

STUDIA IBERYSTYCZNE

14

CRISIS, MOMENTOS DECISIVOS, NUEVOS COMIENZOS

2015



eds.

**Maria Filipowicz-Rudek
Bartosz Dondalewski
Xavier Farré**

Redaktor naczelny/Editora Jefe/Editor-in-chief

ANNA SAWICKA

Komitet Redakcyjny/Consejo de Redacción/Editorial Board

ROSANNA KRZYSZKOWSKA-PAWLIK (Literatura i kultura Hiszpanii / Literatura y cultura de España / Spanish literature and culture); EWA NAWROCKA (Literatura i kultura Ameryki Łacińskiej / Literatura y cultura de América Latina / Latin American literature and culture); XAVIER FARRÉ VIDAL (Literatury i kultury mniejszościowe / Literaturas y culturas minoritarias / Minority literatures and cultures); EWA STALA (Językoznawstwo iberyjskie / Lingüística ibérica / Iberian linguistics); ANNA RZEPKA (Literatura i kultura obszaru języka portugalskiego / Literatura y cultura de la lusofonía / Literature and culture of Portuguese-speaking countries)

Sekretarz/Secretaria/Secretary

MARIA FILIPOWICZ-RUDEK

Rada Naukowa/Comité Científico/Board of Advisors

BEATA BACZYŃSKA, Uniwersytet Wrocławski (Polska / Polonia); MAREK BARAN, Uniwersytet Łódzki (Polska / Polonia); JERZY BRZOZOWSKI, Uniwersytet Jagielloński (Polska / Polonia); ARTURO CASAS, Universidade de Santiago de Compostela (Hiszpania / España); UBALDO CERREZO RUBIO, Universidad de Alcalá (Hiszpania / España); JUAN DE DIOS LUQUE DURÁN, Universidad de Granada (Hiszpania / España); SILVIA KAUL DE MARLANGEON, Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentyna / Argentina); MARGARITA LLITERAS, Universidad de Valladolid (Hiszpania / España); GILLES LUQUET, Université Paris III, La Sorbonne Nouvelle (Francja / Francia); WIACZESŁAW NOWIKOW, Uniwersytet Łódzki (Polska / Polonia); ANTONIO PAMIES BERTRÁN, Universidad de Granada (Hiszpania / España); JANUSZ PAWLIK, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu (Polska / Polonia); RAMON PINYOL, Universitat de Vic (Hiszpania / España); BOGDAN PIOTROWSKI, Universidad de la Sabana (Kolumbia / Colombia); KLAUS PÖRTL, Johannes Gutenberg Universität Mainz (Niemcy / Alemania); EMILIO RIDRUEJO, Universidad de Valladolid (Hiszpania / España); ELŻBIETA SKŁODOWSKA, Washington University in Saint Louis (USA / EE.UU.); FRANCISCO TORRES MONREAL, Universidad de Murcia (Hiszpania / España); ALEXANDRE VEIGA, Universidade de Santiago de Compostela (Hiszpania / España); JOAN RAMON VINY MESQUIDA, Universitat de Lleida (Hiszpania / España); JOANNA WILK-RACIEŃSKA, Uniwersytet Śląski (Polska / Polonia)

STUDIA

| |
|-------------|
| 14 |
| 2015 |

IBERYSTYCZNE

**CRISIS, MOMENTOS DECISIVOS,
NUEVOS COMIENZOS**

**Crises, turning points, new beginnings
Kryzysy, punkty zwrotne, nowe początki**

eds.

Maria Filipowicz-Rudek

Bartosz Dondelewski

Xavier Farré

Kraków

© Copyright by Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego and individual authors, 2015

Corrección lingüística:
Angel Zuazo López (lengua española)
Xavier Farré (lengua catalana)
Bartosz Dondelewski (lengua portuguesa)

Redacción: Edyta Wygonik-Barzyk

Corrección de pruebas: Edyta Wygonik-Barzyk

Composición y ajuste: Studio ANATTA

Diseño de portada: Igor Stanisławski

La publicación está subvencionada por la Facultad de Filología
de la Universidad Jaguelónica

Publicado en forma de e-book junto con las 100 copias en papel

La versión principal es la versión en soporte digital

ISSN 2082-8594

Editor:
Fundacja Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego
Al. Mickiewicza 22, 30-059 Kraków
e-mail: sowiniec@gmail.com

Distribución:
Księgarnia Akademicka sp. z o.o.
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Librería digital:
www.akademicka.pl

Relaciones de crisis en el mundo galaico-lusófono-mirandés

| | |
|--|----|
| Maria Boguszewicz, <i>¿Cómo hablar de guerra, represión y exilio desde la perspectiva de género? Amor de tango de María Xosé Queizán</i> | 5 |
| Anna Kalewska, <i>O teatro mirandês ou a afirmação da identidade de uma minoria como testemunho da vitalidade e resistência de uma cultura submetida</i> | 15 |
| Marcos Nunes de Vilhena, <i>O eterno retorno – a cultura portuguesa em tempos de crise, numa perspectiva musical</i> | 37 |
| Magdalena Doktorska, <i>Música experimental electrónica portuguesa – uma aproximação teórica</i> | 61 |
| Michał Belina, <i>Lengua mirandesa: historia y sistema fonético</i> | 75 |

Relaciones de crisis en el mundo hispánico-catalán

| | |
|---|-----|
| Rozalya Sasor, <i>Katalońska pamięć historyczna i kryzys hiszpańskiej państwowości: przyczynek</i> | 85 |
| Marta Pawłowska, <i>La crisi, la política i la llengua. Estratègies de com conceptualitzar la difícil situació econòmica catalana: el cas dels discursos oficials d'Artur Mas dels anys 2010-2011</i> | 109 |
| Natalia Czopek, <i>Los momentos críticos de la historia de España descritos en los manuscritos de la colección “berlinesa” disponibles en la Biblioteca Jaguelónica de Cracovia</i> | 137 |

Maria Boguszewicz
Universidad de Varsovia
m.boguszewicz@uw.edu.pl

¿Cómo hablar de guerra, represión y exilio desde la perspectiva de género?

Amor de tango de María Xosé Queizán

Resumen:

La crisis económica que afecta a España desde 2008 genera varias preguntas en la sociedad sobre la clase política y su modo de solucionarla. Estas reflexiones llegan a la raíz misma del actual régimen político español y la revisión de la historia. Desde las posiciones feministas se intenta recuperar una perspectiva de género que permita incorporar a la mujer en el sistema hegemónico sin por ello neutralizar su toma de posición. *Amor de tango* de María Xosé Queizán es una de las posibles respuestas a este interrogante. Su modo de enfrentar la Guerra Civil en Galicia y la represión de la mujer en este territorio es más un intento de *humanización* del discurso historiográfico que su *desmasculinización*.

Palabras clave: *Amor de tango*, María Xosé Queizán, género, historiografía feminista, memoria histórica.

Abstract:

The economic crisis affecting Spain since 2008 raises several questions in society on the political class and possible ways of finding solutions for that. These reflections arises the questions about current Spanish political regime and revision of history. Feminists try to retrieve a gender perspective that allows

incorporating women in the hegemonic system without thereby neutralize their stance. *Amor de tango* of María Xosé Queizán is one of the possible answers to this question. His way of dealing with the Civil War in Galicia and the repression of women in this region is rather an attempt of *humanizing* his historiographical discourse than *demasculinization*.

Keywords: *Amor de tango*, María Xosé Queizán, gender, feminist historiography, historical memory.

La crisis económica que desde 2008 afecta a España y otros países europeos produce, como afirma Álvarez-Uría (2013: 630) “una amplia desafección de la política y de la clase que maneja los asuntos públicos”. Esta desafección consiste también en el rechazo del *mito de la Transición* y de la memoria histórica del Estado sobre la Guerra Civil y el franquismo (Vinyes, 2009: 23-66). Dentro de la corriente revisionista del franquismo, destaca la reelaboración de la historiografía desde la perspectiva de género. Si bien generalmente en España se emprendió esta tarea hace algunos años¹, en Galicia el tema sigue siendo un tanto descuidado (Martins Rodríguez, 2011: 90), aunque últimamente surgen cada vez más iniciativas (principalmente de alcance local) de recuperación de la memoria de las mujeres gallegas².

Antes de que lo hicieran las disciplinas académicas, fue la literatura la que debatió la represión de género en Galicia. Aunque el tema de la Guerra Civil apareciera en otras escritoras³, es sin duda la obra de María Xosé Queizán la más emblemática en este sentido. Su novela *Amor de tango* de 1992 enfrenta el tema de la II República, la Guerra

¹ Habría que señalar aquí en primer lugar el trabajo fundamental de Ricard Vinyes sobre las cárceles de mujeres, *Las irredentas* de 2010.

² Por ejemplo *A memoria das mulleres* que se dedica a recuperar la historia de las mujeres en Pontevedra.

³ Otras escritoras que podríamos mencionar aquí son Marina Mayoral, Margot Chamorro, Rexina Vega y Helena Villar (con Xesús Rábade).

Civil y el franquismo de manera directa⁴ y desde la perspectiva de género por la cual aboga desde las primeras páginas:

Moito falar dos cárceres, dos “paseos”, dos que lograron fuxir polo monte... Pero nunca falan das outras vítimas, vítimas escuras como ela e tantas outras que non chegaron a colocar ante o muro dos fusilamentos [...] (Queizán, 2002: 9-10).

Su novela pues será la voz de esas *víctimas tácitas* que quedaron atrapadas en la relación de subsidiariedad con las *víctimas efectivas* que eran los hombres (fusilados o fugados) tras el triunfo inmediato de la sublevación militar en Galicia (Martins Rodríguez, 2011: 89).

Amor de tango comienza durante la Transición que, en la opinión de la protagonista, Margot, debería convertirse en el desajuste de cuentas con el franquismo, algo que, obviamente, no se produce: “Por ahí andan os criminais tan tranquilos” (Queizán, 2002: 159). Esta frase, referida en la novela al régimen franquista, no parece haber perdido la actualidad cuando la protagonista deambula por la ciudad.

Margot se detiene ante un cartel del *Último tango en París* en el cual la imagen de Marlon Brando y, sobre todo, la palabra *tango* le hacen recordar su juventud que transcurrió bajo el régimen republicano. Fue entonces cuando ella y sus dos amigas experimentaron por primera vez en sus vidas la libertad, y algunas de ellas también el amor.

La historia de Margot es la historia atravesada por el erotismo y por la toma de conciencia de su propia corporalidad. Todo empieza con la vuelta del tío Chinto que, siendo un hombre maduro y experimentado, consigue que la joven sobrina se enamore de él. Además, Chinto vuelve desde la patria del tango, Argentina. Le ofrece a la moza clases de baile despertando así la sensualidad dormida en su cuerpo:

Volveu o resto para Chinto que a miraba engaiolado, como a unha aparición, e, lentamente, achegou a súa boca á súa, ao principio suavemente

⁴ Algunos afirman que demasiado directa para una obra ficcional (Noia Campos, 2000: 249; Acuña, Mejía, 1992: 11).

un contacto externo que xa lle produciu un estremecemento en todo o corpo, pero despois, con ímpeto, os seus beizos pegáronse como aguaneiras, con ansia, abríndose para deixar pasar as linguas desexosas que se xuntaban con frenesí. Ao principio Margot sentía nos labios, na lingua... Logo a sensación foise desprazando e invadíndolle a carne, o corpo enteiro (Queizán, 2002: 125).

Finalmente, justo antes del golpe franquista, la relación entre ambos sale a la luz y Chinto decide volver a Argentina.

Aquel verán do 36 foi espantoso. No momento en que ela descubría o amor, en que era totalmente feliz, foi cando se desatou o trebón da insurrección, do golpe militar dos fascistas. Entráballe a luz por un lado e fomentaban a escuridade por outro (Queizán, 2002: 126).

En el caso de Alma, que también conoce por primera vez el amor durante la II República, el centro de interés no recae en el cuerpo y el modo en que éste experimenta el amor, sino en el alma y su dimensión espiritual. Estaría equivocado el que pensara que se trata de un amor romántico⁵ aquí, porque la relación entre Ubaldo y Alma era de signo ideológico y era la política lo que más les unía. El amor calmando de ambos trae al mundo a sus dos hijas pero muy pronto la guerra entra en su vida con especial violencia: ambos son detenidos y condenados a muerte.

Chelo, en cambio, antes de la guerra ni experimentó el placer carnal de la relación con un hombre ni se enamoró a nivel plátonico de nadie. Su gran amor era el padre, un tipo encantador, muy atractivo, intelectual y con ideas políticas progresistas. Después de la sublevación militar, es detenido, juzgado y fusilado, dando así final al mundo de ideas igualitarias y *egalitarias*. Su hija, aunque evidentemente perturbada por esta tragedia, decide finalmente casarse con un falangista. Esta decisión la integra en el grupo opresor. Se convierte simbólicamente en la asesina de su propio padre, ya que en el banquillo está sentado todo el sistema: el crimen se comparte.

⁵ Amor-pasión que nace conceptualmente en el siglo XIX en oposición al sistema de matrimonios arreglados y contra el capitalismo (Moszczyńska, 2012: 287).

Mira ti, esa rapaza, andar con ese canalla, cun dos asasinos, cun dos que lle deu gusto ao gatillo... ¡Ai, que espanto! Podía ser o asasino do pai. Tal vez non o fose, mellor era crer que non foi persoalmente, pero puido ser. Era deles. Era un dos que paseou a tanta xentiña... (Queizán, 2002: 153).

Su conciencia no puede con esta carga y Chelo se vuelve loca. Éste es el momento crucial de su historia, porque la locura la sitúa fuera de las normas sociales y le permite hablar de lo que los demás callan por miedo o por convicción, o porque ya no viven para contarlo. La enfermedad mental de Chelo será, paradójicamente, su salvación.

Las tres historias representan los tres roles fundamentales en la concepción patriarcal de la mujer: la esposa, la madre y la hija. Los tres papeles, cada uno definido en función de la relación que la mujer establece con el hombre, experimentan aquí una transgresión. Las tres categorías tradicionales, emanadas desde la antigüedad y reelaboradas por la Iglesia católica, *puella*, *uxor*, *mater familias*, aún regían la sociedad española durante el franquismo (Hernández Ochoa, 2011: 572-573) y en parte también durante la Transición (Segado Boj, 2009: 219). Cada una de estas categorías de mujer tiene su representación en *Amor de tango*.

El periodo de la II República, que se correspondería con la primera categoría de *puella* en el caso de las tres protagonistas, es dominado en la novela por un clima de la libertad, igualdad y, sobre todo, de emancipación femenina. Esta etapa de sus vidas no es nada inocente ya que la aspiración de las tres amigas no podría ser más lejana de la virginidad. Margot, Alma y Chelo están buscando su lugar en la sociedad, pero más que nada, están interesadas en su corporalidad. La sociedad republicana, aún arraigada en los viejos modelos, no puede proporcionarles una perspectiva satisfactoria, por ello acuden a la abuela de Chelo, que por proceder de un mundo diferente (de Cuba), no cabe en las normas: “[...] oíran comentar que as mulatas eran máis sensuais e sentían dun modo máis espontáneo, máis primitivo, no fondo” (Queizán, 2002: 62). Este personaje secundario se sitúa en lo que Mericle (2012: 238) llama *liminal space* en relación con las dos novelas emblemáticas para el feminismo británico: *Jane Eyre*

de Charlotte Brontë y *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys. La abuela de Chelo comparte con Bertha Mason de *Jane Eyre* y Antoinette Cosway de la novela de Rhys *the problem of not belonging* (*ibidem*: 238). Margot, Alma y Chelo, aun cuando pertenecen plenamente a la sociedad, prefieren situarse en este espacio fronterizo que les permitiría no caer en una de las categorías petrificadas de la mujer.

La relación amorosa de Margot no cabe en las normas sociales, no sólo por su carácter incestuoso, sino también por el modo de percibir esa relación, es decir, en pie de igualdad con el hombre. No es casual que el recuerdo de Chinto sea evocado por la figura de Marlon Brando que la protagonista contempla en el cartel de *Último tango en París*. Sus reflexiones sobre la pérdida del atractivo de este actor americano, cuya imagen es paradigmáticamente patriarcal (*El padrino*), son una clara señal del peso del componente físico en su historia. La figura del *macho* habitualmente le sirve a la cultura patriarcal para fortalecer las relaciones hegemónicas entre los sexos (Calero Delgado, 2012: 348-350) y el régimen franquista utilizó la virilidad como símbolo de poder (Picornell, 2010: 283). En *Amor de tango* el cuerpo masculino sirve precisamente para revisar estas relaciones. El objetivo de la relación amorosa entre el hombre y la mujer es la satisfacción que les proporcionan sus cuerpos. El placer carnal está directamente relacionado con el atractivo físico que ejerce uno sobre otro. El concepto de la mujer que incluso después de contraer matrimonio (*uxor*) sigue siendo mentalmente y emocionalmente virgen (el ideal de la mujer pura y casta del franquismo), es incompatible con la liberación de la mujer. Es decir, la emancipación debe empezar por la liberación del cuerpo femenino.

Alma, al casarse con Ubaldo y parir sus dos hijas, se inscribe en la categoría de *mater familias*. En la novela se insiste precisamente en este aspecto de su historia y se le otorga prioridad al componente espiritual en la relación sentimental con Ubaldo: “Ubaldo e Alma unían a paixão amorosa coa rebeldía social” (Queizán, 2002: 89). Así, en el caso de Alma, el texto contrarresta la óptica marxista que privilegiaba lo político frente a lo privado (Thompson, 2009: 190), insistiendo que lo personal es inevitablemente lo político en el discurso feminista. Y,

una vez más, el texto recurre al elemento de opresión para construir sobre este fundamento la nueva identidad femenina. Esta vez se trata de la maternidad, que desde siempre constituía el argumento clave para mantener la hegemonía patriarcal. Cuando Alma está en la prisión esperando la ejecución, rechaza ver a sus hijas:

[...] non as volverá a ver. Non quere que llas traian, mesmo se fose posible non quería que llas trouxesen. ¡Iso si que non! Non quere que a vexan así, que esa imaxe da nai lles quede marcada, que poida perturbalas o día de mañá. O día de mañá... O que ela xa non ten (Queizán, 2002: 139).

La actitud de Alma no se corresponde con la figura de madre abnegada del imaginario nacional católico. Tanto la doctrina católica como la ideología fascista veían en la familia y la maternidad el fundamento de la sociedad (Calero Delgado, 2012: 349). Las mujeres se convertían de esta manera en las cómplices del sistema que las oprimía. En *Amor de tango* queda claro que es la sociedad el fundamento de la familia. Volvemos así a la idea central del texto de que la liberación de la mujer tiene que pasar por su cuerpo: “Seguramente a ciencia, no futuro, substituirá o útero das mulleres e isto suporá unha auténtica liberación” como afirma la misma Queizán en uno de sus ensayos (Queizán, 2008: 82).

La historia de Chelo cierra el ciclo, ya que el hilo argumentativo da aquí un giro, volviendo a la categoría de *puella*. Chelo es la única de las protagonistas que no consume la experiencia republicana de liberación del cuerpo femenino a pesar de que su padre es partidario del concepto igualitario de la sociedad. En esta historia es precisamente la relación con el padre la que se convierte en espacio polémico. Así pues, Chelo realiza el modelo conservador de la mujer casándose e inscribiéndose plenamente en las normas franquistas de funcionamiento social. Sin embargo, esta situación lleva a la inevitable contradicción entre lo que la mujer siente como *natural*, es decir su cuerpo, y lo que su mente intenta imponer como *natural*, es decir, el discurso oficial. La locura, que es consecuencia de esta incoherencia, la sitúa otra vez en este espacio fronterizo al que aspiraron las tres al principio de la historia. De modo que la única de las protagonistas que se

inscribió en el modelo de mujer, reforzado por el franquismo, acaba fuera de la sociedad sin pertenecerle.

La historia de Chelo, uniendo los hilos de las demás historias, demuestra que la emancipación de la mujer se produce por necesidad partiendo de su corporalidad, o sea, de la naturaleza invocada precisamente tantas veces en las disputas con el feminismo (y dentro de éste). Sin embargo, esta naturaleza femenina, y aquí está la clave para no confundir el mensaje de *Amor de tango* con el feminismo esencialista, no es diferente de la masculina. Es simplemente humana. Hablando de su relación con el marxismo, Queizán insiste en el carácter eminentemente personal de cada movimiento feminista por lo cual no puede entenderse en términos confrontativos:

O proletariado e o burgués son termos abstractos. Entón o proletariado pode decidir exterminar á burguesía tranquilamente porque está a falar dun termo abstracto. Nós xogamos con cousas moi concretas porque concretos son os homes que nos rodean: os nosos pais, os nosos fillos, os nosos homes, os nosos amantes. Non podemos xogar coa exterminación. Só queremos eliminar un modo de ser, unha actitude (Thompson, 2009: 191).

Entonces, ¿cómo hablar de guerra y represión en términos genéricos? En el contexto de la actual crisis humanitaria generada por el exilio masivo al que no logran dar respuesta los gobiernos de los países *desarrollados*, esta pregunta se hace aún más pertinente que en el momento en que la formulaba Queizán para España en general y para Galicia en particular. Incorporar la perspectiva femenina en el sistema hegemónico patriarcal conlleva el riesgo de neutralizarla (Malczynski, 2006: 36). La visión canonizada de la historia es la visión concebida como objetiva. Cuanto menos emocional es el discurso, tanta más distancia *objetiva* conserva. Como la dimensión emocional se oponía a la racional que representaba el varón, esta objetividad de la realidad se interpretaba como masculinización. Sin embargo, si acudimos al modo de relacionar la actual crisis humanitaria (bautizada así por los medios de comunicación), veremos que las imágenes que más influyeron en su recepción fueron las que protagonizaron

los hombres, como por ejemplo la foto de Javier Bauluz tomada en la playa de los Alemanes de Tarifa, la de Daniel Etter representando un refugiado sirio con su hijo en los brazos y, sobre todo, la de Nilufer Demir de la agencia turca Dogan que conmocionó al mundo entero con la imagen de un niño de tres años que yacía boca abajo en la playa. Resulta que el modo emocional de representar la realidad y, aún más, la guerra, el paradigma de la experiencia viril, deja de ser ya de exclusiva competencia femenina. Para no caer en el imaginario patriarcal y neutralizado de esta experiencia extrema, se recurre en su relato al discurso supuestamente femenino. Así como en *Amor de tango*, la emancipación femenina en la II República es la clave para entender el drama de la represión de la mujer en el franquismo, hoy en día el único modo de impactar la sociedad con una guerra es precisamente eludir la mostrando su reverso: la normalidad que arrastra. No se trata por tanto de superar la visión *masculinizada* de la historia sino la *deshumanizada*. De modo que la respuesta que el *Amor de tango* da a la pregunta inicial de cómo se debe enfocar el tema de la guerra, la represión y el exilio desde una perspectiva de género es que no deben presentarse desde tal perspectiva sino defenderla como la única perspectiva posible.

Referências bibliográficas

- ACUÑA, A., MEJÍA, C. (1992), “O amor na obra de M. X. Queizán”, *Maddygal*, 2, Madrid, pp. 11-20.
- ÁLVAREZ-URÍA, F. (2013), “Mujeres y política. Las políticas de las mujeres en la Segunda República y la Guerra Civil”, *Papers*, 98/4, Barcelona, pp. 629-646.
- CALERO DELGADO, M. L. (2012), “La imagen de la mujer en el primer franquismo a través del «Diario Odiel»”, *EREBEA*, 2, Huelva, pp. 343-369.
- HERNÁNDEZ OCHOA, D. (2011), “La «confluencia» de los géneros a través del sistema madiático: De la *mujer sumisa* y el *macho ibérico* al «ser andrógino»”, *Papers*, 98/4, Barcelona, pp. 569-587.

- MALCUZYNSKI, M.-P. (2006), “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27, México, pp. 19-44.
- MARTINS RODRÍGUEZ, M. V. (2011), “Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo”, *Studia histórica*, 29, Salamanca, pp. 87-117.
- MERICLE, M. (2012), “The Madwomen in Our Attics: «Jane Eyre» and «Wide Sargasso Sea's» Treatment of Feminism”, Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research, Weber State University, Utah, pp. 236-240.
- MOSZCZYŃSKA, K. (2012), “Amor, género y orden social en el *Último patriarca* y *La cazadora de cuerpos*, de Najjar El Hachmi”, *Sociocriticism*, Vol. XXVII, Granada, pp. 279-302.
- NOIA CAMPOS, M. C. (2000), “La narrativa gallega de mujeres”, en: Zavalá, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Vol. VI, Anthropos, Barcelona, pp. 237-264.
- QUEIZÁN, M. X. (2002), *Amor de tango*, Xerais, Vigo.
- QUEIZÁN, M. X. (2008) *Anti natura*, Xerais, Vigo.
- PICORNELL, M. (2010), “¿De una España «viril» a una España travestí? Transgresión, transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismo/s*, 16, Bahía, pp. 281-304.
- SEGADO BOJ, F. (2009), “Un tópico perpetuado. La imagen de la mujer y el feminismo en el humor gráfico de la prensa diaria durante la transición”, *Zer*, 27, Bizkaia, pp. 203-224.
- THOMPSON, J. (2009), *As novelas da memoria*, Galaxia, Vigo.
- VINYES, R. (2009), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a lostrauumas de la historia*, RBA libros, Barcelona.

Anna Kalewska
Universidade de Varsóvia
a.kalewska@uw.edu.pl

O teatro mirandês ou a afirmação da identidade de uma minoria como testemunho da vitalidade e resistência de uma cultura submetida

Resumo:

O artigo refere o contexto sócio-cultural das peças do teatro popular (religioso e profano) representadas no Nordeste de Portugal, com especial enfoque em dois autos: *Porcina* e *Marquês de Mântua*, mostrando a sua imunidade aos processos de mudança sócio-política no tempo da submissão de uma cultura original à folclorização e à revificação comercial do ritual castiço. A recuperação das obras literárias que pela sua qualidade artística são fundamentais na história da dramaturgia de Miranda do Douro instaura-se como uma parte de um programa editorial mais amplo que contempla a defesa da Miranda do Douro em todos os planos (territorial, social, político, económico e cultural) e a regeneração da consciência colectiva mirandesa. É também um apelo para preservação e protecção da dramaturgia mirandina, hoje em vias de extinção, importante como um factor identitário de um povo que nunca tem sido considerado como Estado-nação, funcionando hoje como o marco de um distinto regionalismo *sui generis*.

Palavras-chave: antropologia de teatro, vitalidade e resistência cultural, *Romancero Ibérico*, identidade nacional e local, regionalismo

Abstract:**The Miranda theatre or the identity affirmation of a minority as testimony of the vitality and resistance of a suppressed culture**

The article refers the socio-cultural context of theatrical popular representations (religious and profanes) performed in the North-East of Portugal, with special focus on two sketches: *Porcina* and *Marquês de Mântua*, showing their immunity to the processes of socio-political change in the time of submission of a genuine culture to the folklorization and the commercial verification of pure ritual. The recovery of the literary works which, on behalf of their artistic value, are fundamental in the history of drama of Miranda do Douro has been established as a part of much broader editorial programme which contemplates the defence of Miranda do Douro at almost every level (territorial, social, political and cultural one) and the regeneration of the Miranda do Douro collective conscience. It is also an appeal for the preservation and protection of the Miranda do Douro playwriting, about to expire nowadays, important as an identitarian factor of a people who have never been recognized as State-nation, functioning today as a mark of a distinctive regionalism *sui generis*.

Keywords: theater anthropology, cultural vitality and resistance, *Iberian Romancery*, national and local identity, regionalism

Para o Professor João David Pinto-Correia

Associado ao fenómeno de exposição mediática que trouxe a aprovação do Mirandês como língua, e à explosão de publicações em língua mirandesa, eis que se assiste agora em terras de Miranda ao esforço de tradução destas peças [do teatro popular], muitas delas nunca antes escritas em mirandês. Trata-se de um fenómeno a merecer um estudo mais cuidadoso, sobre o modo como a afirmação identitária de uma região, com os seus mecanismos de revisitação, se exerce sobre o património fixado, num retorno sem subordinação incondicional ao saber erudito. Eis-nos definitivamente perante a coexistência, não necessariamente pacífica, de circuitos culturais híbridos

de modernidade e tradição, numa incontornável abertura da comunidade local ao olhar de fora [...], mas também com uma nova conceptualização dos «lugares vistos por dentro».

Paulo Raposo (2005: 25)

Entre o ritual e o teatro

É ainda hoje comum associar ao ritual a origem do teatro, como defendeu Nietzsche em *A Origem da Tragédia (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872)*, apesar de se tratar de uma ideia várias vezes contestada, por assimilar uma prática simbólica a um acto complexo que liga uma comunidade à esfera divina. A aproximação entre ritual e teatro pretende explicar o que distingue e une duas actividades humanas que estão no centro da experiência de vida de uma comunidade. Duvida-se de que exista uma única ascendência para o teatro e que esta seja o ritual, mesmo que os autos de Baltasar Dias, de matriz ritualística e religiosa, recheados de um filão humanístico herdeiro da verve vicentina, fossem apropriados no solo cultural lusófono africano (santomense) e brasileiro (nordestino) com espantosa longevidade (Kalewska, 2005). Da mesma forma é que se contesta tratar-se no ritual da manifestação primitiva de uma prática ancestral que teria atingido, na cultura ocidental, a sua sofisticação com a tragédia. Em geral, podemos definir ritual como o conjunto de acções produzidas numa comunidade através das quais esta interpela os seus deuses, as suas crenças, os seus valores.

Em Portugal, um caso curioso de ritual que permaneceu até hoje integrado nas práticas culturais de uma comunidade, no planalto mirandês, são a *Festa dos Rapazes* ou dos *Caretos* (Alge, 2006) e a *Dança dos Pauliteiros de Miranda* (Alge, 2004), que, marcando a passagem dos jovens à idade adulta e marcando a solenidade de uma festa religiosa na aldeia, em honra de um santo ou de um padroeiro ou na procissão do Corpus Christi, se mantiveram activos até hoje em dia,

tendo, contudo, adquirido uma dimensão folclórica e perdido algum do seu alcance simbólico.

