

Flavio García (org.)

**Ler Ferrín; ler Galiza:
estudos literários**

2004



FICHA CATALOGRÁFICA

S460

Ler Ferrín; ler Galiza: estudos literários./ Flavio García
(org.) — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. p. 80

Publicações Dialogarts

Bibliografia.

ISBN 85.86837-05-9

1. Português. 2. Galego. 3. Literatura. 4. Cultura. I.
García, Flavio - II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Departamento de Extensão. III. Título.

CDD. 469.9

ISBN 85-86837-05-9



9 788586 837050



Correspondências para:
UERJ/IL - a/c Darcilia Simões
R. São Francisco Xavier, 524 sala 11.139-F
Maracanã - Rio de Janeiro: CEP 20 569-900
Contatos: darcilia@simo.es.com
flavgarc@uol.com.br
claudioc@alternex.com.br

Copyright @ 2003 Flavio García
Publicações Dialogarts
(<http://www.darcilia.simoes.com/dialog>)

Coordenador/autor do volume:
Darcilia Simões – Flavio García – flavgarc@uerj.br
Coordenadora do projeto:
Darcilia Simões – darcilia@simoes.com
Coordenador de divulgação:
Cláudio Cezar Henriques: claudioc@alternex.com.br
Projeto de capa:
Darcilia Simões
Diagramação:
Carla Barreto de Vasconcellos
Renata Gonçalves da Silva
Revisão Técnica:
Marcio Bonin Ribeiro - boninribeiro@ig.com.br
Revisão:
Juliana Theodoro Pereira - juliatheo@ibest.com.br
Logotipo: Rogério Coutinho

Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores – DELE
Instituto de Letras – LIPO
UERJ- DEPEXT – SR3 - *Publicações Dialogarts*
2004

SUMÁRIO

LER FERRIN DESDE O BRASIL	5
Francisco Salinas Portugal	5
A NARRATIVA GALEGA CONTEMPORÁNEA	9
Laura Tato Fontaíña.....	9
FRÍA HORTENSIA	34
Flavio García	34
PHILOCTETES	64
Flavio García.....	64
AMOR DE ARTUR	71
Luís Flávio Sieczkowski	71
LORELAI	77
Luís Flávio Sieczkowski	77

LER FERRIN DESDE O BRASIL OU A POSSIBILIDADE DE SONHAR O MUNDO

*Francisco Salinas Portugal
(Universidade da Corunha)*

“A coherencia deste mundo [de Ferrín] fica reforzada pola presenza dunhas personaxes que pasan duns textos aos outros traendo con eles toda a súa carga referencial e que se moven pola xeografía, real ou mítica, dunha Galiza bifronte: a lírica e lenturenta das verdes fragas e a gris e borrallenta da pedra e o formigón. E quizais sexan a duplicidade e a ambigüidade as características máis salientábeis dese mundo narrativo en que o ton épico acaba, con frecuencia, diluído en lirismo; do mesmo modo que unha personaxe resulta ser dúas ou dúas acaban por ser unha única, que o extraordinario irrompe na realidade cotiá ou literatura e vida funden as súas lindes”. Con estas certas palabras resume Laura Tato, no estudo que antecede a análise dos Profesores Flavio García e Luís Flávio Siczkowski ao conxunto da obra de Méndez Ferrín; e se a bifrontalidade ou a dualidade con toda a carga significativa que conleva caracteriza a brillante escrita ferriniana, isso explica a posibilidade de leituras críticas que acheguen novas perspectivas de análise e de interpretación como aquelas que aquí nos presenta o investigador brasileiro.

Com efeito, se a profesora Tato apela à duplicidade que define a obra do narrador galego, os estudos de Flavio García e Luís Flávio Siczkowski respondem a esse mesmo critério da escrita de un Jano bifronte que envereda por caminhos nem sempre transitados no estudo da literatura galega: uma procura do lado simbólico do texto literário e as relações intertextuais que se podem descortinar no texto ferriniano onde se vai conformando um macrotexto mítico onde reside boa parte da força encantatória da escrita do autor de Vilanova dos Infantes.

Estes meios simbólicos aos que fizemos referência são os que exprimem os diferentes mitos que configuram o nosso ser social, quer dizer, permitem conhecer o indivíduo na sua singularidade e na sua sociabilidade; por outras palavras, a do indivíduo como *animal symbolicum* de Cassirer e a do indivíduo como animal social, como integrante e constituinte de uma sociedade em que, com Malinowski, diríamos

que o mito é uma parte integrante e que conhecendo este poderemos conhecer aquela (SALINAS PORTUGAL, 2001: 33).

Ora bem, a utilização do material simbólico de que se serve Méndez Ferrín e a perspectiva crítica na procura do(s) significado(s) do texto que fazem Flavio García e Luís Flávio Sieczkowski não podem esquecer a advertência de Garcia Berrio segundo a qual, “al crítico literario le es necesario [...] progresar responsablemente hacia el espesor del imaginario textual, superando un entendimiento restringidamente material e imanentista de las bellezas de la obra artística. Pero conviene mucho que en este nuevo recorrido no abandone sus preciosos secretos y confianzas sobre la condición intrinsecamente poética del enunciado textual, con sus capacidades entrañables de sugerencia estética” (GARCÍA BERRIO, 1989: 388). O que diz o crítico espanhol e que Flavio García e Luís Flávio Sieczkowski cumprem sobejamente, é que não convém esquecermos que o texto literário possui umas capacidades poéticas que o crítico deve trazer ao de cima para melhor fruir do texto.

Pela posição que Ferrin tem conseguido no interior do campo do poder (e em consequência do campo literário) galego, pela sua intervenção cívica e as suas posições, muitas vezes polémicas no que diz respeito ao papel do intelectual galego, a crítica literária tem-se virado com frequência para uma metodologia de análise e interpretação em chave político-ideológica que, se bem é verdade que ela existe com um peso mais do que razoável, tem, por vezes, descurado outras hipóteses de intervenção centradas mais no âmbito do simbólico ou do que poderíamos denominar uma espécie de mitocrítica, também possível, à vista do universo ficcionado na obra ferriniana que solicita com frequência do leitor essa leitura que só pode enriquecer o próprio texto; diríamos com Barthes que não se trata de impor à obra um sentido em nome do qual ela se arrogaria o direito de rejeitar os outros sentidos (BARTHES, 1987: 56), como aliás tem demonstrado todo o discurso crítico tecido à volta da ficção ferriniana.

A construção narrativa de Méndez Ferrín nos relatos estudados por Flavio García e Luís Flávio Sieczkowski instituem-se a partir de uma prolongação do nome (Artur, Lorelai, Philoctetes, Fría Hortensia); quer dizer, o autor galego aplica o que Barthes indica a propósito de Proust: “a literatura é a exploração do nome” (BARTHES, 1987: 51) e assinala o autor de *O Prazer do Texto* como o criador de *À la recherche du temps perdu* fez sair todo um mundo dos escassos sons de *Guermantes*; neste sentido,

seguindo o semiólogo francês, as palavras não têm apenas um sentido, mas revelam a existência de uma segunda língua que liberta as “certezas da linguagem” fazendo com que a literatura exista porque a leitura activa as regras da “alusão”, quer dizer, são regras linguísticas e não filológicas.

Os títulos, portanto, que denominam os relatos deste autor deixam de ser simples identificadores para se converterem em palavras-tema (na acepção de Guiraud), cheios de toda uma carga simbólica e literária que remete para a enciclopédia cultural do eventual leitor que estabelece, a partir dessas marcas, um diálogo intertextual com um texto oculto que intermedeia entre o significado histórico e o significado actual, resultando um significado-outro que releva da capacidade encantatória da linguagem e do devaneio bacheleriano de uma história cultural que se faz presente renovado.

Funcionando como *incipit* mítico-simbólico, os títulos permitem aos professores Flavio García e Luís Flávio Sieczkowski propor uma leitura mitocrítica desses relatos de Méndez Ferrín que de certeza acabarão por enriquecer a cada vez mais vasta bibliografia de quem, com certeza, é o narrador vivo mais importante da Galiza.

Porém, além da importância das análises que apresentamos, o facto de um investigador brasileiro estudar uma literatura periférica como a galega tem um valor acrescentado: levar fora das fronteiras dos seus leitores primeiros a obra narrativa de um escritor, facto que acrescentar o valor da referência do autor em causa e da literatura que representa.

Méndez Ferrín exemplifica, como poucos, as conflituais relações entre campo intelectual e campo de poder, numa luta e conflito de interesses por constituir “um campo intelectual alternativo” que lhes permita aos intelectuais galegos – e que em boa medida Ferrín consegue – competir pelo poder cultural e transformar as relações de poder da sociedade galega. Porém, nesse processo devem começar primeiro por se tornarem “visíveis” porque “para ter acesso à simples existência literária, para lutar contra a invisibilidade que os ameaça de imediato, os escritores têm de criar as condições do seu ‘surgimento’, isto é, de sua visibilidade literária” (CASANOVA, 2002: 219); ora bem, para conseguirem essa visibilidade devem activar estratégias por vezes contraditórias; isto é o que explica Irma Lloréns quando se refere ao pacto de colaboração implícito na actitude dos intelectuais e, nomeadamente, à capacidade para alterarem essa relação com o campo do poder:

El proyecto de independencia intelectual de los letrados nacionalistas [...] depende, [muitas vezes], de su capacidad de asociarse a las instituciones culturales oficiales y, sobre todo, de su habilidad para poner esa asociación al servicio de su propia ideología (LLORENS, 1998: 113).

Isto é, tentar rebentar desde o interior do campo do poder espanhol esse mesmo campo opondo-lhe outro alternativo. Nessa luta de forças, a literatura concebe-se como uma prática cujo objectivo é “la exclusión de otras prácticas paralelas, y que aspira a establecerse en un campo historicamente determinado de fuerzas que compiten por la autoridad intelectual o política”(LLORENS, 1998: 115).

O facto de a literatura galega ser estudada fora dos seus limites naturais torna-se, assim, numa estratégia não só de visibilidade como de poder e é por isso que trabalhos como os dos professores Flavio García e Luís Flávio Sieczkowski representam uma achega importante no lento caminhar da literatura galega para a sua institucionalização e a sua normalidade.

Bibliografia

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.

LLORENS, Irma. *Nacionalismo y literatura. Constitución e institucionalización de la “república de las letras cubanas”*. Lleida. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Universitat de Lleida, 1998.

SALINAS PORTUGAL, Francisco. *A Máscara do Sagrado (Uma leitura mitocrítica de Matombe)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

A NARRATIVA GALEGA CONTEMPORÁNEA

Laura Tato Fontaíña
(Universidade da Coruña)

Para realizarmos unha pequena historia da narrativa galega que sirva de marco á obra de Xosé Luís Méndez Ferrín, debemos comezar lembrando que, despois de tres séculos de colonización española, a lingua que creara as delicadas cantigas de amigo ficara, no noroeste peninsular, reducida a unha linguaxe doméstica e ágrafa, sobre a que, sen acceso aos textos medievais, os escritores do século XIX tiveron que recrear unha lingua literaria que demostrase a existencia dunha nación diferenciada e, por tanto, con dereito a ser tratada como tal no conxunto do Estado español. Esta función identitaria da literatura galega conforma unha das súas características fundamentais e, até fins do século XX, camiñou unida aos movementos ideolóxicos e políticos que tiñan como obxectivo a defensa dos intereses galegos: Provincialismo (1840-1885), Rexionalismo (1886-1915) e Nacionalismo (a partir de 1916). Só irá perdendo este carácter despois de desaparecida a Ditadura do Xeneral Franco, coa aprobación do Estatuto de Autonomía e o recoñecemento do galego como lingua cooficial (1982).

Os primeiros textos galegos da Idade Contemporánea foron escritos no contexto da guerra contra os exércitos invasores de Napoleón e tiñan un carácter puramente pragmático, levantar o pobo en armas, mais abriron a porta ao Primeiro Renacemento — ou Rexurdimento —, que alcanzou a súa plenitude coa publicación, en 1863, do poemario *Cantares Gallegos*, de Rosalía de Castro (1837-1885). Porén, non houbo romances até 1880, ano en que a revista *La Ilustración Gallega y Asturiana* publicou por entregas *Majina, ou a filla espúrea*, de Marcial Valladares Núñez (1821-1903). As razóns que privilexiaron o poético sobre os outros xéneros literarios son de natureza diversa. Ao prestixio, na época, da poesía como índice de excelencia dunha lingua culta, hai que engadir que, deixando de lado o precario coñecemento da lírica galego-portuguesa medieval, a única tradición literaria que tiñan os escritores do XIX era a da lírica popular e oral, que contaba na altura, por mor do romanticismo, co interese tanto do público como dos intelectuais, polo que, baseándose nela, poderían mostrar a delicadeza espiritual dun pobo que era considerado, no resto do Estado español, como bárbaro, rudo e inculto. Tamén favoreceu o cultivo da poesía a súa facilidade para ser

incorporada á imprensas ou a calquera publicación periódica, de forma que non requiría investimento económico en infraestruturas; ademais, a poesía axustábase á realidade social dun pobo maioritariamente analfabeto, que podía escoitar, mais non ler, e que acabaría asumindo como propias moitas das composicións dos grandes poetas da época, nomeadamente as de Rosalía de Castro.

A narrativa tivo de agardar a que existisen unhas canles de difusión acaídas ás súas características, e isto non se produciu até que os intelectuais de ideoloxía galeguista contaron con publicacións propias e monolingües, é dicir, até 1876, cando viu a luz, en Ourense, a revista *O Tío Marcos da Portela*, da propiedade de Valentín Lamas Carvajal (1849-1906), a que seguirían outras en diferentes localidades: *O Galiciano*, en Pontevedra; *A Fuliada*, en Betanzos e A Coruña; *A Monteira*, en Lugo, etc. O movemento rexionalista non contou cunha colección de libros propia até 1885, cando aparece a Biblioteca Gallega, de Martínez Salazar, onde se editarán obras fundamentais do Primeiro Renacemento; mais a maior parte da narrativa da época, mesmo a que foi recollida en formato de libro, tivo antes unha primeira edición por entregas nas publicacións periódicas. Porén, a vida daquelas publicacións en xeral foi bastante limitada, o que, inevitabelmente, tamén tivo que condicionar os narradores e, xa que as posibilidades de que un romance se puidese completar non eran moitas, levalos a optaren por outros subxéneros con máis probabilidades de chegar ao público.

En consecuencia, nesta primeira etapa da narrativa, o conto foi o subxénero privilexiado, nacendo como mestura de ensaio e narración na descrición de tipos, costumes, lugares, situacións e institucións, isto é, co primitivo valor da literatura costumista, que se podería definir como a pintura moral dunha sociedade, neste caso a rural galega. Nos escritores máis comprometidos, estes contos tiveron carácter satírico ou didáctico, porque escribían cun propósito reformista, quer da moral quer da situación política; na liña deste tipo de costumismo denunciáronse todas as lacras da sociedade labrega: a emigración, o caciquismo, os foros, os abusos de poder, a inxustiza social, etc. Neste grupo entrarían escritores como Valentín Lamas Carvajal ou Ánxel Vázquez Taboada, que foron os primeiros en recoller en formato de libro os contos publicados con anterioridade en *O Tío Marcos da Portela* e *A Fuliada*, respectivamente: *Gallegada. Tradicións, costumes, tipos e contos da Terriña* (1887), de Lamas Carvajal; e *As noites no fogar* (1888), de Ánxel Vázquez. Ambos son representativos de dúas formas

diferentes de entender o rexionalismo e a reforma social que pretendían: Lamas desde unha ideoloxía conservadora, tradicional e fondamente católica; e Vázquez desde unha perspectiva progresista, próxima a tendencias socialistas ou socializantes. Mais tampouco faltou aqueloutro costumismo que só procuraba o pintoresco, o realismo descritivo, o toque humorístico, a recuperación de lendas, sen intención de transcender o simple divertimento, recuperándose, así, o folclore local, as supersticións, as festas e romarías, os idilios, etc.; como escritores con estas características poderíamos citar Manuel Amor Meilán ou a Manuel Lois Vázquez.

Foi na década de 1890 cando o conto se diversificou, superando os límites do xénero costumista, por mor do labor de Heraclio Pérez Placer (1866-1926) e de Francisco Álvarez de Nóvoa (1873-1936). Os contos de Pérez Placer, ademais de publicados en múltiples revista, foron recollidos en tres volumes: *Contos, lendas e tradicións* (1891), *Contos da Terriña* (1895), e *Veira do lar (Cuentos gallegos)* (1901). Unha grande parte deses textos son reelaboracións literarias de contos da tradición oral, cargados de humor, que o autor recrea cunha extraordinaria arte, reflectindo a linguaxe coloquial salferida de refráns, ditos, cantigas, etc.; esta fórmula foi utilizada tamén en historias creadas polo autor. Porén, Pérez Placer ten outro grupo de textos en que a acción deixa paso ao elemento lírico, á psicoloxía das personaxes, ás descricións plásticas e á sensualidade; en xeral son contos en que a puberdade se transforma no Paraíso Perdido, e en que recrea con grande delicadeza o espertar do corpo ao sexo; isto, unido ao elemento erótico e mesmo descarado que Pérez Placer reproducía nos contos de tipo popular, levou a que moitos dos seus correligionarios, obsesionados con presentaren unha imaxe idílica de Galiza, fervorosamente católicos e puritanos, e cunha teima doentía contra Zola, ao que consideraban máis ou menos como a encarnación do demo, acusaran a Pérez Placer non só de ser naturalista, senón mesmo de ser pornográfico (Vid. SOTO LÓPEZ, 1998: 9-137).

Na mesma liña de superación do costumismo están os contos de Francisco Álvarez de Nóvoa, publicados en 1896, no volume *Pé das Burgas*. O propio autor no prólogo, titulado “Dous parrafeos”, advirte ao lector de que os seus contos non son “enxebres”, é dicir, costumistas, e que a súa pena deixou ese camiño tan gasto para coller “unha pequena corredoira que sae da esquerda e vai ó corazón” (Cf. NÓVOA, 1988: 42). Efectivamente, Álvarez de Nóvoa prescinde do mundo labrego, para

describir esa Galiza en que viven os burgueses e os mariñeiros, e partindo dunha literatura sentimental en que o fundamental é o estudo das almas, aproxímase ao idealismo. Como o seu mestre, Pérez Placer, Nóvoa recreábase na descrición das paisaxes, tanto interiores como exteriores, chegando ao que Méndez Ferrín define como “paisaxismo esteticista finisecular” (Cf. NÓVOA, 1988: 21), porque o que lle interesa ao escritor non é a acción, senón crear cadros de ambientes, estampas; e é aí, nesa vocación plástica, onde obtén os seus mellores logros.

A respecto das novelas e romances desta primeira narrativa galega debemos explicar que o corpus con que traballamos quizais non estea completo debido a que, como xa indicamos, a única canle de edición eran as publicacións periódicas, en Galiza ou nas colonias de emigrantes, e de moitas ou non se conservan coleccións íntegras ou non dispomos delas; sirva como exemplo comentarmos que o romance *¡A Besta!*, de Xan de Masma, publicado por entregas na Habana entre 1899 e 1901, non foi posíbel recuperalo completo para a primeira edición en libro, publicada en 1993. Das cinco novelas que coñecemos da década de 1880, tres foron redixidas para concorrer a certames literarios que, en xeral, impuñan nas bases a temática, que adoitaba ser “de costumes galegos”. Que nalgúns casos esta imposición significou limitación resulta evidente na novela *Prediución*, de Heraclio Pérez Placer, gañadora dun certame celebrado en Betanzos, en 1877: unha novela sentimental, de corte romántico, cun tasto de lenda, en que o autor introduce un capítulo de tipo costumista debido a que, como explica en nota a rodapé, así o exixía o certame a que concorría. As dúas novelas que se publicaron sen teren relación cos certames son históricas, da autoría de Manuel Lois Vázquez (1868-1899) recreando fermosas lendas da época do reinado Suevo: *A reina Loba* (1889) e mais *Alirade Elfe* (1890).

Todos os romances da época contaron cunha primeira edición por entregas, e podemos comprobar o moito que condicionou as obras esta forma de produción en *A cruz de salgueiro*, de Xesús Rodríguez López (1859-1917). A primeira parte, que vira a luz na revista *Galicia* entre 1892 e 1893, constitúe por si mesma unha novela de costumes galegos en que as ganas de vivir e a coquetaría de Mingas, unha fermosa rapaza de aldea, son duramente castigadas cun embarazo e o conseguente abandono por parte do seu amante. Mais para poder continuar a historia, unha vez que ten a posibilidade de a publicar en forma de libro, o autor dedica unha segunda parte aos

antecedentes familiares do protagonista masculino, para o cal traslada a acción a Madrid e pasa de describir costumes galegos a pintar a forma de vida dun determinado estamento social naquela cidade. Finalmente, na terceira parte, narra as causas que provocaron a fuxida do amante e emenda o erro, facéndoo casar con Mingas, a quen presenta agora como unha inocente pomba namorada.

No caso de *A cruz de salgueiro* o que se percibe é a transformación, bastante forzada, dunha novela editada por entregas nun volumoso romance para ser publicado como libro, mais podemos exemplificar tamén as consecuencias desta forma de produción noutro romance que non tivo a segunda oportunidade, *¡A Besta!*, de Xan de Masma. Xan de Masma, pseudónimo de Patricio Delgado Luaces (1850-1900), comezou a publicación da súa obra en xaneiro de 1899 na revista *Follas Novas* da Habana, con entregas durante máis de dous anos. Na primeira parte o romance é esencialmente satírico, con certos trazos naturalistas e unha enorme carga de denuncia social realizada desde a ideoloxía carlista do autor, que centra o seu interese na descrición da *Besta*, o cacique liberal, e as consecuencias sociais do seu aberrante comportamento e da súa política; mais na segunda parte temos un romance sentimental, cunha protagonista feminina e un heroe idealista que defende con épica coraxe o seu catolicismo reformista despois de pór de manifesto a traizón cometida polos dirixentes carlistas.

A pesar de todas estas limitacións, a primeira narrativa galega contou cun verdadeiro romancista na figura de Antonio López Ferreiro (1837-1911), autor de tres obras: *A tecedeira de Bonaval* (1894), *O castelo de Pambre* (1895) e mais *O niño de pombas* (1905) – As dúas primeiras contaron cunha segunda edición, en 1895, en forma de libro. As tres son romances históricos tanto pola ambientación como pola documentación que utiliza o autor. Nas dúas primeiras, López Ferreiro presenta feitos históricos que se entrelazan cunha historia de amor, sentimental e romántica; en *A tecedeira de Bonaval*, un enfrontamento entre os burgueses de Santiago e o Arcebispo de Compostela, datado no século XVI; e, en *O castelo de Pambre*, un dos moitos conflitos entre nobres dos que se viviron na Galiza do século XIV. Coa súa opción pola narrativa histórica, López Ferreiro evitaba ter que reflectir a diglosia do país por mor da verosmellanza, mais tamén lle valía para enxalzar e recrear determinados elementos da vida tradicional, ao tempo que, como arqueólogo, aproveitaba a ocasión para introducir

na narración comentarios sobre o desleixo da sociedade verbo do seu patrimonio histórico, describir construcións perdidas e, sobre todo en *A tecedeira...*, utilizar a historia como medio para intervir en cuestións de actualidade. No derradeiro romance, *O niño de pombas*, o focamento varía bastante, xa que a historia é só pano de fondo, ambientación, da lenda amorosa narrada.

A narrativa decimonónica deixou como herdanza ás primeiras décadas do século XX o costumismo e o sentimentalismo. Estas foron as liñas que se seguiron cultivando até que as Irmandades da Fala tomaron a decisión de renovaren a narrativa poñendo as canles acaídas para o realizar. Estas canles, inevitabelmente, pasaban por crear unha editora nacional e mais uns órganos críticos axeitados desde os que orientaren e dirixiren esa renovación. O labor de crítica e orientación realizouse desde as páxinas do semanario *A Nosa Terra*, voceiro das Irmandades da Fala e, sobre todo, desde a revista *Nós*. A creación da editora foi máis traballosa: comezou con coleccións de novela e, unha vez consolidado o público e modernizadas as técnicas narrativas, apareceu a Editorial Nós (1927). Nesas coleccións de novela —*Céltiga, Alborada, Lar, Libredón e Galaxia*— publicáronse máis de setenta noveliñas entre 1919 e 1927, que serviron de campo de probas para que florecese unha narrativa de calidade. Crearon un *continuum* que preparou os prosistas galegos para ofreceren obras de maior empeño, conformando ese amplo abano de textos de segunda liña necesarios para que xurdan as grandes obras.

