Zygmunt Bauman per tal de pensar de quina manera la identitat de Rui, protagonista de la novel·la, i el seu pare, Mário, són, per metonímia, no només el reflex de molts retornats, sinó també la imatge del país enfrontant-se a la descolonització i al futur. Amb el relat del fenomen que va ser el retorn de més de cinc-cents mil persones de les antigues províncies d'ultramar, sobretot d'Angola i Moçambic, Dulce Maria Cardoso dona veu i paraula a un episodi destacat de la història recent portuguesa. *O retorno* és, per tant, una novel·la sobre una ferida oberta que mostra l'arribada de milers de persones a un lloc que no les espera.

PARAULES CLAU: Dulce Maria Cardoso; Eduardo Lourenço; Zygmunt Bauman; *O retorno*; crisi de la identitat.

WE ONLY ARRIVE WHERE WE ARE NOT EXPECTED.

A READING OF *O RETORNO* BY DULCE MARIA CARDOSO

ABSTRACT: This paper aims to read the novel *O retorno*, by Dulce Maria Cardoso, based on the thought of Eduardo Lourenço present in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999), and *O Labirinto da Saudade* (1972). In addition to the Portuguese philosopher and essayist, we will resort to notions of liquidity and fragmentation of the subject in constant movement present in Zygmunt Bauman, in order to think about how the identity of Rui, the protagonist of the novel, and Mário, his father, are, by metonymy, not only the reflection of many “retornados”, but also the image of the country struggling with decolonization and the future. Recounting the phenomenon that was the return of more than five hundred thousand people from the former Overseas Provinces, mainly from Angola and Mozambique, Dulce Maria Cardoso gives voice and words to a remarkable episode in recent Portuguese history. *O retorno* is, therefore, a novel about an open wound that demonstrates the arrival of thousands of people in a place that is not expecting them.

KEYWORDS: Dulce Maria Cardoso; Eduardo Lourenço; Zygmunt Bauman; *O retorno*; identity crisis.

Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam.
O livro dos itinerários

JOSÉ SARAMAGO,
A Viagem do Elefante

1

Não existem na história portuguesa recente fenómenos tão inusitados como a Guerra Colonial (1961-1974), o processo de descolonização e ainda o regresso de milhares de cidadãos à metrópole que ficaram conhecidos como «retornados».

Os retornados, sobretudo vindos de Angola e Moçambique, os territórios mais densamente povoados e extensos das províncias ultramarinas, chegaram a Portugal após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que desencadeou o cessar-fogo imediato, a consequente independência das antigas colónias e ainda o regresso de milhares de pessoas para a capital portuguesa. Os retornados eram uma população heterogénea. Oriundos de diferentes classes, havia aqueles que tinham «ligações mais fortes ou mais ténues à realidade portuguesa e com diferentes graus de participação no sistema colonial». De facto:

Alguns pertenciam a uma vaga de colonização antiga, chegados a África no quadro dos projetos de colonização oficial de Angola de finais do século XIX. Outros formavam um contingente populacional muito mais numeroso envolvido nas migrações do pós-guerra. Mas oficialmente, bem como coloquialmente, todos foram nomeados nessa categoria única e abrangente de «retornado» (Peralta 2017: 35).

Na verdade, para o poder central, não havia distinção entre os retornados de Angola e de Moçambique, ou entre aqueles que já tinham nascido em África ou que de Portugal haviam saído anos ou décadas antes. De acordo com os dados estatísticos,

[...] dos 505.078 retornados que tinham vivido nas colónias africanas antes de 1975, 298.968 eram originários de Portugal, ou seja, cerca de 60%. Os restantes (206.110) eram portugueses já nascidos nas então províncias ultramarinas. Para estes, a descolonização terá implicado mais uma «partida» do que um «retorno» (Meneses e Martins 2013: 97).

É sobre esta população, tão numerosa quanto anónima, que Dulce Maria Cardoso escreve *O retorno*.

Publicado em 2012, o romance supera já as 15 edições, o que comprova não só o alcance e o interesse que a obra causou no público leitor, como também a pertinência do tema: a história dos retornados. Uma história que já colhe crítica e reflexão, revelando-se um tema de interesse, muito provavelmente devido ao facto de estarmos muito próximos dos acontecimentos (1975) e de haver uma geração inteira ainda viva e ativa que passou por essa experiência.

Dulce Maria Cardoso faz parte da geração dos que regressaram a Portugal ainda em criança. A escritora recorda-se dos tempos vividos em Angola e do voltar a um país do qual pouco ou nada sabia. O facto de a escritora utilizar em parte a sua experiência e a de familiares e amigos, dota-a de uma outra profundidade e alcance, que aliado à escrita literária, neste caso, ao romance, permitem colocar em perspetiva todo o processo que se desencadeou com a queda do regime e com a independência das antigas colónias.

Recupero a citação usada como epígrafe, de José Saramago, para justificar a sua subversão no título deste artigo, mas também como explicativa daquilo que pretendo refletir a partir de *O retorno*. Se, no inexistente «livro dos itine-

rários», Saramago escreve que «Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperamos», na obra de Dulce Maria Cardoso, os retornados chegam aonde não são nem esperados nem queridos. Ressalta de imediato a ideia de abandono, de perda de sentido e divagação, ao mesmo tempo pessoal, seja nas personagens do romance, e universal, qual reflexo de um país a braços com uma crise inédita na sua história.

2

Quando mergulhamos em *O retorno*, é curioso ver como o romance abre com uma adversativa: «Mas na metrópole há cerejas» (7), como já notou Paulo Angelini (2013: 47). Esta adversativa expõe de imediato dois caminhos de reflexão que irão acompanhar toda a economia da narrativa, qual paradoxo necessário e complementar que funciona como uma metafísica da ausência. Se, por um lado, a metrópole fica longe e adquire contornos míticos e maravilhosos, as cerejas, por seu turno, representam a fruta desse paraíso; por outro lado, o «mas» chama o leitor e o próprio narrador-personagem, que sabemos ser um jovem de nome Rui, à realidade angolana, onde não há cerejas nem tão-pouco raparigas com brincos de cereja como «as raparigas da metrópole fazem nas fotografias» (7).

Há, desde logo, essa cisão entre uma realidade presente e uma ausência criada pelas fotografias e por aquilo que é contado pela mãe, que representa alguém que nunca se adaptou ao clima e ao modo de vida angolanos: «A culpa de a mãe ser assim é esta terra. Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoceceu e a metrópole» (11). A metrópole é logo identificada como uma espécie de lugar mítico e grandioso, de onde emanam delícias que não existem em mais lado nenhum, sejam raparigas bonitas ou fruta como as cerejas. A metrópole fica longe e a sua ausência é mitigada e alimentada pelas cartas, uma vez que «os familiares da metrópole eram as cartas que vinham e iam com nomes mais esquisitos do que os dos pretos, Ezequiel, Deolinda, Apolinário» (34).

Contudo, a visão sobre a metrópole e sobre Angola é também ambivalente. Mário, o pai de Rui, acredita que Angola é o paraíso na terra e que será possível construir uma nação africana com brancos e pretos. Mário idealiza, assim, por sua vez, a terra africana da mesma forma que Glória mitifica a metrópole, ou seja, Portugal.

Fica evidente o carácter contraditório de ambas as perspetivas, mas que demonstra e reflete bem um tempo e uma visão do mundo português, tão díspar e tão afastada da realidade, seja em relação às colónias, seja em relação a Portugal. Entre presença e ausência, a frase inicial do romance parece dar azo ao desencanto e à tristeza.

Na verdade, o sentimento de perda irá atravessar toda a narrativa. Não é somente o ter de abandonar Angola, a casa e todos os haveres. A perda é mais profunda e diz respeito à identidade, ao sentimento de pertença a uma comunidade onde nos construímos enquanto família e cidadãos. Ainda em relação ao sentimento de perda, é Dulce Maria Cardoso, no programa *Câmara Clara* quem afirma, a propósito deste romance, que «este livro é sobre a perda e é sobre todas as etapas da perda».

Todo o primeiro capítulo decorre ainda em Angola, momentos antes da partida para Lisboa. Durante esse dia, através das imersões narrativas de Rui e da recuperação de episódios do quotidiano, temos acesso à vida em Luanda meses antes da Revolução de Abril e do processo de descolonização. É assim que conhecemos o pai, a mãe e a irmã do protagonista. Focar-me-ei sobretudo na imagem do pai, pois acredito que ele terá contornos importantes para a reflexão ao longo de toda a narrativa, uma vez que funcionará também como espelho da ausência e da promessa de um outro tempo com esperança.

Mário abandona Portugal por não ter trabalho e por ter recebido do país que o viu nascer somente miséria e fome. É em Angola que se estabelece criando uma empresa de camionagem e de importação-exportação de produtos. O livro não demonstra de forma gratuita um único posicionamento político-ideológico, pois surgirão opiniões diferentes ao longo da trama. Ainda que haja diversas incursões a partir do mundo interior de Rui, nada é certo e todas as verdades, como veremos, estão em constante atualização e transformação.

Retorno ao romance, de modo a percebermos como Mário é um comum mortal, fruto de um contexto, mas nunca despojado de sensatez, ainda que esta seja entremeada por uma visão racial e adstrita ao patriarcado, a mais comum nos tempos coloniais. O pai do protagonista está no barbeiro, sendo este

[...] um barbeiro branco, que só um doido deixava que um preto lhe pusesse uma navalha no pescoço. A minha barba ainda não justifica um barbeiro, o pai na minha idade já tinha a barba que tem hoje, éramos homens mais cedo, dizia o barbeiro, até parece que os estudos atrasam, [...] os estudos são a melhor enxada que lhes podemos dar, zangava-se o pai rematando a conversa (18).

Porém, o homem que é capaz de entender a importância da educação como forma de acesso a uma vida mais digna é o mesmo que páginas depois, sabemos-lo uma vez mais a partir de Rui, eterno admirador do pai, afirma o seguinte:

[...] ainda aprendi a conduzir a Dodge antes de o pai a ter dado ao Malaquias, estava a cair de podre, o Malaquias nunca conseguiu arranjar a Dodge, muito me admiro se tiver conserto, disse o pai quando o Malaquias a levou, de qualquer maneira o Malaquias estava contente, era dono de qualquer coisa, o problema é que eles não têm cabeça, eles são os pretos, os que conhecemos e os que não conhecemos. Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe do que a casa gasta (25).

Por outro lado, o romance permite-nos escutar e entender a versão dos angolanos a propósito dos brancos e dos portugueses. Momentos antes de saírem para o aeroporto, um jipe com soldadesca estaciona em frente do portão da casa de Rui. Esse será um episódio marcante para toda a narrativa, não só pela qualidade da escrita escurrita, descritiva e sinestésica de Dulce Maria Cardoso, mas também por termos acesso à visão do angolano oprimido, o que levará, por conta de um desentendimento, à prisão de Mário que fica assim separado da família que parte para Portugal. Todo o episódio é cinematográfico, e as descrições jogam com a suspensão do tempo emocional e psicológico que adensam e avolumam a ação. Interessa-me deter o olhar no jipe que chega:

Temos de cumprimentar os soldados com a saudação do movimento a que pertencem, os pretos de um movimento ainda odeiam mais os pretos dos outros movimentos do que odeiam os brancos, não podemos confundir as saudações, perde-se a vida por menos do que isso. O soldado não baixa a arma, um branco é um escravagista, um colonialista, um imperialista, um explorador, um violador, um carrasco, um gatuno, qualquer branco é isso tudo ao mesmo tempo e não pode deixar de ser odiado (48).

Ressalta do episódio anterior o sentimento de ódio e vingança, mas também de uma narrativa que, tal como a portuguesa sobre os pretos, parece ser direcionada para a menorização do outro, de um modo difuso e confuso, visto que existem diversas fações com diferentes objetivos para a libertação e independência de Angola.

Essa confusão parece ser transversal a todas as personagens, reais ou históricas. Para isso, basta atentarmos no último encontro de Rui com os seus amigos em Luanda:

Nesse último dia estávamos tão tristes que depois de o filme acabar nem falámos da diferença de fazer ginga ginga com brancas e com pretas. Também não nos pusemos a discutir se as raparigas que conhecíamos andavam a fazer aquilo umas com as outras como no filme. Mas mesmo assim o Gegé e o Lee ainda discutiram porque o Lee disse que nem que fosse só para ver a Emmanuelle nua já tinha valido a pena o golpe de estado. O pai do Lee era um apoiante da revolução e ensinava o Lee a ver benefícios da revolução em tudo, para o pai do Lee os trabalhadores iam ser finalmente livres e caminhar em direcção ao socialismo como os cowboys caminham em direcção ao pôr-do-sol no fim dos filmes. O pai do Lee tinha uma bandeira na varanda, uma bandeira do Galo Negro, Savimbi sempre, Angola sempre, kwacha Angola, kwacha UNITA. O Pai do Gegé garantia que se ia amargar e bem a revolução, confundiram liberdade com libertinagem, o pai do Gegé não sabia explicar os perigos da perigosa confusão entre uma coisa e outra mas mesmo assim o Gegé tinha dificuldade em aceitar um único benefício do golpe de estado da metrópole, isto apesar de gostar tanto ou mais do que nós de ver a Emmanuelle [...]. O pai nunca fala da revolução, é natural que o livro da vida não tenha nada sobre revoluções porque são raras as vidas que assistem a uma revolução (45-46).

Ainda que longa, a passagem anterior permite evidenciar as diferentes posições perante a Revolução, não havendo nem consenso nem a capacidade de uma explicação cabal e segura para o que estava a acontecer. Paira, sim, sobre todos eles, como sobre Angola e Portugal, o clima de insegurança, incerteza e medo em relação ao futuro. Todos se encontram num momento histórico importante. Podem não saber qual é o caminho a seguir, nem sequer compreender ou justificar com argumentos válidos a Revolução ou a independência de Angola, mas percebem a importância desse momento inédito e único. Não sabem o rumo que hão de tomar, mas têm noção de que há um futuro diferente a caminho.

Outra personagem que demonstra mais uma perspetiva destes tempos é o professor de português do protagonista, quando afirma que

[...] tínhamos muita sorte, estávamos a fazer a revolução, a gloriosa manhã de Abril tinha sido só o princípio, os quarenta e oito anos da noite mais infame tinham chegado ao fim e agora faltava cumprir Abril e cumprir Abril era descolonizar, democratizar e desenvolver. O professor de português era novo, usava o cabelo comprido e cheirava a liamba, levava a viola para as aulas e punha-se a cantar [...]. O professor de português da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamam também não (46).

É curioso notar como o olhar da personagem enfatiza a idade e o aspeto do professor de português, havendo, assim, algum espanto não despido de preconceito em relação ao cabelo e a fumar liamba. Importa salientar, no entanto, a relação entre *Os Lusíadas* e o imperialismo colonialista feita pelo professor, uma vez que para ele são uma e a mesma coisa, obra literária e História. Se é certo que a epopeia camoniana serviu de símbolo e de totem da propaganda fascista, importa salientar o seguinte: por ser um clássico, *Os Lusíadas* jamais esgotam o que têm a dizer, afastando-se, deste modo, da crítica e de todas as tendências, Calvino *dixit*. O professor de português representa aqui o jovem fascinado pela Revolução, caindo, de resto, nos chavões utilizados por todo o processo que estava em curso, o que não deixa de ser uma estratégia bem conseguida de Dulce Maria Cardoso, revelando ao leitor do presente, deste modo, as incongruências insanáveis de uma época marcante.

3

«Então a metrópole afinal é isto» (65).

Depois do caos do aeroporto de Luanda e de a família ter partido sem o pai, entretanto levado pelos soldados angolanos, Rui encontra-se pela primeira vez na metrópole, que surge como metonímia de Portugal.

Tal como milhares de cidadãos, a família de Rui é alojada num hotel de cinco estrelas por não haver habitação para acolher todas as pessoas vindas de Angola e de Moçambique. A partir deste momento, o hotel torna-se «a sua “ilha” no meio do mar da Revolução, uma terra de ninguém entre dois conti-

nentes» (Mateus 2014: 221). O hotel é «um microcosmos em que há o luxo do passado, em decadência pelo uso do presente» (Angelini 2013: 54).

O capítulo da chegada à metrópole funciona *en abyme* com a chegada ao hotel. É a diretora do hotel — e o que é um hotel senão a metáfora de um lugar provisório, temporário, *líquido*, visto que a estratégia da vida moderna surge animada «pelo horror à ligação e à fixação» (Bauman 2007: 97) — quem recebe Rui e a família e note-se que todo o capítulo é ocupado pelas palavras da diretora, cujo nome não sabemos, mas depreendemos de imediato os problemas e os preconceitos que advirão das boas-vindas que ela dá em jeito de monólogo, visto que o diálogo é eliminado, sobejando apenas a voz da diretora:

Sejam muito bem-vindos a este hotel. Façam o favor, entrem, podem sentar-se nessas poltronas. Terão reparado que é um hotel de cinco estrelas e garanto-vos que merece cada uma delas. Não sei se já tinham vindo ao Estoril, tenho a certeza de que vão gostar. [...] Sei perfeitamente que não viviam na selva, longe de mim chamar selvagem a quem quer que seja, o que se está a passar neste país também não é exemplo para ninguém. [...] E, claro, há os que não têm cá ninguém, já os pais ou avós tinham nascido em África, não sei se é o vosso caso. Isto para não falar nos de cor, esses coitados é que não têm a quem recorrer, tem sido uma desgraça. [...] não tenho outra alternativa senão aceitar mais pessoas por quarto [...] terão de ficar os três no mesmo quarto (67-69 e 70, respetivamente).

Do diálogo eliminado, podemos ainda subentender a voz da diretora que interrompe e se sobrepõe às respostas de Glória a braços com dois filhos e sem notícias do paradeiro do marido.

Assim, ao invés de termos a diretora tentando escutar a história dos retornados, temos as nossas personagens ouvindo um discurso preparado, com tiques do politicamente correto e institucional, que destrói a essência primeira do diálogo: ouvir e ser ouvido. Não é por acaso que Byung-Chul Han, num ensaio intitulado *A Expulsão do Outro* escreve:

Escutar não é um comportamento passivo. [...] Primeiro, tenho de dar as boas-vindas ao outro, isto é, tenho de afirmar o outro na sua alteridade. [...] Escutar é um prestar, um dar, um dom. É unicamente escutar o que ajuda a falar o outro. [...] É unicamente escutar o que faz com que o outro fale (Han 2018: 87).

Depreende-se das palavras do filósofo germano-coreano que a escuta é um sinal de disponibilidade e que o ouvido, órgão em forma de concha aberta, deve estar desimpedido para acolher o outro. Em *O retorno*, são os leitores quem escuta as personagens e são eles, portanto, quem deve ouvir e refletir sobre aquilo que é dito e não dito. «A arte de escutar desenvolve-se como uma arte da respiração. O acolhimento do outro é um inspirar que, no entanto, não anexa o outro, mas o alberga e protege» (Han 2018: 90).

«Então a metrópole afinal é isto» (65). O logro da chegada a Lisboa viria a trazer maioritariamente amargos de boca e uma sensação de perda de sentido e de deslocamento. O regresso torna-se num choque, num esvaziamento do eu, ao mesmo tempo que a terra abandonada adquire contornos edénicos. «Se por um lado realmente o era, quando pensamos nos privilégios deixados para trás, por outro a violência do colonialismo é rasurada» (Macêdo 2020: 118), o que não exclui os retornados de se sentirem desprezados e diminuídos na metrópole que se torna, para tantos deles, num objeto estranho, nunca antes visitado. A metrópole era uma palavra vã e distante que se aprendia na escola, que existia nos mapas e na propaganda, mas não passava disso: de papel, propaganda e uma ausência omnipresente.

O excerto seguinte demonstra o impacto da chegada e a ausência do pai:

Descemos as escadas do avião e a minha irmã disse, estamos na metrópole. Não sabíamos o que havíamos de fazer. Foi esquisito pisar na metrópole, era como se estivéssemos a entrar no mapa que estava pendurado na sala de aula. Havia sítios onde o mapa estava rasgado e via-se um tecido escuro ou sujo por trás, um tecido rijo que mantinha o mapa inteiro e teso. Não sabíamos o que havíamos de fazer e era como se estivéssemos a entrar no mapa rasgado, ou então nas fotografias das revistas, nas histórias que a mãe estava sempre a contar, nos hinos que cantávamos aos sábados de manhã no pátio do colégio. Ainda mais depois do que se passou, ainda mais sem o pai. Nunca pensei estar na metrópole sem o pai. Sem o pai não sabíamos o que fazer mas as outras famílias também não sabiam (76-77).

A personagem torna-se assim num jovem errante num país que não conhece, tão perdido quanto todos os outros retornados, enfim, tão perdido quanto o próprio país, à espera de uma solução, de uma manhã radiante ou da promessa de que Abril se cumpra, da mesma forma que Rui espera pelo pai, qual revisitação por dentro do sebastianismo como manifestação por fora do desalento de um país inteiro.

A realidade da metrópole não corresponde em nada aos mapas e às canções propagandísticas. «Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola [...]. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez.» A desilusão é uma constante e vai acompanhar o percurso do aeroporto até ao hotel: «ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos. As estradas tinham tantos buracos e tão grandes que as malas abanavam nas barras do carro» (83).

A desilusão da metrópole é proporcional ao sentimento de abandono e de incompreensão. Rui apercebe-se disso ao longo da sua estada no hotel e em Lisboa, evidenciando os defeitos que são características dos habitantes locais: «um império tão grande como daqui até à Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados» (84).

Ao invés de lugar de delícias, a metrópole apresenta-se fria, feia e desinteressante, sem tons garridos, num constante cinzento entrecortado pelos slogans da Revolução e dos revolucionários, assim como pelo atavismo e provincianismo dos lisboetas: «na metrópole tudo o que é bom é proibido, até a Coca-Cola, os de cá têm razão para serem tão embirrentos» (109).

No geral, aliás, «as gajas da metrópole são umas fingidas, estão sempre a dizer mal de nós mas querem que as apalremos» (146). Quando Rui fala das raparigas da metrópole, é curioso ver como o processo de desilusão que antecede a desconstrução do mito abraça também a imagem dos brincos de cereja, símbolo de uma beleza divina, inalcançável e donaire: «Mas gosto da Teresa. Gosto por ser bonita, quase tão bonita como as raparigas dos brincos de cerejas. Afinal não há tantas raparigas bonitas na metrópole, em geral até são feias, muito mais feias do que as de lá» (148).

Há uma clara distinção entre os «de cá» e os retornados, uma vez que os da metrópole «não mandam banga como nós e têm a pele branca como o leite ou cinzenta-esverdeada, uma pele de cor estragada. Os de cá são gente esquisita que nos topa a léguas» (109).

A mesma distinção e preconceito existem por parte dos que vivem na metrópole, não só na escola onde os retornados são colocados nos últimos lugares, mas também pelos jovens colegas e pela sociedade em geral: «a puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome» (139), ou então o estigma contra as jovens retornadas, ainda mais provocatório:

Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés (143).

A chegada repentina de tantos retornados à metrópole foi recebida com ressentimento e hostilidade, pois «os retornados eram considerados aqueles por cujos privilégios tantos jovens metropolitanos tinham perdido a vida no conflito em África». Além disso, os portugueses sentiam-se ultrajados «com o facto de os retornados terem acesso a apoios especiais por parte do Estado» (Peralta 2019: 320).

Deixo, por ora, a questão dos apoios do Estado para me atardar na questão dos mortos na guerra colonial. Sendo o hotel uma espécie de habitat em estufa ou laboratório de cidadãos à espera do direito ao trabalho e à habitação, a personagem vai demonstrando e revelando o ambiente vivido e as relações entre todos:

Os empregados preferem servir os pretos que nem nos talheres sabem pegar a servir-nos a nós, acham que os pretos são vítimas que ao fim de cinco séculos de opressão ainda tiveram de fugir da guerra. Mas quem os empregados gostam mesmo de servir são os hóspedes, os hóspedes normais [...]. Não há muitos hóspedes normais, devem ter medo de vir para hotéis ocupados com retornados, para um país cheio de revolucionários (92).

O hotel e o país tornam-se, assim, numa espécie de parque temático de uma Revolução em curso, onde todos são vítimas, carrascos e culpados ao mesmo tempo, sendo difícil distinguir o certo do errado, tantas vezes nas ações e no pensamento de uns e de outros.

Interessa, dentro do que é o núcleo do romance, a problematização dos diversos pontos de vista, pois é no conjunto de todas essas perspetivas, paradoxais, de resto, que pode existir alguma «verdade», se é que lhe posso chamar assim. Dito por outras palavras, a verdade do romance está na ausência de uma única verdade, o que de certa forma responde à inquietação levantada pela mãe de Rui quando diz: «Alguém tem de ter culpa. [...] alguém tem de ter» (85).

Só deste modo é que podemos ler e compreender o seguinte trecho, referente à posição de um dos funcionários do hotel:

Dizem que o Vítor não gosta de retornados por causa do irmão que foi fazer a guerra na Guiné e veio de lá maluco. Não sei como podemos ter culpa do que aconteceu lá aos soldados que iam daqui. Para mais o Vítor acusa-nos de termos andado a explorar os pretos mas defende o irmão e os outros soldados que andaram a matá-los (128-129).

Ninguém sai ileso neste mundo virado do avesso, onde uns e outros parecem não se entender, ainda que falem a mesma língua — com algumas nuances, é certo —, o que vai ao encontro daquilo que Bauman escreveu a propósito da comunidade e sobre o que esta exprime: «na prática, significava homogeneidade nacional — e dentro das fronteiras do Estado só havia lugar para uma língua, uma cultura, uma memória histórica e um sentimento patriótico» (2003: 84).

Entende-se que para além de Portugal não ser um país assim tão grande como pintava a ditadura, tão-pouco é feito de uma comunidade homogênea e unida, separada não só entre retornados e locais, mas também por clivagens socioeconómicas gritantes. É um país fragmentado, aliás, um império diluído, liquefeito, esboroado pelo tempo e pelas ilusões de uma classe política atávica. Um país em ruínas, que regressa ao cais onde tudo começou.

4

A queda de Ícaro, de Pieter Bruegel, o Velho, de 1558, serve-me para avançar na reflexão e para recuperar o apoio dado aos retornados através de mecanismos criados pelo Estado, por um lado, ao mesmo tempo que, por outro, introduzo algumas ideias de Eduardo Lourenço que entroncam e encaixam exemplarmente no livro de Dulce Maria Cardoso. Avancemos com Eduardo Lourenço.

Escreve o filósofo e ensaísta em *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, a propósito do famoso quadro de Pieter Bruegel:

Tal é a minúcia que podemos ver no alto dos mastros duas bandeiras com as armas de Portugal [...]. Portugal está então no auge da sua glória marítima e mercante. A sua presença no coração da Europa não escapa a um dos seus pintores mais originais, porque há já muito que não espanta ninguém. Será preciso quase meio milénio para que, de novo, após um longo desvio por todas as praias do globo, do

Brasil a Timor e ao Japão, a nau portuguesa regresse, como ao seu porto de origem, a esta Europa que depois de nós, ou connosco, se perdeu no mundo (Lourenço 1999: 44-45).

Essa imagem de um país poderoso e influente, que ocupa e habita o imaginário dos portugueses, dentro e fora do país, mas sobretudo, no que ao romance diz respeito, a imaginação daqueles que vivem nas colónias, demonstra e reflete o choque do regresso a um país que, no fundo, vive pobre e numa ilusão de grandeza, sempre distante e ausente. Depois de anos a aprender que o país era muito grande, estendendo-se da Europa até Timor, Rui conhece a realidade dura e tão afastada do quadro de Bruegel, por um lado, estando, por outro, mais próxima de uma ideologia esfarrapada e esgotada. Uma ideologia gasta e transformada num amontoado de gente obrigada a partir para não mais voltar.

Do quadro de 1558 passo a invocar a famosa fotografia de Alfredo Cunha que expõe uma montanha de caixas e contentores dos retornados junto ao Padrão dos Descobrimentos. Não poderia haver imagem mais simbólica e com um alcance tão incisivo quanto essa fotografia de 1975, surgindo como contrapeso e balanço do que foi a aventura marítima portuguesa. Léguas a perder de vista durante séculos, senhores de Aquém e d'Além Mar em África, do Comércio, da Conquista e da Navegação da Arábia, Pérsia e Índia, acabam encaixotados num cais de pedra, onde nem a saudade poderá salvar ou redimir. O povo sempre habituado a existir muito e intensamente, mas fora de si, é agora obrigado a regressar e a confrontar-se com uma pequenez sempre adiada, mas com um final inevitável constantemente à espreita. Chegou, portanto, como escreve Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*, «a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela» (Lourenço 1982: 51).

Dulce Maria Cardoso não é imune nem à fotografia de Alfredo Cunha nem às reflexões de Eduardo Lourenço. E não o é somente por conhecer o fotógrafo e o ensaísta, é-o também por ter vivido na pele essa experiência de voltar. Para além de tudo isso, não pode ser imune, porque de uma forma ou outra, os portugueses vivem subconscientemente esse drama, qual trauma edipiano.

Há no romance dois episódios que revelam esta leitura intertextual conjugada com a experiência, terreno fértil em invocações, seja no campo da fotografia, do ensaio, da história ou da própria literatura.

No que à literatura diz respeito, recorro ao romance *As Naus*, de António Lobo Antunes, que reflete na exata proporção aquilo que *O retorno* também

pretende expor: «Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte» (Antunes 1988: 19).

Já na obra de Dulce Maria Cardoso, o jovem Rui é chamado a fazer a vigiância dos contentores que aguardam a chegada dos seus proprietários, uma vez que havia roubos aos pertences dos retornados: «os contentores perdem-se de vista ao longo da margem do rio. O Sr. Belchior diz que os contentores são as sobras do império, não deixa de ter piada que estejam a apodrecer no mesmo sítio de onde o império começou» (188). Este é um dos episódios. Se é verdade que é posterior àquele que sugiro como segundo episódio, em nada invalida o que pretendo expor, tendo em consideração que à *verdade* literária não interessam considerações de ordem esquemática e cronológica. Importa, sim, o caminho do questionamento do nosso mundo, qual *sapere aude* que ecoa desde as soalheiras ágoras dos velhos gregos.

Avanço para o IARN, o segundo momento. Como é sabido, o acrónimo significava Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais. É aqui que entra um desses episódios a propósito dos apoios dados aos retornados, sempre insuficientes para quem tudo deixara para trás, e sempre em demasia para os metropolitanos que se sentem preteridos. Assim sendo, todos vivem insatisfeitos e incompreendidos. É no gabinete do IARN que o olhar se prende e demora:

Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e comida, um império derrotado e humilhado, um império de quem ninguém queria saber (86).

O excerto anterior demonstra um império que se transforma numa fila do pão, numa sopa dos pobres que nunca será suficiente, marcando definitivamente o fim de uma era e de uma ideia de um país irreal, anacrónico e sempre imaginado. Os retornados são, assim, os vagabundos da contemporaneidade, vivendo entre a lealdade que devem a uma África que acabara de vez, misto de paraíso perdido e construto ideológico, e o desafio de construir uma pátria nova, dentro do pequeno Portugal ou novamente fora dele, na Europa ou nas Américas. Com a descolonização e o fim do império, é a primeira vez na História de Portugal que os portugueses, como afirmou Eduardo Lourenço, «têm de desenhar, de conceber, de inventar e se dar um futuro a partir de si mesmos» (Lourenço 1999: 68).

O trauma da reinvenção existe, assim, como problema secular, uma vez que o país funcionou sempre como uma alegoria da ausência. Se fomos grandes, fomos grandes fora de nós. E o repto de reconstruir uma nação e uma identidade centrada na Europa, sem vocação atlântica, surge sempre como um desafio, como já notara Jacinto do Prado Coelho em *Originalidade da literatura portuguesa*: «Portugal partilha com a Espanha o sentimento estranho de estar na Europa não sendo Europa» (1977: 34).

Vivemos sempre na angústia da espera e da ausência, condição que Dulce Maria Cardoso realça no romance, ao colocar Rui e a família na expectativa do regresso do pai a Lisboa e na resolução de todos os problemas. O pai emerge como metáfora de um prometido, de alguém que tem todas as soluções, ao mesmo tempo que surge como espelho de Portugal em todas as suas contradições, defeitos e esperanças, o que fica expresso nas passagens seguintes, jamais despojadas de medos e anseios:

Daqui a uns dias o pai chega (89); O pai não está cá, [...] o lugar vazio faz as vezes do pai (91); quando o pai chegar vai voltar tudo ao que era dantes [...]. O pai sempre tomou conta de nós, qualquer dia o pai aparece no hotel e vai tomar conta de nós outra vez (94-95); Ser retornado de hotel também é mau porque quer dizer que não há sequer um familiar que goste de nós o suficiente para nos querer em casa (124); A minha irmã e a mãe estão tão felizes que não querem parar de chorar, eu não choro, os homens não choram nem quando um pai regressa da morte (221); tudo o que diziam da metrópole é mentira, mas o pai vai tirar-nos daqui (234); Quando oiço o pai acredito em tudo o que diz, acredito que o futuro da metrópole passa pelo cimento (242).

O pai é, de facto, a esperança no futuro, arregaçando as mangas e não temendo nunca o trabalho, pois sabe que em Portugal «está quase tudo por reconstruir» (250), ao mesmo tempo que omite, oculta e esquece o passado: «o pai nunca falou da prisão. Nem uma palavra [...]. O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar» (251).

Desta forma, tanto o protagonista como o seu pai não deixam de representar a condição do homem moderno, pensada por Zygmunt Bauman, no que diz respeito ao turista e ao vagabundo. De acordo com o sociólogo polaco, o turista está destinado à viagem, mas, e aparentemente, ao contrário do vagabundo, «que quase não tinha outra escolha que não fosse a de se reconciliar com a

sua condição de sem domicílio» (Bauman 2007: 102), aquele tem um lugar a que pode chamar casa, tendo, em princípio, onde residir. No caso das nossas personagens, cabe a elas (re/des)construírem esse lugar a que devem chamar casa, reconciliando-se, assim, com o que Álvaro de Campos escrevera anos antes em «Opiário»: «Não posso estar em parte alguma. A minha Pátria | é onde não estou» (Pessoa 2013: 62). Seria ainda possível pensar o fado destas personagens a partir da imagem e do conceito do exílio e do exilado, no entanto, interessa-me focar sobretudo na questão relacionada com o significado adstrito à imagem de vagabundo — a necessidade de estar em movimento, por um lado, sempre forçada, ao mesmo tempo que não existe um lugar a que se possa regressar, isto é, à inexistência de uma casa, de um lar. Por isso, a imagem do hotel representa, *with flying colors*, de resto, a aceção de vagabundo, mas também de turista.

Lembrarmo-nos de um passado e de tudo o que ele tinha é, portanto, saber aquilo que não temos hoje. Estar em movimento «antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade» (Bauman 2006: 15). Por outras palavras, «os turistas viajam porque *querem*; os vagabundos, porque não têm *nenhuma outra escolha*» (Bauman 1991 :118).

Entre turistas e vagabundos, o nosso protagonista e a sua família, reflexo dos retornados, metamorfose e continuação dos termos criados pelo sociólogo polaco, mas também de um país inteiro, revela-nos como todos podemos ser carrascos e vítimas, sobejando fantasmas, ausências e esperas infinitas. Quando o Rui escreve «não falamos do que aconteceu ao pai mas é como se isso sugasse todas as conversas. Todas as conversas e todos os silêncios» (252-253), essas palavras continuam a ecoar no Portugal de hoje, que apesar de ter arregado as mangas pensando na construção de um futuro, ainda não se olhou ao espelho, talvez com medo de não se reconhecer.

No fundo e no fim, *O retorno* pode ser outra forma de dizer que ninguém regressa aonde quer porque ninguém volta de onde partiu. Só chegamos aonde não somos esperados. É tempo, portanto, de construirmos o nosso destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (2013). «*O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e o Lugar dos que não têm Lugar». *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, 2, 45-60.