Por seu turno, o teatro tem sido entendido como representação (*performance*) e não se espera dele que produza sobre uma sociedade ou realidade uma transformação de cariz religioso ou cosmogónico. De um modo geral podemos dizer que é possível estabelecer ligação entre ritual e teatro, apesar da sua diferente relação com o sagrado, porque em ambos existem traços distintivos como a repetição de gestos convencionais, a organização e a preparação das acções, a instauração de um tempo-espaço liminal, fora da existência quotidiana, o valor simbólico dos signos verbais e não verbais na qualidade dos seus constituintes.

Quando a Igreja Católica introduziu, no séc. X, a dramatização de passos da Bíblia no seio do ritual litúrgico – uma das quais (*Quem quaeritis in sepulchro*) chegou até nos preservada na *Regularis Concordia* dos monges beneditinos – explorou esse carácter liminal que o teatro e o ritual partilham. O testemunho do episódio da visita das três mulheres ao Santo Sepulcro e da Ressureição de Cristo dá conta de uma cena dialogada entre clérigos com os seus papéis na acção claramente distribuídos (Anjo e três mulheres) e uma implantação dessa acção num local da Igreja que assim finge ser o Santo Sepulcro.

O teatro ocidental, que terá tido nas suas origens gregas uma ligação à religião, foi deixando de ser um “tempo fora do tempo”, um momento sagrado, único e transformador na vida da comunidade. No entanto, mantém o apelo dessa outra dimensão (tanto na sua vertente edurita como na popular, na região de Miranda do Douro), procurando conservar, em certos casos, a memória de uma eventual ligação a rituais sagrados, inspirando-se em práticas existentes na Península Ibérica desde a Baixa Idade Média e o *Romanceiro Tradicional* ibérico que, segundo João David Pinto-Correia constitui “o património cultural português de natureza linguístico-discursiva” e articula “a literatura dita culta com os textos adoptados pela comunidade popular/rural como seus predilectos” (1986: 5).

Grandes criadores e homens de teatro procuraram activar a dimensão oculta e esmorecida do ritual: é o caso de Antonin Artaud

(1896-1948), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Jean Genet (1910-1986). Os mestres do teatro re-feito como ritual conceberam acções teatrais susceptíveis de provocar a reacção emocional, idiossincrática, quase física do actor e do espectador, procurando produzir uma res-sacralização do teatro.

Tendo-nos interessado, com particular insistência, naquilo que Edurado Lourenço chamou o “domínio da marginalidade”, o fenómeno antropológico e cultural que relacionaremos com a minoria cultural mirandesa com características étnicas, linguísticas e de costumes próprias, focalizaremos o “território equívoco, minado, escabroso mesmo” (2011: 190), paralelo àquele a que apelidamos o teatro português popular ou erudito, respectivamente, na sua vertente trágica ou cómica. Só na aparência uma genealogia de minoria e do teatro mirandês, tido por minoritário, se insere na versão bakhtiniana do teatro popular como o “mundo às avessas” perscrutado por Mikhail Bakhtine que veremos não como o contraponto da nobre tragédia camoniana ou mirandina mas sim, uma antífona, um diálogo, uma variação mais ou menos lúdica, joco-séria ou religiosa e ritualística e sobretudo “dialéctica” dos laços que na visão histórica da dramaturgia (concebida por nós como complementar em relação à antropologia de teatro baseada no estudo de ritual) liga vários autores na Península Ibérica. Bem nos lembra Paulo Raposo que com os autos de Gil Vicente, Baltasar Dias e Calderón “se identificou um certo imaginário popular durante muitos séculos, para chegar aos nossos dias, recheado de novos ingredientes que mais acentuaram a oscilação entre sagrado e profano” (2005: 8). O teatro mirandês de cariz religioso salvaguardou essa razão oscilante entre o mito vivo e a história de uma comunidade, patenteando a consciência dos mirandeses de pertença ao grupo, sem disporem de um território com características nacionais próprias.

Vamos enveredar para um território pouco ainda cartografado dentro da “marginalidade” literária diagnosticada por Eduardo Lourenço, buscando as figuras da confirmação e continuidade endereçadas no teatro mirandês a cultura portuguesa e ibérica que – por estratégias (in)conscientes – revelará sempre a sua genuidade da invencível matriz popular. Em certo sentido, o teatro mirandês desempenha

a função desdivinizante em relação ao teatro erudito português, parecida um tanto àquela que prestou a comédia em relação à tragédia antiga. Trata-se de um discurso dramaturgico tecido à sombra da fala do Diógenes¹ ou de um filão em tudo herdeiro da cultura ibérica. Visamos, pois, o objectivo da recuperação de uma longínqua tradição quando, em quase todos os domínios, parece ser mais rentável falar da crise e do triunfo do género burlesco representado pelo “fantástico espectáculo musical” *Amália* (2001) de Filipe la Feria como única manifestação do “teatro” ibérico compreendido pelo vulgo contemporâneo. O nosso trabalho será, então um pequeno contributo para enriquecer a temática da teatralidade popular minoritária no tempo da crise, sempre afirmadora da identidade cultural mirandesa.

Arqueologia da memória etnográfica em Portugal

Em Novembro de 1974, o Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (GEFAC)², pela primeira vez fez uma incursão por

¹ “Dentro do nosso cânone cultural, o homem da margem por excelência é Diógenes – sem respeito algum pelo poderoso Alexandre, nem pelas regras do viver comum – que encarna existencialmente, não a figura hiper-culta e snobe do libertino futuro, mas alguém para quem o paradigma humano não se distingue, ou mal se distingue, do do animal. Real ou miticamente, o cão. De onde o cinismo – indiferença provocatória em relação ao que consideramos especificamente humano, e por isso paradigmático. Pode ver-se em Diógenes – e por isso o seu nome crismou uma revista presitgiada de ciências humanas – uma figura da ironia, mais radical que a de Sócrates, em relação à norma que a si mesma se chama civilizada” (Lourenço, 2011: 194-195).

² O GEFAC tem resistido a quebra financeira das organizações que apoiam as línguas minoritárias, marcando há muito tempo a sua condição positiva na cultura e no mercado editorial português. O Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra é um Organismo Autónomo da Associação Académica de Coimbra, que tem dedicado a sua actividade ao estudo e divulgação do património cultural português. Desde 1966, data de sua fundação, tem vindo a acumular um vasto espólio, sendo este a base para a sua criação artística, também para a concepção dos seus espectáculos. Tem promovido diversas actividades tais

terras de Miranda, em Trás-os-Montes, numa tentativa de “arqueologia de memória” (Raposo, 2005: 17). No entanto, deparou com uma realidade bem viva: gestos, ritmos, textos, lugares, pessoas... Como resultado desse trabalho, o GEFAC recolheu trinta e cinco textos dramáticos, alguns deles inéditos, de que os textos de cariz religioso, publicado no primeiro volume do *Teatro Popular Mirandês* (2005) vão constituir o alvo da nossa análise. A história também podia ser contada na sua versão mirandesa, com toda a sua exemplaridade de um cancionário geral esquecido das raízes da cultura ibérica na sua vertente portuguesa e mirandesa:

Alguns desses quelóquios fúrum apersentados pul grupo na Coimbra i noutas cidades de l nuosso paiz. Assi i todo, l grupo cuidou que yá serie altura de botar todo este apanhado de la cutlura popular de la Tierra de Miranda nun lhibro, pa que assi quedasse screbido pa que las geraçones feturas de pertueses i mirandeses pudissen concer un cachico mais de las sus raízes.

As recolhas e levantamentos do teatro popular mirandês, ainda por avaliar do ponto de vista antropológico, estão integrados em processos diversificados de emblematização do teatro português. Tornam-se, porém, em património cada vez mais objectivado, mesmo que relacionado com uma cultura minoritária, precária, resgatada

como debates e exposições, bem como um evento bienal, as Jornadas de Cultura Popular, visando promoção e encontro de cada cidadão com a sua própria cultura e com a cultura de outros povos. O intento do grupo não é recuperar, de forma mimética, as memórias perdidas, mas sim, dar corpo às diversas expressões da cultura popular e demonstrar que estas constituem momentos de reflexão sobre o nosso tempo e espaço. O GEFAC já recuperou cerca de 800 espectáculos, que em Portugal quer no estrangeiro, bem como várias gravações para algumas televisões europeias. Em 10.11.2014 realizou-se uma oficina de teatro do GEFAC: Poéticas de Cena e Teatro Popular Mirandês, com Ricardo Correia e Adérito Araújo. Nesta oficina foi apresentado o teatro popular mirandês, à qual o GEFAC dedicou nas últimas quatro décadas da sua história muito tempo de recolha, estudo e publicação. Pretendeu-se introduzir alguns princípios e ferramentas da metodologia de Jacques Lecoq que parte da exploração das leis do movimento através de técnicas de improvisação.

no tempo de crise de moedas, valores e metodologias. O teatro mirandês aparece também associado a discursos sobre Portugal, o seu povo e as suas tradições, acolhendo de forma singular representações e imagens distintas da identidade nacional (regional ou local) que deverão ser repensados no clima político do pré- e pós-25 de Abril. Ou seja, uma concepção particular da “cultura popular” que irá sublinhar elementos de resistência, militância e combate que se tinha defendido como pôde da hegemonia elitista da cultura do Estado Novo ou das reapropriações abusivas e banalizadas da cultura de massas. Teatro-testemunho do passado, passado esse que pretendemos harmonizar com o valor genuíno da modernidade, para repensar, como o faz Ricoeur, o valor da memória (dentro da sua arqueologia e da dos rituais sagrados ainda existentes) e do esquecimento. Revisitaremos a problemática do teatro popular mirandês à luz de contribuições oriundas do território interdisciplinar que oferece a antropologia moderna.

Em Portugal, existem três fenómenos que podemos relacionar com os artefactos culturais minoritários, ora, segundo Paulo Raposo – leitor das *Etnografias Portuguesas...* de João Leal³, alguns exemplos singulares de “não-acontecimentos”: os textos sobre medicina popular e botânica de Consiglieri Pedroso⁴, a *Etnografia Portuguesa* de Leite

³ Leal, J. (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, Dom Quixote, Lisboa, obra recenseada por Lorenzo Macagno, em *Mana*, vol. 8, nº 1, Rio de Janeiro, abr. 2001, [on-line] http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100014 – 15.11.2014.

⁴ Zófimo José Consiglieri Pedroso Gomes da Silva (Lisboa, 10.03.1851 – Sintra, 3.12.1910), mais conhecido por Consiglieri Pedroso, foi um político, etnógrafo, ensaísta, militante republicano, escritor, professor e director do curso Superior de Letras; foi um dos introdutores da antropologia em Portugal, estudando os mitos, tradições e superstições populares. Foi um poliglota, fez estudos de polaco, russo e japonês. Publicou, entre outros: *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa*, Porto 1880 (reeditadas, junto com *Outros Escritos Etnográficos*, por D. Quixote, Lisboa 1988); *Portuguese Folk-tales*, London 1882; *Tradições populares portuguesas* (Porto 1883 e Paris 1884 – *Uma Crítica Positivista*), *Contos Populares Portugueses*, Porto 1878 (com múltiplas reedições: Landy, São Paulo 2001; Vega, Lisboa 1992). Cf. “Consiglieri Pedroso”,

de Vasconcelos⁵ (que publicou os primeiros estudos sobre o fenómeno filológico chamado então dialecto e agora a língua mirandesa⁶) e uma

nota bibliográfica elaborada pelo DPI/IMC, na Matriz PCI, [on-line] <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=436> – 15.11.2014.

⁵ José Leite de Vasconcelos Cardoso Pereira de Melo, mais conhecido por Leite de Vasconcelos (Ucanha, 7.07.1858 – Lisboa, 17.05.1941), foi um médico, arqueólogo, filólogo e etnógrafo português. Doutorou-se na Universidade de Paris, com *Esquisse d'une dialectologie portugaise* (1901), o primeiro importante compêndio da diatopia do português, continuado por M. de Paiva Boléo e L. Linley Cintra. Deixou o seu espólio científico e literário ao Museu Nacional de Arqueologia. A sua primeira obra verteu sobre *O Dialecto Mirandês* (1882, com o qual ganhou o prémio da Sociedade das Línguas Româncias de Montpellier). Publicou, entre outros: *Estudos de Filologia Mirandesa* (1900 e 1901, dois volumes), *Antroponímia Portuguesa* (1928); *Opúsculos* (1928-1938 e 1985, póstumo, sete volumes), *Etnografia Portuguesa* (1933-???, oito volumes), *Romanceiro Português* (ed. 1985, dois volumes), *Contos Populares e Lendas* (ed. 1964, dois volumes), *Teatro Popular Português* (1974 – 76 – 79), ed. notas e coord. A. Machado Guerreiro, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, Coimbra, vol. 1-3. O mérito de Leite de Vasconcelos é dar o início da investigação e fixação em forma escrita da língua mirandesa. Nas *Flores Mirandesas*, o estudioso abriu a história literária mirandesa, publicando os contos, histórias, lendas, fábulas, provérbios, adivinhas, cantigas de amor, de humor, de devoção, etc., das aldeias de Miranda.

⁶ A língua mirandesa ou o mirandês é um idioma pertencente ao grupo asturo-leonês, com estatuto de segunda língua oficial em Portugal, reconhecida pela Assembléia da República em 1998 e assim protegida. É falada por c. de quinze mil pessoas no concelho de Miranda do Douro e em três aldeias do concelho de Vimioso, num espaço de 484 km², estendendo-se a sua influência por outras aldeias dos concelhos de Vimioso, Mogadouro, Macedo de Cavaleiros e Bragança. Os falantes do mirandês são em maior parte bilíngues ou trilingues, pois falam o mirandês e o português, e por vezes o castelhano. A promoção e o desenvolvimento cultural da região onde se insere a Terra de Miranda visa o CEAM – Centro de Estudos António Maria Mourinho que recolheu o Teatro Popular Mirandês, [on-line] Mourinho, A. M. (recolhido por); (s.d.), *Teatro Popular Mirandês – textos de Cariz Religioso, Textos de Cariz Profano e outros textos*, FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia [on-line] <http://tpmirandes.no.sapo.pt/> – 15.11.2014. Veja também, no Portal de Miranda do Douro, o *Dicionário de Mirandês*, [on-line] <http://www.mirandadodouro.com/dicionario/> – 15.11.14.

monografia de Jorge Dias⁷ sobre Castro Laboreiro que completava o ciclo de monografias sobre comunidades de montanha. “Todos poderão constituir exemplos de promessas não cumpridas. Por detrás destes projectos abortados estão silêncios imprevistos, dificuldades inesperadas e viragens de paradigmas” (Raposo, 2005: 19).

O primeiro o o mais significativo exemplo de um acontecimento editorial relacionado com o teatro mirandês foi a publicação póstuma dos três volumes do *Teatro Popular Português* de Leite Vasconcelos, editado por Alberto Machado Guerreiro nos anos de 1974, 1976 e 1979. Com certeza, percorrendo esta obra pioneira e as que a precederam: a *História do Teatro Português* (1870-1871) de Teófilo Braga, os textos prefaciadores sobre a história do teatro português de Almeida Garrett, inclusive a famosa *Memória ao Conservatório Real* (1843), as obras de Consiglieri Pedroso, Carolina Michaelis de Vasconcelos, Adolfo Coelho, Jorge Dias, Azinhal Abelho⁸ (autor dos seis

⁷ António Jorge Dias (Porto, 31.07.1907 – Lisboa, 5.02.1973), conhecido por Jorge Dias, foi um etnólogo português, doutorado na Alemanha (pela Universidade de Munique) com uma tese na área da etnografia: *Vilarinho da Furna – uma aldeia comunitária* (publicado em 1948), professor catedrático do Instituto Superior de Ciências Sociais de Lisboa e director da secção de etnografia do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular. Numa visita a África, elaborou uma notável monografia sobre *Os Macondes de Moçambique* (1964-1970, três volumes). Discorreu, entre outros, sobre *Os arados portuguesas e as suas prováveis origens* (1948). Ensaiou uma síntese da personalidade básica dos portugueses em *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa* (1950) e *Estudos do Carácter Nacional Português* (1960). Segundo o estudioso, o homem português seria um misto de sonhador e homem de acção, ou melhor, um sonhador activo, a quem não falta certo fundo prático e realista. O homem mirandês seria um místico e trágico à espanhola e um sensível, amoroso, bondoso e sempre forte, à portuguesa. Cf. *Carácter nacional português*, [on-line] <http://maltez.info/aaanetnovabiografia/Conceitos/CaracterNacionalPortugues.htm> – 15.11.2014.

⁸ “Azinhal Abelho foi um poeta, dramaturgo, etnógrafo e bolseiro da Fundação Gulbenkian que realizou uma recolha de carácter nacional de Teatro Popular. O seu indefinido posicionamento político-idológico, por uns considerado próximo do regime salazarista, por outros tido como um apaixonado pelas artes e em particular pelas populares, deixou-lhe sempre uma estranha sombra no seu trabalho. Neste projecto, Azinhal Abelho tinha como objectivo recolher peças

prestimosos volumes do *Teatro Popular Português*, publicados entre 1968 e 1973), Orlando Ribeiro, Manuel Viegas Guerreiro ou António Machado Guerreiro, Manuel Joaquim Delgado, entre muitos outros (inclusive os eclesiásticos transmontanos⁹), confrontamo-nos com um *corpus* sólida e rigorosamente estabelecido que, até hoje, tem servido de ponto de partida para a necessária reflexão a que assistimos continuada e renovada nos últimos anos (Barata, 2005: 11). À perspectiva que enforma esses preciosos levantamentos, subjaz a ideia de que todos os trabalhos neste domínio obrigam a um sistemático trabalho de campo, na busca de um Teatro Popular Mirandês e os seus textos de cariz religioso e profano (assim como outros textos, como, por exemplo, as loas e canções de Natal), para glossarmos a paciente recolha realizada por António Maria Mourinho, facilitado para os leitores virtuais na página oficial do CEAMM (o Centro de Estudos António Maria Mourinho¹⁰) que trabalha em prol da promoção do

de teatro e investigar representações em todo o país, realizando assim a primeira antologia de teatro popular de dimensão nacional” (Raposo, 2005: 21).

⁹ O Padre Videira Pires (Fradizela, Braganaça), o Padre António Mourinho (Duas Igrejas, Miranda) e o Padre Firmino Martins (Vinhais) que, impulsionados por Azinhal Abelho, realizaram o primeiro festival de Teatro Popular em Trás-os-Montes, referido na obra de A. Abelho *Teatro Popular Português. Trás-os-Montes* (1968), Pax, Braga e mantido ainda dentro da concepção folclorista e espectacularizante da cultura popular e a sua mediatização vigiada pelo Estado Novo Salazarista (cf. Raposo, 2005: 23).

¹⁰ António Maria Mourinho é autor das obras: *Nossa Alma e Nossa Terra*, poeisa, 1961; *Scoba Frolida An agosto/Lhiênda de Nôssa Senhora de L Monte de Dues Igrejas*, 1979; *Ditos Dezideiros*, 1995. Outros escritores mirandeses de renome foram : Manuel Sardinha (tradutor de Ántero de Quental), Bernardo Fernandes Monteiro (tradutor dos quatro Evangelhos, quase totalmente inéditos, tendo Trindade Coelho publicado excertos no jornal *O Repórter*, em 1896, e Gonçalves Viana outros trechos na *Revista de Educação e Ensino* com texto por ele revisto; G. Viana escreveu ainda textos vários em prosa no jornal *O Mirandez*) e são-nos na contemporaneidade: Manuel Preto (Bersos Mirandeses, 1993) e Moisés Pires (*Pequeninho Bocabulário Mirandês-Português*, 2004). Agradecemos ao Sr. Alfredo Cameirão – o Vice-Presidente da ALCM (Associação de Lhéngua i Cultura Mirandesa) pela indicação, entre outros, de uma *Wikipédia* em mirandês: http://mwl.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_Percipal,

desenvolvimento cultural da região de Miranda do Douro, fomento a investigação transdisciplinar, cooperação com Dr. Artur Nunes, Presidente da Câmara Municipal de Miranda do Douro (<http://www.cm-mdouro.pt/>), UTAD, FCT e outras instituições e entidades públicas ou privadas. Recomendamos o blogue dos Estudos Mirandeses (<http://studosmirandeses.blogs.sapo.pt>), um sítio on-line para publicação de estudos de Amadeu Ferreira, mas também de outras pessoas, sobre a língua e cultura mirandesas.

Pensamos – assim como reflectiu José Oliveria Barata que estamos longe de um contacto sério com a cultura popular (2005: 12). No quadro da política cultural portuguesa (e *latu sensu* ibérica), o capítulo Teatro Popular Mirandês está, ainda hoje, por escrever; há que escrevê-lo, no estilo plural de interpretações históricas, antropológicas, religiosas e literárias que o fenómeno em questão implica e solicita. O presente artigo pretende ser um grãozinho acrescentado para o tesouro dos temas oriundos do *Romanceiro Ibérico* e continuados em vários avatares no solo cultural lusófono. Uma voz para ser acrescentada aos sistemas institucionais dominantes chamados teatro português e teatro espanhol – o teatro ibérico de ancestral tradição que os novos valores de pesquisa interdisciplinar poderão enriquecer, dando se calhar uma visão mais inteira à visão única que por vezes recebemos dos estudos que atrás tínhamos referido.

um tradutor automático: <http://tradutormirandes.pt.vc>, inúmeros blogues, como o blogspot Froles Mirandesas: <http://frolesmirandesas.blogspot.pt/> e ainda pelo gentil convite a nós dirigido para visitar Miranda do Douro e contactar *in loco* com a cultura do objeto da nossa investigação. Recomendamos também o site de Dr. José Pedro Ferreira: [on-line] <http://www.iltec.pt/?action=investigadores&act=view&id=zpferreira>, insigne mirandês e investigador do ILCTEX – Instituto de Linguística Teórica e Computacional da UL/UNLE a monumental obra publicada sobre o mirandês como língua histórica: (coord.) Manuela Barros (2010) *Língua e História na Fronteira Norte-Sul – Bibliografia/Lengua e Historia de la Frontera Norte – Sur – Bibliografía*, Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, [on-line] <http://www.geolectos.com/livro.pdf>, sendo todos os *links* visitados em 15.11.2014.

O teatro mirandês como o avatar do *Romancero Hispánico*

Ilustração 1. Máscara popular (careto), Museu do Traje – Câmara Municipal de Viana do Castelo, fot. Anna Kalewska

Do projecto da recolha dos textos (regionalmente chamados *cas-cos*) do teatro popular mirandês o GEFAC publicou vinte e dois textos de carácter profano e os treze textos de carácter religioso publicados em 2005. Nesta valiosa recolha de textos impressos com suporte de papel, por nós compulsada, apareceram sete autos não incluídos na edição digitalizada acessível na página oficial de Centro de Estudos António Maria Mourinho <http://tpmirandes.no.sapo.pt/> (última actualização em 08.04.2014): *Reis Falados*, *Rosário Perseguido*, *Auto de Santa Catarina*, *Auto de Santa Genoveva*, *Colóquio do Filho Prodígio*, *Comédia Titulada Redenção do Género Humano*, *Comédia do Verdadeiro Santo António que Livrou seu Pai de Morte em Lisboa*, sendo o *Auto da Sagrada Ressureição de Nosso Senhor Jesus Cristo* recuperado por AMM (António Maria Mourinho) como *Resumo da Sagrada Ressureição*; há ainda, no Apêndice organizado para a edição do GEFAC, os textos seguintes: *Amor de Amargura Ganhado pelos Cristãos*, *Auto de José, Filho de Jacob*, *Reconhecido pelos seus irmãos no Egipto* e o *Auto da Sagrada Ressureição...* atrás mencionado.

Teremos de procurar um outro fio condutor de apresentação de autos por nós escolhidos do rico legado do teatro popular mirandês, marcando definitivamente a ruptura com as aproximações anteriores: a crítica do movimento folclorista imposto pelo Estado Novo, ainda que encontraremos linhas de continuidade nunca superadas, como por exemplo “uma certa postura nostálgica face ao colapso do mundo rural” (Raposo, 2005: 25), o estigma de um “não-acontecimento” ou de “re-utilização” ou de “re-funcionalização, e de banal reformulação mediática” (*ibidem*).

Focalizaremos, dentro da edição digitalizada de AAM, os dois textos do teatro mirandês que têm longa precedência dentro do *Romanceiro Tradicional*, literatura de cordel, poesia e dramaturgia populares no século XVI representados por Baltasar Dias (*ap.* Alberto Figueira Gomes, 1983 e eds. anteriores): *A Vida de Santa Imperatriz Porcina* (dos textos de cariz religioso) e a *Verdadeira Tragédia do Marquez de Mântua* (dos textos do cariz profano), sendo em especial o último dos textos preferido de uma comunidade lusófona e adaptado para o espectáculo ritualístico de tchiloli santomense (Kalewska, 2005).

Trata-se dos textos oriundos do género épico, poético-narrativo, ou, sempre segundo João David Pinto-Correia, dos romances de género narrativo-dramático que durante séculos foram conservados na vida quotidiana do povo e transmitidos “de boca a ouvido e de ouvido a boca” no longo e complexo processo, que, de acordo com as ideias apresentadas por Ramón Menéndez-Pidal, no seu *Romancero Hispánico* (*Hispano – Português – Americano – Sefardi*), publicado em 1953, designamos por “tradicionalidade”, anterior às vezes à fundação da nacionalidade e à epopeia marítima (Pinto-Correia, 1986: 6, 42). Os contos hagiográficos, os cânticos de Natal e carnaval misturam-se com a parte mais genuína, heroica e cavaleiresca. “Episódios de antigos cantares de gesta, [...], os romances atravessaram alguns séculos, mantendo-se ainda hoje vivos na voz dos seus enunciadores-transmissores das regiões mais conservadoras, sobretudo Trás-os-Montes, Beiras, Madeira e Açores” (*ibidem*). Estamos, pois, na fonte do fenómeno em questão e vamos exemplificar, dentro

da vasta temática do romancelheiro hispânico, o filão lírico-religioso-moralista (*Porcina*) e épico-histórico (*Marquês de Mântua*) do teatro popular mirandês. Estes textos constituem, pois, uma das expressões mais valiosas e profundas da identidade mirandesa.

O texto de *A vida de Santa Imperatriz Porcina*, publicado pelo Centro de Estudos António Maria Mourinho e António Bárbolo Alves apresenta um texto muito semelhante a um folheto de cordel de Baltasar Dias, impresso no Porto, na Livraria Portuguesa – Editora de Joaquim Maria da Costa, em 1918 com o seguinte título: *Verdadeira História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodonio de Roma na qual se trata como o dito Imperador mandou matar esta senhora por um testemunho que lhe levantou o irmão do dito Imperador, e como escapou da morte, e dos muitos trabalhos, e fortunas que passou e de como por sua bondade e muita honestidade tornou a cobrar o seu estado com mais honra que primeiro* (fragmento publicado por Gomes, 1983: 135-137). Segue um “casco” original, dos únicos existentes no CEAMM, composto por vinte e sete folhas de trinta e cinco linhas, totalizando quarenta páginas digitalizadas no tamanho A4.

O tema da Imperatriz Porcina, tentada pelo seu cunhado Natão, aproveitando a viagem que o seu marido iniciara à Terra Santa, as origens do relato, a relação com os relatos sobre os milagres marianos e a difusão pela Europa, foi estudado por A. Wallensköld (*Le conte populaire de la femme chaste convoitée par son beau-frère*, 1907). A origem do motivo da mulher honesta perseguida pelo cunhado tem, segundo este estudioso, procedência do Oriente, possivelmente na Índia. Este elemento é, igualmente, um traço estruturante das narrativas gregas de aventuras, onde o amor é posto à prova em cenários remotos e longínquos. O motivo da castidade heróica e a sua salvação por intervenção divina é amplamente conhecido em outras narrativas europeias. O folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo (*Cinco livros do povo*, 1953) identificou várias fontes que terão estado na origem deste auto. O milagre da Virgem, em que aparece Nossa Senhora que consola e ajuda a protagonista no exacto momento quando ia ser devorada pelos animas ferozes, usando das seguintes palavras:

NOSSA SENHORA

Minha Porcina não temas
Que nenhum mal te viria
Eu sou a *mãe*¹¹ de Deu
A quem serves cada dia
Que te venho socorrer
Em tão extrema agonia.

Não temas nenhum perigo
Princesa nobre mui pia
Que o senhor será contigo
Sempre de noite e de dia.
Dos bens que fizeste
Muito meu filho se agradou
Ele nunca deixa sem recompensa
A quem a ele se apegou.

Destas flores colherás
Que neste lugar nascia
E um ramo farás
Que há-de ter muita valia.
Esse ramo molharás
Somente em água fria
E com ele curarás os enfermos
Que estiverem em agonia
Em nome do Espírito Santo
Que todas as coisas cria.
Com estas ervas Porcina
Corarás com devoção
E mal elas caem
Sairás desta prisão.

(ap. Alves, 2007: s.n.p.)

¹¹ A edição digitalizada de António Bárbolo Alves distinguiu com itálico os abundantes exemplos de mirandesismos, de formas gráficas antigas, populares

constitui o ponto máximo do “casco” em defesa e louvor à fidelidade feminina e à capacidade curativa outorgada por Virgem a Porcina.

O motivo deve ter sido popular em França, nos séculos XII-XIII, passando depois para à inspiração do rei Afonso X de Castela (1221-1284), para abranger toda a Península Ibérica. No século XVI tinham-se já dissipado as tradições trovadorescas, mas estavam ainda vivos os motivos, esparsos em cantigas, em contos, em relatos orais. Baltasar Dias acrescentou-lhe depois os nomes – Lodónio, Porcina, Albano, Clitano, Tratão, Sofia, Natão – pois estes foram conservados no teatro popular mirandês, sem se encontrarem em nenhuma fonte estrangeira.