A primeira grande achega destas coleccións foi que serviron para que, a través dos modelos que propuñan e das recensións que se realizaban, se fose aconsellando, orientando e mesmo dirixindo aos escritores tanto a respecto dos temas como das técnicas narrativas. Como non podía ser menos, potenciouse a temática que incidía nos puntos que o nacionalismo consideraba básicos na forxa dunha conciencia nacional galega, o “neoceltismo”, é dicir, a recuperación das míticas raíces celtas, das lendas, personaxes e situacións da Materia de Bretaña, con que se puña de manifesto o elemento atlántico do pobo galego fronte a tradición mediterránea do pobo castelán; o humor e o “macabrisimo”, é dicir, a representación do mundo do Alén, sentidos como elementos propios dos primitivos flamengos e, por tanto, como características propias do Norte atlántico, da Idade Media e dos galegos; e a utilización das lendas, mitos e

tradições, que permitían aproveitar o elemento sobrenatural da mitoloxía galega, desde o lobishome ás fadas ou mouros gardadores de tesouros.

A respecto da modernización das técnicas narrativas, nesta primeira fase da construción da novela, ademais das innovacións que foron aportando os integrantes do Grupo Nós e algúns vangardistas, tamén recorreron ás traducións, entre as que cabe salientar a temperá versión realizada por Otero Pedrayo de fragmentos do *Ulisses*, de James Joyce. De todos os xeitos, nesta dimensión os logros foron menos vistosos que na renovación temática, porque a experimentación que se podían permitir estaba limitada polo segundo obxectivo desas coleccións, o de crear un público lector. Como achegas máis salientábeis podemos citar o focamento externo e neutral, chegando case ao obxectivismo, á cámara fotográfica; a substitución do realismo xenético (propio da narrativa naturalista que dá testemuño do que ve) polo realismo formal, coa creación de mundos propios; aparece a novela de iniciación, a novela de formación; o fluír de conciencia; a novela impresionista, coa disolución da intriga e a aproximación ao campo da lírica; o final aberto; a anulación dos límites entre realidade e fantasía, entre o vivido e o soñado... Nestas coleccións publicaron os seus primeiros ensaios narrativos os tres grandes narradores do Grupo Nós, cos que naceu o romance galego moderno: Vicente Risco (1884-1963), Daniel Afonso Rodríguez Castelao (1886-1950) e Ramón Otero Pedrayo (1888-1976).

Vicente Risco, que en grande parte foi o responsábel da crítica que se realizaba desde as páxinas da revista *Nós*, presenta na súa obra narrativa dúas etapas claramente diferenciadas. Na primeira, constituída por novelas e contos, trata a temática que propuña como modelo para a renovación, desde o esoterismo e o humor negro (*Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros*) até as lendas galegas (*A trabe de ouro e a trabe de alquitrán*), mentres ensaia técnicas novas na literatura galega, como por exemplo, a estrutura epistolar ou a novela dialogada. Mais na segunda etapa, a partir de 1926, a súa narrativa abandona as directrices anteriores e adquire un ton acedo e satírico que alcanza o cume no romance *O porco de pé* (1928). Este cambio podería ser atribuído ao fracaso das aspiracións políticas que Risco agardaba da súa colaboración coa ditadura do Xeneral Primo de Rivera (Vid. BERNÁRDEZ et alii, 2001: 62-70). Fose como for, o texto é un extraordinario exercicio de linguaxe en que o autor parodia a forma de vida e a ideoloxía dunha clase social, a burguesía, á que atribúe todos os males da sociedade

contemporánea, galega e universal. D. Celidonio, o protagonista, o Porco de Pé, representa esa burguesía materialista, inculta e vulgar que ocupa o poder, relegando á minoría intelixente e culta a un papel secundario. Esa minoría está representada na obra polo Dr. Alveiros, que acaba sendo asimilado polo seu antagonista, mentres, simbolicamente, arde a Biblioteca Municipal. A caricatura alcanza a todos os sectores da sociedade urbana galega e a vulgaridade é a característica que mellor os define, de aí que o profesor Ricardo Carballo Calero afirmase que a crítica de Risco á burguesía era máis de carácter estético do que económico (Vid. CARBALLO CALERO, 1981: 636-646). A eterna loita entre o Ben (o Dr. Alveiros) e o Mal (D. Celidonio) carece de grandeza trágica porque a parodia deixa reducidos aos heroes a monicreques que triunfan ou fracasan non polos seus méritos, senón por un cúmulo de circunstancias casuais e pola actitude gregaria dunha colectividade cegada polos valores utilitaristas e económicos. O mellor acerto de Risco é que crea, a través da palabra, un mundo propio, rexido pola dimensión paródica de todos os rexistros lingüísticos: o científico, o xornalístico, o filosófico, o esotérico, o político... en que se poden albiscar pegadas de Joyce e Swift.

A obra narrativa de Castelao está constituída por unha novela, *Un ollo de vidro*. *Memorias dun esquelete* (1922), dous libros de narracións, *Cousas* (primeiro volume en 1926, segundo en 1929 e edición conxunta en 1934) e *Retrincos* (1934), e mais un romance, *Os dous de sempre* (1934). Castelao creou un novo xénero que tivo a súa orixe na actividade plástica do artista e na súa necesidade de contar aquilo que non podía reflectir coa pintura, de forma que a “cousa” está constituída por unha parte gráfica e outra literaria. Esta última pode estar próxima ao conto, cando é de carácter narrativo, mais abundan aquelas en que o texto é soamente lírico e/ou descritivo. A través dos corenta e catro textos que integran o volume *Cousas*, Castelao ofrece unha interpretación esencial do pobo galego, un pobo integrado, basicamente, por mariñeiros e labregos; mais non faltan tampouco as “cousas” que mostran os restos dunha fidalguía señoriteira e inútil que vive de costas á realidade social. O compromiso de Castelao con ese pobo fica de manifesto na súa denuncia da marxinação política e económica, que ten como máximo expoñente á emigración; na sensibilidade perante os máis indefensos: nenos, vellos e mulleres traballadoras; no antirracismo; na necesidade dunha democracia popular; e na defensa da lingua. Como literatura, as “cousas” son a arte

suprema da síntese entre a oralidade e as técnicas innovadoras, en que o escritor alcanza unha prosa de aparente sinxeleza que é o resultado final dun proceso de depuración estilística onde se eliminaron todos os elementos que non fosen significativos, todo o anecdótico e superfluo.

Nos cinco contos que integran *Retrincos*, o escritor recolle, a partir de experiencias persoais, situacións de conflito que marcan a madurez psicolóxica ou afectiva das personaxes e, a pesar de que son relatos autónomos, a utilización do narrador homodiexético permite unha interpretación coherente do volume como retallos dunha autobiografía. Para Carvalho Calero (Vid. CARVALHO CALERO, 1989), Castela alcanzou a súa plenitude como narrador nos *Retrincos*, tanto polo coidado ritmo da frase como pola composición estrutural, en que todo está ordenado para xerar o desenlace.

Por último, en *Os dous de sempre*, a través de dúas personaxes que simbolizan a vida animalizada e a utopía individualista, Castela mostra a inutilidade e o vacío da existencia humana cando non se integra nun proxecto colectivo. Ao longo de corenta e catro capítulos, Pedro e Rañolas, simbolizados na ra e no paxaro, desenvolven o seu ciclo vital baixo a ollada dun narrador heterodiexético que dialoga co lector co propósito de establecer un duplo distanciamento: do lector a respecto da materia narrada, e de si mesmo como autor das súas propias criaturas; desta forma a complicidade fica entre autor e lector que rín, choran ou se conmoven xuntos.

A obra narrativa de Ramón Otero Pedrayo —sete romances, cinco novelas e dous volumes de contos— é tan rica e variada que se resiste á clasificación. Ricardo Carballo Calero, atendendo ao tempo cronolóxico interno dos textos, distingue entre obras en que Otero novela a historia contemporánea de Galiza (séculos XIX e XX) e obras históricas (séculos XII e XVIII) (Vid. CARBALLO CALERO, 1981: 663-684); Carlos Casares, atendendo ao tratamento literario da materia tratada, distingue entre obras realistas e obras culturalistas (Vid. CASARES, 1981: 96-126); e, por último, o colectivo que encabeza Carlos L. Bernárdez, conxugando os criterios dos estudosos anteriores, distingue tres grupos: obras histórico-culturais, obras histórico-realistas e obras psicolóxicas de introspección e procura (Vid. BERNÁRDEZ et alii, 2001: 70-80). Prescindindo de clasificacións, o que nos interesa salientar é que a obra de Otero marca un fito fundamental na historia da narrativa galega. Os seus primeiros textos apareceron

nas coleccións de novela e neles ensaiou as formas e contidos que despois desenvolvería nos romances, desde a crónica da fidalguía como clase social fracasada (*Pantelas home libre*) á novela de introspección psicolóxica e o fluír de conciencia (*Escrito na néboa*).

A historiografía tradicional adoita identificar as obras que se desenvolven no século XIX e comezos do XX —*Os camiños da vida*, *Arredor de si*, *Devalar*, *O mesón dos Ermos*— cunha crónica das fondas transformacións que sufriu a sociedade tradicional galega naquela época. Mais o realismo de Otero é máis formal que xenético e, por tanto, o que deseña neses romances non é unha crónica, é unha creación personalísima desa etapa da historia de Galiza, mais tan galega, tan feita desde dentro, que segue a ser asumida como propia. Así, tanto en *Os camiños da vida* (1928), como en *O mesón dos Ermos* (1936), chega un momento en que a Galiza que foi deixa paso á que puido ser. En *Os camiños da vida* este cambio do que foi ao que puido ser prodúcese a partir da segunda parte, titulada “A maorazga”, e, sobre todo, na terceira, titulada “O estudante”, en que, a través dun sector desa fidalguía degradada que, xa sen recursos económicos para liderar a adaptación da sociedade ao sistema capitalista, intenta recuperar o seu papel asumindo a defensa intelectual do país. En *O mesón dos Ermos*, Otero redime ao país cun final en que triunfa a xustiza poética, aniquilando cun incendio purificador ao seu protagonista, un personaxe de orixe incerta e moral dubidosa que chega ao poder con métodos pouco ortodoxos. Esta particular historia da fidalguía galega cerrouse con *O señorito da Reboraina* (1960), romance escrito despois dunha guerra civil e de vinte anos de ditadura que enterraran moi fondo as aspiracións e soños do nacionalismo de preguerra, en que Otero nunha nostálxica palinodia mira o pasado e fai mofa da súa Galiza ideal, da fidalguía e de si propio.

En *Arredor de si* (1930) Otero Pedrayo narra a evolución ideolóxica, a viaxe interior de Adrián Solovio desde o cosmopolitismo e o alleamento á identificación de Galiza como razón de ser da propia vida, e esta viaxe interior é paralela á viaxe física en sentido oposto, da Galiza a París. Cunha estrutura coidadísima en que alternan os capítulos que se desenvolven dentro da Galiza e fóra dela, o relato avanza cun ritmo pousado e maino, que se remansa en líricas descrições da paisaxe, como corresponde a unha fábula en que a acción é interior. A obra é interpretada como un retrato da evolución ideolóxica do autor e/ou da súa xeración, e, efectivamente, unha vez que Adrián Solovio descobre que só se poderá realizar no servizo e entrega ao país natal,

para alcanzar a universalidade a partir da galeguidade, o programa ideolóxico que presenta é o do propio Otero: celtismo, atlantismo, estilo románico, clásicos do Primeiro Renacemento, Compostela como centro e enlace con Europa, etc. E se neste romance o autor deseñaba o seu propio retrato individual e/ou colectivo, no seguinte, en *Devalar* (1935), realiza a pintura da xeración seguinte.

Este gusto de Otero pola análise da evolución psicolóxica e ideolóxica do ser humano terá unha outra manifestación narrativa no romance titulado *Fra Verner* (1934), onde recrea a biografía do dramaturgo alemán Zacarias Werner (1768-1823) e a súa conversión ao cristianismo, froito tamén dunha viaxe, neste caso a Roma. A biografía serve de excusa para realizar un percorrido pola cultura europea da época, polo que a obra foi cualificada moitas veces de novela-ensaio. A vocación europeísta de Otero ficou plasmada tamén en *A romeiría de Xelmírez* (1934). A figura do Arcebispo Compostelán centra un tempo histórico, o século XII, en que Santiago foi o centro da Europa cristiá polas peregrinacións e un núcleo de cultura tan importante como para producir o *Códice Calixtino* ou a Catedral, de aí que a Otero o que lle interesa sobre todo é a pintura do ambiente espiritual da época, máis do que a viaxe a Roma de Xelmírez en procura do palio arcebispal.

Carballo Calero distingue dúas formas de se mostrar a prosa de Otero: unhas veces flúe coma un torrente que se multiplica e desfai en fervenzas, dando lugar a un estilo barroco, con cadeas de subordinadas en que a acción se remansa en imaxes e metáforas, constituíndo o estilo lírico; mais outras veces o que domina é a frase breve, concisa, sen nexos, en que prima a xustaposición, e entón a acción alanca, dando lugar ao denominado estilo épico. As novelas e os contos, en que non podemos deternos por razóns obvias, anuncian ou continúan as liñas temáticas e técnicas vistas nos romances.

O xeración seguinte ao Grupo Nós, a denominada Xeración do 25 ou das Vanguardas, foi truncada pola Guerra do 36: algúns dos seus integrantes morreron moi novos, outros foron asasinados, outros marcharon ao exilio e tampouco faltaron os que abandonaron definitivamente a escrita en galego. De todos os xeitos, contribuíu á literatura galega con cinco grandes narradores: Rafael Dieste, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro, Eduardo Blanco-Amor e Ricardo Carvalho Calero. Mais só un, Rafael Dieste, realizou o seu labor antes da sublevación fascista; os restantes, aínda que publicaron os primeiros textos narrativos antes de 1936, farían a súa grande

contribución á narrativa galega durante a ditadura de Franco. Ademais destes, entre a nómina do grupo, debemos salientar a contribución que fixeron ás Coleccións de novela, Amado Carballo, Álvaro e Augusto M^a Casas, Fermín Bouza Brei, Xulián Magariños, Xoán Xesús González, Evaristo Correa Calderón, Euxenio Montes...

Como narrador, Rafael Dieste (1899-1981) é autor dunha única colección de relatos, *Dos arquivos do trasno*, que viu a luz en 1926, mais que tivo unha segunda edición en 1962 aumentando o número de contos de oito a doce. O fundamental nestes relatos é o extraordinario coidado que o autor pon na técnica narrativa, combinando elementos populares e cultos, para conseguir unhas narracións de extraordinaria beleza, uns relatos que están sabiamente planificados en función do desenlace. Das técnicas orais, Dieste aproveita as apelacións ao auditorio, o asentamento espacio-temporal a base de referencias precisas e a autoxustificación do narrador, para as combinar con descrições plásticas de tipo impresionista, rupturas do plano temporal, finais abertos, disposición fragmentaria ou o comezo da historia *in medias res*. O universo narrativo de Dieste está caracterizado polo misterio, que unhas veces ten unha explicación racional, aínda que esta sexa a forza da imaxinación humana, e outras é pura fantasía; ese mundo retrata unha colectividade, a dunha vila mariñeira, polo que os protagonistas son con frecuencia referentes de condutas modélicas, arquetipos desa comunidade, representantes dunha moral positiva, con grande dignidade, que “contan” nun lugar comunal (a taberna) e habitan un tempo ahistórico. Nese Rianxo natal imaxinado, os conflitos son internos aos individuos e non importa a lóxica ou verdade das historias, senón o goce da fabulación.

A sublevación fascista de 1936 e a ditadura de Franco significaron a interrupción de absolutamente todas as actividades nacionalistas, coa conseguinte represión e desprestixio sistemático da lingua e a cultura galegas. Desde o exilio americano, sobre todo en Arxentina, a comunidade de intelectuais republicanos logrou manter certa actividade editorial, mais a narrativa publicada fóra nos anos 50, que tivo unha escasísima repercusión na Galiza interior, está constituída na súa maior parte por romances que xiraban, como era lóxico, en torno ao conflito do 36 e á experiencia persoal dos seus autores. Na Galiza haberá que agardar á década de 1950, momento en que recomenzaron a publicación de narrativa unha serie de escritores que xa se deran a

coñecer antes do conflito bélico — Ramón Otero Pedrayo, Ricardo Carvalho Calero, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro ou Eduardo Blanco-Amor— e no que se deu a coñecer unha nova xeración. Os primeiros, en xeral, continuarían as liñas temáticas e técnicas experimentadas durante a etapa anterior, mentres os segundos procuraron novas experiencias, dando lugar á denominada ‘Nova Narrativa’. As opresivas condicións socio-políticas, a censura e a marxinalidade en que se movía a literatura galega provocou unha situación que entorpeceu o desenvolvemento normal do sistema, atrasando a aparición de textos que, de seren coñecidos no seu momento, poderían ter unha grande influencia nos grupos xeracionais máis novos.

A obra de Ánxel Fole (1903-1986) enlaza coa narrativa do Grupo Nós tanto na temática como nas técnicas, e nas súas coleccións de relatos *A lus do candil. Contos a carón do lume* (1953) e *Terra brava. Contos da solaina* (1955), retoma o mundo do imaxinario popular para crear uns contos extraordinarios en que o elemento fantástico, paranormal, se combina coa ironía para evitar que caian no costumismo a pesar do seu carácter etnográfico. O ultramundo galego, cheo de lobos con poderes sobrenaturais, meigas, trasnos e aparecidos, ofrece o material fabulado a uns relatos aos que as técnicas do conto “contado” transforman na representación xenuína da cultura tradicional galega. O marco que utiliza o autor en ambos os casos é o dun ouvinte que transcribe fielmente o escoitado nas reunións ao pé da lareira. Probabelmente este retomar como materia narrativa o mundo tradicional fose unha consigna do galeguismo culturalista en que desembocou, da man de Ramón Piñeiro, o galeguismo político en Galiza, xa que os contos publicados por Ánxel Fole antes da sublevación fascista de 1936 non respondían a este mesmo concepto, senón que estaban máis na liña vangardista. Despois de case vinte anos de silencio narrativo, Fole publicou outras dúas coleccións de relatos, *Contos da néboa* (1973) e *Historias que ninguén cre* (1981); a xeografía rural lucense, do Incio e do Courel, en que se desenvolvían os contos dos primeiros volumes, é substituída por unha xeografía vilega que contrasta coa mentalidade rural das personaxes; mais a materia temática e o humor son os mesmos que os dos libros anteriores.

Se a narrativa de Fole respondía a un realismo etnográfico, para clasificar o orixinal mundo literario de Álvaro Cunqueiro (1911-1981) utilízase a denominación de ‘realismo fantástico’ pois incorpora cunha sorprendente familiaridade os elementos

extraordinarios e maravillosos á vida cotiá, de tal maneira que mesmo existiron polémicas en torno a se a súa obra debía ser adscrita ao realismo ou á literatura fantástica. A distinción que a teoría da literatura estableceu finalmente entre ‘realismo formal’ e ‘realismo xenético’ resolveu a cuestión coa asunción do primeiro como característico da narrativa cunqueira. Esta fusión do real e o fantástico complétase cun sincretismo cultural que bebe en fontes tan dispares como a tradición galega popular e culta (a *Materia de Bretaña*), a tradición clásica greco-latina, a tradición oriental e unha enorme cultura libresca, nun proceso de apropiación dos grandes mitos de todas as culturas; así, na súa obra poderemos encontrar desde un don Merlín vivindo rodeado de xente do común nunha aldea galega até o Sinbad de *As mil e unha noites* preparando o aliño dunha salada. Humor, fantasía, lirismo, tenrura e melancolía aduban a máis fermosa narrativa dos anos cincuenta, en tres romances que teñen como característica esencial a disgregación do xénero, lograda a través dunha estrutura aberta que se constrúe pola acumulación de relatos coa técnica da caixa chinesa e a multiplicación de voces narrativas, que se expresan segundo os modelos da narrativa oral galega: minuciosidade nos datos, precisión toponímica, criterio de autoridade e dúbida intencional.

Merlín e familia (1955) recolle as memorias dun paxe de don Merlín, Felipe de Amancia, que lembra a súa infancia ao servizo do mago e, despois de describir as terras galegas de Miranda, a casa e a familia do encantador bretón, recolle as visitas que este recibía; cada visitante trae un problema e, para que Merlín poida solucionalo, conta a súa historia. Esas historias, que poderían aumentar ou diminuír sen variar a estrutura do romance, conforman o corpo da obra. En *As crónicas do sochantre* (1956), varían o fío condutor das historias e a xeografía en que estas se desenvolven: o sochantre da catedral de Pontivy, o Sr. de Crozon, na carroza que o recolle para ir a un enterramento en Quelven, encontra cinco personaxes, almas en pena que durante o día manteñen a súa forma humana para se transformaren en esqueletos co solpor, e cos que emprende unha destemida viaxe que rematará coa frustrada representación, por parte dos viaxeiros, da peza teatral “Romeo e Xulieta, famosos namorados”. Ao longo desa viaxe, as almas en pena contarán a súas historias, que o sochantre vai anotando nun caderno e do que fai transcripción o narrador-editor.

O proceso de afastamento xeográfico culmina no terceiro romance, *Se o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), en que a imaxinación de Cunqueiro nos traslada ao país de Bolanda, para asistirmos á derrota do vello piloto que mantén a vida, a dignidade e o prestixio a través da súa extraordinaria capacidade de fabular transformada en palabras. Nas maravillosas historias de Sinbad, na súa imaxinación, moitas veces cuestionada polo seu auditorio, radica a súa sobrevivencia, e cando se ve obrigado a se enfrontar coa miserenta realidade, Sinbad fica en morto vivo. Quizais o vello mariñeiro contador sexa un trasunto do propio Cunqueiro que, para neutralizar a tristeza gris e monocorde da vida na ditadura que el propio apoiara, se refuxia nun mundo máxico en que as sensacións gustativas, táctiles, auditivas, olfactivas e visuais ennobrecen a vida cotiá nun paraíso de ensoño creado a través das palabras. A nostalgia polos soños perdidos – as Illas Cotovías-, presente nas obras anteriores, alcanza con Sinbad un grao comparábel ao da súa extraordinaria lírica no poemario *Herba aquí ou acolá* (1980).

A súa obra completouse con tres volumes de relatos: *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente* (1960), *Xente de aquí e de acolá* (1971), *Os outros feirantes* (1979). En xeral, son retratos ou descrições de figuras e personaxes característicos da particular forma de ser galego, pretendendo, en conxunto, presentar un retrato antropolóxico dos galegos, escritos para un lector tamén galego que vai identificar como propio todo o que encontra neles. Por tanto, as coordenadas espacio-temporais, así como as referencias culturais, son sempre do ámbito galego: lugares coñecidos e familiares, tempo histórico próximo ao actual e mitoloxía propia. Cando aparecen lugares alleos veñen dados por feitos como a emigración ou os desprazamentos provocados polo servizo militar, de tal maneira que fican inseridos no propio. A galería complétase cunha serie de retratos da fauna galega en que se recollen as connotacións da tradición popular –lobo, cuco, raposo, galiña...- co acrescentamento do bestiario creado pola imaxinación do autor, sen que falten tampouco os deseños de trasnos e demos menores. A pesar de que a narrativa de Cunqueiro foi cuestionada no seu momento porque daba as costas á conflictiva realidade contemporánea, ninguén pon xa en dúbida a súa extraordinaria calidade e a renovación que significou nos anos da posguerra.

A narrativa galega de Eduardo Blanco-Amor (1897-1979) foi serodia e produciuse cando xa tiña publicados romances en español, polo que a súa será desde o comezo a obra dun escritor madurecido. Está constituída por unha novela, *A esmorga*

(1959), un volume de relatos, *Os biosbardos* (1962), e un romance, *Xente ao lonxe* (1972), que conforman un mundo literario que se desenvolve sempre en Auria, trasunto literario do Ourense natal do escritor; no tempo ficcional dos derradeiros anos do século XIX e comezos do XX; nunha voz narrativa que fala sempre en primeira persoa, cunha marcada predilección polo narrador infantil e que, por último, presenta como constantes temáticas a sexualidade e a marxinación social, de aí a presenza constante e a importancia de figuras como a prostituta e o eivado, tanto físico como psicolóxico.

A esmorga foi publicada en Arxentina, onde residía o autor, por mor da censura franquista. É unha narración de estrutura pechada, a pesar de que o final fica aberto a unha dupla interpretación. Comeza cun Prefacio que leva como título “Documentación”, en que o narrador-autor informa dun ‘caso’ acontecido na vila e das diversas versións que corren pola cidade; este autor heterodiexético só reaparecerá nunha breve nota final para nos informar da morte do Cibrán e as súas posíbeis causas; entre estas dúas intervencións, o corpo da novela, construído en cinco capítulos en que un dos protagonistas conta as ‘circunstancias’ da historia. O relato formalízase en primeira persoa porque é a confesión dun reo que responde ao interrogatorio do xuíz, mais o lector só escoita a voz do culpado, de Cibrán, e das súas respostas vai deducindo as preguntas desa xustiza muda e xorda, porque é evidente que o destino do reo está decidido de antemán. Os feitos están contados desde o presente do interrogatorio en que se expoñen de forma lineal os feitos acontecidos nas vinte e catro horas de esmorga en que participou Cibrán. Mais o presente interfere continuamente nese pasado a través dos cortes dados polo interrogador e as xustificacións do interrogado, de forma que o xogo alterno permite ao lector presenciar o pasado sen esquecer nunca o acto xudicial en que está enmarcado. Cibrán comparte protagonismo co Bocas e o Milhomes —tres individuos conflictivos e marxinais en todos os aspectos: oficio (proletariado eventual), comportamento (bébedos, rateiros...) e sexualidade — e os seus actos orixínanse e xustifícanse por si mesmos, á marxe de calquera preocupación moral e transcendente; esta amoralidade procede da súa condición de seres abaixados en constante fuxida da Garda Civil cara á destrución final. A violencia e a procura do pracer como liberación da miseria o do medo crean un clímax ascendente en que adquire unha grande importancia o contraste entre o real e o fantástico; entre o que é propio da vida real dos esmorgantes (tabernas, prostíbulo) e o que lles é alleo e inalcanzábel (pazos, igrexa).