- BAUMAN, Zygmunt (1991). *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAUMAN, Zygmunt (2006). *Amor Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D'Água.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *A Vida Fragmentada: Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- CARDOSO, Dulce Maria (2022). *O retorno*. 22ª Edição. Lisboa: Tinta da China.
- CARDOSO, Dulce Maria (2023). «A jornalista Paula Moura Pinheiro convida Dulce Maria Cardoso, escritora, para conversar sobre o romance *O retorno*» [audiovisual] Lisboa: RTP [em linha] [26 novembro 2023] <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-retorno/>>.
- COELHO, Jacinto do Prado (1977). *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- HAN, Byung-Chul (2018). *A Expulsão do Outro*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). *O Labirinto da Saudade*. 2ª Edição. Lisboa: Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- MATEUS, Isabel Cristina (2014). «Brincos de cerejas e pitangas: “retornados” e representação do Outro em *O retorno* de Dulce Maria Cardoso». Cristina Vieira [et al.] (org.). *Portugal Brasil África: Relações históricas, literárias e cinematográficas*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 205-226.
- MACÊDO, Tania (2020). «“O romance português dos retornados”: A viagem de retorno ao império colonial português». *Revista Malemba*, 22 (jan-jun), 115-126.
- MENESES, Maria Paula; MARTINS, Bruno Sena (2013). *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginários*. Coimbra: Almedina.
- PERALTA, Elsa (2019). «A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação». *Análise Social*, 231, 310-337.
- PERALTA, Elsa [et al.] (2017). *Retornar: Traços de Memória do fim do Império*. Lisboa: Edições 70.
- PESSOA, Fernando (2013). *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim.



© José Vieira, 2024. 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>.

O PERIPLO DE TERESITA: SEXILIO GALEGO NA ARXENTINA DE PRINCIPIOS DO SÉCULO XX

DANIELA FERRÁNDEZ PÉREZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO: O presente artigo reflexiona sobre a posibilidade de que Arxentina constituíse un destino preferente para o sexilio galego das primeiras décadas do século xx. Entendendo o sexilio como a migración forzada da disidencia sexual, repasaremos algúns exemplos centrándonos no de Teresita, unha coruñesa nada a finais do xix e que gañou fama internacional por transgredir os marcos sexuais normativos. A súa historia amosa evidencias da comunidade que esperaba a moitas sexiliadas galegas no Bos Aires desta época, á vez que dos intentos das autoridades e dos saberes expertos para hixienizar o corpo nacional. Deste xeito, permítenos situar un contexto no que se vencellan espazos, desprazamentos e incluso modas artísticas como o cuplé. En resumo, sostemos que a historia de Teresita, as súas idas e voltas e a análise do seu círculo relacional achegan pistas para analizar os posibles itinerarios partillados dunha parte da poboación galega cuxas vidas foron esquecidas e silenciadas polas narrativas oficiais.

PALABRAS CHAVE: disidencia sexual; sexilio; historia queer; historia trans; Galicia.

EL PERIPLE DE TERESITA: SEXILI GALLEC A L'ARGENTINA DE PRINCIPIS DEL SEGLE XX

RESUM: Aquest article reflexiona sobre la possibilitat que l'Argentina constituís una destinació preferent per al sexili gallec de les primeres dècades del segle xx. Entenent el sexili com la migració forçada de la dissidència sexual, repassarem alguns exemples centrant-nos en el de Teresita, una corunyesa nascuda a finals del xix i que va guanyar fama internacional per transgredir els marcs sexuals normatius. La seva història mostra evidències de la comunitat que esperava a moltes sexiliades gallegues a Buenos Aires d'aquesta època, així com dels intents de les autoritats per higienitzar la nació. D'aquesta manera ens permet situar un context en què s'entrellacen espais, desplaçaments i fins i tot modes artístiques com el cuplet. En resum, sostenim que la història de Teresita, les seves anades i vingudes i l'anàlisi del seu cercle de relacions aporten pistes per analitzar els possibles itineraris compartits d'una part de la població gallega les vides de la qual han estat oblidades i silenciades per les narratives oficials.

PARAULES CLAU: dissidència sexual; sexili; història queer; història trans; Galícia.

THE JOURNEY OF TERESITA: GALICIAN SEXILE IN EARLY 20TH CENTURY ARGENTINA

ABSTRACT: This article reflects on the possibility of Argentina being a preferred destination for the Galician sexile in the early 20th century. Understanding sexile as the forced migration of sexual dissidence, we will review some examples focusing on Teresita, a sexual dissident from A Coruña who gained international fame for transgressing normative sexual boundaries. Her story gives an account of the community that awaited many sexiled Galicians.

cians in Buenos Aires at that time, as well as the attempts of the authorities to sanitize the nation. In this way, it allows us to situate a context in which spaces, displacements, and even artistic trends such as the *cuplé* are linked. In summary, we maintain that Teresita's story, her comings and goings, and the analysis of her relational circle, represent elements for analysing the possible shared itineraries of a part of the Galician population whose lives have been forgotten and silenced by official narratives.

KEYWORDS: sexual dissidence; exile; queer history; trans history; Galicia.

INTRODUCCIÓN: O SEXILIO GALEGO CARA A ARXENTINA A PRINCIPIOS DO SÉCULO XX, UN FENÓMENO ESQUECIDO

A historia da disidencia sexual¹ en Galicia é un campo en expansión que cada día nos traslada máis detalles sobre aquelas que viviron fóra das normas sexo-xenéricas imperantes no pasado. As disidentes sexuais existiron e poboaron un tempo e un espazo, movéronse, arriscáronse e en non poucas ocasións foron perseguidas e reprimidas. As súas pegadas e rastros, non só son válidas e interesantes polo seu innegable valor para a Memoria Democrática do conxunto, senón porque nos axudan a (re)ler outras cuestións xa investigadas e a entender como se imprimiron os «grandes procesos» históricos nos corpos e nas vidas daquelas que os viviron.

Nese senso, a historiografía galega contounos moito sobre a diáspora galega no período contemporáneo, mais aínda non se pronunciou sobre o fenómeno do sexilio como concepto clave para entender as migracións de persoas disidentes coa norma sexo-xenérica. Aínda que o termo *sexilio* foi acuñado por Manuel Guzmán para referirse ás persoas homosexuais que, por causa da homofobia, migraban desde Puerto Rico cara a Estados Unidos durante os anos oitenta (Guzmán 1997), emprégase nun amplo espectro para referirse ás migracións das persoas disidentes da norma sexo-xenérica motivadas polas políticas destinadas a condenalas ou expulsalas das fronteiras estatais (La Fontain-Strokes 2005: 279).

Como podemos comprobar a través dos xornais, na Galicia de finais do dezanove e principios do xx non era estraño que as persoas que transgredían

¹ Entendemos por disidentes sexuais a aquelas persoas cuxas vidas, prácticas ou desexos se afastan ou contradín as normas con respecto ao xénero e a sexualidade impostas polos dispositivos de poder, control e produción dos corpos sexuais (Rubino 2019: 65).

aberta e publicamente os códigos normativos con respecto ao xénero e a sexualidade foran sancionadas tanto penal como socialmente (Ferrández 2022). Se cadra, a coñecida historia de Elisa e Marcela é un dos mellores exemplos desta afirmación. Como nos conta Narciso de Gabriel, a parella de *female husbands*,² ao ser descuberta, foi acosada polos xornais, pola veciñanza e, posteriormente, polas xustiza ordinaria (De Gabriel 2008).

Non se trata aquí de confirmar os tópicos máis repetidos sobre Galicia e o rural galego como un lugar conservador e atrasado onde as persoas disidentes sexuais non puideron atopar espazos de liberdade, pois hai exemplos de abondo que amosan a existencia destes enclaves en cidades e tamén no rural.³ Trátase de admitir que houbo disidentes sexuais que non encontraron amparo no país ante as persecucións, o escarnio e as condenas, e decidiron poñer terra de por medio para mellorar a súa situación. Neste artigo argumentase que, nestes casos, a elección de Arxentina como destino non era casual, xa que representaba un dos principais lugares de chegada do sexilio galego de finais do XIX e principios do XX. De novo, resulta paradigmático o caso de Elisa e Marcela, pois tralo descubrimento do «matrimonio sin hombre»⁴ a parella abandonou Dumbría cara a Porto e posteriormente Arxentina. A prensa galega da época deixa pequenas pinceladas dalgunhas historias que reforzan esta hipótese, como é o caso de José Ceiba Carballo, natural de Vilalba (Lugo), quen

² Jen Manion recolle no seu ensaio *Female husbands: a trans story* multitude de casos de historias de mulleres que viviron como homes e casaron con mulleres no Reino Unido e Estados Unidos, empregando a categoría *Female Husband* (Manion 2020).

³ No ámbito urbano existiron enclaves concretos utilizados polos disidentes sexuais como puntos de encontro, reunión e sociabilidade, como poden ser os xardíns de Méndez Núñez da Coruña, os xardíns do porto de Vigo, a praia de Samil na mesma cidade ou o cine Callao e os urinarios públicos do Amboaxe, en Ferrol. No rural coñecemos historias que amosan que o contacto cotiá entre veciñas en comunidades pequenas puido actuar como un factor «normalizador» da disidencia sexual. O caso paradigmático é o de Manolo Santiso, labrego inscrito como muller ao nacer que vestiu de home unha gran parte da súa vida. Nas declaracións do expediente xudicial xerado trala súa detención en 1939 o taberneiro da aldea afirmará que Manolo Santiso non causaba «escándalo», pois a veciñanza estaba acostumada a velo frecuentar os bailes e a taberna con esa indumentaria. Arquivo do Reino de Galicia, Fondo: Audiencia Provincial, Expediente número 69, atado nº 3351.

⁴ «De la Coruña: matrimonio sin hombre», *El Diario de Pontevedra: periódico liberal de la mañana*, 01/07/1901, p. 1.

foi descuberto a bordo do vapor *Orcana* en 1898 rumbo a Arxentina vestido de muller;⁵ ou María López, unha galega que emigrou a Bos Aires para vivir vestida de home e contraer matrimonio «al revés de lo que lo hacen otras mujeres».⁶

Entre todas estas historias destaca pola cantidade de fontes que se conservan a de Teresita, unha disidente sexual coruñesa que acadou certa fama en América do Sur e España durante as dúas primeiras décadas do xx. Sobre Teresita escribiuse moito e en diferentes soportes. Durante o seu percorrido foi protagonista de novas de prensa, de reportaxes e até foi representada nunha obra de teatro. O seu contorno foi retratado por manuais de psiquiatría e criminoloxía, alén doutras publicacións da época. Para algúns cronistas da emigración galega en Arxentina, Teresita era un emigrante ilustre, un «coruñés picado de mariconería, cupletista, mozo de peita e paxaro» (Allegue 1992: 199). Para outros, simplemente era un ladrón con «ciertas inclinaciones homosexuales» (Pérez Prado 1973: 195) A fin de contas, a súa historia representa unha «vida torcida» que nos axuda a comprender un pouco mellor o fenómeno do sexilio galego cara a Arxentina a principios do xx.

POR QUE SEXILIARSE? A INFANCIA E ADOLESCENCIA DE TERESITA

A pesar de que a figura de Teresita foi traballada por múltiples autores, tamén no plano académico (Schenetti e Galeano 2019), até o día de hoxe existía unha barreira metodolóxica que non permitía profundar na súa historia separando a realidade do mito, xa que non se coñecía o nome co que a inscribiron ao nacer. Se ben sempre se pensou que este era o de Luís Fernández, grazas ao cruzamento de fontes bibliográficas e xornalísticas puidemos comprobar que se trataba de Ignacio Rojo Fernández. Nese senso, Luís Fernández non era máis que un dos tantos pseudónimos masculinos que Teresita empregou para agochar o nome e os apelidos de inscrición.⁷

⁵ «Noticias», *El lucense: diario católico de la tarde*, 29/09/1898, p.2.

⁶ «Un hombre-mujer», *El Diario de Pontevedra: periódico liberal*, 30/04/1907, p.2.

⁷ O traballo de Cristina Schenetti e Diego Galeano amosa como durante o seu percorrido por América do sur Teresita empregou diferentes pseudónimos masculinos como Luís Fernández, Armando Arriati ou Pedro Pérez (Schenetti e Galeano 2019: 94). Porén, e como

Deste xeito, as procuras na prensa histórica con este nome mostran que naceu na Coruña no ano 1889, no seo dunha familia de comerciantes acomodada pero desestruturada polo falecemento do pai durante os primeiros anos do xx.⁸ Segundo os relatos xornalísticos e bibliográficos que posteriormente farán mención á súa infancia, Teresita non demorou en amosar unha desconformidade coas normas de xénero que se esperaban dela. Tiña, como se dicía daquela, «torpes inclinaciones»,⁹ un de tantos xeitos de nomear ás que rachaban cos preceptos básicos da norma sexo-xenérica imperante.

Os cribados de xornais da época mostran que sufriu, canto menos, dúas agresións importantes na súa infancia e adolescencia, posiblemente motivadas por esta expresión de xénero disidente. Así, en 1902, con trece anos, un menor descoñecido bateulle na cara cunha barra de ferro na cidade da Coruña¹⁰ e en 1905, con quince, de novo ten que ser atendida nunha casa de socorro, esta vez en Ferrol, por unha ferida na testa causada por unha pedrada.¹¹

Durante os anos 1904 e 1905 residiu en Ferrol na casa do seu tío, aínda que sabemos que acudía regularmente á Coruña a un dos hotéis máis luxosos da cidade, o coñecido como o Hotel de Francia. Os xornais sitúana neste establecemento en marzo de 1904 cando é detida por «fugarse de la casa paterna» en Ferrol.¹² Novamente, en agosto dese mesmo ano infórmase da súa presenza na cidade, esta vez como «distinguido joven ferrolano».¹³ Non parece casual que o seu destino na Coruña fose o referido Hotel de Francia, xa que estaba situado xusto enfronte e posuía unha vista panorámica dos xardíns de

veremos, mantivo durante varios anos o nome feminino de Teresita e o sobrenome de «Princesa de Borbón». Neste senso, foi o cruzamento das novas de prensa que relataron o seu retorno en 1911 o que permitiu dar co nome de Ignacio Rojo Fernández.

⁸ En abril de 1904 dous xornais galegos fanse eco de que en Ferrol un mozo de clase acomodada tentara suicidarse nun hotel. Tratábase de Atanasio Rojo Fernández, irmán de Teresita, quen aclaraba que por mor de que o seu pai morrera poucos anos atrás, el mais o seu irmán pequeno vivían en Ferrol co seu tío, inspector de aduanas da cidade. «Un joven envenenado», *El Correo Gallego diario político de la mañana*, 4/04/1904, p. 2, e «Intento de suicido», *Diario de Pontevedra: periódico liberal*, 07/04/1904, p.2.

⁹ «Aventuras de Teresita», *El Progreso: diario liberal*, 19/03/1911, p.2.

¹⁰ «Crónica local», *El Noroeste*, 28/09/1902, p.2.

¹¹ «Noticias», *El Correo Gallego: diario político de la mañana*, 09/01/1905, p.2.

¹² «Joven ferrolano detenido», *El Correo Gallego: diario político de la mañana*, 09/01/1905, p.1.

¹³ «Crónica local», *El Noroeste*, 14/08/1904, 2.

Méndez Núñez, que funcionaban como espazo de encontro para disidentes sexuais na cidade e serán visitados por Teresita en varias ocasións durante a súa idade adulta. En 1906 o seu nome desaparece dos xornais galegos, pois a pasaxe nun vapor cara a Arxentina abría un novo capítulo na vida desta disidente sexual.

Os xornais posteriores dan conta do sexilio de Teresita e informan de que marchou de Galicia na súa adolescencia porque a súa familia «aconsejó a la policía que le dieran orden de abandonar La Coruña».¹⁴ Con todo, coñecendo estes detalles da súa infancia e adolescencia, acrecentamos as agresións que sufriu e a falla de liberdade para moverse libre e de xeito anónimo tralo seu traslado a Ferrol ás posibles causas que motivaron a súa partida. Este sería o primeiro de moitos sexilios dunha vida atrapada nun tránsito torcido entre o público e o privado, polos lindes que bordean as fronteiras entre países, mais tamén entre identidade, sexo e xénero.

ARXENTINA COMO DESTINO

A pregunta sobre por que Bos Aires, en particular, e Arxentina en xeral foron destinos preferentes para as disidentes sexuais galegas a principios do século XX ofrece, en primeiro termo, múltiples respostas.

A primeira encontrámola na idea de que podía representar un lugar máis aberto e permisivo que a Galicia que ficaba atrás. É certo que a finais do século XIX e a principios do XX atopamos un período laico na historia nacional arxentina que levou a unha ruptura das relacións diplomáticas coa Santa Sé.¹⁵ É certo, tamén, que os continxentes masivos de emigrantes europeos que chegaban nesta época facían de Bos Aires unha cidade cosmopolita e diversa que podía propiciar anonimato e espazos de encontro entre iguais para as disidentes sexuais que viñan de fóra, como así aconteceu. Así e todo, as elites da Arxentina do cambio de século eran conscientes do reto que supuña homoxeneizar toda esta diversidade de xentes nos procesos de construción da nación

¹⁴ «¿Quién será?», *La Libertad*, 02/11/1923, p. 2.

¹⁵ Para Osvaldo Bazán habería que procurar os motivos desta ruptura na aprobación de leis como a de Matrimonio Civil, Rexistro Civil ou Educación Común (Bazán 2004: 110).

(Rodríguez 2017). Para isto, era preciso integrar as emigrantes neses procesos, tarefa que requiría cribar e hixienizar toda esa poboación para (re)ordenar os desaxustes morais que causaba no corpo nacional.¹⁶ Como se verá, esta biopolítica concreta marcou un contexto de persecucións e detencións contra as disidentes sexuais que cuestiona en gran medida a hipótese de que Arxentina constituíse un espazo máis seguro que o de partida.

Aínda que asumimos que a procura de anonimato e, sobre todo, comunidade, son os principais beneficios procurados por quen emprende un exilio (Aragó 2020: 21), cómpre ter en conta a actuación doutros factores na selección do destino que veñen marcados polo contexto espazo-temporal do que se parte. Nese senso, atrevémonos a afirmar que a razón principal de que Arxentina fixera parte destes itinerarios é que representaba un dos destinos máis recorrentes da emigración atlántica galega a principios do século xx (Villares e Fernández 1996). A presenza dunha cada vez máis grande masa de galegas emigradas neste país actuaría, á súa vez, como efecto chamada para novos desembarcos de continxente migratorio, que procuraba o amparo de redes previas de amigos, veciños ou familiares das que valerse para desenvolverse nos inicios (Otero 2003: 74). Así, as disidentes sexuais galegas que procuraban unha saída na diáspora planificaban a viaxe con base nas experiencias coñecidas, xa fose por familiares, por amigos, por veciños ou polas promesas de éxito que auguraban as campañas publicitarias das navieiras na prensa.¹⁷ As posibilidades materiais da viaxe tamén premarcaban este itinerario, con buques que saían frecuentemente cara a Arxentina desde Vigo ou A Coruña.

HIXIENISTAS NA CIDADE DAS COFRADÍAS

Fica claro a través dos parágrafos anteriores que as disidentes sexuais galegas que chegaban a Arxentina nesta cronoloxía non atopaban un lugar máis permisivo do que deixaban atrás, pero si un espazo cosmopolita coa capacidade de acoller unha potencial comunidade. O caso de Teresita, de novo, ilustra-nos sobre a existencia desa comunidade en Bos Aires e os beneficios que

¹⁶ Unha análise minuciosa deste proceso no ensaio de Jorge Salessi (1995).

¹⁷ Sobre a propaganda da emigración na prensa galega ver Luca de Tena, 1993.

achegaba para estas vidas excluídas do status de cidadanía. E é que esta sexiliada galega integrouse á súa chegada na esfera das *cofradías*, organizacións de soporte e solidariedade entre disidentes sexuais —moitas delas emigrantes e precarias— na cidade destes contextos. Sobre isto son varias as fontes que nos ilustran.

A primeira é a revista *Archivos de psiquiatría, criminología y ciencias afines* (1902-1913), unha publicación periódica impulsada polos principais hixienistas da República nesta altura. Entre eles, puxéronlle corpo a unha rede que ligaba a Facultade de Medicina de Bos Aires coa Penitenciaría Nacional e a Policía Federal, na que, en palabras de Osvaldo Bazán, «el estudio científico se alió con la represión» (Bazán 2004: 114). Un dos principais nodos desta rede era o médico legal e tenente xeneral do exército Arxentino Francisco de Veyga, quen, entre os anos 1902 e 1904, entrevistou moitas disidentes sexuais detidas, publicando despois as súas taxonomías nos *Archivos*. A pesar de que os seus artigos son anteriores á chegada de Teresita, neles é posible apreciar a existencia dunha subcultura conformada por «invertidos»,¹⁸ que se movían polos baixos fondos do Bos Aires da época. Nos «casos clínicos» que presenta obsérvase, ademais, unha alta presenza de emigrantes procedentes de España, como o son as chamadas Manón, Rosita de la Plata ou La Bella Otero.¹⁹ Nas súas «historias», relatadas cunha retórica vencellada á patoloxía, á criminalidade e á prostitución, é posible albiscar rastros da existencia de vínculos de solidariedade entre elas e da construción de espazos de liberdade como «tertulias» ou «bailes de invertidos».

En 1908 achegámonos de novo á subcultura das confrarías grazas ao ensaio de Eusebio Gómez titulado *La Mala Vida en Buenos Aires*. A idea de «la mala vida» xorde dun xeito transnacional entre as últimas décadas do XIX e as primeiras do XX, dando de si publicacións en lugares como Italia, España ou, neste caso, Bos Aires.²⁰ Estes manuais reflectían as tensións compartidas pola

¹⁸ O termo invertido fai referencia á «inversión sexual». Para máis información sobre o proceso a través do cal os saberes expertos constrúen e empregan esta etiqueta, é de referencia a obra de Vázquez e Cleminson (2011).

¹⁹ Na antoloxía recompilada por Alejandra Mailhe é posible consultar algúns destes artigos (Mailhe 2016).

²⁰ Para Italia *La Mala Vita a Roma* (Niceforo, Alfredo; Scipio, Sighele 1898). En España existe unha publicación relativa á Mala Vida en Madrid (Quirós, Bernardo 1901) e outra para Barcelona (Bembo, Max 1912).

dexeneración moral da sociedade nun contexto de auxe das explicacións patolóxicas e criminais do comportamento desviado en diferentes países de Europa e América (Cleminson e Fuentes 2009). Deste xeito, no caso da obra bonaerense, a «mala vida» aparece de novo vencellada á aglomeración urbana causada pola inmigración masiva (Dovio 2012). Como parte desa «mala vida» Gómez describirá as *cofradías de invertidos* como puntos de encontro de sociabilidade, de solidariedade e de apoio mutuo para disidentes sexuais. Deste xeito, relata como os seus integrantes adquiren nomes de muller e utilizan un código comunicativo propio inspirado no lunfardo,²¹ rastros que nos falan, de novo, da aludida presenza de comunidade.

Será en 1912 cando poidamos situar a Teresita nunha destas *cofradías* grazas á reportaxe asinada por Juan José de Soiza Reilly na revista *Frey Mochó* e titulada «Buenos Aires tenebroso: ladrones vestidos de mujer». Nel describe unha *cofradía* específica chamada «las Evas hombrunas» cuxas integrantes estaban supostamente lideradas por Teresita, xa co alcume de «La Princesa de Borbón» e bautizada por Soiza como «el rey de los ladrones vestidos de mujer». Para Soiza na confraría «los adeptos se adivinan, se huelen, se buscan...», referíndose á existencia dunha irmandade entre as súas integrantes que valida o seu estilo de vida, dado que entre elas se «autosugestionan» e «recíprocamente, se dan nombres melodiosos y románticos».²² Ao igual que acontece cos artigos de De Veyga, na descrición que se fai das compoñentes da *cofradía* evidénciase unha alta presenza de emigrantes, como son la Gallega, la Madrileña, la Inglesa ou la Chilena. Para Soiza Reilly, de entre todas elas destacaba unha inmigrante española que utilizaba o sobrenome de La Bella Otero e que «se disputa el prestigio popular» con Teresita. Parece ser que La Bella Otero, quen adoptou o mesmo título que a famosa cupletista de Valga, e que xa aparecera tanto nun artigo nos *Archivos* de De Veyga como en *La Mala Vida en Buenos Aires*, foi durante un tempo compañeira de viaxes de Teresita. Polo menos así o amosa a seguinte fotografía (Fig. 1.) publicada por Gonzalo Allegue na obra *Galegos: as mans de América* (1992).

A fotografía de Allegue constata a relación entre estas dúas persoas que se atopaban non só na súa transgresión dos marcos normativos con respecto ao

²¹ Xerga que se estendeu entre boa parte do proletariado emigrante de Río de la Plata e Santa Fe durante o cambio de século.

²² Juan José Soiza Reilly, «Buenos Aires tenebroso: ladrones vestidos de mujer», *Frey Mochó*, no. 6 (7 June 1912), 70.



Figura 1. Teresita (esquerda) e La Bella Otero (dereita). Fonte: Gonzalo Allegue, *Galegos: as mans de América* (1992: 200).

xénero e a sexualidade, senón na súa orixe inmigrante. En conxunto, a revista *Archivos*, o libro *La Mala Vida...* e a reportaxe de Soiza relacionábanas cunha subcultura organizada para artellar espazos de liberdade e lazos de apoio cos que subsistir á exclusión. Observamos así como o sexilio dotou a Teresita de comunidade, mais unha comunidade efémera e inestable incapaz de resistir os embates da biopolítica hixienista, como veremos posteriormente.

RIDICULIZANDO OS MARCOS SEXUAIS NORMATIVOS A TRAVÉS DA ESCENA

O alcume de Teresita, la Princesa de Borbón, será representado pouco en 1914 na obra de teatro *Los Invertidos* de José González Castillo, unha función de inspiración realista que trataba de reflectir un drama burgués ambientado na disidencia sexual

bonaerense da época. Aínda que a obra foi prohibida poucas semanas despois da súa estrea por causas de moralidade, é considerada pioneira na literatura de lingua española por expoñer un universo da disidencia sexual nuns códigos ausentes até este momento (Peralta 2017: 151).

O personaxe de la Princesa de Borbón, inspirado en Teresita,²³ aparece no segundo acto imitando na vestimenta e nos movementos unha muller elegante, bailando tango e dicindo que lle gustaría nacer muller.²⁴ Para Rosana López Rodríguez a súa escena é festiva e exenta de dramatismo, «con la naturalidad propia de aquellos que han podido escapar a la ideología de la hetero-

²³ Alfonso Ure, director da segunda montaxe da obra en 1991, afirmaba que González Castillo se inspirou en persoas reais para as personaxes, especificando que La Princesa de Borbón era unha «conocida marica de idéntico nombre» (Citado por Peralta 2017: 132).

²⁴ Concretamente, «¡Ay! ¡Quién hubiera nacido mujer!» (González Castillo 1908: 38).



Figura 2. Teresita, la Princesa de Borbón (esquerda) e La Bella Otero (dereita). Fonte: Juan José Soiza Reilly (1912: 66–71) e Eusebio Gómez, (1908: 186).

sexualidad» (López 2011: 22). Nese senso, para De Whitte, o seu personaxe é unha burla cara ás tensións hixienistas da elite dirixente da cidade que atravesan a obra, ridiculizándoas dun xeito semellante a como despois se fará na cultura drag (De Whitte 2015: 80). O espazo que ocupa, coñecido como *La garçonniere*, é unha especie de club situado á marxe da moralidade, onde existía liberdade para actuar e *performar* alén dos límites que esta impuña. A obra, a fin de contas, acaba por representar expresións, lugares e subxectividades inspiradas no submundo «marica» do Bos Aires do 1900 (Peralta 2017: 147) no que se insería Teresita. Non se trata de asumir aquí unha translación realista de aspectos concretos da súa vida cara ao palco, senón de reflectir como se intentaba plasmar no personaxe un xeito concreto de resistir e enfrontar un sistema que condenaba a súa mesma existencia.

Esta irreverencia, burla e ridiculización dos marcos normativos de xénero obsérvase en primeira persoa no caso de La Bella Otero, compañeira de Teresita. Como se dixo anteriormente, La Bella Otero era a protagonista dun dos



Figura 3. Unha das fotografías entregadas por La Bella Otero a De Veyga. Fonte: «La Bella Otero: pederasta pasivo» (Gómez 1908: 183).

artigos de De Veyga publicados nos *Archivos*.²⁵ Con todo, e a diferenza do resto de «casos clínicos», este reproducía textos en primeira persoa que a propia Otero lle entregara ao hixienista. Para Bazán que este material rematase no principal órgano de expresión dos hixienistas non é un asunto menor, xa que con el La Bella Otero conseguiu incluír «un show en plena revista científica» (Bazán 2004: 142). E é que, a través dos seus textos e poemas Otero constrúe un relato no que se asume á marxe da norma sexual —«siempre me he creído mujer y por eso uso vestido de mujer» ou «Si con la boca yo te incomodo, y por atrás me quieres amar, no tengas miedo, chinito mío, que pronto mucho vas a gozar»—, mais no que resulta imposible distinguir a realidade e o reflexo da súa propia vida dunha actuación burlona e irónica. Nestes textos conságrase unha «imitación de estrelas» na que suplanta á diva de Valga que triunfaba en París —«he estado en París, donde bailé en los cafés conciertos dándole mucha envidia a otra mujer que usa mi mismo

nombre para pasar por mí»—, atrevéndose tamén a ridiculizar a idea de muller burguesa²⁶ e, incluso, o propio concepto de muller vencellado coa maternidade: «No quiero tener más hijos, pues me han hecho sufrir mucho los dolores del parto, aunque me asistieron mis amigas ‘Magda’ y ‘Lucia’, que no entienden de parto, porque nunca han estado embarazadas, porque están enfermas de los ovarios». A súa lectura en conxunto evoca, como ben sinalou Bazán, un espectáculo de transformismo con referencias a «cafés concierto» e con fotografías de estudio.

²⁵ Concretamente, o caso de La Bella Otero foi reproducido poucos anos despois por Eusebio Gómez (Gómez 1908: 143).

²⁶ «Otras ocasiones me gustaría tomar el hábito de monja carmelita, porque soy devota de Santa Teresa de Jesús, lo mismo que las mujeres aristocráticas, pero como no soy capaz de renunciar a los placeres del mundo, me quedo en mi casa a trabajar haciendo costuras y bordados para los pobres» (Gómez 1908: 189).

O certo é que se volvemos situar o enfoque na vida de Teresita, encontramos múltiples referencias que vinculan o seu caso coa expansión artística do transformismo escénico que tivo lugar durante estas décadas tanto en América Latina como en Europa, dentro do xénero artístico do cuplé.²⁷ Tanto nas representacións que La Bella Otero lle entregaba a De Veyga como na imaxe que se constrúe de la Princesa de Borbón en *Los Invertidos*, observamos trazas propias da escena do cuplé e do fenómeno da *sicalipsis*, principalmente o uso de dobres sentidos e unha ironía conducida a través de xogos retóricos (Vellojín 2019: 214). Nese senso, a esfera artística do cuplé e do transformismo evidénciase durante o primeiro terzo do século como un espazo que atraía á disidencia sexual (Mira 2007: 155), e no que prácticas como o travestismo podían abrir a porta, incluso, á fama e ao diñeiro.²⁸

O fenómeno do transformismo constituíuse como un espazo no que disidentes sexuais como Teresita e La Bella Otero puideron expresarse e desenvolver prácticas perseguidas fóra dos teatros, das salas e dos cafés concerto. Durante a súa popularización a principios de século actuou como ponte transatlántica entre a Península Ibérica e América Latina, con nomes que acadaban fama internacional e que estendían as súas xiras a un e outro lado do océano. Este momento concreto puido servir de oportunidade para o retorno dalgunhas persoas, como é o caso do transformista monfortino Julio Rodríguez, Jules.²⁹

Malia o exposto, Teresita non formou parte dese pequeno grupo de transformistas que conseguiron fama, diñeiro e aclamación enchendo de público os teatros durante estas décadas. E é que as súas prácticas non conseguiron entrar nese atavío de respectabilidade que adquirían outros como Foliers ou De Bries, senón que ficaron no marco da aberración e a criminalidade. A pesar

²⁷ Gonzalo Allegue afirma que Teresita «cantou cuplés nos mellores cafés concerto de Buenos Aires, Montevideo, Río e Chile» (Allegue 1992: 200). Por outra banda, Schenetti e Galeano escriben que atopou un espazo de expresión no transformismo escénico e o cabaret na provincia de Rosario, posteriormente no Moulin Rouge de Río de Xaneiro (Schenetti e Galeano 2019: 93).

²⁸ Un exemplo sería a figura de Edmond de Bries, coñecido transformista e imitador de estrelas que saltou á fama a comezos do xx (a súa biografía en Usó 2019).

²⁹ Julio Rodríguez, «Jules», era un transformista que retornou en 1911 desde América onde gañara o sobrenome de «O segundo Fregoli». Os xornais contan que tralo seu retorno actuou en Monforte ante centos de veciñas. «Lugo», *Galicia: revista semanal ilustrada* 15/07/1911, p. 8.

disto, é interesante considerar este marco á hora de analizar os contextos que atravesaron o sexilio de principios do xx.

UNHA HISTORIA DE IDAS E VOLTAS

En 1911 moitos xornais de Galicia e Madrid facíanse eco da chegada de Teresita en barco á Coruña, expulsada de diferentes países de América Latina. Coincidían en que chegaba vestida de muller e que, debido ao escándalo que causou o seu desembarco en Galicia, tivo que partir para Madrid onde se acabou relacionando cos círculos de invertidos da cidade. Nas novas destes xornais repetíanse mitos sobre a súa historia que, como despois publicaría Soiza Reilly, tamén lla acompañaban en Arxentina.³⁰ Deste xeito, *El liberal* falaba da súa capacidade para seducir e enganar a homes ricos, políticos e banqueiros, grazas aos cales amasara unha gran fortuna.³¹ Pola súa banda, *El Fusil* replicaba a nova do ABC na que se contaba que Teresita fora expulsada de Chile por manter relacións sentimentais con dous ministros do Goberno.³² No fondo, todas estas historias só servían para revelar as tensións que xeraba un personaxe como Teresita na norma sexo-xenérica imperante:

Teresita, el rey de los mignones, el emperador de los ninfos, que ha pasado por La Coruña conmoviéndola como un terremoto, ¿ha llegado a Madrid?... Infórmese la Policía, vigile los hoteles, averigüe dónde se oculta, tímido y prudente, o donde se hospeda, temerario y desafiador, el cabecilla de los estetas, mezcla increíble de vigor y debilidad, de audacia y medrosía, y ponga a buen recaudo, por lo que pueda ocurrir, a ese émulo de Óscar Wilde y de José María el de Sierra Morena. («Teresita», *Heraldo de Madrid* 17/03/1911, p. 1).

Segundo o contido das historias que se contaban sobre ela, Teresita era capaz de facerse pasar por muller e transitar así entre os moldes sexuais normativos. Era posible, con iso, que enganase a homes «de ben» e desestabiliza-

³⁰ Soiza conta na súa reportaxe que en Santiago de Chile un mozo, crendo que Teresita era muller, suicidouse por ela. Do mesmo xeito, di que en Rivera (Uruguai) enganou ao comisario de policía que paseou da man con ela e a levou ao Club Social (Soiza, 1912: 70).

³¹ *El Liberal (Madrid)*, 17/03/1911, p. 1.

³² «Don Teresito», *El Fusil (Madrid)*, 18/03/1911, p. 2.



Figura 4. «Teresita en Madrid». Fonte: Madrid Cómico, 25/03/1911, p. 7.

se a orde social. Esta representación que se fai dela nunha publicación satírica de Madrid evidencia a anterior afirmación. Nótese como é debuxada sen caracteres que permitan identificar o seu sexo rexistral.

Nese senso, en *El Liberal* recóllense abertamente estas ansiedades ao expoñer os «peligros insospechados de la seducción», xa que desde esa altura sería preciso sospeitar de calquera pretendente por se fose un home travestido.³³ As cabeceiras de prensa histórica serán durante uns meses un goteo constante de novas sobre Teresita que seguen os seus pasos, alertan ás autoridades ou incitan a perseguila. Finalmente, parece ser que foi expulsada de volta para América Latina nun novo exilio que, como veremos, non sería o último.

Neste punto, Schenetti e Galeano relatán no seu artigo parte das viaxes de la Princesa pola costa atlántica suramericana entre os anos 1912 e 1919. Estas

³³ *El Liberal* (Madrid), 18/03/1911, p. 1.



Figura 5. Teresita en Brasil. Fonte: *Correio da Manhã*, Río de Xaneiro, 24/12/1912, p. 5.

autoras sitúana nun tránsito incesante entre Arxentina, Chile e Brasil no que, a pesar de utilizar diferentes pseudónimos e estratexias, será constantemente perseguida polas autoridades locais e deportada de novo (Schenetti e Galeano 2019).