As qualidades e virtudes de Porcina (alegada filha do Rei da Ungria) parecem muito maiores do que as de heróis masculinos; a defesa da castidade e da fidelidade conjugal faz-se em nome da fé cristã, como um valor moral em si. Neste sentido, é a Virgem Maria que aconselha a mulher e o Diabo (Lusbel, tentador dos ricos e pobres, lançado no *iterno* abismo) que comanda os malvados. O amor é definido como um fogo que o diabo colocou no coração de Natão, fazendo com que este actue de forma pouco razoável; as imagens do amor carnal que “abrsa o coração” e instiga uma “ardente paixão” constrõem-se sobre a analogia do fogo, peso e dor.

O *Auto da Vida de Santa Imperatriz Porcina* ou *História da Imperatriz Porcina* foi representado em Atenor em 1929, em Cicouro por volta de 1934 e na Póvoa em Maio de 1950. No último parágrafo da breve *História da Imperatriz Porcina*, num ensaio publicado na *Revista Ocidente* (nº 166, vol. XLII, Fevereiro de 1952) escreve Luís Câmara Cascudo: “No norte de Portugal representa-se a *Santa Imperatriz* que é *Porcina*”, acrescentando ainda que o padre António Maria Mourinho, de Duas Igrejas, Miranda do Douro, “uma autoridade como estudioso e defensor dos autos e bailados tradicionais em Portugal” tinha-lhe dito (numa carta de 18 de Abril de 1950) que “*A Vida de*

e regionais, como “testemunhos autênticos que nos poderão ajudar a traçar os caminhos e as andanças destes textos [do Teatro Popular Mirandês], desde a sua origem até à actualidade” (Alves, 2007: s.n.p.).

Santa Imperatriz, ou *Imperatriz Porcina* vai no próximo mês de Maio ao tablado aqui na minha região, numa aldeia chamada Póvoa” (ap. Alves, 2007, s.d.). Com efeito, o auto em questão seria ainda representado em Bemposta (concelho de Mogadouro), em 1963, como o documentam algumas das fotos existentes no CEAMM. Foi finalmente representado em Argoselo (concelho de Vimioso), em Agosto de 1989.

Quanto à *Verdadeira Tragédia do Marquez de Mantua e do Imperador Carloto Magno*, no CEAMM existem quatro cópias, seguindo, grosso modo, a edição impressa do folheto da autoria de Baltasar Dias, editado pela Livraria Chardron no Porto em 1917, o qual leva o seguinte título: *Tragédia do Marquez de Mantua e do Imperador Carloto Magno A qual trata como o Marquez de Mantua, andando perdido na caçada, achou a Valdevinos ferido de morte, da justiça que por sua morte foi feita a D. Carloto, filho do Imperador...* (cf. um fragmento da *Tragédia do Marquês de Mântua*, ap. Gomes, 1983: 141-143; Kalewska, 2005: 95-143). Como se pode constatar, trata-se de uma versão já bastante tardia desta obra do dramaturgo madeirense uma vez que a primeira edição conhecida da *Tragédia...* é de 1644. Tal facto testemunha, contudo, o êxito que as obras do cego sacristão tiveram ao longo dos séculos.

O teatro popular mirandês continua, então, uma das mais importantes composições dramáticas do século XVI. O contexto é de profundas transformações sociais e culturais. Enquanto muitos se dirigiam para Itália, sobretudo Florença, procurando beber as novas letras humanísticas, Baltasar Diaz continua e sincretiza alguns aspectos temáticos fundamentais da mundividência medieval: o cavaleiresco e o religioso. A fé na justiça, a honra e o heroísmo são os vectores temáticos presentes na sua obra que terão igualmente contribuído – em parceria com a *Porcina* por ele também retomada – para a confirmação da identidade colectiva dos povos de Miranda de Douro.

A adesão do público aos temas suprarreferidos – o do louvor à mulher casta e da justa causa do castigo pelo crime passional perpetrado por Dom Carloto – foi grande, graças à simplicidade da linguagem de Baltasar Dias e pelo facto de ser ele próprio (o seguidor da escola vicentina, o homem do povo, nascido c. de 1515, autor de autos,

romances e travas editados em *pliegos sueltos* desde o reinado de D. João III até aos inícios do século XX) o homem pobre, carecido de vista, que vendia e cantava publicamente as suas composições líricas e dramáticas, revitalizando a imagem antiga do cego músico e cantor.

A aprovação do público mirandês, de cariz marcadamente popular, ligado ao mundo rural, exige temas sensacionais, vividos e sentimentais, patéticos, às vezes não muito distantes de algumas manifestações que, na actualidade, congregam e arrastam as massas de ouvintes e telespectadores. As narrativas de alegadas traições, adultérios, crimes e castigos projectam no mundo contemporâneo os discursos remotos e múltiplos avatares de “romances” conhecidos na tradição oral europeia e peninsular, indo até à Antiguidade, quando “o grão Torcato e Trajano” quisseram “justiçar seus filhos” e repor a ordem social.

O auto em questão, também conhecido por *Tragédia de Valdevinos e do Imperador Carloto Magno*, foi representado em São Martinho de Angueira. A versão editada pelo GEFAC foi recolhida em Avelanoso de um manuscrito datado de 1 de Julho de 1924. Nesta localidade a *Tragédia...* terá sido também representada por volta de 1949.

É provável (assim como no caso do teatro ou do tchiloli santomenense) que o texto recolhido por António Bárbolo Alves (2007) não corresponda àquele que foi representado nessas localidades. Com efeito, faltam-lhe algumas das personagens e elementos essenciais do teatro mirandês de cariz religioso: as profecias, o Diabo ou Satanás, Deus, um Anjo ou outra personagem divina. A narração pode ser suprimida e adaptada ou mesmo reapropriada para as necessidades da comunidade local. A crise económica pode influir na escassez dos meios de representação, sem infringir, porém, no padrão representativo dos tópicos e motivos escolhidos para a continuação da mundividência heróica e cristã da minoria cultural mirandesa.

O teatro cumpre-se no palco e a riqueza dos textos acima referidos, publicados no volume publicado pelo GEFAC do *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Religioso* (2005) assim como o Teatro Popular Mirandês de cariz religioso e profano publicado *on-line* por António Maria Mourinho na página oficial do CEAMM testemunham a tentativa de harmonizar o valor da tradição com o da modernidade

que “mais não é que um saber inteligente em reler o passado” (Barata, 2005: 12), consubstanciado na abundância de referências várias que perpassam todo o espólio dramaturgico mirandês (assim escrito como representado nos palcos de aldeias e adros de igrejas transmontanas), o importante património da Humanidade que, para nós, significa uma inevitabilidade da sua preservação, representação, descrição, interpretação e divulgação pessoal e institucional.

Os textos do teatro popular mirandês são um produto cultural complexo e sincrético onde se amalgamam as diferentes fontes que estão na origem dos textos. Merecem ser olhados com o apreço devido à sua afinidade com outros monumentos e documentos constitutivos da identidade mirandesa: a dança dos Pauliteiros e a festa dos rapazes ou dos caretos (Alge, 2004; Alge, 2006). Trata-se, em conjunto, de um discurso identitário dos dançarinos, gaiteiros e *performers* do concelho de Miranda. No nosso entender, a conservação da tradição dramática deve ser prioritária, porque os actores/*performers* não estão sempre disponíveis, não sabem comercializar-se através da Câmara Municipal de Miranda do Douro e os espetáculos nos *tablados* de aldeias podem desaparecer nos próximos anos. Esperemos que as presentes referências ao teatro mirandês possam contribuir para minorar essa perda. Neste ponto, a nossa voz soa em unanimidade com a de Barbara Alge que identificou os jovens Pauliteiros e gaiteiros com a cultura da sua terra natal, acreditando na futura revifificação do subtrato cultural mirandês e da sua memória colectiva.

Referência bibliográficas

- AAVV (2005), *Teatro Popular Mirandês. Textos de Cariz Religioso*, GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, Almedina, Coimbra.
- ABELHO, A. (1968-73), *Teatro Popular Português*, 6 vols, Pax, Porto.
- ALGE, B. (2004) *Continuidade e mudança na tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*, tese de mestrado na área de musicologia, apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da

- Universidade de Viena, orientada pelo Prof. Dr. Gerhard Kubik, Viena, s.l.e. (manuscrito), [on-line] <https://hmt-rostock.academia.edu/BarbaraAlge> – 4.12.2014.
- ALGE, B. (2006), “Comemorar o passado ou o ‘mouro’ no presente – A Festa dos Caretos em Torre de Dona Chama”, *Brigantia*, 1-4, Bragança, pp. 289-306, [on-line] <https://hmt-rostock.academia.edu/BarbaraAlge> – 4.12.2014.
- ALVES, A. Bárbolo (org., introd. e notas) (2007), *A vida de Santa Imperatriz Porcina*, Edições do Centro de Estudos António Maria Mourinho e António Bárbolo Alves, Miranda de I Douro.
- ALVES, A. Bárbolo (org., introd. e notas) (2007), *Verdadeira Tragédia do Marquez de Mantua e do Imperador Carlsoto Magno*, Edições do Centro de Estudos António Maria Mourinho e António Bárbolo Alves, Miranda de I Douro.
- BARATA, J. Oliveira (2005), “Prefácio”, em: AAVV, *Teatro Popular Mirandês. Textos de Cariz Religioso*, GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, Almedina, Coimbra, pp. 7-12.
- BRAGA, T. (1870-1871), *História do Teatro Português*, 4 vols, Imprensa Portuguesa Editora, Porto.
- FARINHA, O. (dir.) (2005), *O que é o Teatro?* – Programa Território Artes. Exposição, Artes Gráficas, Lisboa.
- GOMES, A. Figueira (1983), *Poesia e dramaturgia populares no séc. XVI – Baltasar Dias*, Biblioteca Breve – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- KALEWSKA, A. (2005), *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramático em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio histórico-literário e antropológico*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- LOURENÇO, E. (2011), “Literatura e margem”, em: Morujão, I., Santos C. Z. (coord.), *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil. Homagem a Arnaldo Saraiva*, Afrontamento, Porto, pp. 190-196.
- MOURINHO, A. M. (recolhido por) (s.d.), *Teatro Popular Mirandês – textos de Cariz Religioso, Textos de Cariz Profano e outros textos*, FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia [on-line] <http://tpmirandes.no.sapo.pt/> – 15.11.2014.

- NIETZSCHE, F. (2000), *A Origem da Tragédia*, 11ª ed. [1953], Guimarães, Lisboa.
- PAVIS, P. (2003), *Dicionário de Teatro*, tradução para a língua portuguesa sob a dir. De J. Guinsburg e M. L. Pereira, Perspectiva, São Paulo.
- PERKINS, J., EARLE, T. F. (2013 [2009]), “Portuguese Theatre in the Sixteenth Century: Gil Vicente and António Ferreira”, em: Parkinson, S., et al. (eds.), *A Companion to Portuguese Literature*, Tamesis, Woodbridge, pp. 56-71.
- PINTO-CORREIA, J. (1986), *O essencial sobre o Romancero Tradicional*, IN-CM, Lisboa.
- Portal de Miranda do Douro – *Dicionário de Mirandês*, [on-line] <http://www.mirandadodouro.com/dicionario/> – 15.11.2014.
- RAPOSO, P. (2005), “Uma viagem em busca do teatro popular português. GEFAC em Terras de Miranda”, em: AAVV, *Teatro Popular Mirandês. Textos de Cariz Religioso*, GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, Almedina, Coimbra, pp. 17-26.
- REBELLO, L. F. (2000), *Breve história do teatro português*, 5ª ed. [1968], Europa-América, Lisboa.
- VASCONCELOS, J. Leite de (1974-1976), *Teatro Popular Português*, ed., notas e coord. A. Machado Guerreiro, 3 vols, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra.
- VICENTE, G. (2000), *Repertório escolar (Alma, Barca do Inferno, Feira, Índia, Inês Pereira)*, ed. J. Camões e H. Reis Silva, Dom Quixote, Lisboa.

Marcos Nunes de Vilhena
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Lisboa
nunesvilhena@gmail.com

O eterno retorno – a cultura portuguesa em tempos de crise, numa perspectiva musical

Resumo:

Mesmo em tempo de crise, a extraordinária variedade linguística assinalada em Portugal nem se opõe à primazia do português e a uma quase completa compreensão entre os falantes de distintas regiões, nem aparece nunca como um elemento de um conflito de que sofra as consequências, quaisquer que sejam. De facto, o presente contexto mostra que a sua situação pode até beneficiar de um padrão de retorno cultural às “origens” ou ao que se poderia designar por raízes de ordem histórica e etnológica. A possibilidade e as motivações de um tal retorno constituem aqui o cerne de uma análise especificamente centrada na evolução da música popular portuguesa no século XX.

Palavras chave: crise, música popular portuguesa, retorno, tradição, passado, século XX.

Abstract:

Even in times of crisis, the extraordinary linguistic variety (signaled) in Portugal does not oppose the prevalence of the Portuguese language and a near complete understanding between speakers of different regions, nor does it appear as an element of a conflict from which it may suffer the consequences. In fact, the present context shows that its situation may even benefit from a pattern of cultural return to the “origins” or to what could be called as historic and ethnologic roots. The possibility and motivations of such a return are here at

the heart of an analysis specifically focused on the evolution of popular Portuguese music in the 20th century.

Keywords: crisis, Portuguese popular music, return, tradition, past, 20th century

*A Paulo Ribeiro, por me trazer o Alentejo
aqui tão longe, com um abraço de azinho.*

Viva quem canta, que quem canta é quem diz, quem diz
o que traz no peito, no peito traz um país.”

Pedro Barroso, “Viva quem canta”,
Do lado de cá de mim (1983)

Escrever um artigo sobre a situação das línguas minoritárias em Portugal, em tempos de crise económica e financeira, assemelha-se bem mais difícil do que possa, à partida, parecer, e o problema não passará tanto pela falta de referências ou trabalhos sobre a questão, mas porque há muito que este país apresenta uma assinalável homogeneidade cultural. De facto, não tendo este velho estado-nação, com fronteiras estáveis desde a Idade Média, nem as clivagens religiosas ou linguístico-culturais, nem as minorias nacionais ou étnicas, a situação das línguas regionais ou minoritárias tenderá a acusar uma menor influência das crises económicas, políticas e sociais. Destarte, por válidos que sejam o entendimento e a proposta desta edição da *Studia Iberystyczne*, a de que o presente quadro socioeconómico deverá influir sobre a situação destas mesmas línguas, convirá notar que a assinalável variedade linguística do país nem se opõe à primazia do português e a uma quase completa compreensão entre os falantes de distintas regiões, nem aparece nunca como um elemento de conflito de que sofra as consequências, quaisquer que sejam. Pelo contrário, em tempo de crise a situação das línguas minoritárias

parece até beneficiar de um padrão de retorno cultural às “origens”, ou ao que se poderia designar por raízes de ordem histórica e etnológica. Este retorno, porém, não cumpre aqui o papel de recuperar o pulsar patriótico e individual que o Romantismo, mas também os nacionalismos do século XX, pressentiram na imaginação e tradição populares; cumpre, pelo contrário, a função de promover um reencontro com a realidade e a demanda de um impulso de mudança face a situações de crise ou a constructos identitários e culturais impostos, embora não raramente ceda à tentação de buscar utopias de sentido ético, mas também de carácter internacional. Assim, e sem esquecer a situação das minorias linguísticas, atente-se aqui num fenómeno que, pelo menos em Portugal, poderá ajudar a explicar porque a sua situação parece andar, hoje, a contracrise.

Neste artigo, a possibilidade de um tal retorno, bem como a validade de uma tal proposta serão avaliados em função de uma análise especificamente centrada na evolução da música popular portuguesa no século XX, posto ser este o campo em que um tal processo, muito por via de mecanismos próprios de divulgação, se tem mostrado não só mais evidente, como também mais amplo, ou não fosse o Fado um dos três f’s doutrinários do Estado Novo e o país, até há pouco, um dos mais iletrados da União Europeia. Por música popular, entende-se aqui aquela que se integra na cultura de um povo, região ou contexto, com maior ou menor relação com a tradição ou um passado remoto, distinguindo-se quer da música dita tradicional, por ser escrita e comercializada como uma comodidade; quer ainda da música dita ligeira e do fenómeno mais restrito do nacional-cançonetismo, de carácter adrede recreativo, mas ainda assim apologético face ao Estado Novo; quer, finalmente, da música de intervenção, por não ser tão deliberadamente comprometida. Estas são, no entanto, diferenças que aqui se sobrepõem às próprias noções de estilo musical.

A música popular portuguesa terá já uma longa história, mas, no século XX, acusará o impacto de factos concretos e que, na opinião especializada de Leonor Losa (2010a), determinam a sua divisão em quatro momentos: o primeiro, entre final do século XIX e os anos 30, grandemente marcado pela introdução do fonógrafo e do gramofone;

o segundo, entre a década de 30 e o início da década de 60, caracterizado pelo impacto da rádio e da criação da Emissora Nacional; o terceiro, entre o início da década de 60 e o final da de 70, em que se assistirá tanto a uma autonomização da indústria fonográfica, como ao advento da televisão; e o último, do final da década de 70 aos dias de hoje, com o estabelecimento de companhias fonográficas internacionais. Sem prejuízo de tudo quanto possa ter sido produzido anteriormente, a presente análise inicia-se no segundo momento, assumindo na figura de José Afonso um ponto de viragem entre tudo o que se fez e passará a fazer.

Recentemente, e prefaciando a compilação de todas as canções de José Afonso, José Mário Branco assinala que reconhecer aquele cantautor como o maior da música da intervenção não corresponde senão “[...] à forma mais eficaz de liquidar a obra do grande mestre da música popular portuguesa [...]” e a “[...] induzir no grande contingente de distraídos a ideia de menoridade artística, (mal) associada à canção política” (Monteiro, et al., 2010: 5); ademais, junta, “[...] é um ótimo álibi para que os divulgadores musicais o possam banir com toda a tranquilidade” (*ibidem*). Semelhante injustiça se repetiria, no entanto, se apenas se reconhecesse Zeca como fadista, baladeiro, ou apenas e só como mestre da música popular, no sentido estrito de uma relação com a música tradicional, porque isso, aliás, só encobriria a sua importância como articulador de distintos estilos, e não apenas no sentido de uma fusão musical, mas do que essa articulação necessariamente representará para toda a cultura portuguesa. Zeca, a despeito do compreensível protesto de Branco (ele próprio uma vítima destas categorizações reducionistas), logrará fugir à marginalização e desatenção em que a ressaca revolucionária irá deixar quase toda a música de intervenção, já para não falar de toda a música popular portuguesa, sendo hoje o mais cantado de todos os músicos portugueses – tal reconhecimento, convirá entender, assenta tanto no cruzamento, como na indissociabilidade de todos os estilos musicais.

A uma tal situação não são alheias a vida e a obra de Zeca já como reconhecido cantor e opositor ao regime, mas acima de tudo, a instabilidade da sua infância e adolescência, que lhe proporciona um

bom contacto com diferentes realidades e meios culturais, a sua passagem por Coimbra, aonde confluem jovens de todas as zonas de um país ainda marcadamente rural, e ainda uma cultura acima da média, adquirida no caldeamento do *muito lido* com o *muito corrido*. Para Zeca, mas também para outros músicos, como Artur Paredes, Rui Pato, António Portugal, ou Adriano Correia de Oliveira, cedo se torna óbvio que o Fado de Coimbra, largamente enredado na vida e tradição académicas, não pode dar expressão ao descontentamento latente, que, desde o fim da II Guerra Mundial, e tanto no contexto de um crescimento económico, como no de uma mobilização da oposição ao regime, vem agitando a sociedade portuguesa e, em especial, os meios estudantis.

Sob a ditadura, e nos onze anos que medeiam o seu primeiro single, *Fados de Coimbra* (1953), e a primeira interdição da Censura, o EP *Cantares de José Afonso* (1964), o cantor não lançará ainda mais temas reconhecidamente interventivos do que os não menos interventivos fados e baladas de Coimbra e outras canções resgatadas tanto à tradição popular, como erudita. Nestas últimas, Camões assumirá sempre especial protagonismo, nem fazendo falta chegar a 1970 e a “Verdes são os campos”, no EP *Traz outro amigo também*, para perceber que Zeca inscreverá a mudança e a modernidade numa mesma reflexão e num mesmo regresso ao passado e à tradição popular já protagonizados pelo vate clássico. Assim, Zeca tanto procurará usar o cânone literário para contornar as peias da Censura¹, como se juntará ainda (e a transição do rigorismo do fado de Coimbra para a balada e depois para a canção ilustram-no bem) a nomes como Adelino António das Neves e Melo, César das Neves, Gualdino de Campos, Gonçalo Sampaio, Rodney Gallop, Virgílio Pereira, Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, entre outros, num trabalho de

¹ À guisa de exemplo, veja-se a obra *Barcas Novas* (1970), de Lopes Graça, elaborada sobre o decalque homónimo que Fiama Hasse Pais faz de um poema medieval de Joan Zorro, e a adaptação musical de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões, por José Mário Branco, e de “Cantiga partindo-se”, de João Ruiz de Castelo Branco, pelo conjunto rock Quarteto 1111.

recolha ou divulgação da tradição oral, que, então, e nalguns casos sob os auspícios do Regime, leva já muitos anos. Mas ainda na figura de Camões, porventura entendido como uma expressão transversal a toda a Lusofonia, Zeca acabará por operar melhor, e com a mesma propriedade com que junta, em álbum, o referido soneto camoniano, temas populares beirões, como “Maria Faia” ou “Moda do Entrudo”, e a alegria africana de “Carta a Miguel Djéje”, uma vinculação de todos os que, sem limites de espaço ou tempo, vivem oprimidos.

Bem entendido, em todo este trabalho de Zeca, em que a tradição popular e o passado não são senão uma espécie de *locus amoenus* e *aurea aetas*, naturalmente contrapostos a um presente em crise, não há senão a intenção de devolver ao Regime, e não sem ironia, a versão original, a mezinha caseira e tradicional, da panaceia que este, primeiro pelo Secretariado Nacional de Informação e logo depois pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, vem adulterando pela recriação e exaltação nacionalista dos valores do povo e da vida rural. Por tudo isto, entenda-se, não perpassa mais a intenção de salvaguardar e perpetuar uma certa herança social, histórica e cultural – esta última com inúmeras marcas etnológicas e etnomusicológicas, largamente explicadas pelo teor e vigor da tradição oral num Portugal atrasado e apedeuto –, do que a de proceder a uma renovação da música portuguesa, finalmente capaz de subtrair palcos e tempo de antena ao folclore, ao fado e, acima de tudo, ao nacional-cançonetismo. O que importa, em suma, é partir de um momento em que a ditadura ainda não existe, para chegar a um outro em que esta já não existirá – se, porém, tudo muda, tudo leva também o seu tempo.

Mais do que a qualidade musical, posto serem partícipes do fenómeno alguns dos maiores compositores, maestros e músicos portugueses e até estrangeiros, a expressão nacional-cançonetismo, já só tardiamente formulada (1969) na rúbrica «POP Larucho» do suplemento *A Mosca* do jornal *Diário de Lisboa*, irá definir um tipo de música nascido ainda nos anos quarenta, em que se faz a apologia do que o Estado Novo tem como valores e ideais inerentes tanto ao seu modelo governativo, como a todo o povo português. Deste modo, não só beneficiará da criação da Emissora Nacional de Rádio, que sendo,

como as suas congéneres europeias, um veículo dos interesses do governo, fará os possíveis para chegar ao país, às colónias e à diáspora, como acabará por tomar o lugar ocupado pelo cinema na década anterior. Em conhecidos programas radiofónicos – como “Serões para Trabalhadores”², “Ouvindo as Estrelas” e “Uma Hora de Fantasia” –, nos festivais Nacionais de Rádio ou da Canção Portuguesa, e ainda beneficiando da vulgarização dos gira-discos portáteis e dos discos de 45 RPM, uma leva de artistas, ora chegados do cinema, ora formados pela Emissora Nacional³, irá dar voz à conformada inércia em que o Regime, entre fados, folclore e canções românticas, procura manter um país animado pela perspectiva de um retorno das instituições democráticas.

Quase três décadas, é quanto durará o nacional-cançonetismo, e se o Zeca fadista o apanha ainda pela adolescência, já o cantor de intervenção encontrá-lo-á na maturidade, fazendo as delícias da mesma população que, deixando para trás os episódios das eleições presidenciais de 1949 e 1958, fazendo fé na manutenção do império e no crescimento económico do país, se anima com os golos do Eusébio, os fados da Dona Amália, o 13 de Maio em Fátima e o baile na Quinta Patiño. Já pelo final da década de 60, porém, o nacional-cançonetismo entrará em crise, acusando tanto a vulgarização da televisão⁴ e uma mudança nos gostos do público, como os efeitos da Guerra Colonial e mesmo um envelhecimento do Regime. Com efeito, entre 1964 e 1968, e embora com apupos e vaias da assistência, o Grande Prémio TV da Canção Portuguesa da RTP premeia-o ainda com sucessivas vitórias e idas à Eurovisão⁵ – entre estas, a canção “Oração”,

² Transmitido entre 1941 e 1974, este foi o programa mais longo da rádio portuguesa.

³ A fim de garantir a qualidade, a Emissora Nacional criará o Centro de Formação de Artistas da Rádio.

⁴ A Radiotelevisão Portuguesa (RTP) inicia as suas emissões experimentais a 4 de Setembro de 1956; as emissões regulares iniciar-se-ão a 7 de Março de 1957.

⁵ Entre 1964 e 1968, as canções portuguesas participantes na Eurovisão são “Oração”, “Sol de Inverno”, “Ele e ela”, “O vento mudou” e “Verão”,

interpretada por António Calvário e tida como a favorita de Oliveira Salazar. Mas já em 1969, Simone de Oliveira, que apenas quatro anos antes cantou as suas desilusões amorosas em “Sol de Inverno”, escarnece da censura e da moral conservadora do regime, com a canção “Desfolhada portuguesa”, em que o amor pela pátria é comparado ao amor carnal de que nasce uma criança. Logo polémica⁶, a canção segue para a Eurovisão desse ano, em Madrid, onde ficará em penúltimo lugar, determinando mesmo um boicote português à edição do ano seguinte. À chegada a Lisboa, porém, Simone é ovacionada por milhares de pessoas, que porventura gostam da cantora e da canção, mas também terão percebido a mensagem – é a Primavera Marcelista.

O que aconteceu, foi que o mesmo sistema que exige que a autoria das canções se faça sob pseudónimo se mostra permeável à participação de nomes já então incómodos ao regime, e que, por seu turno, percebem a projeção inerente a um festival como o da Eurovisão. José Carlos Ary dos Santos é já, por esta altura, um deles e sê-lo-á muito mais à medida que, pelos anos seguintes, assine a autoria de outras duas canções vencedoras do mesmo festival, “Menina do Alto da Serra” (1971) e “Tourada” (1973), interpretadas por Tonicha e Fernando Tordo, respectivamente. Neste membro do Partido Comunista Português e reconhecido homossexual, ademais, acabará por operar-se ainda uma das maiores mudanças que o Fado, até então acomodado a temas como a sempiterna saudade, romances de vão de escadas e facadas à traição, irá conhecer. Com inúmeros outros autores – como David Mourão Ferreira, Pedro Homem de Mello, Manuel Alegre, Alexandre O’Neill e Alain Oulman, todos fichados pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado – e sempre beneficiando da colaboração com Amália Rodrigues, Ary dos Santos fará com o Fado, mas também com toda a música ligeira⁷, o que Zeca e outros vêm já fazendo com a música popular, trazendo-os à realidade do

interpretadas, respectivamente, por António Calvário, Simone de Oliveira, Madalena Iglesias, Eduardo Nascimento e Carlos Mendes.

⁶ Convirá esclarecer que desfolhada remete tanto para o ato de tirar o foelho do milho, como, figurativamente, para a perda da virgindade.

⁷ Para uma melhor definição deste termo, veja-se Moreira et al., 2010.

povo português e do seu quotidiano e impondo-lhes todo um novo repertório.

Se acaso a proposta de uma análise da música popular portuguesa, para mais apostada em provar um retorno ao passado e às tradições, pôde, atrás ou mesmo agora, levantar algumas dúvidas ou desconfiança, convirá recordar que a revolução que levará Portugal à democracia arranca ao som das duas canções que serviram de senha aos militares⁸. Para mais, e fazendo a justiça possível a inúmeros outros músicos e compositores, bastará olhar à sua rápida emergência pelo final dos anos sessenta e início dos anos setenta para perceber como tudo se conjuga numa oposição (porventura uma das mais diretas e veementes) ao Estado Novo. Oposição, cumpre assinalar, que se estenderá também às colónias, como bem ilustram os N’Gola Ritmos, cujo tema “Muxima”, o primeiro de sempre gravado em quimbundo, tem rapidamente um largo aproveitamento político para a causa nacionalista angolana. Nesta causa, aliás, militarão inúmeras outras bandas, como os Kiezos, a Banda Kissanguela, os N’Goma Jazz ou os Águias Reais, igualmente apostadas em recuperar temas tradicionais ou antigos, e que, então, muito beneficiarão do florescimento da indústria musical naquela colónia, com a criação dos estúdios da Valentim de Carvalho em Luanda, e ainda com criação do Festival Folclórico das Províncias Portuguesas.

Tornando à Metrópole, um dos melhores exemplos vem do Quarteto 1111, cujos músicos saem de bandas de baile já com alguma projeção, como o Conjunto Mistério ou os Pop Five Music Incorporated, para formar um projeto em que não só cantarão em português, como abordarão alguns dos tópicos mais desagradáveis ao regime, como a guerra, o racismo e a emigração, facto que valerá ao grupo não poucos problemas com a Censura e a polícia política. Aqui como acima, no entanto, convirá notar que canções como a “A lenda de

Neste género, e por esta altura, devem ser destacados os nomes de José Niza, Pedro Osório, Nuno Nazareth Fernandes e José Calvário.