Opresión económica, dominio social e represión sexual levan aos marxidados ao asasinato ou á autodestrución; a outra alternativa, a da loucura, a que conduciu á Socorrito a vivir no Campo das Bestas, transforma a esta en vítima daqueles, pois nela verá o Bocas a única posibilidade de dominio sexual. Os marxidados vehiculizan a violencia contra si mesmos e destrúense entre eles. O ambiente da novela está marcado pola chuvia, que crea unha atmosfera abafante e determina, en moitas ocasións, as decisións dos esmorgantes nesa fuxida da represión que dá grande dinamismo ao relato. É unha chuvia constante que marca a tensión e forma parte do clima de fatalidade que envolve os acontecementos, pois, presidindo a obra, hai un compoñente existencial que está referido en termos de destino inexorábel, cego e aciago: é fatal a simbiose Bocas-Milhomes, é fatal o encontro de Cibrán con eles, é fatal que rompa o quinqué do pazo do Castelo...

Na primeira edición de *Os biosbardos* (1962) o volume estaba formado por sete relatos, na segunda (1972) por oito. Teñen como características comúns o narrador homodiexético, o protagonista infantil e as coordenadas espacio-temporais (Auria, isto é, Ourense, a comezos do século XX). En todos predomina a subxectividade do narrador de tal forma que chega a interromper os diálogos para dar a súa opinión, conseguindo así que a realidade evocada se torne persoal e íntima, que sexa a reconstrución do Ourense perdido da infancia do autor: a cidade vella que vive en torno á catedral. O tempo máis que cronolóxico é psicolóxico, interiorizado, en tanto que se visualiza o pasado, e nesa mirada retrospectiva predomina a liña temporal continua, aínda que, ás veces, se producen tamén analepses ou prolepses. Os nenos de *Os biosbardos* pouco teñen que ver co tópico infantil, son rapaces atemorizados, con medo, que están en loita constante co seu antagonista, a cidade de Auria; é por iso que, na temática, uns presentan unha visión social mentres noutros domina o psicolóxico: as míseras condicións de vida, as aparencias, o sexo, a emigración, a descuberta do amor, a mentira... *Os Biosbardos* é unha viaxe poética e emocional de Blanco-Amor á idade da maxia, para a recuperar non individualmente senón reconstruíndoa como suma de individualidades.

Xente ao lonxe (1972) é un longo romance en que Blanco-Amor ofrece unha visión dinámica, aberta, en movemento, da realidade do país e, así, presenta tres realidades literarias: o proceso de maduración dun neno-adolescente; o contorno

ideolóxico, psicolóxico e social da familia dese neno e mais o mundo do incipiente proletariado do Ourense das primeiras décadas do século XX. A obra está estruturada en catro partes desiguais que van diminuindo en tamaño a medida que a narración avanza. Esta desproporción débese a que a primeira parte é unha especie de fresco que abrangue toda a realidade: o familiar e o colectivo, o sexual e o político, o humano e o animal, a realidade e o soño, o agarimo e a violencia, a ideoloxía e a afectividade, os poderosos e os humildes, así como os primeiros sucesos biográficos que conforman a sensibilidade do narrador protagonista e os alicerces da súa personalidade. O ritmo desta primeira parte é lento e o tempo é máis psicolóxico que cronolóxico. Na segunda parte comeza o drama, e nela o conflito xira en torno á oposición escola laica / escola relixiosa, ao tempo que aparece a militancia no socialismo. Fronte ao caos da primeira, agora os temas fican reducidos a tres: relixión, política e sexo. A terceira parte ten como tema a represión político-social que terá como consecuencia a desfeita da clase traballadora; as personaxes individuais fican esvaecidas para deixaren paso ao protagonista colectivo. Na cuarta parte o protagonista é xa un mozo traballador, e con el asistimos á conmemoración do 1º de Maio e á súa primeira visita a un prostíbulo: definición ideolóxica e opción sexual. Completada a súa formación, Suso descóbrese a si mesmo. Cerra a obra unha carta en que se dá conta dalgunhas das personaxes máis importantes. O focamento adopta, en principio, un aparente carácter autobiográfico pola presenza constante do narrador protagonista, un 'Eu-Suso' que dá sempre unha visión subxectiva que proporciona espectáculos interiores, recreados pola memoria e tinxidos de afectividade e psicoloxía; mais esta limitación queda compensada coa introdución dun narrador heterodiexético, observador que proporciona espectáculos externos en que predominan o diálogo e a acción; outros 'Eu-protagonista', 'Eu-testemuña' e mesmo un narrador-colectivo que é a propia cidade de Auria, de forma que os focamentos serán múltiples. O Eu-Suso dá entrada aos outros narradores por asociación de ideas e/ou palabras. Fronte á interpretación determinista e fatalista da sociedade que mostraba en *A esmorga*, en que os seres humanos estaban abocados á destrución, en *Xente ao lonxe* Blanco-Amor retrata unha sociedade en conflito, con moitas limitacións e eivas, mais andando xa cara á ruptura desa realidade brutalmente opresiva. *Xente ao lonxe* é o romance da volta á patria, da reintegración do escritor á vida da nación en marcha.

A Ricardo Carvalho Calero (1910-1990) cóubolle a honra de inaugurar a narrativa de posguerra con *A xente da Barreira* (1951), romance que enlaza coa temática oteriana e que se encadra no neorrealismo. A este seguirían unha serie de relatos escritos ao longo dos anos que ou ben seguen nesa mesma liña, como *Os señores da Pena*, ou ben pasan da reflexión colectiva á literaturización das lembranzas persoais: *O lar de Clara*, *A chuva das pitas*, *Os tombos* e *A cigoña*. Mais a partir da publicación da novela *Aos amores seródios* (1979) debemos falar dunha segunda etapa na súa produción. Nesta preciosa novela, Carvalho ofrece unha arriscada e novidosa combinación de relato, ensaio e poesía en que, en palabras de Martínez Pereiro, “co complexo obxectivo de amalgamar o autobiográfico vivido, o íntimo sentido e o ficcional transfigurado, o noso polifacético escritor procura precipitar a fórmula narrativa dun conxunto coherente e asimilábel, a pesar de esquemático e heteróclito” (Cfr. MARTÍNEZ PEREIRO, 2002:137-160).

Esta segunda etapa culmina e céntrase co orixinal e extraordinario *Scórpio* (1987), romance fechado porque abrangue o ciclo vital do protagonista, romance realista por canto todo o material —tempo, lugar, ambientación e personaxes— está tirado da experiencia vital do autor, e romance polifónico porque son múltiples as voces que narran. Así, vinte e unha personaxes na primeira parte, e vinte na segunda, irán desvelando a vida externa do protagonista, Rafael Martínez Pinheiro, Scórpio, as súas accións e reaccións, e simplemente con isto, sen coñecermos nunca o que el pensa ou sente, encheremos cos nosos propios medos, arelas e soños esa parte do ser humano que sempre fica nas sombras. Un sector da crítica, dado que o tempo ficcional corresponde co ciclo vital de Carvalho até a guerra do 36, viron no romance unha biografía da desgrazada xeración do autor, e desde esa perspectiva colectiva, que foi a única que admitiu o autor, *Scórpio* segue o ronsel iniciado por *Arredor de si*, de Otero Pedrayo. Nesta dimensión, o terríbel destino do grupo ficou recollido nas posibilidades a que se ven destinadas as personaxes: a morte (Scórpio), o exilio (Sagitário) e, dunha ou outra forma, a integración no novo réxime (Salgueiro). Nesta perspectiva, Carvalho volvería á temática colectiva, á narrativa de carácter social de *A xente da Barreira*, relatando, outravolta, a destrución dunha forma de vida, dunha sociedade que camiñaba cara á liberdade e ficou tronzada pola sublevación fascista. Os detalles con que deseña o mundo intelectual dos mozos nacionalistas na universidade republicana e a loita nas

trincheiras madrileñas (adobiada polos discursos de Franco e Largo Caballero) conforman o mundo en que se desenvolve a traxectoria vital de Scórpio, unindo así o individual e o colectivo, de forma que o tráxico final do protagonista adquire a dimensión simbólica do fin dunha ideoloxía ou, cando menos, dun proxecto político: o do Partido Galeguista. Mais na lectura de Martínez Pereiro (Vid. MARTÍNEZ PEREIRO, 1991: 71-76, e 1997: 63-75) o que prima neste romance é a escrita como catarse individual, como forma de dar testemuño da verdade do interior do poeta e, dado que o conflito entre o desexo erótico (que xorde como o vento) e as normas sociais e relixiosas (que o tentan choer) foi unha constante en toda a obra poética de Carvalho, parécenos moi acertada esta interpretación posto que aí radica tamén a traxedia, e o misterio, de Scórpio, que, comprometido con determinados principios ideolóxicos, sociais, políticos, e mesmo relixiosos, descobre no seu interior ese Outro que, en materia amorosa, non respecta nada. Afogar ese Outro será o empeño heroico, e fracasado, de Scórpio. Rafael, un dos sete arcanxos, e Scórpio, o animal que Artemisa enviou para eliminar a Orión; dous en un, a dualidade constante do ‘anxo de terra’: a aspiración á transcendencia unida á irrefreábel atracción erótica.

En paralelo á renovación que estaba experimentando a lírica nos anos 50, a xeración dos escritores e escritoras nados na década dos trinta e comezos dos corenta iniciaron o que deu en se chamar “Nova Narrativa”, movemento que procurou a renovación afastándose dos modelos propostos polas xeracións anteriores, sobre todo polo Grupo Nós, e mais as obras de posguerra de Carvalho Calero, Fole e Cunqueiro. Nisto é no único en que concordan os diversos estudosos desta etapa, xa que despois non coinciden nin no número de autores nin de obras integrados nela e, por tanto, tampouco na cronoloxía do movemento. Como data inicial da Nova Narrativa barállanse dúas posibilidades, 1954, ano de publicación de *Nasce un árbore*, de Gonzalo R. Mourullo, e 1956, momento en que ve a luz *Memorias de Tains*, do mesmo autor; e a data final abala entre 1969, ano de publicación de *Cambio en tres*, de Carlos Casares; 1971, cando aparece *Adios, María*, de Xoana Torres; e 1974, con *Elipsis e outras sombras*, de Xosé Luís Méndez Ferrín. De acordo con isto, ninguén discute a adscrición á Nova Narrativa de Xohan Casal, Gonzalo Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez

Ferrín, M^a Xosé Queizán, Camilo Gonsar e Carlos Casares; mais fican en cuestión Xohana Torres, Vicente Vázquez Diéguez e mais Lois Diéguez.

A grande achega da Nova Narrativa á literatura galega foi que non se dobregou perante o galeguismo culturalista de posguerra, o do grupo da Editorial Galaxia, que, en liñas xerais, propugnaba unha concepción da identidade galega baseada en valores espirituais eternos, en que non había lugar nin para o aquí e agora da sociedade nin para as cuestións contemporáneas, unha literatura que debía basearse na tradición anterior. Os integrantes do novo movemento crían, pola contra, que para contar cunha literatura propiamente galega debían asumir o tempo histórico en que vivían, rexeitando formas e técnicas literarias que consideraban propias doutras épocas. As obras da Nova Narrativa xurdirán das circunstancias persoais de cada autor e de aí deriva o individualismo que caracteriza ao grupo; no entanto, pódense sinalar como trazos comúns: a reflexión metaliteraria, plasmada a maioría das veces a través de personaxes artistas que traen ao relato o proceso de creación artística, diluíndo os límites entre realidade e ficción; a creación de espazos narrativos alternativos aos da literatura galega canonizada, sobre todo urbanos; a xustaposición de planos temporais; as personaxes despersonalizadas que fican sen nome propio ou con nomes exóticos que borran calquera tipo de referencia, ou ben as personaxes duplas; e, como modo de focamento privilexiado, a utilización do monólogo interior. As súas referencias externas foron Kafka, Joyce, Dos Passos, Faulkner, o “Nouveau Roman” e os existencialistas franceses.

En paralelo á produción destes autores, Xosé Neira Vilas inicia unha traxectoria personalísima con *Memorias dun neno labrego*, na liña do social-realismo. A esta novela, que é un dos libros máis lidos e traducidos da literatura galega, seguiu unha abundante produción en que, devagariño, íría incorporando as novas técnicas narrativas. A crítica adoita agrupar as súas obras en catro ciclos: a) textos sobre o medio rural galego desde a perspectiva infantil *Memorias dun neno labrego* (1961), *Cartas a Lelo* (1971), *Aqueles anos do Moncho* (1977); b) obras sobre o rural galego desde a perspectiva do adulto *Xente no rodicio* (1965), *A muller de ferro* (1969), *Querido Tomás* (1980); c) obras sobre o mundo da emigración *Camiño bretemoso* (1967), *Historias de emigrantes* (1968), *Remuíño de sombras* (1973), *Tempo novo* (1987); d) estampas líricas e descrições *Lar* (1973), *Nai* (1980), *Pan* (1986). De todos os xeitos, o seu último libro de relatos, *Un home de pau* (1999), xira en torno á deshumanización

que provoca a vida nas cidades, tema que xa aparecía nos relatos de *Remuíño de sombras*. Tanto nos romances como nos relatos, Neira Vilas obriga ao lector a reflexionar sobre a inxustiza, a incompreensión e a opresión que padecen as clases máis despoñidas, de tal forma que os conflitos das súas personaxes xorden sempre do seu choque co entorno social.

A controvertida recepción das obras da Nova Narrativa por parte do sector culturalista evidencia que as novas xeracións tiñan un concepto diferente do que debía ser a literatura galega e anunciaba a diversificación que se iniciou na década dos 70 e que explotou definitivamente na seguinte. Esa diversificación estivo propiciada polas convulsións que se produciron na década dos anos setenta coas novas condicións socio-políticas que trouxeron a morte do ditador en 1975, a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980, e a posterior Lei de Normalización Lingüística, posto que, aínda que de forma restritiva (só existe o deber de coñecelo), o galego pasa a ser lingua cooficial e entra no sistema de ensino. O nacionalismo político emerxe da clandestinidade e a opción lingüística deixa de ser por si mesma símbolo de compromiso; a industria editorial e a súa necesidade de ocupar cotas de mercado é tan imperiosa que xera, de súpeto, o cuestionamento do papel que tradicionalmente desempeñaba o escritor galego, que se enfrenta, por vez primeira, a un suposto conflito entre ética e estética e a ter que redefinir o seu rol social. Non se trata xa de escribir para un público lector de minorías concienciadas, senón de crear un público ‘normal’, e por tanto é necesario que exista tamén unha literatura de masas; a lírica, xénero por excelencia da literatura galega, abre paso á narrativa. A proliferación de certames axudará tamén a que a narrativa se consolide e diversifique: infantil-xuvenil, negra, sentimental, de aventuras, histórica, fantástica, erótica, de ciencia-ficción, sociolóxica... E novas xeracións vanse incorporando e colaborando nun proceso de normalización que aínda non está rematado e en que algúns dos integrantes da Nova Narrativa, como Carlos Casares e Méndez Ferrín, serven de modelo e guía.

Xosé Luís Méndez Ferrín é, deste xeito, un clásico de referencia na literatura galega pola extraordinaria calidade da súa obra, pola súa fonda orixinalidade e porque, en moitas ocasións, abriu novos camiños. A súa obra narrativa está constituída, até agora, por seis volumes de relatos: *Percival e outras historias* (1958), *O crepúsculo e*

as formigas (1961), *Elipsis e outras sombras* (1974), *Crónica de nós* (1980), *Amor de Artur* (1982) e *Arraianos* (1991); catro romances: *Arrabaldo do norte* (1964), *Antón e os inocentes* (1976), *Bretaña, Esmeraldina* (1987), e *No ventre do silencio* (1999); e mais dúas novelas: *Retorno a Tagen Ata* (1971) e *Arnoia, Arnoia* (1985). A crítica ten sinalado diferentes etapas na súa produción; a respecto da primeira existe coincidencia en indicar que estaría integrada polos tres primeiros volumes (*Percival e outras historias*, *O crepúsculo e as formigas*, e *Arrabaldo do norte*), caracterizada pola renovación formal e temática. Despois de case unha década dedicada ao labor ensaístico e ao activismo político, abriría a segunda etapa con *Retorno a Tagen Ata* (1971), novela en que inicia o axuste de contas co galeguismo culturalista e crea o trasunto imaxinario de Galiza (Tagen Ata); a fin desta etapa, caracterizada pola temática política, para uns críticos estaría marcada pola publicación de *Crónica de Nós* (1980), para outros, por *Amor de Artur* (1982), mais tamén se podería establecer no romance *Bretaña, Esmeraldina* (1987), debido ao preso político que a protagoniza e a recuperación de Tagen Ata. Sexa como for, tanto o volume de relatos *Arraianos*, como o romance *No ventre do silencio*, formarían parte da terceira etapa. De todos os xeitos, e dado que a súa non é unha obra pechada, quizais sexa máis acaído falarmos, seguindo as indicacións do propio Ferrín, de dúas liñas narrativas, a realista e a simbólica, entre as que abala constantemente ao longo de toda a súa produción.

Estreitamente vinculado á experiencia persoal e colectiva, o universo literario de Ferrín, que enlaza coa grande narrativa de Otero Pedrayo e Álvaro Cunqueiro, ofrece unha moi persoal vivencia da Galiza dos últimos cincuenta anos, incluíndo nela desde o activismo político clandestino á máis fermosa mitoloxía atlántica, pasando polo desarraigo da urbe industrial, a ruindade moral dos escuros anos da ditadura, a aprendizaxe a través da violencia, a atracción sexual como forza da natureza ou a reflexión sobre a arte. A coherencia deste mundo fica reforzada pola presenza dunhas personaxes que pasan duns textos aos outros traendo con eles toda a súa carga referencial e que se moven pola xeografía, real ou mítica, dunha Galiza bifronte: a lírica e lenturenta das verdes fragas e a gris e borrallenta da pedra e o formigón. E quizais sexan a duplicidade e a ambigüidade as características máis salientábeis dese mundo narrativo en que o ton épico acaba, con frecuencia, diluído en lirismo, do mesmo modo

que unha personaxe resulta ser dúas ou dúas acaban por ser unha única, que o extraordinario irrompe na realidade cotiá ou literatura e vida funden as súas lindes.

Así, Méndez Ferrín, creou un mundo literario baseado na dialéctica entre a realidade e a ficción que o profesor Flávio Garcia caracteriza como 'Realismo-Maravilloso', como mostra nos estudos que conforman o presente volume. Para a literatura galega contemporánea, Xosé Luís Méndez Ferrín é unha peza basilar non só como narrador mais tamén como poeta. Premiado en innumerábeis ocasións e recoñecido por amigos e inimigos, para moitos de nós é, indiscutibelmente, o grande narrador da literatura actual.

Bibliografía

- AA. VV. *Historia da Literatura Galega*. Vigo: AS-PG/A Nosa Terra, 5 vols, 1996-98.
- BERNARDEZ, C. L. et alii. *Literatura Galega. Século XX*, Vigo: A Nosa Terra, 2001.
- CAPELÁN, A. "Invitación á viaxe", en X.L. Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata*. 2ª ed. Vigo: Xerais, 1996, pp. 7-43.
- CARBALLO CALERO, R. *Historia da Literatura Galega Contemporánea 1808-1936*. 3ª ed. Vigo: Galaxia, 1981.
- CARVALHO CALERO, R. *Escritos sobre Castelao*. Compostela: Sotelo Blanco, 1989.
- CASARES, C. *Otero Pedrayo*. Vigo: Galaxia, 1981.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, C. *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: A Nosa Terra, 2003.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. "A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia", *Grial*, nº 27, 1995. pp. 407-426.
- GONZÁLEZ MILLÁN, X. *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Xerais, 1991.
- GONZÁLEZ MILLÁN, X. *Literatura e sociedade en Galicia 1975-1990*. Vigo: Xerais, 1994.
- HERMIDA, M. *Narrativa galega: tempo do rexurdimento*. Vigo: Xerais, 1995.
- LÓPEZ, T. "Arredor da Nova Narrativa", *A Trave de Ouro*, Vigo, nº 37, xaneiro-marzo, 1999. pp. 37-58.
- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. "Do carácter híbrido na narrativa breve de Carvalho Calero. (Da ambigua verdade intempestiva de *Aos amores seródios*", en Teresa López e Francisco Salinas (eds.), *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero. Memoria do Século*. A Coruña: Universidade da Coruña/AS-PG, 2002. pp.137-160.

- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. *Hospital das letras. In(ter)venções e ensaios literarios*. A Coruña: Espiral Maior, 1997.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. “Introducción”, en Francisco A. de Nóvoa. *Pé das Burgas*. Edición e notas de Valentín Arias. Vigo: Xerais, 1988. pp. 7-24.
- NOIA, C. *A Nova Narrativa Galega*. Vigo: Galaxia, 1992.
- NÓVOA, Francisco A. de. *Pé das Burgas*. Edición e notas de Valentín Arias; Introducción de X. L. Méndez Ferrín. Vigo: Edicións Xerais, 1988.
- REI ROMEU, M. *Arte e verdade (A obra literaria de Daniel Castelao)*. Pontevedra: Edicións do Cumio, 1991.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, F. *Eduardo Blanco Amor o desacougo da nación negada*. Pontevedra: Edicións do Cumio, 1993.
- SALINAS PORTUGAL, F. “A Nova Narrativa Galega”, en AA. VV., *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe*. vol. II, A Coruña: Xistral, 1985. pp. 29-45.
- SOTO LÓPEZ, M^a I. “Introducción”, en H. Pérez Placer, *Obra narrativa en galego de...* Compostela: Xunta de Galicia, 1998. pp. 9-137.
- TATO FONTAÍÑA, L. [no prelo]. “A emerxencia do discurso narrativo: da novela ao romance”.

FRÍA HORTENSIA

Flavio García
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Em Fría Hortensia (1993: 89-119), têm-se duas histórias, narradas uma por dentro da outra, a partir de duas vozes distintas. Na *primeira* delas, o narrador, personagem da história-moldura, conta, tempos à frente, as férias de verão que passara, ainda quando adolescente, em Vilanova dos Infantes, junto à sua prima Maribel, que lhe despertava amores e paixões juvenis.

Durante as férias, acompanhados de outros três adolescentes do lugar – Lolo, Xela e Carrollas –, Maribel e seu primo apaixonado freqüentaram a casa de Fría Hortensia, exímia e tradicional contadora de histórias junto ao fogo da cozinha. Cantar ou contar histórias à beira do lume, junto aos caldeirões da cozinha, enquanto se catavam os grãos, se amassava o pão, se aguardava a comida aprontar, ou mesmo se descansava depois de um duro dia de trabalho labrego, é uma tradição galega. Aliás, foi graças a esse costume que a língua e cultura autóctones se preservaram, já que permaneceram séculos alijadas dos espaços oficiais. O relato seriado – porque muitas vezes interrompido para retornar outra hora no mesmo ponto – se refere a um tempo mítico-histórico, quando os celtas ainda viviam entre a Península Ibérica e a Bretanha. “No apogeu de seu poderio, os celtas ocuparam na Europa um enorme território delimitado a oeste pelo Atlântico, desde a Península Ibérica até as Ilhas Britânicas, ao norte pela orla interna da grande planície setentrional alemã e polonesa, a leste pelo arco dos Cárpatos, e ao sul pelo litoral mediterrâneo, desde a costa catalã, a vertente setentrional dos Apeninos e a orla meridional da bacia danubiana, antes das Portas de Ferro.” (KRUTA, 1989: 27)

O *eu* da história-moldura, narrador autodiegético, permuta sua função com Fría Hortensia, narrador heterodiegético da história-emoldurada. Nos momentos em que Fría assume a narração, aquele primeiro narrador, ao lado da prima e dos amigos, assume a função de narratário intratextual. Assim, o movimento *eu* ⇒ Fría ⇒ *eu* é cíclico e circular na narrativa, constituindo como que um diálogo entre os dois planos do narrado.