Sen dúbida, nesta altura para Teresita o sexilio non achegaba estabilidade nin comunidade, senón que só implicaba máis sexilio, polo que decidiu emprender o seu derradeiro retorno cara á península en 1920. Aínda que fontes bibliográficas como o ensaio de Gonzalo Allegue pechaban a súa historia deixándoa pobre, cana, soa e excluída en Arxentina, coñecer o seu nome de inscrición a través do cruzamento de hemerografía histórica non só nos permitiu saber que volveu, senón que posibilitou seguir o seu rastro durante vinte anos máis.

As fontes indican unha vida nas mares que se move entre A Coruña e Barcelona, posiblemente na procura da comunidade que auguraba aquela cidade en espazos como o Barrio Chinés ou en cabarés como *La Criolla*. Para a Teresita destes anos as detencións sucédense como un goteo no seu historial que posiblemente estea por tras de que lle fose aplicada en 1934, ao pouco de ser aprobada, a lei de Vagos e Maleantes en Madrid.³⁴ Estas detencións e procesos falan de continuas estadias nos calabozos, algunhas por escándalo ou posesión de cocaína, mais a maioría vencelladas con pequenos furtos. Roubaba carteiras, obxectos persoais e incluso comida, seguramente para subsistir. Como amosa a seguinte táboa, dúas destas detencións tiveron lugar nas inmediacións dos xardíns de Méndez Núñez na Coruña. O mesmo espazo do que tiña vistas panorámicas o Hotel Francia ao que se escapaba na súa adolescencia, e que seguiría sendo durante moitos anos un lugar de encontro para as disidentes sexuais da cidade.

³⁴ «Audiencia Provincial», *La Libertad*, 14/11/1934

Táboa 1. Detencións e procesos xudiciais de Teresita (1923-1939).

Fonte: Elaboración propia con fontes de prensa histórica.

Feito	Lugar e contexto	Fonte	Data
«Por promover un fuerte escándalo»	Xardíns de Méndez Núñez (A Coruña), espazo de encontro para disidentes sexuais da cidade.	<i>El Ideal Gallego, diario católico, regionalista e independiente</i>	24/08/1923
Posesión de cocaína	Barcelona. Encontrábase con outro home que a acusa de propoñerlle «actos inmorais». Encóntrasele cocaína, polo que é procesada.	<i>El Día Gráfico</i>	5/08/1927
Furto	Barcelona. Furta un obxecto dunha tenda valorado en 125 pts.	<i>El Día Gráfico</i>	14/03/1928
Tentativa de furto a un turista americano	A Coruña. A nova refírese a ela como «el Princessita de Borbón».	<i>La Provincia: diario de información y de intereses generales</i>	20/07/1928
Tentativa de furto	A Coruña. Descuberta no momento que lle roubaba a carteira a un emigrante.	<i>La Provincia: diario de información y de intereses generales</i>	17/10/1928
Delitos de furto	Barcelona. Proceso por dous delitos de furto. O fiscal pide catro meses de cadea por cada delito.	<i>El Día Gráfico</i>	17/09/1930
«Por escandaloso»	A Coruña. De novo, detida nas inmediacións dos xardíns de Méndez Núñez por promover un escándalo.	<i>El Ideal Gallego, diario católico, regionalista e independiente</i>	23/12/1930
Furto dunha lata de marmelo	A Coruña. Proceso na Audiencia Provincial por furto dunha lata de marmelo.	<i>Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña</i>	25/02/1932
«Por inmoral»	Confinada no Concello de Fene.	<i>El Eco de Santiago: diario independiente</i>	4/12/1937

O proceso que se lle abre na Audiencia Provincial polo furto dunha lata de marmelo en 1932 foi un dos datos chave para reconstruír a súa historia, xa que non só amosa o nome de inscrición, senón que fai referencia ao dos seus pais. Nos datos que presenta a sentenza, publicada no Boletín Oficial da Provincia, aparece que Ignacio Rojo Fernández, alias «El Princesita de Borbón», é de profesión escenógrafo. Semella que a estas alturas, se por acaso Teresita non seguía vencellada co mundo do teatro, polo menos conservaba restos desta evidencia no historial que dela posuía a Audiencia.

A derradeira detención que nos consta ten lugar en 1939 no Concello de Fene, posiblemente nalgunha viaxe a Ferrol onde residía a súa familia. Non é o último rastro que temos sobre ela, pois sabemos que ese mesmo ano lle solicitou licenza ao Concello da Coruña para a apertura dun establecemento de bebidas, un bodegón,³⁵ no barrio de Monte Alto.

CONCLUSIÓN

A través desta historia Arxentina fica incluída na memoria LGBTQ+ galega como un destino de sexilio coas súas propias características. Un destino que nace e permanece durante un contexto concreto no que a emigración galega se dirixe de xeito masivo cara a ese país. Como amosa o seu itinerario, Teresita seguiu estes fluxos para chegar a unha cidade cosmopolita na que subsistía unha comunidade agochada nas marxes do permitido, as *cofradías*. Nelas atopou outras inmigrantes, algunhas das cales galegas, e incluso compañeiras de viaxe como La Bella Otero. Nesa comunidade, polo tanto, algunhas disidentes sexuais galegas encontraron familia, solidariedade e apoio para subsistir.

Isto todo acontece durante os anos de auge do transformismo escénico dentro da esfera do cuplé, que non só axuda a xerar novos espazos de expresión senón que tamén lles abre a porta, canto menos a algunhas, a posibilidades de subsistencia. Posibilidades que se sumarían aos recursos habituais destes grupos de disidentes sexuais centrados na órbita de traballos feminizados como o de salóns de peiteado, serventas ou incluso a prostitución (Schenetti

³⁵ «Solicitud de licencia para a apertura dun bodegón na Rúa Hércules», Arquivo Municipal da Coruña, Licencias de apertura de establecementos, Caixa 8746-3.

e Galeano 2019). Posibilidades que, a fin de contas, non chegaban máis que para manter unha vida nas marxes marcada pola persecución das autoridades e a criminalización dos saberes expertos.

A historia de Teresita, atravesada polo furto, a cocaína e a inmoralidade, dá conta desta afirmación. No seu percorrido conflúen múltiples modelos de sexilio, desde a partida na procura dun espazo de maior liberdade até a expulsión directa por parte das autoridades. Un sexilio que ten diferentes planos, podendo ser transatlántico, entre países dentro do continente americano ou mesmo entre cidades do propio Estado español. Os camiños de ida e volta sucéndense no seu historial e sobrepóñense entre eles imposibilitando fixar un fogar. Para Teresita o sexilio non foi un destino senón unha viaxe dificultosa cara á tranquilidade que concede o anonimato, cara á liberdade de compartir con iguais. Ao final, resulta paradoxal que, segundo as fontes, parecera que logrou acadar ese anonimato abrindo un bar na Coruña en 1939 e esa liberdade rolando os xardíns de Méndez Núñez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGUE, Gonzalo (1992). *Galegos: as mans de América*. Vigo: Nigra, 1992.
- ARAGÓ, Bernat (2020). «De “marica de poble” a la gran ciutat: una aproximació al sexili». *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 21, 11-36.
- BAZÁN, Osvaldo (2004). *Historia de la homosexualidad en Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Bos Aires: Marea Editorial.
- CLEMINSON, Richard; FUENTES, Teresa (2009). «“La mala vida”: source and focus of degeneration, degeneracy and decline». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10 (4), 385-397.
- DE GABRIEL, Narciso (2008). *Elisa e Marcela, alén dos homes*. Vigo: Nigra.
- BEN DE WITTE (2015). «Historicizing the “Traveling” Queer Theatricalities of González Castillo’s *Los Invertidos*». *Theatre Research International*, 40, 79-82.
- DOVIO, Mariana Angela (2012). «La noción de la “mala vida” en la revista *Archivos de Psiquiatría, Criminología, Medicina Legal y Ciencias Afines*, Buenos Aires (1902-1913) en relación al higienismo argentino». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en liña]. Disponible: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/63961>>.
- FERRÁNDEZ, Daniela (2022). *A defunción dos sexos: disidentes sexuais na Galiza contemporánea*. Vigo: Xerais.
- GÓMEZ, Eusebio (1908). *La mala vida en Buenos Aires*. Bos Aires: Juan Roldán.

- GUZMÁN, Manuel (1997). «Pa' la escolita con mucho cuida'ó y por la orillita»: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation». Frances Negrón; Ramón Grosfoguel (eds.). *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 209–230.
- LA FONTAIN-STROKES, Laurence (2005). «Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora». Brad Epps, Keja Valens; Bill Johnson (eds.). *Passing lines: sexuality and immigration*. Cambridge: Harvard University, 275–309.
- LUCA DE TENA, Gustavo, (1993). *Noticias de América: O relato da grande emigración americana na prensa de Galicia e de Ultramar*. Vigo: Nigra.
- LÓPEZ, Rosana (2011). «El Criticón. José González Castillo, el teatro como arma», introducción a José González Castillo. *Los invertidos y otras obras*. Bos Aires: R&R.
- MAILHE, Alejandra (2016). *Archivos de Psiquiatría y Criminología (1902-1913)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- MANION, Jen (2020). *Female Husbands: A Trans History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MIRA, Alberto (2007). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Barcelona: Egales.
- OTERO, Hernán (2003). «Endogamia e integración de emigrantes na Arxentina moderna: Balances e perspectivas dende un enfoque rexional». *Estudios migratorios*, 15-16, 49-86.
- PERALTA, Jorge Luís (2017). «Espacio y homoerotismo en *Los Invertidos* (1914) de José González Castillo». Mercedes Ortega; Julio Penenrey (eds.). *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los estudios de género*. Barranquilla (Arxentina): Universidad del Atlántico, 123-150.
- PÉREZ PRADO, Antón (1973). *Los gallegos y Buenos Aires*. Bos Aires: Ediciones la Bastilla.
- RUBINO, Atilano (2019) «Hacia una (in)definición de la disidencia sexual: una propuesta de análisis en la cultura». *Luthor*, 39, 62–80.
- RODRÍGUEZ, Miguel (2017), «Buenos Aires y Ciudad de México, a principios del siglo xx: ¿Cosmópolis?», *L'Ordinaire des Amériques*, 223 [en línea] [13 abril 2023] <<https://journals.openedition.org/ordea/3634>>.
- SALESSI, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*. Bos Aires: Beatríz Viterbo.
- SCHETTINI, Cristina; GALEANO, Diego (2019). «Una historia verosímil de la Princesa de Borbón: trabajo, género y sexualidad en América del Sur, 1905-1919». Rosana Baragán (coord). *Trabajos y trabajadores en América Latina (s. XVI-XXI)*. Bolivia: Centro de Investigaciones Sociales, 87-109.
- USÓ, Juan Carlos (2019). *Orgullo travestido, Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo xx*. Santander: El desvelo Ediciones.

- VÁZQUEZ, Francisco; CLEMINSON, Richard (2011). *Los invisibles: una historia de la homosexualidad masculina en España*. Granada: Comares Historia.
- VELLOJÍN, Guillermo (2019). «Farándula de plumas y postfín: cuplé y sensibilidad *camp* en la España del siglo XX». Enrique Encabo (ed). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- VILLARES, Ramón; FERNÁNDEZ, Marcelino (1996). *Historia da emigración galega a América*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.



© Daniela Ferrández Pérez, 2024. 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>.

FICÇÃO CIENTÍFICA INFANTOJUVENIL: UMA ANÁLISE DO ÍCONE DO ROBÔ NA OBRA *OS PASSAGEIROS DO FUTURO*

KÉSIA RAFAELLE RIBEIRO ANDRADE
Universidade Federal do Maranhão

NAIARA S. ARAÚJO
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo analisar *Os Passageiros do Futuro*, de Wilson Rocha, a partir da perspectiva de Gary Wolfe (1979) em *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction*, focando sobretudo no ícone do robô. Como aporte teórico, são consideradas as contribuições de críticos como Henschel, et al. (2021), Goodbody (2021), Araújo (2022; 2014), Wolfe (2016) e Ginway (2005), enquanto críticos que abordam características da ficção científica, com foco em elementos ficcionais iconográficos que levam o leitor a refletir sobre aspectos como os impactos do uso desmedido da tecnologia no meio ambiente. Além disso, por meio dos personagens Grande Bolha e Log, propõe-se compreender como o ícone do robô, muitas vezes, retrata características sociais e culturais que dialogam diretamente com os impactos causados pelos avanços tecnológicos na sociedade como um todo.
PALAVRAS-CHAVE: iconografia; robô; ficção científica infantojuvenil.

CIÈNCIA-FICCIÓ CIENTÍFICA INFANTIL I JUVENIL: UNA ANÀLISI
DE LA ICONA DEL ROBOT A L'OBRA *OS PASSAGEIROS DO FUTURO*

RESUM: El present estudi té com a objectiu analitzar *Os Passageiros do Futuro*, de Wilson Rocha, des de la perspectiva de Gary Wolfe (1979) a *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction*, centrant-se principalment en la icona del robot. Com a contribució teòrica, es consideren les aportacions de crítics com Henschel [et al.] (2021), Goodbody (2021), Araújo (2022; 2014), Wolfe (2016) i Ginway (2005), mentre que els crítics que aborden característiques de la ciència-ficció se centren en elements ficticis iconogràfics que porten el lector a reflexionar sobre aspectes com els impactes de l'ús excessiu de la tecnologia en el medi ambient. A més, a través dels personatges Grande Bolha i Log, es proposa entendre com la icona del robot sovint retrata característiques socials i culturals que dialoguen directament amb els impactes causats pels avenços tecnològics en la societat en conjunt.
PARAULES CLAU: iconografia; robot; ciència-ficció infantil.

CHILDREN'S SCIENCE FICTION: AN ANALYSIS
OF THE ROBOT ICON IN THE WORK *OS PASSAGEIROS DO FUTURO*

ABSTRACT: The present study aims to analyze *Os Passageiros do Futuro*, by Wilson Rocha, from the perspective of Gary Wolfe (1979) in *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction*, focusing mainly on the robot icon. As a theoretical foundation, the contributions of critics such as Henschel, et al (2021), Goodbody (2021), Araújo (2022; 2014),

Wolfe (2016) and Ginway (2005) are considered, as critics who address characteristics of science fiction, with a focus on iconographic fictional elements that lead the reader to reflect on aspects such as the impacts of the excessive use of technology on the environment. In addition, through the characters Grande Bolha and Log, we propose an understanding of how the robot icon often portrays social and cultural characteristics that dialogue directly with the impacts caused by technological advances in society as a whole.

KEYWORDS: iconography; robot; children's science fiction.

1. INTRODUÇÃO

Uma escola comandada por um robô, cabines de teletransporte, androides que auxiliam estudantes nos estudos, bibliotecas holográficas e outros aparatos tecnológicos: esse é o contexto futurista em que está ambientado o livro *Os Passageiros do Futuro*, ficção científica (FC) produzida por Wilson Rocha, em 1987. A obra narra a trajetória de um grupo de amigos, cujo integrante principal é um adolescente, chamado Delon, que no ano 3000 captura um planeta anão no deserto de Zônia — aparentemente a Amazônia, que sofreu danos irreversíveis até se tornar um local sem vida. Ao perderem os habitantes desse planeta, os adolescentes viajam para o passado no intuito de encontrá-los e levá-los de volta ao seu mundo.

Nesse estranho encontro entre um mundo que já não existia e um futuro extremamente desenvolvido, representado pela chegada de Delon, um garoto do século xxx, ao ano 1987, é possível perceber o perigo que a humanidade corre de perder as suas riquezas naturais, bem como os valores e as características essenciais que nos tornam humanos, como a interação social, a empatia e a simples contemplação da natureza. A obra também retrata que o mal uso da tecnologia pode afetar, principalmente, as crianças e os jovens, por se tornarem dependentes das facilidades e comodidades trazidas pela tecnologia e por trocarem a companhia humana por aparelhos tecnológicos.

Assim, a fim de considerar alguns possíveis impactos acerca dessa problemática, propõe-se analisar os personagens Grande Bolha e Log, da obra *Os Passageiros do Futuro* (1987), por meio da observação de como sua convivência com as pessoas em 3000, em especial com um grupo de adolescentes representado pelos personagens B-Hor, Thera, Delon e Plick, afeta as interações humanas, bem como representa alguns aspectos sociais e culturais. Para isso, será realizada uma análise crítico-literária da obra, mostrando como o escritor Wilson Rocha utiliza a ficção científica para abordar essas questões.

2. ICONOGRAFIA DE GARY K. WOLFE: ELEMENTOS DA FC

No decorrer de uma leitura, a construção literária, com seus elementos específicos, tipo de narrativa, características dos personagens, espaço e tempo vão anunciando ao leitor o gênero que lhe está sendo apresentado (Araújo 2022). Na ficção científica, o leitor é colocado em contato com os ícones comuns em suas produções como: espaçonave, robô, alienígena, terra devastada, cidade e outros planetas, podendo a história tratar desde viagens no tempo e no espaço até a dominação do nosso planeta por uma inteligência artificial, robôs rebeldes ou alienígenas.

Esses ícones recorrentes nas histórias de ficção científica são divididos em dois grupos por Gary K. Wolfe, no livro *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction* (1979). O primeiro grupo refere-se à humanidade e é constituído pelo robô e o alienígena. Já o segundo reflete aspectos do meio ambiente e inclui a espaçonave, a cidade e a terra devastada.

O primeiro ícone, o robô, aparece em muitas das obras de FC como um reflexo do próprio ser humano e através dele «[...] nos vemos refletidos nos produtos de nossa própria tecnologia»¹ (Wolfe 2016: 67, tradução nossa). Além disso, esse elemento também pode demonstrar o modo como determinado grupo social encara aspectos como a escravidão, as relações em que prevalecem um indivíduo superior e um submisso, o sistema patriarcal, bem como o modo como a tecnologia é encarada (Wolfe 1979: 21). Fator esse que explica como em obras americanas geralmente os robôs «servem, suplantam e substituem funções humanas» (Wolfe 1979: 154), podendo se rebelar a qualquer momento e, por causa disso, tornando relevantes as três leis da robótica, apontadas por Asimov, em *Eu, Robô* (1950):

Um robô não pode ferir um humano ou, por omissão, permitir que um ser humano venha a ser ferido. Um robô deve obedecer às ordens dadas a ele por seres humanos, exceto quando tais ordens entrarem em conflito com a Primeira Lei. Um robô deve proteger sua própria existência, enquanto tal proteção não conflitar com a Primeira ou Segunda Lei (Asimov 1950: 6).

Esse receio da hostilidade entre pessoas e máquina, seguido do esforço de prevenir que isso aconteça, não é geralmente encontrado nas obras de FC bra-

¹ [...] we see ourselves reflected in the products of our own technology.

sileiras. Pelo contrário, os robôs são na sua maioria representados como personagens domésticos e confiáveis, que muitas vezes acabam por desenvolver um certo afeto pelo humano que o possui, apesar de serem máquinas e, teoricamente, não serem capazes de demonstrar emoções ou sentimentos. Característica explorada em obras como *O Elho* (1965), de Clóvis Garcia; e *O Carioca* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz.

Apesar de muitas histórias de FC descreverem um futuro cuja destruição ambiental e de grande parte dos seres vivos é iminente, algumas obras desse gênero também apresentam, por meio do ícone da cidade, uma perspectiva mais otimista de uma sociedade futurista, com grandes conquistas tecnológicas, superação de problemas como a moradia inapropriada, infraestruturas retrógradas, falta de segurança, sistema precário de saúde, entre outros. Uma espécie de «oásis de civilização» que alcança a ordem e a estabilidade sociocultural. (Ginway 2005: 80), como descrito por Wolfe (2016) a seguir:

Certamente, bastante da ficção científica se passa em áreas remotas, terrenos baldios pós-apocalípticos, ou espaço exterior, mas uma das imagens icônicas recorrentes do gênero é a da megalópole reluzente do futuro, cheia de enormes edifícios, carros voadores e autoestradas imponentes e repletas de pedestres diminuídos pela escala do ambiente² (Wolfe 2016: 168, tradução nossa).

Esse vislumbre de um mundo bem desenvolvido científica e tecnologicamente, com pessoas vivendo sob a mais plena ordem, de forma pacífica, com tecnologia suficiente para se protegerem de todos os males sociais e naturais, um futuro utópico, pode ser encontrado também em obras de FC brasileiras como *Os Visitantes do Espaço* (1963), de Jerônimo Monteiro e *Universidade Marciana* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz.

O ícone da terra devastada apresenta um caráter didático dado sua capacidade de suscitar no leitor questionamentos a respeito do que tem sido feito com nosso planeta e como o mau uso da tecnologia tem impactado de forma negativa sobre nosso meio ambiente. Ademais, insere o gênero FC na literatura de ficção climática (Climate Fiction, Cli-Fi), por demonstrar os problemas

² Certainly, plenty of science fiction is set in remote areas, post-apocalyptic wastelands, or outer space, but one of the recurrent iconic images of the genre is that of the gleaming future megalopolis, full of enormous buildings, flying cars, and soaring highways and teeming with pedestrians dwarfed by the sheer scale of the environment.

na natureza não só como consequência do uso desmedido de recursos naturais, mas também da influência de avanços tecnológicos nas mudanças climáticas, como no livro *Fora dos Eixos*, de Julio Verne (1889); e *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells (1895):

A ficção sobre mudança climática é um gênero híbrido definido principalmente por seu assunto: geralmente retrata eventos climáticos extremos, seca e desertificação, inundações e aumento do nível do mar, extinção em massa de espécies, disseminação de doenças tropicais, migração ambiental, e o colapso de uma sociedade dividida entre ricos e pobres em ilegalidade e conflito armado. Combinando pesquisa factual, especulação imaginativa sobre o futuro e reflexão sobre a relação homem-natureza, caracteriza-se pelo compromisso autoral geral de promover consciência da necessidade de ação individual e coletiva [...] (Goodbody 2021: 19, tradução nossa).³

Após a Segunda Guerra Mundial, essa característica tornou-se ainda mais presente nas obras de FC, passando de «[...] uma visão essencialmente otimista de um universo conquistável, para uma mais sombria visão de pesadelo, de forças demoníacas sendo liberadas não intencionalmente pela raça humana» (Wolfe 1979: 125). Tendência seguida, principalmente, pela preocupação instaurada com os riscos de uma catástrofe nuclear durante o cenário da Guerra Fria. Além disso, esse aspecto também leva à seguinte reflexão:

Embora tenhamos a tendência de pensar que as histórias de ficção científica ocorrem em incríveis cidades futuristas, a bordo de grandes naves espaciais, ou em outros planetas, devemos lembrar que, desde o início do gênero, também houve um tipo de cenário mais sombrio e sem vida: paisagens devastadas pela guerra, desastre natural ou colapso ambiental, ou para se tornarem ruínas depois que quase todos os humanos morreram⁴ (Wolfe 2016: 90, tradução nossa).

³ Climate change fiction is a hybrid genre defined primarily by its subject matter: it typically depicts extreme weather events, drought and desertification, flooding and rising sea levels, the mass extinction of species, the spread of tropical diseases, environmental migration, and the collapse of a society divided between rich and poor into lawlessness and armed conflict. Blending factual research, imaginative speculation on the future, and reflection on the human-nature relationship, it is characterised by general authorial commitment to promote awareness of the need for individual and collective action [...].

⁴ Although we tend to think of science fiction stories as taking place in amazing futuristic cities, aboard great spaceships, or on other planets, we should remember that since

Destarte, os cenários apresentados por meio de muitas obras de FC trazem à memória a fragilidade tanto da vida humana como de outros seres vivos. Mostrando que, ao mesmo tempo em que civilizações extremamente desenvolvidas podem surgir e trazer grandes avanços para a humanidade, também podem provocar a sua própria extinção por causa de invenções tecnológicas mal sucedidas ou catástrofes naturais advindas do irresponsável uso de recursos naturais (Araújo 2022). Tais características que podem ser observadas em obras de FC brasileiras como *Estação Espacial Alfa* (1961), de Jerônimo Monteiro; *Eles Herdarão a Terra* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz; e *Umbra* (1977), de Plínio Cabral.

Dentre esses ícones recorrentes nas obras de FC, pode-se dizer que a figura do robô é uma das mais utilizadas e que mais chamam atenção, justamente pelo fato de, muitas vezes, refletir alguns aspectos da vida humana, bem como a relação da humanidade com as suas próprias invenções tecnológicas (Araújo 2022). Esses aspectos refletem, de certa forma, o que já é uma realidade em muitos países, a saber tecnologias como a IA, ou andróides que simulam emoções e interações humanas:

Além da neurociência cognitiva, a pesquisa da psicologia relacionada à cognição social também demonstra o desenvolvimento da robótica e vice-versa. A cognição social pode ser definida como o processamento, armazenamento e aplicação de informações sobre seres e situações sociais, e esta disciplina pode ajudar a estabelecer um papel para os processos cognitivos durante as interações sociais com robôs sociáveis. Além disso, por usar robôs sociáveis como ferramentas de pesquisa, podemos aprender mais sobre nós mesmos como humanos através de uma lente sociocognitiva. Conceitos sociais como confiança, apego, empatia, aceitação e divulgação com robôs estão sendo estudados. Além disso, o uso de robôs sociáveis está crescendo em contextos sociais complexos como aqueles encontrados na educação, serviço e setores de assistência (Henschel, et al. 2021: 13, tradução nossa).⁵

the very beginning of the genre, there has also been a darker, bleaker kind of setting: landscapes devastated by war, natural disaster, or environmental collapse or left to become ruins after nearly all humans have died.

⁵ In addition to cognitive neuroscience, research from psychology relating to social cognition is also informing social robotics development, and vice-versa. Social cognition can be defined as the processing, storing, and application of information about social beings and situations, and this discipline can help establish a role for cognitive processes

Esse caráter mais social do robô, com a capacidade de interagir com pessoas, bem como refletir características cognitivas e psicológicas do ser humano, está também presente em obras de FC voltadas para o público infantil e juvenil, sendo explorado pela literatura brasileira, como no conto *O Menino e o Robô* (1961), de Rubens Teixeira Scavone, que será melhor abordado no próximo subtópico.

A figura do robô é apresentada de forma muito diferente nas obras de FC americanas e nas brasileiras. Enquanto nas produções norte-americanas é bem marcante a ideia do robô que se torna independente do ser humano e se rebela, trazendo riscos para a sobrevivência da humanidade, no Brasil geralmente ele é representado como uma figura dócil, que convive com as pessoas no âmbito doméstico e até mesmo desenvolve relações afetivas com seus «donos». E isso tem muito a ver com questões culturais e sociais, como menciona Ginway (2005):

Enquanto a ficção científica americana geralmente abraça a tecnologia e a mudança, mas teme rebeliões ou invasões por robôs e alienígenas, a ficção científica brasileira tende a rejeitar a tecnologia, mas abraça os robôs e acha os alienígenas como sendo em geral indiferentes ou exóticos (Ginway 2005: 40).

Como se percebe, essa diferença tem muito a ver com a relação que o país desenvolve com a tecnologia. No Brasil, ao mesmo tempo em que os avanços tecnológicos são alvo de discussão por conta dos impactos causados sobre o meio ambiente, novidades automobilísticas, tecnologias educacionais, aparelhos de lazer como a TV e os celulares são bem aceitos pela maioria das pessoas, em especial pelos jovens e crianças. Não é de admirar, então, que essa relação amistosa entre usuário e seu aparelho eletrônico seja muitas vezes refletida em obras de FC brasileiras por meio da afeição entre humano e robô.

Para exemplificar essa atitude positiva em relação ao robô representada por nossa literatura de ficção científica, pode-se citar *O Menino e o Robô* (1961),

during social interactions with social robots. Moreover, using social robots as research tools, we can learn more about ourselves as humans through a social-cognitive lens. Social concepts like trust, attachment, empathy, acceptance, and disclosure with social robots are being studied. In addition, the use of social robots is growing in complex social contexts such as those found in education, service, and care sectors.

uma história curta do escritor Rubens Teixeira Scavone, publicada na coleção *O Diálogo dos Mundos*. A narrativa mostra um pai que trabalha como planejador urbano interplanetário, profissão que exige que ele viaje muito, principalmente para Vênus e Marte, ficando longos períodos fora de casa, longe da esposa e do filho. No intuito de compensar o filho por sua ausência, decide comprar-lhe o último modelo de robô, presente que o garoto já queria há muito tempo, com características bem específicas: «Um robô de uso geral. Companhia para o menino... desprovido de instintos agressivos a não ser quando solicitado pela reação defensiva e ligado à onda mental de meu filho» (Scavone 1961: 47).

Após a aquisição do robô, o menino muda de semblante e fica encantado com seu novo amigo, a quem passa a tratar como um irmão. Com o tempo, a conexão entre eles se torna tão forte que o menino apenas precisava pensar em algo que o robô imediatamente já sabia o que ele queria. O robô também estava sempre à disposição do menino, «jamais se sentava» (Scavone 1961:51), como um servo sempre pronto para atender os pedidos de seu senhor, fazendo isso com prontidão e prazer.

O robô passa a desenvolver um apego ao garoto, como um pai com um filho, e os dois se tornam inseparáveis. Porém, o menino fica muito doente e o robô, a quem carinhosamente chamava de «boneco», passa a ficar dia e noite na beirada da sua cama, como se estivesse triste e preocupado, apesar de ser uma máquina. E como que perdendo a razão de «viver», após a morte precoce do garoto, o robô produz uma sobrecarga elétrica muito forte a fim de destruir a si mesmo. Após esse evento, os pais entendem que a relação dos dois era de afeto e que o robô «amava» seu pequeno dono.

A obra foi analisada no livro *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy* por Araújo (2014), e por meio dessa análise é possível compreender algumas questões socioculturais refletidas na relação entre o robô e o menino que muito têm a ver com o histórico colonial e escravocrata do Brasil, quando se observa a prontidão do robô para fazer todas as vontades do garoto (parceiro de brincadeiras, amigo, cuidador, ajudante), como se sua existência girasse em torno de garantir o bem-estar de seu dono. Além de demonstrar como a convivência democrática racial em nossa sociedade é, muitas vezes, mascarada por ideologias e discursos falsos.

O robô está sempre perto do menino, pronto para fazer o que for preciso para deixá-lo feliz, como se ele mesmo não existisse por si só; a única razão de sua existência é o menino. Aqui, Scavone parece destacar os limites do «mito da democracia

racial» e do idealizado, mito paternalista do lado «bom» da sociedade escravista⁶ (Araújo 2014: 124, tradução nossa).

Sendo assim, a dependência e relação de servidão do robô para com seu pequeno dono remete ao período escravocrata brasileiro, mais especificamente em meados do século XIX, quando, após o movimento abolicionista seguido da falta de integração do negro a nossa sociedade, se tornou muito comum a presença do escravo doméstico no âmbito familiar devido à falta de opções do que fazer com sua «liberdade». A maioria eram mulheres negras que assumiam o papel de servir tanto os filhos como os pais, garantindo o bem-estar da família, alimentação, limpeza, sempre prontas para atender no que fosse preciso e ordenado:

Se o robô representa o escravo na sociedade brasileira, suas atitudes seriam igualmente servis, uma vez que o escravo doméstico é muitas vezes descrito como dócil, amigável e submisso, quase sempre demonstrando afeto por seus mestres. Em Scavone, não há medo de comportamento rebelde do robô; em nenhuma circunstância seus pais mostram qualquer sinal de preocupação sobre a relação do filho com o robô⁷ (Araújo 2014: 125, tradução nossa).

Assim, ao contrário de literaturas estrangeiras que pintam o robô (escravo) como alguém que a qualquer momento irá se rebelar contra seus criadores (senhores) e começar uma rebelião, Scavone constrói o papel do robô dependente, obediente e leal, enquanto o menino reflete o papel do patrão que tem consideração e afeição por seu servo, quando na verdade a relação dos dois promove benefícios em uma única direção: para o garoto. Esse aspecto ilustra a existência de uma sociedade brasileira marcada pela divisão entre

⁶ The robot is always close to the boy ready to do whatever is necessary to make him happy, as if it does not exist on its own; the only reason for its existence is the boy. Here, Scavone seems to highlight the limits of the ‘racial democracy myth’ and the idealized, paternalistic myth of the ‘good’ side of the slave owning society.

⁷ If the robot represents the slave in Brazilian society, its attitudes would be similarly servile since the domestic slave is often described as a docile, friendly and submissive person who almost always demonstrates affection for his/her masters. In Scavone’s work, there is no fear of rebellious behavior from the robot; under no circumstances do his parents show any sign of being worried about the relationship of their son with the robot.

classes dominantes e classes inferiores (tanto por questões econômicas quanto raciais).

Por outro lado, o comportamento de sujeição do robô também reflete o fato de o Brasil ainda ser considerado uma nação tecnologicamente dependente. Isso porque, como já mencionado, durante muito tempo o país não teve fomento à produção de uma ciência e tecnologia próprias, estando à margem do desenvolvimento e da modernização até meados da década de 80, apresentando políticas de investimento nesse campo de forma tardia, o que contribuiu para a incorporação de tecnologias de fora. Assim, segundo Araújo (2014):

A poupança interna do Brasil permaneceu cronicamente baixa, com poucos investimentos. O governo precisava de capital estrangeiro para complementar o investimento doméstico; sem apoio estrangeiro, o crescimento da inflação e os crescentes déficits do balanço de pagamentos se tornariam insuportáveis. Essa fragilidade econômica estimulou a intervenção de fora do Brasil que resultou em impotência política e dependência econômica. Embora o país tenha mostrado alguns avanços tecnológicos, foi submisso às nações desenvolvidas. Essa situação é bastante semelhante à do robô, que se comporta como escravo do menino, embora seja, em muitos aspectos, superior a ele⁸ (Araújo 2014: 126, tradução nossa).

Esse processo de endividamento externo do Brasil se deu, principalmente, entre o governo militar e a nova república (1964-1990), período em que os investimentos em ciência e tecnologia aconteceram condicionados à dependência do país às nações desenvolvidas. Nesse período, as instabilidades econômicas que atrasaram o desenvolvimento do país e a falta de integração entre economia e tecnologia afetaram também o crescimento de pesquisas científicas. Esse cenário contribuiu para a construção da atual imagem do Brasil: um país ainda em desenvolvimento e dependente.

⁸ Brazil's domestic savings remained chronically low, with few investments. The government needed foreign capital to supplement domestic investment; without foreign support the growth in inflation and the mounting balance-of-payment deficits would become unbearable. This economic fragility stimulated intervention from outside Brazil which resulted in political impotence and economic dependence. Although the country had shown some technological advances it was submissive to the developed nations. This situation is quite similar to that of the robot which behaves like the boy's slave although it is in many aspects superior to him.

Esses aspectos de um Brasil escravocrata, com injustiças raciais e tecnologicamente dependente observados por Scavone, podem ser encontrados ainda em outras obras de FC nacional, como em *Zinga, o Robô* (1963), de André Carneiro e *O Duelo* (1961), de Antônio Olinto. Entretanto, outras características referentes à integração da ciência e tecnologia no nosso país também são refletidas em nossa literatura, como os impactos em nosso meio ambiente, a influência sobre os relacionamentos humanos e as mudanças causadas em áreas como a comunicação e a educação.

3. UMA ANÁLISE DO ÍCONE DO ROBÔ NA OBRA *OS PASSAGEIROS DO FUTURO*

Nascido no Rio de Janeiro em 1931, Wilson Rocha formou-se em Direito, mas destacou-se no teatro e na TV como produtor, dramaturgo, roteirista, diretor e escritor. Na televisão, foi responsável por dirigir episódios de *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, além de contribuir com projetos como *Seu Quequé*, *Olhai os Lírios do Campo*, *Pirlimpimpim* e *Planct-Plact-Zuum*.

Enquanto escritor, dedicou-se a obras infantojuvenis de destaque, com uma mistura de elementos realistas e fantásticos, como *O Piano Pirado*, *O Perigo me Procura*, *Um Gnomo na Minha Horta*, além de produções com características do gênero FC como *O Filho das Estrelas*, *Os Robôs dos Botões Iônicos* e *Os Passageiros do Futuro*. Obras que tinham um caráter reflexivo a respeito do desmatamento, os impactos tecnológicos sobre o meio ambiente e os relacionamentos humanos.