⁸ “E depois do adeus” e “Grândola Vila Morena”, interpretadas por Paulo de Carvalho e José Afonso, respectivamente.

el-rei D. Sebastião”, “Partindo-se” ou “Todo o mundo é ninguém”, entre outras, veiculam, para além um extraordinário ataque ao regime, aquela mesma intenção de olhar e refletir sobre o passado, sendo as duas últimas uma adaptação da obra quinhentista de João Roiz de Castelo Branco e Gil Vicente, respectivamente. Tal intenção, aliás, é repetida pelo alter-ego da banda, os Green Windows, que, em 1974 e ainda antes de 25 de Abril, levará ao Festival da Canção a bem mais contestatária “No dia em que o rei fez anos”.

Outro exemplo ainda chega dos Petrus Castrus, banda formada em 1971 e que dois depois lançará aquele que é ainda tido como um dos melhores álbuns de música portuguesa, *Mestre*. Exemplar, porque o facto de ser constituído por músicas com poemas de Alexandre O’Neill, Ary dos Santos, Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen, lhes vale a apreensão da matriz do disco por três meses pela Comissão de Censura – uma situação, note-se, apenas resolvida pela proximidade da família Castro, a que pertenciam dois elementos da banda, ao regime. Exemplar, também, porque um outro elemento, Júlio Pereira, acabará por abandonar o projeto para se tornar numa das mais ativas figuras da nova música popular portuguesa pelas décadas seguintes.

Até ao 25 de Abril e à medida que a Guerra Colonial vai sacudindo o país da imensa letargia de quase meio século de ditadura, serão inúmeros os cantores a assumir uma atitude combativa e politicamente comprometida e tão atenta à preservação de um certo passado histórico e da herança das tradições populares, como à demanda de uma renovação, que, da música portuguesa, acabará inevitavelmente por transbordar a todo o país. Ontem como hoje, a questão continua a encerrar não poucos problemas e contradições; mas hoje, pelo menos, será mais fácil aceitar que aquele foi, talvez, o único compromisso possível para um país, que sendo tão pequeno chegou a império, que sendo tão tradicionalista não deixou nunca de ser eclético e cosmopolita, e que sendo tanta coisa, nunca deixou de ser um Portugal dividido entre aquilo a que Villaverde Cabral (1981: 137) chamou a “frigorificação” do mundo rural, e o ensejo de mudança nas grandes cidades.

À época, é sabido, a situação só tenderá a complicar-se, quer porque o processo revolucionário apenas convocará à arena política mais forças e rivalidades, logo alargadas a toda a sociedade portuguesa; quer porque este perfil político, tão longa e duramente definido, não poderá ser alterado da noite para o dia, e muito menos sem fazer algumas vítimas. De facto, enquanto dura a vaga revolucionária e as hostes leais ao anterior regime cumprem luto em moderado recato ou fogem para o Brasil, a maioria dos músicos que havia feito a oposição à ditadura ainda terá a oportunidade de sair pelo país profundo, por iniciativa individual ou pelas Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA, a “[...] legitimar e conquistar a adesão das comunidades camponesas para o projeto revolucionário, articulando a dimensão nacional da revolução com a sua dimensão local” (Almeida, 2007b: 48). Por esta altura, porém, não parecerá importar tanto um retorno às origens – sempre mantido, mas agora com outros objectivos – como a promoção desse projeto. Projeto que Sérgio Godinho tão bem resume nos programáticos “[...] paz, pão, habitação, saúde, educação”⁹, sem os quais parece inevitável que as massas, as do campo e as da cidade, se continuem a emocionar ao som de António Calvário. Em pouco mais de ano e meio, porém, e à medida que a euforia cede lugar a um certo desânimo tanto para com a revolução, como para com a agenda que a *realpolitik* vem impor a um país instável e falido, tudo acaba por esmorecer.

Ou quase tudo. Bem certo é que, finda a ditadura e refentado o processo revolucionário, aquela música mais politicamente comprometida com o seu fim, conquanto largamente cantada e divulgada, entrará num estado de ressaca de que muito poucos dos seus intérpretes, e só passado muito tempo, sairão – assim é, por exemplo, que o mesmo Sérgio Godinho, que, já em 1976, aparece a reclamar a oportunidade de um recomeço em “O Primeiro Dia”, continuará, em 1981, a alertar para os perigos de olhar para o passado, em “Os demónios de Alcácer-Quibir”, e, ainda em 1984, persistirá em falar das suas desilusões e receios num confessional “Lá em baixo”. No entanto,

⁹ Da canção “Liberdade”, do álbum *À queima-roupa*, de 1974.

e sendo o contexto de crise, não poderia toda a música popular portuguesa acusar uniformemente o mesmo problema, sendo este, também, o período em que não poucas bandas, inspiradas tanto pela revolução, como pelo que, cada vez mais, lhes vai chegando de fora, tocam os primeiros acordes de um repertório que continua a ter tanto de novo como de popular e tradicional.

Ainda em pleno processo revolucionário, entenda-se, o maior pecado não será estar com a canção de protesto ou com aquela que a mudança de regime vem arredar da atenção dos *media*, mas não ter qualquer filiação. Assim, serão muito poucos os intérpretes ou as bandas que, ao arrepio do tempo que se vive, não deixarão de começar por perfilhar um programa político ou, pelo menos, o programa não menos político da sua pretensa independência. Já em 1981, numa entrevista à revista *Música & Som*, Nuno Rodrigues poderá explicar que “[...] neste país, se nos abstrairmos do recente fenómeno do *rock*, as pessoas optam pelos extremos: ou ouvem o António Calvário ou o Sérgio Godinho.” (cit. in Galopim, 2014: 24), explicando, ademais, que lhe parece essencial “[...] a criação de um espaço intermédio de sérgios calvários e antónios godinhos, que permita a transição do gosto às pessoas sem elas se sentirem violentadas ou lançadas no abismo” (*ibidem*) – mas ainda em 1973, quando dá início à Banda do Casaco, não deixará de firmar o pé tanto na mesma atitude contestatária de outras bandas, como na demanda das raízes tradicionais.

Agora como antes, a música dita popular continuará a ocupar um bom espaço entre o que resta do nacional-cançonetismo, sob esse nome ou já sob o de música ligeira, a música de intervenção e outros estilos emergentes, como o rock. Convirá recordar que, entre o final dos anos 60 e princípio dos anos 70, se vem assistindo, e numa escala que se poderia dizer internacional, a um renascimento da música *folk*, que, em Portugal, e até beneficiando do retorno de uma certa intelectualidade que a ditadura e a guerra compeliram ao exílio, parece ter um relevante impacto – é o momento em que surge não só a Banda do Casaco, mas também os Trovante, os Brigada Victor Jara e inúmeros outros agrupamentos. Sem lograrem abandonar imediatamente o discurso ainda politizado de outras vozes, que, muitas vezes,

têm como as suas mais importantes referências musicais, estas bandas subordiná-lo-ão desde logo ao desejo de fazer música pela música, não só evitando assumir um posicionamento político¹⁰, como recusando as categorizações que tanto o público como as editoras lhes procurem impor. Destarte, a demanda das raízes musicais tradicionais é tão “[...] determinada pelas circunstâncias da época” (Correia, 2014: 4) – porque “Nesse período, dada a política cultural do regime anterior ao 25 de Abril de 74, a questão que se colocava era a preservação da música rural, tradicional portuguesa, através da sua recolha e (re) interpretação” (*ibidem*) –, como por aquela já conhecida vontade de fugir a um país cronicamente enfermo de política, agora coadjuvada pelo surgimento de novas sonoridades, abordagens estéticas e tratamentos musicais¹¹. Esta tentativa de fuga, quase sempre servida de não pouco sentido de humor, ficará bem expressa na discografia da Banda do Casaco, em que se incluem álbuns como *Dos benefícios de um vendido no reino dos bonifácios*, *Coisas do Arco da Velha*, *Hoje há conquilhas, amanhã não sabemos* ou *No jardim da Celeste*, e de que o melhor exemplo é, porventura, *Contos da Barbearia*, em que um cliente adormece na cadeira de um barbeiro para sonhar cada uma das nove canções.

Tudo isto enforma parte do extraordinário “[...] «turbilhão cultural» que envolveu este país entre 75 e 80” (Lousã Henriques cit. in

¹⁰ No entanto, tanto os Trovante como a Brigada Victor Jara participarão, por exemplo, na festa anual do Partido Comunista Português, a Festa do Avante.

¹¹ Sendo inúmeras as bandas criadas neste período, a referência à Banda do Casaco, aos Trovante e à Brigada Victor Jara não é reducionista nem tão pouco veleidosa, espelhando três modos distintos de fazer música dentro de um mesmo estilo musical, e em que se reconhecem distintos graus de reinvenção ou deliberada subversão da herança tradicional. Com a Brigada Victor Jara assiste-se a uma reinterpretação de temas tradicionais; já os Trovante optarão deliberadamente pela criação de um novo repertório, sempre influenciado pela música tradicional; já com a Banda do Casaco, a criação de um novo repertório servirá também o desejo de uma exploração bem para além dos limites da música tradicional, sem com esta deixar de ter uma forte ligação.

Correia, 2014: 9), porque, de facto, só pelo início da nova década e com a perspectiva de uma maior estabilização política, social e económica, se perfilarão ou imporão mais claramente outros problemas, em que a entrada no marco democrático vem, inevitavelmente, lançar o país, mas que toda a agitação e euforia dos primeiros tempos não deixa ver. Entre estes, destacar-se-á sempre a desmontagem dos constructos identitários, que a ditadura, mas também séculos de repressão, haviam definido, com maior ou menor intensidade, para cada aspecto da vida do país – país pioneiro nos descobrimentos marítimos, mas agora com uma das maiores taxas de analfabetismo da Europa; país que foi império e agora se vê subitamente reduzido à sua exígua forma europeia; país que teve uma das moedas mais estáveis do mundo e que em menos de uma década perderá duas vezes a sua soberania económica para o FMI. Entre o antes e o depois de um evento que o transformou tanto como abalou os fundamentos dessa ideia, tão extensamente cultivada, dos brandos costumes, Portugal é um país em que a invocação do passado sinaliza certa nostalgia pela ditadura, e em que olhar para o futuro é arremedo de ingenuidade ou de loucura. No entanto, tal como José Afonso e alguns outros, cantando o cânone literário, ousaram olhar para o passado sem maior ensejo que o de o contrapor ao que coetaneamente viviam e sentiam, mostrando, ademais, ser possível fazê-lo sem ter a pretensão de reescrever a História, também agora, porque as circunstâncias ou a necessidade o impõem, haverá quem o faça. É que, apesar de tudo, a música popular vive ainda alguns dos seu melhores dias, beneficiando mesmo do fim da ressaca pós-revolucionária e do “regresso” de alguns dos seus melhores intérpretes, como Sérgio Godinho, José Mário Branco ou Fausto, também eles alijados da carga política, que os arredara de públicos mais vastos e menos comprometidos.

Se a importância de um álbum é aferida tanto pela sua capacidade de refletir e sintetizar o período da sua criação, como pela capacidade de o influenciar, há um, na história da música portuguesa, que supera os demais. A séculos de mitos, receios e complexos, *Por este rio acima* irá acudir com o humanismo, a mundividência e a picaresca tragédia e comédia que Fernão Mendes Pinto legou às gerações do

porvir, em *Peregrinação*, mostrando como a reflexão, compreensão e aceitação do passado e a história permitem progredir sem complexos e receios pelo futuro. Nada disto evitará, mesmo mais tarde, que bandas como os Heróis do Mar ou os Sétima Legião, procurando trazer esta mesma reflexão ao rock nacional, acabem invariavelmente criticados e acusados de ceder a alguma nostalgia pela ditadura; no entanto, não deixará de assinalar uma nova forma de ver e refletir sobre o país, assinalando também, e por si só, uma nova maturidade para a música portuguesa.

Maturidade, no entanto, está aqui muito longe de equivaler a mais ouvintes e, aqui, nem as experiências de Júlio Pereira e Rão Kyo, nem as inovações musicais de Fausto, de José Mário Branco, ou dos irmãos Salomé, lograrão contrariar os gostos e as modas de um país que, cada vez mais seduzido pelo que lhe chega de fora, não poucas vezes esquece o que lhe vai por dentro. Aos poucos, os cantores e as bandas que fizeram a música popular portuguesa, ainda sem a moda e a tarja da *World Music* a abrir caminho, acabarão por alterar o seu estilo, por desaparecer, ou por interessar a públicos fiéis, mas restritos, com álbuns que fazem as delícias dos colecionadores e que são hoje uma referência maior para novas gerações de músicos e melómanos – bem o ilustra, por exemplo, Né Ladeiras, a quem um certo distanciamento da ribalta e até dos palcos não impediu de trazer a cultura transmontana, e em particular a mirandesa, à música popular portuguesa e ao conhecimento de muitos portugueses, para os quais o rincão nordeste do país continua, mesmo hoje, absolutamente desconhecido¹². Mas mesmo este esforço, amiúde reiterado por alguns grupos e intérpretes, não logra esconder, e a despeito do sucesso comercial de alguns grupos de *Folk rock*, como os Ronda dos Quatro Caminhos, os Quadrilha, os Sitiados ou os Quinta do Bill, um certo desinteresse pela música de raiz tradicional, não falhando muito este trabalho se registar que a sua demanda não tem, pelo menos, uma grande expressão comercial. De resto, convirá assinalar que o mesmo

¹² São de destacar *Eito fora* (1977) e *Tamborileiro* (1979), em colaboração com a Brigada Victor Jara, e *Traz os Montes* (1994), gravado a solo.

acontece com o próprio fado, que, ainda sobejamente associado à ditadura (o que porventura determinará um hiato na formação de novos artistas), mas também conhecendo o envelhecimento ou desaparecimento de algumas das suas figuras mais relevantes (como Tristão da Cunha, Alfredo Marceneiro, Fernando Farinha, Ercília Costa), entra agora numa dormência de que só sairá, em boa verdade, já só pelo fim da década de 90. Nada disto impede, e o futuro o mostra, que a música popular portuguesa não prossiga no seu processo de modernização, cumprindo aqui mencionar o extraordinário trabalho dos Gaiteiros de Lisboa, e também os dois derradeiros projetos do saudoso João Aguardela, *A Naifa* e *Megafone* (no âmbito do fado e da música popular, respetivamente), que desde meados da década de 90 virão alumiando novos caminhos.

Já em cima dos anos 80, o país andarà cada vez mais deslumbrado com um novo influxo de rock, fenómeno que tem tanto de seu, como do que lhe chega do estrangeiro, e que viverà de uma moda, mas também do estabelecimento de editoras estrangeiras em Portugal e de uma geração de artistas que atinge a maioria já depois do 25 de Abril e que deseja celebrar a liberdade, a vida e a modernidade das grandes cidades – para esta, as alusões a um mundo rural e arcaico, envolto em bruma, caruma, bailes de paróquia e romarias, ou são um abandono desesperado e definitivo na voz de João Gil, em “Fiz-me à cidade”, ou são viagens de ida e volta e que duram tanto como uma canção de Rui Veloso ou dos Jáfumega. Ainda assim, ou por isso mesmo, convirá notar que este retorno, ou mesmo a sua impossibilidade, continuarão a palpitar num bom número de músicos, ou não tenha o próprio António Variações definido a sua música como algo “entre Braga e Nova Iorque”. Por outro lado, o país conhecerà também a criação de novas emissoras radiofónicas (algumas delas ilegais) e um progressivo alargamento das emissões televisivas, assiste-se à definitiva consolidação de um conjunto de intérpretes, de um nicho comercial e de ouvintes para a música ligeira, ampla e volúvel designação sob que cabe tudo o que não é rock nem música popular, e a que se juntam, já quase definitivamente desenredados dos complexos e preconceitos da década anterior, os últimos nacional-cançonetistas.

Ainda antes do final da década, no entanto, já o movimento rock nacional começará a dar sinais de um certo esgotamento, que os anos 90 só parecem acentuar, evidenciando uma mudança nos gostos do público e na indústria musical, um afluxo ainda maior de música estrangeira e uma adaptação às dimensões e recursos do país. Com todas estas transformações, e mesmo com a evolução assegurada pela continuidade de algumas bandas e pelo aparecimento de outras, parece hoje impossível olhar para trás sem pensar na década de noventa, ou mesmo para os primeiros anos do novo milénio, como um período relativamente pobre na música portuguesa; a verdade, porém, é bem diferente, porque os anos 90 não só lhe legarão muitos dos seus melhores projetos, como lhe trarão ainda alguns dos seus maiores recordes de vendas e ainda um bom número de festivais de música. Mas esta é uma situação que ficará bem mais clara tratando da música ligeira... mais comercial.

Entre os últimos anos da década de 80 e a primeira metade da de 90, e a despeito de não poucos episódios de agitação social, Portugal viverá um dos períodos mais estáveis e prósperos da sua vida democrática. Este quadro de crescimento económico virá alargar tanto a produção como o acesso à música, porque para uma sociedade de consumo, a aquisição de bens imateriais é tão importante, afinal, quanto a de bens materiais¹³. Neste contexto, os anos 90, mas também a primeira década do novo milénio, acabarão por caldear uma completa integração de Portugal na indústria musical internacional, o controlo do mercado por grandes editoras estrangeiras, um aumento do poder de compra e do número de consumidores de música, uma certa liberalização dos meios de produção cultural, e ainda um alargamento da esfera dos meios de comunicação social. Como nem a formação intelectual e especificamente musical desta nova consumidores é grande, nem as novas emissoras de rádio e televisão têm ainda as

¹³ Para que se perceba a dimensão do fenómeno, bastará ter em conta que, entre 1988 e 1998, os lucros das vendas de música estrangeira passam de 18 para 101 milhões de euros, enquanto os da música nacional passam de 3,9 para 17,3 milhões (AFP: 2008).

condições para investir na sua programação¹⁴, nem os governos da época têm grande interesse numa regulação audiovisual – porque, em boa verdade, nenhum governo é completamente inocente no que toca a pôr em prática políticas culturais que distanciam as populações dos problemas sociais, políticos e culturais, reduzindo-lhes a capacidade crítica –, a qualidade da oferta cultural acabará, inevitavelmente, por sair condicionada. Muito naturalmente, também a música acabará por ressentir-se, e o resultado mais evidente deste processo será, talvez, o definitivo¹⁵ estabelecimento do subgénero da música ligeira vulgarmente designado por Pimba. Na Wikipédia, e à falta de outras referências, este subgénero aparece definido como “[...] uma variedade de música popular portuguesa, música pop e música folclórica, cujas letras frequentemente derivam de metáforas com significados sexuais ou sentimentalismos românticos simplistas” (Wikipédia, “Música Pimba”), o que, na verdade, apenas faz dele o equivalente português do *Disco-Polo* polaco, do *Skiladiko* (Σκυλάδικο) grego, e de outros fenómenos do género, surgidos em semelhante período e semelhante contexto socioeconómico, em inúmeros outros países europeus.

Mas a economia, como a música, tem as suas modas, e o quinquénio que o vulgo relembrará agora como “das vacas gordas” começará, aos poucos, a devolver o lugar a uma crise endémica e cuja extensão e efeitos parecem atingir um pico em 2013, quando o país, que entretanto perde a sua soberania económica para a famigerada *Troika*, assiste à fuga de capitais, aos cortes salariais, à perda de direitos e regalias sociais e ao aumento das tributações e das falências.

¹⁴ Aquando do surgimento dos dois canais privados de televisão, é conhecida a estratégia da operadora pública de televisão, a RTP, de adquirir hegemonicamente os direitos sobre inúmeros programas de qualidade, compelindo as televisões privadas a preencher as suas grelhas com concursos, *sitcoms*, *talkshows*, telenovelas e *reality shows*.

¹⁵ Diz-se “definitivo estabelecimento”, porque este tipo de música, conquanto receba a designação de *pimba* no princípio dos anos 90, é já conhecido anteriormente. O termo *pimba*, supostamente extraído de uma canção de Emanuel, pode designar um movimento no sentido de promover uma qualquer forma de contato físico.

Porventura mais expressivos, os números mostram que o país tem cerca de 650.000 desempregados (18,4% da população ativa), dos quais 136.500 são licenciados, 212.700 concluíram o ensino secundário ou pós secundário, e 196.400 está abaixo dos 35 anos (Pordata). Mas os números mostram também que, entre 2007 e 2012, uma média de 82.500 portugueses/ano (110.000, em 2013) (Pires et al., 2014: 35) se vê, quarenta anos depois, compelida a seguir as passadas de pais e avós na aventura da emigração.

A de 22 de Janeiro de 2011, no Coliseu do Porto, e sobre um público que assiste, em transe, a um dos maiores fenómenos da nova música portuguesa, os Deolinda lançam o inédito “Parva que sou” e, neste, o drama de uma geração que padeceu todas as reformas de ensino, que mais tarde lutou pelo acesso à universidade e, já depois, se bateu pela sua gratuidade, e agora, com trinta anos, vê frustrada qualquer possibilidade de encontrar um emprego e sair da casa dos pais. Através de filmagens amadoras, a canção passa rapidamente à *internet* e aos meios de comunicação social, onde é reproduzida milhares de vezes, feita hino de uma geração, que, nalguns anos, evocará o feito, como os seus pais evocam a ida de Fernando Tordo à Eurovisão. Não será a primeira nem a última – de facto, nesse mesmo ano Portugal já mandou os Homens da Luta à Eurovisão e, desde então, não foram poucas as situações em que grupos de populares atiraram o “Grândola Vila Morena” aos elementos do governo, onde quer que estes se encontrem –, no entanto, não deixará de ser uma das expressões mais pertinentes de uma nova vaga de músicos portugueses que se orgulha de se saber tributária de uma relação especial com o passado e com a tradição. A mesma de que fazem parte, por exemplo, os Diabo na Cruz, Bernardo Fachada, os Tais Quais e inúmeros outros projetos, em que também merecerá destaque o trabalho do documentalista Tiago Pereira, mormente através do *site* “A música portuguesa a gostar dela própria”, na recolha da música tradicional e popular (e não só) em vídeo, sendo, aliás, inegável a sua contribuição para a divulgação das línguas minoritárias e regionais, como o mirandês, o minderico ou o barranquenho. Para além disso, a atividade destes artistas integra-se num movimento muito mais lato e dentro do qual se têm operado

outras tentativas de preservar a tradição, como o mostram uma nova vaga de fadistas e de grupos de música tradicional, e ainda a recente consagração do fado e do cante alentejano como património cultural e imaterial da humanidade por parte da Unesco.

Procurar abordar esta nova música popular portuguesa como o resultado ou expressão da crise ou à boleia de um contexto socioeconómico concreto seria tão reducionista e incorreto como olhar para José Afonso apenas como um cantor de intervenção; já abordá-la num completo alheamento a este contexto estaria muito longe de corresponder à ação de um bom número de artistas que a integram – convirá, por exemplo, recordar que o mesmo Bernardo Fachada, que vai a Trás os Montes em busca da tradição oral, recriou recentemente o primeiro disco de Sérgio Godinho, *Os Sobreviventes*; que o mesmo Sérgio Godinho empresta a voz a canções dos mirandeses Galandum Galundaina e dos Diabo na Cruz; e que são destes últimos, em “Fronteira”, “Bomba-canção”, “Memorial dos impotentes”, “Luzia” ou “Vida de Estrada”, e sempre com um pé no passado e nas tradições, algumas das melhores reflexões sobre os problemas da sociedade portuguesa.

Em boa verdade, e assim num “tempo exatamente em cima do nosso tempo”, não é completamente certo o que determina que a música popular portuguesa esteja vivendo este e não um qualquer outro fenómeno. Talvez a crise tenha obrigado a que as pessoas viajem menos, condicionadas a uma existência local entre a família e os amigos, em casa, nos cafés, nos clubes desportivos ou nas sociedades recreativas; talvez o envelhecimento da população determine uma valorização deste tipo de música; talvez seja a profusão de festivais temáticos; talvez uma alteração na indústria e nos mercados discográficos, beneficiando do aparecimento de inúmeras editoras independentes (Nunes, 2004a: 86-91); talvez a referida tarja da *World Music* estimule as vendas; talvez que o momento conheça, por mera coincidência, um extraordinário número de artistas atraídos pelo género; talvez seja a *internet* a dar projeção a algo que sempre existiu, mas que não era conhecido; talvez nem sequer adiante pensar ainda demasiado sobre o assunto, deixando que um maior distanciamento temporal e um

maior aprofundamento de todos os temas que aqui convergiram venham reiterar ou refutar tudo quanto aqui se quis supor – um facto inequívoco é que, achando-se novamente num momento de profunda crise, desta feita económica, Portugal se acha novamente à procura quer do seu passado, quer das suas tradições, numa espécie de eterno retorno, que se por momentos se mostra como uma das suas maiores limitações, por outros é também a sua maior motivação para, recuperando o passado e repensando o presente, preparar o futuro.

Fontes:

- AFP (Associação Fonográfica Portuguesa) (2008), *Market Data, 1988-2008*, policopiado.
- ALMEIDA, S. V. DE (2002), “Novos olhares sobre o terreno. Etnografia das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA”, *Arquivos da Memória*, 12/13, CEEP (FCSH-UNL)/Colibri, Lisboa, pp. 25-42.
- ALMEIDA, S. V. DE (2007a), “A caminhada até às aldeias. A ruralidade na transição para a democracia em Portugal (1974-1975)”, *Etnográfica*, 10, 1, Celta/CEAS, Maio, pp. 115-139.
- ALMEIDA, S. V. DE (2007b), “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva”, *Arquivos da Memória – Antropologia, Escala e Memória*, 2, [s.l.], Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa.
- ANTÓNIO, J. (2005), *Angola – Histórias da Música Popular*, Lx Filmes/Mukixe, Lisboa.
- CABRAL, M. V. (1981), “A ética dos estudos camponeses: notas breves para uma reflexão sobre o campesinato e o seu futuro em Portugal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais, A Pequena Agricultura em Portugal*, 7/8 (Dezembro), Coimbra, pp. 133-148.
- CASTELO-BRANCO, S. (ed.) (2010), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- CORREIA, M. (2014), *Brigada Victor Jara*, policopiado, Coimbra (Compilação baseada em textos publicados no 7º Festival Intercéltico).
- FELIX, P. (2010), “Ama Romanta”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclo-*

- pédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 1, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 38-39.
- FELIX, P. (2010), “Fundação Atlântica”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 2, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 535.
- GALOPIM, N. (2014), *Contos de amor e trabalho num país: Portugal*, Companhia Nacional de Música, Lisboa (brochura integrante da colectânea *Banda do Casaco Integral*).
- LOSA, L. (2010a), “A Indústria Fonográfica”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 2, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 632-643.
- LOSA, L. (2010b), “Rádio Triunfo”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 1089-1090.
- LOSA, L. (2010c), “Valentim de Carvalho”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 1304-1308.
- MARQUES, F. (2006), *A Música Pimba – Um Fenómeno Musical*, Sete Caminhos, Lisboa.
- MONTEIRO, G. (et al.) (2010), *José Afonso – Todas as Canções*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- MOORMAN, M. J. (2004), “Dueling Bands and Good Girls: Gender, Music, and Nation in Luanda’s Musseques, 1961-1974”, *International Journal of African Historical Studies*, [s.l.].
- MOREIRA, P. Russo, (et al.) (2010), “Música Ligeira”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 3, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 872-875.
- NEGUS, K. (1996), *Popular Music in Theory, Polity*, Cambridge.
- NEVES, J. S. (1999), *Os Profissionais do Disco: Um Estudo da Indústria Fonográfica Portuguesa*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa.
- NUNES, P. (2014a), “Diversity and synergy in the recording industry in Portugal, 1988-2008”, *Journal of World Popular Music*, 1/1, pp. 73-95.
- NUNES, P. (2010b), “Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Music Journalists Towards Portuguese Music”, *Popular Music*, 29/1, pp. 41-59.

- NUNES, P. (2004c), *Popular Music and the Public Sphere* (PhD thesis), University of Stirling, Stirling Media Research Institute.
- PETERSON, R. A. (ed.) (1976), *The Production of Culture*, Sage, Londres.
- PIRES, R. P. (et al.) (2014), *Emigração Portuguesa. Relatório Estatístico 2014*, Observatório da Emigração e Rede Migra, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), CIES-IUL, e DGACCP, Lisboa.
- SALVADOR, J. A. (1994), *José Afonso – O Rosto da Utopia*, Afrontamento, Porto.
- SALVADOR, J. A. ([1984] 2014), *Livra-te do Medo – Histórias e Andanças do Zeca Afonso*, Regra do Jogo, Lisboa.
- SILVA, A. DOS SANTOS E (2007), *Zeca Afonso antes do mito*, Minerva, Coimbra.
- SILVA, M. D. (2010), “Rádio”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 1080-1087.
- SILVA, S. (2010), “Vidisco”, em: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 1329.
- TELES, V. (1999), *As Voltas de um Andarilho*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- VALENTE, J. C. (1999), *Estado Novo e alegria no trabalho: uma história política da FNAT (1935-1958)*, Colibri, Lisboa.
- VALENTE, J. C. (2010), *Para a História dos Tempos Livres em Portugal – Da FNAT à INATEL (1935-2010)*, Colibri, Lisboa.
- Zeca Afonso – Poeta, Andarilho e Cantor* (1994), [s.l.], Associação José Afonso.

Fontes digitais:

“Disco Polo”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Disco_polo – 5.02.2015.

“História da música popular angolana”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/História_da_música_popular_angolana – 11.12.2014.

“Music of Angola”, em: Wikipédia:

Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Angola – 11.12.2014.

“Música Pimba”, em: Wikipédia:

Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Música_pimba#cite_note-1 – 11.12.2014.