O texto se inicia com a seguinte declaração: “A Nosa Terra foi invadida cinco veces, dicíanos Fría Hortensia, ao inicio do máis inesquecível dos veraneos” (89). Sabe-se, primeiramente, que o tempo em que se passou o relato-moldura foi o verão, período das férias escolares e da migração das cidades com destino às aldeias natais. Nos períodos de recesso escolar, durante o verão, as cidades galegas se esvaziam de cidadãos nativos, que migram com destino às aldeias de onde suas famílias são naturais, a fim de reverem suas origens, seus ancestrais, o berço de sua cultura. As cidades, principalmente aquelas que têm apelo turístico mais forte, com especial destaque para Compostela, acabam entregues às pessoas que vivem do comércio e aos turistas. Segundo, que essas férias foram em particular inesquecíveis, portanto, que algo de especial aconteceu nesse tempo. Depois, que Fría Hortensia, de quem nada se sabe ainda, fizera uma afirmação peremptória, seca, com aparente autoridade de saber histórico. Por fim, a informação que se destaca é dada em discurso indireto – porque originariamente ela teria sido enunciada por Fría Hortensia – inaugurando a narrativa, na voz do narrador autodiegético: “A Nosa Terra foi invadida cinco veces”.

O topônimo Nosa Terra – É importante aqui destacar, e se cre que isso contribua para a compreensão que se proporá ao final, que *A Nosa Terra* era o título do órgão oficial de divulgação das *Irmandades da Fala*, criado em 1916. Conforme Beramendi & Nuñez Seixas (1995: 69), “A Nosa Terra. Boletín decenal. Idearium da Hirmandade da Fala en Galicia e nas colonais gallegas d’América e Portugal”. – é da lavra ferriniana, criação do autor, como tantos outros. Ainda na leitura dessa narrativa se travara contato com Tagen Ata. E no conjunto dessas leituras, aparecerão Terra Ancha, Anató... Lugares criados por Méndez Ferrín como alegorias de lugares reais da história da Galiza nas suas relações internas e externas. Sabe-se apenas que “a Nosa Terra era entón unha illa. O mar rodeábaa por Maceda, por Lovios, por Cortegada, pola Mercea” (89). E para completar o distanciamento crítico diante do narrado, situa-se esse “entón” num tempo mítico-histórico: “No mundo houbera um dioivo, e a Nosa Terra ficara isolada polo mar. Outros países eran tamén illas” (89).

A referência ao dilúvio, aceito e consagrado pela tradição cristã, é o primeiro traço da autoridade que se quer dar ao relato. Resta apenas uma explicação lógica e de cunho científico que lhe empreste maior verossimilhança: “Antes do dioivo, a Nosa Terra non estaba habitada. Depois foi ocupada por cinco razas. Ou vós coidabades que

eiquí viviramos sempre os mesmos homes e as mesmas mulleres” (89). Nem bem se iniciou a narrativa e já por duas vezes apareceram referências ao número 5 (cinco). Ao longo do texto, haverá diversas ocorrências do 5 (cinco) e seus múltiplos, assim como “cinco mil homes” (112) ou “cincocentas naos” (118). Independentemente de o autor estar aludindo a invasões verificadas no Noroeste peninsular – impossível de se determinar de quais cinco ele fala, porque foram em número superior a isso – esse número é particularmente caro à cultura celta:

Cinco são as províncias da Irlanda, repartidas em quatro províncias tradicionais: Ulad (Ulster), Connacht (Connaught), Munster (Mumu) e Leinster (Lagin), e uma província central. Midhe (Meath), constituída pela retirada de uma parcela das quatro outras províncias (...).

Na maior parte dos textos irlandeses medievais, cinqüenta, ou seu múltiplo triplo **cento e cinqüenta (tri coicait**, literalmente: *três cinqüentenas*), é um número convencional, que indica ou simboliza o **infinito**. Conta-se raramente acima disso (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 242).

Dando, então, continuidade à delimitação geográfica de Nosa Terra, em prosseguimento ao projeto de legitimar o relato, o narrador, citando a fala de Fría Hortensia, aponta que “pola parte de Cartelle había un brazo de mar que separaba a Nosa Terra do país de Tagen Ata” (89).

Levando-se em conta – como se comprovará mais adiante, com base no próprio texto – que as personagens da narrativa-moldura são naturais de Nosa Terra, acaba-se inclinado a afirmar que Nosa Terra é uma alegoria – O termo *alegoria*, de uso problemático, é aqui empregado no seu sentido etimológico: “*Alegoria* significa, literalmente, ‘dizer o outro’” (KOTHE, 1986: 7). – da Galiza. Todavia, o recurso ao conjunto da obra de Méndez Ferrín e à crítica acerca dela, obriga afirmar que, no seio ficção ferriniana, é Tagen Ata a alegoria completa da Galiza. Em *Retorno a Tagen Ata* (1987), na primeira nota que o autor interveniente faz ao texto, vê-se o seguinte:

A parte central de Tagen Ata atópase ocupada por unha grande mancha de bosco que representa un 60 por 100 de superficie total do país. A Grande Fraga é un símbolo nacional. Está formada por especies de tipo predominantemente boreal (castiñeiro, carballo, fento), e habitada por unha fauna de donicelas, esquivos, pitas do monte. Notables influencias mediterráneas mestúranse a aquela base morfolóxica en forma de distintas especies de monte baixo e árbores de folla perenne. En moitos claros aséntanse pequenas vilas e aldeas adicadas á elaboración do carbón vexetal e á explotación madeireira (...) (15).

Sonsoles Lópes, no seu estudo introdutório à antologia de contos de Méndez Ferrín (1988: 11-40), não hesita em afirmar que “Tagen Ata é a Galicia soñada, habitada por azerratas e cuberta polo bosco; limita com Terra Ancha (metáfora de Castela) á que está sometida dende o século XII” (21). Anxo Tarrío Varela, em sua história crítica da Literatura Galega, resume essas relações alegóricas de maneira bem esquemática: “non é difícil establecer as equivalencias Tagen Ata = Galicia, Terra Ancha = Castilla, azerrata = lingua galega” (1994: 358). Já Carmen Blanco prefere ver Tagen Ata não apenas como uma alegoria da Galiza, senão que “das nacións colonizadas” (1993).

Se Tagen Ata é Galiza, e os narradores e personagens – galegos como se pode deduzir pelo texto – são naturais de Nossa Terra, somente resta sugerir que Nosa Terra seja uma alegoria da região marginal ao rio Arnoia, uma parcela da terra galega, uma vez que, em *Arnoia, Arnoia* (MÉNDEZ FERRÍN, 1990), o narrador autodiegético, comentando suas lembranças de casa, enquanto ia preso por policiais do país de Tagen Ata, assim se manifesta: “Estaba no país de Arnoia (...)” (12). Essa passagem de *Arnoia, Arnoia*, levando-se em conta que a obra ferriniana é um texto complexo, formando uma grande malha intertextual, autoriza, então, que se proponha entender Nosa Terra = País de Arnoia.

O relato que Fría faz aos jovens não se passa em um tempo de “entón”? Quando Nosa Terra era uma ilha ou estava “ilhada” pelo mar? Tempo próximo ao dilúvio? Enfim, antes de a água baixar e a terra reaparecer mais, coberta que estava quase toda?

Apropriando-se dessas informações e recorrendo a uma característica peculiar da geografia galega, a existências das “rias” na costa da Galiza, pode-se, talvez, explicar o texto ferriniano. Segundo o *Dicionário Xerais da Lingua*:

ría (de *río*). *s. f.* Esteiro ou tramo final dun val fluvial asolagado polo mar; este asolagamento, segundo os xeólogos, foi debido principalmente a dúas cousas: ó afundimento do litoral por mor duns erguementos orográficos e ó eustatismo (derretemento dos xeos ó final da última glaciación, que provocou o ascenso das augas do mar.) Aínda hoxe se segue discutindo a orixe das rías galegas (801).

Segundo o *Dicionário Xerais da Lingua*:

ría (de *río*). *s. f.* Esteiro ou tramo final dun val fluvial asolagado polo mar; este asolagamento, segundo os xeólogos, foi debido principalmente a dúas cousas: ó afundimento do litoral por mor duns erguementos orográficos e ó eustatismo (derretemento dos xeos ó final da última glaciación, que

provocou o ascenso das augas do mar.) Aínda hoxe se segue discutindo a orixe das rías galegas (801).

Em um tempo remoto, que não se sabe ao certo precisar, as águas do Atlântico cobriam grande parte do território galego, que ficara submerso. Quando o mar recuou, ainda restaram grandes línguas – como que rios, apenas na sua aparência. É provável que Méndez Ferrín esteja fixando o relato de Fría naquela época tão ancestral.

Assim, de início, já se sabe que a história contada por Fría Hortensia aos jovens terá lugar em terras galegas, problematizando simbolicamente as relações entre, pelo menos, duas de suas partes, na época separadas pelo “mar”: Tagen Ata (= Galiza) e Nosa Terra (= País de Arnoia).

“En Tagen Ata había un home chamado Enmek Tofen que fora elixido rei de todo o país” (89). Ele tinha três irmãos: Malabron, Lodr e Kodraf. “Paseaba un día Enmek Tofen pola beira do mar, en compañía dos seus irmáns (...), cando viron achegarse á costa unha escadra formada por quince grandes navios” (89-90). “Quince grandes navios”. Quinze é múltiplo de cinco ($3 \times 5 = 15$) e, provavelmente, a crer na explicação de Chevalier e Gheerbrant, talvez não fosse exatamente quinze o número real de navios, mas uma quantidade aparentemente grande, expressa por esse cardinal.

Vendo que os estrangeiros se aproximavam, “Enmek Tofen púxose a berrerrhe aos seus servidores que preparasen unha gran convidada” (90). Queria ser-lhes cortês, e assim gritou rápido e alto. “Entre a praia na que estaban e o pazo (...) median catro leguas” (90), e “a voz do rei era tan potente que foi oída, tanto polos seus, como polos estranxeiros que quedar quedarían maravillados ao tempo que botaban as áncoras e arriaban velas” (90).

No universo imaginário construído já na inauguração do relato, datado de um tempo mítico, introduz-se agora a figura de Enmek Tofen, cuja voz tão alta e potente deixa todos maravilhados.

Os estrangeiros eram os naturais de Nosa Terra, e iam a Tagen Ata comandados por seu rei, Dindadigoe. “A idea deste home era casar com Isebelt, irmán de Enmek Tofen, e establecer así vincallados de amizade entre a Nosa Terra e Tagen Ata” (91). Essa forma de alianças, através de matrimônios, que visava à ampliação de poder e riqueza, foi comum aos reinos medievais no seu todo, com especial destaque para Península Ibérica, onde contribuiu para o agrupamento e a ordenação dos diversos e diferentes reinos peninsulares.

Uma vez informado sobre a pretensão de Dindadigoe, “Enmek Tofen decide entón xuntar unha asembela pra decidir se lle entregan ou non Isebelt” (91). À exceção de seu Kodraf, todos os demais “amosáronse encantados co casamento” (91). Feliz, “Enmek Tofen dispuxo unha grande festa na Illa dos Amores, ao sul de Tagen Ata, que é un lugar encantador, cheo de palmeiras, maceiras e mimosas, ideal pra comer e pra folgar nos días de verán” (91).

Esse paraíso pagão, construído a partir do imaginário clássico, aparece nos cantos IX e X de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, como parada-presente que a Deusa Vênus proporciona aos “barões assinalados”, na sua volta à Pátria, após o périplo marítimo que fazem por “mares nunca dantes navegados”. Nesse porto, “ínsula divina”, os portugueses se encontram com belas ninfas no palácio da Deusa Tethys, onde desfrutam de um grandioso e festivo banquete. Após os prazeres carnais que tiveram como recompensa, voltam, enfim, à casa: Portugal. As informações aqui oferecidas foram retiradas da edição de *Os Lusíadas* organizada por Emanuel Paulo Ramos (CAMÕES, 1982).

Provavelmente, a referência à ilha mítica da epopéia lusíada tem por finalidade apontar a presença de Portugal exatamente ao Sul da Galiza, numa espécie de metonímia complexa, que destaca a ilha paradisíaca para, de fato, iluminar *Os Lusíadas*, que é o canto glorioso do povo português, portanto, a exaltação de Portugal.

Igualmente ao que fizera Tethys e suas ninfas na camoniana Ilha dos Amores, os de Tagen Ata também oferecem um suntuoso banquete aos navegantes estrangeiros, como parte das festividades do noivado, início da alinação entre os dois povos. Mas,

A terceira noite do banquete, Kodraf visitou as cortes do pazo de Enmek Tofen e, armado cun coitelo, foille cortando os collóns aos cabalos da xente de Didadigoe. Os fremosos e peludos cabalos montañeses da Nosa Terra rincharon de horror e fuxiron na escuridade deixando regueiros escalatas. Finalmente morreron todos (91).

Essa é a primeira parte de um primitivo mito galês de que Méndez Ferrín se apropriou para construir sua narrativa, e a fonte tanto pode ter sido a versão do mito de Branwen e Bendigeidfran (GREEN, 1995: 35) quanto a do mito de Branwen, a filha de Llyr (ROBERTS, 1995: 91-97). As duas versões muito pouco diferem uma da outras. Conforme Green,

El relato empieza com los esponsales de Branwen y Matholwch, rey de Irlanda. El hermano de Branwen, Efnisien, se opone a dicha unión e insulta

a Matholwch, mutilando a sus caballos cuando están guardados en las cuadras de la corte de Harlech (GREEN, 1995: 35).

Mas Roberts recua para antes da chegada das naus de Nosa Terra, coincidindo bastante com o início da narrativa de Fría aos adolescentes. Porém, quanto à mutilação dos cavalos, sua versão distancia-se em muito da opção ferriniana. Segundo ele, o beligerante irmão de Branwen, armado com um cutelo, “cortó os labios de las bestias de modo que eseñaran su dentadura, les rajó las orejas y les arrancó los párpados para que nunca pidieran pesteñar” (1995: 92).

A atitude impensada e agressiva de Kodraf foi muito mal vista pelos de Nosa Terra. Assim, “todos os homes de Dindadigoe puxéronse en cólera e sentíronse afrontados” (91). Ao invés da aliança pacífica, que foi o que pretenderam, aquilo agora era o início de uma guerra entre os povos: “Embarcaremos pra a Nosa Terra e voltaremos cun exército que reducirá a cinsa a Tagen Ata, dixeran posuídos pola ira” (91).

Temendo pelo pior,

de contado, Enmek Tofen pensou que tiña que aplacar ao rei da Nosa Terra e, sem pensalo máis, díxolle: Se ti accedes a esquencer a ofensa recibida, dareiche en compensación dous cabalos por cada un dos que perdeches e mais a miña espada Derbfoll, forxada polos deuses de antano, que é capaz de cortas o mármore e a pedra (91).

O mito das espadas mágicas foi fértil na literatura maravilhosa da Idade Média. Têm-se as espadas do Cid, a de Rolando e a Excalibur, do legendário rei Artur. Mas na mitologia celta de origem irlandesa também se verifica a existência da “Espada de Nuadu, de la que nadie podía escapar ileso” (GREEN, 1995: 16), a “que siempre sacaba sangre” (ROBERTS, 1995: 37).

Aplacara-se a cólera do rei de Nosa Terra e evitara-se, assim, a guerra, mas, como a aliança esperada não se concretizara, Enmek Tofen tinha ainda outra tarefa a cumprir: convencer Dindadigoe a aceitar sua irmã em casamento, como antes estava acertado. Para atingir seu objetivo, assim procedeu o rei:

Enmek Tofen pediu-lle a este [Dindadigoe] o seu perdón total. Se mo concedes, e accedes de novo a seres o meu cunhado, dareiche en compensación un regalo maravilloso. Dareiche un pote de ouro, chamado Pote de Gradel, no que, se metes a cocer un home morto, sairá del vivo, aínda que mudo e cos ollos louleados (92-93).

E, mais adiante, acrescentam-se novas explicações acerca do maravilhoso pote,

En realidade o Pote de Gradel non só servía pra resucitar aos mortos, ou polo menos pra devolverlles algunhas das propiedades dos homes vivos; tamén servía pra destilar no seu fondo licores que podían alimentar e manter a plena fartura a centos de homes (93).

O pote ou caldeirão de ouro é outra peza da tradición mítica celta irlandesa. Em torno dele há muitas lendas diferentes e complementares. Encontram-se referências ao “gran caldero de Daghdha, que permanecía siempre lleno de papilla irlandesa por más que se intentara vaciar” (ROBERTS, 1995: 37), e, quanto ao seu poder de ressuscitar os mortos, diz-se ainda que, envolvidos em uma grande guerra, onde seria usada a espada Nuadha, os reis “Lug y Cian.prepararon un manantial mágico en el que los muertos tuatha pudieran volver a la vida” (ROBERTS, 1995: 39).

Lolo, um dos ouvintes de Fría, narratário intratextual do relato-emoldurado, pergunta-lhe se “Enmek Tofen era un meigo, á vista de ser dono de tal obxeto máxico” (93). E Maribel, que, antes de todos os demais, parece já saber tudo, acaba por iluminar ainda mais a lenda celta:

En absoluto, respondéralle Maribel coa mesma ollada fosforecente que lle vira relucir denantes. En primeiro lugar, Enmek Tofen recibira en regalo o Pote de Gradel; en segundo lugar, este non é un obxeto máxico senón un obxeto do Outro Mundo (93).

O Outro Mundo a que se refere Méndez Ferrín é o “Más Allá”, o “país dos mortos”. “La imagen que del Más Allá céltico proyectan las tradiciones mitológicas de la literatura vernácula, es la de un lugar ambiguo al que los humanos pasaban después de la muerte” (GREEN, 1995: 82). “En la tradición irlandesa la localización del mundo sobrenatural era variable: podía situarse en las islas del océano Atlántico, debajo del mar o bajo tierra” (GREEN, 1995: 83).

Efetivamente, Maribel estava certa:

El símbolo más poderoso de la regeneración, tal como lo presenta la mitología de Galés y de Irlanda, es el “Caldero de la Resurrección”. (...) El dios irlandés particularmente asociado con este símbolo es Dagdé. En la leyenda galesa de Branwen, se describe el caldero mágico irlandés de Bendigeidfran: dicho caldero puede devolver la vida a los guerreros muertos, si son cocinados en él durante la noche. Los soldados se levantan, de nuevo, tan fuertes como antes de morir, pero han perdido la capacidad de hablar – signo inequívoco de que aún están muertos (GREEN, 1995: 87).

Mas, a despeito da tamanha maravilha que o pote parecia significar, Fría Hortensia alerta para o seu lado negativo e perigoso: “A posesión do Pote de Gradel é sempre un azar, e tamén unha proba pra quem o posúe” (93-94).

O pote que Enmek Tofen oferecia agora a Dindadigoe já pudera ter sido seu. Um dia, durante uma caçada, enquanto o Rei de Tagen Ata descansava à beira do Lago Beón – “que actualmente é Lagoa de Antela” (94) –, “súpeto, as augas conmovéronse e delas xurdiu un home enorme e negro, seguido dunha muller aínda máis enorme e máis negra” (94). “O home xigantesco (...) levaba pendurado do pescozo un pote de ouro” (95). “En realidade viña do Outro Mundo” (95).

Interessado no caldeirão de ouro com poderes mágicos, “Didadigoe ofreceulle ao xigante o vivir na Nosa Terra, pensando, certamente, en agardar a ocasión propicia pra se apoderar do pote dourado” (95). Ele aceitou a oferta, mas “adevertiulle que a súa muller estaba encinta e que de alí a quince días pariría un fillo armado com tódalas armas” (95).

Os de Tagen Ata, incomodados com a presença dos gigantes, que lhes ameaçavam a segurança pelo tamanho e pelo filho “fortemente armado” que breve teriam, ofereceram-lhes uma casa “segura”, toda de ferro, para os “proteger”. Deram-lhes muito conhaque e licor de café, que beberam, trancados na casa, até caírem entontecidos.

Então, “de contado, chegaram tódolos ferreiros e tódolos carboreiros da Nosa Terra, encheron de carbón o sbterráneo de Don Pepe Gómez e enterraron, tamén com carbón, a casa dos xigantes” (96). Atiaram fogo até que tudo ficasse em brasa viva. “O xigante, abafaado, intentou abrirse paso a golpes de espada. Non o conseguiu, e librouse de morrer queimado rompenso o teito dunha pancada” (97). Levando a mulher e o pote, atravessou o mar e foi acolhido por Enmek Tofen, a quem entregou o pote de ouro antes de sumir, como agradecimento pela sincera acolhida.

Como se vê, o pote vem do Outro Mundo no pescoço de um gigante, que chega ao mundo dos vivos saindo de uma lagoa. Assim sendo, o “Más Allá” de Méndez Ferrín está sob as águas, em conformidade com a tradição celta.

Esses detalhes acerca do caldeirão mágico também aparecem na versão do mito relatada por Roberts:

Como mayor incentivo de paz, Bran ofreció a Mallolwch un enorme caldero mágico de hierro que tenía el poder de levantar a los muertos; si alguien moría en ;a batalla y era arrojado dentro, emergía inmediatamente sanado por completo, con la salvedade de que habría perdido el habla. (...) Mallolwch olvidó su ira y preguntó a Bran cómo había conseguido el calder, ya que había visto uno igual en outra ocasión. Bran respondió: “Por

supuesto, señor; probablemente sea el mismo, pues yo lo obtuve de dos personas que provenían de Irlanda (...)"

"Naturalmente, los conozco a los dos, rey Bran", replicó Mallowch, "pues los tuve una vez como invitados (...)"

"Entonces", preguntó el rey Bran, "¿cómo es que permitiste que se quedaran?"

"Porque eran demasiados grandes y peligrosos como para forzarlos a marchar y porque la mujer da a luz cada seis semanas a un guerrero aguerrido y totalmente armado. Los toleré para poder crear mi ejército. De hecho, tres de sus frutos están conmigo ahora". (...) El rey prosiguió explicando que únicamente cuando sus súbditos amenazaron con una revuelta para destronarle se deshizo [deles].

Mallowch había mandado construir una enorme casa de placas de hierro, cubriendo el metal con madera para que su estructura se asemejara a un salón de banquetes. Más adelante, había invitado a los dos monstruos a un gran festín y, una vez que ambos estuvieron totalmente saciados de comida y atontados por la cerveza, (...) cerraron las puertas y los sirvientes prendieron un gran fuego (...) en el que se asaron los dos desagradables huespedes. (...) Al principio, las paredes eran demasiadas sólidas pero, cuando se ablandaron por el calor, [o gigante] tomó el gran caldero, se lo puso sobre la cabeza y se precipitó (...) contra el muro. Lo rompió al traspasarlo (...). Ambos, chamuscados y llenos de humo, corrieron en dirección al mar de Irlanda para enfriarse. Con el caldero como embarcación, cruzaron al mar de Gales. (92-93).

Durante a longa explicação que dá acerca do aparecemento do pote, de ele como chegou às mãos de Enmek Tofen e dos perigos que pode ofrecer, Fría é interrompida diversas veces por seus ouvintes. Numa delas, Xela lhe pergunta se essa é a história do "redentor de Nosa Terra", aquela que, no verão passado, tanto anunciara mas não contara. E Fría lhe responde: "A redención da Nosa Terra é unha historia aínda non escomenzada" (96).

Esse diálogo entre Xela e Fría sugere uma expectativa de chegada de um "Messias", que venha libertar Nosa Terra. Daí se pode inferir uma outra leitura, que guarde um significado político, onde Nosa Terra (= País de Arnoia), na visão do autor, espera o nascimento de seu herói-redentor. A sua liberdade!

Dentro do movimento cíclico e circular sobre o qual se constrói o texto ferriniano, nesse ponto se insere um corte no relato de Fría, retornando o narrador autodiegético, exatamente quando se tem a certeza de onde fala o narrador:

Ao pouco, a lúa amosábase como un lombo vermello. Logo foi ascendendo a velocidade que me semellou vertiginosa, artificial, intimidante. Xa era un globo de lume sobre o val largacío da Nosa Terra. (...) Senteime no chan, agachado nas sombras da porta, e chorei porque me sentía só e alumiñado polas mans aluaradas da Nosa Terra (97-98).

Dindadigoe aceitou o presente e o pedido de perdão total que lhe fizera Enmek Tofen, casando-se com Isebelt. Tudo parecia justo e acertado. E “xa de volta a Nosa Terra, Isebelt e Didadigoe tiveron un fillo ao que puxeron de nome En Dovel” (98). Porém, no íntimo, a ofensa sofrida aínda remoía nos corazóns e nas mentes do povo de Tagen Ata. Ninguém esquecera o ocorrido. Entón,

Convocaron unha asemblea na que decidiron tomar vinganza comprida. Así, decidiron que Isebelt habería de ir vivir a unha chouza situada na porta do pazo do rei; que a súa ocupación habería de ser a de arrincar as císceras dos animais destinados a serem comidos cada día; que, ao acabar a xornada, recibiría unha pancada do carnicero maior como premio ao seu labor. Finalmente, Isebelt apousaría na porta do pazo, cando non tivera traballo, e transportaría sobre o seu lombo ante Dindadigoe a tódolos visitanes e estranxeiros que aló se achegasen. Dindadigoe non tivo outro remedio que executar todo o que lle ordenaba a asemblea da Nosa Terra (99).