O livro *Os Passageiros do Futuro* (1987) traz uma narrativa ambientada no ano 3000, que retrata um mundo extremamente avançado no que diz respeito à ciência e tecnologia. Além de apresentar crianças e adolescentes como pessoas bioenergéticas, ou seja, superdotadas e com habilidades muito à frente do nosso tempo: leitura de pensamentos, capacidade de se teletransportar e aptidão para realizar cálculos que até o século atual nem mesmo cientistas renomados conseguem fazer. É o que se pode perceber neste trecho da obra, quando o narrador apresenta os principais personagens:

B-Hor, por exemplo, é hipercerebral, com uma capacidade incrível de raciocínio e dedução, fruto de sua extrema rapidez e facilidade para assimilar informações e

transformá-las em conclusões lógicas e práticas. Seu inseparável amiguinho Plick é aparentemente um menino frágil, mas se destaca dos outros pela propriedade que seu corpo tem de fornecer qualquer tipo de energia, capaz de movimentar máquinas e aparelhos, o que faz dele uma espécie de gerador. A encantadora Thera, colega dos dois, desenvolveu em si própria, a partir de sua preferência pelos estudos de entomologia, uma extraordinária capacidade de mimetismo — isto é, como os insetos que se defendem mudando de forma e de cor, Thera também consegue adaptar-se ao meio ambiente, transformando-se e tornando-se igual a outras coisas, e mesmo pessoas (Rocha 1987:5).

É nesse meio que se encontra Delon, um adolescente entre 12 e 14 anos, cujos melhores amigos estão também nessa faixa etária: B-Hor, Thera e Plick. Os quatro jovens estudam na escola futurista GSL, comandada pelo robô Grande Bolha, e que é referência em educação e responsável por «colocar na linha» os jovens e crianças da época. Nessa escola futurista, além de não haver troca de conhecimento entre professor-aluno, brincadeiras foram substituídas por regras, e a única relação existente é entre o aluno e o computador, sendo que este último «[...] não dava aos aprendentes nenhuma chance de brincar despreocupadamente [...]. Hoje, no ano 3000, só a sabedoria importa» (Rocha 1987: 5). Sendo a Grande Bolha, portanto, o centro do processo de formação educacional, dando as ordens e gerindo o sistema de ensino:

Não havia contato direto com professores, personalidades eminentíssimas, que passavam seus ensinamentos aos programadores do GLS, os quais, por sua vez, abasteciam a Grande Bolha com as últimas novidades culturais e científicas. A partir daí, as crianças aprendiam por si próprias, através de instrumentos acoplados ao núcleo do supercomputador (Rocha 1987: 6).

Dessa forma, o GLS, juntamente com a Grande Bolha, não só era responsável por transmitir conhecimento aos jovens e crianças, como era também uma espécie de «[...] Grande Laboratório da Sapiência, para onde eram encaminhadas as crianças do século xxx» (Rocha 1987: 5) para garantir seu desenvolvimento enciclopédico e moral. Porém, por causa de todo esse controle garantido, principalmente, por meio do robô-diretor, muitas vezes os alunos não tinham oportunidade de vivenciar as travessuras e peraltices comuns nessa fase. A exemplo disso, certa vez, quando Delon e seus amigos optaram por tirar uma folga da escola e ir para suas «férias de autocrítica», se teletransportaram para o

Deserto de Zônia e aprontaram algo que seria apenas o início de uma grande aventura: sequestraram e ampliaram um planeta-anão, resultando no desaparecimento dos habitantes daquele mundo e numa série de transgressões:

- Fuga ao aprendizado sob falso pretexto
- Uso indevido de colônia termal
- Não-cumprimento do compromisso de autocrítica
- Não-documentação de autocrítica
- Uso indevido de equipamento
- Interferência no equilíbrio astral
- Captura de planeta
- Sonegação de informação
- Ampliação ab-cósmica não-autorizada
- Utilização não-autorizada de laboratório
- Guarda indevida de planeta
- Intranquilização de civilização
- Clandestinidade
- Irreverência
- Indisciplina
- Desobediência a regulamentos...etc... etc...etc... (Rocha 1987: 23).

Após esse episódio, os jovens são incumbidos de procurar o povo desaparecido, sendo que «A Grande Bolha lhes tinha dado um prazo para trazerem de volta o povo desaparecido, ou serem definitivamente expulsos do GLS» (Rocha, 1987: 32). Sendo assim, na tentativa de desfazer o erro que haviam cometido e após procurarem os desaparecidos em vários lugares, inclusive voltando a Zônia, os meninos chegam a sua última tentativa, utilizando de cálculos e telepatia que, no final, após um erro de cálculo cometido pelo robô doméstico de B-Hor, acabam resultando em algo inesperado: uma viagem no tempo.

Assim, Delon acaba indo parar em 1987 e seus amigos em 1710, experiência que levaria os quatro adolescentes a conhecer uma humanidade retrógrada, com uma tecnologia muito atrasada, mas que ainda tinha uma natureza exuberante, relacionamentos humanos saudáveis e pessoas vivendo com liberdade de expressão e comunicação, coisas quase raras no ano 3000, pois os avanços científicos e tecnológicos haviam transformado as pessoas em seres extremamente regrados e dependentes de suas próprias invenções. Aspecto esse que, mesmo tendo melhorado a vida humana em relação à segurança,

conhecimentos, infraestrutura, privou muitas crianças e adolescentes de vivenciarem experiências próprias de suas idades e de conviverem com a natureza.

Dentre os ícones geralmente presentes nas obras de ficção científica, o robô talvez seja o mais explorado, visto que ao mesmo tempo em que representa a nossa capacidade de criar tecnologias novas, também demonstra as nossas limitações frente ao desconhecido. O robô também reflete o controle do ser humano sobre outras criaturas animadas, mas também a sua vulnerabilidade e dependência em relação a elas. Aliás, em muitas produções do gênero, essa figura ora é apresentada como estando sujeito a seu criador (cientista), ora alguém que se rebela contra ele e se mostra mais inteligente. É o que ratificam as palavras de Wolfe (2016):

Como vimos, a ficção científica muitas vezes lida com ideias, mas na imaginação, essas ideias podem ser condensadas em imagens familiares ou ícones. Claro, um desses ícones é o robô, um emblema clássico das sombras imaginativas ocupadas pela ficção científica entre o conhecido e o desconhecido, o orgânico e o mecânico, o humano e o outro. O robô é nosso servo na exploração de mundos misteriosos, mas também é um mundo misterioso em si mesmo; na verdade, pode chegar o dia em que seu funcionamento não é mais compreendido nem mesmo por seus criadores. Em suma, é uma imagem clássica e convincente que incorpora as esperanças e medos que parecem estar constantemente em diálogo na ficção científica⁹ (Wolfe 2016: 66, tradução nossa).

Essa ideia do robô criado para servir à humanidade, mas que em seguida evolui a ponto de se tornar independente dele levando o criador a perder o controle sobre sua própria criação e tornar-se sujeita a ela, a suas regras e sistemas, é bem explorado por Wilson Rocha em *Os Passageiros do Futuro* quan-

⁹ As we've seen, science fiction often deals in ideas, but in the popular imagination, these ideas may be condensed into familiar images or icons. Of course, one such icon is the robot, a classic emblem of the imaginative shadowland occupied by science fiction between the known and the unknown, the organic and the mechanical, the human and the Other. The robot is our servant in exploring mysterious worlds, but it is also a mysterious world in itself; indeed, the day may come when its workings are no longer understood even by its creators. In short, it is a classic and compelling image that embodies the conflicting hopes and fears that seem to be constantly in dialogue in science fiction.

do ele apresenta para o leitor dois personagens icônicos: Log e a Grande Bolha. O primeiro sendo um modelo ultrapassado de robô, atrapalhado, distraído, tem 60 anos de idade e pertencente ao jovem B-Hor:

Log era um robô distraído. Produzido há sessenta anos, era tido como ultrapassado em comparação com seus semelhantes de 3000. Por isso ficara à disposição das crianças, já que os adultos preferiam robôs mais atualizados. Só B-Hor o sabia utilizar, fazendo Log funcionar com a máxima eficiência. Em companhia de B-Hor, Log se transformava numa supermáquina, parecendo gente (aliás, era mesmo um robô do tipo andróide, com mecanismos exteriores à mostra), muitíssimo inteligente. Os amigos de B-Hor achavam Log engraçado e simpático, apesar de ele ser antigo e trapalhão. E Log os ajudava nos estudos. Tendo uma capacidade incomum para memorizar qualquer coisa, o robô sempre lhes lembrava o que esqueciam (Rocha 1987: 31).

Percebe-se que Log é uma espécie de babá do B-Hor e de seus amigos, fazendo sempre o que lhe é ordenado. Ao mesmo tempo, é impressionante observar que, apesar de ser uma máquina tão antiga, seu funcionamento e capacidade de armazenamento e memória são eficientes. Mas há ainda outra característica de Log que chama atenção, sua sujeição e lealdade a B-Hor e a seus amigos que, em alguns momentos da obra, são traduzidos como afeição, aspecto curioso por se tratar de um robô, tal aspecto é bem enfatizado por Araújo (2014). Além disso, ele demonstra certo temor em relação a seu pequeno dono, como se observa no contexto a seguir:

Todos confiavam na memória de Log, quando ele registrava alguma coisa, mas, dessa vez, ele não registrara. Acionou todos os circuitos e unidades de sua central de processamento, recorreu ao depósito de algoritmos e não houve meios de achar a efeméride pedida. Em vez de confessar a verdade, teve medo de B-Hor, que uma vez já o deixara totalmente desativado, guardado semanas dentro de um armário (Rocha 1987: 35).

A relação entre B-Hor e Log, portanto, mostra a tendência que algumas obras seguem de apresentar o robô como um servo de seu criador ou dono, auxiliando-o nas tarefas do dia a dia ao mesmo tempo em que o obedece e lhe proporciona proteção, deixando clara a superioridade do ser humano sobre a máquina, como aponta Henschel et al. (2021):

A ficção científica nos inspirou ainda mais a conceber um futuro onde robôs autônomos ajudam em todos os aspectos das nossas vidas diárias, embora os robôs que conhecemos através de filmes como *Ex Machina* ou *Robot & Frank* continuem a demonstrar uma visão de um futuro distante, sejam eles retratados como ajudantes e companheiros, ou vilões (Henschel, et al. 2021: 9, tradução nossa).¹⁰

Na obra de Wilson Rocha, essa diferença de papéis entre ser humano e robô também pode ser observada em alguns trechos referentes a Log, como quando ele é o único que presencia a viagem no tempo de Delon e o narrador se refere ao robô como «alguém», entre aspas, deixando claro que «esse alguém não era um ser humano: era um robô» (Rocha 1987: 38). Ainda em outra situação, a inferioridade de Log é apresentada da seguinte forma:

— Mas alguém precisa ficar aqui, para dar retaguarda. Disfarçar nossa ausência. Vão dar por falta: o GLS, nossas famílias... Ninguém vai entender. — Principalmente agora, que estão nos cobrando o povo do planeta-anão! — lembrou Plick.

— Pois é. Mais essa!

— Que tal eu? — disse uma voz tímida, por trás de B-Hor. — Esqueceram-se de mim? Era Log. B-Hor ainda estava muito zangado com ele.

— Você, não! Chega de robô trapalhão! Eu quero gente! Alguém responsável! (Rocha 1987: 50)

Sendo assim, fica claro o papel de sujeição da tecnologia em relação ao ser humano por meio do personagem Log. Mas e a Grande Bolha? Que papel desempenha nessa narrativa? Esse personagem é um robô independente, que dita as regras, tem conhecimento incomparável, consegue demonstrar sentimentos, é temido pelas crianças e jovens da época, até mesmo por adultos. Sua função é manter a ordem entre os pequenos cidadãos e prepará-los para a realidade avançada à qual pertencem. Suas características refletem as palavras de Wolfe:

¹⁰ Science fiction has further inspired us to conceive of a future where autonomous robots help with every aspect of our daily lives, although the robots we are familiar with through films like *Ex Machina* or *Robot & Frank* remain a vision of the distant future, whether they are depicted as helpers and companions, or villains.

A figura do robô obriga-nos a confrontar a questão do que significa ser humano, e como as ciências da inteligência artificial, tecnologia médica e comunicações continuar a avançar, pode muito bem ser uma questão que teremos de abordar na realidade num futuro razoavelmente próximo. Se veremos ou não o tipo de humanoides mecânicos dessas histórias, já estamos diante de mentes artificiais e máquinas que começaram a mudar a forma como vivemos e interagir com o mundo ao nosso redor¹¹ (Wolfe 2016: 72, tradução nossa).

Nesse sentido, o impacto da inteligência artificial e a sua influência sobre o modo como percebemos o mundo ao nosso redor fica bem evidente em *Os Passageiros do Futuro* quando os pais do ano 3000 confiam a formação tanto moral quanto educacional de seus filhos a um robô. Aliás, se o mundo nesse século é tecnologicamente muito avançado, com crianças e adolescentes que têm desenvolvido capacidades sobre-humanas, como a telepatia, nada melhor do que uma máquina extremamente evoluída para guiá-los nessa sociedade.

Sendo assim, pode-se dizer que a Grande Bolha representa um paradoxo e a tendência que, muitas vezes, o ser humano tem de desenvolver novas tecnologias, mas tornar-se dependente delas. Às vezes, até mesmo sujeitando o seu dia a dia e seus relacionamentos a essas invenções, como se todos os aspectos de sua vida dependessem delas, numa espécie de «culto à tecnologia», em que o centro de suas atividades são os aparelhos, as redes sociais, etc. Essa imagem pode ser percebida num trecho da obra em que a Grande Bolha é descrita da seguinte forma:

Os quatro estavam sentados no chão, sobre o claro piso de alumínio. Não havia bancos nem cadeiras no amplo salão vazio. O objetivo dessa extrema simplicidade era destacar a imponência quase brutal da solene, imensa, negra e complicada máquina que chefiava os destinos do GLS. A Grande Bolha, com sua cúpula enorme e brilhante, envolvendo o complexo e intrincado mecanismo, de certa forma parecia um monumento a algum deus, apoiado nos degraus de um altar. Ninguém

¹¹ The figure of the robot forces us to confront the fundamental question of what it means to be human, and as the sciences of artificial intelligence, medical technology, and communications continue to advance, it may well be a question that we will need to address in reality in the reasonably near future. Whether or not we ever see the kind of mechanical humanoids of these stories, we are already facing artificial minds and smart machines that have begun to change the ways in which we live and interact with the world around us.

se aproximava desses degraus, onde estavam os franqueadores de processamento, um conjunto chamado Multicom (Rocha 1987: 24).

Percebe-se que o robô que comandava a escola e a formação moral das crianças da época era tratado como alguém que estava acima até mesmo dos pais, aliás, eles mesmos obedeciam às ordens da Grande Bolha, sua orientação era superior à deles. Até mesmo decisões referentes a escolhas de funcionários para a escola GLS eram feitas pelo supercomputador. Como pode-se perceber nesse trecho em que o pai de Delon pede que a função de Grão-Programador seja concedida pelo robô a ele:

Só ficara um pouco encabulado na hora de transmitir o pedido de todos os pais do GLS, que desejavam que o chefe-supremo do GLS o nomeasse Grão-Programador, mas não podia trair a confiança deles. De qualquer forma, não acreditava que a Grande Bolha aceitasse a indicação. Terminara o trabalho de digitação com o que julgava importante: pedindo ao supercomputador que trouxesse de volta do passado os quatro amigos e que os perdoasse. Programou tudo isso e ficou esperando, pronto para o que desse e viesse. Levou muito tempo até que a Grande Bolha dissesse alguma coisa. Ela parecia estar assimilando todas aquelas informações, procurando digeri-las antes de tomar uma decisão (Rocha 1987: 115-116).

Deve-se destacar que o pai de Delon não só respeitava a superioridade da Grande Bolha como também demonstrava insegurança, até mesmo nervosismo perto do robô. Talvez por considerá-lo mais evoluído ou até mesmo mais inteligente que ele, capaz de tomar decisões mais assertivas. Aspecto esse apresentado de forma tão clara que até mesmo a solução para trazer os meninos de volta do passado para o ano 3000 foi dada pelo robô, pois nenhum dos pais foi capaz de resolver o problema sozinho.

Dessa forma, a superioridade da Grande Bolha demonstra, ao mesmo tempo, a capacidade que humanos têm de criar tecnologias incrivelmente avançadas, capazes de melhorar aspectos de sistemas essenciais, como a educação e a saúde, mas ao mesmo tempo tornando-se eles mesmos dependentes e sujeitos de suas próprias invenções, e enfrentando as consequências que isso traz para suas relações interpessoais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise aqui proposta, é possível perceber o caráter reflexivo e, por vezes, antecipatório do gênero literário ficção científica. Esses aspectos são refletidos por Wilson Rocha (1987) na obra *Os Passageiros do Futuro*, quando ele apresenta em sua narrativa um mundo futurista, com jovens e crianças enfrentando realidades tecnológicas que, atualmente, já são motivos de precaução e discussão por especialistas das áreas de educação, psicologia e sociologia.

Sendo assim, é possível perceber por meio dos personagens Grande Bolha e Log dois robôs com personalidades e funções distintas, uma reflexão acerca do futuro que talvez a humanidade construa com base na sua relação com a tecnologia. Assim, pode-se dizer que Log representa o nosso lado mais humano, por meio do seu afeto e empatia que sente por seu dono e os amigos dele. Ao mesmo tempo, ainda traz a ideia de que a tecnologia existe porque nós a criamos e a controlamos.

Por outro lado, Grande Bolha retrata a superioridade das invenções tecnológicas da humanidade sobre ela mesma, pois, ao passo que o ser humano inventa cada vez mais aparelhos eletrônicos e aprimora as tecnologias já existentes, ele mesmo vai se tornando dependente e sujeito a elas, como se sua rotina e sua vida girassem em torno disso. Como consequência, os valores humanos vão se perdendo, as interações sociais vão sendo trocadas pelas telas e controles, e a natureza vai sendo impactada pelos resquícios de objetos descartados.

É perceptível como o autor Wilson Rocha propõe uma reflexão sobre aspectos que em 1987 já eram considerados e, hoje, no século XXI, são ainda mais discutidos e ainda mais evidentes após avanços e evoluções numa sociedade cujo excesso de tecnologia tem agravado questões como relacionamentos interpessoais e preservação ambiental. Esse caráter antecipatório da ficção científica encontrada na obra *Os Passageiros do Futuro* incita maior atenção às discussões aqui apresentadas, bem como ratifica a relevância da FC enquanto produção literária que não só entretém, como também nos leva a refletir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Cristiano N. (2016). *Psicologia do Cotidiano: como vivemos, pensamos e nos relacionamos hoje*. Porto Alegre: Artmed.

- ARAÚJO, Naiara S. (2014). *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy*. São Luís: Edufma.
- ARAÚJO, Naiara S. (2022). «Brazilian Contemporary Science Fiction: An Analysis of Carlos Orsi's *Tempos de Fúria* (2005)». *International Journal of Language and Literature*, 10 (2), 1-8.
- CAUSO, Roberto S. (2003). *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil, 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COELHO, Nelly N. (1985). *Panorama Histórico da Literatura Infanto-Juvenil nas Décadas de 70/80*. São Paulo: Quíron.
- COELHO, Nelly N. (2000). *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Moderna.
- GINWAY, Mary E. (2005). *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir.
- GODOY, Sandra R. M. F. (2018). *A percepção da família diante da vulnerabilidade do adolescente na era digital* [dissertação de mestrado]. Lorena: UNIFATEA.
- GOODBODY, A. (2021). «Cli-Fi beyond the American thriller: cultural and aesthetic alternatives in climate change fiction since 2010». Bruno Echauri Galván; Julia Ori (eds.). *Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa*. [S.L.]: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 19-30.
- HENSCHEL, Anna; LABAN, Guy; CROSS, Emily S. (2021). «What Makes a Robot Social? A Review of Social Robots from Science Fiction to a Home or Hospital Near You». *Current Robotics Reports*, 2, 9-19.
- LEONARDO, Edivaldo Marcondes (2007). *A ficção científica no Brasil nas décadas de 60 e 70 e Fausto Cunha* [dissertação de mestrado]. Campinas: Unicamp.
- MONT'ALVÃO JÚNIOR, A. (2009). «As definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea». *Estudos Linguísticos*, 38 (3), 381-393.
- PEREIRA, Renato P. (2019). *Brasil Especulativo: Ciência e Brasilidade na Ficção de Jerônimo Monteiro* [tese doutorado]. São Paulo: USP.
- ROCHA, Wilson (1987). *Os Passageiros do Futuro*. São Paulo: Ática.
- SOUSA FILHO, V.G. de (2020). *Adolescentes em busca de sentido: Logoterapia e aconselhamento*. Curitiba: Appris.
- WOLFE, Gary K. (1979). *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction*. Kent: Kent State University Press.



© Késia Rafaelle Ribeiro Andrade and Naiara Sales Araújo Santos, 2024. 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 AUTORREPRESENTACIÓN DA IDENTIDADE GALEGA NA MÚSICA POPULAR ACTUAL: DESPERIFERIZACIÓN, SUBVERSIÓN DO XÉNERO E CRÍTICA EXTRACTIVISTA

REBECA BACEIREDO PÉREZ
Investigadora independente

RESUMO: Búscase analizar as autorrepresentacións da identidade, nacional e de xénero, nalgunhas propostas da música popular galega das últimas dúas décadas, atopando espazos entre o estereotipo e o antagonismo. A escolla céntrase na esfera máis alternativa ou *underground*, onde parece darse unha vontade de autorrepresentación na que o suxeito, individual e colectivo, atravesado ou constituído por diversos estratos ou seccionalidades, intenta pensarse a si mesmo. Aquí enténdese que esa deconstrución implica, de xeito máis ou menos explícito, a desestabilización do que se deu en chamar *desperiferización*.

PALABRAS CHAVE: representación; identidade; estereotipo; (des)periferización; interseccionalidade.

L'AUTOREPRESENTACIÓ DE LA IDENTITAT GALLEGA EN LA MÚSICA POPULAR ACTUAL:
DESPERIFERITZACIÓ, SUBVERSIÓ DEL GÈNERE I CRÍTICA EXTRACTIVISTA

RESUM: Es pretén analizar les autorepresentacions de la identitat, nacional i de gènere en algunes propostes de la música popular gallega de les darreres dues dècades, en què es troben espais entre l'estereotip i l'antagonisme. L'elecció se centra en l'esfera més alternativa o *underground*, on sembla donar-se una voluntat d'autorepresentació en la qual el subjecte, individual i col·lectiu, travessat o constituït per diversos estrats o seccionalitats, intenta pensar-se a si mateix. Aquí s'entén que aquesta deconstrucció implica, de manera més o menys explícita, la desestabilització del que s'ha anomenat *desperiferització*.

PARAULES CLAU: representació; identitat; estereotip; (des)periferització; interseccionalitat.

THE SELF-REPRESENTATION OF GALICIAN IDENTITY IN CONTEMPORARY POPULAR MUSIC:
DEPERIPHERALIZATION, GENDER SUBVERSION, AND EXTRACTIVIST CRITIQUE

ABSTRACT: We try to analyse the self-representation of national or gender identity among some offers from popular Galician music during the last two decades, finding some spaces between stereotype and antagonism. The selection is focused over a more alternative or underground sphere, where the will for self-representation seems to exist and where the individual or collective subject, conformed by different stratifications or sections, seeks to imagine itself. We understand that the deconstruction implies, on a more or less explicit way, the destabilization of that reality that was called *deperipheralization*.

KEYWORDS: representation; identity; stereotype; *deperipheralization*; intersectionality.

A CONSTRUCCIÓN DO SUBALTERNO

A cultura pode ser analizada desde unha postura idealista ou materialista (Williams 1994: 12). A primeira adoita facela coincidir coa expresión do espírito común a unha nación esencial, aproximándose a un Romanticismo que ampara as construcións nacionais cun tecido sentimental, cunha intención de cohesión arredor dos estados burgueses incipientes, sendo Herder o iniciador desta liña interpretativa (Williams 1994: 15). Por outro lado, Dilthey anticiparía a necesaria distinción metodolóxica entre as ciencias naturais e as ciencias sociais ou culturais, liña que proseguiría Weber, incidindo na obrigada perspectiva histórica (Williams 1994: 15), ou a Escola de Frankfurt no seu debate co neopositivismo en Tübinge (1961), dirixindo a reflexión cara a unha óptica materialista. Esta entendería a cultura como froito da organización neurolóxica adaptativa (Lamas 2004: 26), fronte a un idealismo que apela a unha sorte de relacións metafísicas coa paisaxe, que adoita entenderse como sacralizada (Lamas 2004: 36-41).

Desde o primeiro punto de vista, a cultura é o coñecemento que xorde da adaptación ao medio ao que é preciso darlle sentido, por iso a cultura é un consenso (Geertz 2002: 219). Deste xeito, os coñecementos adaptativos (prácticos —éticopolíticos—, produtivos ou técnicos e teóricos) de cada pobo ou grupo humano acaban constituíndo un sistema significativo incardinado en prácticas sociais, ritualizadas e en ocasións con conciencia da propia ritualización. Os modos de vida diferenciados incluírían as formas ordinarias da actividade social, unha converxencia entre os sentidos sociolóxico e antropolóxico (Williams 1994: 13), así como as manifestacións intelectuais e artísticas, que poderían ser denominadas cultura popular.

Na cultura popular os suxeitos creadores, nun primeiro termo, constituirían unha colectividade que dialoga —en apertura, que é o propio do devir material— coa tradición. En segundo lugar, non se distinguirían dos receptores de tal cultura, de xeito que sería inmanente aos propios membros do grupo social. Non serían vítimas, así, dun proceso de aculturización (perda da cultura propia). En calquera caso, como axentes produtores ou receptores, a música funciona como elemento creador e modulador da identidade, individual e colectiva (DeNora 1999: 37), de feito, soe axudar a lle conceder cohesión a unha identidade fragmentada (DeNora 1999: 45), empregando as emocións.

O proceso de aculturización e endoculturización (incorporación dunha cultura allea, xeralmente dominante) permite a integración dunha superestruc-

tura que sostén outra organización material do mundo, acorde, neste caso, a procesos de industrialización ou modernización de territorios convertidos en periferia do sistema. Porén, a hostilidade que pode ser xerada por tales procesos ou imposicións é dirixida cara a formas culturais que pasan a ser vistas como «elitistas», como despectivas respecto dun pobo no que se acentúa alienación: non só perde a súa capacidade para xerar unha cultura que lles dea sentido aos seus propios intereses, senón que é desprovisto dos instrumentos para distinguir a causa da súa depotenciación, asimilando o relato moderno que excluíu tradicións para constituírse (Clanclini 1990: 23).

Por outro lado, permítese a memoria esencializada e fosilizada do sistema significativo que xa non pode dar conta ou sentido de ningún mundo: o folklore, que é o xeito que da cultura popular se lles ofrece durante o século XIX ás clases traballadoras —que chegaban desde o campo— (Traube 1996: 130), sería así o xeito de inactivar as forzas culturais, que contan con polos reactivos, de repetición e adaptación, pero tamén activos, de transformación e emancipación. O uso público da razón, ou dos elementos semióticos particulares, clausuraríase, como é propio nos suxeitos colonizados (Mbembe 2016: 20).

A diversidade cultural é así inocua porque xa non responde á súa función e só, iso si, como reclamo turístico cara aos de fóra, unha dimensión máis do modelo extractivo, e como nostalgia de autorepresentación cara aos de dentro. É Mbembe o que insiste na coincidencia entre o poscolonialismo e un modelo neoliberal extractivo que perpetúa a segregación e que inaugura non só un racismo sen razas (Mbembe 2016: 34), que aparentemente supera o etnocentrismo moderno, senón tamén o «devir negro» do mundo, que non deconstrución da negritude (Mbembe 2016: 12). Lembremos a actuación de Ataque Escampe en Tourilandia (2012), na TVG, representando o seu tema *A cabana do Tío Tom*, no que se apela a ese devir negro galego na letra do tema,¹ así como na posta en escena, empregando un *black face* que reproducía un *minstrel show*. É dicir, sinalando aquelas representacións nas que a «negritude», no sentido de Cesàire Aimé, era representada mediante estereotipos despectivos. Disfrazarse de *disfrazarse de negro* constitúese como crítica á lóxica hexemónica que produce «negritude». Mesmo cando nos *minstrel shows* se incorporan actores negros, arredor de 1855, son obrigados a pintar tamén o rostro, a re-

¹ Insiste Fernández Villamarín (2016: 114) na omnipresencia dos conflitos que constitúen a identidade galega nas letras do grupo.

presentar o *black face* sobre o rostro negro, é dicir, a integrar manifestamente o estereotipo ou a incluír a diferenza desde a renegación (Bhabha 1994: 55).

O CONCEPTO DE LOCAL E A CRISE DE REPRESENTACIÓN DOS ANOS 10

O popular pode adquirir distintos significados ou connotacións. Martínez García (2022: 92) sinala tres tendencias: a do mundo anglocéntrico, que analiza «la cultura de masse, regroupé autour de la notion de *popular music*». Traída ás linguas romances, «les *popular music studies* ont progressivement forgé leurs propres structures universitaires [...]», sendo desenvolto «en concertation avec la musicologie traditionnelle et l'ethnomusicologie». No mundo latino inclúese tamén a *música popular urbana*. Ten en conta a autora o concepto de local, expondo tres modos de produción —cronolóxica— desa realidade no Estado Español: desde as políticas de folclorización do franquismo, desde a súa «purificación» no posfranquismo e, por último, como resistencia a procesos neoliberais (Martínez García 2022: 93). Se a Falanxe empregou a Sección Feminina, en tanto que correspondente ao xénero responsable da reprodución cultural, cos seus Coros e Danzas, para cumprimentar o que se deu en chamar «Misións folcóricas», despois da ditadura agromaron:

[C]elles d'auteurs-compositeurs-interprètes (Paco Ibáñez, Lluís Llach, Nuberu, etc.), de groups de rock à la forte empreinte locale (Os Resentidos, Kortatu, Dixebra, etc.) et de formations qui exploraient des sonorités plus proches de la Musique traditionnelle ou du folk (Milladoiro, Maria del Mar Bonet, Llan de Cubel, etc.)», avec un «esprit critique et protestataire, qui n'a toute fois pas réussi à s'affranchir de la mécanique folklorisante (Martínez García 2002: 94).

Sinala a autora un terceiro momento, que é a crise de 2008 e que eclosiona na vaga de protestas políticas do 11M, o que implicaría unha clara ruptura coa idea de progreso (Martínez García 2002: 95). A maiores, sinalamos, dentro da música máis culta, pondo como exemplo a Davide Salgado ou a Caamaño & Ameixeiras, a revisión das distintas tradicións locais, combinando tempos e espazos e situándose fóra dos parámetros modernidade-tradición. Esa crise de representación implica unha rexeneración do concepto do local desde prácticas *underground* ou máis heterodoxas, de forte crítica aos procesos extractivis-

tas e de periferización do capitalismo, o que estaría vinculado coa visión de Colmeiro, que reconece a música en galego das últimas décadas como un instrumento polo que Galicia pode ser «deperipheralized and deterritorialized, by challenging center-periphery dynamics» (en Álvarez Sancho 2022: 58). Observando aspectos positivos da globalización, como a «abertura e a hibridade, a transculturización e a formación de novas identidades compartidas», Colmeiro propón aplicar estes procesos de desterritorialización no enfoque metodolóxico, dando lugar ao que chama desperiferialización que, para el, «traería consigo un reposicionamento cartográfico que resitúa as relacións de centro e periferia» (Colmeiro 2015: 146). Sinal disto serían

[A]s xiras e as colaboracións internacionais dos nosos músicos; o fenómeno das coproducións audiovisuais transnacionais; a participación galega en congresos e feiras culturais internacionais de literatura, música, arte, etc.; a tradución de autores galegos a outras linguas, a captación de lectores non galego-falantes e os premios literarios concedidos. A música galega, un dos instrumentos de identidade colectiva máis vivos, viaxa ben. Luar na Lubre é o grupo de música folk máis recoñecido internacionalmente do panorama español; Carlos Núñez convértese nunha súper estrela da música galega polos escenarios de medio mundo, cualificado como o Jimi Hendrix da gaita por Rock and Folk. Mercedes Peón entra nos circuitos da world music. Uxía acóllese á órbita lusófona transatlántica; Cristina Pato toca para millóns de persoas na televisión estadounidense con Yo-Yo Ma e viaxa polo mundo coas súas «Galician Connections» acompañada da banda mestiza The Silk Road (Colmeiro 2015: 145).

Aínda que na desperiferización que propón podemos profundar no tipo de representación folclórica que se fai de Galicia, se máis arcaica e periferizante, aínda que se dea en procesos de suposta desterritorialización, ou máis revisionista ou deconstruída e, en efecto, desperiferizante, non esquece Colmeiro as análises que falan do «process of «Disneyfication», or conversion to cultural heritage theme park» (Colmeiro 2018: 15) de Compostela, convertidos o Camiño e a Cidade da Cultura en «global enterprises» (ibid.), por exemplo.

Mais, tendo en conta o acontecemento socioeconómico da crise e, polo tanto, menos centrada na industria cultural e a súa suposta bonanza ou aceptación, e tamén vendo as posibilidades culturais das circunstancias neoliberais, Álvarez Sancho revisita a concepción de Simon Frith do folclore como unificador cultural no espazo e propón o feito de cantar en linguas minoriza-

das como a intención de poder pensar o futuro: «How does music sung in a minoritized language engage with contemporary issues and create a community of time and place through which its members can relate to the past, live the present and imagine the future?» (Álvarez Sancho 2022: 50). Ela considera, de xeito semellante a Martínez García, que trala crise de 2008, acentuada coa crise pandémica, emerxe o activismo no eido da música asturiana, e abrangue a loita obreira, a relación coa natureza e o xénero (Álvarez Sancho 2022: 79). Neste artigo diferéncianse dúas subetapas, desde esa crise, na música en galego: a primeira, de corte máis materialista, e a segunda, vinculada a epistemoloxías idealistas e, no ámbito máis crítico, á deconstrución dos xéneros.

En Galicia, os Ataques Escampe, coincidindo coas consecuencias da crise económica de 2008 e a súa xestión, é dicir, nun contexto dunha crise de redistribución e tamén de formas de organización política por parte dunha sorte de pobo que quería ser constituínte, cantaban *Galicia es una mierda*. Formas irónicas e hipertexto, como instrumentos propios desa xeración, facían alusión á secuencia de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), na que se enuncia con nihilismo que «é unha merda ser escocés», no sentido de pertencer a zonas periferizadas nas que «o capitalismo salvaxe», como di Gondar (1993: 7), «non ten outra mentalidade que ao depredador que caza no que non é seu. Cando unha reserva se esgota non ten máis que abandonar o campo á procura doutro espazo virxe». A alienación divúlgase en nome do Progreso e na primeira metade desta década e como representantes desta crítica materialista destaca *Das Kapital* con *Ruído Negro* (2011) e especialmente con *Grecia* (2013), en clara referencia aos acontecementos sufridos polo país a partir das políticas impostas pola Troika, que afianzaron estruturas de centro e periferia.

En calquera caso, nesas propostas preséntanse as contradicións, os antagonismos, á vez que se fai escarnio do autoodio. Ese autoodio asume o estereotipo e ampara con el, sen comprendelas, as causas da periferización, o que o leva a acoller acriticamente todo o que se mostre como moderno: asúmese esa mirada, como desenvolve Bhabha e sinala especificamente Gondar (1993: 40), que explica dese xeito a insistencia en mostrar que «aquí tamén somos modernos». E, coma os conversos, integran máis que ninguén a pauta da modernidade que os resitúa na periferia dun centro afastado (Gondar 1993: 42), como aquela figura do *parvenue* de Arendt.

DESPERIFERIZACIÓN VS. CRÍTICA MATERIAL

O estereotipo do colonizado oscila sempre entre a barbarie e a civilización (Bhabha 1994: 62) e a clásica hipersexualización. Precisamente, Miguélez-Carballeira (2013: 29, 207; [2014] 2015: 43, 96) fala do emprego da mesma nos inicios do rexionalismo, así como do polo oposto da feminidade, a abnegación, o traballo e a forza. É dicir, obsérvase a combinación do primitivismo coa adquisición da moralidade cristiá e moderna, de maneira que se manteñen eses límites móbiles entre salvaxismo e civilización, así como a lóxica fetichista de desexo e purga (Bhabha 1994: 75), ese *vouyerismo* que ve e non quere tocar ou que se excita e quere posuír para destruír ese escuro obxecto. O estereotipo funciona como fobia e fetiche (Bhabha 1994: 98).