- “A música portuguesa a gostar dela própria”, Vimeo
Disponível em <https://vimeo.com/mpagdp> – 5.02.2015.
- “Nacional-cançonetismo”, em: Wikipédia:
Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nacional-cançonetismo>
– 11.12.2014.
- “Rádio e Televisão de Portugal”, em: Wikipédia:
Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Rádio_e_Televisão_de_Portugal – 11.12.2014.
- “Skiladiko”, em: Wikipédia
Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Skiladiko> – 5.02.2015.
- “Sociedade Independente de Comunicação” em: Wikipédia:
Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade_Independente_de_Comunicação – 5.02.2015.
- “TVI” em: Wikipédia:
Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/TVI> – 5.02.2015.
- “Taxa de desemprego total e por sexo”, em: Pordata
Disponível em [http://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+desemprego+total+e+por+sexo+\(percentagem\)-550](http://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+desemprego+total+e+por+sexo+(percentagem)-550) – 5.02.2015.

Magdalena Doktorska
Universidade de Varsóvia
magdalena.doktorska@student.uw.edu.pl

Música experimental electrónica portuguesa – uma aproximação teórica

Resumo:

O presente artigo descreve o fenómeno da música experimental electrónica portuguesa, que se baseia fortemente nos conceitos ligados com as vanguardas do século XX. Partindo da crise sofrida pela noção de música no último século, apresenta-se neste breve estudo a evolução da conotação do ruído e o desenvolvimento da música experimental electrónica. Essa, sendo sempre um fenómeno cultural marginal, está também presente em Portugal. Para o presente artigo, foram escolhidos três projetos musicais – os *structura*, os *Eletrólise* e os *M-Pex* – que podem ser considerados representativos para o tema em destaque.

Palavras-chave: música experimental, *netlabel*, vanguarda, audiocultura, *noise*.

Abstract:

The present article describes the phenomena of experimental electronic music from Portugal, which is founded on concepts originating from the vanguards of the XX century. Starting from the crisis, which affected the 1900's music, this short study presents the evolution of the noise connotation and the development of experimental electronic music. That, being always a cultural phenomena linked to alternative culture is also present in Portugal. For the current article

were chosen three musical projects: *structura*, *Eletrólise* and *M-Pex*, which can be considered representative for the topic of the article.

Keywords: experimental music, *netlabel*, vanguard, audio culture, *noise*.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Álvaro de Campos, excerto de *Ode Triunfal*, 1914

No decurso do século XX e da primeira década do novo milénio, a definição e o entendimento da ideia da música alteram-se radicalmente, sofrendo duma “crise metafísica do som” (Almeida, 2007: 12) que resultará na redefinição dos vários conceitos, até então considerados imutáveis¹. Entre os elementos deste processo encontram-se o alargamento do campo musical e das escalas sonoras, a alteração da tonalidade anterior e – fenómeno mais importante no decurso do desenvolvimento da música contemporânea – a reabilitação dos ruídos e rumores, percebidos até então como sons distorcidos, desnecessários e indesejados. Este processo foi acompanhado pelo desenvolvimento tecnológico, que não só inspirou sonoramente os compositores e os artistas, como também ampliou e transformou os métodos da criação artística, através das novas possibilidades de gravar e, de guardar a música, e conduziu à invenção de novos instrumentos.

A música experimental electrónica – apenas um ramo na densa copa da árvore da música contemporânea que, passo a passo, começa a merecer o interesse dos meios académicos – como o fenómeno

¹ Christoph Cox ressalta que os pesquisadores e artistas sonoros postulam o emprego dos termos arte sonora, sonoridade e som em vez do antigo termo música. A nova terminologia possibilita assim ultrapassar a linguagem musical tradicional pertencente ao domínio da música e facilita abordar os fenómenos ligados com os novos territórios de escuta (2006: 1).

global está também presente em Portugal, onde encontrou húmus fecundo. O desenvolvimento tecnológico possibilitou a invenção de novos instrumentos – como, por exemplo, sintetizadores de som – e os novos métodos de gravar e distribuir a música. Referimo-nos ao âmbito da cultura digital que estimula os processos da descentralização da produção e gravação, tornando-os independentes da grande indústria fonográfica. A rede global favorece o surgimento dos pequenos studios de gravação e de distribuidoras de música, que muitas vezes operam no ambiente digital da Internet (*netlabels*²) e que através de outros canais da comunicação, nomeadamente pelas redes sociais, permitem promover estes fenómenos e dialogar com artistas mundialmente reconhecidos.

A diversidade dos artistas ligados com os *netlabels* portugueses, bem como os estilos musicais que representam ainda mais complica a tarefa. Entre os artistas portugueses que representam diversos estilos provenientes – direta ou indiretamente – do experimentalismo sonoro e cuja música se inscreve ao que aplicamos o termo geral da música eletrónica, encontram-se: os Stealing Orchestra, ps, Sci-Fi Industries, os Waste Disposal Machine, Mikroben Krieg, Vysehrad, Luís Antero, Eletrólise, AS.CO., M-Pex e structura, entre outros. A efemeridade do fenómeno – ora ligada com o ambiente digital em que aparece ora devido à falta da continuação da obra artística, abandonada após a gravação do primeiro e o único álbum – dificultam ainda mais a tarefa do pesquisador.

No presente artigo pretendemos esboçar este fenómeno amplo e diversificado no exemplo facultado pelos álbuns de alguns artistas portugueses, e que são, no nosso entender, os mais interessantes e representativos na análise das tendências mais gerais da música experimental das duas últimas décadas; nomeadamente os structura, Eletrólise e M-pex.

² Frequentemente os *netlabels* funcionam como as plataformas da comunicação entre os artistas e o público. Para a sua especificidade contribui não só o funcionamento no espaço digital mas também o emprego frequente de licenças *Creative Commons*. Mencionaremos alguns *netlabels* portugueses: Enough Records, You Are Not Stealing Records, Merzbau, test tube.

Para melhor apresentar a questão em destaque recorreremos neste breve estudo à história do experimentalismo sonoro do século XX, gerado pela crise axiomática no entendimento da música e da musicalidade, isto é da redefinição das suas estruturas, valores até então transmitidos, e do seu lugar na cultura. A novidade do tema exige uma aprofundada abordagem e enquadramento teórico, pertencentes ao campo da musicologia. Essa introdução, no nosso entender, é indispensável para entender as diferenças existentes entre os artistas do dito género musical e outros, mais populares e conhecidos. O que se deve assinalar é que o presente texto não esgota totalmente a profusão de todos os temas a ele referidos nem apresenta, de forma total e plena, toda a riqueza e diversificação do palco musical português, deixando assim espaço para futuros pesquisadores³.

A história do experimentalismo sonoro na música contemporânea – essa definição refere-se à criação dos compositores e artistas do século XX –, bem como a alteração de modos da escuta e recepção sonora, liga-se estritamente à história recente da Europa e às vanguardas do primeiro modernismo (Kobierzycki, 2010: 13; Almeida, 2007: 35). A questão da reabilitação dos ruídos, rumores e outros sons não-musicais, que constituem as bases e as fontes inspiradoras do experimentalismo vanguardista é tributária dos futuristas italianos e aos seus seguidores, tais como os artistas empenhados no desenvolvimento conceitual da *musique concrète* dos anos 40 e 50 do século XX (Lange, 2012; Stockhausen, 2010).

O que permitiu esta transformação profunda foi a modificação da definição e do entendimento da natureza e da origem de música. De acordo com a periodização e teorização introduzidas no estudo de Ana Paula Almeida *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas* (2007), o modelo sonoro dos séculos anteriores confrontado com o experimentalismo e a *des-musicalização* de novecentos pode ser

³ O presente artigo tem como a sua base o meu trabalho da licenciatura *A música experimental electrónica portuguesa e suas relações com artes visuais*, orientada por doutor Jakub Jankowski, do Instituto dos Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia, em Setembro de 2012.

considerado como um bloco único, com apenas poucas modificações (2007: 27-29).

Desde os tempos de Pitágoras que, ao conceito de música, se uniam proximamente as ideias da beleza e da harmonia, baseadas na ordem e nas proporções numéricas (Eco, 2005: 61-63). Estas teorias foram depois herdadas por Santo Agostinho para quem fonte da beleza constituía explicitamente a harmonia das proporções, que se articulavam para cumprir os três postulados fundamentais: o da igualdade, o da semelhança e o da ordem (2001: 166-167)⁴. Daí, a perfeição harmónica baseada nos números, era a promessa e a garantia do conhecimento e da aproximação à realidade divina e sacra (Białostocki, 2001: 168-169).

Estas ideias irão ser repetidas ao longo dos séculos, tanto pelos teóricos da época da Renascença, como pelos das épocas seguintes, afirmando o próprio Wilhelm Gottfried Leibniz que o *Sublime* na música se baseia na ordem numérica (Tatarkiewicz, 1980: 128).

A noção importante deste quadro teórico era o idealismo filosófico, cujo efeito era a sacralização e a imaterialização da música, atribuindo ao som um aspecto imaterial. Como bem explica Ana Paula Almeida:

A divisão essencial entre a alma e corpo, entre a verdade universal de um mundo inteligível e a ilusão veiculada por uma realidade sensível – princípios fundadores da História do Ocidente –, determinou que a imaterialidade sonora (o não-lugar físico) encontraria uma correspondência direta com a dimensão espiritual (2007: 27).

Ao mesmo tempo, o encerramento e a redução da música só à esfera do divino, tornava-a autorrefencial e assim cerrava-a num modelo sonoro estático (*ibidem*: 28-29).

A alteração principal na conceptualização dos ideais e definições da beleza, como também da raiz e do molde da música, inicia-se já

⁴ Outra dimensão destas proporções era representada pela Arquitectura (Białostocki, 2001: 168). Neste contexto, a apreensão de dirigente maestro Norman del Mar ao compositor, Iannis Xenakis, de que este último seria apenas um arquiteto e não músico culto, parece-nos inadequada do ponto de vista do desenvolvimento histórico da ideia de música (Clark, 2012).

nos tempos do Iluminismo (Tatarkiewicz, 1980: 129), mas o ponto da reviravolta paradigmática coincide, indubitavelmente, com o anúncio nietzscheano da “morte de Deus”. Segundo Ana Paula Almeida, o resultado deste postulado é a negação do modelo até então atual e vigente e, em consequência, a emergência da Arte Sonora que ultrapassa as fronteiras da música (2007: 29).

A música – mais precisamente o som e a sonoridade – adquire “corpo”, afastando-se assim do idealismo platônico, e, num processo de desacralização, submete-se às mais profundas alterações. Ao mesmo tempo, decorre a primeira mudança no modo de escuta, que passa do êxtase passivo a uma atividade/processo⁵.

É na sequência desta alteração profunda do paradigma sonoro que surgem as ideias da *des-musicalização* dos futuristas italianos. Esta vanguarda influenciará imensamente as ideias da recepção do som e os seus postulados de alargamento do campo musical conduzirão a uma redefinição contemporânea da música.

O aparecimento da nova realidade das aglomerações urbanas modernas, fortemente industrializadas, a aceleração do tempo da vida e o câmbio dos padrões da vida social precisam então de uma nova linguagem que possa corresponder e descrever essas mudanças. Uma das tentativas desta adequação de perspectiva à nova realidade humana será o Futurismo, introduzido pelo *Manifesto Futurista* (1909) de Fillippo Marinetti (*ibidem*: 36), e o equivalente musical deste texto-programa é a *Arte dos Ruidos* (1913) de Luigi Russolo.

Constatando que o homem moderno vive a nova realidade sonora dos centros urbanos industrializados, Russolo retoma a iniciativa de reabilitar todos os sons não-musicais, inspirados no novo meio ambiente humano (Libera, 2012: 21). O artista italiano, no seu manifesto, esboça a história da sonoridade e da musicalidade, que sempre acompanharam o homem, começando pela constatação de que

⁵ Questão essa, parece ser especialmente interessante quando se analisa uma das mais importantes obras de arte que introduziu os sons não-musicais à Arte, – nomeadamente a escultura sonora *Le Bruit Secret* (1916) de Marcel Duchamp, analisada minuciosamente por Michał Libera no seu livro *Doskonalne zwyczajna rzeczywistość* (Libera, 2012: 14-19).

a natureza é silenciosa⁶. Depois descreve o desenvolvimento da música ocidental durante séculos, sublinhando o seu aspecto temporal e a força de surpreender com os novos elementos introduzidos – esses que no começo do século XX já esgotaram as suas capacidades de admirar. Neste momento, Russolo propõe uma revolução na percepção da musicalidade, postulando a introdução de ruídos na paisagem sonora, classificados segundo os critérios da densidade, da textura e da intensidade (Russolo, 2010: 32-35).

As consequências do enaltecimento dos ruídos – que por sua parte introduzem a infinidade dos timbres e das configurações possíveis a enriquecer o campo sonoro – consistem na introdução de novo modo de escuta, desprovida do esquema anterior e sem juízos prévios. Outro elemento importante é a necessidade da criação de novos instrumentos – como o *intonarumori* de Russolo –, que irão permitir aos compositores pôr em prática os postulados futuristas (Almeida, 2007: 43-44). A proposta de Russolo é, em si, profundamente antissistemática e fora de qualquer classificação – noção essa que virá a ser desenvolvida nas músicas de artistas ligados à segunda onda de vanguarda musical, nomeadamente de John Cage, Henry Cowell, Edgar Varèse e o concretista.

A *musique concrète* (música concreta) é, segundo o seu autor Pierre Schaeffer, construída em oposição à própria música e representa uma estética radicalmente diferente, abstracta e separada da tradição até então vigente. A técnica da colagem sonora, presente desde a sua primeira obra, *Concert de Bruits* (*Concerto de Ruídos*), de 1948, influencia toda a música do período posterior à Segunda Guerra Mundial (Lange, 2012: 364, 365). Outro elemento importante é que Schaeffer, ao lado de Karlheinz Stockhausen⁷, foi o pioneiro de um novo género

⁶ Com esta constatação contrasta fortemente a ideia de Gravações Sonoras de Campo (*field recording*). O exemplo português deste campo é a actividade de Luís Antero, cujo álbum *Factory Music* com barulhos registrados na fábrica em Oliveira do Hospital constitui uma mistura interessante do contemporâneo *field recording* com os postulados de Luigi Russolo (<http://www.wanderingear.com/wer016.html> – 28.11.2014).

⁷ Facto interessante é que as composições de Karlheinz Stockhausen são mencionadas no romance de Almeida Faria *Rumor Branco* (1962).

musical, aquela dita electrónica, isto é, gerada por máquinas digitais, osciladores, fitas magnéticas e sintetizadores de som, cujo alvo é puramente experimental e inovador (Stockhausen, 2010: 457-461).

O que se destaca da rica história do experimentalismo sonoro do século XX é o anti-esquematismo e a sua atitude fortemente anti-sistématica. Atitude essa não só é uma herança indirecta dos artistas e experimentalistas supramencionados, mas também origina o movimento *pós-punk* e os seus derivados. A complexidade do tema em questão ilustra bem o exemplo da música *noise*, o estilo musical relevante para o presente artigo.

O termo *noise*⁸ (ruído, rumor) é aplicável à obra do projeto musical *structura*, fundado no ano 2000, em Lisboa⁹. No seu álbum *Inominável (live v.01)* – que é uma gravação ao vivo da *performance* apresentada no festival *Electrocution: Ignite*, em Azeitão, em 2007 –, o elemento mais importante e constituinte das composições é o ruído, que atinge as intensidades mais altas, até se tornar uma coisa material, física e omnipresente. Assim inscreve-se na semântica do *noise* dada por Michał Libera, que observa a tendência do ruído para preencher os lugares e de se apoderar de forma total qualquer espaço livre, para dominá-lo (2012: 25). Os elementos de *spoken-word*, neste caso a declamação de *L'Innomable* (1953) de Samuel Beckett, constituem o único componente pertencente à divisão clássica entre os sons musicais e não-musicais (*ibidem*: 15) e são, ao mesmo tempo, o único elemento que se poderá classificar como referentes ao mundo humano e não ao das máquinas artificiais. Interessante é que a voz humana desaparece na irrupção do barulho e dos sons agudos, coberta por camadas de distorções sonoras e assim aniquilada, calada, fechada em silêncio – neste momento só falam as máquinas.

Jacques Attali defende que a música é um espelho da humanidade e pode servir como uma ferramenta que ajude a entender o mundo

⁸ O termo *noise* (ruído, rumor) é muito abrangente porque pode ser atribuído a vários fenómenos dos campos da reflexão sobre a sonoridade, como a música, a política, a comunicação e as sociedades (Libera, 2012: 13).

⁹ *Vide* <http://www.myspace.com/structura> – 27.11.2014.

(2009: 4). No caso das composições apresentadas pelos *structra* deparamos com uma visão do universo, que, à primeira aproximação parece ser um caos febril, constituído pelo ruído inaudível – um elemento indesejável, uma interrupção na transmissão, uma crise profunda na comunicação humana. Mas esse caos é aparente, – posto que com o desenvolvimento das composições nos apercebemos da sua estrutura interna e construção geral: um ritmo pulsante que guia o ouvinte e acelera, tal como acelera a vida da grande urbanização. A radicalidade da música corresponde à radicalidade das novas realidades e o *noise* contém em si os códigos das novas sociedades (Attali, 2009: 4-6).

Outro aspecto interessante do ruído e da música *noise* é a capacidade da transgressão artística, dos músicos envolvidos na obra, e dos limites da sociedade, através do público que participa nos concertos (Cain, 2012: 54). O ruído – com o seu carácter indesejável, aniquilador e intenso, subverte todos os valores da obra musical convidando, desta maneira, à uma reflexão sobre estes. O exemplo deste postulado encontra-se na definição de Jacques Attali, da dissonância como a subversão da harmonia, o seu oposto máximo e criador (2009: 21).

O uso dos sintetizadores de som e dos sons não-musicais é também a característica do projeto *Eletrólise*, fundado em 2006, em Almada, por Pedro Vieira¹⁰. A música presente no álbum *Slow Impact* (2009) ao primeiro impacto, aparenta ser um oposto do barulhento caos dos *structra*, mas explora territórios muito parecidos, embora com outros meios de expressão. A utilização dos ruídos e sons não classificáveis, não-musicais e fora dos padrões da notação clássica serve para tecer uma narração sobre o isolamento, o abandono e a solidão. Enquanto, no caso dos *structra*, se aborda a questão da comunicação interrompida e do caos da cidade moderna, no caso dos *Eletrólise* fala-se do problema do (aparente e falso) silêncio.

Este, como provou John Cage com a sua famosa composição *4'33"*, de 1952, é uma ficção, porque sempre há sons, – ainda que mínimos

¹⁰ Entrevista da autora do presente artigo com *Eletrólise* (Pedro Vieira) do dia 17 de Maio de 2012.

e imperceptíveis, – que acompanham todas as atividades da vida humana (Gray, 2012: 337-338). As composições de *Eletrólise* baseiam-se nas paisagens obscuras e melódicas com intervalos de silêncio ou passos de sons baixíssimos, que passam quase despercebidos e depois interrompidos com barulhos inclassificáveis. O sentimento de alienação e de estranheza é sublinhado pelos *samples* das vozes, que falam em idiomas desconhecidos – como que a comunicação fosse impossível e a fala humana só servisse como um outro instrumento musical, sem transmitir mensagem alguma.

O outro elemento, que une a criação destes dois projetos musicais é a ‘epistemologia’ do ruído, que, sendo uma coisa indesejada, é destinada para a marginalização. A incorporação na música de *Eletrólise* de exploração dos territórios ignorados, evitados ou esquecidos é uma consequência do alargamento do campo sonoro, que abrange agora todos os fenómenos presentes no mundo. Aspecto este, que posiciona estes dois projetos musicais na atitude antissistemática já assinalada nos conceitos-chave do futurismo sonoro de Russolo.

O fenómeno da música electrónica experimental pertence à realidade globalizada e por isso permite espalhar os conceitos mundialmente. O oposto deste movimento é a tendência para incorporar elementos tradicionais das culturas, para assim se destacar dos outros artistas e introduzir novos idiomas artísticos. Um exemplo deste tipo de pensamento é o projecto *M-pex*, fundado por Marco Miranda, o qual, no álbum *Ignis* (2012), junta a música electrónica à guitarra portuguesa. O contraste entre o lirismo dos tons cristalinos da guitarra com o pano de fundo electrónico provoca resultados interessantes e demonstra que a linguagem tradicional pode entrar num diálogo com os discípulos de vanguardas do século XX.

Concluindo, a crise do paradigma que sofreu a noção da música nos começos do século XX resultou numa alteração vital e inspiradora para as seguintes gerações de artistas. Tais ideias ainda proliferam no século XXI, nutrindo a imaginação dos compositores e músicos. A reabilitação do ruído incentivou o alargamento do campo sonoro da música contemporânea, permitindo o aparecimento de vanguardas e o desenvolvimento de vários géneros musicais. Alguns destes,

como os que se baseiam no conceito do ruído (*noise*) funcionam às margens da cultura da música clássica e popular, explorando temas ligados à transgressão e a marginalidade, desenvolvendo os seus próprios idiomas artísticos.

O fenómeno em questão apresenta um conjunto de características que dificultem não só a receção por parte do público mas também a abordagem por parte dos investigadores. A primeira tem a ver com a aparente facilidade da criação artística, baseada na regra do ‘faça-você-mesmo’ (*DIY – do it yourself*), associada com a emergência dos *netlabels* e de pequenas gravadoras independentes que poderiam ser consideradas responsáveis não só para o fomento cultural mas também pelo seu forte amadorismo.

Daí poderia resultar a efemeridade do palco e da cena da música experimental. Problema esse tem a ver, no nosso entender, com o emprego dos conceitos altamente abstratos, que ultrapassam as estruturas e escalas sonoras tradicionais da música. No entanto, existem várias tentativas de aproximação ao público mais amplo, tentando juntar a instrumentária clássica aos sons não-musicais, como é que acontece no projecto português *M-Pex*.

Bibliografia

Corpo primário:

Música:

Eletrólise (2009), *Slow Impact*, Enough Records.

Structura (2007), *Inominável (live.v.01)*: (gravado a 3.08.2007), Enough Records.

M-pex (2012), *Ignis*: Enough Records.

Corpo secundário:

ALMEIDA, A. P. (2007), *O universo dos Sons nas Artes Plásticas*, Edições Colibri, Lisboa.

ATTALI, J. (2009), *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- AUGUSTYN, ŚW. (2001), "O muzyce", in: Białostocki, J. (ed.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 166-167.
- BIAŁOSTOCKI, J. (2001), "Augustyn, właściwie Aurelius Augustinus (354-430), święty", in: Białostocki, J. (ed.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 168-169.
- CAIN, N. (2012), "Noise", in: Kopkiewicz, A. (ed.), *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa, pp. 54-73.
- CLARK, Ph. (2012), "Iannis Xenakis", in: *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa.
- COX, Ch. (2006), *From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts*, [on line] [http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Sonambiente%20Essay%20\(Book\).pdf](http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Sonambiente%20Essay%20(Book).pdf) – 28.11.2014.
- ECO, U. (2005), *Historia piękna*, Rebis, Poznań.
- GRAY, L. (2012), "John Cage", in: *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, pp. 332-346.
- KOBIERZYCKI, T. (2010), "Antinomies of Contemporary Music", in: Kobierzycki, T. (ed.), *Muzyka współczesna i jej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, Warszawa, pp. 13-15.
- LANGE, A. (2012), "Musique Concrète i wczesna muzyka elektroniczna", in: Kopkiewicz, A. (ed.), *Muzyka. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa, pp. 364-382.
- LIBERA, M. (2012), *Doskonale zwyczajna rzeczywistość*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa.
- RUSSOLO, L. (2010), "Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny", in: Cox, Ch., Warner, D. (ed.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 32-37.
- STOCKHAUSEN, K. (2010), "Muzyka elektroniczna i eksperymentalna", in: Cox, Ch., Warner, D. (ed.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce współczesnej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, pp. 457-468.
- TATARKIEWICZ, W. (1980), *A History of Six Ideas. An essay in Aesthetics*, PWN, Warszawa.

- VIEIRA, P. (17 de Maio de 2012): Entrevista de M. Doktorska.
- ZIÓŁKOWSKI, M. (2010), “Muzyka i egzystencja, Eros i Thanatos”, in: Kobierzcki, T. (ed.), *Muzyka współczesna i jej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, Warszawa, pp. 108-115.

Páginas de Internet:

- Página de *netlabel* Enough Records: <http://enoughrecords.scene.org/> – 10.03.2016.
- Página de *netlabel* YNSR: <http://youarenotstealingrecords.blogspot.com/> – 10.03.2016.
- Página de *netlabel* test tube: <http://www.monocromatica.com/netlabel/index.htm> – 10.03.2016.
- Página de *netlabel* merzbau: <http://merzbau-label.org/> – 9.03.2016.
- Página do *netlabel* Wandering Ear com o álbum *Factory Music* de Luís Antero: <http://www.wanderingear.com/wer016.html> – 28.11.2014.
- Página de Luís Antero: <http://luisantero.yolasite.com/> – 11.03.2016.
- Página do projecto structura: <http://www.myspace.com/structura> – 27.11.2014.

Michał Belina
Universidad de Wrocław
belina.mich@gmail.com

Lengua mirandesa: historia y sistema fonético

Resumen:

Este artículo pretende presentar la breve historia de la lengua mirandesa con su sistema fonético. En la primera parte nos concentramos en las circunstancias del descubrimiento de la lengua mirandesa en la Península Ibérica junto con su ubicación geográfica. En la segunda parte tratamos el tema de la atribución de los derechos lingüísticos a la comunidad mirandesa, a través de la propuesta de la ley cuyo objetivo fue reconocer el mirandés como la segunda lengua del Estado Portugués. Por último, hemos analizado algunos aspectos fonéticos de la lengua para demostrar las peculiaridades de su sistema fonético.

Palabras claves: mirandés, Tierra de Miranda, lengua minoritaria, fonética, Península Ibérica.

Abstract:

This paper aims to present the history of region of Miranda do Douro and phonetic system of Mirandese language. In the first part of the article we focus on the circumstances of Mirandese discovery in the reference to geographical location. In the second part we discuss the issue of granting language rights to Mirandese community. It was performed by bill which aim was to recognize Mirandese as the second official language of Portugal. Finally, we analyse

selected phonetic aspects of the language in order to show the peculiarities of Mirandese phonetic system.

Keywords: Mirandese, Tierra de Miranda, minority language, phonetic, Iberian Peninsula.

Introducción

La lengua mirandesa es hablada por cerca de 15.000 habitantes en el nordeste de Portugal, en la región llamada *Tierra de Miranda*, y es reconocida como la segunda lengua oficial de Portugal. Este artículo tiene por objetivo familiarizar al lector con la breve historia de la región de la Tierra de Miranda, mostrar a los lectores el estatus social de la lengua mirandesa, y por último presentar las peculiaridades del sistema fonético del idioma mirandés basándonos en la fonética histórica de la lengua.

Hay varias razones para nuestra elección de este tema. La primera es descubrir el verdadero estado de la cuestión. La segunda es la escasez de trabajos dedicados al tema y la última es el interés de los autores por la cuestión de la lengua mirandesa. Consideramos este artículo novedoso por ser el primer trabajo en Polonia que amplía los conocimientos sobre la fonética y fonología de la lengua mirandesa.

Tierra de Miranda

Hace muy poco, en el año 1882, un estudiante de primer curso de Medicina, en Oporto, José Leite de Vasconcellos descubrió que en el nordeste de Portugal se hablaba otra lengua, sorprendentemente diferente de la lengua del Estado portugués (Martins, 2006: 2). Ya desde el inicio de sus estudios Vasconcellos era conocido como amante de las tradiciones y del lenguaje del pueblo, lo que contribuyó a su futuro éxito. Al saber que en la *Academia Polytechnica* se había matriculado

Manuel António Branco de Castro, natural de *Duas Igrejas*, que conocía a la perfección la lengua de esa tierra, ya que la hablaba desde su niñez, decidió reunirse con él. De ese modo, en 1882 apareció la obra llamada *O dialecto mirandês*, y once años después la *Carta dialectológica do Continente Português*, que fue la primera clasificación de los dialectos portugueses, entre los cuales se encontró el mirandés (Lindley Cintra, 1971: 2). Desde entonces muchos científicos comenzaron a dedicarse a la cuestión del idioma mirandés, y se publicaron muchos estudios.

La Tiêrra de Miranda, como la llaman los naturales de esta región, está situada en el *Distrito de Bragança* en la subregión del *Alto Trás-os-Montes*. El Altiplano Mirandés se extiende en un área pequeña de 500 km² y está delimitado al oriente por el río Duero, la frontera natural entre España y Portugal, al sur y al occidente por el arroyo Angueira y al norte con la frontera con Aliste, en la provincia de Zamora, antiguo reino leonés (Merlan, 2009: 57). Actualmente la Tierra de Miranda designa el espacio que corresponde a 16 de 17 *freguesias*¹ del *concelho*² de Miranda y a 2 *freguesias* del *concelho* de Vimioso. La vitalidad de la lengua permitió mantenerla escondida en la región montañosa del país. La ubicación geográfica fue un factor decisivo en relación a la supervivencia de esta lengua. Según los apuntes de Vasconcellos, del siglo XIX, un viaje en coche de Oporto a *Miranda do Douro* tardaba 3 días. La inaccesible localización geográfica y las malas condiciones atmosféricas disuadían a los potenciales colonos, por lo que el resto del mundo no tenía conciencia de la existencia de esta lengua. El carácter cerrado de la vida de los habitantes de la Tierra de Miranda contribuyó a la conservación de la lengua. Además, debido al cultivo de la tierra y las ocupaciones agrícolas de los mirandeses, la mayoría de su propio léxico está relacionado con el ambiente rural, sus creencias y tradiciones (Belina, 2014: 24-26).

¹ *Freguesia* – organización administrativa de los países lusófonos, que forma parte de un municipio.

² *Concelho* – organización administrativa de los países lusófonos, equivale al municipio en los países hispanohablantes.