Tem-se aquí outra parte do primitivo mito galês que, se tomada a partir da versión anotada por Green, pode-se afirmar que Méndez Ferrín a actualiza, modificando-a muito pouco. Já a versión dada por Roberts não permite tal paralelismo, muito resumida que aparece quanto a esse aspecto. Conforme Roberts:

No obstante, el ardor se enfrió a los tres años y las manipulaciones de los irlandeses, que pretendían aún la venganza contra los galeses, cundieron por fin su efecto. El rey empezó a acoger a otras mujeres en su lecho, hasta que finalmente relegó a la encantadora Branwen a las cocinas de palacio como una simple fregona (94).

Assim Green continua rememorando o mito:

Aparentemente, Matholwch es apaciguado por los regalos de Bendigeidfran, de los cuales el más valioso es un caldero mágico hecho en Irlanda, que puede devolver la vida a los guerreros muertos. Matholwch y Branwen se embarcan para Irlanda, pero el resentimiento del rey sigue latente y trata a sua reina como una sierva, condenándola a trabajar en las cocinas, donde es golpeada todos los días por el cocinero (1995: 35).

Já se pode, entón, apontar esse mito – independente da versión, e tudo levar a crer que Méndez Ferrín conhecia as variantes e delas se serviu – como sendo a fonte ferriniana para a elaboración de sua narrativa, com que revisita os tempos ancestrais da terra galega – alegoricamente representada na tradición céltica –, procurando apontar suas oríxenes e problematizar sua historia.

De volta à narração de Fría, contando as agruras por que passava a pobre Isebelt, tem-se aí uma nova intervenção do insólito: “Pro veleiquí que a desditada chegou a facer amizade cun estorniño” (99). E, “entón, pediulle ao estroniño que voase até Tagen

Ata e que levasse alá, a Enmek Tofen e aos outros seus irmáns, as novas da súa pena” (99).

Imediatamente, como que assumindo no nivel intratextual a dúbida do leitor, destinatário virtual do relato, Lolo preguntou: “¿Como Isebelt podía falar co estorniño?” (99). E, indagada pelo olhar ansioso de seus ouvintes, Fría hesitou em responder, preferindo devolver-lhes a pergunta. Todos arriscaram hipóteses, sempre recorrendo à imaginação e ao imaginário maravilhoso da tradição popular:

“Isebelt sabería a lingaxe dos paxaros, aventurou Xela. Ou non – dixo Maribel –, ao mellor, aquela fonte [onde Isebelt conocera o estroninho] era do Outro Mundo e ao seu carón as persoas podían entenderse cos animais. Tamén pode ser que se tratase dun ser humano que, por alguma fada, se vira obrigada a levar a aparencia dun estorniño” (99).

Nada disso! A explicación era aínda outra, mas não menos insólita. Por fim, Fría responde:

O estorniño do conto, meus xovens amigos, chamábase Gelra e atopábase nun apuro. El comprendía e falaba as linguaxes de todos os seres, incluíndo as prnats e tamén as pedras, os tarreos, os edificos e os ventos. Sö non podía falar as linguaxes dos seres humanos, mesmo se as entendía á perfección. Así pois necesitaba de alguén que puidese transmitirle aos irmáns de Isebelt as noticias da desdita desta triste filla do país de Tagen Ata (100).

Veja-se que Fría Hortensia não se refere ao relato como narrativa histórica, ou lenda, ou fábula, ... mas sim como “conto”. Estaria aquí uma explícita assunção da ficcionalidade do relato? A selección e o emprego do vocábulo sería ocasional, sem haver qualquer intención consciente por parte do autor? Estaria Méndez Ferrín colocando-se como crítico diante da tradición mítico-histórica celta – que dá suporte ao sentimento voloroso da nacionalidade galega, “filhos de Breogan”?

Passagem semelhante, com a presença de um estorninho mensageiro da moça aprisionada, também se encontra no mito celta de que Méndez Ferrín se apropriou para desenvolver sua efabulação. Na versão dada por Green, tem-se o seguinte: “Matholwch se asegura de que ni una sola palabra de esta situación pueda llegar a Gales, pero la propia Branwen decide sobre su propio destino,amaestrando a un estornino para que avise a su hermano” (1995: 35). Já Roberts, relatando essa passagem, acrescenta outros aspectos relevantes:

A pesar de todo, ante el temor de la furia de Bran si se enteraba del insulto que estaba recibiendo su hermana, prohibió que navegaran barcos desde

Irlanda a cualquier puerto de Britania, para evitar que llegara a sus oídos la desgracia de la pobre Branwen.

Sin embargo, Branwen no era de la clase de mujeres que acepta una situación así. Se había hecho amiga de un pequeño estornino que había caído de nido y, en parte por su soledad y en parte con el objetivo de hacer llegar el mensaje a su hermano, le había enseñado a hablar. Cuando se pudo comunicar con el animal, le narró toda la historia y le rogó que cruzara el mar para decirselo a su hermano (94).

Entre o contato de Isebelt com Gelra, o estorninho, e o cumprimento de sua missão, levando a mensagem até Tegen Ata, outras intervenções do insólito, aparentemente míticas ou lendárias, povoam o texto ferriniano, mas delas não se encontram referências na tradição celta. Tanto em Green quanto em Roberts, é o próprio estorninho quem dá o recado de Branwen a seu irmão, não aparecendo qualquer outro animal como intermediador do contato. Podem ser lendas autóctones da Galiza ou, especificamente, da região de Ourense, de onde o autor é natural, mas de que não se teve notícias que permitissem tratar delas nesse momento. Enfim, a narrativa ferriniana é, como mesmo declarou Fría, narradora do relato-emulduado, um “conto”, portanto, ficção.

Assim, como o estorninho Gelra não falava as linguagens humanas, teve de recorrer à ajuda de outros animais que pudessem levar a cabo sua tarefa. “Gelra voou até o mais meste da Grande Fraga, onde tinha a sua toqueira o lobo Vela” (100). Falando linguagem de lobo, que essa ele sabia e podia falar, disse-lhe: “Preciso (...) levar-lhe um recado a Enmek Tofen de parte de sua irmã Isebelt pro non me sei expresar na lingua dos humanos e quixera que foses ti quen lle falase servíndome como intérprete” (100).

O lobo pensou, perguntou-lhe qual seria o recado, pensou mais, suspirou e desculpou-se:

É certo que son capaz de me facer comprender polos seres humanos, pro hai cincuenta anos que Enmek Tofen e os seus irmáns Malabrón, Lodr e Kodraf, queren dar-me caza pra me arrebatara as tesouras de prata que levo na fronte. Se me presentase diante deles, de contado me darían morte pra me roubar aquilo que é meu (100).

Não se verificam, nas lendas e na mitologia celtas a que se teve acesso, nenhuma referência a lobos e muito menos às suas “tesouras de prata”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990: 555-556), quando visto em seus aspectos positivos, o lobo pode ser “símbolo de luz, solar, herói guerreiro, ancestral mítico. É a significação entre os nórdicos e entre os gregos, onde é atribuído a **Belen** ou a **Apolo**” (555). “Nas imagens da Idade Média Européia, os feiticeiros transformavam-se com maior frequência em lobos para irem ao Sabá (...). Na Espanha, ele é a montaria do feiticeiro” (556).

Por fim, sugeriu-lhe que procurasse a águia Cirus: “Aconsélloche que trates de falar este asunto co ser vivo mais vello que hai no mundo, a águia Cirus” (100). Conforme Green, “iconográficamente, las águilas se relacionaban sobre todo con el simbolismo del cielo. En la mitología galesa, el águila está vinculada con Llew Llaw Gyffes, que era, seguramente, un dios de la luz” (67), “cuyo nombre romano era Júpiter” (50). Chevalier e Gheerbrant alertam para o fato de que águia foi “muitas vezes

confundida, como no caso da Irlanda, com outras aves de rapina, principalmente o falcão” (1990: 25). Aliás, “no relato irlandês das aventuras de Tuan Mac Cairill, o falcão é um dos **estados sucessivos desse personagem primordial**. O falcão corresponde, portanto, à águia no conto mitológico gales dos *Antigos Mundos*” (1990: 417).

O estorninho, com enorme dificuldade de voar tão alto, porque a águia pousava nos mais elevados rochedos, chamou-a mais abaixo para falar-lhe.

Tan axiña como sentiu o seu nome, desceu a aguia Cirus. Primeiro era a penas do grandor de unha véspera. De seguida, foi medrando e, cando estaba sobre a cabeciña de Gelra, as súas asas tapaban o sol da mediodía e foi noite negra en moitas leguas en rodopío (101).

O estorninho contou-lhe todo o ocorrido e por que vinha até ela: “pediulle axuda pra levar a mensaxe da atribulada Isebelt aos seus irmáns” (101). Cirus reconeceu que sabia falar a língua dos homens e disse-lhe: “Pro só hai un home a quen eu non ousaría achegarme, e esse é Enmek Tofen. El é o único humano con forza abonda pra transportarme no seu puño e pra obrigarme a exercer a altanería” (101). Como Gelra conseguiría levar o recado a Enmek Tofen e seus irmáns? Cirus responde-lhe: “eu sei de quen poderá facelo: Sella, a troita” (101).

Lá se foi o estorninho, mais uma vez, atrás de quem o ajudasse a cumprir a sua missão. Mas Sella, a truta, que “era un inmenso ser lamacento que habitava os fondos máis profundos dos lagos de Tagen Ata desde o principio do mundo, díxolle ao estorniño que non podería servilo porque ela non sabía falar a lingua dos humanos” (101).

Desesperado, Gelra chorou muito. “Non chores, dixo Sella cunha leda gargallada (...). Nons chores porque a mensaxe de Isebelt foi levada xa ao seu destino” (101-102). Sem entender o que dizia a truta, o pássaro perguntou-lhe “¿como pode ser isto?” (102). E ela prontamente esclareceu-lhe:

Verás: o lobo Vela levoulle a mensaxe a Enmek Tofen tan axiña como ti o deixaches na Grande Fraga. Con iso, el pretendía que, en premio, os irmáns de Isebelte deixaran de o perseguir pra roubarlle as tesouras de prata de súa testa. O propio fixo a aguia Cirus, coa intención de arrincar a promesa a Enmek Tofen, en premio ao favor que lle estaba a facer, de non ser endexamais cativada por el. Ambos, Vela e Cirus, enganáronse ao dicir que nos podían transmitir a mensaxe de Isebelt. Non querían, en e outra, levarte consigo, a fin de que todo o mérito fora seu e lograr os seus fins respetivos. Por certo: unha vez enteirado da mensaxe da infeliz Isebelt, Enmek Tofen

tirouille – con axuda dos seus irmáns – as tesouras de prata ao lovo Vela e fixo escrava á águia Cirus (102).

“Cando Enmek Tofen foi sabedor (...), cando soubo a disgracia que aflixía a Isebelt en Nosa Terra, convocou unha asemblea” (104). Reunidos, “os azerratas decidiron facer unha expedición contra Nosa Terra” (104) – Azerrata, além de denominar a língua falada en Tagen Ata, conforme nota 7, também é o respectivo gentílico de seus habitantes: “Chámanselle azerratas aos habitantes de Tagen Ata” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 194). Malabrón asumiría o goberno, e Enmek Tofen acompañado de Lodr e Kodraf comandarían o exército que embarcaria para enfrentar o país vizinho: “O noso obxectivo é liberar a Isebelt e recuperar os cabalos, a espada e o Pote de Gradel, dixera Enmek Tofen” (104).

A respeito deste episodio, na versión do mito celta que Green relata, tem-se o seguinte: “Nada más conocer la situación de su hermana, Bendigeidfran moviliza a su ejército e declara la guerra a Irlanda” (35). Conforme Roberts, tão longo o rei Bran soube da situación em que se encontrava sua irmã,

Éste montó en cólera y ordenó atacar inmediatamente a los irlandeses per su inmenso insulto. Por una vez, Nissyen y Evissyen [seus irmãos em que em tudo discordavam] estuvieron de acuerdo en que era la reacción más correcta. La flota galesa que prepararon era tan poderosa que cubría las aguas (94).

Como um grito de guerra, a voz poderosa de Enmek Tofen ressoa por toda a Grande Fraga e chega até Tagen Ata. “Hai tronada no mar, dixo o carnicero de Didadigoe namentres mallaba na faciana de Isebelt” (104), ao ouvir tal estrondo. Mas Isebelt, “sorrindo misteriosamente, soubo de contado que a mensaxe enviada por medio do estorniño Gelra tiña chegado ao seu destino” (104). Vinha Enmek, com toda “a súa mesnada de seres humanos e a súa mesnada de macacos” (104). Mais adiante na narrativa, Fría explica que “os macacos de guerra foran un presente que Rama, famoso príncipe da Índia, lle fixera a Enmek Tofen cen anos atrás, com ocasión dunhas contendas” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 109). Conforme Chevalier e Gheerbrant, “os indianistas são unânimes em afirmar que na Índia o macaco é um símbolo da alma” (574). Mas a palavra *rama* também aparece na indicação da origem do mito celta a que Méndez Ferrín recorreu. Conforme Green, “La familia Mac Llyr de Harlech es el tema principal de las Segunda y Tercera *Ramas de Los Mabinogi*” (1995: 34), da qual descende directamente o rei Bran, e “los personagens de la Segunda Rama son Branwen

y su hermano Bendigeidfran ('Brân el Bendecido')" (34-35). Assim, pode-se sugerir que Méndez Ferrín amalgamou as duas informações de que com certeza tinha conhecimento para construir uma terceira, apresentada em sua narrativa.

"Cincocentos navíos" de Nosa Terra partiram para o ataque. Conforme antes já se anotou, o emprego do cinco e seus múltiplos na cultura celta tem significação própria. Aqui, "cincocentos" não significa efetivamente que fossem quinhentos navios, mas que eram muitos, em número elevado. "O sol azul de Tagen Ata brillaba en todas as proas e en todas as fronteiras dos guerreiros" (105).

A bandeira civil da Galiza autonômica é branca, com uma tarja azul em diagonal, e o azul ficou sendo a cor oficial da administração galega. Em *Arnoia*, *Arnoia*, o narrador ferriniano opõe, diversas vezes, o caráter tricolor da bandeira republicana de seu País, Arnoia, ao azul de Tagen Ata. Por exemplo, ao falar da flor mágica que entontence os homens em Francastel, no palácio de Calpurnia Abana, levando-os à morte, ele a compara à lembrança viva que tem da sua bandeira nacionalista: "incesantemente se mesturaban as tres cores da miña bandeira republicana" (MÉNDEZ FERRÍN, 1990: 63). Ou no final, quando retorna a Arnoia, vê "unha camelia sobre o tapete, tricolor como as bandeiras de Arnoia republicana" (76). A bandeira do bloco nacionalista galego é basicamente igual a oficial, com uma estrela vermelha no centro, sobre a tarja azul.

Quando já estava por aportar,

Enmek Tofen vestiuse pra guerra cunha grande roupa de púrpura e de armiño que lle chegaba aos pés, empuñou unha azagaia cuxa haste fora labrada no tronco da árbore máis alta da Grande Fraga, prendeu no seu chapéu as tesouras de prata do lobo Vela. Despois chamou pola aguia Cirus, montou sobre ela e partiu polos ares rumbo á Nosa Terra pra se pór á cabeza da tropa de Tagen Ata (105).

A chegada das tropas azerratas à Nosa Terra foi marcada por uma seqüência de visões ambíguas do maravilhoso:

Un meniño que andaba polas penedras a apañar mexilóns, presentouse todo acorado diante de Didadigoe. Señor – dixo o rapaz –, á entrada do porto hai un canal feito de enormes canas que xorden do mar. Nons son canas – berrou Isebelt que estaba sentada nun mazadoiro do patio –, son as naos de guerra de Enmek Tofen, que me vén buscar. Ao cabo dun pouquiño, apareceu no pazo un carboeiro do monte que informou a Didadigoe de algo moi estraño estaba a acontecer. Sobor dun bosco de concheiros situado ao sul (no lugar que agora se coñece por Castro Laboreiro) caera unha nube de langostas tan enormes que parecían homes, e que cubrían as ponlas de todas

as árbores. Non é praga de langosta – berrou Isebelt mentres vasoiraba o patio do pazo –, é o exército de orangutangos de Enmek Tofen, que camiña polas ponlas pra que o exército de homes poida avanzar polo chan. Non pasando moito tempo, o monteiro maior de Dindadigoe apareceu diante do seu amo dicindo: Diante do bosco de concheiros apareceu unha torre tan alta como a do teu apzo, cunha vela dun barco na cima; a cada lado da vela hai unha fogueira; enriba da vela, unha estrela. Unha nube inmensa cobre a torre e deita negrura en moitas millas de arredor. Mentira – berrou Isebelt que se preparaba pra arrincarlle as entrañas a un veado, como era a súa obriga –, a torre é Enmek Tofen, a vela de barco é o seu nariz, e as fogueiras son os seus ollos, que lle arden coa cólera e co desexo de libertarme (105).

Essa grande *maravilha* que foi a aproximación das forzas inimigas e o aspecto monumental de seu líder também aparecen relatados na versión do mito galês registrada por Roberts:

La flota galesa que prepararon era tan poderosa que cubría las aguas. El propio rey Bran era demasiado grande como para caber en un barco, de manera que vadeó el mar junto a su flota llevando sobre los hombros a los arpistas y los hombres más diestros.

Cuando la flota se aproximó a la costa de Irlanda, uno de los soldados de Mallolwch la divisó en la luz del atardecer. Las dimensiones de la flota y la penumbra le impidieron identificarla exactamente, por lo que informó tan sólo de que había visto acercarse algo monstruoso. Cuando el rey le interrogó con más detalle, el hombre dijo que parecía como si todo un bosque se estuviera desplazando hacia la costa y que daba la impresión de que, en medio de él, hubiera una cadena montañosa con un gran lago de agua a cada lado. (94).

Aliás, desde o inicio da versión que Roberts presenta, o rey é descrito como se tratando de uma figura enorme, muito além das medidas humanas: “La estatura de Bran era tan colosal que jamás había habitado en morada alguna porque nunca la había habido tan grande para alojarle” (91).

A grandeza desmedida de Enmek Tofen e seu exército não provocou reações apenas nas personagens do relato-emoldurado. As colossais visões narradas por Fría também encontraram eco nas personagens do relato-moldura, narratários intratextuais, ouvintes daquela história:

En realidade – interveu Maribel cun visaxe de desdén –, en realidade Enmek Tofen é un inimigo da Nosa Terra a quen eu, particularmente, atopo fanfarón, arrogante e histriónico. Pois eu – insistiu Lolo – estou identificado con Enmek Tofen. Pra min a Nosa Terra non tem razón non ten razón nesta disputa; hai que ser obxectivos (106).

Segundo se pôde deprender da narrativa ferriniana, tanto Maribel quanto Lolo são galegos e, aparentemente, naturais da região em torno do rio Arnoia, portanto, filhos

da Nosa Terra. As posições antagônicas que tomam diante da figura de Enmek Tofen e sobre que *país* teria razão na disputa – Nosa Terra ou Tagen Ata (= Galiza) –, podem ser encaradas como metáforas das cisões internas na Galiza frente à opressão de Castela e às tendências nacionais e separatistas.

Na seqüência dessa discussão, encontra-se um dos muitos cortes no relato de Fría, retornando o foco para a narrativa-moldura, que conta as férias do narrador e sua prima Maribel naquelas paragens aldeãs. Nesse trecho, verificam-se alusões a cidades galegas e a Otero Pedrayo – importante escritor, influente na formação literária de Méndez Ferrín. A afirmação de que Méndez Ferrín tem Otero Pedrayo como referência importante na sua carreira de escritor não foi localizada em qualquer estudo acerca do autor ou sua obra, mas se ouviu direta e pessoalmente do próprio Méndez Ferrín, em julho de 1995, na sala de seu apartamento em Vigo, durante visita que se fez a ele para o conhecer e tratar de questões pertinentes a projetos relativos a uso e apropriação de seus textos. – situando as personagens, mais uma vez, na Galiza e acentuando sua íntima relação com sua cultura e tradição:

Comparamos Allariz con Compostela, e maribel facía alardes, sem parar de falar, de sabedorías e erudicións adequeridas indubidabelmente na “Guía de Galicia” de Otero Pedrayo. Ela amaba a arte románica e o vela tan contenta facíame feliz a min tamén (106).

Fría retoma o relato da chegada de Enmek Tofen a Tagen Ata. Dindadigoe e seus homens ficaram apavorados frente ao poderio demonstrado pelo adversário. Algo deveria ser feito para se evitar o confronto:

Didadigoe, daquela, enviou harautes mensaxeiros. Chegados estes ante Enmek Tofen, foron recibidos cunha severa cortesía. Isebelt tem un fillo de Dindadigoe, dixeron. Chámase En Dovel. Se chegamos a un acordo, reinará un día. Unificará as Terras da Nosa Terra e de Tagen Ata. O mundo ficará, así, en equilibrio polos séculos dos séculos (108).

Na versão do mito apresentada por Green, a batalha é logo imediata à chegada das tropas adversárias. Já na reconstituída por Roberts, encontra-se um primeiro momento de luta, sob a utilização de recursos sobrenaturais, para somente depois se buscar uma trégua, a partir de um falso e ardiloso acordo de paz:

Mallolwch convocó a sus guerreros y pidió consejo. Estaban orgullosos de su destreza en la lucha, pero al mismo tiempo les aterrorizaba el calibre sel ejército galés y el colosal tamaño de Bran. Tras horas de de discusiones y razonamientos, decidieron retirarse por el río Liffy, destruir el puente e intentar retener a los galeses en el río. Al principio, la estrategia pareció

funcionar ya que, cuando los galeses trataron de cruzar al río, sus embarcaciones eran barridas hacia el mar con los rápidos de la corriente.

Cuando Bran vio que sus tropas estaban en apuros, se puso un casco, apoyó un escudo sobre su espalda y se lanzó al otro lado del río de manera que sus pies quedaron en una orilla y su cabeza cubierta con el casco en la otra. De esta forma creó un puente en el que se agolparon sus tropas para luchar contra los irlandeses. Hasta la fecha, el escenario de aquel prodigioso episodio se llamó Baile Atha Cliath (Aquel que es jefe, sea puente), pues fue allí donde Bran ayudó a sus hombres a asaltar el fuerte. El lugar se llama hoy Dublín (95).

Segundo Roberts, quando Mallolwch viu que Bran escapara de sua primeira armadilha, recorreu a um ardil semelhante ao que empregara com os gigantes do Pote de Gradel. Sabendo que Bran era enorme e que nunca pudera entrar numa casa, estar sob um teto, mas que esse era um de seus grandes desejos, aproveitou-se disso:

Cuando el rey Mallolwch vio a su ejército amenazado por el peligro de la derrota, decidió probar con el engaño. Atrajo a Bran con la oferta de negociar un una mansión lo suficientemente grande como para que cupiera dentro. Bran, jamás en su vida, había estado bajo techo y era algo que deseaba experimentar fervientemente; de modo que cuando los irlandeses se lo ofrecieron, Bran aceptó de lleno. El rey Mallolwch ordenó a sus hombres que construyeran la inmensa casa, con todo detalle y sin escatimar en los gastos para su decoración. Sin embargo, había ideado también utilizar la caza para coger por sorpresa al rey Bran. Sus obreros colgaron una bolsa de cada uno de los cirn postes que sujetaban el tejado. Dentro de cada una se escondería un guerrero totalmente armado que, a la señal, saltaría para atacar a los galeses cuando éstos hubieron bebido bastante cerveza.

Antes de que Bran entrara en el salón, Evisseyen lo inspeccionó (95).

Como as bolsas parecessen se mover, Evisseyen resolveu revistá-las e lá encontrou os homens de Mallolwch. Com discrição e destreza, matou-os um a um:

Evisseyen asintió con un gesto, apoyó su mano en la bolsa, notó la cabeza y la aplastó de forma que el hombre que había dentro murió al instante sin emitir sonido alguno. Entonces, Evisseyen se aproximó a la siguiente e hizo lo mismo, repitiendo la operación hasta matar a todos los hombres que había en las bolsas (96).

Assim, quando os dois reis chegaram para tentar o acordo de paz, dentro das bolsas não havia um homem vivo sequer. “Celebraron un banquete durante el cual se expresaron su mutuo aprecio y juraron mantener amistad eterna” (96).

Mas Mallolwch, firme em seu propósito de enganar Bran, “sacó a Branwen de la cocina, ataviada con un rico vestido, para demostrar a Bran que se encontraba bien” (96). Nissyen, o pacifista, pedia a Bran que selasse a paz; Evisseyen, o belicoso, “le

susurró al oído la historia de los soldados en las bolsas” (96), clamando por guerra. “Nissyen fue tan convincente que Bran, finalmente, se ablandó” (96).

Mas Evisyten, que era o efetivo detonador de toda essa desavença quando castrou os cavalos,

lo aceptó, aparentemente, diciendo: “Majestad, estrechemos nuestros lazos acordando que Gwernm, el hijo de Branwen y Mallolwch, suceda a Mallolwch en el trono de Irlanda cuando muera. Que venga el muchacho para investirle” (96)

e é assim que, na versão contada por Roberts, introduz-se o filho da pobre prisioneira de seu marido-rei.