No fenómeno das Tanxugueiras, as mulleres son empoderadas, fortes e misteriosas. Xunto con Baiuca ou Moura, moitas veces programado por Radio 3, que adoita centrar a súa grella na vida cultural madrileña, atínase unha mestura entre modernidade e tradición que dá como resultado unha narrativa case épica: «Of the three cross-cultural prototypes, it should come as no surprise that heroic tragicomedy is the default form for nationalism. In other words, our tendency is first of all to imagine our nation—its organization, its relation to enemies, its past, its future—through a heroic structure» (Hogan 2009: 16). Concretamente, di Hogan, pode adoptar un modo romántico ou sacrificial, este último caso cando «the society has been devastated and there is no longer any hope of social domination over out-groups» (Hogan 2009: 16). Fronte a isto, o humor como arma política resiliente, na crítica materialista dos anos dez, ou noutras propostas,

Porén, a imaxe proxectada polo goberno do PP na Xunta de Galicia no Decreto 121/2011 do 16 de xuño, publicado no DOG núm. 125 do 30 de xuño de 2011, no que a Xunta aproba a nova marca turística de Galicia preséntase unha Galicia que vai triunfando amodiño, sen soberbia, sen resentimento. Di Miguélez (2015: 255) que está «claramente inspirada no concepto de “autoidentificación galega”», unha imaxe de Galicia «que se presenta ante el mundo con una imagen nueva y renovada, orgullosa de su pasado, respetuosa con sus tradiciones, cultura, lengua, patrimonio cultural y medio ambiente, pero mirando hacia el futuro para enfrentarse a los retos que se le presentan». Na proposta audiovisual que promocionaba esta campaña, unha voz en off sobre verdes paisaxes representaba a Galicia: a metáfora da nación como persoa «is to be found in international law, with its idea of nations as juridic persons» (Hogan

2009: 148). Neste caso concreto, era a voz doce dunha muller, o que nos lembra o rexionalismo máis comedido, á vez que introducía símbolos que servirán como canalizadores emocionais e que axudarán a xerar unha «cognitive architecture», entre a emoción e a atención, que «usurp or limit attentional focus» (Hogan 2009: 179) sen que resulte conflictivo. A afección, de feito, é un dos elementos esenciais á hora de construír unha homoxeneidade e un sentimento de pertenza: «Affectivity is the infusion of emotion into our ideas about identity. It is the fundamental motivational parameter. Without emotion, the other parameters would have no practical effects» (Hogan 2009: 93).

Neste sentido, o estereotipo permite presentar esoutro como un *alter* e non como un *alius*, é dicir, como un Outro recoñecible e dominable, que permite a ficción da tolerancia e a viaxe a un mundo máxico, onírico, premoderno, fóra das esixencias do principio de realidade. Unha subalternidade. Nestas propostas musicais, a morriña ou o feitizo (por meigallo) en Baiuca, ou a figa —como elemento que revitaliza o mundo das meigas galegas modernas— presentan elementos icónicos do que se entende como identidade nacional. Sinalando que non hai fronteiras, o que volve remitirnos ao concepto de des-*periferización* de Colmeiro, posiciónanse politicamente mais é capturable ese cosmopolitismo que as proxecta ao mundo —sen risco para a orde do mundo—: unha Galicia aínda orixinaria e pura e o seu mundo máxico ofrécese a quen queira vir (perpetuar lóxicas extractivas é o que pode entender o receptor). A crítica social, traída da tradición, aparece reflectida en termos morais (*Fame de odio*, *Midas*) e preséntanse elementos tópicos da nosa cultura (*Figa*). Nese sentido, o estereotipo «facilita as relacións coloniais» (Bhabha 1994: 104). Porén, Emilio José en 2009 cantaba o vivir da periferia sometida á extracción poscolonial e, directamente, á colonialidade política, pois: «Todo o que podes facer é coller o coche e ir a Bershka ou Springfield a pasear, claro, polo centro comercial [...]. John Coltrane nas Burgas veu e foise, todo o que dixó foi «que *basura*: esta é unha provincia case tan grande coma Madrid e veñen de Madrid a decidir».

Fala Miguélez (2013: 256) dunha lóxica autocolonizadora que estaría presente e que acentuaría a sensación de misterio e as forzas telúricas, o que, segundo Miguélez (2013: 82) tamén estaría presente, por exemplo, na concepción prepolítica de Escocia. Ora ben, mentres que no caso escocés se remitiría o estereotipo a unha masculinidade adusta, neste caso galego, a promoción contaría cunha representación feminina de Galicia, na que se combina o estereotipo de xénero co estereotipo colonial.

O estereotipo é sempre «un exceso con respecto ao que pode ser comprobado empiricamente» (Bhabha 1994: 91), quizais por tal cousa cantaba Ataque Escampe en «Arredor da cuestión nacional»: «Se eu che canto a ti arredor da cuestión nacional é porque son e á vez non de aquí (que será, será)». Porén, para compensar a falta, insísteuse na repetición, o que en Butler era iterabilidade nos procesos de subxectivación, de suxeición. A repetición é practicada, integrada por parte do suxeito colonizado, que introxecta e proxecta esa sombra que é o estereotipo (Bhabha 1994: 107). Búscase ao amo, seguindo a Bhabha (1994: 128), aínda sen amor, reproducindo a súa visión sobre nós, facendo coincidir o que somos co que pensa que somos, ou co que quere ou desexa que sexamos. Pero a repetición tamén pode xerar diferenza, con intención ou sen ela. Así sucede no propio *folk*, que dificilmente é acoutado. Briones (2023: 157) considera que a partir da transformación dunha idea ou tradición algúns artistas «se recoñecen a si mesmos como músicos folk e participan dunha escea que emprega o termo *folk* para autodefinirse», de maneira que cada un «codifica o seu propio repertorio creando estilos e modelos», e esta singularidade en conexión coa colectividade era recoñecida por Álvarez Sancho (2022: 59) nos últimos *revivals*. Previamente, nos anos 70 emerxe o *folk* estadounidense e británico; nos 70 e 80, o europeo, arredor dunha certa idea de *celtismo* (Álvarez Sancho 2022: 172). É, por tanto, un terreo aporético do que emerxen polos e tensións que atravesan o campo.

É certo que o estereotipo se achega ao imaxinario do grupo social (Núñez Seixas en Lamas 2004: 12), en tanto que conxunto de «crezas compartidas [...] que atinxen aos ámbitos, aos atributos e trazos persoais, ás condutas predicibles e máis á ubicación socioespacial dos membros dese colectivo», de maneira que funciona emocionalmente para os de dentro como elemento de unión. A Familia Caamagno dálle unha boa reviravolta a este elemento, recontextualizando e, así, resignificando o *Xuntos* de Juan Pardo, que xa non se pode ler desde unha emoción cohesionadora acrítica, senón como unha constitución colectiva que operaría no ámbito material, mantendo, igualmente, unha distancia irónica a respecto de calquera posición que se estableza como réxime de verdade.

O imaxinario non ten por que reproducirse a si mesmo, e pode abrirse, ademais de que non ten por que ser presentado como unha totalización que facilita a subsunción dese Outro baixo a sinxeleza dos parámetros estereotipados: a narrativa que cadaquén fai a partir das diversas que forman parte dun pobo non ten por que ser, así, unívoca. De feito, cómpre que sexan borrosas, en tanto que forman parte do pensamento narrativo e non paradigmático (Bru-

ner en Lamas 2004: 14). Borrosa é a imaxe de Galicia, tanto o conxunto de «trazos comúns (cara dentro) coma «as diferenzas (cara fóra)» (Lamas 2004: 11), así, e especificamente coa síndrome de Polícrates que se lle achaca á idiosincrasia galega (Lamas 2004: 53), un tino, unha prudencia que calme a *hybris*, a desmesura e a soberbia, por medo a ser castigado polos deuses, parece presentarse en Grande Amore (*Esta pena que a veces teño*, 2021), que sons de *electro punk* canta «desta pena que a veces teño [...] que non me deixa estar triste nin me deixa estar contento», como a virtude *in media res* da cultura helénica que en Galicia tende a non acadar unha modulación excesivamente alta nas emocións, o que tradicionalmente se vinculou a unha sorte de morriña e poida ser só un pouco de realismo existencial.

Podemos pensar, fóra da esfericidade apolínea do estereotipo, as achegas coas que Mercedes Peón vinculou a tradición, mesmo aproximándose á desarticulación da linguaxe que nos sitúa no límite, no punto de fuxida, da representación para sinalar a voz, a *phoné*, e esta estética ten fondas implicacións onto-políticas, ademais da aposta explícita por unha estética epistemolóxica materialista, estrutural, de clases. Móstrase como, certamente, a identidade «non consiste nunha esencia inmutable, senón nun proceso que nos está continuamente forzando a redefinirnos en función das distintas situacións» (Gondar 1993: 12). E nesas tensións de redefinición hai multiplicidade e non simplemente unha síntese dialéctica.

A representación sen contradición pode entenderse como un mecanismo compensatorio da «angustia por non saber comportarse» (Gondar 1993: 25). Neste sentido, o himno que para o centenario do Celta compuxo C. Tangana, *Oliveira dos Cen Anos* preséntase como unha canción de amor. Vanse expondo, na produción do vídeo, a illa de San Simón, a Ponte de Rande, pero tamén bateas, lanchas, mulleres reboludas, piñeiros, o ceo gris. A voz masculina (ás veces plural) é acompañada polas voces corais das pandeireteiras. Todo resulta bastante estereotipado, aínda que a imaxe da oliveira ben nos pode recordar, como elemento disonante, subversivo, ás políticas castelás que limitaron as plantacións de oliveiras en Galicia. Polo tanto, como símbolo de resistencia ou reafirmación.

Nunha entrevista o 6 de xullo de 2023 na COPE, en *El Partidazo*,² C. Tangana introduce esta proposta con «ir a lo más primitivo de la cultura de Gali-

² <https://www.cope.es/programas/el-partidazo-de-cope/noticias/tangana-presenta-oliveira-dos-cen-anos-himno-del-centenario-del-celta-20230706_2801361>

cia», e vincúlase co feito de resaltar o papel da muller, moi «relevante en la cultura musical gallega», especifica o músico, contrapondo isto ao mundo masculino do fútbol (e, dicimos nós, ao propio mundo musical galego, no sentido no que analizaba Stuart Hill en 1976 as subculturas e a distribución dos roles segundo os xéneros nelas). Ademais da distribución das voces, no tema fálase do «escudo no peito» e bérrase con insistencia *Sempre celta!* Miguélez Carballeira recordaba a Carmen Blanco sinalando a revisión que Pondal realiza da cultura celta, que previamente se concibe como unha raza mórbida. Con el pasará a ser «unha raza brava, heroica, orgullosa, autoafirmada, nobre e forte, é dicir, masculina» (2015: 88). No rock bravú ou nas tendencias ska dos 90 semella resoar esta evocación, a da bravura masculina.

Por unha banda, a exaltación incólume do propio pode ou soe funcionar, di Gondar (1993: 240), coma no eido do xénero, como vía de negación: non só se pode realizar de maneira directa, negando a súa capacidade, senón que tamén é posible facelo «exaltándoa de tal xeito que apareza como un ser anxélico». No caso da cultura, o significante baleiro, sen contexto que confira sentido e crítica, pode funcionar como un instrumento para negala, ao non presentar as tensións na asimilación da hexemonía. Como diría Lamas (2004: 184): o que representa a Galicia non é o carballo nin o piñeiro nin o verde, é a emigración: «nómada do vento, que levo o fogar dentro», cantaban Sacha na Horta a década pasada, xogando co elemento da peregrinaxe, que se fai a Compostela, pero que @s gale@gs fixeron tradicionalmente cara a fóra. Tamén Arder, de Ataque Escampe, inclúe ese último éxodo que coincidiu coa era Rajoy. A perda da terra é acompañada polo conflito no ámbito sociolingüístico: nesa mesma época Sacha na Horta con humor introducía a cuestión no clásico «busco amante galegofalante», e tamén Ataque Escampe: «Serafín é un neofalante moi elegante».

MASCULINIDADES TRADICIONAIS

Nas manifestacións expostas anteriormente percíbese o deambular entre os polos masculino e feminino, ambos empregados con ambivalencia ou contradición para fins de reivindicación nacional ou para a súa impugnación (Miguélez-Carballeira 2013: 207). A suposta irracionalidade, volatilidade do feminino esgrimíuse para denigrar os incipientes movementos nacionais —centrífu-

gos. Igualmente, trala exaltación rexionalista do feminino, primeiro botando man do primitivismo da cultura premoderna, precatólica, vinculada a unha hipotética e arcaica supremacía do feminino, trasládase o discurso á abnegación e á capacidade de traballo das mulleres —perfil máis acorde coas esixencias da Modernidade católica. Finalmente, o nacionalismo empregará a masculinidade como baluarte. De feito, humillará as formas femininas do rexionalismo: no manifesto *Máis Alá* Manuel Antonio fala dun «pobo de mulleres», da «voluntaria castración espiritual e colectiva», dun «feixe de eunucos literarios» (Miguélez-Carballeira 2015: 150). Enténdese a política «seria» como masculina.

O que observamos é que na posmodernidade, o masculino hexemónico é relaxado, aparentemente —ou non— superficial e irónico. The rapants, proxecto musical baixo a influencia dos Terbutalina, que integraran a música popular coa *Muinheira de costa* (2019), abandonan o *rock* electrónico para integrarse totalmente na música electrónica, con letras non narrativas, caracterizadas pola fragmentación e evocacións lúdicas, aparentemente ordinarias, anódinas.

O grupo FØ Records, por unha banda, mostra unha Galicia ategada de contradicións, é dicir, mostran o resultado da combinación de tradición e modernidade, de «rurbanización» (Colmeiro 2015: 144) ou, dito doutro xeito, do proceso de periferización ou asimilación abrupta dun modelo esóxeno. As construcións sen orde, a arquitectura do desarraigo, o feísmo, con elementos alleos aos usos tradicionais ou sen función (Lamas 2004: 103-104) constituiría unha idade máis para a paisaxe galega, proseguindo coas propostas no seu día por Otero Pedrayo: a modernísima, con piñeirais e ruídos mecánicos sería suplantada pola posmoderna, con eucaliptos e lumes, centros comerciais, e, agora, eólicos (Lamas 2004: 105).

Nos temas de FØ Records preséntanse coches tuneados, que manifestan a integración da *car culture* medio século despois de que esta ocupase o centro do sistema, USA. Aquí o modelo agrícola entra en crise no 72 e a finais dos 80 hai xa máis de cen mil tractores e cincuenta mil monocultores, estando as provincias galegas, a excepción de Ourense, á cabeza das provincias españolas no que a tractores se refire (Lamas 2004: 161), e cadra ben lembrar a concentración parcelaria. FØ Records presentan, fronte ás formas hexemónicas do trap (Rey-Gayoso; Diz 2021; Rey-Gayoso 2019), o desclasamento e a revogación da posibilidade do soño americano.

Ademais dos Relatos Americanos de Ataque Escampe, esbozados en libro e nas referencias das cancións, tamén miran cara aos Estados Unidos os de

Verto: «sempre quixen ser o puto Kanye West pero nacín na Galiza sen nada que facer» (Rebolando por ti, 2019). Emilio José explicitaba no álbum *Agricultura Livre* (2015) que o campo é o lugar onde mellor se aprecian as inestabilidades da vida moderna.

Na mesma liña, e na actualidade, Catuxa Salom, entre a música tradicional —non só galega— e a electrónica, sinala a recuperación da vida fóra das lóxicas capitalistas: «eu vin a unha aldea a vivir unha vida tranquila, o único que quero, caramba é unha vida miña», canta en *Nunha Aldea*, e prosegue: «prefiro plantar uns allos que traballar para calqueira», «como me doeme a alma si non teño tempo». Á vez, denuncia os procesos contemporáneos de explotación comercial das terras en Galicia fronte ás prácticas xa non tradicionais pero si herdadas que permitirían unha certa subsistencia ou autonomía. Á vez, Catuxa Salom recupera, entre ritmos e cantos de evocación africana e sons orientais con cuncas tibetanas, as mulleres fortes que «non queren casar» en *Mulleres Piratas*, trazando coas liñas interculturais un debuxo feminista sereno e incólume.

Porén, o ímpeto pola velocidade, polos coches e pitos, pola estética dos primeiros videoxogos, en FØ Records, parece facernos pensar no imaxinario de construción da masculinidade, igual que as homenaxes ás iconas dos oitenta que, a ritmo de ska, ofrecen os Festicultores Troup. Ao igual que en termos de clase, evidénciase a imposibilidade de executar o paradigma, o modelo, que pertence ao centro e certamente non está dispoñible para todos. Este aspecto é común nesa construción da masculinidade: ningunha vai recoñecer que coincide co modelo, mais iso non significa que se estea deconstruído. Neste sentido, tales confesións xogan a favor do que enuncia, mostrando unha debilidade que o fai próximo, sen que renuncie, iso si, ás posicións estruturais de poder. Por iso a sensación é que se compón desde unha masculinidade relaxada, sen conflito. O suxeito hexemónico, en principio, non ten conflito.

Isto está presente tamén na lírica e nalgunhas postas en escena de *Ataque Escampe*, que mostran unha masculinidade independente, fría, contida: «Son un tipo duro, son da mafia rusa, son un cowboy, e nunca vas saber o que se coce no meu interior», e enténdese así como libre, pero a ocasión para a sensibilidade atravesada moitos dos seus temas, e non só en *Quero ser o malo da película* (2008). Ora ben, en certos ámbitos, fóra da masculinidade tradicional en crise, non se entende isto como independencia senón como precariedade emocional. Quizais por iso «ao mellor non acabamos ben» (*A cocina práctica*, 2023).

A estética do *western* e da barra do bar preséntase ou evócase por veces. No último disco, *Cabalgata* (2023), máis nun synth pop menos melancólico pero cunha serenidade inquietante e seguindo a tendencia electrónica da música popular, a representación cos cabalos ben pode recordar a un Far West de *Brokeback Mountain* (2005), pero tamén ás fotografías do líder da ultradereita española. Galicia foi o Far West da península. Porén, o Far West en Galicia, ademais de *Río Bravo*, de Chévere, ten alusións na Panadería Teatro, que debutan con *PAN! PAN!* en 2013, ridiculizando, precisamente, a estética do *western* e a súa masculinidade, sendo «unha parodia da virilidade e suposta heterossexualidade dos cowboys» (Becerra en Amarelo 2020: 76).

Igualmente, Carlos Negro expón masculinidades afastadas do canon no seu libro de poemas *Far West* (2007). E mesmo Samuel Solleiro, como escritor, forma parte da «desestabilización das identidades sexuais hexemónicas» (Nogueira Pereira en Amarelo 2020: 38), desafiando a natureza e mantendo un «entroido para sempre» (Nogueira Pereira en Amarelo 2020: 39), en clara remisión á performatividade de Butler e mesmo ao *minstrel show* que antes sinalamos, ademais do aspecto lúdico no eido da reivindicación política que se mantiña desde finais dos anos 90.

Porén, a cuestión dos cabalos ten relación co status e coa nobreza, ten relación cos *aristoi*, cos defensores guerreiros que en Ataque Escampe, e ese é o elemento que pode ser empregado como fisura semiótica ou liña de fuga, non levan botas de montar, senón catiúscas, empregadas no campo galego neses abruptos procesos de industrialización. En calquera caso, o cabalo alude ao natural que hai que domesticar ou dominar e vencer, a loita da civilización coa natureza, do humano sobre ela, do masculino sobre o feminino que se reforza coa iterabilidade. Ademais, a rapa das bestas, como icona da cultura galega, funciona con tales disposicións semánticas, e en torno ao propio filme *As Bestas* (Sorogoyen, 2022) desenvolveuse unha polémica que atravesa a cuestión nacional e de xénero.

En *Muinheira de interior* (2020), de Boyanka Kostova, tamén sobre un cabalo, Cibrán moestaba as mulleres e os anciáns. Os chamados pioneiros do trap galego cadrábanse no dito, mais os elementos icónicos da cultura ou folklore galego aquí, ademais dos xogos con posicións de poder desde as zonas sociais ocupadas polo lumpen (proletariado), preséntanse en contextos nos que quebran o sentido tradicional, de maneira que o símbolo, como dicía Gondar (1993: 57), excede o seu límite, desborda a súa significación, póndoa fóra de control.

A masculinidade, pouco contida nalgunhas letras do trap, en tanto que posición de poder, aparece tranquila, sen loita, e permíttese, por isto, non ter que tomar en serio ou manterse no humor —que pode ser subversivo, aínda que non o sexa necesariamente. En OG (2021), *Dios ke te crew* (ft. Boyanka Kostova), o humor sobre a pureza étnica, sobre a pureza, tamén, do estereotipo, parte das lóxicas de subalternidade e periferización, así como doutras máis tradicionalmente arraigadas que pouco teñen que ver coas fantasías nacionalistas vinculadas a idades de ouro: así definen ou redefinen a identidade galega. Representábase audiovisualmente, por outra banda, con elementos tipicamente masculinos como a mafia: puros, armas e outras ostentacións de potencia ou poder, ou de querer. Estes dispositivos posmodernos combínanse coa referencialidade ou hipertexto entre a comunidade musical: xa aparecía en *Ataque Escampe*: «somos todas herdeiras dunha cruz que caeu e non hai dios ke te crew que a poida levantar» (A banda desdenhada (entre o Leo e o mamoneo), 2008). Esta tamén está presente en Verto: «Boyanka Kostova soando na disco, achégate a min, non perdas un chisco» (Rebolando por ti, 2019). O Hevi (Malandrómeda), en *Furricón emocional* (2022) sinala a *Oh! Ayatollah*, e tamén *Grande Amore en Unha casa no camposanto* (2020): «veño cunha recua de ayatolahs».

A DECONSTRUCCIÓN E A OPOSICIÓN

No proxecto Ortiga, os dourados do *kitsch* transitan cara a unha representación que, ao rozar o bizarro, semella evidenciar estereotipos, como sinala Afonso Becerra (en Amarelo 2020: 71-72), ao falar da «Dramaturgia *queer* e contestación estética na Galiza». Nas colaboracións con Pili Pampín toma a cultura das orquestras, logo, da cultura popular na que o pobo ten un papel receptor. Becerra falaba da Cía Teatro Bruto, especificamente das «Notas para o devonionario poético do Teatro Bruto». Nelas, o uso do *kitsch*, o emprego do hiperbólico, do exceso, do sentimentalismo, do estereotipo, mostra o seu xogo coa falta, coa sombra da que falaba Bhabha, grazas á que funciona socialmente, oblicuamente. Emiten «guiños coa cultura gay, non é que sexa gay», din, é que é «solidario e partícipe dos movementos de liberación gay» (ibid.).

A construción dunha identidade que non só ten que pensarse a si mesma, ou atopar o xeito no que pensarse, senón que ten que relacionarse cos demais, a todos os niveis, aparece en Verto: «estou no Avante e empezo a ver que ollas

para min sen perder o tren». Se en Grande Amore se busca o «estar contento» aludindo aos bares, cunha sorte de agonía de fondo, en Verto fálase da apertura da identidade e insiste na deconstrución do factor afectivo-sexual, que presenta sen temor á debilidade, que non é non chegar ao modelo de masculinidade senón o recoñecemento dos erros, do *ethos*: «non souben estar atento, non souben portarme ben, non vou perder máis o tempo, [...] sinto ser sempre tan lento, sinto que non te merezo, [...] imos bailar» (Verto 2020). Semella mostrar unha sensibilidade polo outro, e non por simplemente por un mesmo.

Preto de aquí, Rodrigo Cuevas, na redefinición do local coa súa *axitación folk* ou *queer folk asturiano*, hibrida as realidades minorizadas do Estado, de maneira que, por exemplo «sa chanson *Muñeira para a filla da bruxa*, est interprétée en galicien, mais son clip la revisite dans un contexte clairement asturien» (Martínez García 2022: 97). Ademais, superpón distintos tipos de percusión, e ao ritmo da *muñeira* superpóñense as palmas, a pandeireta, o pandeiro, e a percusión electrónica que simula unha zambomba (ibid.). A experimentación sonora, con *beats* electrónicos, ritmos disco e urbanos, súmase a todo un desenvolvemento performático, que pasa pola evocación a Bollywood ou ao *voguing* e sinala unha «stratégie de purification de l'altérité typique des politiques de folklorisation, lui permet de brouiller les frontières entre musique et bruit» (ibid. 97).

Mondra, cunha clara influencia, recupera o ímpeto de reivindicación colectiva («queremos loitar polo noso dereito [...] conciencia de clase primeiro», en *Rumbambá* (2023) e altera as letras tradicionais para crear e mostrar un espazo diverso afectivo e sexualmente (e mesmo nun espazo utópico, Ardén). A nivel musical, a incorporación de elementos electrónicos non parece xerar unha mestura de necesaria modernidade e tradición, aínda que si aposta por «facer do tradicional algo main-stream», di no programa *No carro da música*,³ tendencia que vemos nas revisións tradicionais con electrónica e autotune do *trap* de *De ninghures*, con *Morena* (2023), por exemplo. Mais, aínda que se poda achegar por veces a creacións pechadas, harmónicas, o estereotipo que se crea, a tradición que se recrea ten, sen dúbida, novos elementos, novos retos sociais. Mesmo certas derivas cara á tradición musical india poden evocar a figura dos *hijras*, un xeito precolonial fóra do binarismo. Tamén a el entroidar é o que máis lle gusta, di, con referencia, como se sinalou previamente, á performatividade de Butler, á posibilidade de producir novos xeitos de expre-

³ <<https://agalega.gal/videos/detail/110253-no-carro-da-musica-mondra>>.

sión, de representación da identidade, mais tamén ao clásico dionisiaco, á festa, á inversión de roles.

O Rabelo, porén, combina o tradicional co *hip hop*, e bota man desa estética e tamén da *punk*. «Hoxe cheira a gasolina», canta con Eva Outeiro en *Rumba do pan* (2022)... Neste caso, a presentación alude máis a unha descomposición molecular e underground da identidade que á combinación ou hibridación de elementos representacionais, molares, así como a representacións pagás ou precristiás en relación co corpo e mesmo nas que o corpo foxe dos procesos de sexualización social. Semellan presentarse fóra dos patróns patriarcais, fóra dunhas regras de xogo que limitan a estrutura social á virxindade da muller, nun lugar onde «non importa» (Miguélez-Carballeira 2013: 29).

Dixemos que C. Tangana recoñece a relevancia da muller na cultura musical galega, o que podería lerse do mesmo xeito que Miguélez-Carballeira (2013: 54) apunta que nalgún momento da historia lles recoñecen ás mulleres a orixe da poesía popular, pero «os ilustres son eles». Por iso Dany Barreto (en Amarelo 2020: 126) considera que «non hai nada máis lóxico que o vínculo que sinto coa comunidade galega LGTBI e feminista, unha comunidade irmá na loita interseccional para tornar visibles as identidades non hexemónicas, sexan elas sexuais, lingüísticas, nacionais, raciais ou de xénero», en tanto que os procesos de colonización ou imperialismo cultural implican «a challenge to one's cultural identity and thus one's personal identity» (Hogan 2000: 9). Enténdese que trala construción heteropatriarcal da nación, primeiro como feminidade salvaxe ou submisas, despois como masculinidade política, pois «the colonial denigration of indigenous culture consistently involved an assimilation of cultural hierarchies to sex hierarchies» (Hogan 2000: 17), o *queer*, a hibridación, pode superar esas dicotomías arcaicas e territorializadas, en liña, ademais, coa interseccionalidade epistemolóxica (Colmeiro 2018: 16).

Por tal cousa, como na colaboración de Mondra coas Fillas de Cassandra, elas rebélanse contra quen lles fai a *Punheta!* (2023). Aínda que parecen referirse a xeitos antropolóxicos escuros e «con raposería e reserva», que tradicionalmente se lles atribuíron aos galegos (Lamas 2004: 58), tamén cabe a ampliación semántica das letras tradicionais, coma en *Saco de pulgas* (Mondra, 2023), pola que os disidentes de xénero se defenden dos instrumentos antropolóxicos de normalización. Fóra da norma están as identidades non normativas, que inclúen mulleres marcando límites.

Apelando ás mulleres de todas as polis comeza *Lisístrata*, das Fillas de Cassandra, con claras resonancias a Gata Cattana, un *hip hop* ateigado de referen-

cias culturais e, neste caso, mirando tamén cara á tradición propia, que inclúe, de novo, elementos electrónicos. Hai seriedade, gravidade, dor: «toda a nosa historia está feita con sangue» (*Antígona*, 2023), talvez porque as posicións subalternas exponencialmente multiplicadas son máis difíciles de levar, ou levan máis violencia por riba, como se relata n'A *veciña do cuarto* (2023): «xa non a vexo»... Esas posicións, se son visibles, son rexeitadas, violentadas, mais tamén se dá o caso de que «nin sequera cando nos teñen diante poden vernos, porque nunca fomos ninguén». A rabia, o enfado, está presente nas letras de *Minha Arrotada*, que demole a política oficial e o xénero politicamente correcto.

Se nas *Fillas de Cassandra* aparece a violencia de xénero, a base do iceberg preséntase coas *Bratzantifa* que, pola posición estético-política que acompaña á vontade de amateurismo, parece amparada por aspectos postirónicos, alixeirando a gravidade: «dime se si ou se non [...] parezo o McDonalds, todo o día aberta», cantan en *Precariedade Emocional* (2023). Inclúen, iso si, a autoinculpación feminina que se limita, que se censura: «xa paro». Ademais, os aspectos da materialidade estrutural combinan a asertividade que marca o capital coa ironía, o que abre os sentidos e introduce o humor, a resiliencia, que é unha sorte de sublimación: «ao prezo que vai a gasolina case non compensa que nos vexamos estes días». A precariedade económica e a carga existencial alteran o estado anímico dos suxeitos masculinos, poñamos por caso o citado *Furrición emocional* (2022) de Malandrón, fronte a unha dimensión emocional que se precariza en relación co outro en *Bratzantifa* ou se expón con inocencia luminosa en *Leria*: nos axentes masculinos (máis convencionais) a emocionalidade semella un *pathos* solipsista, fronte ás aperturas ao diálogo que atravesan os subalternos.

CONCLUSIÓNS

As análises culturais poden ser desenvoltas desde un punto de vista idealista ou materialista, así como as propias expresións culturais. Se o idealismo propón unha identidade *a priori*, a visión materialista presenta identidades *a posteriori* e en devir cos procesos socioeconómicos do lugar. Así, adoita aproveitar para expor as contradicións existentes.

No século XXI, no caso galego, semella que as expresións musicais transitan, nas primeiras décadas, cara a cuestión da redistribución, no clásico debate da esquerda entre esta e a representación. A crise económica e o permanente

estado periferizado de Galicia apoian estas opcións, a pesar da internacionalización da cultura galega por procesos económicos ligados aos procesos económicos hexemónicos. Por outra banda, afloran tamén apostas que presentan unha síntese conciliadora entre modernidade e tradición, de maneira que se acentúa a función cohesionadora da música. A autorrepresentación exaltada e algo mítica axuda a vigorizar o sentimento común, ora ben, perde a posibilidade de denunciar a realidade material do país, o que a afastaría de procesos de éxito económico ou popular.

En canto ao xénero, as propostas masculinas desenvólvense desde a ironía, mentres que as femininas, como a tradición dos primeiros noventa, tenden a ser combativas e de ton grave, con algunhas excepcións, que optan por un humor resiliente. O *neotradi* está moi presente nas propostas *queer* e revisita os xéneros, musicais e sexuais, de maneira que as apropiacións e os desprazamentos semánticos abren as lecturas e representan, máis que o borroso, o interseccional no que, consideramos, aínda cruzando factores de exclusión e propoñe comunidades desterritorializadas, a concepción estrutural e material do mundo parécenos máis diluída, en tanto que a inxustiza social na interseccionalidade enténdese como algo próximo á discriminación derivada dos prexuízos que marcan a aceptación da identidade do Outro, conformada, si, por diversos estratos, e non como unha organización material do mundo que existe antes que os suxeitos que serán distribuídos nela, de xeito móbil, se é necesario.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SANCHO, Isabel (2022). «New Tradition and Activism in Minoritized-Language Communities. The Time of post-2008 Asturian Music», *Lletres asturianas: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, 127, 55-82.
- AMARELO, Daniel (coord.) (2020). *Nós, xs inadaptadx: RepresentaÇões, desejos e histórias lgtbiq na Galiza*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- BRIONES, Jaime Vidal (2023). «Convenciones e inconvenientes en la música folk española: hacia una caracterización del género a partir del estudio de caso en la provincia de Valladolid», *Revista de Musicología*, 46 (1), 153-76.
- BHABHA, Homi ([1994] 2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BUTLER, Judith ([1997] 2015). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Valencia: Cátedra.

- COLMEIRO, José (2015). «Desterritorialización e desperiferialización: As novas encrucilladas dos estudos galegos nun mundo globalizado». *Grial*, 53 (206), 142-151.
- COLMEIRO, José (2018). «Local Cultures, Global Contexts: Redefining Galicia in the 21st Century». *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 7, 9-23.
- DE NORA, Tia (1999). «Music as technology of the self». *Poetics*, 27, 31-56.
- FERNÁNDEZ VILLAMARÍN, María (2016). «Ataque Escampe: pensar a resistencia dende o musical e o literario». *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 5, 111-125.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor ([1989] 1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- GEERTZ, C. ([2000] 2002). *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.
- GONDAR PORTASANY, Marcial (1993). *Crítica da razón galega. Entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Vigo: A Nosa Terra.
- HOGAN, Patrick Colm (2000). *Colonialism and cultural identity*. Nova Iorque: State University of New York Press.
- HOGAN, Patrick Colm (2009). *Understanding nationalism: on narrative, cognitive science and identity*. Columbus: Ohio State University Press.
- LAMAS, Santiago (2004). *Galicia borrosa*. A Coruña: Edicións do Castro.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Sílvia (2022) ; GARCÍA FLÓREZ, Llorián, «Courtiser la tradition : Rodrigo Cuevas et le sentiment du local dans l'Espagne contemporaine», 19 (2), 91-101.
- MBEMBE, Achille ([2013] 2016). *Crítica de la razón negra: Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: NED Ediciones.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2013). *Galicia, a sentimental nation: Gender, culture and politics*. Gales: University of Wales Press.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena ([2014] 2015). *Galiza, um povo sentimental?: Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela: Através.
- REY-GAYOSO, R. (2019). *Trap: algo más que música: Estudio sociológico del trap español* [Traballo de Fin de Grao]. Universidade da Coruña.
- REY-GAYOSO, Raúl.; DIZ, Carlos (2021). «Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis». *Revista de Antropología Iberoamericana*, 16 (3), 583-607.
- TRAUBE, E. G. (1996): «The popular in American culture». *Annual Review of Anthropology*, 25, 127-151.
- VERTO (2020). «Pegadiño a ti» [canción]. En *Pegadiño a ti*. [s.l.]: Tremendo Audiovisual.
- WILLIAMS, Raymond ([1981] 1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.



© Rebeca Baceiredo Pérez, 2024. 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

A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS. DEPOIMENTOS

VALTER HUGO MÃE, MARIA DE LOURDES PEREIRA,
JOSÉ RUI TEIXEIRA, PERFECTO CUADRADO

RESUMO: Os autores revisam a sua relação com o facto histórico que, 50 anos atrás, marcou as suas vidas pela mudança radical da situação política em Portugal. O fim da ditadura sincroniza o país com o ritmo dos tempos, abrindo a porta às liberdades, à superação das ideias colonialistas e aos direitos das mulheres e das minorias. As novas gerações fazem uma revisão da consciência histórica recolhida a través de testemunhas indiretas ou experiências de primeira infância pelas mudanças na vida familiar, enquanto desde Espanha se lembra a alegria partilhada em meio universitário pela liberdade conquistada no país vizinho.

PALAVRAS CHAVE: 25 de abril em Portugal; Revolução dos Cravos; retornados; democracia em Portugal.