Estatus social del mirandés

El mirandés siempre fue una lengua hablada, transmitida de generación a generación, sin la creación propia de obras literarias ni documentos. Además, muchas personas no tenían conciencia de que hablaban otra lengua que el portugués. La aparición de los medios de comunicación, como la radio o la televisión, facilitaron el acceso al resto del país. Los mirandeses comenzaron a considerar que hablaban mal el portugués, la lengua transmitida por la radio y la televisión. El proceso de la escolarización de las poblaciones rurales intensificó su sentimiento de vergüenza. De ese modo los padres dejaban de enseñar su lengua a los hijos, y éstos al escuchar las conversaciones de las personas mayores les corregían. El mirandés empezó a caer en desuso y los propios mirandeses sentían vergüenza de hablar su lengua.

La situación apenas comenzó a cambiar cuando las autoridades locales dieron los primeros pasos para difundir el idioma mirandés. Para hacerlo, el mirandés debería ser usado en las escuelas, institutos y otras instituciones. El problema era grave, puesto que todas las negociaciones de alto nivel se llevaron a cabo en portugués. Sin embargo, en el año 1995 *A Câmara de Miranda do Douro* publicó *A Proposta da Convenção Ortográfica Mirandesa*, elaborada por varios científicos³, documento que trajo algunas de las reglas que deberían ser observadas por las personas que quisiesen escribir en mirandés. Cuatro años más tarde *A Câmara* publicó una nueva edición de esa propuesta, el trabajo más significativo en relación a la normalización de la escritura de la lengua mirandesa *Convenção Ortográfica da Língua Mirandesa* de autoría de un grupo de especialistas⁴ (Alves Bárbolo, 1999: 9) con el objetivo de establecer criterios unitarios, sistemáticos, claros y económicos para escribir y leer en mirandés.

³ A finales de 1994, por iniciativa del CLUL se formó un grupo de lingüistas y de hablantes de la lengua que inició la elaboración de una *Proposta de Convenção Ortográfica Mirandesa*.

⁴ António Maria Mourinho, Pe. Moisés Pires, Marcolino Fernandes, José Augusto Raposo, Domingos Raposo, Valdemar Gonçalves, Manuela Barros Ferreira, Ivo Castro, Rita Marquilhas, Cristina Martins.

En septiembre de 1998 en una *Assembleia de la República* el ex-presidente de la Cámara Municipal de Miranda do Douro, Júlio Merinhos, presentó una propuesta de ley con el objetivo de reconocer los derechos lingüísticos de la comunidad mirandesa. La propuesta fue aprobada por unanimidad de los 230 diputados del parlamento de todos los partidos políticos ahí representados, desde la izquierda hasta la derecha (Frías Conde, sd: 8). Un año más tarde, en enero de 1999 en virtud de la Ley n.º 7/99 el Estado Portugués reconoció la lengua mirandesa como la segunda lengua oficial del país. El mirandés empieza a ser divulgado entonces en muchas instituciones en la región de *Miranda do Douro*. El gobierno portugués declara su apoyo en la divulgación de la lengua y la cultura mirandesas. Hoy en día, el mirandés goza de muchos privilegios. En mirandés se publican libros y revistas. Se compone música, se transmiten emisiones en la radio. Sin embargo, uno de los mayores éxitos de la lengua mirandesa fue la apertura de la sección mirandesa en la Universidad de Lisboa y la creación de cursos para formar futuros profesores de la lengua y la cultura mirandesas en la *Universidade de Trás-os-Montes* (Frías Conde, sd: 96-97).

Algunos aspectos del sistema fonético mirandés

La lista de los fenómenos fonéticos que expondremos en este capítulo obviamente no está completa. Decidimos limitarnos a los ejemplos que muestran las peculiaridades de la lengua en el contexto de otras lenguas peninsulares, de modo que no describiremos todos los aspectos, sino solo algunos que ratifican la independencia de la lengua.

Aunque el mirandés posee una gran variedad de diptongos (en un número de dieciocho), de los tres diptongos latinos hallamos solamente dos *ou* [oɔ] y *iê* [je]. El diptongo decreciente *ou* es el resultado de la transformación del diptongo *au* [aɔ]: *paucus* > *pouco*, *aurum* > *ouro*. En cambio, del diptongo *æ* surgió el diptongo creciente *iê*: *cæcum* > *ciêgo*, *cælum* > *ciêlo*. Mientras que el diptongo *æ* se monotonizó dando la *e*: *pænam* > *pena*, *fædum* > *feio*.

Otro rasgo característico es la diptongación de las vocales breves latinas que afectó solo a las Ē y Ō, mientras que las Ī y Ū, siendo las más extremas, se mantuvieron intactas. De ahí que la vocal tónica Ē [ɛ] pasó a iê [je]: *petram* > *piêdra*, *septem* > *siête*, *vetulus* > *biêlho*. Análogamente de la vocal Ō [ɔ] surgió el diptongo creciente uô [ωo]: *rotam* > *ruôda*, *forum* > *fuôro*, *portam* > *puôrta*.

Las vocales iniciales latinas átonas *e-* e *i-* se transformaron en el diptongo decreciente *ei* [ej]: *evangelium* > *eibangelho*, *exemplum* > *eisemplo*, *emigrare* > *eimigrar*, *ibericus* > *eibérico*, *imaginarius* > *ei-maginário*, *hypothesis* > *heipótese*. Si bien el diptongo latino *æ* pasó a *e*, en la posición inicial también dio *ei*: *æconomicus* > *eiquenómico*, *æstrus* > *eistro*.

La *l-* [l] inicial latina se palatalizó en un dígrafo *lh-* que representa el sonido palatal [ɭ]: *lupum* > *lhobu*, *luna* > *lhuna*, *liber* > *lhibro*. Este proceso aparece también en el dialecto asturiano, sin embargo escrito a través del dígrafo *ll-*: *llobu*, *lluna*, *llibru*.

La mayoría de las palabras que comienzan con *i-* o *e-* seguidas de las consonantes nasales sustituyeron la primera vocal por la *a*: *institutum* > *anstituto*, *impossibilis* > *amossible*, *entonce* > *anton*, *in+pettia+ar* > *empeçar* > *ampeçar*. Una de las excepciones es el adverbio de tiempo *inda* que viene de *ad+inde*, como en el caso de portugués *ainda*, o simplemente de la palabra latina *inde*.

Otro rasgo característico es la sustitución de la consonante *v* [b] por la *b* [b] en todas las posiciones debido a su igual pronunciación: *vacca* > *baca*, *iuvenilis* > *jubenil*. Dicho fenómeno está presente en la lengua castellana donde no se distingue la diferencia entre la *b* y la *v*, no obstante la grafía mantuvo dos grafemas.

Todas las palabras latinas que poseían el acento en la penúltima sílaba, bien los sustantivos o los adjetivos, terminados en *-ilis* mantuvieron la vocal átona final *-e*, así como también mudaron la vocal átona postónica *i* para la *e*: *fossilis* > *fóssele*, *utilis* > *útele*, *facilis* > *fácele*, *docilis* > *dócele*. En otros casos notamos la apócope de la vocal *-e* precedida de la consonante *l*: *infantilis* > *anfantil*.

Los adjetivos latinos acabados en *-egalis* mudaron la vocal prótonica *e* para la *i*: *legalis* > *lhial*, *regalis* > *rial*. El portugués aunque

mantuviese la grafía original presenta la pronunciación igual que la mirandesa: *leal* [ˈliat], *real* [ˈriat].

Además de las características propias para la rama astur-leonés, comunes para el leonés, asturiano y mirandés, este último representa un rasgo fónico típico que no vamos a encontrar en ninguna otra lengua peninsular. O sea, la terminación *-ōnis* de los sustantivos latinos en acusativo pasó a *-on* que representa el fonema [õ]: *leonis* > *lhion* [ˈʎjõ], *passionis* > *peixon* [pejˈʃõ]. La pronunciación portuguesa es más diferenciada que la mirandesa, aunque las dos terminaciones sean nasales: *leão* [ˈliãw], *paixão* [pajˈʃãw].

Tras la descripción de algunos de los aspectos fonéticos nos gustaría incluir información sobre los fonemas típicos para la lengua mirandesa. Entre los fonemas vocálicos vale la pena enumerar el fonema centrado anterior nasal [ĩ] representado por la letra *e*. Dicho fonema aparece en la sílaba átona trabada terminada en una consonante nasal *n* o *m*: *bendima* [bĩˈðimə], *sembrado* [sĩˈβraðu]. El resto de los fonemas vocálicos está presente en otras lenguas peninsulares.

LAS VOCALES

| | ANTERIOR | CENTRAL | POSTERIOR |
|-------------|----------|---------|-----------|
| CERRADA | [i, ĩ] | [i, ĩ] | [u, ũ] |
| SEMICERRADA | [e] | [ɐ, ẽ] | [o, õ] |
| SEMIABIERTA | [ɛ, ê] | | [ɔ] |
| ABIERTA | | [a] | |

Fig. 1. El sistema vocálico mirandés ha sido creado por el propio autor

El sistema consonántico mirandés está compuesto de 22 fonemas. Los más particulares son los fonemas fricativos ápico-dentales [z] y [ç] por la existencia de una pareja de los alveolares [ç] y [tʃ]. La letra *s* puede representar una consonante fricativa alveolar palatal sorda [ç] cuando se encuentra a inicio de palabra o sílaba, después de consonante y a final de palabra o de sílaba, cuando

está seguida de una consonante sorda: *spartiçar* [ɛpərti'səɾ], *farsa* [ˈfareə], *isto* [ˈiɛtu], *panes* [paniɛ]. La distinción entre [ɛ] y [s] resulta muy importante, ya que difiere de las palabras entre sí: *cuinseilho* [kuj'ɛɛjɫu] vs. *cuinceilho* [kuj'sejɫu]. Entre las vocales y antes de las consonantes sonoras corresponde a una fricativa alveolar palatal sonora [z]: *dosa* [ˈdɔzə], *smolar* [zmo'lar]. La aparición del fonema [z] produce un gran número de palabras homófonas: *coser* [ko'zɛɾ], *cozer* [ko'zɛɾ].

LAS CONSONANTES

| | | OCCLUSIVA | FRICATIVA | AFRICADA | NASAL | LATERAL | VIBRANTE S. | VIBRANTE M. |
|--------------|--------|-----------|-----------|----------|-------|---------|-------------|-------------|
| BILABIAL | SONORA | b | | | m | | | |
| | SORDA | p | | | | | | |
| LABIO-DENTAL | SONORA | | | | | | | |
| | SORDA | | f | | | | | |
| ÁPICO-DENTAL | SONORA | d | z | | | | | |
| | SORDA | t | s | | | | | |
| ALVEOLAR | SONORA | | z | | n | l | r | r |
| | SORDA | | ɕ | tʃ | | | | |
| PALATAL | SONORA | | ʒ | | ɲ | ʎ | | |
| | SORDA | | ʃ | | | | | |
| VELAR | SONORA | g | | | | ɣ | | |
| | SORDA | k | | | | | | |

Fig. 2. El sistema consonántico mirandés, ha sido creado por el propio autor

Conclusiones

Resumiendo, en este artículo hemos descrito de forma somera la historia de la región de la Tierra de Miranda en relación con su ubicación geográfica. Además, hemos logrado mostrar las circunstancias del reconocimiento de la lengua mirandesa como la segunda lengua oficial de Portugal, hecho ocurrido el 29 de enero de 1999. Por último, hemos analizado 9 peculiaridades del sistema fonético mirandés en base a la fonética histórica de la lengua, así como también 3 fonemas propios y únicos del mirandés. A la vez, hemos elaborado los cuadros de los sistemas vocálico y consonántico para comprobar la relativa independencia de la lengua en el mosaico lingüístico de la Península Ibérica. Igualmente, nos hemos referido a la ampliación del estudio del sistema fonético mirandés u otros niveles de la lengua. Esperamos que nuestro análisis pueda servir como punto de referencia en futuras investigaciones de la lengua mirandesa.

Bibliografía

- ALVES BÁRBOLO, A. (1997), *A língua mirandesa: contributos para o estudo da sua história e do seu léxico*, Universidade do Minho, Braga.
- ALVES BÁRBOLO, A., ET AL. (1999), *Convenção Ortográfica da Língua Mirandesa*, Miranda do Douro/ Lisboa, Câmara Municipal de Miranda do Douro, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, [on-line] <http://mirandes.no.sapo.pt/LMRNconvencao.pdf> – 19.10.2014.
- BELINA, M. (2014), “Sobre a essência e a origem do idioma mirandês”, *Água Vai – Revista Portuguesa de Cultura*, 5, Lublin, pp. 24-26.
- BELINA, M. (2016), “Język mirandyjski na tle innych języków Półwyspu Iberyjskiego”, *Język w Poznaniu*, 5, Poznań, no prelo.
- FERREIRA, A. (2007), “L mirandés na blogosfera”, [on-line] <http://www.publico.pt/local-lisboa/jornal/l-mirandes-na-blogosfera-219755> – 23.10.2014.
- FRÍAS CONDE, X. (sd), QUARTEU, R., “L mirandés: ãa lhéngua minoritaira an Pertual”, [on-line] <http://www.romaniaminor.net/ianua/Ianua02/02Ianua04.pdf> – 13.10.2014.

- LEITE DE VASCONCELLOS, J. (1882), *O dialecto mirandez*, Porto, Livraria Portuense, [on-line] <https://archive.org/details/estudosdephilolo01vascuoft> – 13.10.2014.
- LEITE DE VASCONCELLOS, J. (1900) *Estudos de Philologia Mirandesa*, [on-line] <https://archive.org/details/estudosdephilolo01vascuoft> – 13.10.2014.
- LINDLEY CINTRA, L. F. (1971), “Nova Proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses”, [on-line] <http://cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biblioteca/novaproposta.pdf> – 28.10.2014.
- MARTINS, C. (2006), “Mirandês: estado da arte, produtos e projectos”, [on-line] www1.ci.uc.pt/celga/membros/docs/Cristina_M/Mirandes.pdf – 28.10.2014.
- MARTINS, C. (2010), “O mirandês face ao português e ao castelhano. Elementos para uma breve caracterização linguística e sociolinguística de um idioma minoritário”, [on-line] http://www1.ci.uc.pt/celga/membros/docs/Cristina_M/ANUARI.pdf – 14.10.2014.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1906), “El dialecto leonés”, [on-line] <http://www.xuristes.as/Pdf/ELDialectoLeonesPIDAL.pdf> – 14.10.2014.
- MERLAN, A. (2009), *El mirandés: situación sociolingüística de una lengua minoritaria en la zona fronteriza portugueso-española*, Academia de la llingua asturiana, Uviéu.
- MOURINHO, A. M. (1987), “A Língua Mirandesa como Vector Cultural do Nordeste Português”, *Actas das 1^{as} Jornadas de Língua e Cultura Mirandesa*, Miranda do Douro, Câmara Municipal.
- VIGÓN ARTOS, S. (2000), “El Mirandés nel Cuadro de les Llingües Peninsulares”, *Estudos mirandeses: balanço e orientaões. Homenagem a António Maria Mourinho*, Granito Editores e Livreiros, Porto, pp. 77-83.

Rozalya Sasor
Uniwersytet Jagielloński
rsasor@gmail.com

Katalońska pamięć historyczna i kryzys hiszpańskiej państwowości: przyczynek

Resumen:

La presente crisis de la identidad de la nación española está centrada en las aspiraciones del nacionalismo catalán para crear un estado soberano e independiente. Hay la percepción generalizada de que el nacionalismo catalán surge como una reacción a la crisis económica y a la distribución no igualitaria de la riqueza, o incluso como una especie de “traición” que cometen los partidarios de la postura nacionalista en contra del Estado. Mientras que desde el punto de vista catalán se invocan razones culturales para llegar a la independencia, así como también a la identidad nacional pasada por el tamiz de la mitologización construida a través de los acontecimientos históricos. El presente estudio pretende analizar la manera cómo la identidad catalana tiene la impronta de la memoria histórica en episodios tales como la Sublevación de Cataluña (Guerra de los Segadores, 1640-52), y el Sitio y la caída de Barcelona (11-09-1714), la proclamación de la República de Cataluña (1931) y la proclamación del Estado Catalán dentro de la República Federal española (1934).

Palabras clave: Crisis de la nación estado español, Ideología del independentismo catalán, identidad histórica catalana, caída de Barcelona, Diada Nacional

Abstract:

The Spanish nation's present identity crisis is focused on the aspiration of Catalan nationalism to create an independent, sovereign Catalan state. In the popular

perception, the Catalan separatism is reckoned as reaction to the economic crisis and the unequal distribution of wealth, or even as a kind of civic “treason” committed by supporters of the nationalist position against the State. Whereas the Catalan point of view appeals to the cultural reasons for independence and to the mythologized national identity built on the historical events. This study is an analysis of the way how the Catalan identity is marked by historical memory of such episodes as the Catalan revolt (1640-52) and the fall of Barcelona (11 IX 1714), the proclamation of the Catalan Republic (1931) and the Catalan State within the Iberian Federation (1934).

Key words: Spanish nation-state crisis, Catalan independence ideology, Catalan historical identity, fall of Barcelona, Diada Nacional

Konflikt

27 września 2015 roku odbyły się w Katalonii przyspieszone lokalne wybory parlamentarne. O ich wyjątkowym charakterze świadczy liczne uczestnictwo obywateli, ponieważ z około pięciu i pół miliona osób uprawnionych do głosowania do urn ruszyło ponad 77%, co wyznaczyło frekwencyjny rekord wyborczy. Nigdy wcześniej, od przywrócenia regionalnych struktur rządowych w roku 1977 i pierwszych po śmierci gen. Franco wyborów do katalońskiego parlamentu zorganizowanych w 1980 roku, zainteresowanie wyborami i ich wynikiem nie było tak duże. Ale też nigdy wcześniej tak wiele nie zależało od decyzji biorących udział w głosowaniu obywateli, którzy mieli określić, czy chcą Katalonii niepodległej, czy wolą pozostać jednym z regionów tworzących wielonarodowe państwo hiszpańskie.

Dzisiejsza Katalonia żyje konfliktem, czy tego chce, czy nie. Z jednej strony spór rozgrywa się na płaszczyźnie wewnętrznej, jako że katalońskie społeczeństwo zostało rozbite ideologicznie na dwa nurty: niepodległościowy i unionistyczny. Z drugiej zaś – rosnące z każdym rokiem poparcie dla obozu separatystycznego budzi, zepchnięty na lata do społecznej podświadomości, antagonizm między tym dążącym do coraz większej autonomii regionem a państwem hiszpańskim,

reprezentowanym przez rząd centralny w Madrycie. Wzajemna niechęć Hiszpanów i Katalończyków nie jest zresztą zjawiskiem nowym, wynikającym czy to z wyrastającego z kryzysu ostatnich lat poczucia niesprawiedliwości ekonomicznej, czy z antykatalońskiej polityki okresu frankistowskiego. Rywalizacja między obydwoma nacjami sięga czasów średniowiecza, kiedy w wyniku kompromisu z Casp w roku 1412 na tron Aragonii wstąpił Ferdynand de Trastámara, syn króla Kastylii i jego żony, Eleonory Aragońskiej. Oczywiście pojęcie narodowości w tamtym czasie było odmienne od współczesnego, ale już wtedy katalońska arystokracja patrzyła nieprzychylnym okiem na kastylijskie rządy i szukała w przeszłości legitymizacji dla swojej pozycji i prawa do udziału we władzy, kładąc podwaliny pod współczesną mitologię narodową i tworząc legendy fundacyjne, takie jak historia o Otgerze Cataló (różne jej wersje powstały w latach 1418, 1431 i 1438) czy Wilfredzie Włochatym i godle Katalonii (1550).

W kolejnych wiekach napięcia między Madrytem a Barceloną tylko rosły, prowadząc do coraz bardziej krwawych konfliktów. I tak w latach 1640-52 miała miejsce rewolta zwana „wojną żniwiarzy” lub czasem „wojną żeńców” (*Guerra dels Segadors*) (Tuñón de Lara, 1982: 234). U jej podłoża leżał ogólnoeuropejski kryzys monarchii absolutystycznej, ale bezpośrednią przyczyną wybuchu rebelii była zła sytuacja ludności wiejskiej, która jeszcze się pogorszyła, gdy w Katalonii zaczęły stacjonować wojska uwikłanej w wojnę trzydziestoletnią Hiszpanii, pustoszące i tak już obciążony wojennymi wydatkami region. W latach 1639-40 dochodziło do starć między żołnierzami i wieśniakami oraz represji w tych miejscowościach, które nie chciały utrzymywać stacjonujących oddziałów. 7 czerwca 1640 roku powstańcze oddziały chłopów podczas tzw. „krwawego Bożego Ciała” (*Corpus de Sang*) wkroczyły do Barcelony, wywołując rozruchy, w trakcie których rozwścieczony tłum zaatakował przedstawicieli hiszpańskiej władzy, mordując, między innymi, wicekróla, hrabiego de Santa Coloma. Rebelia z rewolucji ludowej szybko przekształciła się w rebelię polityczną i 16 stycznia 1641 roku Katalonia zerwała więzy z koroną hiszpańską, proklamując niezależną republikę pod protektoratem francuskim (Florensa i Soler, 2004: 99). Jednak nadzieje na istnienie

niepodległego państwa nie ziściły się, a Francja okazała się suwerenem równie nieprzyjaznym sprawie katalońskiej, co Hiszpania. Dlatego w roku 1652 Barcelona poddała się Filipowi IV, na powrót łącząc się z koroną. Wydarzenia te, chociaż nie przyniosły trwałej zmiany politycznej, wpisały się, niemal trzy wieki później, w katalońską mitologię narodową i zyskały w okresie radykalizacji katalońskiego ruchu narodowego symboliczne znaczenie dla ruchu niepodległościowego. Pau Claris, prezydent *Generalitat de Catalunya*, który podpisał akt proklamacji republiki, stał się wtedy uosobieniem bohatera walki o wolność, sama zaś „wojna żniwiarzy” zaczęła się pojawiać jako jeden z tematów poezji patriotycznej, jak choćby w wierszach Ventury Gassola *L'ombra d'en Jacint Vilosa* i *El calze de Pau Claris*. Ponadto w roku 1923 odbyła się premiera sztuki Josepa Marii de Sagarra, *El foc de les ginesteres* (Sunyer, 2015: 153-4), której tytuł nawiązuje do patriotycznej wymowy święta Bożego Ciała i jego symbolu – kwiatu żarnowca, uznawanego również za symbol Katalonii (Maragall, 1904):

Magí Sunyer w pracy poświęconej katalońskim mitom narodowym zauważa, że republikański charakter powstania z 1640 roku był sprzeczny z romantyczną ideologią okresu *Renaixença* przypadającego na drugą połowę XIX wieku, kiedy to wraz ze zwrotem ku przeszłości i odkrywaniem własnej historii i języka zaczęła się kształtować patriotyczna wizja narodu. Stąd też nikła obecność wymienionych wyżej motywów w twórczości autorów nurtu, z której wyjątek stanowią wiersz Jacinta Verdaguera *Nit de sang* poświęcony zajściom podczas „krwawego Bożego Ciała” oraz wzmianka o Clarisie jako bohaterze narodowym w poemacie Víctora Balaguera *Homenatge i record a l'excm. Senyor d. Baldomero Espartero* (Sunyer, 2015: 151-3). „Wojna żniwiarzy” zapisała się w pamięci historycznej Katalończyków w jeszcze jeden, wyjątkowy sposób. Mianowicie popularna pieśń *Els Segadors* (*Żniwiarze*), o wymowie rewolucyjnej i narodowyzwoleńczej, została w 1993 roku, w pochodzącym z końca XIX wieku opracowaniu Emilia Guanyaventsa, ogłoszona oficjalnym hymnem Katalonii¹ i jest nim do dziś.

¹ Guanyavents wygrał w roku 1899 ogłoszony przez Unió Catalanista konkurs na kataloński hymn narodowy i chociaż wybór jury wywołał w swoim

Apogeum konfliktu katalońsko-hispańskiego przyniósł wiek XVIII, a dokładniej jego początek i wojna o hiszpańską sukcesję, w której Katalończycy opowiedzieli się po stronie habsburskiego pretendenta do tronu, arcyksięcia Karola. Wojna, w której starły się połączone siły Francji Ludwika XIV i Hiszpanii z jednej strony z koalicją Anglii, Holandii, Portugalii, Sabaudii i księstw niemieckich, utworzoną przez cesarza Leopolda z drugiej, rozpoczęła się w roku 1701 i miała podwójny charakter: konfliktu międzynarodowego oraz, od 1705 roku, wojny domowej, kiedy to najpierw Katalończycy, a później Aragończycy i Walencjanie wszczęli powstanie przeciwko Filipowi V, francuskiemu królowi Hiszpanii. Ten wewnętrzny podział sympatii politycznych silnie zantagonizował społeczeństwo, zwłaszcza po zakończeniu wojny, kiedy w 1718 roku wprowadzono królewskie dekry ustanawiające tzw. Nowy Plan (kat. *Nova Planta*), znoszący regionalne przywileje królestw Korony Aragonii. W Katalonii rozwiązano wtedy instytucje lokalne oraz odrębne Kortezy, a język kataloński stracił status języka oficjalnego i posługiwano się nim jedynie w życiu codziennym (Tuñón de Lara, 1997: 326-32). Symbolem utraty suwerenności stała się bohaterska obrona Barcelony, która złożyła broń dopiero po dwunastu miesiącach oblężenia, 11 września 1714 roku. I to właśnie ten dzień obchodzony jest jako najważniejsze święto narodowe Katalonii – *Diada Nacional de Catalunya* – bo chociaż jest wspomnieniem klęski militarnej, to upamiętnia ducha jedności narodowej i wolę walki o niepodległość, ucieleśnioną w postaci Rafaela Casanovy, ostatniego burmistrza Barcelony i głównodowodzącego obroną miasta. W zmitologizowanej pamięci historycznej Katalończyków Casanova zapisał się jako obrońca regionalnej samorządności oraz bohater, który w imię wolności oddał własne życie, i tak też został

czasie gorące polemiki, hymn był wykonywany przez Orfeo Català – amatorskie stowarzyszenie śpiewaczy – na wszystkich jego koncertach. A. Sawicka, *Paryż, Barcelona, Sitges – modernistyczny geniusz loci*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2003, s. 21. Szczegółowe omówienie wersji ludowych oryginalnej pieśni podaje J. Massot i Muntaner, *Els segadors: himne nacional de Catalunya*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 2014.

przedstawiony na pomniku – niczym święty, w męczeńskiej pozie, podtrzymując sztandar św. Eulalii. Późniejsze badania historyków pokazały wprawdzie, że podczas oblężenia nie zginął, a jedynie został ciężko ranny, lecz siła mitu przewyższa akademicki racjonalizm i ściągą rokrocznie tłumy barcelończyków pod posąg ustawiony przy Ronda de Sant Pere, gdzie oddają hołd poległemu bohaterowi i składają kwiaty.

W literaturze motyw obrony miasta przed burbońskimi wojskami stał się tematem centralnym w latach czterdziestych XIX wieku, poczynając od powieści Joana Illasa i Vidala z roku 1840 zatytułowanej *Enrique i Mercedes. Novela històrica del sitio de Barcelona* i dramatu Josepa Persa i Ricarta (1848), *El conceller en cap*. Te pierwsze utwory poświęcone pamięci katalońskich bohaterów pisane były jeszcze w języku hiszpańskim, ale już w latach sześćdziesiątych pojawiły się liczne teksty literackie tworzone po katalońsku, takich autorów jak, między innymi, Antoni Ferrer i Codina, Francesc Ubach i Vinyeta, Frederic Soler, Antoni de Bofarull, Víctor Balaguer czy Àngel Guimerà. Teksty te funkcjonowały w obiegu literackim oraz, co miało dużo większe znaczenie dla kształtowania tożsamości narodowej, w obiegu społecznym, wykorzystywane podczas uroczystych obchodów 11 września aż do roku 1939 (Sunyer, 2015: 160). W okresie *Renaixença* temat oblężenia Barcelony łączono z mitologicznym motywem *Morta-Viva*, odczytywanym jako symbol „końca nacji”, ale również „odzyskanej tożsamości narodowej” (Pons, Ripoll, 2007: 441), przyznając autorom biorących udział w *Jocs Florals*² – zawodach poetyckich w języku katalońskim – specjalne wyróżnienia za utwory odtwarzające epizody z wojny o sukcesję. I tak, na przykład, w roku 1865 nagroda specjalna za „najlepszy wiersz poświęcony heroicznej śmierci burmistrza Rafaela Casanovy podczas wściegłego ataku w 1714 roku” przypadła Jacintowi Verdagerowi za poemat

² *Jocs Florals* nawiązują do tradycji zawodów poetyckich urządzanych w wiekach XIV i XV przez trubadurów; współczesne zmagania poetów języka katalońskiego organizowane są pod tą samą nazwą od roku 1859, z przerwą w latach 1936-1978.

A la mort de Rafael de Casanova (Sunyer, 2015: 161). Topos „końca nacji” tożsamy z końcem okresu niepodległości funkcjonował w opozycji do czasów dawnej świetności narodu katalońskiego, czasu suwerenności i utraconych i nieodzyskanych swobód. Z tej perspektywy autorzy *Renaixençy* widzieli w postawie przyjętej przez Katalończyków w trakcie wojny o sukcesję słuszną troskę o wartości narodowe, których obrony podjęli się na barykadach Barcelony, i nie szczędzili gorzkich słów krytyki autokratycznemu królowi, a przede wszystkim kastylijskim koalicjantom Burbonów. Wątek wzajemnych, narodowych uprzedzeń podejmowano wprost, jak w powieści *Lo coronel d'Anjou* Francesca Pelagi Briza, gdzie autor stwierdzał bez ogródek: „Nie była to wojna zasad, lecz wojna ras. Kastylijczycy doskonale rozumieli, że między nimi a nami istnieje bariera, której nigdy nikomu nie uda się usunąć [...]” (Sunyer, 2015: 167).