No texto ferriniano, Enmek Tofen também cede à proposta feita por Dindadigoe, “aconsellado polo seu irmán Lodr” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 108) – a quem Maribel chama de “O pacificador” (108) –, aceitando que En Dovel possa reinar unificando Nosa Terra e Tagen Ata. Mas “o seu outro irmán, Kodraf, gardou silencio, un silencio cargado de disgusto” (108), pois “amaba a discordia sobre todas as cousas” (108).

Afastados os presságios da guerra e tranquilizados ambos os lados, “os da Nosa Terra e os de Tagen Ata decidiron celebrar os acordos de paz cunha festa. Reunironse (...) en torno a unha grande fogueira, pra comer e pra beber” (108). E assim festejando, cumpriram o acordado:

Impuxéronlle [a En Dovel] unha coroa de ouro e pedras preciosas sobre os sedosos bucles, negros coma a pedra de acibeche. Completamente espido, agás o cinturón de veludo recamado de pérolas, sentáronno nun alto escano que presidía os asentos de todos os convivas. En Dovel cruzaba as súas manciñas sobre o peito sonrosado. A calor da grande fogueira púñalle os beizos encarnados coma dúas cereixas. Todos amaban xa a En Dovel. Ambas as tropas sentían o corazón amolecer, estragarse de confianza e abandono ao contemplar o meniño que algún día há reunir os reinos e pór concordía no mundo enteiro (109).

A paz e a felicidade incomodavam Kodraf. “El é o traidor, o ruín, o malvado que endexamais descansa e tem que facelo mal indefinidamente” (109). Movido por sua ira cega, “Kodraf bota man ao coitelo” (109). Não se contém mesmo perante os dois reis, os dois exércitos: “diante de todo o mundo, choutaba até o alto do sitial de En Dovel, agarraba a este e tiraballe o corazón pra fóra” (109). Cumpria sua missão de desarmonizar.

Todos emudeceram. “Un silencio metálico” (109). Os reis “eram dúas estatuas” (109). Ninguém podia crer no que via. “Kodraf, cun berro animal, collía xa a En Dovel

polas perniñas e chimpábao na fogueira” (109). A guerra tornava-se definitivamente inevitável.

Na versión do mito galês, Mallolwch acepta a sugestión de Evisyten para que trouxessem o menino a fim de que todos o vissem e se pudesse selar o acordo de paz. “Pero cuando éste pasó junto a Evisyten, el consejero real lo cogió de pronto por los pies y después de girarlo por toda la habitación lo lanzó de cabeza a la chimenea” (Roberts, 1995: 96). A brutalidade de Evisyten também deixou todos espantados:

Los irlandeses, estupefactos ante la injuria, se levantaron en armas y comenzaron a luchar, confiados en que los hombres de las bolsas saldrían para ayudarles. Sin embargo, pronto se dieron cuenta de que no iba a ser así y de que estaban en inferioridad de condiciones. La batalla en la enorme mansión se prolongó, y los irlandeses enviaron a por refuerzos (Roberts, 1995: 96).

Na narrativa ferriniana, a reação diante do ocorrido com o menino é semelhante àquela verificada no mito: “o rei da Nosa Terra desenvaiñaba a espada Derbfolll e unha luz cegadora fixo que, por un intre, todos os seus homes cubrisen a vista cos escudos” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 111). O rei de Tagen Ata inmediatamente correspondeu no gesto: “Por fronte del, Enmek Tofen puxo o seu chapeu sobre a testa, e das tesouras do lobo Vela saíron sete lóstregos que feriron os ollos non só das tropas de Tagen Ata, senón tamén das da Nosa Terra” (111-112). Dois elementos sobrenaturais, incorporados à história, enfrentam-se: a espada Derbfolll e as tesouras do lobo Vela.

O relato de Fría destacou o enorme poderio de Tagen Ata, a colossal figura de Enmek Tofen, seus exércitos de homens e de macacos e a águia Cirus. O espanto e o terror que essa enorme força provocou nos de Nosa Terra foram transmitidos aos seus ouvintes: “Van derrotar á Nosa Terra – dixera moi alarmado, e pódose de pé, o Carrollas. Van acabar connosco, Fría – exclamara de seguida Xela” (112).

Iniciada a batalla, “os monos de Rama executaron puntoalmente o seu traballo” (112): dividiram e atacaram as forzas inimigas. “Moitos homes da Nosa Terra caeron mortos. Tamén morreron boa cantidade de orangutangos. Pro ocorría que o número dos homes de Dindadigoe non minguaba” (113). Assim, cada vez menos macacos, “pro o número dos seres humanos da Nosa Terra era o mesmo” (113).

O sábio e prudente Lodr logo logo entendeu o que estaba acontecendo: “Dindadigoe mandara facer un grande lume. Sobre el puxera o pote da vida e mais da morte, ou sexa o Pote de Gradel. Cada home que era morto, facíao cocer no pote e saía

vivo del, fumegando e disposto pra continuar loitando” (113). Enmek também se deu conta da estratégia inimiga: “O Pote de Gradel – exclamou finalmente Enmek Tofen, e a súa voz choutou até as derradeiras extremas da Nosa Terra, até o mar e máis aló do mar” (113).

Os cozidos no pote retornavam para batalha, porém não podiam mais falar, perderam essa faculdade humana. Assim Fría explicou à sua platéia o que de fato sucedia: “en realidade os homes mortos convertíanse en homes do Outro Mundo, por isso non falaban” (113). Eram mortos-vivos, espécie de zumbis, seres que adquiriam o poder de transitar entre os dois mundos, o de cá e o de Más Allá, como antes já se explicou, e somente retornavam com a capacidade de se manterem lutando.

Sem apontar que narrador enuncia a questionamento, se o autodiegético ou se Fría, introduz-se no texto a seguinte reflexão: “Endexamais, ¿quen podería afirmar que moitas persoas deste relato, e mesmo nacións enteiras, non pertencen ao Outro Mundo? ¿Non si?” (113).

Primeiramente, caberia aqui indagar a qual relato se refere a pergunta? Se ao mítico, enunciado por Fría, ou se ao outro, que emoldura aquele. Ou será aos dois? A seguir, seria essa uma questão posta por qualquer dos narradores, dentro da lógica própria do relato que faz, ou pelo autor virtual, na enunciação de uma dessas pessoas do discurso, embora não definida? Por fim, que nação poderia ser do Outro Mundo? Nosa Terra (= País de Arnoia) ou Tagen Ata (= Galiza), considerando-se que a indagação partisse diretamente de um daqueles narradores? Qualquer nação genericamente falando, admitindo-se a indefinição do sujeito? Ou Galiza, optando-se por que a interrogação fora um fluxo da consciência autoral?

Desenvolvendo-se essa última hipótese, mais pertinente caso se levem em conta outras obras do autor na leitura e no entedimento da complexidade de seu mundo imaginário, onde se encontram alegorias da Espanha, da Galiza, de diferentes grupos políticos da nação, como, por exemplo, *Retorno a Tagen Ata* (1987) e *Arnoia, Arnoia* (1990), pode-se sugerir algumas chaves de compreensão.

Ser do Outro Mundo, estando neste dos seres vivos, é ser zumbi, um morto-vivo sem a possibilidade de falar. Assim sendo, não se poderia ver aqui uma alegoria do bloco nacionalista galego frente aos grupos autonômicos, que apoiam e são apoiados por Castela? Isso porque os nacionalistas nunca deixaram de lutar, mesmo quando

derrotados pela imposição do poder central ou traídos em seu próprio seio, mas, porém, jamais lhes foi dado o direito à *fala* oficial, ficando, de certo modo, relegados à clandestinidade subversiva?

Dando continuidade ao mesmo raciocínio, essa nação do Outro Mundo não poderia ser a Galiza, que viveu seguidos séculos sem o direito à sua língua natural, isolada que ficou dos espaços oficiais da cidade e do poder, mas nem por isso abandonou a luta frente à Castela?

São possibilidades de se ler essa intromissão na narrativa de um trecho sem as marcas de seu sujeito enunciativo. São chaves possíveis para se adentrar na ideologia que enforma o texto ferriniano. São preenchimentos autorizados, que podem contribuir para a leitura que aqui se propõe, vendo a presença do insólito, do sobrenatural, como provocadores um estranhamento que leve o leitor, destinatário virtual, a questionar e, assim, a repensar-se como indivíduo e enquanto sujeito da nação, reconstruindo, desse modo, sua história.

De volta ao relato de Fría, reencontra-se a narração da batalha entre os de Tagen Ata e os de Nosa Terra, na qual participam, além dos dois exércitos de vivos, o exército de *reavivados* no pote, os macacos e a águia Cirus. Esta, “Colle co seu peteiro a Dindadigoe e chimpalo no medio do mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata” (113). Morrem soldados que, cozidos no caldeirão de Gradel, retornam à batalha. Morrem macacos. As forças de Enmek Tofen, antes monumentais, reduzem-se muito, frente às de Dindadigoe.

A águia, procurando finalizar sua missão, dirige-se até onde jogara Dindadigoe a fim de exterminar-lhe a vida. “Véndose perdido, o rei da Nosa Terra colle a espada Derbfoll pola contra da man e lánzaa contra Cirus a maneira de dardo” (114), ferindo-a mortalmente. “Cirus pérdese no horizonte (...) pra caer no mar, num sitio no que aínda hoxe é o día en que a espada Derbfoll agarda por aquel que está dito que há de rescatala do silencio e da derrota” (114).

Esse final dado a Derbfoll, na narrativa ferriniana, tem sua matriz mais próxima no ciclo arturiano. Artur só se torna rei após retirar de uma pedra a *maravilhosa* espada Excalibur, que ninguém antes conseguira desencravar, porque somente o verdadeiro e escolhido líder o poderia fazer. Quando o rei bretão, miticamente considerado *o unificador* daquele povo, está morrendo, pede a um de seus pares que jogue a espada na

água, a fim de que lá permaneça submersa e guardada, até que seu futuro merecedor apareça e a venha resgatar. Conforme a versão de *A morte de Artur*, de Sir Thomas Malory: “And therefore go thou lightly again and do my commandment; as thou art to me lief and dear, spare not, but throw it in” (Apud ABRAMS, 1993: 358).

Em desvantagem numérica, porque seus homens morriam e seu exército de macacos desertara, mas os soldados de Tagen Ata sempre retornam *avivados* do pote, e privada do auxílio da águia Cirus, Nosa Terra ia sendo derrotada.

Isebelt, vendo perdidos aos de Tagen Ata, concibe unha estrucia derradeira. Disfázase de guerreiro da Nosa Terra, armándose con todas as armas que lle eran propias. Disimulada pola boraxeira, corre até a porción de Parderrubias máis próxima ao campamento da Nosa Terra. Alí déixase caer no chan, de tal xeito que os homes da Nosa Terra coidaron que era un dos seus mortos. Transportáronna até onde estaba o Pote de Gradel e puxéna a cocer dentro del. Daquelas, Isebelt presionou co lombo e cos pés contra as paredes do Pote. Fixo unha forza inmensa, unha forza sobrehumana. Pensou en Tagen Ata, nas ofensas que Dindadigoe lle fixera a ela e máis á súa xente. Pensou en Enmek Tofen. As súas cativas forzas chegaron a ser forzas inmensas. Co poder xa dun xigante, dun ser atroz como Enmek Tofen, Isebelt rachou en dous o Pote de Gradel, e morreu alí mesmo co esforzo. Isebelt rachou o pote (114-115).

Foram as vontades de Isebelt que lle deram a forza sobrenatural, gigantesca, com que ela acaba partindo o pote e devolvendo aos seus a esperanza da vitória. Foi o seu desejo de vitória e de liberdade que a levou à morte.

Destruído o caldeirão mágico, “ouvíronse, entón, voces escuras e gravísimas que se queixaban” (115). Novas percepções do insólito. Os queixumes “viñan da banda da Lagoa de Antela, ou Lago Beón” (115), de onde, um dia, emergiram dois gigantes. “Eran as voces agres da xente do xigante que sacara o Pote de Gradel do Outro Mundo” (115), reclamando. “A batalla suspendeuse” (115).

De Tagen Ata, somente restavam cem homens em condição de continuar a luta. “Os da Nosa Terra, [em número dez vezes maior, estavam] tristes e acovardados pola perda do Pote de Gradel” (115). Enfrentaram-se os dois lados numa batalha final, até a morte. “Tirando forzas de onde non as tiñan, sangrando por terríbeis feridas que lles deixaban ao descuberto as entrañas, os de Enmek Tofen entraron (...) ao apelido de Tagen Ata, Tagen Ata, Tagen Ata” (115).

O clamor do relato de Fría novamente contagiava seus ouvintes, que vez por outra não resistiam e se identificavam na história mítico-lendária que ela lhes contava: “Tagen Ata, Tagen Ata – berrou Lolo todo inflamado. Silencio, idiota, que nós somos

da Nosa Terra – corteille eu con foz firme” (115). Essa não é a primeira vez que eles divergem quanto a de que lado estão na contenda, nem a primeira assunção de serem de Nosa Terra. Vê-se aqui uma nítida contaminação da ideologia do relato mítico, enunciado por Fría, nas personagens do relato-moldura, que nunca questionaram a veracidade daquele, senão que o aceitam, com todas as suas interferências sobrenaturais, entendendo-as mesmo no percurso histórico de sua nação: “nós somos da Nosa Terra”.

O último contraponto que aqui se estabeleceu entre a narrativa de Méndez Ferrín e as versões do mito celta, procurando comprovar ser esse a principal fonte do relato ferriniano, concentrou-se no momento em que o menino é brutalmente assassinado por seu tio e, por conseqüência disso, a guerra entre as duas nações torna-se inevitável.

Recuperando o texto de Roberts naquele mesmo ponto, vêem-se as forças de Tagen Ata inferiorizadas, porque que muitos de seus soldados, escondidos nas bolsas, foram secreta e arditosamente mortos. Apavorados e com medo, “prendieron fuego bajo el valdero, lo llenaron de agua y lo prepararon para utilizar sus mágicas propiedades y revivir a sus muertos” (ROBERTS, 1995: 96). Portanto, o caldeirão do Outro Mundo, do *Más Allá* também é utilizado no mito para *avivar* mortos durante a batalha.

Do mesmo modo que no texto de Méndez Ferrín, as forças de um dos lados diminuía, com as baixas da guerra, e as do outro se mantinham sempre as mesmas, com o cozimento dos mortos no caldeirão.

Cuando Evisseyen se dio cuenta de que había matado al mismo hombre por Segunda vez, dedujo la táctica de los irlandeses. Peleó hasta llegar al caldero, se metió dentro de un salto y empujó con los brazos las paredes con todas sus fuerzas. El recipiente se cascó y se rompió en dos mitades. Para desgracia de Evisseyen, el esfuerzo hizo estallar su corazón y, finalmente, pagó por su nefasta decisión que había llavado a aquella masacre (ROBERTS, 1995: 96-97).

Comparando esse trecho do mito com a narrativa ferriniana, de pronto se vê que nele não interferem outros elementos insólitos além do caldeirão. Contudo, no texto de Méndez Ferrín, é a irmã quem destroi o pote mágico, permanecendo vivo seu irmão belicoso – Mais tarde se verá o fim de Kodraf, que não se salva vivo até o desfecho da narrativa.. Dessa forma, o autor galego atribui um importante papel à mulher, que deu a vida para tentar salvar sua pátria. No conjunto da obra ferriniana, há mulheres exemplares, igualmente a Isebelt, sempre destacadas por sua importância enquanto

questionadoras da consciência ideológica do papel que desempenham ou por serem agentes efetivas das mudanças operadas. O exemplo mais nítido é Rotbaf Luden, *Retorno a Tagen Ata*.

Tornando a Roberts, para continuar o processo comparativo, volta-se ao momento em que Evisseyen quebrara o caldeirão:

Sin la posibilidad ya de reanimar a sus refuerzos, el ejército irlandés se fue reduciendo hasta que todos sus hombres fueron asesinados. En la facción británica, por otra parte, las bajas fueron también numerosas y, finalizada la batalla, sólo quedaban en pie siete soldados galeses de la gran horda que había entrado en Irlanda para invadirla. Hasta el Bran murió tras ser herido com una flecha envenenada (ROBERTS, 1995: 97).

Até aqui, constata-se apenas que o texto ferriniano incorporou outras referências lendárias, e que nele a batalha aparece ampliada e mais rica em detalhes, até se chegar à morte de Enmek Tofen. Ainda se pode afirmar que a fonte básica venha sendo o mesmo mito.

Fría contara que os dois restos de exército – o de Nosa Terra com apenas cem homens e o de Tagen Ata dez vezes maior – partiram para o enfrentamento final, até a morte: “Contra o principio da tarde, as forzas de Enmek Tofen e de Dindadigoe estaban xa igualadas. No crepúsculo, os dous chefes enfrontábanse e matábanse o un ao outro” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 115-116). Não são raras na história da Península alusões a batalhas em que um exército bem menos numeroso do que seu adversário chega à vitória. O período de Afonso I de Portugal é recheado desses tipos de relato.

Estavam aniquilados os dois exércitos. Restavam vivos somente Lodr, o irmão pacificador, e Kodraf, o belicoso:

Despois de facer unha pira com todos os seus caídos – Enmek Tofen e Isebelt no cumio –, Lodr deu morte a Kodraf. El fora o causante de canto mal lle acontecera a Tagen Ata. El capara os cabalos de Dindadigoe e matara En Dovel. O cadavre de Kodraf ficou ao ar, sobre a terra de Parderrubias, pra ser pastura das feras e das aves carniceiras” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 116).

Veja-se que, ao deslocar para a personagem feminina, Isebelt, a função salvadora de destruir o pote, suprimindo-a de Kodraf, afastando seu relato da absoluta equivalência com o mito, Méndez Ferrín acaba por despir Kodraf de qualquer significação positiva. Ele morrerá pelas mãos do irmão pacificador, sua antítese plena no nível da narrativa, ficando para ser alimento de animais carniceiros, predicativo que é lhe atribuído por ilação natural, a partir de suas ações animais e bárbaras.

No desfecho da batalha, conforme a versão do mito, “al saber que iba morir, [Bran] convocó a los siete sobrevivientes para que le prometieran que le cortarían la cabeza y la llevarían a Londres para enterrarla en White Hill” (ROBERTS, 1995: 97). Há outros aspectos na versão do mito que Méndez Ferrín não utilizou em sua narrativa. Parecem muito específicos para a situação original do conto galês, como a referência à França, aos oitenta e sete anos que os sobrevivente tardariam para cumprir sua missão, etc. Assim fizeram, a cabeça lhe foi cortada e levada para Londres, onde enterrada permaneceu até que Guilherme, o Conquistador, “mandó cavar para hacer los cimientos de su grande torre, em Londres, los obreros la desenterraron y, desde entonces, Londres se há visto assolada por plagas y enfermedades de forma intermitente” (97).

No texto de Méndez Ferrín, encontra-se um possível paralelismo para essa cabeça cortada e transportada até a Inglaterra. Lodr era o único sobrevivente da guerra e desejava muito, mais do que qualquer outra coisa, o renascimento de Enmek Tofen. À morte de Artur, na tradição lendária do ciclo arturiano, corresponde uma esperança no seu renascimento e retorno para re-unir os bretões. Assim:

Antes de depositar o seu corpo no curuto da pira, arrincoulle o corazón. Lodr navegaba en dirección a Tagen Ata co corazón de Enmek Tofen. Das cincocentas naos, ficaba a penas unha. Os obxetos do Outro Mundo, perdidos pra sempre. Morreram os orangutangos, os seres humanos e a aguía Cirus. La en Tagen Ata, agardaba Malabron pra reconstruír o apaís, xuntamente com Lodr. (...) De xeonllos sobor da ponte do navío, Lodr sostiña o corazón de Enmek Tofen nunha copa de prata. Unha luz cegadora surtía do corazón e ventos estraños gobernaban de seu as velas e o leme. Cantaba o mar unha múltiple cantiga de tristura no couel e na quilla. Cun xesto estricto, Lodr deixa caer o corazón de Enmek Tofen no mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 118).

No lugar da cabeça, o coração. No lugar de sete homens, apenas o irmão pacificador. Ao invés de chegar até seu destino, cai no mar. “O corazón entra nas augas ao tempo que un lóstrego vivísimo cega os ollos de Lodr. O día escurece, prodúcense tronos espantosos, todo o mundo é cuberto por un manto de frío” (118). A natureza concertada resolve por si:

O corazón de Enmek Tofen é comesto por una maragota das pedras. Días máis tarde, a maragota é pescada e vendida na praza dunha pequena vila de Tagen Ata, perdida no escuro confín da Grande Fraga. Mercada por unha moza chamada María, esta cómea cocida com balocas e aceite cru. María, entón, concibe a Enmek Tofen pola boca. No seu seo vaise formando de novo o poderoso herói de Tagen Ata. E nacerá de novo, segundo os desexos de Lodr (118).

O fato de o novo e futuro Enmek Tofen- espécie de redentor sempre e eternamente esperado, como o Messias bíblico, rei Artur ou D. Sebastião – nascer do mar – já que o seu fenômeno gerador fora a ingestão do peixe que engulira seu coração – remete para a origem da família do rei Llyr: “Su carácter divino viene representado por su patronímico: ‘Hijo del mar’” (GREEN, 1995: 34). O irlandês Bran (= Enmek Tofen) é filho de Llyr.

A presença do peixe, nesse final, aponta para outros aspectos igualmente relevantes. Primeiro, “o peixe está associado ao nascimento ou à restauração cíclica” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 703), e é a partir dele que, segundo o texto ferriniano, nascerá Enmek Tofen, restaurando o seu reinado em Tagen Ata. Depois, “ele é ao mesmo tempo *Salvador* e instrumento de revelação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 703), e Enmek Tofen, concebido pelo peixe, representa o *salvador* esperado – semelhante, como já se anotou anteriormente, a tantos outros anteriores ou posteriores a ele na tradição mítico-lendária do ocidente – , representa aquele que revelará aos novos a grandeza passada de Tagen Ata. Por fim, “se Cristo é freqüentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, (...) Ele próprio é simbolizado pelo peixe” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990: 703-704); e se Cristo é filho de Maria, gerado não pelo ato sexual, mas pela intervenção divina – e sobrenatural –, pode-se inferir que Enmek Tofen acaba aqui identificado com Ele.

Nesse momento, a narrativa de Méndez Ferrín migra da tradição celta dos tempos pagãos e assimila a tradição cristã. Aliás, esse teria sido, efetivamente, o percurso natural da colonização da Galiza, desde os celtas até à romanização, que não os elimina, senão que os assimila.

Enquanto Lodr retornava a Tagen Ata, “na Nosa Terra axiña ían començar as asembleas de labregos, pra iniciar unha nova época que acabase por sempre coa tiranía dos señores” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 118), mas o medo permanecia em seus corações. Com o nascimento de Enmek Tofen, o novo e esperado, “cecais a Nosa Terra volte ser ameazada” (118).

Ao encerrar sua versão do mito de Branwen e Dendigeidfran, Green comenta que “los rasgos sobrenaturales se abren paso de forma persistente a largo de todo el relato” (1995: 35), conforme também se verifica no texto de Méndez Ferrín. Mas, se o conto mítico se inscreve no gênero Maravilhoso, visto que o sobrenatural nele presente

é aceito sem questionamentos e suas causas não aparecem ali explicitadas; o relato ferriniano deve ser encarado como um representante do Realismo Maravilhoso, porque se apropria desse mito, recria-o em outro ambiente, faz com que dialoguem nele dois tempos históricos, e introduz-lhe, a partir desses recursos, prováveis causas verossímeis porém desconectadas de suas conseqüências.

Assim lido o texto complexo que é Fría Hortensia – enquanto pertencente ao Realismo Maravilhoso –, um novo olhar se volta para a história galega e uma outra maneira de se ver a realidade pode ser encontrada. Com isso, talvez se expliquem a impossibilidade de a Galiza se libertar do julgo de Castela, as permanentes cisões internas, a inquietante espera dos nacionalistas, enfim, a situação de nação colonizada que Galiza vive até hoje. E tudo sem a necessidade de recorrer ao do Outro, à cultura do colonizador/opressor, mas com a própria matéria mágica de sua tradição autóctone. Povo meigo, Galiza meiga.

Como admitiu Fría, essa “foi a historia dunha das cinco invasións que sofreu a Nosa Terra. Unha historia que, coma todas, é incompleta” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 118). A história da Galiza, a da Ibéria Atlântica, a de toda a Península e, mesmo se pode crer, a do ocidente ou a do mundo todo é sempre incompleta, está sempre aguardando um final.

Bibliografia

- ARES VÁZQUES, Maria Carme *et alli Dicionário Xerais da língua*. 4ª ed. Vigo: Xerais, 1993.
- BERAMENDI, Justo G. & NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel 2ª ed. *O nacionalismo galego*. [s/l]: A Nosa Terra, 1996.
- CAMÕES, Luís Vaz de *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 1982.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain *Dicionário de símbolos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.
- GREEN, Miranda Jane. *Mitos celtas*. Madrid: Akal. 1995.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- KRUTA, Venceslas. *Os celtas*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MALORY, Sir Thomas. *A morte de Artur*. In: ABRAMS, Meyer Howard (editor) (1993). *The Norton Anthology of English Literature*. New York: Norton & Company.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. Fria Hortensia. In: *Amor de Artur*. 2ª ed. Vigo: Xerais, 1993. p. 89-119).