LA REVOLUCIÓ DELS CLAVELLS. TESTIMONIS

RESUM: Els autors revisen la seva relació amb el fet històric que, 50 anys enrere, va marcar les seves vides degut al canvi radical de la situació política a Portugal. La fi de la dictadura sincronitza el país amb el ritme dels temps, obrint la porta a les llibertats, la superació de les idees colonialistes i els drets de les dones i de les minories. Les noves generacions fan una revisió de la consciència històrica rebuda a través de testimonis indirectes o experiències de la primera infància a causa dels canvis en la vida familiar, mentre des d'Espanya es rememora l'alegria compartida en l'entorn universitari per la llibertat que s'estava conquistant al país veí.

PARAULES CLAU: 25 d'abril a Portugal; Revolució dels Clavells; retornats; democràcia a Portugal.

THE CARNATION REVOLUTION. TESTIMONIALS

ABSTRACT: The authors analyse their relationship with the historical event that, 50 years ago, marked their lives with a radical change in the political situation in Portugal. The end of the dictatorship synchronised the country with the rhythm of the times, opening the door to freedoms, the overcoming of colonialist ideas and the rights of women and minorities. The new generations are revisiting their historical awareness, gleaned from indirect witnesses or early childhood experiences of the changes in their family life, while from Spain the joy of freedom won in the neighbouring country is remembered.

KEYWORDS: 25 April in Portugal; Carnation Revolution; returnees; democracy in Portugal.

50 ANOS DEMOCRÁTICOS

O aniversário do meu país que verdadeiramente me interessa é aquele que se conta pelo 25 de abril de 1974. Cinquenta anos, essa é a idade que mais importa do Portugal que quero: republicano e democrático. Diria que oitocentos anos foram o longo estágio para a maturação de uma sociedade que finalmente se perspectiva paritária, focada na liberdade de cada um e potenciada pela esperança de ninguém mais ser excluído. Sim, o Portugal que quero tem apenas 50 anos de idade. É um infante, como me parece que o mundo da humanidade é infante também, cheio de falhas e cheio de promessas. A humanidade está apenas esboçada, falta cumprir-se.

Sou ainda nascido no tempo da ditadura, mas cresci em democracia. Pertencço à primeira geração cuja consciência se desenvolveu em liberdade. Isso significa que a minha é a geração a quem se coloca o desafio de tomar conhecimento do terror que já não viveu. Foi necessário escutar os mais velhos para acreditar que nos havíamos salvado de um regime predador, castrador, que prendia e matava quem discordasse, que não deixava as mulheres votar sem consentimento dos maridos, as mulheres não podiam empregar-se sem autorização dos maridos, não podiam sequer receber correspondência sem que eles o permitissem. Quando escutei pela primeira vez estas histórias contadas pela minha mãe, tive a impressão de me falarem de há mil anos, de muito, muito antigamente, quando as galinhas ainda tinham dentes e os profetas davam nas águas calmas dos rios.

O 25 de Abril de 1974 aconteceu por lucidez. O país estava farto de uma ditadura de 48 anos, eram cada vez menos aqueles que defendiam o sistema e cada vez mais os que viam pela Europa a bravura de novas consciências, como as que se alardeavam com o Maio de 68. Os costumes mudavam, a rejeição das ideias colonialistas, a rejeição do racismo e a liberdade sexual estavam na ordem do dia e isso haveria de tornar inevitável a defesa da democracia por toda a parte. Nenhuma ideia de igualdade pode ser defendida em sede de ditadura. E a igualdade não tolera o colonialismo nem suporta a subalternização da mulher. Ainda que o Maio de 68 quisesse sobretudo a defesa do acesso à informação e do conhecimento, sem manipulação ideológica, os seus princípios iluministas criariam uma força vital em prol de um humanismo intenso que sonhou de verdade com um mundo melhor para todos. Portugal, fechado no regime opressivo criado por Oliveira Salazar, demorou uns anos a revelar os efeitos do Maio de 68, mas acabaria por o fazer em 1974 nesse golpe de Estado

que culmina o processo revolucionário que impõe a democracia. A chamada Revolução de 25 de Abril é sobretudo a madura celebração de um sentimento generalizado de mudança. Por isso foi possível que acontecesse sem violência. Usaram-se flores nas armas dos militares, cantaram-se canções de fraternidade, conta a História que morreu apenas uma pessoa de comoção. O antigo regime opressor ruiu sem resistência. O povo estava de rosto novo, de esperança viva na rua. O país mudou num dia. Diria, o país curou-se da pior parte de seus males.

Este ano passam cinquenta anos desde a Revolução do Cravos, a revolução das flores, a bela revolução dos portugueses. Por ironia, por horror, o país acaba de eleger uma vergonhosa representação fascista no novo Governo. A escalada da extrema-direita um pouco por todo o Ocidente acaba de se consumir em Portugal. São exactamente cinquenta deputados de inspiração abertamente fascista eleitos para o parlamento português, um por cada ano deste tão importante aniversário, o que contradiz a própria Constituição e levanta a hipótese de muita gente não ter aprendido nada, apenas o grotesco vício de ofender, perseguir, não reconhecer direitos.

A democracia não é uma conquista segura. Implica empenho constante, um compromisso de renovação diária, assim como a liberdade e a aspiração à paridade. Tudo se exerce com maior ou menor sucesso. Mas é a única decência possível na Política. A opção democrática, resistindo a todas as investidas de má fé, é a decência exigida a qualquer regime. O desafio de hoje está em nos vincularmos a um jogo limpo contra quem não está de boa fé. Quem não joga limpo usa a decência dos outros para se defender e instalar uma frente que pretende claramente terminar com o reduto sagrado da democratização.

O meu país faz cinquenta anos de democracia e enfrenta agora o seu maior perigo desde então. Celebrar seu importante aniversário tem de ser sobretudo ganhar consciência. Ver além da frustração e do medo e escolher sempre o que mais a História nos quis tirar: a autodeterminação. Para tutores, paizinhos e patrões já nos bastam os que legitimamente o são ou foram.

[O autor escreve de acordo com a anterior ortografia]

VALTER HUGO MÃE

A ILHA ONDE NASCEU A MINHA LIBERDADE

A infância vive a realidade da única forma honesta, que é tomando-a como uma fantasia..., não interessando provas, mas sim mistérios.

AGUSTINA BESSA-LUÍS, *Dentes de Rato*

A memória é aquilo que nos veste conforme vamos crescendo e libertando a realidade que nos configura. Com o passar do tempo podemos chegar a redimensionar os factos, ou os pormenores, mas raramente questionamos a sua fiabilidade, já que a memória se encarrega de acarinhar e proteger os fragmentos de vida que foi guardando e encaixando, num exímio trabalho de edificação pessoal.

Olhar em retrospectiva para os meus 50 anos de democracia exige-me simultaneamente generosidade e respeito para com esse trabalho que o tempo tem feito e em que fui aprendendo a confiar, celebrando tanto a fantasia como as provas de uma existência que ela me vem permitindo recuperar.

Se me deixar levar apenas pelo meu instinto infantil, direi que a minha memória de abril de 1974 reside algures numa ilha na costa de Angola. Mas as provas cruzam-se e a viagem de regresso a essa ilha acaba por percorrer um itinerário mais sinuoso que o que guardo na minha lembrança.

As minhas memórias mais sólidas inauguro-as no dia dos meus 4 anos, em setembro de 1973 na cidade de Moçâmedes, até então consigo reconstruir bastantes sequências, mas, apenas traduzidas em quadros ou cenários, desprovidos de um fundo narrativo sequencial. A verdade é que não tenho uma imagem nítida desse dia 25, ou 24, de abril de 1974. Algures nesses cenários estará esse dia inicial que as narrativas do meu pai acabariam mais tarde por referenciar. As notícias que chegavam pela rádio desde a África do Sul davam conta de um golpe de estado na velha metrópole. A (in)consciência infantil não me permitiu captar em nenhum momento inquietação ou temor que essa notícia pudesse ter desencadeado lá em casa junto dos mais velhos. A vida parecia seguir sem nenhum mistério, e o camião carregado de ananases continuava a chegar à rua para nos adoçar as tardes em troca de uma pequena moeda, e nós continuávamos a brincar nas ruas com os vizinhos.

Em dezembro, depois de termos ainda *encomendado* na loja os brinquedos que o menino Jesus nos traria, partimos para o Cuio. As nossas deslocações eram então frequentes, e eu vivia exclusivamente focada no presente e desprovida de qualquer sentimento de perda ou de ausência, por pessoas ou

lugares. Não tinha ainda cabida na minha consciência qualquer noção de saudade.

No Cuio, perto de Benguela construí eu a minha memória mais sólida, creio bem, pelo facto de essa ter sido a minha derradeira experiência em África, pelo que o meu subconsciente decidiu protegê-la de uma forma mais cuidada. Tal fez com que esse espaço assumia na minha memória a configuração de uma ilha. Uma ilha, não geográfica, mas antes afectiva, porque o meu horizonte era apenas a praia com os seus barcos, conchas e polvos que nela habitavam, tal menina do mar. Uma ilha porque aí vivíamos apenas uma pequena comunidade, sem grandes contactos com o exterior. Uma ilha porque aí vivi um tempo próprio, de liberdade e inocência, onde nada mais me era exigido que ser e ocupar os dias, mais que as noites, como a uma criança competente, sobretudo se a noite for habitada por morcegos. Foi desta insularidade que me transportaram para uma metrópole de bulício, multidões e responsabilidades que até então eu ignorava.

É desses dias insulares que resgato a memória de um final de tarde com a minha mãe sentada a coser, preocupada ao ouvir a rádio e anunciando, cabisbaixa, a iminente saída da nossa casa, de Angola. Por contraste, registei bem a minha alegria: iríamos ver a avó!!! A avó que eu sabia já ser a sua mãe. Sim, porque guardo bem esse momento em que descobri que a minha mãe era não só a minha mãe, como era também a filha de minha avó, uma figura que eu jamais identificaria com o papel de quem me acompanhava em todos os meus dias. Como podia uma mãe não viver com os seus filhos? E os grandes também tinham mãe?

A minha meninice não me tinha ainda ensinado a redimensionar o tempo, pelo que eu não podia prever o alcance da mudança que me aguardava a partir daquele caminho de terra batida que passava rente à linha do comboio que vinha de Benguela, a terra em que nasci.

Os meses que se seguiram ao nascimento da democracia em Portugal têm crescido comigo à medida da minha consciência cultural e civilizacional. Décadas depois, ao ler *Mais um dia de vida*, de Kapuscinski, reavaliei o que significara então a aventura de ir às compras com os meus pais em caça de algum bem mais supérfluo, na mira de se esgotarem os últimos escudos angolanos, ou de ver como a minha mãe se apurava a costurar roupa para deixar aos meus vizinhos que ficariam no seu país, e que eu ignorava não ser já o meu, ou de vigiar o meu pai no fabrico dos caixotes de madeira que transportariam a nossa bagagem, e em que se inscreveriam umas brilhantes e suaves letras vermelhas.

Um as letras que eu começara a desenhar num caderno, guiada pela mão do meu pai, mas cuja lição já só seria retomada no outono português.

É a partir desta memória que nasce a configuração da minha ilha do Cuio, que geograficamente não era uma ilha, mas antes um reduto de infância feliz e de liberdade, sem bens materiais, mas também sem outras necessidades que não fossem as que a natureza se encarregava de alimentar, em que os brinquedos se faziam de conchas e paus, e em que um barco virado ao contrário tanto podia levar-nos a uma gruta secreta como a uma casa.

Ir ao encontro do meu primeiro 25 de abril em democracia é ir ao âmago de uma consciência identitária nem sempre pacífica. Tendo eu nascido já na fase final do Estado Novo, após a morte de António de Oliveira Salazar, a Angola em que eu vivi acaba por ser a imagem projectada por tantos portugueses, encerrados num país de falácias e de meias-verdades; uma ilha em que a realidade era apenas a de um tempo e de um espaço amputados a uma realidade mais vasta e verdadeira. Nessa ilha ficou um tempo de família sempre reunida, embora apartada do seu tronco e raízes. Nesse reduto ficou um tempo de inocência que viria a dar lugar a responsabilidades e esforços imprevistos e ficou, sobretudo, a ingenuidade de uma infância truncada pela necessidade de sobreviver a uma realidade que não podíamos vislumbrar desde a nossa ilha. Essa ilha ficou antes de uma longa travessia de dias, esquivando a morte e o sofrimento que eu desconhecia existirem. A chegada à terra dos avós supôs o encontro com uma verdade inesperada de ostracismo, em que não devíamos exibir a nossa condição de retornados — reiterações linguísticas difíceis de entender para quem aí chegava pela primeira vez — e em que éramos vistos como intrusos numa sociedade incapaz de processar tudo o que em menos de um ano vinha a suceder. De repente, de números passámos a ser vidas concretas, retornando a uma família que não frequentávamos, a uma casa que não habitávamos e a um país que, sendo nosso, não conhecíamos.

Hoje, 50 anos volvidos, torna-se cada vez mais nítida a imagem que o Estado Novo foi delineando, tornando Portugal num arquipélago imperial em que a verdade era a que nos tocava viver onde e quando estivéssemos. Nesse contexto, existíamos numa condição de insularidade que era também a de negação de uma realidade maior. Com a lucidez que o tempo cria, entendemos que a imagem de uma sociedade idílica e pacífica viria a instalar-se exclusivamente num espaço memorístico, em constante disputa com a realidade que depois viríamos a (re)criar.

No meu primeiro 25 de abril não houve cravos vermelhos, nem cânticos, nem marchas, mas nele havia um mistério que só a memória me pode ajudar a desvendar. No fundo, penso hoje que foi nessa minha ilha que aprendi a ler os versos de Sophia e a viver um tempo inicial e inteiro. Se Portugal vivia amordaçado e amedrontado, nessa minha ilha eu aprendi a estimar a liberdade, sem repressão nem temores, e por isso a democracia não foi nunca para mim uma alegoria, mas antes o tesouro que a memória protegeu e de que eu tenho cuidado. Muito contra a vontade dos senhores que então governavam, eu sempre saboreei e apreciei um mundo de igualdades e de liberdade, sem precisar de entender o que era o racismo ou o colonialismo. Quando mo quiseram ensinar, retornava muitas vezes a essa minha ilha para cuidar do meu mar, dos meus amigos, e dos meus dias abertos pelo sol e fechados pela lua. Apesar de tudo, sei que é na infância que está o 25 de Abril que, 50 anos depois, gostava de viver aqui e agora. 50 anos depois, gostava que essa fantasia deixasse de ser apenas fruto de uma inocência para ser produto de uma consciência de cidadania viva e implicada na construção de um tempo futuro. 50 anos depois gostava que algum dia todas as infâncias guardassem os seus mistérios em memórias de liberdade, em que o respeito e a tolerância pelo outro fossem uma linguagem universal.

MARIA DE LOURDES PEREIRA

O DIA INICIAL INTEIRO E LIMPO

Nasci em setembro de 1974, cinco meses depois da Revolução de Abril, que pôs termo a um regime ditatorial que se estendeu por mais de quarenta anos. Não tenho memória do crepúsculo desse regime, mas a minha infância é passada no instável período de estabilização da democracia em Portugal e é marcada pela memória — ainda muito viva — dos últimos anos do Estado Novo, particularmente da conjuntura da Guerra Colonial.

Não me agrada a abordagem tendencialmente maniqueia e esquizofrênica que procura demonizar um período histórico com o propósito — mais ou menos consciente — do discurso panfletário da apologia acrítica de um tempo novo. Seja como for, nesses anos há uma comunidade humana (para evitar conceitos como «país» ou «nação») que, independentemente de questões especificamente político-ideológicas, rompe com um regime autoritário e repressivo, e inicia um caminho para a liberdade e para a democracia, por muito frágeis que sejam nos horizontes (tantas vezes legitimamente decepcionantes) de concretização socioeconômica e política.

Recordo sempre com comoção poética que a minha mãe (com uma formação primária incompleta e sem implicação político-ideológica propriamente dita), sabendo da Revolução pelas emissões radiofônicas ainda incertas, com uma menina de quatro anos pela mão e grávida de mim, juntou-se a essa multidão que veio para a rua, pacificamente, reivindicar aquilo que os Capitães de Abril pareciam lograr: o fim da Guerra e das mordças gastas de um regime que condenava Portugal a um estado claustrofóbico de asfixia, já não tanto pela força do garrote, mas pelo ar rarefeito e pelo cansaço de um país diminuído, adiado, anacrônico.

Recordo-me bem de uma certa instabilidade social no final dos anos 70, da difícil integração dos «retornados» (mais de meio milhão de portugueses) e do modo como a sociedade se foi pacificando na década seguinte. Tenho consciência de como as pessoas se mobilizaram em torno da ideia de um futuro, não em sentido abstrato..., que havia ainda um presente no qual urgia a esperança num sistema democrático, num estado social, em questões tão evidentes como alguns direitos fundamentais. E havia que reinventar as relações internacionais, sobretudo a Europa e uma condição europeia a reivindicar.

Passados cinquenta anos, do 25 de Abril e do meu nascimento, são muitas as sombras que — certamente por culpa própria — não soubemos evitar ou precaver. Talvez não houvesse como contrariar o inverno demográfico que se

abateu sobre Portugal, mas — pergunto — como permitimos que se instalasse essa abulia democrática explícita em tão elevadas taxas de abstenção? Como permitimos que viesse esse cinismo temperado de falácia passadista, tantas vezes na voz de quem mais beneficiou das conquistas dessa Revolução que trouxe para a rua uma mulher como essa, a minha mãe, com a minha irmã pela mão e grávida de mim.

Penso nesses versos de Sophia (do poema «25 de Abril», de *O Nome das Coisas*, 1977), não para legitimar o que está historicamente legitimado, mas para recordar-me que há madrugadas que se esperam; que há dias que nascem iniciais, inteiros e limpos; que há noites e silêncios de que precisamos emergir; e que é livres que habitamos a substância do tempo:

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo.

JOSÉ RUI TEIXEIRA

O 25 DE ABRIL VISTO DOS OLHOS DUM ESTUDANTE DE SALAMANCA

O 25 de Abril de 1974 ficou marcado com um traço profundo e a tinta vermelha no território das minhas mátrias afetivas e no mapa dos setores mais críticos da minha geração, como antes tinha acontecido com outros movimentos e acontecimentos históricos como a guerra do Vietname, a revolução cubana ou o Maio de 68. Eu estava então em Salamanca, tinha um encontro com o professor João Palma Ferreira e, deixando os trabalhos previstos, passámos o dia inteiro a partilhar e a discutir informações, dúvidas, sonhos e desejos. No dia seguinte, nós, os amigos, fomos à meia-noite à estação dos comboios para esperar o sudexpresso que vinha de Paris, carregado de exilados e emigrantes portugueses que, já com o comboio parado no cais, gritavam desde as janelas e as portas abertas com gravadores e abraços, carregados de emoção, lágrimas e abraços para todos nós — «agora é a vossa, irmãos» — e lá estávamos concelebrando e cantando a «Grândola» — ou aquilo que da canção tínhamos aprendido numa hora — até o comboio partir e desaparecer na noite rumo à Ítaca recriada e redefinida. A festa repetiu-se no dia seguinte, e ao terceiro dia as autoridades mandaram fechar as portas que davam acesso ao cais, e lá ficámos todos no bar da estação a acenar e a enviar abraços desde a nossa barricada. Os dias foram passando, as notícias da revolução presidiam as informações dos jornais e principais revistas de opinião — *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *Gentleman*, etc.— dedicaram números especiais que fizeram com que, desta parte da Raia, a gente descobrisse que paredes-meias connosco havia um país de braços abertos à nossa espera — com exceções de um e doutro lado, obviamente, poucas então, mas que parece que hoje alguns se empenham em multiplicar. Viajei até Lisboa ainda com os ecos da revolução nos muros da cidade — «Mortos da vala comum, ocupai as sepulturas» — que eu não pude captar por não ter meios para isso mas que depois recolheriam as mãos e os olhos inteligentes de Ana Hatherly para todos nós. Tive ocasião de conhecer os protagonistas da revolução por ocasião do primeiro encontro Ágora em Cáceres, para o qual organizei, no Museu Vostell de Malpartida de Cáceres, o encontro «A Estirpe dos Argonautas» com Hermínio Monteiro, Cesariny, María Jesús Ávila ou Ernesto Sampaio, entre outros, e que foi lugar de encontro entre Mário Cesariny e Otelio Saraiva de Carvalho. Escrevo isto a sair para a minha terra, Zamora, onde — justamente na Fundação Rei Afonso Henriques— vamos concelebrar o centenário do nascimento de Cesariny e da aparição do Primeiro Manifesto do Surrealismo e o cinquentenário do 25 de

Abril; «estórias» da História, sim, mas que hoje, em especial, vamos ter o prazer de reviver para afirmar a sua vigência, a sua urgente necessidade e a sua luz, que é cada vez mais luz porque as trevas são cada vez mais negras, como Pascoaes dizia e Cesariny reiterava nos momentos de maior desesperança.

PERFECTO CUADRADO



© Valter Hugo Mãe, Maria Lourdes Pereira, José Rui Teixeira and Perfecto Cuadrado, 2024. 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 COMPLEJIDAD DEL MITO: LA REVOLUCIÓN DESDE FUERA DE LISBOA

ISABEL SOLER
Universitat de Barcelona

RESUMEN: El análisis de la revolución del 25 de abril desde los estudios históricos en España tiene un referente de excepción en la obra de Josep Sánchez Cervelló, que lo aborda desde el interés por la comparación con la situación en España y la posible influencia en la caída de otras dictaduras, así como el proceso de independencia de las colonias y su posible irradiación en otros países de África.

PALABRAS CLAVE: 25 de abril en Portugal; Revolución de los Claveles y España; Josep Sánchez Cervelló.

LA COMPLEXITAT DEL MITE: LA REVOLUCIÓ DES DE FORA DE LISBOA

RESUM: L'anàlisi de la revolució del 25 d'abril des dels estudis d'història a Espanya té un referent d'excepció en l'obra de Josep Sánchez Cervelló, que l'estudia en comparació amb la situació a Espanya i la possible influència en la caiguda d'altres règims dictatorials, així com el procés d'independència de les colònies i la possible irradiació a altres països d'Àfrica.

PARAULES CLAU: 25 d'abril a Portugal; Revolució del Clavells i Espanya; Josep Sánchez Cervelló.

THE COMPLEXITY OF THE MYTH: THE REVOLUTION FROM OUTSIDE LISBON

ABSTRACT: The analysis of the 25 April revolution from the point of view of historical studies in Spain has an exceptional reference in the work of Josep Sánchez Cervelló, who approaches it from an interest in the comparison with Spain and the possible influence in the fall of other dictatorships. He also studies the subsequent process of independence of the colonies and possible irradiations in other African countries.

KEYWORDS: 25 April in Portugal; Carnation Revolution and Spain; Josep Sánchez Cervelló.

No eran muchos los textos de historia relevantes que podían citarse en 1993 como antecedentes del libro que firmaba Josep Sánchez Cervelló, *A Revolução Portuguesa e a sua influência em Espanha*, publicado en la Assírio & Alvim de Lisboa. Puede que algo más de resonancia alcanzase entre nosotros, dos años después, en 1995, otro libro relevante del autor, y también producto de su tesis doctoral, *La revolución portuguesa y su influencia en la transición española, 1961-1976*, en la editorial Nerea. Por entonces, Portugal no era un tema frecuente de investigadores españoles, ni lo era tampoco que un historiador volcase

sus esfuerzos en la peripecia de una nación extranjera, por muy vecina que fuese. De ahí que sea muy recomendable y deseable, dadas las fechas, abril de 2024, y dadas las circunstancias históricas presentes —el provocado cambio de Gobierno en Portugal de una mayoría absoluta del socialista António Costa a unos comicios en los que la derecha radical de Chega ha alcanzado cuarenta y ocho escaños en la Asamblea de la República—, acudir a los libros del profesor Josep Sánchez Cervelló. Hoy, publicado en 2023 por la universidad en la que Sánchez Cervelló ha sido profesor durante muchos años, la Rovira i Virgili, aparece *Portugal, del Imperio a las repúblicas. Tres aproximaciones a su historia contemporánea*,¹ como homenaje a los treinta años transcurridos desde su primer libro sobre la revolución portuguesa. Lo subraya el colofón editorial del libro y también un prólogo, firmado por Jaume Camps Girona, que, infelizmente, resulta demasiado anodino y apenas descriptivo, y que tampoco ofrece demasiados detalles sobre los tres estudios que reúne el volumen.

De lo que no hay duda es de la oportunidad de su publicación, no solo por razones conmemorativas (el redondo aniversario de los cincuenta años de la Revolución este 25 de abril), sino por la originalidad de los dos primeros capítulos. El tercero es otra cosa, de interés más concentrado y minoritario, al reconstruir la complejísima peripecia que ha vivido históricamente la unión y desunión política de Guinea-Bisáu y Cabo Verde: la recapitulación de los choques y conflictos, las conspiraciones militares y criminales (incluido Spínola y el asesinato del líder de la unión Amílcar Cabral) desembocan en la frustración del sueño de la unidad y una reconstrucción convincente de ese doloroso episodio.

Sin embargo, el interés del libro se centra sobre todo en las cien primeras páginas y el análisis tanto de las condiciones materiales, políticas y militares en que se gestó una revolución que la oposición española leyó, de manera muy sesgada, como el examen de los efectos históricos que el 25 de abril de 1974 tuvo no solo en España (relevante), sino también en Grecia (ninguno) y en algunos países de África e incluso en América Latina. Dado el alcance y ambición de esos dos capítulos, interesa mucho más la posición interpretativa que defiende Sánchez Cervelló, que la aportación informativa que de ellos se desprende, abundante y original, gracias a las numerosas menciones a testimo-

¹ Es una publicación en abierto del servicio de publicaciones de la Universidad Rovira i Virgili: <https://llibres.urv.cat/index.php/purv/catalog/view/522/542/1200>

nios inéditos de algunos de los protagonistas, con frecuencia entrevistas del autor, pero también gracias a materiales de archivo e incluso textos autobiográficos a los que tuvo acceso.

No solo los múltiples conatos de golpes de estado frustrados anteriores al 25 de abril son indicios de un Estado en descomposición: casi más significativa es la misma situación material, humana y hasta de indigencia en que malvivían las tropas portuguesas en los distintos puntos de un imperio que había querido obviar de forma suicida los procesos de descolonización que las potencias europeas habían vivido ya en los años sesenta, como Francia, Bélgica o Inglaterra. Tiene razón Sánchez Cervelló cuando subraya la importancia del libro del general Spínola publicado en febrero de 1974, *Portugal y o futuro*, porque reunía dos informes de 1970 y 1972 sobre la situación y carecía de originalidad tanto su defensa de un sistema federal para las colonias portuguesas, como su reconocimiento a la inviabilidad de una victoria militar sobre los movimientos de independencia en Angola o Mozambique: era inviable. «La importancia no radicaba en lo que se decía, sino en quién lo decía», es decir, un miembro de la cúpula del Estado Mayor contrariaba públicamente el criterio de Marcelo Caetano sobre la necesidad de una victoria armada. Spínola fue cesado a mediados de marzo de 1974, y de esas mismas fechas es una estupenda anotación en *Conta-corrente* de Vergílio Ferreira sobre el «clima de inquietud, un cansancio de la provisionalidad en la que vivimos. Lo difícil de la cuestión es que ninguna solución nos parece buena» y, mientras tanto, «aún se recurre a la retórica imperial». Y sigue, «“Dios manda combatir, no vencer”, dice Marcelo» pero, a criterio de Ferreira, «el Dios de Marcelo no es muy inteligente. O estará simplemente apurado, sin saber qué hacer».

Unas pocas semanas después de esta nota del diario vergiliano, la Revolución se puso en marcha —con Spínola al frente de la presidencia de la República hasta su renuncia a finales de septiembre— porque hubo muchos que sí supieron qué hacer contra aquella situación insostenible que Sánchez Cervelló narra con detalle, con la vista puesta fuera de Lisboa y sin simplificar la complejidad ni hacer homogéneas las muy dispares situaciones de Cabo Verde o Angola, de Guinea-Bisáu o Mozambique: más de una década de guerra sin sentido e insostenible que no fue igual en todos los lugares. Las consecuencias de la Revolución dispararon la movilización popular y la emergencia de multitud de pequeños partidos al calor del fin de la censura, la ilegalización de la PIDE o la liberación de los presos políticos que trajo el 25 de abril. Pero eso incluía la lucha de las distintas guerrillas revolucionarias y de signo marxis-

ta contra quienes no deseaban (ni tolerarían) un proceso de descolonización como el que estaba ya en marcha irreparablemente. En efecto, el 25 de abril fue la búsqueda de una solución política para una guerra sin sentido y, como escribe Sánchez Cervelló, «la evidencia del fracaso del colonialismo». Mantener la guerra después de haber acabado con el régimen colonial de la dictadura multiplicaba el sinsentido hasta la exasperación, sin ocultar el precio pagado por la población de las distintas colonias con la nueva libertad adquirida desde el reconocimiento de su derecho a la independencia desde julio de 1974.

La ambición del segundo ensayo es mayor y resulta realmente tentador seguir al autor en su cuestionamiento de la lógica defendida por Samuel P. Huntington en su propuesta de una tercera ola democratizadora desde 1974: pudo ser menos el empuje irradiador estadounidense que la debilidad conjunta de las dos grandes potencias de la Guerra Fría lo que propiciase algunos de esos procesos democratizadores (y frenase o abortase otros). Y es bien cierto que la entonces CEE pudo tener una influencia mayor que la de Estados Unidos en atraer a las sociedades posdictatoriales a partidos de centro izquierda y socialdemócratas para eludir el riesgo de un nuevo Portugal dominado por el partido comunista. Y es en ese contexto donde la influencia de la Revolución de los Claveles en España pudo ser determinante. Ratifica, una vez más, que las analogías habituales entre los dos procesos son poco operativas para entender lo que sucedió en cada uno de los dos países, y subraya las muy notables diferencias que caracterizan el proceso democratizador en Portugal y España: mientras el primero terminó de forma rápida y directa con el aparato represor de la dictadura y depuró múltiples ámbitos de la Administración, en España se vivió un proceso de negociación en el que servidores de la dictadura mutaron y transigieron con la nueva situación sin haber de pasar por un proceso de depuración semejante ni propiamente revolucionario. Tampoco después de 1974 nada sería igual en Sudáfrica o Namibia tras la independencia de Angola y Mozambique como efecto extendido del 25 de abril. Por eso vale la pena, este abril de 2024, ojear el saber del profesor Sánchez Cervelló, y, en concreto, *Portugal, del Imperio a las repúblicas*, porque lee ese tiempo desde esos otros lugares unidos y alejados de Lisboa.



© Isabel Soler, 2024. 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>.

CRAVOS A CONTRACORRENTE

MARIA DE LOURDES PEREIRA
Universitat de les Illes Balears

RESUMO: Apresenta-se aqui uma seleção de textos do primeiro volume dos diários de Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I* (1980), os quais dão conta das suas vivências em torno da revolução, entre 1973 e 1976, e revelam a evolução dos acontecimentos depois dos primeiros dias de entusiasmo.

PALAVRAS CHAVE: 25 de abril; Revolução dos Cravos; Vergílio Ferreira.

CLAVELLS A CONTRACORRENT

RESUM: Es presenta una selecció de textos del primer volum dels diaris de Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I* (1980), entre 1973 i 1976, que mostren les seves reflexions al voltant de la revolució i els esdeveniments que succeeixen després dels primers dies d'entusiasme.

PARAULES clau: 25 d'abril a Portugal; Revolució dels Clavells; Vergílio Ferreira.

CARNATIONS IN COUNTERCURRENT

ABSTRACT: The author presents here a selection of texts from the first volume of Vergílio Ferreira's diaries, *Conta-Corrente I* (1980), which tell of his experience in the days surrounding the revolution, between 1973 and 1976, and show the evolution after the first days of enthusiasm.

KEYWORDS: 25 April in Portugal; Carnation Revolution; Vergílio Ferreira.

Vergílio Ferreira (Gouveia, Melo, 28 de janeiro de 1916 - Lisboa, 1 de março de 1996) deixou-nos como legado uma obra que muito tem contribuído para a riqueza da literatura portuguesa, não só num contexto nacional, mas também internacional, e sobretudo peninsular. Na sua obra, o saber literário do escritor alia-se à lucidez do pensador, e particularmente do indivíduo que soube assumir o seu lugar no período que lhe coube viver, e isso leva-nos a (re)ler os seus textos, literários ou não, com um interesse redobrado.

Quando se celebram os 50 anos da revolução de abril de 1974, torna-se imperativo recuperar os testemunhos directos de um autor que viveu e construiu um tempo fulcral para a exuberância de Portugal, sendo nesse sentido que lemos o volume I de *Conta-Corrente*, centrando-nos nos anos que circundam o decisivo 25 de abril de 1974.

Recuperando a lição de Alexandre Herculano, assumimos cada vez mais que a história deve ser tomada como documento, e não como monumento,

sendo nesse sentido que nos aproximamos dos apontamentos (já) históricos que Vergílio Ferreira foi registando em *Conta-Corrente*. Uma obra de tom diarístico em que, sem cumprir um registo regular, a anotação cronológica e em primeira pessoa outorga à obra uma relevância ímpar. A loquacidade do registo das notas e divagações permite-nos criar uma proximidade com o homem que o escritor muitas vezes protegeu. Para levar a cabo esta breve seleção de textos, foi nosso intuito recuperar a voz do escritor e do pensador, mas seguindo atentamente a voz de um cidadão que, embora nos surja como espectador dos acontecimentos, não abdica de uma atitude de compromisso para com a história de um país novo que se começa a construir. Professor, além de escritor, chefe de família e cidadão lúcido, Vergílio Ferreira acaba por traçar o retrato fiel de um país que assiste, embora maravilhado, confuso e confundido aos acontecimentos que se vão sucedendo.

Nesse sentido, e sem desvalorizar a leitura das dezenas de páginas que aqui obviamos, nesta breve seleção torna-se evidente que o regime entra num novo estádio com a chegada de Marcelo Caetano ao poder em 1968, ampliando um descontentamento generalizado, mas sem a previsão concreta da chegada dessa revolução. A vida segue o seu caminho, num cenário em que as forças antagónicas se desenvolvem, até chegar essa manhã de quinta-feira em que o país desperta com a notícia da chegada da democracia. O que se segue a essa madrugada de abril é um sucessivo caminho de, por um lado, alegria e esperança, mas também de incerteza e até mesmo de temores quanto à chegada de um novo tipo de ditadura. O cidadão Vergílio Ferreira, acompanhado pelo pensador e pelo activista, embora com as suas dúvidas e hesitações políticas, afasta-se abertamente de posturas dogmáticas em que um Partido Comunista, marcado pelos preceitos das escolas marxistas e leninistas, se lhe afigura como uma ameaça não menos séria que a da direita fascista. Apesar dos tempos, e até de algum receio manifesto quanto à liberdade de expressão, é bem notória a sua audácia ao não mascarar a sua opinião e a sua filiação cultural e literária, pelo que estes textos nos permitem um exercício de (re)configuração do panorama socio-cultural de Portugal neste momento.

Por último, e sem querer moldar as possíveis leituras destes fragmentos que, como tal, acentuam ainda mais a precariedade da nossa análise, não podemos deixar de apontar a constante preocupação do professor, enquanto agente responsável, com relação à evolução que o ensino em Portugal está a sofrer, com uma desvalorização constante do papel do docente, mas também da *desimportância* de que estão a ser alvo certas matérias por parte dos alunos,

que parecem confundidos quanto ao que suporia a vigência da democracia e do progresso democrático.

Obviamente, vive-se um tempo de euforia que a ditadura alimentou durante quase meio século, pelo que o confronto social, político e geracional torna-se inevitável. Além do mais, esse tom lírico-festivo com que a ditadura é demitida em Portugal não pode ter um final cinéfilo, em que tudo fica resolvido em duas cenas finais. Bem pelo contrário, os anos que se seguiram foram focos de conflitos sérios. O desgoverno traz a incerteza política, económica e social, com as consequentes greves e manifestações e, até conspirações e golpes militares. Até 1976 viveram-se em Portugal, sobretudo na capital, tempos convulsos, mas que têm um alcance que ultrapassa uma geografia nacional. Uma das medidas mais imediatas que foram tomadas após a caída do Estado Novo foi a descolonização, e nestes textos essa realidade histórica assume um certo protagonismo. Não só pela situação política, com a questão do colonialismo a ser já um tema candente, mas também pela referência, mais implícita que explícita, aos refugiados — também designados como retornados — que a descolonização trouxe para Portugal.