Następna próba realizacji idei państwowotwórczych miała miejsce dopiero w 1873 roku, kiedy to kolejno 9 marca, 23 kwietnia i 19 czerwca podejmowano starania zmierzające do ustanowienia niepodległego państwa katalońskiego, tym razem związanego z Hiszpanią na zasadach federacji (Duran Solà, 2009: 16-9). Niewątpliwy wpływ na decyzję katalońskich władz miały zmiany ekonomiczne zachodzące w kraju – Katalonia stopniowo stawała się najbardziej uprzemysłowionym regionem Hiszpanii i w niezależności politycznej widziano dopełnienie dominacji ekonomicznej. Istotną rolę odgrywała również patriotyczna atmosfera ruchu *Renaixença*, którego baza ideologiczna odwoływała się z jednej strony do postępu, z drugiej zaś hołdowała wzorcom romantycznym i tradycyjnym. W ten sposób łączyła się płynnie z postawą pozytywistyczną i narodową, która uzasadniała prawo Katalończyków do autonomii i nawiązywała do teorii rasowych (Sawicka, 2003: 27-8). I chociaż nie doszło do proklamowania suwerennego państwa katalońskiego, kolejne ruchy kulturowe, najpierw *Renaixença*, a przez trzy pierwsze dekady XX wieku *Noucentisme*, przywiązywały w swoich programach ogromną wagę do działań mających na celu katalońską odnowę narodową, to jest na przywrócenie językowi katalońskiemu jego miejsca jako języka kultury, nauki i polityki oraz rozbudzenie świadomości narodowej.

Na szczególną uwagę zasługuje tutaj *Noucentisme*, ruch, który przynajmniej w początkowej fazie był silnie powiązany z polityką – za jego początek niektórzy badacze uznają rok 1901, kiedy to powstała *Lliga Regionalista*, partia opowiadająca się za autonomią Katalonii w obrębie państwa hiszpańskiego. Jednym z głównych ideologów nowocentyzmu był Enric Prat de la Riba, pierwszy Prezydent *Mancomunitat*, apologeta katalonizmu w polityce i autor znaczącego dla odnowy narodowej eseju *La nacionalitat catalana* („Katalońska narodowość”), opublikowanego w roku 1906 w pierwszej wersji i w wersji poprawionej cztery lata później. Prat de la Riba zapoczątkował w nim zwrot w myśleniu o Katalonii, która przestała być postrzegana jako jeden z hiszpańskich regionów i stała się niezależną grupą narodową w państwie, które w opinii autora było organizmem wielonarodowym, wymagającym jednak reformy. W podobnym tonie wypowiadał się Eugeni d’Ors, twórca nazwy nowego ruchu. Ogromną zasługą *Noucentisme* jest zaangażowanie instytucji narodowych w realizację jego programu. W roku 1906 został zorganizowany I Międzynarodowy Kongres Języka Katalońskiego, który zapoczątkował prace nad kodyfikacją języka w postaci gramatyki i słownika ortograficznego. Na wniosek delegatów Kongresu, w roku 1907, Prat de la Riba jako prezydent *Diputació* powołał do istnienia Instytut Studiów Katalońskich (*Institut d’Estudis Catalans*, funkcję przewodniczącego IEC od roku 1911 piastował Eugeni d’Ors), będący rodzajem korporacji akademickiej, zajmującej się badaniami naukowymi z różnych dziedzin związanych z kulturą katalońską. Najpilniejsze z punktu widzenia nowocentystów prace prowadziła Sekcja Filologiczna Instytutu, w której pod kierownictwem Pompeu Fabry, językoznawcy i inżyniera, opracowano normy ortograficzne języka katalońskiego, wprowadzone w życie w roku 1913. Pięć lat później Pompeu Fabra opublikował *Gramatykę języka katalońskiego*, uznaną za oficjalną wykładnię języka katalońskiego i przyjętą przez wszystkie urzędy *Mancomunitat* (Murgades, 1987: 9-24).

Wsparcie ze strony ruchów artystycznych i kulturowych końca XIX i początku XX wieku, a przede wszystkim koniec dyktatury Primo de Riverę trwającej od 1923 do 1930 roku przyniosły

w końcu oczekiwane rezultaty polityczne. W roku 1931, 14 kwietnia, w atmosferze patriotycznego zrywu, Francesc Macià ogłosił z balkonu Pałacu *Generalitat* (wtedy jeszcze *Diputació*) powstanie Republiki Katalońskiej „jako państwa stanowiącego część Federacji Iberyjskiej” (Roglan, 2006: 13). Tym niemniej istnienie nowej republiki miało charakter efemeryczny i zakończyło się już po trzech dniach paktem z przedstawicielami tymczasowego rządu, proklamowanej również 14 kwietnia, Republiki Hiszpańskiej. W wyniku porozumienia zamiast niepodległego państwa powstał autonomiczny region z własnym rządem – *Generalitat* – i jeszcze tego samego roku został zredagowany nowy statut Katalonii, przyjęty przez jej mieszkańców w referendum niemal jednogłośnie (poparcie wyniosło 95%). Zakładał on ustanowienie wspólnego, jednego rządu dla wszystkich regionów, których ludność posługuje się językiem katalońskim (*Paisos Catalans*) w ramach hiszpańskiego państwa federacyjnego, wprowadzenie w Katalonii języka katalońskiego jako jedyne go języka oficjalnego, ponadto przyznawał *Generalitat* wyłączne kompetencje w zakresie nauczania, organizacji terytorialnej regionu, prawa cywilnego oraz sądownictwa. Status został wprowadzie uznany przez rząd w Madrycie, lecz w formie bardzo okrojonej (ironią historii jest los nowego statutu Katalonii, z roku 2010, którego hiszpański Trybunał Konstytucyjny nie przyjął w formie zaakceptowanej przez Katalończyków), przy czym w latach 1934-36 nie obowiązywał, a w roku 1938 został całkowicie zniesiony przez gen. Franco (Roglan, 2006: 17).

Zawieszenie statutu w roku 1934 było spowodowane kolejną secesją Katalonii, ogłoszoną 6 października przez następcę Francesca Maciàsa w funkcji prezydenta *Generalitat* – Lluísa Companysa. Katalonia miała być republiką w federacyjnej Hiszpanii, jednak jeszcze tej samej nocy wojsko hiszpańskie zaatakowało budynek *Generalitat* i obecnych w nim przedstawicieli katalońskiego rządu, Companysa aresztowano, a następnie skazano na 30 lat więzienia (La Vanguardia, 20 X 1934: 7). *La Vanguardia* w relacji Gaziela, jednego z najważniejszych dziennikarzy politycznych tamtego okresu, opublikowanej 11 października 1934 roku, oddaje napięcie historycznej chwili, ale

też patriotyczno-rewolucyjny nastrój panujący w Barcelonie w tamtych dniach. Mimo bardzo krytycznego stosunku autora do powstańczego zrywu oraz samej decyzji Companysa Gaziela z niepokojem śledzi wydarzenia rozgrywające się w nocy z 6 na 7 października, czuwając przy odbiorniku radiowym. Proklamację Federacyjnej Republiki Katalońskiej przedstawia jako wypowiedzenie wojny Hiszpanii, reprezentując swoją opinią poglądy barcelońskiego mieszczaństwa i obawia się, jak pokaże przyszłość całkiem słusznie, reperkusji. Ogłoszona przez gen. Bateta o godzinie 6 rano kapitulacja wywołuje ostry, a jednocześnie pełen rozpacz i braku nadziei na przyszłość komentarz:

To po to wczoraj, o ósmej wieczorem wypowiedziano wojnę! Żeby dziesięć godzin później wszystko stracić? Żeby Generalitat, która miała przecież tyle czasu, ile chciała, a nadto całkowitą swobodę ruchów w przygotowaniu owego ryzykownego kroku, której przecież nikt nie przymuszał, by go podejmowała, tylko sama się na niego ważyła, wybrawszy okoliczności i porę, jakie jej najbardziej odpowiadały, żeby ta sama Generalitat sprawiła wrogom Katalonii tę radość ogromną, jaką daje widok upadku Katalonii bezsilnej i upokorzonej w jednym mgnieniu oka, zaś jej przyjaciółom cierpienie, gdy ich zmusza, by ją porzucili, jak porzuca się szaleńca?” (Calvet Pascual, 1934: 6)

To, co uderza w wypowiedzi Gaziela, to wielkie, patriotyczne uniesienie, i chociaż jego poglądy polityczne dalekie są od postawy sprzyjającej jakimkolwiek separatyzmom, łączy go z federalistami troska o Katalonię, postrzeganą jako ojczyzna w opozycji do państwa hiszpańskiego.

Zgodnie z przeczuciami redaktora naczelnego *La Vanguardii* po wydarzeniach październikowych na Katalonię spadła fala represji. W ciągu kilku dni następujących po deklaracji Companysa liczba zatrzymanych w samej Katalonii wzrosła do trzech tysięcy czterystu osób, komendant Pérez i Farràs oraz kapitan Frederic Escofet, głównodowodzący siłami katalońskiej autonomicznej policji, *Mossos d'Esquadra*, zostali skazani na karę śmierci (uchyloną później), w Katalonii wprowadzono stan wojenny oraz zawieszono obowiązywanie

statutu i funkcjonowanie niezależnych instytucji samorządowych, co dla Katalończyków oznaczało po raz kolejny utratę suwerenności i konieczność całkowitego podporządkowania się rządowi gubernatora wyznaczonego przez Madryt (Pagès i Blanch, 2013: 11-2). Nie trzeba dodawać, że reakcja hiszpańskiego rządu została uznana za niewspółmierną do sytuacji, a dodatkowo niestabilna sytuacja w Europie przyczyniła się do wzrostu niepokojów społecznych w całej Hiszpanii, w tym szykującej się do obrony wartości republikańskich Katalonii.

Tymczasem amnestia z roku 1936 przyniosła uwolnienie Companysa, wybranego natychmiast na prezydenta reaktywowanej *Generalitat*, które to stanowisko piastował do 1940 roku. Entuzjastyczne powitanie prezydenta opisuje, niemal minuta po minucie, *La Vanguardia* w pięciostronicowym reportażu, w którym również cytuje słowa krótkiego przemówienia wygłoszonego przez powracającego prezydenta, skierowane z historycznego już balkonu *Generalitat* do mieszkańców Barcelony:

Katalończycy:

z pewnością rozumiecie, dlaczego z trudem udaje mi się opanować wzruszenie chwilą, kierując ku Wam te słowa. To moje miasto, nasze miasto, i ten sam plac, ten sam balkon! [...] Przybywamy, aby służyć naszym ideałom. Przynosimy serca wypełnione współczuciem, nie ma w nich miejsca na zemstę, lecz na nowego ducha sprawiedliwości i odnowy. Nauczeni doświadczeniem będziemy znów cierpieć, będziemy walczyć i wygrywać. (Ogromny aplauz). [...] Chcę przypomnieć tych, którzy oddali życie tamtego, naznaczonego bólem dnia: Compte, Alba oraz wszyscy męczennicy idei. Pragnę też zakończyć jednym tylko okrzykiem, w którym skupi się cała nasza miłość, okrzykiem ziemi zawsze wiecznej i niepokonanej, okrzykiem naszych pragnień i naszych uczuć, okrzykiem: Niech żyje Katalonia! Niech żyje! (Długa owacja)

(*La Vanguardia*, 3 III 1936: 10).

Uniesienie i radość z przywrócenia instytucji samorządowych nie trwały długo. W tym samym roku wybuchła wojna domowa w Hiszpanii, która dla zwolenników republiki oznaczała koniec marzeń

o wolnej ojczyźnie. W roku 1939 Companys opuszcza Barcelonę, unikając w ostatniej chwili zatrzymania przez frankistowskie wojska, jednak rok później zostaje złapany przez Gestapo we Francji i odesłany do Hiszpanii, gdzie wyrokiem sądu skazano go na śmierć. Egzekucję wykonano 15 października 1940 roku. Okres frankistowskiej dyktatury odcisnął się piętnem strachu i przemocy nie tylko na społeczeństwie katalońskim, lecz także na wszystkich przeciwnikach reżimu. Katalonia, w imię hiszpańskiej jedności, pozbawiona została autonomii, a język kataloński niemal wyrugowano z życia publicznego. Aby zachować odrębność kulturową, Katalończycy musieli, jak to już bywało wcześniej, sięgnąć do historii, do zmitologizowanej przeszłości, w której przechowano pamięć o suwerenności narodowej.

Pamięć historyczna

Katalońska tożsamość narodowa nigdy nie była budowana wyłącznie na bazie konfliktu, mimo że określanie własnej odrębności przez opozycję wobec innych wspólnot stanowi integralną część procesu wykształcania się samorządnej i suwerennej grupy społecznej. Swoistość katalońskiej kultury określał przede wszystkim język, który w wieku XIII osiągnął stopień rozwoju pozwalający na swobodne wyrażanie zarówno myśli naukowej, jak i literackiej (Ramon Llull, Jakub I Zdobywca). To tekst pisany, przede wszystkim tzw. cztery wielkie kroniki³, wprowadził wydarzenia historyczne i wybitne jednostki do pamięci wspólnotowej, tworząc fundament dla dumy narodowej i punkt referencyjny w zmitologizowanej przeszłości. Jednocześnie koncepcja przeszłości w katalońskiej historii jest silnie powiązana z ideą wolności i regionalnej autonomii, nie zaś ze sposobem sprawowania władzy czy strukturą organizmu państwowego, głównie dlatego, że Katalonia nigdy nie tworzyła państwa we współczesnym rozumieniu

³ Należą do nich w kolejności chronologicznej: *Llibre dels fets* króla Jakuba I Zdobywcy (1276), *Llibre del rei En Pere* Bernata Desclota (1288), *Crònica* Ramona Muntanera (1328) i *Crònica particular* Piotra III Ceremonialnego (1385).

tego słowa. Tym niemniej, już pierwszy, niezależny twór, który miał status hrabstwa i został wyodrębniony z powołanej do życia przez Karola Wielkiego Marchii Hiszpańskiej, rządzony był według własnego, autonomicznego prawa. Również po połączeniu hrabstwa Barcelony z Koroną Aragonii w 1137 roku obydwie krainy utrzymały niezależne parlamenty i ustrój prawny. Podobnie rzecz się miała z unią Kastylii i Aragonii (1469), w wyniku której powstało zjednoczone królestwo Hiszpanii, gdzie Aragonia zachowała odrębność ustrojową. Do tych właśnie swobód odwołuje się współczesny dyskurs niepodległościowy, ściśle związany z procesem budzenia się katalońskiej tożsamości narodowej, którego apogeum przypada na wiek XIX, kiedy to w całej Europie pojawiła się potrzeba nakreślenia wyraźnych granic między tym, co „własne” – narodowe, i tym, co „obce”.

Nie dziwi zatem, że ważnym, jeśli nie najważniejszym, punktem na mapie katalońskiej pamięci historycznej stał się dzień 11 września 1714 roku: data kapitulacji Barcelony przed wojskami Filipa V, naznaczona przez dwa, uzupełniające się akcenty: heroiczną walkę o suwerenność (*llibertats nacionals*) oraz koniec katalońskiej niezależności ustrojowej (dekret *Nova Planta*). W przestrzeni architektonicznej symbolem poddania miasta – funkcjonującym we wspólnotowej wyobraźni jako równoważnik burbońskiej represji – została barcelońska Cytadela, fortyfikacja w pięknym, vaubanowskim stylu, której budowę rozpoczęto już w 1716 roku, po zburzeniu znacznej części dzielnicy Ribera (ponad 800 budynków). Położenie i rozmach konstrukcji miały przypominać Katalończykom o nowym porządku i rzeczywiście przypominały. Dopiero następne pokolenie mieszkańców Barcelony odważyło się podnieść głos z żądaniem zburzenia znienawidzonej twierdzy, a samą fortyfikację rozebrano dość późno, bo w połowie XIX wieku (Hernández i Cardona, 2001: 141-3, 149; Pomés, Sánchez, 2001: 136-7). Nim jednak zagospodarowano teren na nowo, tworząc z okazji Wystawy Światowej w 1888 roku w miejsce kompleksu wojskowego park, twierdza podtrzymywała w pamięci mieszkańców Barcelony wspomnienie wydarzeń roku 1714 i jako ich wiecznie obecne świadectwo zmuszała niektórych do refleksji nad sytuacją polityczną regionu.

Z tej przyczyny z początkiem XIX wieku, kiedy katalońskie instytucje samorządowe nie istniały już od ponad stu lat, w środowiskach dążących do odnowy narodowej pojawiła się potrzeba wprowadzenia elementu spajającego społeczeństwo i łączącego wątki patriotyczne z politycznymi. Uznano zatem, że wymienione cele najlepiej będą realizowane przez obchody jakiegoś święta narodowego. Wybrano rocznicę 11 września, jako że najpełniej wyrażała idee pomysłodawców uroczystości: z jednej strony była hołdem dla ofiarnych obrońców Barcelony, z drugiej zaś stwarzała dogodną sytuację, aby żądać przywrócenia katalońskiej suwerenności utraconej po kapitulacji miasta. Ponadto stosunkowo neutralny charakter rocznicy jednoczył różne opcje polityczne, a zważywszy na niezwykłą popularność tematu wojny i heroicznego, antyburbońskiego oporu, obecnego w poezji, licznych sztukach teatralnych, powieściach czy dziełach o charakterze historycznym, jak na przykład ukazująca się w zeszytach *Historia del memorable sitio y bloqueo de Barcelona y heroica defensa de los fueros y privilegios de Cataluña en 1713 y 1714* (Historia pamiętnego oblężenia i blokady Barcelony oraz heroicznej obrony praw i przywilejów Katalonii w 1713 i 1714 roku) Matea Bruguery (Anguera, 2003: 18-19), święto miało szanse spotkać się z przychylną reakcją społeczeństwa.

Pierwsze uroczystości, jeszcze nieoficjalne, odbyły się w roku 1886. Z inicjatywy członków ruchu patriotycznego *Centre Català* w kościele Santa Maria del Mar w Barcelonie, na którego cmentarzu spoczywały znajdowały się szczątki większości ofiar oblężenia z 1714 roku, odprawiono symboliczne *requiem* za „obrońców katalońskiej ojczyzny” (Arch, 1886: 872), zapowiedziane ogłoszeniami w prasie i potraktowane przez władze jako wydarzenie o charakterze politycznym. Następnym krokiem było wzniesienie w 1888 roku pomnika ku czci Rafaela Casanovy. Od tego momentu posąg stał się centrum obchodów wrześniowych, których ceremoniał ustalił się w roku następnym, a polegał na składaniu wieńców, jakimi zgodnie z tradycją koronowano męczenników, i kwiatów pod pomnikiem oraz na nim, a także na manifestacjach patriotycznych, w czasie których powiewały czerwono-żółte, katalońskie flagi (Anguera, 2003: 22). Bardzo szybko

ton tych wystąpień nabrał politycznego charakteru, a ich uczestnicy zaczęli się domagać przywrócenia autonomii regionu i związanych z nią praw. Ponadto obchody nabrały rozmachu i zaczęły im towarzyszyć wydarzenia o charakterze kulturalnym i akademickim.

Nie wszyscy jednak uważali za słuszne, by w dzień najważniejszego święta narodowego przywoływał pamięć tragicznych i krwawych wydarzeń. Wspominany wcześniej Prat de la Riba, ideolog nowocentyzmu, w artykule w *La Veu de Catalunya* krytykował wybór daty, twierdząc, że zamiast czcić rocznicę walk z 1714 albo 1640 roku, należałoby budować pamięć historyczną, odwołując do okresu najwyższej chwały Katalonii, tj. do czasów panowania Jakuba I Zdobywcy i Piotra II Wielkiego. Uważał, że ofiary oblężenia trzeba i należy uczcić, ale ich przykład byłby zgubny dla przyszłości regionu, ponieważ – jak pokazała historia – nie da się wprowadzić zmian, przelewając krew niewinnych (Prat de la Riba, 1899: 1). Ponadto powiązanie święta narodowego z epizodem bazującym na historycznym konflikcie utrwała w społecznej podświadomości antagonizm między obleganymi, identyfikując ich z ofiarami represji, a oblegającymi, którym przypisuje się cechy kata. I chociaż „winą” za utratę suwerenności Katalończycy obciążają burbońskiego władcę, starając się dyplomatycznie unikać oskarżenia Hiszpanii, fakty historyczne mówią same za siebie. Filip V, będąc królem Hiszpanii, przenosi na cały kraj odpowiedzialność, nawet jeśli jest ona pojmowana w kategoriach abstrakcyjnych, za własną, absolutystyczną politykę. Tak ukształtowana pamięć historyczna musi w państwie wielonarodowym prowadzić do wewnętrznych tarć, a w skrajnym przypadku – do wrogości.

Na początku XX wieku zwyczaj składania wieńców i kwiatów pod pomnikiem Casanovy stał się już tradycją, nawet pomimo ingerencji policyjnej, która miała miejsce w 1901 roku – być może dlatego, że aresztowanie składającej kwiaty młodzieży zmobilizowało społeczność katalońską do tego stopnia, że już kilka dni później, 15 września, pod statuą walecznego burmistrza zebrało się 15 000 osób, domagając się przywrócenia swobód obywatelskich. Decyzja rządu, by interweniować w pokojową manifestację, obróciła się przeciwko niemu, konsolidując zwolenników niepodległości i przekształcając

figurę Casanovy w „rodzaj wielbionego ołtarza katalonistycznych aspiracji” (Anguera, 2003: 30). Z każdym następnym rokiem liczba wieńców i kwiatów pod pomnikiem rosła, przybywało też organizacji włączających się w celebrowanie święta, które stopniowo przekształcało się z uroczystości upamiętniającej poległych w polityczny wiec katalońskiego patriotyzmu.

Z nastaniem dyktatury Primo de Rivery (1923-1930) władze miasta Barcelony wprowadziły zakaz obchodów *Diady*, w tym zakaz składania wieńców i kwiatów pod pomnikiem Casanovy, co tylko wzmocniło patriotyczną postawę Katalończyków. I chociaż przez siedem lat dyktatury kordon policji nie dopuścił ani razu do złożenia hołdu pod statuą, co roku, 11 września, mieszkańcy Barcelony przechodzili pod nią w milczącym marszu, o wiele wymowniejszym niż jakiegokolwiek kwiaty i sztandary (Anguera, 2008: 270). W roku 1930 pozwolono na składanie wieńców pod pomnikiem, co pokazało jak ważne miejsce zajmuje 11 września w katalońskiej pamięci historycznej: od północy do dziewiątej wieczorem, nieprzerwanym strumieniem pod statuę napływały kwiaty, składane przez delegacje instytucji państwowych i obywatelskich oraz osoby prywatne.

W okresie Drugiej Republiki Hiszpańskiej, kiedy wydawało się, że autonomia regionu została wreszcie przywrócona na stałe, Francesc Macià w przemówieniu wygłoszonym 14 grudnia 1932 roku z okazji rozpoczęcia pracy przez nowy Parlament odwoływał się do katalońskiej tradycji samorządowej, wspominając Pierwszą Republikę, kapitulację Barcelony oraz jej bohaterów:

Cześć wam, anonimowi bohaterowie lat 1640 i 1714, których pamięć corocznie przywołujemy, wspominając postaci Paua Clarisa i Rafaela Casanovy. Nigdy wcześniej nie czuliśmy waszej obecności tak silnie, jak dzisiaj. Ani nigdy wcześniej nie rozumieliśmy tak jasno, że gdyby nie śmierć poniesiona z honorem, wasza śmierć, Katalonia nie mogłaby się dźwignąć z godnością, jak dziś się dźwiga. (Pitarch, 2009: 86)

Podkreślił również wagę zdarzeń z końca wojny o sukcesję, które stały się symbolem katalońskiej niepodległości i woli walki o swobodę i niezależność:

Świt 5 lipca 1713 roku. Gdy Katalonia zdała sobie sprawę, że pokój z Utrechtu pozostawia ją samej sobie, zwołała w Barcelonie Koretezy Generalne na żądanie ludu. Było to ostatecznie zebranie Zgromadzenia przedstawicielskiego Katalonii, podczas którego podjęto uchwałę o wypowiedzeniu wojny Filipowi V. Wojny, która wcale nie zakończyła się jego zwycięstwem. Wojny, która, tak jak ponowne zwołanie tego Parlamentu, świadczy wyraźnie, że wygraliśmy ją my, Katalończycy. Ponieważ aby zwyciężyć naród, trzeba zwyciężyć jego wolę, a tej nie pokonał ani Filip V, ani żaden z jego potomków. [...] Wola ta dźwiga się dziś silniejsza i bardziej świadoma siebie niż kiedykolwiek, w tym oto Parlamencie, mieszczącym się w murach arsenału należącego do Cytadeli, którą Filip V kazał wznieść, aby pokonać Barcelonę, i potwierdza prawdę o zwycięzcach, a nie byli nimi Burbonowie, lecz my, Katalończycy, kiedy heroiczny dzień 11 września 1714 roku stał się krwawym świtem naszego odrodzenia. (Pitarch, 2009: 87-8)

Po śmierci Francesc Macià również stał się bohaterem walki o niepodległość, jego ciało zabalsamowano, a serce zamknięto w metalowej urnie, przechowywanej przez *Generalitat* do roku 1939, kiedy to Josep Tarradellas, premier w rządzie Companysa, udał się na emigrację, zabierając ze sobą dokumenty rządowe oraz urnę. Losy serca Maciàsa stanowią niezwykle trafną metaforę katalońskiej suwerenności, jako że i serce i suwerenność zostały zwrócone krajowi dopiero 40 lat później, po śmierci gen. Franco. Stały się też kanwą dla sztuki teatralnej *La balada dels històrics anònims*, opowiadającej dzieje emigracji za czasów frankistowskiego reżimu, napisanej i granej przez twórców związanych z tematem swojego dzieła więzami rodzinnymi, ponieważ jednym z nich jest Anton Tarradellas, wnuk prezydenta, drugim zaś – Ivan Fox, potomek katalońskich republikanów (Dachs, 2012). Zwycięstwo frankistów wprowadziło do katalońskiego panteonu bohaterów narodowych jeszcze jedną postać – prezydenta Lluísa Companysa. Katalończycy od lat domagają się anulowania jego procesu oraz symbolicznych przeprosin ze strony rządu hiszpańskiego, jednak bez skutku. Jak pisał Ernest Benach i Pascual, prezydent katalońskiego parlamentu, „z rozstrzelaniem

Companysa, a także wielu innych, rozstrzelano również Katalonię” i dziś, w imię wolności, której pozbawiono całe pokolenia żyjące pod jarzmem dyktatury, należałoby przywrócić pamięć historyczną w jej właściwym kształcie (Benach i Pascual, 2004: 28).

Szczególny charakter *Diady* powrócił w roku 1977, kiedy po raz pierwszy od śmierci gen. Franco ulicami Barcelony ruszyły tłumy z kwiatami i żółto-czerwonymi flagami Katalonii. Uroczystość zgromadziła niewidziane nigdy wcześniej tłumy – ponad milion osób – i miała wyjątkową atmosferę święta narodowego przesyconego radością z odzyskanej wolności i swobód obywatelskich, radością ze wspólnego uczestnictwa w epokowym wydarzeniu. To pierwsze, obchodzone w wolnym kraju święto było niczym wybuch powstrzymywanego przez lata patriotyzmu, który przekształcił się w manifestację narodowej – katalońskiej – solidarności. Na podobną eksplozję emocji przyszło czekać do roku 2012, kiedy to organizacją obchodów *Diady* zajęła się *Assemblea Nacional Catalana*, stowarzyszenie, którego celem jest doprowadzenie do niepodległości Katalonii i utworzenia Republiki Katalonii, niezależnej zarówno od Hiszpanii, jak i Francji. Zorganizowany w Barcelonie marsz niepodległościowy zgromadził wtedy półtora miliona uczestników (Bausells, 2012), podobnie w roku następnym – łańcuch ludzki zwołany pod nazwą *Via Catalana* połączył zwolenników secesji na trasie o długości 400 km (Colomer, 2013), natomiast w roku 2014 blisko dwa miliony manifestantów ustawiło się na ulicach Gran Via i Diagonal, tworząc gigantyczną flagę Katalonii w kształcie litery V (El Punt Avui, 2014). Ostatnie obchody również cieszyły się dużą frekwencją (między 1,4 a 1,8 miliona osób) i stanowiły rodzaj wsparcia dla planowanych na 27 września wyborów, w których separatyści widzieli szansę na powołanie niepodległościowego rządu.

Kryzys

Krótki przegląd historyczny konfliktów katalońsko-hiszpańskich pokazuje, że ruch niepodległościowy w Katalonii nastawiony był przede wszystkim na utrzymanie sięgającej czasów średniowiecza

autonomii, rozumianej jako niezależność lokalnych władz, których działanie regulowane jest przez legislację o zasięgu regionalnym. Dlatego w odniesieniu do historycznych proklamacji niepodległościowych słuszniej byłoby mówić o walce o suwerenność, ponieważ z wyjątkiem roku 1640 Katalonia nigdy nie ogłosiła całkowitego oderwania od Hiszpanii. W podobny sposób należałoby także pojmować symbole narodowej pamięci historycznej – przecież w oblężonej Barcelonie obrońcy miasta umierali nie za nadzieję stworzenia nowego państwa, lecz za utrzymanie suwerenności regionu, jego praw i instytucji.