_____ *Arnoia, Arnoia*. 3ª ed. Vigo: Xerais, 1990.

_____ *Retorno a Tagen Ata*. 2ª ed. Vigo: Xerais, 1987.

ROBERTS, Timothy R. *Celtas – mitos y leyendas*. Madrid: Libsa, 1995.

SONSOLES LÓPEZ. Perfil biográfico; O espacio literario: O conto; O conto en Méndez Ferrín; Análise da obra e Comentario: O Suso. In: MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. *Contos*. 2ª ed. Vigo: Xerais, 1990. p. 11-40.

PHILOCTETES

Flavio García
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

A opção do escritor galego Méndez Ferrín por intitular sua narrativa com o nome da personagem central, Philoctetes, tomado de empréstimo à mitologia grega e grafado com Ph da forma latina, representando o Φ , indica, de pronto, a intenção de filiar seu texto ao ciclo de (re-)leituras e (re-)escrituras por que vem passando o mito helênico do arqueiro que, ferido no pé, se vê abandonado na ilha de Lemnos, até o dia em que, necessário à guerra de Tróia, é procurado por seus antigos companheiros aqueus. Tratado e curado pelo médico Macaón, volta, então, à batalha e, com o auxílio de seu arco e flechas, é figura fundamental, se não essencial, na tomada de Tróia.

O relato ferriniano se inicia informando que *Nokao, contista, recibiu formidábel e estraña carta, que deixou o seu ánimo en suspenso. Leuna por terceira vegada, agora en outa vos, dando, por veces, chuchadelas ao cachimbo* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 9). Nokao, nome da personagem-contista, estabelece nova ligação da narrativa ferriniana com o mito grego, partindo da imagem sonora do significante, provavelmente tomado a partir da sua forma em castelhano. Assim, Méndez Ferrín promove um “jogo paranomástico”, aproximando, também semanticamente, *Macaón* e *Nokao*. Logo, quando “Nokao”, personagem-contista da narrativa galega, é “lido”, tem-se uma referência direta a *Macaón*, médico que sanou a “incurável” ferida do Filoctetes helênico.

Desse modo, vê-se que *Macaón* representa aquele que restituiu a saúde física e, por extensão, espiritual, a Filoctetes. Igualmente fez *Nokao*. Philoctetes, preso político porque *un día viram-no repartir unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 9), havia perdido a liberdade física, de ir e vir, e a liberdade de pensamento. Encarcerado, impediram-lhe a leitura, e a palavra escrita não lhe chegou por longos trinta e dois anos. *Nokao*, então, é capaz de devolver a Philoctetes a liberdade perdida porque *Nokao é un contista* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 9). Nesse sentido, *Nokao*, personagem-contista, é também médico. Médico que liberta a “alma” de Philoctetes da prisão imposta pela interdição da leitura. Tem-se aqui a

primeira parte da re-escritura do mito: Philoctetes escreve a Nokao uma formidável carta para agradecer-lhe o poder de cura que suas palavras escritas tiveram.

Tendo o mito de Filoctetes como fio condutor, Méndez Ferrín monta sua narrativa sobre a tradição: *Philoctetes* não é uma versão primeira, mas se reporta a muitas outras. Entender o mito é desfazer os seus nós. E, do mesmo modo que Ferrín, Philoctetes, personagem, é leitor que escreve, desconstrói, reconstrói, como faz com o conto de Nokao:

O intento foi desesperado. Direille que tencionei compartillar cos personaxes do seu libro, o ambiente de liberdade en que se movían. Escollin un conto. Seu tiduo é “Medo”; vostede coñece o argumento; vostede tallou o argumento. Eu entro cando a vella se decata de que está fechada na catedral. (...) Pro deseguida maxinei que o meu papel no conto era facer que a vella non morrera de medo. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 102)

Philoctetes é uma atualização do mito. Leitor-(re-)escritor de Nokao, ele transporta-se imaginariamente para a narrativa escrita por Nokao:

Asín estaba no seu conto, señor Nokao, determinado. Pro eu só tiña unha idea fixa: facer que a vella non morrera. Realmente eu non me decatara da inutilidade do meu intento. Tratábase de quitarlle toda a forza trágica ao conto. E todo estaba previsto. Eu sabía que a vella ia morrer e derixinme a ela. Petaba na grande porta ferrada e as súas maos non arrincaban bruído ningún, somentes unha door intensa, anguriente. Ela ouviu os meus pasos e viume avanzar cara ela. Abriu uns ollos enormes e berrou, unha vez, dúas veces, como estaba previsto no conto. E eu decátome de que o meu papel no conto é o de unha visión, a vella creme unha visión. Inclina a testa pra un lado e logo pra abaixo, con aér automático, de resorte. Morre. Todo estaba previsto na construción, na ordenación perfecta de acontecementos do seu conto. E eu saio do conto. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 102)

O jogo construído por Méndez Ferrín lembra os textos do *Corpus Hermeticum*, de Umberto Eco: um leque de interpretações se abrindo para o leitor, de modo que interpretar é realizar o eterno jogo de associações, com um signo se reportando a outro (Cf. ECO, 1993: 37-38). O leitor, acompanhando Philoctetes, empreende sua busca de sentidos. *Philoctetes* configura-se um texto plural, na acepção barthesiana:

(...) Quanto mais o texto é plural menos se escreve antes de eu o ler; não o submeto a uma operação predicativa - conseqüente com a sua natureza própria -, chamada *leitura*, e eu não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que dele se serviria em seguida como de um objecto que se desmonta ou uma praça que se cerca. Este “eu” que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde). (BARTHES, [s.d.]: 16).

O leitor, então, tenta fazer a sua própria leitura, pois, como explicita Roland Barthes, (...) *ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados recebem novos nomes; os nomes chamam os nomes, reúnem-se, e esse conjunto pretende que de novo o nomeiem; nomeio, denomino, volto a nomear* (BARTHES, [s.d.]: 16). Além da busca de sentidos que se empreende no texto, a leitura permite que se mantenha viva a lembrança. Assim, nas palavras de Barthes, (...) *é precisamente porque esqueço, que eu leio* (BARTHES, [s.d.]: 17), e, para não esquecer, escreve-se.

Méndez Ferrín reconstrói o mito para que a ação do tempo não corroa sua memória. Isso vem ratificar o jogo de releituras presente na narrativa ferriniana. Seguindo-se os passos de Barthes, lê-se *Philoctetes* sabendo que ele já foi lido antes: (...) *é necessário que a leitura seja também plural, sem ordem de entrada: a “primeira” versão de uma leitura deve poder ser a última versão, como se o texto se fosse reconstituindo para acabar num artifício de continuidade, contendo assim o significante uma figura suplementar: o deslizar* (BARTHES, [s.d.]: 19). Seria, portanto, impossível reler *Philoctetes* em sua forma original, primeira. Os séculos já impuseram ao mito leituras múltiplas. Se a leitura de Ph(/F)iloctetes vem sendo refeita, ainda conforme Barthes, (...) *é para obter, como sob o efeito de uma droga (a do recomeço, da diferença), o texto plural: igual e novo, e não o “verdadeiro” texto.* (BARTHES, [s.d.]: 20).

Na apresentação de *Philoctetes* a Nokao, *Eu chámome Philoctetes e na actualidade son preso político* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 99), percebe-se um outro traço que liga a personagem ferriniana à grega. Na tradição helênica, *Philoctetes* estava preso e isolado na ilha de Lemnos devido a uma chaga pestilenta no pé. O *Philoctetes* galego é um preso político, e o cárcere, em que está encerrado, corresponde, paralelamente, à ilha de Lemnos. Sua pestilência, causa da reclusão, foram as palavras que “exalaram” de *unhas follas de papel*, que ele distribuía, *nas que estaba escrito algo moi fremoso* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 99).

Na tragédia de Sófocles, o tempo vivido por *Philoctetes* na ilha marca um longo período de dor e sofrimento:

(...) Quando eles aqui aportam, filho, dirigem-me palavras compassivas e, condoídos de mim, dão-me alguma porção de alimento ou algum vestido; mas, quanto a levar-me para a pátria, todos se negam, quando disso faço

menção. Assim, vou sucumbindo, miseravelmente, há já dez anos, vítima da fome e das dores provenientes desta chaga insaciável que me devora. (SÓFOCLES, [s.d]: 306-312)

E, como na tragédia grega, Philoctetes, preso político, também enfrenta longos anos de reclusão. O Filoctetes grego ficou isolado na ilha por dez anos, o Philoctetes galego teve sua dor prolongada:

(...) Teño cincuenta anos. Cando tiña dazaoito eu era un revolucionario. Un día víronme repartir unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso, pero que non lembro. O que me viu non ficou calado. Despois fixéronme pór pola parte de eiquí das reixas. Principiei a ser preso político, a estare pola parte de eiquí das reixas, hai trintedous anos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 99).

O Filoctetes helênico era vítima da fome e das dores e dos odores de sua ferida, o Philoctetes galego, do boicote às leituras. As palavras escritas, depositárias do saber, figuram, no texto ferriniano, como instrumento de guerra, produzido pela “pena” sobre o papel, em relação direta com as flechas e o arco do Filoctetes grego, simbolizando sua presença e força, e esse seria um outro traço de aproximação da narrativa ferriniana com a tradição mitológica. Philoctetes, *home ilustrado* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100), reivindica o direito à leitura, parte “essencial” de sua vida, quando conversa com o diretor do sistema penitenciário:

- Eu era un home ilustrado, señor. E coido que non representaría moito pra o penal, que eu recibira libros e xornás de vez en cando.

Tremíalle o bigodiño ao me responder:

- Vai contra o regulamento. Amais vostede sería o último en recibir libros. Vostede é un revolucionario, un enemigo da orde establecida. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100) (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100)

Segundo as versões do mito, Filoctetes havia sido ou ferido com suas próprias flechas ou mordido por uma serpente. Na narrativa de Méndez Ferrín, a causa do ferimento aparece atualizada: (...) *Comtemporaneamente, il acciona un botón e féchanse as dúas follas da porta colléndome un pé..., feríndome, esmagándome* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100). Uma porta automática é acionada e lhe fere o pé, como punição por sua atitude: mandar *unha cadeira á cabeza* do diretor (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100). Nessa parte da narrativa, dois aspectos da tragédia de Sófocles funcionam como camadas que se misturam na tessitura do texto ferriniano: a primeira delas é a dor: (...) *Ui, que dor! ... Que dor! ... Ai, ai, ai! ...* (SÓFOCLES, [s.d]: 168, vv. 743), expressões de sofrimento que se traduzem na narrativa: (...) *eu no chao, louco de*

door (...) (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100); a segunda é o local pequeno e sombrio onde Filoctetes encontrara abrigo: (...) *e eu, sozinho, debaixo deste exíguo tecto, via-me obrigado a ser o criado de mim próprio* (SÓFOCLES, [s.d.]: 149, vv. 282-284), espaço que é, metaforicamente, representado pelo *calabozo de castigo: Despertei no calabozo de castigo. Ha saber vostede, señor Nokao, que o calabozo de castigo non ten lus* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 100).

Conforme certas versões do mito, o Filoctetes helênico foi abandonado na ilha de Lemnos por causa do odor incômodo produzido por sua ferida. A reclusão do Filoctetes galego foi ocasionada por sua atuação política, e tanto a sua ferida no pé quanto o mau cheiro aparecem depois de trinta e dois anos de prisão: *Non sei cantos días pasaron até que chegou o fedor. Eu decatábame de que o pé fedía. Non me preocupaba porque tiña a cabeza parva e suaba moitísimo* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 101). Isso permite afirmar que Méndez Ferrín, leitor-(re)-escritor, forjou uma relação homóloga entre a pestilência física da personagem grega e a ameaça de corrupção produzida pelas idéias “exaladas” da atividade política de sua personagem através das palavras escritas.

Na mitologia grega, Filoctetes é salvo por *Macaón*. Na narrativa galega, o médico, que livra Philoctetes do sofrimento de não-ler, utiliza-se de uma forma de poder contemporânea, possível apenas a partir da modernidade, reagindo às ordens do diretor do sistema penitenciário, diante do estado de saúde em que se encontrava o herói preso e ferido: - *Vou diretamente a pór isto en coñecimento das autoridás sanitarias.* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 101). Agora, a autoridade de deuses e heróis se traveste: são autoridades sanitárias e outros diversos poderes estabelecidos e aceitos pela coletividade no mundo contemporâneo.

Talvez cause surpresa, ao leitor desavisado, o fato de o Philoctetes galego acabar tendo o pé amputado, numa opção do médico: - *Isto vai mellor. Dóille o pé, ¿ non é? (Doíame). É que llo tivemos que cortar. Contoume o director o incidente* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 101); Mas essa surpresa pode ser perfeitamente justificada, já que o Filoctetes grego conquista Tróia através do arco e das flechas, símbolos, portanto, de sua presença, e essa conquista se dá depois da cura do pé. Para o Philoctetes galego, o pé não é a parte essencial em sua luta, tomando-se, por referência, a relação que teve com o movimento revolucionário, com os ideais, com as palavras,

com o texto, símbolos maiores de sua existência: *E diume un libro. (...) Cando se pasan trintedous anos sen ler un libro e despois se le un como o seu, é unha sensación de plenitude vital (...)* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 101). À amputação do pé, castração dos movimentos, corresponde a desinterdição da leitura, facilitada pelo médico e proporcionada pelo encontro da obra de Nokao-contista, em um movimento antagônico.

Não poderia haver coisa pior para um herói grego do que ser abandonado em uma pequena ilha, esquecido pelos deuses e pelos povos. O Filoctetes de Sófocles nos anuncia, penosamente, o seu infortúnio: *Ai, quanto sou infeliz e odiado pelos deuses! Da minha desgraça não chegou a fama à pátria nem a nenhum ponto da terra helénica* (SÓFOCLES, [s.d.]: 148, vv. 254-256). Para a personagem ferriniana entrar em um livro, desmontá-lo, refazer leituras é um ato heróico. A leitura proporciona a libertação, como mesmo atesta Philoctetes na carta a Nokao: *(...) Direille que tencionei compartillar cos personaxes do seu libro, o ambiente de liberdade en que se movían* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 102).

No *Filoctetes* de Sófocles, o herói tem um final feliz. Na narrativa de Méndez Ferrín, a proposta de otimismo nasce a partir da leitura na sua pluralidade. Apesar do pé amputado, do sofrimento na prisão, dos longos e dolorosos anos, Philoctetes se salva, conforme se pode perceber por suas próprias palavras: *Tiven unha sensación de felicidade completa, de fartura* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 103). A narrativa termina apontando para a felicidade da personagem, que deve ser encontrada nas leituras e releituras, caminhos de libertação. É o que declara Philoctetes redimido no desfecho de sua carta de agradecimento a Nokao-contista: *(...) Gracias a vostede puíden saír, despois de trintedous anos, da parte de eiquí das grades a un mundo inédito e libre* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 103).

Mesmo mutilado, o Philoctetes galego caminha pela catedral, espaço da ficção de Nokao, personagem-escritor construído por Méndez Ferrín e, ao mesmo tempo, leitor de Philoctetes, enquanto destinatário de sua carta, resgatando aí o sonho do Filoctetes grego, sua fabulação pessoal, de imaginar-se lutando na guerra da qual fora aliado pelo abandono em Lemnos. Desse modo, a catedral de Ferrín/Nokao forma par analógico com a Tróia do texto grego, cheia de perigos e medos.

Ao final da narrativa, Nokao termina *de ler a carta e, por parte, apagóuselle o cachimbo. Tiroulle a cinza* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 103). As cinzas

da Tróia destruída graças ao arco de Filoctetes. As muralhas vencidas pelo sonho-leitura de ambos os Ph(/F)iloctetes organizam e são organizadas pela(s) narrativa(s) de (Ferrín/)Nokao, o que já as transforma em metáforas dos próprios significantes textuais. Destruídas as barreiras da vida carcerária, resta apenas **Nokao**, leitor-escritor-leitor, **no caos** da perplexidade: *Longo paseou a grandes pasos o seu despacho. Estaba perplexo* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 103).

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, [s.d.]. p. 16.
- ECO, Humberto. “Interpretação e História”. In: *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 37-38.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. “Philoctetes”. In: *Percival e outras histórias*. Vigo: Edicións Xerais, 1993.
- SÓFOCLES. “Philoctetes”. In: *Tragédias do ciclo troiano*. Lisboa: Sá da Costa, [s.d.].

AMOR DE ARTUR

Luís Flávio Siczkowski
(Centro Universitário da Cidade)

“Icelui Preux vers les Roches décrites
Alloit chantant les vertus et mérites
Du Prince Artus, des bons tant regretté,
Et récitait sur son luth argenté...”
Jean-Baptiste Rousseau, Roches de Salisburi
(1713)

“.....
non quelli a cui fo rotto il petto e l’ombra
con esso un colpo per la mán d’Artú.”

(Dante, Comedia, Inferno, canto 32, 61-62.)

Com esses dois fragmentos apresentados em epígrafe, Méndez Ferrín aponta para a tradição literária que mantém viva e atualizada a lenda arturiana e, ao mesmo tempo, anuncia sua intenção de inscrever *Amor de Artur* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 13-36) nesse ciclo de leituras, o que faz segundo a compreensão barthesiana de que se lê para não se esquecer e que, portanto, se escreve para perpetuar a memória (Cf. BARTHES, 1980: 16-17). Assim, sua narrativa pode ser encarada como tentativa de ilustrar uma seleção de sentidos apropriados da tradição legendária.

O primeiro parágrafo, formado por um único período, nomeia qual sentido da lenda Méndez Ferrín pretende iluminar: *Rei Artur soubera, pola boca mesturadora de Galván, que Guenebra lle era infidel con Lanzarote* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 13). A narrativa ferriniana percorrerá o episódio da infidelidade de Genebra e de Lancelote, envolvidos num amor adúltero que rompe, a um só tempo, o pacto de vassalagem do cavaleiro para com o seu senhor e o compromisso da esposa para com o seu amo (Cf. ANDREAS CAPELLANUS, 1985).

O valente rei bretão, capaz de desencravar a valorosa Excalibur e enfrentar destemidamente poderosos inimigos, diante do que lhe conta Galvão, é tomado não pela ira avassaladora contra os amantes traidores, o que era natural de se esperar, senão por um sentimento de profunda tristeza que o deixa de *corazón mancado* e o faz chorar *con bagullas de fogo* e gemer de tal modo que *encañecíalle de cuspe os bigodes e a barba* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 13). Isso porque, para Artur, Genebra *fora a benamada, a única, a gavota do mencer chuvento, a pel cegadora de neve ardorosa, a seguranza*

pétrea dos estados, o azafrán dos xantares de cerimonia (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 13), e *Lancelote, o castrón carregado de graza nos combates, o tizón aceso en cada ollo, a fidel presenza armada e repetida non sabe Artur dende cando, e parécelle que dende sempre, en cada solaina, en cada porta, ao pé de todas as escadas, no trunfo de todos os torneos* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 13).

Traído pelos dois seres que mais estimava, o fragilizado rei Artur, ao invés de punir a adúltera Genebra, pede-lhe que retorne ao leito nupcial, no que não é atendido pela rainha. Humilhado, o senhor da Tavóla Redonda vê seu pedido negado e não entende o porquê. Diante disso, o narrador ferriniano, aliado ao leitor dessa tradição legendária, declara, como se fosse também sua a dúvida, que *non comprende Rei Artur a razón da súa dor inmensa* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 17).

Aquele que, em sua corte, reuniu e chefiou os seletos cavaleiros que demandariam o Graal, símbolo do supremo conhecimento, e o protegeriam, parte agora em demanda do reconhecimento interior. Sendo o Graal, nos hieróglifos egípcios, o vaso que representa o coração humano, necessitando encher-se de sangue ou de espírito santo (Cf. SCHWARZ, 1994: 33), pode-se inferir que o rei bretão procura entender as razões do seu próprio coração, Graal simbólico, repositório do auto-conhecimento.

Na tentativa de encontrar resposta para suas recentes aflições, rei Artur se exaure, dorme e tem um sono inquieto, durante o qual sonha com Francastel, a velha morada dos seus, e acaba se encontrando com o mago Merlin, antigo protetor e conselheiro: *O corazón de Artur palpita lene coma unha avelaiña á vista do máis sabio dos bretóns e dos sabios do mundo* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 21). O encontro com Merlin, primeiro indício de solução para o problema que assola rei Artur, se reveste de significações concernentes ao universo da androginia: *Polo medio do soño rei Artur ergue do chán a Merlín e ambos béixanse na boca. Rei Artur séntase aonda o lume e déixase pentear os cabelos por Merlín* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 21).

Ainda que se possa admitir que, para aquela sociedade, dois homens beijarem-se na boca não sugerisse homossexualismo, a presença de tal atitude em um texto do século XX ocidental aponta, no mínimo, para uma ruptura das barreiras interpostas entre as possibilidades de relacionamento familiar ou social para pessoas do mesmo sexo. Simbolicamente, pentear os cabelos de alguém pode ser interpretado como sinal de atenção, de boa acolhida, e deixar-se pentear, como sinal de amor, de confiança, de

intimidade (CHEVALIER et GHEERBRANT, 1990: 155). Desse modo, pode-se dizer que Merlin acolhe Artur com especial atenção, e Artur o ama, confiando-lhe sua intimidade. Relação tão estreita, quase simbiótica, aparece espelhada na fala de Merlin antes mesmo que rei Artur lhe interrogue: *Antes de o Rei falar, Merlín explícalle que destruíra Francastel no pasado pra non se ver obrigado a recibir nel a Artur e non ter que responder, en virtude das leis da hospitalidade bretona, ás preguntas do Rei sobre o por que dos amores de Guenebra e Lanzarote do Lago* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 21). Contudo, em sua função de advinho e conselheiro, Merlin manda que Artur procure Roebek de Tagen Ata, topônimo cunhado por Méndez Ferrín para designar, no conjunto de sua obra ficcional, a própria Galícia, dizendo-lhe que este lhe dará um sinal indicando a sua disposição para receber o rei bretão, a fim de lhe oferecer os caminhos que o levem à compreensão das atitudes de Genebra e Lancelote.

Enquanto aguarda pelo sinal de Roebek, em Tagen Ata, refugiado em uma pousada, rei Artur é exposto a uma nova situação enigmática - a primeira foram as atitudes de Lancelote e Genebra - que, todavia, será a chave para a compreensão das relações andróginas que explicam o adultério de Genebra e a traição de Lancelote: chega à pousada um cavaleiro, trazendo um coelho morto, que solicita ao hospedeiro que mande assar o animal. Atendido o seu pedido, ao ver o prato pronto, o cavaleiro chora desesperadamente e foge. Sua inesperada reação comove a todos os presentes e faz com que rei Artur também fique com vontade de chorar.

Avisado por Merlin de que rei Artur o procura, Roebek prepara-se para o encontro e manda que um pagem vá buscar o rei bretão. Tão logo se vêem, rei Artur reconhece prontamente o *meigo* e lhe declara que sua intenção não é apenas saber a causa da infidelidade, mas recuperar Genebra, possuí-la novamente. Roebek já o sabe.

A essa altura, o rei ferido relata ao mágico a cena que presenciara na pousada e conclui que está *a pensar que ese episodio tem algo que ver coa a razón e causa das (...) [suas] desdidas* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 28). Roebek de Tagen Ata, naturalmente, responde-lhe que não se engane *pois a historia do cabaleiro é a cifra da (...) [sua] propia* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 28) e lhe conta a causa do desespero do cavaleiro:

O cabaleiro que viches na pousada vivía moi feliz na súa terra. Con el tiña un seu fillo pequeno, a quen amaba sobre todas as cousas. O cabaleiro disfrutaba moito coa cetrería e tiña unha aguiá ensinada que era a máis

veloz e valente ave de presa que puidera ser no mundo. Un día, a aguia arrebatoulle ao cabaleiro o seu fillo e saíu voando, con el nas poutas, cara as montañas. O cabaleiro chorou moito a perda do ser que máis quería e, un día, paseando ao azar cun seu besteiro, viu como a que fora súa aguia daba caza a un coello. Desexoso de se vingar de quen lle roubara o fillo, ordenou ao besteiro que matase ao coello a fin de deixar a aguia sen a súa presa. Así o fixo o besteiro e a aguia fuxiu velozmente ás alturas. Colleu o cabaleiro o coello e dirixiuse á festa de Conarán. Foi aí cando ti viches como entregaba o coello ao pousadeiro e como lle pedía que o adoviase. Cando este llo apresentou cociñado, o cabaleiro ollou pra el *e viu que o coello tiña os ollos do seu fillo*, o roubado pola aguia. Daquela chorou amargamente. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 28)

Intrigado, rei Artur pregunta a Roebek o significado daquela historia, e este lle responde que o que acabara de contar non se tratava de una historia, mas sim de un enigma, que Liliana resolverá, restituindo ao rei a paz e explicando a perda de Genebra e a traición de Lancelote. Liliana é a esposa secreta do Lancelote do Lago e rei Artur deberá seduzi-la, desfrutando os prazeres do amor.