Sem que se pretenda ser exaustivo, esta pequena recolha antológica dá bem conta de como o século xx português acabaria por ficar marcado por um regime que deixaria raízes profundas no nosso devir histórico e social, bastante difíceis de corrigir num subsolo árido e bastante castigado pelos passos de uma ditadura não declarada, mas sentida. Hoje, 50 anos depois, a democracia pede-nos que recuperemos estes textos como testemunhos de vida e, principalmente, que empreendamos o esforço de os contextualizar num tempo histórico, antes de os julgarmos, porque só assim, no presente que nos cabe viver, poderemos cuidar do futuro que teremos de legar.

1973

15 DE MARÇO (QUINTA)

[...] Bombas em Lisboa há dias. Eleições em França ganhas pelas direitas, contra as previsões (excepto de alguns, eu entre eles). Eleições no Chile — ganhou Allende, ainda bem. Eleições na Argentina — ganharam os peronistas não entendo bem porquê. Mas tudo o que aconteceu, só me aconteceu o que me acontece há já alguns anos. Havia um tormento outrora que era o de amar-

rar um homem a vários cavalos que a forças opostas o esquartejavam. Sei o que isso é. Bom. E, todavia, só a imaginação é nisto culpada. Mas curarmo-nos com a realidade é dar-mo-nos à realidade que sabemos seria má. Portanto, aguentar. Entretanto — curioso — sou quase «sexagenário» [...].

14 DE MAIO (SEGUNDA)

Ah, viver-se exilado no seu país. De um lado o fascismo, do outro o comunismo, ou seja, outro fascismo. São iguais entre si com mudança de sinal — de rótulo. Uma reflexão a fazer: antes de sermos o que quisermos em política, somos os pacóvios que a tudo confere pacovice. É-se entre nós fascista, comunista, democrático, mas antes disso é-se português, ou seja, pascácio. O resto que se segue já não interessa à conversa.

1974

3 DE MARÇO (DOMINGO)

[...] Gostaria de falar do caos por que passamos. Leio no anúncio do novo livro do Namora que o seu tema é o «fim de uma civilização». Assim a notícia disso chegou já ao neo-realismo. Apareceu há dias um livro de Spínola declarando impossível a vitória militar na guerra ultramarina.¹ Diz-se que o Marcelo é conivente. Palma-Ferreira garante inflamado que não. Alguém do grupo condena o livro, a sua inoportunidade. Que só depois de preparados economicamente. Porrada brava dos outros. Só depois de preparados? Talvez. Mas acaso o capitalismo fascista esteve alguma vez preparado para o interesse público? O caos. Como tentar escrever? Terminei o romance, leio o dactilografado. Com um pouco de tempero, é comestível. Valerá a pena? Perdi (definitivamente) o «clima» emocional em que me nasciam os romances? Difícil escrever seja o que for.

18 DE MARÇO (SEGUNDA)

O livro de Spínola alastrou numa revolta militar frustrada. O livro? Há um clima de inquietação, um cansaço do provisório em que vivemos. O difícil da

¹ Faz-se referência ao livro *Portugal e o Futuro*, de autoria do General Spínola, publicado em fevereiro de 1974.

questão é que solução alguma se nos impõe como boa. Há que escolher a menos má. Qual? A África é dos pretos que «exploramos» há quinhentos anos. «Exploramos?» Só? Mas como aguentar o embate da separação? O recurso seria retroactivo: termo-nos preparado para isso. Mas Salazar, como certos bichos, o que segregou foi pedra. Dizem-me: o Marcelo quer aguentar a guerra até estarmos preparados. Mas o desgaste não vai mais depressa do que a preparação? Tentamos acumular de um lado, enquanto gastamos do outro. Qual o saldo? Entretanto, ainda se recorre à retórica imperial. «Deus manda combater, não vencer», diz Marcelo. Mas Deus manda o que lhe mandamos mandar. Deus de paz, Deus carniceiro, Deus celeste ou terreno. O Deus de Marcelo não é muito inteligente. Ou estará simplesmente enrascado, sem saber o que fazer.

25 DE ABRIL (QUINTA)

Às sete da manhã, um amigo telefona-me: «Ouça o rádio». Ouço sem entender: rebentou a Revolução. A Revolução? Que Revolução? Por fim lá vou compreendendo. Toda a manhã a rádio nos vai esclarecendo com notícias. Passámos o dia à escuta. Será possível?

26 DE ABRIL (SEXTA)

Vitória. Embrulha-se-me o pensar. Não sei o que dizer. Uma emoção violentíssima. Como é possível? Quase cinquenta anos de fascismo, a vida inteira deformada pelo medo. A Polícia. A Censura. Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para reflectir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir.

10 DE MAIO (SEXTA)

Seria útil dar o balanço de quinze dias de revolução. Mas tudo se mantém ainda confuso. No entanto, alguma coisa se vai esclarecendo: de um lado, a ideia de que a revolução é para o interesse de cada um de nós, singularizado no esquecimento dos outros; do outro lado, a visível manifestação a todos os níveis, de núcleos comunistas. Seria uma revolução PC? Greves. Já começaram. Que se não propaguem em epidemia e gerem o caos. Para onde vamos? Por sobre tudo, uma certeza: os militares continuam de armas aperradas.

Hoje no liceu correu um manifesto dos meninos. Curioso: o professor foi (um)a grande vítima do fascismo. Mas é sobre ele que incide a exacerbação dos moços. No fundo, o seu programa inconfessável é simples: não estudar, passar o ano e ter o professor às ordens como têm em casa as sopeiras. Exigir

dos professores boas notas, muito saber, como à criada exigem lhes traga o café ou o penico. E é isto. Com fascismo ou sem ele, o professor continua a ser o escravo que sempre foi.

Logo há uma reunião de intelectuais com militares para a redacção de um programa de cultura. Lá irei. Lá fui, aliás, anteontem, para a classificação etária dos espectáculos. Mas a cultura programa-se? Discute-se? Tem que ver com a praça pública excepto como consequência? Cultura é um acto de silêncio. E como se palra hoje. Mas o que muito se palrou é sempre o que pouco se há-de ouvir. Toda a Revolução Francesa cabe num breve poema lírico.

22 DE MAIO (QUARTA)

Quase como que por obrigação, escrevo. Na realidade, só há tempo para ler os jornais, ouvir as notícias da Rádio e TV. Viver passivamente, aberto ao que vai acontecendo, sem a energia ou capacidade para nos sobrepormos a isso e reflectirmos. Em todo o caso, a excitação vai acalmando. Como nunca, é hoje possível condicionar a opinião pública através sobretudo da TV. Assim se vai estabelecendo aí ou daí um equilíbrio entre a reivindicação desenfreada e estúpida e a reflexão sobre a precária economia nacional. Todo o futuro da revolução depende desse equilíbrio. Mas pergunto-me até onde as massas o aceitarão. De momento o PC age favoravelmente sobre os trabalhadores, frisando-lhes que as reivindicações desordenadas favorecem o caos e a reacção. Entretanto os extremistas replicam que a moderação (condicionamento de greves, de reivindicações, etc.) é que favorece a reacção, o capitalismo e aí o «reformismo» do mesmo PC. Mas para já, o grave problema da guerra colonial. Os brancos de Moçambique (duzentos mil contra oito milhões de negros) agitam-se sob a influência do exemplo racista da Rodésia e África do Sul. Muitos deles (e de Angola) regressam à Metrópole. Que trazem eles, além das necessidades de instalação? Por cá, a escalada do PC a todos os níveis, nomeadamente na Imprensa, na Rádio e na TV. Mas poucos comunistas (excepto os declarados no anterior regime) declaram abertamente a sua simpatia política. Como no fascismo. Assim a sua acção é mais eficaz.

18 DE JUNHO (TERÇA)

Agora que há tanto que dizer, nada me apetece dizer. Talvez por isso, por haver muito. A confusão mantém-se nesse muito. Greves, interrupção das conversações de paz, dissidências governativas, conflito entre a JSN e o MFA que se tenta neutralizar, a mexida na TV, crise das pequenas e médias empre-

sas, e um *falatar* interminável em comícios, assembleias, manifestações de norte a sul do País. A vaga de greves não pára. E quando parar a última, recomeçará a primeira porque as suas «reivindicações» já estarão ultrapassadas. Escrevi há dias o meu primeiro artigo político.

27 DE JULHO (SÁBADO)

[...] Ao meio-dia o Presidente da República declarou formalmente a independência da Guiné, Angola e Moçambique. No dia em que pela quarta vez se comemorava a morte de Salazar [...]. Ao impacte da notícia, ficámos todos suspensos. Misto de alegria, de alívio e de interrogação ao futuro. E de um indizível saudosismo de uma história «imperial» vinda dos bancos da escola, das armas e barões assinalados que vêm desde Camões até Fernando Pessoa. Quinhentos anos de senhorialismo pesam em qualquer aritmética.

5 DE AGOSTO (SEGUNDA)

Como é possível não viver em democracia, todos de mãos dadas e o capital a meter-se também na roda? Assim. Todo o entusiasmo dos primeiros dias — do primeiro mês — nos começa a parecer infantil. Mas ele foi talvez necessário, inevitável. Não se é adulto sem ser criança [...].

16 DE AGOSTO (SEXTA)

Nos jornais, a notícia de tiroteio no Rossio por causa de um comício (proibido) de apoio ao MPLA. Um morto. Vários feridos. Protesto de vários partidos. Há dias os «pides» rebelaram-se na Penitenciária. A Polícia não reagiu. A «reacção» o poder? Ou simplesmente a ambiguidade da escalada do PC cujo progressismo se deseja e teme? Deseja? Quem? As pessoas esquecem-se (os propagandistas esquecem-se) de que antes de pregarem a sua «redenção», têm de pregar a *validade dela*. É o que está acontecendo com os grupos de jovens que se espalharam pelos recantos do País a levar a alfabetização.

10 DE SETEMBRO (TERÇA)

Hoje, ao meio-dia, foi reconhecida formalmente a independência da Guiné. Vi pela TV. Emocionei-me? Um pouco. Ver partir um filho que vai fundar o seu «lar». Um misto de orgulho e de pena. E como aos filhos que vão começar a ser homens, e estão um pouco embaraçados com isso, nós prometemos-lhe ajuda. Foi talvez o mais belo para mim essa ajuda prometida, essa extensão do nosso afecto até àquilo que nos nega.

29 DE OUTUBRO (TERÇA)

Vivemos em «liberdade». Mas começa-se a respirar mal. Imprensa nas mãos dos comunistas. Extinção das «Páginas Literárias». Livrarias, só com livros políticos. Era tal a fome deles que deu diarreia. TV política e de inspiração comunista. Um certo receio já de se comentar a coisa. Editoras a fecharem. A arte começa a ser suspeita ou menosprezada. Ascensão dos medíocres. Solidão.

8 DE NOVEMBRO (SEXTA)

Tivemos reunião há dias na sede do Partido Socialista. Disse que não estava filiado, porque nisto de partidos entendo que o intelectual deve ser um «vadio», um «franco-atirador». Mas que sou, pois que diabo hei-de ser? Um socialista. Isto, para ir sendo alguma coisa, antes de sê-lo com conhecimento prático, desde a cútis ao tutano.

16 DE DEZEMBRO (SEGUNDA)

Cruzamento rápido com o Mário Soares durante o Congresso. Diz-me meio irónico: «A democracia dá muito trabalho. Para comodidade, a ditadura». Eu sorri, a dizer que sim, mas não sei até onde. O regime ideal: a ditadura de um homem perfeito, de um «déspota» bem «iluminado»? Mas seria possível uma ditadura perfeita sobre homens imperfeitos? A nossa perfeição depende da dos outros. Mas se tudo fosse perfeito, como haver perfeição? E que significaria a ditadura?

1975

1 DE MARÇO (SÁBADO)

Ontem colaborei numa sessão do PS em Benfica. Sessão de «textos revolucionários...». Li o que registo no dia 8/11/74 sobre a «liberdade». Comentário da Natália (que fez uma excelente exibição): «Você, que parece tão discreto (ou calmo, ou “delicado”), saiu-se com um tom agressivo, tremendo». Ou coisa assim. Bom: e não «arrei». No entanto, o incitamento a sermos nós pode implicar a anarquia — aliás, o único regime racional. Mas a utopia disso tem de condicionar-se pelo que não é utópico. Quanto ao meu tom (que impressionou...), não era meu mas da assembleia e das exigências da razão de ela ali estar. Porque nestas reuniões não se procura bem um esclarecimento mas um aquecimento. Não há que meter ideias, há é que meter lenha.

27 DE ABRIL (DOMINGO)

Dia 25 houve eleições. Noventa por cento do País foi às urnas. Só dez por cento votou em branco, ou seja o que os tropas aconselhavam para demonstrarem, como Salazar, a nossa incapacidade política. Mas o povo sabia o que queria. E disse-o. Vagas de gente à porta das assembleias. Duas horas em pé e à espera, foi a minha razão. Notabilidades na minha bicha, o Rosa Coutinho. Mas também, tive um jornalista a questionar-me... Resultado: vitória dos socialistas, ou seja, do slogan «socialismo sim, ditadura não». Somos um país pacífico, vagamente preguiçoso, chateia-nos uma ordem de caserna como a que nos imporia o comunismo.

7 DE MAIO (QUARTA)

Deteriora-se a situação dia a dia. Hoje, greve dos empregados de cafés e restaurantes. Ontem, desacatos no Liceu Pedro Nunes com a tropa que o fora meter na ordem. Os preços de tudo subindo a pique. Boato de que tinham assassinado o Mário Soares. Boato falso, é claro; mas já grave como boato.

11 DE JULHO (SEXTA)

Um dito: somos um país com o Governo em Lisboa, a capital em Moscovo e a população no Brasil. Condenado a não fazer parte dessa população, o meu destino terá de cumprir-se aqui. Angústia generalizada.

19 DE AGOSTO (TERÇA)

Ontem o Vasco Gonçalves largou discurso. Espectáculo extraordinário de desespero, de paranóia. Que se segue? Até quando vai isto durar? Que nos espera? A guerra civil é hoje visível no horizonte. Onde acolher os meus sessenta anos? Uma bala que passasse extraviada e decidisse a questão. Faz agora imensa falta um pouco de saúde a mais e de anos a menos.

17 DE OUTUBRO (SEXTA)

Ontem o livreiro Barata deu-me notícias alarmantes (ou alarmistas?). A revolução está por um fio. Toda a gente o admite, mesmo no estrangeiro. Mas tudo se resolverá em quarenta e oito horas. Simplesmente nesses dois dias haverá tempo para liquidar fisicamente cem mil pessoas. E ser despachado. Pus-me a fazer cálculos sobre as minhas possibilidades de ser um dos eleitos. Há hipóteses piores: morrer de cancro ou ficar paráltico. Ou simplesmente taralhoco.

28 DE OUTUBRO (TERÇA)

[...] O Franco continua agonizante. Nós à espera do que dele nos cabe em herança. Dele e do que vai lá por Angola. O dia 11 é uma data decisiva para ele e para nós. Mas a sucessão ininterrupta de datas «decisivas» desde há ano e meio vai-as tomando cada vez mais provisórias.

27 DE NOVEMBRO (QUINTA)

Ontem foi declarado o estado de sítio em Lisboa. Houve mortos num confronto de militares. Hoje, aviões em esquadilha sobre a cidade.

1976

13 DE FEVEREIRO (SEXTA)

A guerra de Angola no fim. Os comunistas infiltrados em todos os centros de decisão em Portugal. Itália comunizada em breve. França e Espanha também. Nada a fazer. A ideologia comunista é tremendamente eficaz, porque encandeia pela evidência o cérebro mais obtuso.

20 DE FEVEREIRO (SEXTA)

Angola está ocupada por russos e cubanos. Não apenas para efeitos militares mas precisamente para ocupação. Ter uma ideia clara para o sentimento que me inunda. Indignação, vergonha, simples patrioteirismo? Tudo o que de feio vem no nosso rasto de colonizadores queda-se indeciso diante de outra fealdade. O nosso tempo, que é tempo de muita coisa, é-o sobretudo do silêncio. Não podemos erguer em nós uma palavra definida que se não erga logo outra para se lhe opor. Clamo desde os renascentistas contra as nossas vergonhas. E que significa isso diante da entrega aos novos «colonizadores»? Nós ao menos ainda suámos para nos instalarmos. Os outros instalam-se para gozar do que suámos nós.



© Maria de Lourdes Pereira, 2024. 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

UNA MALLA CRECIENTE

Antonio Sáez, Jordi Cerdà, Xaquín Núñez Sabarís y Jon Kortazar (eds.) (2023).
*La invasión silenciosa: Presencia portuguesa
en las revistas literarias ibéricas (1950-2000)*
(Gijón: Trea)

Es casi inevitable que la intensificación de las relaciones culturales entre Portugal y las cuatro literaturas españolas en el siglo xx cuelgue de avatares ajenos a la literatura propiamente dicha y a menudo dependa de factores exógenos que no siempre son previsibles. Nadie podía tener la seguridad de que José Saramago obtuviese el premio Nobel en 1998 (o que, un poco después, Lobo Antunes tuviera reservada durante años la contraportada de *Babelia* en *El País*), del mismo modo que la eventualidad de una sublevación liderada por capitanes hartos de una estéril y destructora guerra colonial podía no llegar a cuajar como cuajó el 25 de abril de 1974. Y tampoco estaba necesariamente claro que el número monográfico dedicado a Pessoa de una revista como *Poesía* en 1980 (editada por el Ministerio de Cultura) o que la publicación del *Libro del desasosiego* de Pessoa en edición de Ángel Crespo en 1985 (Seix Barral) podrían despertar un fervor transitoriamente intenso, pero aun perdurable, y ahí sigue. Otros fenómenos son más estrambóticos: el polo lusitano-catalán en la inmediata posguerra tuvo un nombre crucial en João Cabral de Melo pese al poco tiempo que vivió en Barcelona —el epistolario recién publicado de Tàpies y Brossa vuelve a reconfirmar su papel providencial— mientras iniciativas muy localizadas pueden ser eslabones perdidos, como el número dedicado en los años cuarenta a Pessoa por parte de un ultrafranquista como Joaquín de Entrambasaguas en sus *Cuadernos de literatura*, o el muy conocido libro dedicado por Gazieli a (precisamente) *Portugal lejano* en 1964.

Lo que aporta el segundo de los dos volúmenes de la serie —hiperbólica e irónicamente titulada— *La invasión portuguesa* tiene dos caras, y ambas son pertinentes: enseña contactos y vínculos que ignorábamos y deja campo abierto a una ingente cantidad de relaciones y estudios todavía por hacer y sin duda suculentos. No sabemos apenas nada de la atención que recibió la literatura y la cultura portuguesas en la España que busca alivio del franquismo en revistas como *Primer acto*, *Revista*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, o incluso

más acá, como *Camp de l'Arpa* —recuerdo, como si la estuviese viendo, una portada dedicada a Pessoa—, la maravillosa revista de Juan Cueto *Cuadernos del Norte* (aquí se repasa la presencia portuguesa en *Clarín*, otra revista del norte), o una veterana y entonces legendaria *Quimera*. ¿Mucho, poco, o solo algo saldría de ahí? Ni idea, pero precisamente es bueno saber que está pendiente la topografía integral de un proceso arborescente que pide todavía mucho trabajo de pico y pala.

El volumen, por tanto, avanza mucho trabajo y abre frentes nuevos, pero, sobre todo, revela la urgencia de programar estudios semejantes para el ámbito vasto y rico de la cultura de lengua española desarrollada tras la guerra civil y durante la democracia. Las calas que incluye el estudio sobre *Revista de Occidente*, *Ínsula*, *Papeles de son Armadans* y la oficialista y gris *La Estafeta Literaria* son pobres, y el material aprovechable escaso, que es todo lo contrario que sucede en dos de los mejores capítulos del libro, dedicados, respectivamente, a emocionantes aventuras contemporáneas lusohispanas o hispanolusas: la revista *Espacio / Espaço Escrito* y, sobre todo, *Hablar / Falar de Poesía*, ambas en las cercanías extremeñas y fronterizas. Sin duda, podrán decirse más cosas de esas publicaciones, pero los artículos reconstruyen las intenciones y los logros de revistas sin agotar un material muy rico.

El trabajo pendiente en relación con Galicia es también obvio, dado que una revista como *Agália* y su carácter poco menos que corporativo son poco significativos del entramado de interferencias culturales entre ambas literaturas, mientras que, a cambio, el mundo del teatro vivió una densidad de contactos y noticias muy fértil, sobre todo en los años noventa, de acuerdo con el estudio de Xaquín Núñez a partir de la *Revista Galega de Teatro*. No tiene nada de casual que la construcción en marcha de un Estado Cultural, tanto en España como en Portugal a lo largo de los años ochenta, propiciase el establecimiento de este tipo de relaciones, no siempre duraderas y a menudo muy dictadas por las personalidades de sus promotores. También son evidentes otras limitaciones inevitables en ámbitos lingüísticos menos potentes. Es delator que, para el catalán, sea casi imposible ocuparse de la materia sin pasar de un modo u otro por el papel de Cabral de Melo, Manuel de Seabra y la hiperactividad de Félix Cucurull. Jesús Revelles amplía la nómina a la también traductora Stella Leonardos, y Jordi Cerdà se detiene en el único número que dio de sí la revista *Pasárgada* mientras reconstruye los itinerarios que las indispensables antologías suelen ofrecer para tasar el logro de «crear una publicación multilingüe que acercara pueblos y culturas peninsulares» como aspiración del «viejo ideal iberista».

Tampoco es casualidad que uno de los mejores y más compactos trabajos, de Bernat Padró, acuda a la densa reverberación del 25 de abril en *Destino* y en *Canigó*, y no solo a través de autores canónicos —Fuster, Pla, Cunqueiro— o periodistas como Xavier Fàbregas, sino también de los contactos que estableció la *Nova Cançó* con una revolución que empezó con música. Por una nota de este mismo artículo, sabemos que un impávido y descolocadísimo Josep Pla pensaba en 1979 que Portugal «ha hecho la revolución más bestia e ignara de Europa en el siglo que vivimos». Estamos mejor enterados hoy, desde luego, pero si algo hace este libro es estimular el ensueño húmedo de una multitud más completa y articulada de voces y trazos que llegue a contarnos la cobertura necesariamente minoritaria que pudieron dar, por ejemplo, revistas como *Serra d'Or*, *Els Marges* o incluso *Tele/Estel* a la literatura portuguesa, más allá, e incluso al margen, del 25 de abril.

JORDI GRACIA
Universitat de Barcelona
jotagracia@hotmail.com



© Jordi Gracia, 2024. 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>.

SARAMAGO OU DA ESCRITA COMO EXISTÊNCIA E LEGADO

Naiara Barrozo (2023)
José Saramago leitor de Montaigne.
A presença dos Ensaíais nos Cadernos de Lanzarote
(Rio de Janeiro: 7 Letras)

Os anos de 2022 e de 2023 foram prodigiosos para a fortuna crítica em torno da obra de José Saramago.

Em 2022 celebrámos o centenário do autor de *Memorial do Convento*. Durante 2023 comemoraram-se os 25 anos da entrega do Prémio Nobel da Literatura, único a ser atribuído, até hoje, a um autor do mundo da língua portuguesa.

Entre edições especiais, homenagens, congressos, lançamentos de teses e de ensaios literários, *José Saramago leitor de Montaigne*, editado pela 7 Letras, e indicado ao Jabuti acadêmico de filosofia 2024, encontra-se entre as publicações que versam sobre uma temática e um campo da obra saramaguiana que ainda tem largo e vasto espaço de reflexão: a leitura dos *Cadernos de Lanzarote*.

Neste seu estudo, fruto da tese de doutoramento, Naiara Barrozo pretende demonstrar e «perceber como o escritor do século xx assimila pontos importantes trazidos por um escritor do século xvi extremamente atual, para lidar com questões que o movem» (22).

Se a bibliografia principal saramaguiana será composta pelos *Cadernos de Lanzarote*, *Cadernos de Lanzarote II* e pelo *Último Caderno de Lanzarote*, já a obra de referência de Montaigne será os *Ensaíais*.

Logo nas primeiras páginas, Naiara Barrozo introduz não só os autores que pretende estudar, como também expõe de forma clara e objetiva os teóricos a partir dos quais desenvolverá as suas reflexões. Sobre aqueles, lemos que

Voltaire-Montaigne apareceram incontáveis vezes como paradigmas. Voltaire é o iluminista, racionalista, newtoniano; o homem que conseguiu perceber os problemas do mundo, com quem Saramago se identifica enquanto homem de letras que é. Já Montaigne é o ensaísta. É quem ele observa para aprender os fundamentos

de algo que ele mesmo diz que nunca vai escrever, mas a que várias vezes afirma aspirar: o ensaio (21).

Já sobre estes, a ensaísta escreve que

Vamos seguir o caminho apontado por Peter Burke (2008a) na conferência intitulada «*Montaigne and the idea of essay*», para quem o ensaio não tem uma essência, mas é, antes de tudo, o encontro de quatro tipos textuais comuns no período, que Montaigne teria escolhido deliberadamente para manipular em seu projeto, a saber: o discurso, a antologia, o diálogo e a carta (22).

Para além de Burke, surgirão outros teóricos como Jesús de Navarro Reyes, a partir da obra de 2008 «*Pensar sin certezas: Montaigne y el arte de conversar*», e ainda de Jean Starobinsky (1992), «*Montaigne em Movimento*» (23). É curioso pensarmos que José Saramago pensou e escreveu em momentos diversos sobre a questão da escrita e da reflexão literária ou humanística através do género ensaístico, o que revela que o «cronista e cidadão é também um ensaísta imbuído da mais completa humanidade» (Vieira 2023).

Para tal, basta lembrarmos, a título de exemplo, as palavras que o Nobel português disse a Carlos Reis em *Diálogos com José Saramago*: «provavelmente não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que preciso de escrever romances porque não sabe escrever ensaios» (Reis 2015: 50).

Porém, o objeto de estudo aqui será centrado nos *Cadernos de Lanzarote*, que parecem surgir, de acordo com Barrozo, como o

[...] único projeto de Saramago no qual o autor estará, de fato, integralmente em sua obra. Mais do que qualquer outra configuração literária, enquanto vive, ao observá-la, José Saramago irá se reencontrar, reconhecer-se e conhecer-se. Mas, após a sua morte, é ali que a sua existência irá continuar habitando o mundo. A escrita ensaística criada por Montaigne e assimilada por Saramago apresenta-se, assim, como uma escrita essencialmente afetiva, capaz de engendrar corpos afetivos (os livros) que continuam enfrentando a morte amorosamente (119).

A leitura do livro torna-se cativante porque a autora, ao pretender focar-se e pensar sobre três dos quatro tipos textuais comuns no século XVI — a antologia, o diálogo e as cartas —, consegue também ilustrar como essas tipologias surgem a *pari passu* nos *Cadernos de Lanzarote*.

Sobre a antologia, podemos ler entre as páginas 44 e 59 que, para além de recuperar a estratégia de Montaigne, Saramago acrescenta mais duas estratégias que são utilizadas para dar unidade ao texto. São elas a cronologia ou sequência de datas (44) e ainda a anáfora (48). Para isso, a autora recorre a exemplos dos *Cadernos de Lanzarote* de modo a exemplificar como essa estratégia ajuda a costurar «a unidade de elaboração antológica» (48). É, pois, no texto saramaguiano que encontramos a reflexão sobre a natureza do ensaio, que Naiara Barrozo irá utilizar para consolidar a sua tese e a noção de antologia como tipologia textual ou subgénero integrante de um grande género que seria o ensaio. Escreve Saramago a propósito do ensaio em *Cadernos de Lanzarote II*: «um lugar capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes e das ciências» (Saramago 1999: 212).

No que diz respeito ao diálogo e aos aspetos dialógicos presentes nos *Ensaïos* de Montaigne e nos *Cadernos* de José Saramago, cumpre referir, tal como no que ficou pensado sobre a antologia, que neste caso também estamos perante uma hibridez formal que compreende vários géneros.

No entanto, no que a Saramago concerne, Naiara Barrozo foca a sua atenção, e a nosso ver de forma pertinente e arejada, na questão da correspondência dos leitores com Saramago e no diálogo entre esses e o futuro leitor dos *Cadernos*, mas também dos romances, conjugando, assim, as cartas e o diálogo. Desse modo, os diários de Saramago

[...] nos ensinam como ler os romances. Ele faz isso mostrando caminhos apontados pela recepção, sem explicá-los. Os registros nos colocam em diálogo com outros leitores que figuram como leitores-modelo do autor, que vão nos mostrando possibilidades de relação com o texto (59).

Mas o diálogo continua e abarca pensadores e escritores que «o antecedem por meio da citação, como Ortega y Gasset, Marx, Pessoa e o próprio Montaigne» (62).

Para além das semelhanças entre a escrita de Montaigne e a escrita de Saramago, no que à tipologia do ensaio presente nos *Cadernos de Lanzarote* diz respeito, Barrozo evidencia ainda as diferenças entre os dois autores, o que torna o texto mais completo e redondo.

Sendo a escrita um prolongamento da existência, a verdade é que ela surgirá nos dois casos de maneira diversa e até oposta, o que não deixa de enri-

quecer a visão do leitor e do estudioso a propósito dos autores analisados. Para Montaigne, não importa a duração de uma vida, pois ela será sempre completa, já para o autor de *Levantado do Chão* não importa se morremos com 90 anos, a «nossa vida termina sempre antes do tempo» (108). Se à primeira vista esta oposição parece afastá-los, acontece que para haver esse afastamento de posições tornou-se necessário que Saramago lesse o autor francês. Ora, essa leitura apresenta-se também como uma aproximação e um reconhecimento, uma interiorização das ideias de outro. Uma sobrevivência literária, reconhecida e apreendida, ainda que do avesso. Escreve a crítica:

[...] ele expande o que vê em Montaigne, atuando em várias frentes. Situo duas: ele é personagem e narrador dos diários, relacionando-se com os outros narradores e personagens de seus próprios romances a partir desta posição; além disso, ele atua como destinatário das cartas de leitores, com as quais conversa a partir dos comentários que inclui e de algumas respostas epistolares que nos mostra nos *Cadernos*. Ao contrário do que acontece nos *Ensaíos*, o trabalho do escritor português constitui um «diário de bordo» (62-63).

Dá-se, pois, a partir desse prolongamento da existência pela escrita, sobretudo pela amizade, como um «processo contínuo de consubstanciação» (74).

Grosso modo, as últimas 35 páginas do livro serão dedicadas à reflexão sobre a amizade, a extensão de si e o prolongamento da existência.

Para o autor de *Ensaíos*, o amor é «antes de mais nada um desejo violento do que nos escapa» (76). Já para Saramago, a amizade é vista como um critério que «deve mediar a relação do leitor com o seu projeto; define, portanto, o estabelecimento de um vínculo afetivo como um fator central para a efetivação da leitura» (96).

Uma vez mais, o leitor ocupa um lugar importante na economia da escrita dos *Cadernos*. A este propósito, Naiara Barrozo dá como exemplo dessa amizade e do leitor que cria um vínculo, os relatos de Pilar del Río, introduzidos num dos *Cadernos de Lanzarote*, aquando da visita ao Brasil para receber o Prémio Camões.

Cabe referir a importância que tanto Montaigne como Saramago atribuem à amizade, pois só assim faz sentido o exemplo de Pilar, testemunho dessa unidade consubstanciada através do amor, mas também da amizade e do que é difícil de definir. A união de duas almas que se identificam e reconhecem perante o mundo.

A partir das leituras das entradas de Pilar nos *Cadernos*, «ela se torna um espelho. Para nós, uma superfície cuja existência podemos perceber, mas que é dotada de uma transparência tal que conseguimos observá-lo através dela» (98).

O registo de Pilar torna-se, pois, num prolongamento literário, tal como toda a outra escrita, que surge como resistência, combate, sobrevivência e legado.

Regressando ao texto, lemos ainda que

Quando Saramago (1997) olha para o seu presente, ele não vislumbra nem a possibilidade de ser memória de si, porque a sua vida está no fim, nem de ser memória dos outros, porque eles estão distantes. Nesse sentido, o maior enfrentamento da finitude parece ser gerar um corpo externo capaz de reter o tempo. O diário é uma forma de fazer isso. [...] no diário, tudo se torna sinal textual de si. O registo inscreve o homem no texto como autor, narrador e personagem. A substância do seu livro é, assim, a mesma que a forma. Ele é, portanto, consubstancial à sua obra (110-111).

De realçar a escrita clara, objetiva e escorreita de Naiara Barrozo que, através de assuntos tão intrincados e partindo de pressupostos filosófico-ideológicos tão abrangentes, consegue captar a atenção e o interesse do leitor e do estudioso. Falando e abordando temas tão complexos e densos, a autora consegue torná-los acessíveis e simples sem cair no simplismo, criando ainda um pensamento crítico que se quer no texto académico sem, contudo, cair jamais na melancolia do academismo.

A leitura de *José Saramago leitor de Montaigne* permite aprofundar a ideia da escrita como existência e legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- REIS, Carlos (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- REYES, Jesús Navarro (2007). *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Madrid: Fondo Económico de Cultura de España.
- SARAMAGO, José. (1999) *Cardernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STAROBINSKY, Jean. (1992). *Montaigne em movimento*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIEIRA, José (2023). «*Deste mundo e do outro: um Saramago em botão.*» *Reflexos: Revue Pluridisciplinaire du Monde Lusophone*, 7 [em linha] [30 maio 2024]. <<https://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1560#tocfrom111>>

JOSÉ VIEIRA
Universidade de Lisboa
Jose-cvieira@outlook.pt



© José Vieira, 2024. 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>.

UN ACHEGAMENTO Á MEMORIA DE XOÁN GONZÁLEZ-MILLÁN

Arturo Casas, Isaac Lourido e Cristina Martínez (ed.) (2023)
Xoán González-Millán. A proxección de un pensamento crítico
(Santiago de Compostela: Através Editora)

Coa publicación desta obra hai unha intención de nobreza colectiva: tentar honrar e darlle sentido á vida dun intelectual. Neste exercicio non hai inxenuidade posible porque esta cuestión non se resolve coa exposición biográfica de Xoán González-Millán. En todos os casos, trátase de preparar as condicións para recuperar unha conversa suspendida, manter unha negociación inacabada ou, en varias ocasións, facer un exercicio que pretende completar os ocos que deixa o seu legado.

Non sorprende entón o última texto desta obra: «A última lição do mestre. Historia de un curso sobre teoría cultural» de María do Cebreiro Rábade. A proposta da autora descansa sobre unha vontade importante para a vida cultural do noso país: construír unha memoria íntima e afectiva do pasado intelectual. Capaz así de rexeitar un canon distante e normalizador, a proposta de Rábade trata de tecer unha memoria atenta que expón un pasado común, un diálogo que é herdado para nós. Trátase, xa que logo, dun ben efémero que precisa atención e delicadeza. É un exercicio de transición que pouco ten que ver coa lóxica da efeméride, xa que expón un percorrido sutil a través dos encontros e as conversas que mantiveron a autora e González-Millán. Rábade destaca a importancia da lembranza social, do diálogo coa realidade inmediata. Nesa reflexión dolorosa sobre a morte do autor, Cebreiro é consciente dunha realidade en conflito que nunca deixou de se mesturar co proxecto intelectual e persoal do teórico grovense.

Nun sentido semellante, a achega de Helena González nesta obra propón unha lectura atenta e agarimosa da obra de Xoán González-Millán. Non teme presentar as contradicións e límites, e propón alternativas conceptuais á obra do profesor. É impresionante atender unha lectura que non se resiste aos antagonismos e que, de feito, parece facelos visibles. Nese sentido, non se trata dunha crítica cruel nin abnegada, senón dun xeito atento e respectuoso de dialogar no tempo e na distancia (38). Así mesmo, González aposta por unha lectura feminista dos estudos da diferenza nacional en González-Millán. Un

exercicio que supón complexizar e ampliar o esforzo xa exposto por Millán ao intentar atopar antagonismos e oposición na lóxica nacional. Xa que logo, a autora observa con significativa atención a desconfianza que González-Millán expresa dos chamados «relativismos» políticos e a preponderancia discursiva da análise social. Asume o autor unha posible «incomensurabilidade» no uso de categorías capaces de indicar unha diferenza sociocultural. Helena González detecta ben na obra de Millán non tanto unha contradición como unha tensión derivada do recoñecemento da heteroxeneidade identitaria. Pois, segundo o indica a autora, Millán si que toma en consideración unha imaxe plural das experiencias sociais. Con todo, é posible recoñecer que esta tensión non só foi expresada por Millán, senón que foi o resultado dun debate vivo en diferentes ámbitos dos estudos sociais e da análise cultural.