Ultrapasada a hesitación e vencido o desespero inicial, rei Artur se encontra con Liliana e terminam facendo amor. Deslumbrado con o corpo nu da muller de Lancelote,

a súa man percorre o lombo de Liliana cuberto de finísimo veludo de ouro, como o de Guenebra. Como o de Guenebra, pensa Artur, e aparta o cabelo escuro, como o de Guenebra, e bica a fronte de Liliana, os labres inchados e quentes de Liliana, como mesmo os de Guenebra após do amor que eles dous soían. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 34)

Embragado pela paixão que lle acomete, rei Artur fecha os ollos e sonha acordado con Lancelote, Genebra, Merlin, Roebek e

cando abre os ollos, os ollos de Liliana descóbrenlle un puzo de amor inmenso no que bebe Artur augas mestas de sabedoría. Porque os ollos de Liliana falan todo. Os ollos de Liliana son os ollos de Guenebra e Liliana era coma Guenebra porque ambas amaban a Lanzarote e Lanzarote amaba a ambas e a través de Lanzarote circulaban linfas de identidade escura e rutilante. Todos amaban a Artur no seu deliquio. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 34)

Rei Artur, enfim, alcanza seu Graal interior, entende o significado do enigma do homem da pousada e, igualmente, enigma de sua existência junto a Genebra e Lancelote. Rei Artur chora, chora como aquele cavaleiro da pousada que viu nos ollos do coelho o olhar do seu próprio filho perdido. Chora porque reconhece em Liliana aquele coelho; entende que Genebra equivale ao filho roubado; Lancelote é a águia; e ele mesmo, o cavaleiro desolado.

Num misto de alegria e dor, o rei se compraz com o amor de seu cavaleiro, reconhece que ele próprio era o fogo que consumia os olhos de Lancelote e conclui:

Que Lanzarote procurara a Guenebra pra posuír nela, na súa carne de mazá ulente camoesa, a carne de misterio de seu señor Artur. Que Guenebra amara a Lanzarote porque amaba sobre todo e sobre todas as cousas a Artur e, posuída por Lanzarote, era posuída por aquel que máis cego amaba a Artur e a cegueira lle transmitía, embebedados ambos os dous de Artur. Que uns se xuntaban a outros porque furando galerías de traición e sombra nos corpos - e nos imaxinares - prohibidos, amataban a sede de Artur que a todos esligaba, na que todos profesaban en ardor sen lindes. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 35)

Estabelecendo, no próprio universo da narrativa, essa teia de relações de sentido, Méndez Ferrín parece recorrer à visão platônica do mito do andrógino (Cf. PLATÃO, 1977: 46-54), fazendo com que Lancelote e Artur representem o andrógino masculino; Genebra e Liliana, o andrógino feminino e os casais Liliana e Lancelote, Artur e Genebra, o andrógino dual. E somente Artur, enquanto figura central, corresponderia ao ser ideal, representação de todos, próximo dos deuses. Segundo Pierre Brunel, as referências ao mito fundador, que aparecem na primeira versão da Gênese, falariam de um criador e de uma criatura andróginos (Cf. BRUNEL, 1988: 57). Já na segunda narrativa, *Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa - homme et femme il les créa* (GÊNESE apud BRUNEL, 1988: 17). Sendo assim, Pierre Brunel conclui que essa narrativa postularia uma bissexualidade de Deus e mostraria em sua dupla imagem, Adão e Eva antes da queda, a harmoniosa coexistência do masculino e do feminino, uma primitiva criação que teria realizado um andrógino perfeito. Depois, o pecado original teria causado a separação dos sexos (Cf. BRUNEL, 1988: 57-58). Essa leitura da narrativa ferriniana, que aqui se desenvolve, está autorizada pelas diversas e variadas leituras que, ao longo dos séculos, vêm tentando iluminar a tradição legendária da Távola Redonda e da Demanda do Santo Graal, chegando mesmo a afirmar, a partir de uma ótica cosmogônica, que:

Artur simboliza a constelação da Ursa Maior. A sua estrela principal chama-se Arcturus e indica a Estrela Polar. Deste modo, Artur incarna o eixo polar. O universo inteiro procede deste ponto fixo que determina a sua organização vertical, emanação da vida à qual o Rei está associado. "O Rei e a Terra formam um só". (SCHWARZ, 1994: 17)

Essa visão deílica de Artur, representação do andrógino semi-deus, com poderes que chegaram, num tempo mítico, a ameaçar o Olimpo (Cf. PLATÃO, 1977: 48), explica por que Galaaaz, considerado filho de Lancelote pela tradição legendária, é

aquele casto cavaleiro que alcança e guarda o Graal. Sendo assim, se *naquela noite Liliana concebiu a Galaad, fillo de Artur e non de Lanzarote, por amor mesmo de Lanzarote. A Galaad que acadará o Graal* (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 35), Liliana concebeu o ser quase perfeito, que outrora se aproximara dos deuses supremos. A andrógina Liliana/Genebra concebeu o filho de Artur, o filho andrógino de Artur/Lancelote, restituindo à humanidade a sua completude perdida no momento em que os deuses, temerosos da força terrenal, partiram o homem em dois, costuraram cada parte cindida, arrematando-a no umbigo, marca que o ser humano estaria fadado a carregar eternamente para que não se esquecesse jamais da punição sofrida e do poder dos deuses, que dispersaram cada parte pelo mundo afora, separada uma da outra, com o eterno destino de busca impossível de seu complemento apartado (Cf. PLATÃO, 1977).

Rei Artur, ao perceber que encontrara o Graal interior, coração cheio do sangue pulsante e repleto do espírito sagrado, tendo fertilizado Liliana, deita-se, descansa e cai em sono profundo:

E, baixo a dóce cantiga silandeira de Liliana, Artur ficaba dormido fondamente, porque aquel castelo era Avallon e Liliana a fada que gardará o seu soño milenário até que os días da ledicia cheguen de novo ás terras do occidente do mundo nas que as pedras e os silencios atribulan os nosos corazóns escravos, os nosos corazóns escravos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 35-36)

Rei Artur tem a sensação do dever cumprido. Espera a chegada vindoura de Galaaz, o retorno do homem inteiro, completo, sossegado, em paz consigo e restituído de sua metade. Rei Artur aguarda a recomposição de uma humanidade quase perfeita para, então, acordar do seu sono milenar e, de Avalon, tornar ao mundo, um mundo melhor.

Bibliografia

- MÉNDEZ FERRÍN, X, L. Amor de Artur. In: *Amor de Artur*. 2ª ed.. Vigo: Xerais, 1993. p. 13-36.
- BARTHES, R. A leitura e o esquecimento. In: *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 16-17.
- ANDREAS CAPELLANUS. *De Amore*. Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo. 1985.
- SCHWARZ, F. et alii *A Lenda de Artur*. Lisboa: Nova Acrópole. 1994.
- CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.
- PLATÃO *O Banquete*. Lisboa: Europa América. 1977.
- BRUNEL, Pierre (Dir.) *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions du Rocher. 1988.

LORELAI

*Luís Flávio Sieczkowski
(Centro Universitário da Cidade)*

A narrativa curta de Méndez Ferrín inicia-se com uma epígrafe que traduz a beleza encantatória de Lorelai: “Fremoso o seu sorrir coma un grand fato de bisontes brancos” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 55). Percebe-se, pela metáfora do rebanho, que a lenda mantém vivo o poder enigmático, sedutor e, sobretudo, grandioso dessa jovem mulher.

Méndez Ferrín dá continuidade, ao falar de um sorriso transcendente, ao perfil marcante de Lorelai. Enquanto figura alegórica, que corresponderia a uma dualidade de escolha, ou seja, traria em si, ao mesmo tempo, paradoxalmente, um caldeirão onde se misturam e se confundem a força da atração e a da repulsa, característica nascida dentro do clima instaurado pelo romantismo alemão (BRUNEL, 1988: 972), Lorelai é, ainda, na narrativa ferriniana, essa mulher que guarda os seus encantos.

A lenda de Lorelai, após séculos de transformações, foi incorporando elementos responsáveis pelo poder atrativo. A voz era a força de seu charme, capaz de atrair os barqueiros que trafegavam pelo rio Reno. Seu olhar, tal como o da figura mitológica da Medusa, que “petrificava” aqueles que se aventurassem a uma aproximação mais ousada, também seduzia como que aprisionando. A visão da feiticeira, penteando os seus longos cachos loiros, sob a claridade dourada da lua, exercia sobre a vítima a magia da beleza física. No poema de Loeben, *Lorelei, eine Sage vom Rhein* (Lorelei, uma lenda do Reno), a musa romântica põe na voz todo o seu charme (BRUNEL, 1988: 974). Méndez Ferrín, portanto, não poderia faltar ao compromisso de um diálogo inicial com um dos aspectos essenciais desse dualismo: a atração. O escritor anuncia e desenvolve uma personagem cuja força maior advém de um sorriso arrebatador.

O mistério que paira em torno das várias ramificações da lenda de Lorelai também ganha a mesma intensidade na narrativa ferriniana até o momento em que a viajante revela a Aba Upseig que ela própria é Lorelai.

A lenda tem, tradicionalmente, como pano de fundo, um “sítio trágico e pitoresco do vale do Reno que também lhe legou o seu nome: um rochedo de ardósia, o Lürley.” (BRUNEL, 1988: 970. Tradução nossa). O rochedo, unindo-se às forças do rio,

formava uma das passagens mais perigosas para os barqueiros. Lorelai é, portanto, uma ondina por excelência, deusa que se liga às forças essenciais da água, como se lê no Handbuch für Reisende am Rhein (Manual para uso de viajantes do Reno), uma dessas versões, publicada a partir de 1818, por Aloys Schreiber, onde é narrado um episódio em que três cavaleiros fazem parte de uma expedição cujo objetivo é capturar a sereia viva ou morta. Embora tenham conseguido escalar o rochedo, Lorelai escapa sem dificuldades da emboscada chamando o seu pai Reno, que lhe vem em socorro, enviando-lhe duas ondas que tomam forma de dois cavaleiros brancos. (BRUNEL, 1988: 975). Já na narrativa de Méndez Ferrín, a imagem secular do ambiente, dominado pelos elementos primordiais rocha/água, cede lugar a um espaço basicamente agrário: “A estrada preta e lisa estava deitada pola chaira aquela, dourada dos trigos. No lonxe erguíase un cómaro cun pobo vermello e requeimado na aba.” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 55). Se os jovens românticos alemães sentiram a necessidade de, no final do século XVIII, valorizarem literariamente a paisagem pictórica do vale do Reno, dando vazão aos anseios da corrente romântica, Méndez Ferrín traz para a narrativa contemporânea o cenário galego, que se destaca não só por ter sido, desde suas origens, uma região destacadamente agrária - donde a passagem da viajante pelos trigais -, mas também por ter sido envolvido num clima de magia e de mistério, temas germinados pelas inesgotáveis peregrinações a Santiago de Compostela. Lorelai precisa ser viajante, pois, como argumenta Sartre, a obra do escritor é a sua própria vida, ela “liga os episódios concretos como resposta a certas questões, porque a obra completa e exprime a vida.” (CHALENDAR, 1978: 12). Se Lorelai é vista, até o momento em que revela sua verdadeira identidade, como aquela que vem de terras distantes, é apenas para torná-la mais facilmente entendida no nevoeiro do mito e, portanto, mais plenamente aceita no plano social. Lorelai é, na narrativa ferriniana, uma mulher da terra, vivendo o papel da mulher moderna perfeitamente adaptada à era da velocidade:

Pasaba o automóbel de ela bruando coma un rinoceronte desbocado. (...) Ía o automóbel arrincándose lóstregos da verde pel de saurio aceirado. Era bela a máquina, lanzada ao gallope pola fita estreita, esmagando distancias coas rodas áxiles. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993. 55).

Méndez Ferrín não poderia furtar-se a colocar em cena um automóvel: símbolo da “evolução em marcha e suas peripécias” (CHEVALIER, 1990: 101). Assim, o cenário apresenta um contraste entre o aspecto rudimentar dos trigais e o brilhantismo

da máquina. Passado e presente têm encontro marcado na narrativa: “A auriga, bêbeda de imensidade e violencia, levaba firme a mao fina no volante” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 55).

Lorelai-Viajante caminha ao encontro de si mesma buscando achar, no antigo local, a Lorelai-Adormecida. Um jogo de imagens se interpõe refletindo três “Lorelais”. A primeira, como já dito, é a viajante, que, tendo deixado para trás todos os seus dissabores, teme não mais ser reconhecida depois da metamorfose. Essa primeira Lorelai caminha em direção a seu próprio conhecimento e representa o desejo incontido do narrador em desnudar as máscaras que travestem o mito. A descrição física da Lorelai-Viajante permite que se ligue um fio com a personagem lendária tradicional: “A fina mao, si, con dedos longos e dourados, coma a mese de arredor; o pelo era tamén dourado e o corpo outo e firme, de partes harmoniosas, igual que o ondear dos trigos baixo o vento” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 55). Se a figura de Lorelai, na narrativa mítica, penteava os seus cachos loiros, a cor dos cabelos pode ser representada, na narrativa ferriniana, pelos trigais, o que mantém uma estreita relação do texto moderno com a tradição. A Lorelai-Viajante é comparada à beleza, ao movimento e à coloração dos trigais como se ela tivesse saído, juntamente com eles, do âmago da terra. Assim, a narrativa rompe com a lenda demonstrando ser ela agora uma mulher cujo vigor foi retirado, como os trigais, do fundo da terra, tornando-se humana.

É através de Aba Upseig que Lorelai entra em contato com suas próprias memórias. A presença de uma velha no conto é bastante significativa: “Ao pouco tempo entrou unha vella apoiada num caxato. A vella falaba moito (...)” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 56). Simbolicamente, “escapar às limitações do tempo pode ser expresso tanto no passado quanto no futuro; ser um velho é existir desde antes da origem; é existir depois do fim desse mundo” (CHEVALIER, 1990: 101). Posto desta forma, Aba Upseig detém a sabedoria e representa a memória que não pode ser perdida mas eternamente lembrada.

A ama de Lorelai, Aba Upseig, enquanto símbolo da memória, leva o leitor a virar as páginas do passado, percebendo que a história narrada por ela se calca em outras versões da lenda. A presença da dinastia dos Omj poderia se reportar ao ambiente medieval criado por Brentano em seu romance *Godwi, oder das steinerne Bild der Mutter* (Godwi, ou a imagem pétrea da mãe), surgido em 1801, onde Lorelai

aparece pela primeira vez numa *Liedchen* (pequena canção) (Cf. BRUNEL, 1988: 972-973). Na narrativa ferriniana, pela fala reveladora da personagem Aba Upseig, o reinado da princesa Lorelai foi “unha triste historia...” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 56). A Lorelai de Brentano vive uma grande tragédia: é acusada de feiticeira, condenada ao claustro, vítima ou agente da queda no rochedo (suicídio?) (Cf. BRUNEL, 1988: 972-973). Assim como a Lorelai legendária, a segunda das três imagens de Lorelai refletidas na narrativa de Méndez Ferrín, aquela que ficou adormecida no inconsciente da vila, também conheceu um destino funesto, como narra sua ama:

(...) Lorelai era feia, horribelmente feia..., pro tiña o nome máis belo da vila e o sorriso máis belo que o mencer. O corpo da princesa era terriblemente groso e deforme. Non cabía máis comparación pra il que o de unha balea. Mentres foi meniña non tivo grande sofrimento..., xogaba sempre soa e non miraba nenas da súa idade pra facer comparanza da deformidade. Pero Lorelai un día fíxose Muller. Medráronlle uns seos coma de arroás..., agolpáronse montañas de graxa nas súas coxas e ela comenzou a se fixar en homes dende as ameas. Foi un choque espantoso, ficoulle o sentimento en carne viva, decatouse plenamente da súa fealdade e Sofriu, Sofriu... (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 56-57)

A Lorelai-Adormecida pertence então à visão trágica da lenda, pois é a mulher fatal destinada ao desencontro de um amor fiel e à sedução dos homens, obrigada a viver o seu papel de monstro solitário. No relato de Méndez Ferrín, Lorelai sofre terrivelmente pela sua feiúra. Não teria o narrador, propositadamente, a intenção de apiedar-se da Lorelai sedutora que jaz no inconsciente da humanidade? Por que uma mulher jovem e bonita serve de ponte para a morte? Por que Lorelai foi impedida de amar?

Seguindo-se o percurso de sofrimento da Lorelai ferriniana, presa ainda à imagem do espelho legendário, chega-se ao aspecto simbólico da torre criada pela princesa a fim de se enclausurar e se punir, como narra Aba Upseig:

(...) Fixo unha torre de marfín de oito metros de outura, e fechouse nela. A torre só tiña unha xanela, pequeniña, minúscula, e por ela sorría Lorelai coaquil sorriso aberto, fremoso coma un gran fato de bisontes. E díxome, despendíndose, antes de se pechar: “Vella Aba, agora xa teño onde ocultar a miña vergoña”. (...) E entrou na torre sebosa, inmensa, coaquiles seus touciños a pesarlle no espírito... De entón pra diante non voltou a saír máis da torre de marfín. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 57)

Do rochedo do vale renano à torre de marfim, Lorelai não encontra outro destino senão aprisionar-se no seu sedentarismo, de que é vítima. Mais do que isso, Lorelai se

tranca nessa grandiosa torre de marfim e se isola do mundo exterior, como se não tivesse vida própria, estigmatizada pela monstruosidade de seu aspecto físico.

A torre simbólica não se refere a uma tentativa de aproximá-la de Deus, como se percebe nas vezes em que há referências ao signo Torre de Babel (Cf. CHEVALIER, 1990: 888-889). Essa torre de marfim, em que se trancou Lorelai, é símbolo tão somente da “queda” do poder matriarcal na sociedade quando então a mulher era “considerada um ser sagrado” (MURARO, 1991: 5), que projetava sobre os homens a “inveja do útero” (MURARO, 1991: 5). A torre, pela dureza e resistência do mármore, representa a estrutura da “extraordinária dominância patriarcal” (MURARO, 1991: 27). do Cristianismo, responsável pela patologia de uma sociedade falocêntrica. A torre é a imutabilidade do “dinamismo patriarcal” (MURARO, 1991: 38-39) sobre a mulher. Por isso, a mulher passou a estar ligada à imagem de bruxa, de feiticeira, para poder ceder o seu poder ao homem. A Lorelai-Adormecida é na narrativa a representação da mulher oprimida pela patriarcalização exarcebada.

No jogo do espelho, essa segunda Lorelai, a Adormecida, vem mostrar por quanto tempo a imagem feminina ficou ligada à mulher serpente, à mulher Medusa, evocando, portanto, o término da hegemonia feminina. A Lorelai mítica (símbolo da mulher), associada à Medusa, ilustra quão fascinante e perigosa ela é, e seu olhar petrificante não é senão, freqüentemente, uma metáfora da explosão amorosa a qual o representante do sexo masculino deve evitar (Cf. BRUNEL, 1988: 1022). Os barqueiros que ousavam cruzar o rio Reno não eram tragados por Lorelai? A Lorelai ferriniana também não sofre por sua “monstruosidade”? Os homens não a evitam por ser ela portadora de um mal? Como mesmo narra sua ama:

(...) O caso é que moitos príncipes chegaron pra pedir o matrimonio, pro desque sabían a deformidade da raíña voltaban espantados á súa terra. Deixádeme lembrar... John, de Ospe; Aicl, de Bargundik; Claudfe, de Marffec... En fin, unha chea de iles, pro cando sabían, digo, o do corpo da princesa..., fuxían coma cervos. (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 57-58)

A fuga é a marca do medo do feminino, do poder castrador da mulher.

Entretanto, é no desfecho da narrativa que Méndez Ferrín anuncia a terceira imagem de Lorelai: Tendo sido repudiada por tantos príncipes, Lorelai finalmente encontra um cavaleiro, - imagem masculina - que lhe estende a mão. O Dr. Nesjklou Fael, indo à procura de Lorelai, ao encontrá-la, pergunta-lhe: “¿Queredes deixar de ser un monstro?” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 58). O médico traz o remédio para o seu

malefício, proporcionando-lhe a grande chance de se tornar um ser normal. Lorelai agora está completa. Seu sorriso único, símbolo de sua beleza interior, destituído de qualquer poder diabólico, resplandesce ao lado de sua normalidade interior.

A libertação de Lorelai da torre de marfim sugere a abertura da mulher para com o espaço exterior, a ruptura de seu estado incondicional de mulher doméstica, sedentária, sufocada por quatro paredes. As portas da prisão são abertas por um homem. A Lorelai ferriniana rompe com a Lorelai legendária ou a mulher fatal. Lorelai casa-se com o médico e nenhum mal recai sobre ele. Longe da torre, ele, o médico, olhará para Lorelai sem medo do encanto, do feitiço. Ambos olharão para o espelho e verão o reflexo de seus rostos sem máscaras, sem artifícios. A Lorelai ferriniana é a desmitificação da Lorelai legendária.

A narrativa “Lorelai” pode ser vista como uma apologia da integração do Eu feminino ao Eu masculino, pois

(...) o apego à sensualidade matriarcal do prazer imediato e o apego ao poder patriarcal tolhem o desprendimento do Eu necessário para sua interação igualitária com o Outro a cada nova situação existencial. A criatividade necessária ao Eu para o desempenho da alteridade exige liberdade e abertura para o novo, para se confrontar o mistério do mundo e da vida, incompatíveis com os apegos matriarcal e patriarcal, que tendem a generalizar e a estereotipar a conduta. (MURARO, 1991: 31)

A terceira imagem de Lorelai, a Lorelai-Renascida, representa, no plano da diegese, não apenas a volta da mulher à vila depois do processo de cura de seu mal físico, significando, a metamorfose e a subsequente transfiguração da Fera à Bela, mas atualiza sobretudo a temática do papel feminino numa sociedade ocidental onde os valores masculinos ficaram sedimentados, como a torre imperiosa de marfim, durante séculos. Quanto à lenda de Lorelai,

Nunca se elucidaram seriamente as razões de seu enfraquecimento a partir do início do século. É verossímil que as revoluções técnicas e morais aceleradas pelas duas grandes guerras sejam as primeiras responsáveis por isso: com o progresso dos meios de transporte e da indústria cinematográfica, as fontes do exotismo e do sonho se deslocaram para longe do rochedo de Bacherach; a fada empoleirada em seu rochedo não conseguiu abstrair-se sem perder sua especificidade de mulher fatal loira à margem do Reno. Ora o próprio rio, esse pai eterno, morre por ser represado, poluído, irradiado, canalizado; não saberia mais proteger as suas sereias. O progresso técnico acabou corroendo aquela que ele havia ajudado a desabrochar.

Mas o mito é igualmente atacado do interior pelas modificações da imagem da mulher nas sociedades ocidentais, bem como pela sua emancipação econômica e jurídica. Hoje esta fada infeliz, muito graciosa e resignada em

sua espera vã, pode parecer bem pueril, lacrimosa e reificada. (BRUNEL, 1988: 980. Tradução nossa.)

A Lorelai-Renascida faz parte das personagens modernas que surgiram à sombra do mito. Karl Valentin cria, em 1916, uma Lorelai que, além de utilizar expressões vulgares e dialetais, extravasa a angústia de passar seu tempo sobre um rochedo. O poema de Erich Käster, *Der Handstand auf der Loreley* (O apoio estendido sobre o rochedo de Lorelai), datado de 1932, não é senão um escárnio dos “heróis” que ainda acreditam na lenda arcaica alemã. No caso de Rose Ausländer, em *Lorelei*, de 1982, o poema vê em Lorelei a Bela Adormecida, que ainda espera pelo seu príncipe encantado. (Cf. BRUNEL, 1988: 981-982). Mas, no caso de Méndez Ferrín, parece que Lorelai conseguiu realizar duas proezas: a primeira, ultrapassando a espera da Bela Adormecida alemã, Lorelai encontra, como num passe de mágica, o seu príncipe travestido de médico; a segunda, Lorelai tem o final feliz, enquanto representante do feminino, ao lado do rei, figura masculina, vivendo com ele em par de igualdade, não havendo, no término do texto, a necessidade de destecer a sua vida para desfazer a imagem reprovável do sexo masculino, como se lê em “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (COLASANTI, 1985: 55-57).

Será que a narrativa ferriniana celebra a verdadeira metamorfose e emancipação do plano patriarcal na sociedade ocidental contemporânea ou seria apenas o ensejo de que um dia, ainda por chegar, homem e mulher reinem como rei e rainha “da vila e dos trigos” (MÉNDEZ FERRÍN, 1993: 60) ?

Bibliografia

- BRUNEL, P. (Dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988.
- CHALENDAR, G. et Pierrette. *Temas e estruturas na obra de Fernando Namora*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.
- CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COLASANTI, M. A Moça Tecelã. In: *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985. p. 55-57.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. Lorelai. In: *Percival e outras histórias*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1993. p. 55-60.
- MURARO, R. M. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H. et SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras* (Malleus Maleficarum). 3ª ed.. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991. p. 5-17.