Do mesmo xeito, na intervención de Álex Alonso Nogueira hai tamén unha preocupación expresada pola disputa hexemónica e o tipo de compromiso que a literatura galega pode construír cara a formas de subxectividade heteroxéneas e non necesariamente estables. O autor chama a atención sobre o feito de que a literatura galega debería ser quen de se comprometer coa formación de identidades diversas para preservar a súa propia subsistencia. No seu artigo «Discurso social e literatura nacional: unha proposta paradigmática (Galicia como referente)», Alonso Nogueira recoñece o papel institutivo que González-Millán lle asigna á literatura nacional. É dicir, a produción literaria sería non só un espazo de expresión colectiva, senón un axente que participa nos procesos de comprensión e nas disputas polo poder político. Segundo Alonso Nogueira, Millán emprega unha noción de hexemonía para lles dar sentido ás formas de desigualdade que se constrúen e preservan nas relacións inter-discursivas. Nese sentido, identifica que unha parte da narrativa galega non é valorada necesariamente polas súas características propiamente textuais, senón polo xeito en que se constitúe como un espazo de resistencia simbólica.

Se a proposta de Álex Alonso Nogueira e de Helena González expón algunhas das tensións na obra de González-Millán, Arturo Casas, por outra banda, presenta outra forma de relacionarse coa obra do autor. Propón un esforzo por sintetizar e deseñar un inventario daquilo que recoñece como constantes na obra de Millán: a súa insistencia no contacto cunha certa tradición crítica, a súa «persistencia de heurísticas» (71) e a preservación dun programa comprometido coa práctica científica e a discusión política no país. Xa que logo, Casas anticipa non só un xeito específico de teorizar, senón tamén unha forma de *identidade epistémica*.

Segundo detecta Arturo Casas, hai un desprazamento na obra de González-Millán, que se fixou nunha análise dos procesos de institucionalización da literatura galega posterior á ditadura, asumindo así un período de particularidades constitutivas que merecía unha revisión especial. O traballo de Casas resulta salientable non só pola súa sensibilidade para identificar unha progresión na relación de González-Millán coa chamada sociocrítica, senón pola súa capacidade para afrontar os conflitos e espazos de disputa que o autor grovense habitou. Nesa medida, Casas recoñece que o traballo de Millán foi un espazo de constante revisión metodolóxica, atento sempre aos límites das súas propias ferramentas teoréticas.

Igual que sucede coa achega de Helena González e como veremos tamén na de María Liñeira, a proposta de Casas amosa unha actitude intelectual que non esquiva a confrontación nin os campos de tensión e, de feito, asume un compromiso co tratamento dos límites e das diferenzas. Condición que se volvería necesaria para establecer os sendeiros dunha revisión sobre as culturas periféricas. Nese marco, Casas identifica que os achegamentos á sociocrítica expostos por González-Millán pasan por valores que, nalgunhas ocasións, parecen imprecisos e esixen unha vontade da lectora para atendelos. Con todo, convén recoñecer que non se trata tanto dun descoido teórico como da manifestación das diverxencias que xa comezan a experimentar no eido propio da sociocrítica.

Noutro sentido, o texto de María Liñeira actualiza e pon en dúbida un conxunto de supostos que Millán asociara á suspensión do criterio filolóxico na obra de Luis Seoane e nalgúns outros autores do exilio. Millán recoñecía que dita suspensión no uso do galego na produción literaria no exterior descansaba sobre unha realidade lingüística que o exixía: a público lector da clase letrada porteña e a vontade intelectual que, comprometida coa causa galeguista, podía prescindir do uso do galego. En resumo, tratábase dun conxunto de estratexias que buscaban obter lexitimidade nun contexto en que o galego non era a lingua das lectoras e lectores.

No recoñecemento deses límites, a proposta de Liñeira non descansa só sobre unha suposta corrección na lectura de Millán, senón que tamén confronta un xeito particular de organizar a historia literaria galega. Pois, Seoane, xunto con outras autoras e autores, poderían demostrar que non hai un *telos* de autorialidade monolingüe asociada univocamente á identidade galega. E nese sentido, tampouco se dependería dunha especie de normativización ríxida asociada á lingua da escrita. O movemento de Liñeira opera así en varios

sentidos: non só cuestiona unha especie de progresión atribuída á traxectoria autoral, senón que suxire un xeito de ler a historiografía literaria galega asumindo unha posible heteroxeneidade identitaria e lingüística. Nese sentido, isto suporía asumir que unha parte do sistema literario no exilio é capaz de explorar outras formas do seu repertorio noutras linguas como parte da súa propia constitución e non como unha excepción.

A revisión conceptual proposta por Liñeira ten continuidade directa nesta obra, pois Pablo Pesado é cauto tamén en canto ao recoñecemento e á precisión no uso de determinadas nocións propostas por González-Millán. A súa revisión non só se fundamenta no rigor científico, senón tamén nun acto de preservación e coidado intelectual. Nesa medida, o seu texto está vencellado cunha posta a proba e actualización da noción de *nacionalismo literario*, concepto protagónico no exercicio teórico de González-Millán. Pesado recoñece o *nacionalismo literario* como unha «fase no proceso de institucionalización de un inventario de textos que, em condições ótimas, acaba dando lugar a uma “literatura nacional”» (116). Nese sentido, hai unha vontade de identificación que prioriza expresións literarias operativas na construción dunha literatura nacional. O que supón a primacía dos mecanismo nacionalizadores, en detrimento da manifestación de trazos autónomos.

Pesado expón que as características que González-Millán consideraba nacionalistas experimentan unha diminución considerable nas primeiras dúas décadas do novo milenio. Atopando un novo compromiso asociado con outras experiencias de desigualdade. Unha observación que coincide coa proposta de Helena González. Nese contexto, Pesado considera que o sistema literario galego non camiñou cara a unha maior autonomía e en todo caso atopou un desprazamento: dunha heteronomía política a unha económica. Nese contexto, convén recoñecer a posta a proba das propostas de González-Millán.

É preciso tamén avaliar se, como indica Pesado, as opcións nacionalistas son as únicas detectadas como heterónomas para as lectoras e por iso pouco prestixiadas. Certamente, pode ser, que sexa unha disputa máis ampla que non só involucre as manifestacións nacionais.

Pesado remata e recoñece que as ideas de González-Millán poderían suxerir xa no seu tempo un «nacionalismo español operante nas obras literarias galegas» (127) na medida en que propón unha identificación de diferentes graos de nacionalización no discurso literario. A recuperación e amplificación desa proposta de González-Millán permite explicar supostos contra-intuitivos nalgunhas expresións narrativas detectadas por Pesado.

Nun exercicio que tamén involucra a ampliación conceptual, Isaac Lourido presenta unha revisión do campo editorial galego no período posfranquista coas ferramentas de análise ofrecidas por González-Millán. Nesa medida, reconece, por exemplo, a suxestiva observación orientada ao conflito entre as institucións estatais e as chamadas institucións autonómicas. A lectura de Lourido enmarca un escenario de conflito e disputa na organización e lexitimación na lóxica do desenvolvemento cultural. Nese sentido, reconece Lourido, a través de Millán, que un problema de significativa importancia é a «tensão producida pola introdución da economía de mercado numa área historicamente dominada por lutas de tipo simbólico» (139). Trataríase así dun desfasamento que altera os mecanismos de lexitimación e profesionalización de diversas entidades. É por iso polo que non sorprende a idea de que unha comercialización funcional só sería posible coas condicións de lexitimación simbólica adecuada. Non obviando, claro está, que a relación de competencia co campo editorial español e a vontade de homologación é significativamente variable.

Lourido recupera a crítica á cultura da normalización para lle dar sentido á crise e límite do campo editorial galego. Trátase dun xeito de organizar a planificación que descansa sobre a vontade de homologación dos «sistemas culturais consolidados» (145). Xa que logo, esta cultura consegue os seus fins cando o nacionalismo cultural deixa de pretender un carreiro alternativo ao marco institucional. O que supón, nalgunha medida, a aceptación de acordos alleos á súa propia lóxica de operación.

É destacable a atención que Lourido lle dedica á escrita infanto-xuvenil ao reconecer que se podería tratar dun sector lexitimado e capaz de se identificar como un espazo de referencia na constitución do campo editorial galego. Abre así unha fenda de investigación urxente e frutífera para a discusión sobre a nosa realidade editorial.

Finalmente, como xa se explorou no inicio desta recensión, Rábade remata cunha carta dirixida a Xoán González-Millán. Unha misiva na que comparte un soño e un proxecto propio. Con todo, o recurso da autora non é gratuito nin espontáneo. Convén reconecer que o texto da autora propón un principio que ten unha semellanza enorme con esta publicación: trátase dunha obra que lle dá continuidade a un proxecto intelectual inconcluso e alimenta unha conversa—non libre de conflito— entre o crítico e a seguinte xeración.

Na realidade das nosas prácticas literarias, organizar e dalle sentido á obra e vida das nosas intelectuais non é un xesto de obstinada formalidade. Trátase

dunha vontade destacable porque mobiliza e lles dá sentido aos ecos que conforman a nosa experiencia intelectual. Estas iniciativas, en sistemas subalternizados, demostran unha forma de vitalidade.

RODRIGO HERRERA ALFAYA
Universidade de Vigo
rodrigo.herrera@uvigo.es



© Rodrigo Herrera Alfaya, 2024. 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>.

LEITURA DE ANIMALIDADES: ZOOLITERATURA E OS LIMITES DO HUMANO

Maria Esther Maciel (2023).

Animalidades: zooliteratura e os limites do humano

(São Paulo: Instante)

«Deus disse: “Que a terra produza seres vivos segundo sua espécie: animais domésticos, répteis e feras segundo sua espécie” e assim se fez. Deus fez as feras segundo sua espécie, os animais domésticos segundo sua espécie e todos os répteis do solo segundo sua espécie, e Deus viu que isso era bom. Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra.”» (Gn, 1, 24-26. *Bíblia de Jerusalém*). No momento da criação do mundo, no quinto dia, Deus fez os animais que habitam a Terra e os entregou à criatura feita à sua imagem e semelhança, o homem, para que os dominasse e deles se servisse. Homem e animais são criados separadamente, não compartilham animalidade, essa restrita aos seres desprovidos de razão. Para muitos, esse trecho do Gênesis justificou o domínio da natureza pelo homem e o desprezo pelo destino dos demais seres vivos não humanos. Em trabalho clássico da historiografia, *O homem e o mundo natural. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*, publicado em 1983, o historiador inglês Keith Thomas trata das mudanças de percepção em relação ao mundo natural ao longo da modernidade que vai da destruição à simpatia, derivando com Humboldt a um pensamento ecológico. Uma simpatia que, não por acaso, coincide com a ascensão do capitalismo industrial e de uma razão instrumental que vê na natureza um território de conquista. Thomas chama a atenção aos fundamentos teológicos do predomínio humano, intacto mesmo depois da queda e do pecado original, que acompanham as práticas predatórias do capitalismo, até a consciência de compaixão pelas criaturas brutas. Antes disso, em 1973, Raymond Williams, em *O campo e a cidade na história e na literatura*, já havia tratado da presença na literatura e no pensamento social da modernidade das relações entre campo e cidade, ou seja, entre natureza e cultura, que acompanham o desenvolvimento do capitalismo agrário que substitui o campesinato tradicional e o surgimento da

Revolução Industrial. Quanto mais urbana e industrializada se tornava a sociedade britânica, mais poética bucólica se produz em uma espécie de exéquias de um mundo em decomposição. Quanto mais fumacentas e violentas eram as cidades inglesas, mais se desejava um Arcádia amena e pitoresca. Ambos os historiadores foram sensíveis não apenas à emergência de uma histórica ambiental, hoje um ramo consolidado de estudos, mas à importância da literatura como um campo privilegiado de elaboração de representações e práticas em relação ao mundo natural e aos animais.

Do ponto de vista dos estudos literários, Maria Esther Maciel, professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais, no Brasil, tem se destacado no campo da zooliteratura ou zoopoética, o estudo da produção poética voltada ao universo dos animais que, segundo a autora, «permitem-nos uma compreensão dos animais, da animalidade e das interações humano/não humano também pela via dos sentidos e da imaginação» (28). É o que ela desenvolve nesse recente trabalho, *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*, publicado em 2023 pela editora Instante. Esse livro desdobra outra publicação de 2016, *Literatura e animalidade* (editora Civilização Brasileira); anteriormente a autora já havia publicado, em 2008, *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea* (editora Lumme). A autora começa por tentar entender como, na modernidade, o pensamento, sobretudo a partir de Descartes, passou a considerar a razão como a faculdade suprema da existência, tornando «o animal um estranho a nós, um outro sem alma, incapaz de pensar e, conseqüentemente, reduzido a um mecanismo» (14). O animal torna-se um antônimo do humano, uma alteridade radical, uma monstruosidade que se opõe a tudo o que é humano, pelo menos até Charles Darwin, que não apenas evidenciou as nossas origens animais, «como reconheceu neles faculdades até então exclusivas dos humanos, como inteligência, memória, senso de humor, atenção, imaginação emoções complexas, associação de ideias e até mesmo autoconsciência» (26). É a partir dessa consciência da capacidade animal de sentir e sofrer que, no final do século XIX, a literatura e as artes passam a tratá-los «sob uma perspectiva mais ética e não circunscrita aos recursos da metáfora, da alegoria, do antropomorfismo e da metamorfose» (27). Assim, emergem novos conceitos híbridos de zooliteratura, as práticas literárias com enfoque nos animais, e a zoopoética, o estudo teórico de obras sobre animais. Trata-se da compreensão dos animais, da animalidade e das interações entre humanos e não humanos por meio da imaginação.

O que Thomas e Williams haviam percebido em sua pesquisa empírica nos arquivos históricos, e nos revela o trabalho de Maciel, é que a imaginação

poética é um espaço privilegiado de elaboração de uma compreensão do mundo dos animais e de suas interações conosco, o que não se pode compreender apenas a partir da razão. Os escritores «buscam ocupar, ficcionalmente, a interioridade emocional e mental dos bichos para depois “traduzi-la” em linguagem humana, conferindo-lhes uma voz particular e um espaço poético ou narrativo na escrita» (38). Essa narrativa ficcional e/ou poética preenche esse espaço mudo das relações entre as espécies que não possuem uma linguagem comum e constituem, portanto, documentos privilegiados para a compreensão histórica de nossas percepções e práticas sociais relacionadas à natureza e aos animais. Poetas e escritores, como diz a autora, «dão-se a essa tarefa imaginativa para entrar na subjetividade não-humana» (155). Dessa maneira, a literatura dá forma a algo ignorado muitas vezes pela ciência, a consciência animal, que «os humanos não são os únicos seres providos de consciência, sentimentos, atos intencionais e inteligência» (p. 162-3).

Maria Esther Maciel traz em seu texto os animais incríveis que povoaram a ficção, os bois de Guimarães Rosa, Argos, o cão de Ulisses na Odisseia, o cãozinho Flush, biografado por Virginia Woolf, o vira-latas Mr. Bones, de Paul Auster, a cadela Karenin de Milan Kundera, Ulisses e Dilermando, amigos caninos de Clarice Lispector, que também nos deu um búfalo, uma galinha, uns peixes e umas baratas memoráveis, o cão filósofo do mestre Machado de Assis, cães que têm três capítulos só para eles, o urso polar da nipo-alemã Yoko Tawada, sem falar na morte da cachorrinha Baleia, de Graciliano Ramos, talvez a experiência mais traumática pela qual os jovens brasileiros passam em seu ensino básico. As referências literárias do trabalho de Maciel não são apenas da literatura brasileira, a autora não cai na armadilha da literatura nacional, embora escritores como Clarice, Guimarães, Graciliano, Drummond, Ailton Krenak, Hilda Hilst e autores amazônicos como Olga Savary, Astrid Cabral, Nicodemos Sena ou o pantaneiro Sérgio Medeiros, entre outros, ocupem o centro de sua análise. Cabe ressaltar que o capítulo sobre a literatura contemporânea brasileira, centrado na Amazônia e Pantanal, enfrenta o debate político da destruição planejada e orquestrada pelo então governo de extrema direita com muita valentia. A autora circula entre autores brasileiros e internacionais, entre clássicos e literatura contemporânea, trazendo uma diversidade de vozes que tratam desse esforço de representação que significa dar forma a «um espaço compartilhado no qual a animalidade, longe de ser vista como uma ameaça aos humanos, torna-se uma condição comum entre homens e outros viventes animais» (123).

A zoopoética de Maria Esther Maciel, junto a sua leitura de Derrida, nos ajuda a superar a premissa de Heidegger, em *A essência da linguagem* (1958), de que os animais são incapazes de morrer por sua incapacidade de linguagem; ou seja, ao não possuir linguagem o animal não existe por não ter consciência de si, não sabe de começo ou de fim, não é consciente de sua mortalidade, o que seria apanágio apenas dos animais humanos (78). Os documentos literários parecem atestar-nos que os animais têm sentimentos como nós, que Baleia, como nós leitores, sabia que ia morrer e, como nós leitores, ficou atarrada diante dessa tragédia.

Além disso, a autora, ainda que brevemente, introduz no que Foucault chamou de arquipélago carcerário, formado por instituições de confinamento como prisões, hospitais e escolas (a autora cita museus em lugar de escolas, o que não deixa de ser factível) uma outra instituição de confinamento, os zoológicos, «um ponto de intersecção entre confinamento e exposição pública» (98). Uma ideia incrível, que poderia ter sido mais explorada, quem sabe em algum outro trabalho.

Esse trabalho inovador é extremamente bem escrito, de leitura fácil e agradável, sem perder o rigor acadêmico. Tanto para quem trabalha com a crítica literária, quanto quem utiliza a literatura como fonte histórica encontrará nesse livro uma interpretação atualizada, arrojada, com referências teóricas sólidas e uma interpretação sensível dos autores mobilizados para preencher esse espaço complexo das relações entre as espécies e as suas representações literárias. Destaco ainda o belíssimo projeto gráfico e a capa de Fabiana Yoshikawa, com ilustrações primorosas que dialogam com o conteúdo do livro. Como pequena nota crítica, a cor mais clara escolhida para as notas de rodapé torna a sua leitura um pouco complicada para os leitores míopes, mas nada que impeça o prazer da leitura.

AMILCAR TORRÃO FILHO
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
atorrao@pucs.br



© Amílcar Torrão Filho, 2024. 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>.

“WHAT PROBLEMS DOES FOREIGNNESS SOLVE FOR US?”: INTERSECTIONS BETWEEN GALICIAN AND IRISH LITERARY SPHERES

Manuela Palacios (2023)

Us & Them: Women Writers' Discourses on Foreignness
(Berlin: Frank & Timme)

What does the polysemic term “foreignness” truly mean? What kind of configurations has foreignness taken in women-authored literary works from Galicia and Ireland? How is foreignness linked to patriarchal, colonialist, and anthropocentric issues? How are the notions of Irishness and Galicianness intertwined with the concept of foreignness? What sort of effects did the circulation of discourses on foreignness have through time and space? In her recent book *Us & Them: Women Writers' Discourses on Foreignness* (2023), published in the Ibero-Romance Studies on Literature and Translatology series (Berlin, Frank & Timme), Manuela Palacios seeks to answer these questions, although without a universalizing claim. Associate Professor of English at the University of Santiago de Compostela in Spain, and director of five research projects on contemporary Irish and Galician literature, Palacios, in this book, centres her research on the comparison between these two literary systems. She analyses several literary works, produced by women since the beginning of the 1980's, in Galicia and Ireland, focusing on how they reflect on foreignness, difference, and (non)belonging issues.

According to the author, the aim of her book was “not merely to delve into the representation of the foreigner in literature but to examine the nature of difference: whether the Other is recognized or negated” (11). By recalling, in the introduction, how the concept of identity is intimately linked with otherness, Palacios evokes Julia Kristeva's famous statement that “the foreigner lives within us” (1991: 1) and starts by problematizing the dichotomy between the notions of *native* and *foreigner*. The book establishes a connection between foreignness and gender, showing how contemporary women's writing helps to shed a new light on gender and cultural differences. Connecting gender issues with the ambiguous notions of Galicianness and Irishness, Palacios

recalls Anna Triandafyllidou's sociological theory of the "Inspiring Others" (when social groups develop affinities and positive bonds), suggesting that the cultural relationship between Ireland and Galicia confirms the Canadian sociologist's proposal. On the one hand, according to the author, through part of the nineteenth century, and the whole twentieth century, Galicia saw Ireland as an "inspiring other". This may have been due to their common Celtic heritage but also to seeking recognition of their cultural differences. On the other hand, Ireland recognized in Galicia the origin of their own culture, as the Sons of Mil had founded their Land, departing from Galician shores.

Apart from their common myths, origins, and past yearnings, Palacios identifies some circumstances that similarly affect both countries, such as "migration flows, increasingly multicultural societies, constant renegotiations of national identity, and the growing visibility of women in the public sphere" (11). Both placed at the Atlantic coast in Western Europe, Ireland and Galicia share several cultural characteristics, since they are both bilingual communities, have had trouble in the revindication of their cultural singularity, and were affected by political and economic conditions that promoted various migration waves and increased their *in-between* cultural location. Under the influence of feminist theories and movements, Ireland and Galicia have also witnessed, since the beginning of the 1980's, the emergence of influential women authors that changed the literary spheres of both communities. In fact, these authors not only brought new insights about literary tradition but also introduced a feminine and feminist point of view on the Galician and Irish narratives. After the co-edition of works such as *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy* (2008) and *Writing Bonds: Irish and Galician Contemporary Women Poets* (2009), in *Us & Them: Women Writers' Discourses on Foreignness*, Palacios analyses the continuities and disparities between both literary territories, "with the conviction that what Irish women writers have to say is relevant to Galician women writers and vice versa" (11).

The book is structured in three main parts: I. The Genres of Foreignness, II. Glocal Identities in Translation, and III. Mixing Memories and Desire: Women Writers' Emigration and Wanderlust. The first section is divided in four parts according to the literary genres under investigation: poetry, short fiction, novel, and drama. In each part, Manuela Palacios individually analyses the literary materials from both communities, and, at the end, the author includes a section called "Correspondences", where she emphasises both similarities and differences between the Irish and Galician works, by means of a

comparative perspective. Throughout this first section, Palacios shows how the literary works under analysis cross lines between different times, spaces, cultures, and identities, calling the reader's attention to the reductionist binary comprehension of the binomials *us* and *them*, *here* and *there*, *local* and *global*, *now* and *then*.

In 1.1. "*Us & Them* in Contemporary Irish and Galician Poetry", Palacios delves into the dialogues between two recent collections of poetry: Mary O'Donnell's *Massacre of Birds* (2020) and Alba Cid's *Atlas* (2019). In these works, both authors explore the predicament of migration and show how it creates tensions between the local and the global, enabling the encounter with foreignness. Palacios notices not only the impact of colonial and post-colonial debates on both collections, but also an awareness about the footprint of touristification, climate change and biodiversity loss. Both works also manifest, in different ways, the linguistic dilemma that Galician and Irish authors live, due to their bilingual heritage.

In 1.2. "*Us & Them* in Contemporary Irish and Galician Short Fiction", the authors in question are Fiona Barr, Anne Devlin, Mary O'Donnell, Ánxela Gracián, Rosa Aneiros and Iria Collado. While the Irish authors address the effects of British colonization, Galician authors explore the nomadic experience of their female characters. By relying on Rosi Braidotti's nomadic theory but also on ecofeminism and ecocriticism, Manuela Palacios demonstrates how the encounter with the Other, in the short stories chosen, can be simultaneously violent and inspiring. According to the author's analyses, Galician and Irish short stories show how the contact with difference may create new configurations of the notions of home and belonging and explore the intersections between human and non-human life.

In 1.3. "*Us & Them* in Contemporary Irish and Galician Novel", Palacios analyses two novels that explore experiences of emigration in different times and spaces: Evelyn Colon's *Not the Same Sky* (2013) and Eva Moreda's *A Veiga é un tempo distinto* (2011). These two novels deal with female diasporas: one to Australia, during the second half of the nineteenth century, and the other to England, during the late 1960's and early 1970's. Both novels delve into gender inequality issues in the context of the cultural shock between the foreigner and the cultural identity of the countries of destination. For Palacios, these novels are two key examples of the re-emergence of migration narratives after the 2007 financial crisis, which had a huge impact on the political and economic conditions of both communities.

In I.4. “*Us & Them in Contemporary Irish and Galician Drama*”, Manuela Palacios examines Lorna Shaughnessy’s *The Sacrificial Wind* (2016) and Luz Pozo Garza’s *Medea en Corinto* (2003). Palacios notices the near absence of women’s dramatic production in Ireland and Galicia, due to the difficulty that women authors face to participate in fields other than acting or costume design. However, these two plays, or, as Palacios calls them, “dramatic poems/poetic plays”, assume an important role in the renewal of the theatrical repertoires. By recovering and rewriting ancient myths and female characters, such as Iphigenia and Medea, respectively, Shaughnessy and Garza actualize those Greek figures, demonstrating their relevance to denude structures of domination that are responsible for marginalization and episodes of injustice in today societies, similarly to Adrienne Rich’s strategy of “re-vision”.

Responsible for the creation of cultural bridges between Galicia and Ireland, Manuela Palacios edited and co-edited important poetry anthologies such as *Pluriversos: seis poetas Irlandesas de hoxe* (2003) and *To The Winds Our Sails: Irish Writers Translate Galician Poetry* (2010). Thus, in II. Global Identities in Translation (the second part of the book), the author elaborates on the importance of translation as a tool to disturb the notions of globalization and nationalism, that promote the homogenization and isolation of different cultures and territories. In this section, Palacios emphasizes the role of the translation process between two minoritized idioms, Irish and Galician, describing particular translational practices that include hybridity, and collaboration. These negotiation strategies in translation express the differences between languages, enable the comprehension of cultural specificities, and give relevance and visibility to those vernaculars, albeit diminished languages. In this chapter, Palacios demonstrates how the task of translation is intimately connected with political and cultural resistance.

III. Mixing Memory and Desire: Women Writers’ Emigration and Wanderlust, the third part of the book, results from a questionnaire, which was used by Palacios to interview a number of women writers from Galicia and Ireland on their perspectives and experiences of migration, exile, and traveling. In this last section, Palacios summarizes the authors’ answers, highlighting both similarities and differences regarding their testimonies. At the end of this section, there are two appendixes. The first one includes short biographies of the women authors inquired of and the last one presents the set of questions that Palacios posed to the authors’ group.

After reading *Us & Them: Women Writers' Discourses on Foreignness*, the very same question posed by Palacios in the introduction — taken from Bonnie Honig's book *Democracy and the Foreigner* (2001) — will probably come back to the readers' minds: "What problems does foreignness solve for us?" (2001: 4). Another question that we may ask is what kind of problems Comparative Literature solves for us. By comparing Galician and Irish women-authored discourses on foreignness, on the one hand, Palacios' analysis shows precisely that foreignness can be a reason for oppression and marginalization, leading to dehumanization of the Other (with all its layers). On the other hand, foreignness appears as a consequence of the diversity, multiplicity and dynamism of literary works, cultures, identities and bodies that inhabit our planet, which turns difference into a natural and predominant component of human and non-human relations. In a sense, what is at stake in Manuela Palacios' book is the problematization of notions such as border and frontier, that promote linear, dichotomic, categorizing, limited, and exclusionary reflections not only on literary works and systems, but also on time, space, and identity. However, if we are all relational beings and in constant movement, changing in every contact with difference, isn't it true that literature, poetry, or a piece of art are nomadic subjects, forever foreign inconstant, and strange, but always in relation to other forms of art? Isn't a book always incomplete and unfinished, looking for a foreigner — a reader — that can weave intertextual relations and provide it with a new life, throughout each new reading?

In some way, since its emergence as a field of Literary Studies, Comparative Literature has provided deep insights into what "foreignness can solve for us". As George Steiner stated, in his famous 1994 Oxford lecture, "[e]very act of the reception of significant form, in language, in art, in music, is comparative. Cognition is re-cognition, eighter in the high Platonic sense of remembrance of prior truths, or in that of psychology" (1995: 1). Every act of interpretation is never isolated or solitary, but a comparative act, which deals with identity and otherness issues. It is informed not only by our own reading experiences but also by our memory, history, political and situated knowledge. Thus, Comparative Literature constantly deals with foreignness, trying to recognize, through a relational reading, continuities, and discrepancies between distant works, thereby showing how their distinction can be useful for productive analyses of each other.

Palacios' comparative approach demonstrates how readings solely based on the national literature framework can limit the meaning of literary works.

It also shows how comparative perspectives beyond borders may be useful for the creation of political, cultural and identity bonds between distinct and distant communities that we usually think about in an isolated way. Her comparative approach seems to be a way of resisting the globalizing and homogenizing forces and the rising of ultranationalist discourses in the European Union, arguably contributing to the indifference and erasure of minor cultural identities, to the loss of memory of society outcasts, and therefore to the discrimination of foreignness, diversity, and multiplicity.

In a recent book, *Anomalia Poética*, Silvina Rodrigues Lopes, an influential Portuguese intellectual and researcher in Literary Studies, stated that literature should not be conceived as an easily categorizable object, as it is what actually resists the market logic, and normative thought. Reflecting on literature necessarily requires the acceptance of what Rodrigues Lopes calls its “anomalia”, which means its anomaly, its irregularity in relation to normativity. If we think about Rodrigues Lopes’ proposal in relation to Palacios’ book, it is fair enough to suggest that “anomalia” is intimately connected with the notion of foreignness. In her book, Manuela Palacios doesn’t focus on the enduring foreign condition of literature itself. However, the author demonstrates how Irish and Galician women-authored discourses on foreignness, migration, exile and the peripheral female condition challenge discourses on identity and nationalism, and homogenization processes, privileging the right to difference. Palacios’ book approaches foreignness as an ontological condition, a characteristic that by being intrinsic to ourselves, allows us to recognize the Other as equal, despite its differences and anomalies.

In conclusion, I am reminded of Ana Luísa Amaral’s poignant Portuguese poem, “Ode à Diferença”, honoured with the Rainha Sofia Award for Ibero-american Poetry. Her poem not only illuminates poetry’s condition of foreignness, and the allure of diversity, but also intricately examines the parallels and distinctions between Portugal and Spain. Delving into this poem alongside Palacios’ collection may serve as a catalyst for future scholarly endeavours, potentially yielding a rich comparative exploration of contemporary poetic landscapes within Iberian contexts. Such an inquiry holds promise in deepening our comprehension of the interplay between literary traditions and geographical boundaries, while also amplifying the visibility of marginalized discourses from Spain within Portugal. Specifically, it could shed light on overlooked voices, such as Galician poetry, which currently struggles for recognition with-

in limited spheres. One might wonder whether the foreignness of Galician, Basque or Catalan literatures may help understanding the foreignness of Portuguese authors and vice versa.

ODE À DIFERENÇA

Felizmente.

Somos todos diferentes. Temos todos
o nosso espaço próprio de coisinhas
próprias, como narizes e manias,
bocas, sonhos, olhos que vêem céus
em daltonismos próprios. Felizmente.
Se não o mundo era uma bola enorme
de sabão e nós todos lá dentro
a borbulhar, todos iguais em sopro:
pequenas explosões de crateras iguais.

.....
Começa por aí: no mundo divi-
dido — e continua em raças e
raízes. Nós somos portugueses,
tão felizes, com tanta história atrás
e tantos feitos, tantas coisinhas próprias
de delícia: o mar que nos gerou,
e o resto tudo, são bolas pequeninas
de sabão a atestar da diferença
do nosso irmão do lado, esse infeliz
cheio de recalques de tradições e línguas,
paella e calamares. Tem boca como
nós: não canta o fado. Tem pernas como
nós: não dança o vira. Contenta-se
— coitado — com flamencos chorados
e falanges doridas. Somos todos
diferentes, felizmente [...].

.....
(Amaral 2022: 44).

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- AMARAL, Ana Luísa (2022). *O Olha Diagonal das Coisas*. Porto: Assírio & Alvim.
- HONIG, Bonnie (2001). *Democracy and the Foreigner*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- STEINER, George (1995). *What Is Comparative Literature?: An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford on 11 October, 1994*. Oxford: Clarendon Press.

MAFALDA PEREIRA (BiFeGa / ILCML)
Universidade de Vigo
mafaldaggp98@gmail.com



© Mafalda Pereira (BiFeGa / ILCML), 2024. 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>.

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 neolatindade: esplendor, fraquezas e forças». *Grial*, 185, 60-67.

Books

DAVIES, Catherine (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.

Editions

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; VELHO DA COSTA, María ([1972] 2010). *Novas cartas portuguesas*. Ed. Ana Luísa Amaral. Alfragide: Dom Quixote.

Book chapters

CUADRADO, Perfecto E. (2005). «Neo-Realismo e produção surrealista». Carlos Reis (dir.), *História crítica da literatura portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisbon: Verbo, 170-173.

Web pages

CASAS, Arturo (2012). «Qué é unha autora? Inquérito a Chus Pato». *Revista de Poesía*, 2, 12 December. [Online] [23 February 2012]. http://www.poesiagallega.org/revista_de_poesia.

Journal contact

Online submissions are available at <https://revistes.ub.edu/Abriu>.

Editorial correspondence should be addressed by e-mail only, to the journal at filgalport@ub.edu.

Postal submissions for book reviews should be sent to:

ABRIU: ESTUDOS DE TEXTUALIDADE DO BRASIL, GALICIA E PORTUGAL
Estudis Gallecs i Portuguesos
Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona (Spain)

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

Body responsible

Office of the General Secretary of the University of Barcelona

Objective

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.

Legitimate basis

Consent of the interested party.

Target audience

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.

Rights

Right of access, right to rectification, right to erasure of your data, right to request data portability and restriction of processing.

Additional information

For further information, please visit this link: <http://hdl.handle.net/2445/122803>

MONOGRAPH

O POÉTICO E O POLÍTICO NA ACTUALIDADE:

CONFLITO SOCIAL E DIALOGISMOS

(GALIZA E PORTUGAL)

Issue Editor: Burghard Baltrusch

O poético e o político nas poesias galega e portuguesa na actualidade. Estudos de caso

Burghard Baltrusch

A besta que hai en min: suxeito e lingua na postanimalidade de Luz Pichel

Rexina Rodríguez Vega

Leitura Furiosa: uma poética da escuta

Mafalda Pereira

«Todos somos necesarios e necesarias»: relações entre poesía e movementos sociais

através da coletânea *Sempre mar. Cultura*

contra a burla negra

Isaac Lourido

Poética del acto fantasmal, entre la perplejidad

y el compromiso: Xela Arias

en el Festival da Poesía no Condado

Noemí Garrido Anierte

Interpelar o pasado, acautelar o futuro.

A poesía de Manuel Resende

João Aragão

MISCELLANY

Só chegamos aonde não somos esperados.

Uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria

Cardoso

José Vieira

O periplo de Teresita: sexilio galego

na Arxentina de principios do século xx

Daniela Ferrández Pérez

Ficção científica infantojuvenil: uma análise do ícone do robô na obra *Os Passageiros do Futuro*
Késia Raffaele Ribeiro Andrade, Naiara S. Araújo

A autorrepresentación da identidade galega na música popular actual: desperiferización, subversión do xénero e crítica extractivista
Rebeca Baceiredo Pérez

OPEN SPACE

A Revolução dos Cravos. Depoimentos
Valter Hugo Mãe, Maria de Lourdes Pereira, José Rui Teixeira, Perfecto Cuadrado

La complejidad del mito: la revolución desde fuera de Lisboa

Isabel Soler

Cravos a contracorrente

Maria de Lourdes Pereira

REVIEWS

Una malla creciente

Jordi Gracia

Saramago ou da escrita como existência e legado

José Vieira

Un achegamento á memoria

de Xoán González-Millán

Rodrigo Herrera Alfaya

Leitura de *Animalidades: zooliteratura*

e os limites do humano

Amílcar Torrão Filho

“What problems does foreignness solve

for us?”: intersections between Galician

and Irish literary spheres

Mafalda Pereira



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estudis Galegos e Portuguesos



XUNTA
DE GALICIA

POEPLÍT II

Universidade de Vigo



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



AGENCIA
ESTATAL DE
INVESTIGACIÓN