Kryzys państwowości dotyczący dzisiejszą Hiszpanię jest zjawiskiem stosunkowo nowym, ponieważ po raz pierwszy w Katalonii większość parlamentarną zyskał obóz jawnie opowiadający się za oderwaniem regionu, a nastawiona na konfrontację polityka rządu centralnego wzmacnia antagonizmy dzielące hiszpańskie społeczeństwo. Ponadto wyniki ostatnich lokalnych wyborów odzwierciedlają złożoną sytuację regionu: nie tylko poparcie dla separatyzmu, ale również kataloński konflikt wewnętrzny. Do 135-osobowego parlamentu wprowadziło swoich reprezentantów aż sześć ugrupowań politycznych⁴, a najwięcej miejsc, bo aż 62 (39,54% głosów) zdobył blok niepodległościowy *Junts pel Sí*. Partie o charakterze unionistycznym uzyskały w sumie 52 miejsca (39,17%). Natomiast skrajnie lewicowa, separatystyczna *Candidatura d'Unitat Popular* – 10 miejsc (8,20%), a blok partii lewicowych *Catalunya Sí que es Pot*, który nie zadeklarował jasno, czy opowiada się po stronie unionistów czy separatystów – 11 miejsc (8,94%). W sumie daje to niecałe 48% głosów za niepodległością i 39% przeciwko niej, przy czym obydwu stronnictwa doliczają głosy oddane na CSP, aby zmodyfikować podaną wyżej wartość na swoją korzyść. Jednocześnie katalońska scena polityczna komplikuje się, ponieważ aby utworzyć rząd i zrealizować program

⁴ Dane dotyczące wyników wyborów do katalońskiego parlamentu pochodzą ze strony internetowej *Generalitat de Catalunya*: http://resultats.parlament2015.cat/09AU/DAU09999CM_L2.htm; ostatnia aktualizacja 28.09.2015, godz. 13.28.

wyborczy, potrzebna jest większość parlamentarna, w związku z czym żadna z partii biorących udział w wyborach nie jest w stanie rządzić samodzielnie.

JxSí to największe i najsilniejsze ugrupowanie o charakterze niepodległościowym, dążące do przekształcenia Katalonii w samodzielne i suwerenne państwo, pozostające jednak w strukturach Unii Europejskiej i strefy euro⁵. Dla przedstawicieli tej opcji politycznej zakres znaczeniowy terminu niepodległość (*independència*) ewoluował przez ostatnie dziesięć lat i dzisiaj nie jest desygnatem autonomii czy suwerenności, nawet jeśli by ją gwarantowało państwo federacyjne, a jedynie całkowitej i bezwarunkowej secesji. Dlatego w przekonaniu członków ruchu niepodległościowego wrześniowe wybory miały charakter plebiscytarny, co wyraźnie pokazał masowy udział Katalończyków w ostatniej *Diadzie* oraz sama forma manifestacji, której celem było zaprezentowanie najważniejszych wartości nowego państwa. Dodatkowo napięcie w Katalonii wzrosło po orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego, który odrzucił możliwość zorganizowania referendum niepodległościowego, a przeprowadzone w 2014 roku symboliczne głosowanie dotyczące niepodległości Katalonii określił jako przejaw obywatelskiego nieposłuszeństwa, które powinno być ścigane przez prokuraturę. Środowiska separatystyczne natychmiast zauważyły analogię między polityką TK a polityką „jedności Hiszpanii” forsowaną przez Filipa V w XVIII wieku i gen. Franco w wieku XX i odwołały się do historycznej pamięci Katalończyków zdominowanej przez motyw walki o autonomię z „obcą” władzą. Na fali poruszenia patriotycznego *JxSí* uznała wynik tegorocznych wyborów za sukces – nawet pomimo braku większości absolutnej w przeliczeniu na głosy wyborców – i wyraźną deklarację narodu katalońskiego, legitymizującego partię do podjęcia działań prowadzących do oderwania regionu od reszty kraju. Podobną interpretację można było znaleźć w komentarzach prasy zagranicznej, ponieważ

⁵ Szczegółowy program wyborczy bloku oraz zarys planu transformacji regionu w niepodległe państwo znajduje się pod adresem: http://juntspelsi.s3.amazonaws.com/assets/150905_Programa_electoral_v1.pdf (dostęp 29.09.2015).

ta, tuż po katalońskich wyborach, obwieściła wygraną separatystów. Jednak na przełożenie rezultatów głosowania na rzeczywistą sytuację regionu przyjdzie jeszcze poczekać, zwłaszcza że dążenia niepodległościowe będą hamowane przez blok unionistyczny w katalońskim parlamencie.

Bibliografia

- “1,8 milions de catalans reclamen votar amb una històrica V a Barcelona” (2014), [w:] *El Punt Avui*, 11 IX, [on line] <http://www.elpuntavui.cat/article/3-politica/17-politica/776145-la-v-la-mobilitzacio-mes-gran-deuropa--una-realitat.html?dema=1&tmpl=component&print=1&page=> – 30.10.2015.
- “Exhibición de fuerza independentista en la Via Lliure” (2015), [w:] *El Periódico. Barcelona*, 11 IX, [on line] <http://www.elperiodico.com/es/noticias/politica/exhibicion-fuerza-independentista-via-lliure-4500521> – 30.10.2015.
- “Llegada del Gobierno de la Generalidad de Cataluña” (1936), [w:] *La Vanguardia*, 3 III, ss. 8-12, [on line] <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/03/03/pagina-10/33123560/pdf.html> – 28.09.2015.
- “Manifestaciones del auditor de guerra” (1934), [w:] *La Vanguardia*, 20 X, s. 7, [on line] <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1934/10/20/pagina-7/33166157/pdf.html> – 28.09.2015.
- “Noves” (1886), [w:] *Arch de Sant Martí*, 8 IX, s. 872, [on line] <http://mde2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/archstmarti/id/8543/rec/185> – 04.11.2015.
- ANGUERA, P. (2003), “El 11 de septiembre. Orígenes y consolidación de la Diada”, [w:] *Ayer*, 51, ss. 17-38.
- ANGUERA, P. (2008), *L'onze de setembre: història de la Diada (1886-1938)*, L'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- BAUSELLS, M. (2012), “Un milió i mig de manifestants per la independència de Catalunya”, [w:] *Ara*, 11 IX, [on line] http://www.ara.cat/especials/onzesetembre2012/gentada-centre-Barcelona-mitja-manifestacio_0_772122901.html – 30.10.2015.

- BENACH I PASCUAL, E. (2004), “Qüestió de memòria històrica”, [w:] *El Punt*, 10 X, s. 28.
- CALVET PASCUAL, A. (1934), “Apuntes de una noche inolvidable”, [w:] *La Vanguardia*, 11 X 1934, s. 6, [on line] <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1934/10/11/pagina-6/33155372/pdf.html> – 28.09.2015.
- COLOMER, M. (2013), “De la Jonquera a Alcanar: 400 km de ‘Via Catalana’ cap a l’estat independent”, [w:] *Ara*, 19 VI [on line] http://www.ara.cat/politica/Cadena_humana-ANC-Catalunya_0_940706169.html – 30.10.2015.
- DACHS, P. (2012), “El periple del cor de Macià per l’exili”, [w:] *Ara*, 13 VI, [on line] http://www.ara.cat/premium/cultura/periple-del-cor-Maciaz-lexili_0_718128189.html – 30.09.2015.
- DURAN SOLÀ, L. (2009), *Breu història del catalanisme: Del segle XIX a la dictadura de Primo de Rivera*, L’Abadia de Montserrat, Barcelona.
- FLORENSA I SOLER, N. (2004), “La República Catalana de 1641: un proyecto colectivo revolucionario”, [w:] José Aranda Pérez, F. (red.), *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, ss. 99-114.
- HERNÁNDEZ I CARDONA, F.X. (2001), *Barcelona, història d’una ciutat*, Llibres de l’Índex, Barcelona.
- MARAGALL, J. (1993), “La ginesta”, [w:] Maragall i Mira, P. (red.), *Paísatge i natura en Joan Maragall*, Claret, Barcelona.
- MURGADES, J. (1987), “El Noucentisme”, [w:] *Història de la literatura catalana*, Riquer, M. de Comas, A., Molas, J. (red.), Ariel, Barcelona, ss. 9-72.
- PAGÈS I BLANCH, P. (2013), *War and Revolution in Catalonia, 1936-1939*, Brill, Lejda-Boston.
- PITARCH, I.E. (2009), *El president Macià i el Parlament de Catalunya*, Parlament de Catalunya, Barcelona.
- POMÉS, M., SÁNCHEZ, A. (2001), *Historia de Barcelona. De los orígenes a la actualidad*, Optima, Barcelona.
- PONS, M., RIPOLL, M.I. (2007), *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*, L’Abadia de Montserrat, Barcelona.

- PRAT DE LA RIBA, E. (1899), “1714. Els herois matirs”, [w:] *La Veu de Catalunya*, 11 IX, 1 (252) s. 1 [on line] <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/veup1/id/130911/rec/17> – 04.11.2015.
- ROGLAN, J. (2006), *14 d'abril: la Catalunya republicana (1931-1939)*, Cossetània Edicions, Valls.
- SAWICKA, A. (2003), *Paryż, Barcelona, Sitges – modernistyczny genius loci*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- SUNYER, M. (2015), *Mites per a una nació*, Eumo Editorial, Vic.
- TUÑÓN DE LARA, M. (red.) (1982), *Historia de España. La frustración de un imperio (1476-1714)*, t. V, Labor, Barcelona.
- TUÑÓN DE LARA, M., VALDEÓN BARUQUE, J., DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (red.) (1997), *Historia Hiszpanii*, Universitas, Kraków.

Marta Pawłowska
Universitat Jaguelònica
marta.pawlowska@hotmail.com

La crisi, la política i la llengua

Estratègies de com conceptualitzar la difícil situació econòmica catalana: el cas dels discursos oficials d'Artur Mas dels anys 2010-2011

Resum:

L'objectiu de l'article consisteix a examinar els discursos oficials del president de la Generalitat de Catalunya, Artur Mas, pronunciats entre els anys 2010 i 2011 en funció de les estratègies emprades per parlar de la crisi econòmica i les seves conseqüències en el context català. Ens proposem reconstruir la percepció d'aquests fenòmens reflectida en la llengua tot analitzant els mecanismes lingüístics que s'hi fan servir (sobretot, les metàfores).

Paraules clau: crisi econòmica, política catalana, discurs polític, metàfora, eufemisme.

Abstract:

The aim of this paper is to analyse the official speeches delivered between 2010 and 2011 by the President of Catalan Government, Artur Mas, according to the strategies adopted to talk about the financial crisis and its consequences in the Catalan context. The goal is to capture the perception of these phenomena,

which emerge from the linguistic mechanisms that have been used (especially, metaphors).

Keywords: financial crisis, Catalan politics, political discourse, metaphor, euphemism.

La fallida financera ha colpejat greument la vida de moltes societats i, per tant, s'ha convertit en un dels temes principals de la política internacional. Tanmateix, les estratègies a les quals recorren els polítics per parlar-ne són de diversa índole i també han d'acomplir papers diferents. No es tracta tan sols d'informar de la situació, tenint en compte que les paraules dels dirigents poden portar conseqüències tangibles, repercutint, per exemple, en la Borsa o en la magnitud de la prima de risc del país. No es pot oblidar tampoc que els polítics sobretot intenten convèncer els ciutadans que el govern actua de manera correcta i justificar les mesures que es prenen, per molt impopulars que siguin. A més, s'ha de posar de relleu que la crisi econòmica que estem patint, tret dels seus aspectes econòmics i polítics, també ha constituït una experiència traumàtica des del punt de vista psicològic. Slavoj Žižek se centra en aquest aspecte amb la següent reflexió:

Will the financial meltdown be a sobering moment, then, the awakening from a dream? It all depends on how it comes to be symbolized, on what ideological interpretation or story imposes itself and determines the general perception of the crisis. When the normal run of things is traumatically interrupted, the field is then opened up for a “discursive” ideological competition (2009: 17).

Així doncs, l'elecció d'una manera de presentar la crisi, cosa que també recau sobre els polítics, adquireix una altra dimensió com una tasca de gran responsabilitat.

En aquest article, el nostre objectiu serà mirar més de prop com es parla de la crisi i tots els fenòmens que s'hi associen en el context català. Ens interessa principalment la conceptualització tant de la crisi

com de les maneres de sortir-ne, l'ús de l'eufemisme i altres qüestions connexes. Analitzarem tots aquests procediments en els discursos oficials del president en funcions de la Generalitat de Catalunya, Artur Mas, dels anys 2010-2011. Aquest període inicial de la seva primera legislatura ens sembla força interessant, ja que és un exemple del procés de transició del poder ja en plena crisi, és a dir en un temps extremadament difícil per governar a causa de les polítiques d'austeritat i control del dèficit imposades a les autonomies per l'Estat Espanyol com a fruit dels mateixos procediments implementats a l'Eurozona. El corpus que ens proposem analitzar consta de 9 textos pronunciats entre desembre de 2010 i desembre de 2011 i publicats a la pàgina oficial del president. Però abans de passar a dur a terme aquesta anàlisi, farem una referència breu als principals conceptes i teories que ens serviran de base en aquesta tasca.

El discurs polític

El discurs polític en qualitat de tipus d'intervenció es pot definir com un discurs oral relativament autònom produït per un polític davant d'un auditori, l'objectiu del qual és més la persuasió que la informació. L'orador vol convèncer el públic que les seves opinions, decisions o consells són correctes. A més, té un altre propòsit, subjacent, és a dir, l'èxit electoral del grup que representa. Cal notar que avui dia el perfil d'aquest públic es mostra força heterogeni arran de l'existència dels mitjans de comunicació de masses. Així doncs, s'ha de tenir en compte que no és una intervenció basada en la interacció real cara a cara, sinó preparada per a un destinatari dissenyat i imaginat per endavant (Dedaïc, 2006: 700). Una altra qüestió que s'ha de posar de relleu en el context d'aquest tipus de discursos és la importància d'apel·lar tant a les emocions com a la lògica i la raó o, fins i tot, de centrar-se més en les emocions. Les investigacions neurocientífiques fetes per Stephan Hamann, Clint Kilts i Drew Westen demostren que *the political brain is an emotional brain. It is not a dispassionate calculating machine, objectively searching for the right facts, figures,*

and policies to make a reasoned decision (Westen, 2007: XVI). George Lakoff es basa en la mateixa premissa en cridar l'atenció sobre el fet que la raó fins i tot requereix emocions i que les emocions en el fons són racionals. Per tant, segons el lingüista nord-americà, apel·lar a les emocions és legítim i crucial a l'hora de construir qualsevol discurs polític (Lakoff, 2009: 8).

La llengua és una eina poderosa perquè opera no tan sols a la superfície (és a dir, a l'esfera de la representació), sinó que també repercuteix en l'inconscient mitjançant emocions, prototips, imatges, metàfores i altres mecanismes cognitius (Lakoff, 2009: 15). Tot aquest fons fa que fins i tot les estructures superficials del llenguatge no siguin un simple reflex de la realitat, sinó un motlle que fa que la percebem d'una manera d'entre totes les possibles. La nostra experiència del món sempre passa per la llengua. Ara bé, quan entren en joc temes relacionats amb el poder, en què la política n'és un cas per excel·lència, el fet de fer-se servir d'alguns procediments lingüístics per representar la realitat d'un mode concret i, a més, recórrer a les emocions, pot interpretar-se com una manipulació. De fet, hi ha una tendència molt arrelada de veure aquest fenomen de manera negativa. El corrent de l'anàlisi crítica del discurs (ACD) sol considerar el discurs polític (en un sentit ample) com una *form of social practice with a malign social purpose* (Torode citat per Wilson, 2001: 401), mentre que una alternativa idealista en seria un *discourse which has no underlying instrumental goals for any participant, but is genuinely undertaken in a co-operative spirit in order to arrive at understanding and common ground* (Wilson, 2001: 401).

La importància d'aconseguir un objectiu amb paraules, la qual cosa constitueix el nucli de cada discurs, fa que se'l pugui definir en termes de determinar i consolidar accions, fet que en el fons equival a exercir un poder (Link citat per Jäger, 2001: 34). Aquesta visió de la capacitat del discurs de formar la realitat es mostra encara amb més força en Foucault quan diu que la tasca de l'investigador ja no consisteix a

[...] traiter les discours comme des ensembles de signes [...], mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent.

Certes, les discours sont faits de signes; mais ce qu'ils font, c'est plus que d'utiliser ces signes pour désigner des choses. C'est ce *plus*, qui les rend irréductibles à la langue et à la parole. C'est ce «plus» qu'il faut faire apparaître et qu'il faut décrire (1969: 66-67).

Aquest “més” que converteix el discurs en l'acció forma part i es nodreix dels coneixements compartits de cada societat que després determinen les actituds, tant individuals com col·lectives. A més, els discursos van units els uns amb els altres i es converteixen en un repertori de coneixements gràcies a recórrer al simbolisme col·lectiu, és a dir a tota una sèrie d'estereotips culturals que es poden reproduir, modificar o fins i tot trencar (mitjançant catacrexis, o sigui fractures d'imatges) per aconseguir un efecte determinat. Per tant, el poder que exerceix el discurs consisteix a transmetre coneixements que s'originen a la consciència col·lectiva (i també la individual), però alhora l'alimenten i hi influeixen forçant la gent a actuar de manera determinada (Jäger, 2001: 35-38).

Tenint en compte la complexitat d'aquest fenomen, també a causa del seu caire ideològic i la importància del context, les extensions reduïdes d'aquest article no ens permeten dur-ne a terme una anàlisi exhaustiva. Així doncs, ens centrarem en els texts i els seus aspectes lingüístics: quins mecanismes es fan servir per construir una certa visió de la realitat sense entrar gaire, però, en la valoració i interpretació de la política real (és a dir, coherència entre els discursos i les decisions preses o mesures implementades, etc.) ni tampoc en la de les possibles intencions i motivacions per optar precisament per aquesta línia de presentar les circumstàncies. Entre aquests mecanismes ens interessa, sobretot, la metàfora.

La metàfora com un mecanisme cognitiu

La metàfora s'enumera entre els principals recursos retòrics ja des de l'antiguitat. No obstant això, no va ser fins a la fi del segle XX que es va començar a percebre un dels fenòmens fonamentals per

a la comprensió humana del món. La metàfora segons Lakoff i Johnson (1980) ja no és tan sols un mecanisme purament lingüístic, limitat al domini de la literatura o de la retòrica, sinó un fenomen cognitiu que consisteix a projectar una sèrie d'elements del domini-font (s'anomenen *dominis* porcions organitzades dels coneixements emmagatzemats pel nostre cervell) a l'estructura del domini-objecte que s'està construint mitjançant aquest procés. El domini-font correspon normalment a un concepte fàcil de comprendre, relacionat moltes vegades amb l'àmbit de l'experiència quotidiana, sobretot corporal, mentre que el domini-objecte es refereix a una noció més abstracta o complexa, a la qual volem apropar-nos precisament gràcies a l'ús de la metàfora. Tanmateix, no es tracta de copiar sense miraments tots els components del domini-font, sinó de fer-ne una tria. Així doncs, la percepció del domini-objecte queda condicionada per aquesta selecció, la conseqüència principal de la qual és l'exageració d'alguns aspectes del domini-font, en eliminar-ne o marginar-ne d'altres. Cal esmentar que conceptes d'una gran complexitat poden descriure's mitjançant múltiples metàfores, de vegades contradictòries.

La metàfora en qualitat de principal mecanisme de conceptualització també ha d'aparèixer òbviament en el llenguatge dels polítics, ja que, per una banda, molt sovint fan referència als conceptes abstractes i, per l'altra, algunes qüestions essencials per a les relacions de poder estan arrelades en la consciència de la gent precisament de manera metafòrica, basant-se en les experiències de l'anatomia, percepció i cognició humana. Per tant, conceptes com jerarquia, precedència o control adquireixen una interpretació espacial segons l'eix horitzontal (davant-darrere) o el vertical (damunt-sota), mentre que grups d'individus, inclosos les regions, la societat o el mateix estat, es presenten sota la forma d'un recipient. En el nostre àmbit cultural, les imatges tradicionals que apareixen quan es parla de l'estat en termes d'un contenidor són: el cos, el vaixell, l'edifici o la màquina. La percepció d'un estat sota la forma d'un organisme que té cos implica més aspectes que la d'un simple contenidor. La personificació fa, per exemple, que s'hi atribueixi també una personalitat estereotipada amb alguns trets dominants (pacífic, agressiu, digne de confiança, etc.).

De l'encreuament entre els conceptes de la persona i l'edifici surt també la percepció del país com a casa, llar (Chilton, 2006; Chilton, Lakoff, 2005: 39-56). Totes aquestes imatges i representacions construeixen una xarxa reflectida en la llengua.

La importància de la metàfora en el llenguatge i, de retruc, en els discursos dels polítics rau en el fet que no és tan sols una simple manera de parlar, sinó també de pensar i, en conseqüència, d'actuar, ja que com assenyalen Chilton i Lakoff:

[...] metaphors are not just words. They are concepts that can be and often are acted upon. As such, they define in significant part, what one takes as 'reality', and thus form the basis and the justification for the formulation of policy and its potential execution. Because metaphors are rooted in everyday discourse, they tend to be taken for granted. Specialist discourse that may be ultimately based on them may, thus, be difficult to change at this fundamental level (2005: 56).

Passem a veure, per tant, com funciona tot això a la pràctica: en el nostre cas en els exemples reals dels discursos d'Artur Mas relacionats amb el tema de la crisi.

La crisi en els discursos d'Artur Mas: l'any 2010

Artur Mas i Gavarró com a cap de Convergència i Unió, una federació de dos partits que va guanyar les eleccions autonòmiques l'any 2010, fou investit el 129è president de la Generalitat de Catalunya el 23 de desembre de 2010¹. El mateix mes pronuncia tres discursos oficials: dos ja com a president (el discurs en l'acte de presa de possessió i el missatge de cap d'any) i un, de major envergadura, encara com a candidat a la presidència (el discurs d'investidura). La presència pública

¹ Sense entrar en detalls, cal esmentar que la CiU va ser formada per Convergència Democràtica de Catalunya (partit creat als anys 70 entorn de la figura de Jordi Pujol) i Unió Democràtica de Catalunya. Quant al seu posicionament ideològic, es tracta d'una formació de dretes/centre liberal.

d'un polític i els texts que emet en exercir el seu càrrec compleixen una sèrie de funcions que s'entrellacen. Ruth Wodak les classifica en següents "camps d'acció": legislació, formació de l'opinió pública i autopresentació, recerca del consens al si del partit, publicitat i lluita pels vots, administració i ús del poder executiu (2001: 66-68). Per tant, al costat de les activitats pròpies del fet de governar (és a dir, d'exercir el poder legislatiu i executiu), ens en presenta altres, centrades més en construir la imatge del polític i enfortir la seva posició on la persuasió constituirà un dels elements essencials. Les intervencions que estem a punt d'analitzar pertanyen precisament a aquest grup de texts, sobretot perquè es tracta de l'inici de la legislatura i, per tant, s'ha de preparar un marc ideològic que permeti implementar la política del govern amb el suport de la societat. Ja en aquells discursos apareixen certes imatges repetides i desenvolupades al llarg de tot el mandat de Mas, així com altres mecanismes lingüístics que no deixarà d'utilitzar.

Quant a la paraula *crisi*, aquesta es pronuncia explícitament tan sols en el discurs d'investidura on es fa referència tant a la crisi econòmica (esmentada quatre vegades), com a altres crisis que pateix la societat catalana (*crisi de les finances públiques, crisi de confiança, crisi de relació entre Catalunya i Estat, crisi d'actitud i de valors* [1]). En altres ocasions, Artur Mas se serveix de tota una sèrie d'eufemismes de diversa índole. Hi ha expressions neutres de tipus: *les circumstàncies són les que són* [2]; *l'actual situació* [1]; *en el context actual* [1], també, però, hi apareixen d'altres, més nombroses, on es vol recalcar la dificultat de la susdita situació sense esmentar, però, de què es tracta exactament: *es viuen dificultats i incerteses [...] punyents i colpidores* [3]; *moments complicats i adversos* [3]; *un any difícil* [3]; *un moment molt delicat* [2]; *enormes incerteses i dificultats* [1]; *moments difícils* [1]; *la difícil realitat* [1]; *una situació difícil i delicada* [1]; *en moments de dificultat com els actuals* [1]; *en aquests temps difícils* [1]. Aquests aspectes negatius es presenten també de manera metafòrica: *les incerteses i les amenaces s'assemblen a voltors que planen sobre la [...] realitat nacional* [3]. Totes les dificultats i els problemes adquireixen dimensions físiques com si fossin objectes reals que *s'amunteguen sobre la taula* [2] o dels quals *el país està farcit* [2]. A més,

la crisi es converteix en un enemic que *maltracta* la gent i el qual s'ha de vèncer o almenys *fer-li front* (aquesta expressió juntament amb els seus sinònims *afrontar* i *enfrontar-se* es repeteix moltes vegades). En analitzar aquests exemples es pot veure clarament que l'estratègia dominant no consisteix pas a falsejar la imatge de la realitat negligint la gravetat de la situació, sinó tot el contrari.

No obstant això, el caire negatiu i pessimista que les circumstàncies han agafat s'ha de contrarestar d'alguna manera. Per tant, el tema principal, també llargament il·lustrat metafòricament, és la futura superació dels problemes actuals i la recuperació econòmica del país. En aquest cas, Mas també fa servir tota una sèrie d'imatges que posen de relleu diferents aspectes del fenomen. La superació de la crisi és un *repte de gran calat* i de gran *exigència*, però, sobretot, és un *repte col·lectiu* [1]. Aquesta tasca es presenta com un deure de cadascú perquè la societat constitueix una *cadena* o un *engranatge* [2] en el qual cada baula o element és important i imprescindible. Així doncs, Mas està repartint la responsabilitat entre tothom en incloure tots els ciutadans en la feina que li espera: *tots estem cridats a posar el nostre gra de sorra* [1]. És més, no és tan sols un deure, sinó gairebé un privilegi – un privilegi que pot ésser gaudit per tots els catalans –: *tots tenim dret a participar de l'obra col·lectiva que suposa construir un país* [1].

La crisi es mostra també sota l'aspecte espacial, com un lloc d'on s'ha de sortir. Encara no se sap com fer-ho exactament, ja que és necessari *imaginar nous camins que ens permetin superar les crisis que ens angoixen i el dur bloqueig institucional que patim com a nació* [1]. Mas, però, posa de relleu que no serà una tasca fàcil tenint en compte que cal triar *un camí sense dreceres* (perquè *no hi ha miracles ni solucions màgiques* [...]). *Només hi ha un camí: treball dur, esforç, sacrifici, imaginació, creativitat, moral de victòria i convicció en les nostres possibilitats* [3]). Per tant, simplement s'ha de *fer front a la singladura* [2]. Aquesta darrera expressió forma part d'una imatge recurrent i molt desenvolupada a l'imaginari construït per Mas, és a dir, un viatge marítim. En aquest cas, fa referència tant a la història (en el sentit de font d'inspiració i de força) com al futur ple d'esperances. Aquesta idea també va molt unida a l'esperit de comunitat

i col·lectivitat que s'ha de basar en el patriotisme fortament arrelat en el passat i en el sentiment de pertànyer a una nació. En aquest viatge difícil i perillós, el catalanisme, els fonaments del qual són el treball i la solidaritat, constitueix alhora el mapa, la brúixola i la salvació, cosa que es pot veure en els exemples següents:

Malgrat els forts cops de vent i de mar que han fet escorar i alguns cops embarrancar el vaixell de la nostra història, la vitalitat del catalanisme ha proporcionat a la gent una brúixola i un mapa molt valuosos. Ara ens toca a nosaltres [...] de fer servir la brúixola amb encert i tornar a mirar el mapa per avançar. I començar una nova singladura, aprofitant els vents favorables que puguem trobar. [1]

Catalunya és una idea en moviment. Catalunya és una idea construïda amb els somnis, els anhels, el treball de dones i homes concrets, una idea viva, perquè ha estat assumida i sostinguda per diverses generacions fins al dia d'avui [...]. Per sobre i per sota de la nació material hi ha una idea poderosa [...] que ens salva de les derrotes i ens projecta cap al futur: el catalanisme [...], com a sentiment d'estima al país i de compromís amb la seva gent [...]. [A]gafats a aquesta idea, com un naufrag a una fusta, suportem la Guerra Civil i travessem la llarga dictadura de Franco. [1]

Vivim temps decisius per al futur de Catalunya, i probablement les decisions que prenguem ara marcaran el rumb del país durant temps més llargs que els que dura una sola legislatura. [1]

Aquesta continuïtat de la història de Catalunya i la successió de les generacions queda retratada també mitjançant una altra imatge, afegida a l'anterior, és a dir, la de l'arbre:

Ens correspon ara, als catalans i a les catalanes del segle XXI, mantenir ben viva la flama que ens ha guiat com a poble i com a nació al llarg de la història. I, a partir de les nostres arrels ben fondes, aixecar noves branques de benestar, prosperitat i llibertat, per a tots els catalans d'avui i els de demà. [3]

Amb l'exemple de l'arbre podem veure que Mas se serveix igualment de les connotacions de l'eix vertical i de la metàfora orientativa

CAP AMUNT, BÉ. La paraula *aixecar* es repeteix deu vegades en els seus discursos en diferents configuracions (*aixecar el cap*, *aixecar el país*, *aixecar Catalunya*, *aixecar el vol*), acompanyada del verb *enlairar* repetit dos cops (*enlairar l'esperit*) i d'una imatge molt poètica, cita parafrasejada del *Cant de la senyera*: *volarem com au galana pel damunt del nostre anhel* [3].

Com es pot veure, des del principi de la seva legislatura, Artur Mas construeix la seva visió de la situació de Catalunya i de la manera de sortir de la difícil situació. Primer, no deixa de repetir que és cosa de tots i que s'ha de *sumar esforços*. Es tracta, per tant, de reforçar la solidaritat entre els ciutadans i la seva responsabilitat envers el país. Al mateix temps, però, Catalunya és un *país amb grans actius* [1] i treballant dur podrà sortir-se'n, com ho proven algunes experiències desfavorables de la seva història. Aquests eixos principals que es poden traçar als discursos de Mas de l'any 2010 queden reflectits també en la freqüència de l'ús d'algunes paraules i construccions que hi apareixen. Mirant-los des del punt de vista estadístic, podem constatar que el vocable significatiu del qual se serveix més sovint és *Catalunya* (94 vegades), seguit per *govern* (88) i *país* (84). Crida l'atenció una freqüència molt alta d'elements que marquen inclusió: els pronoms *ens* (64 vegades, en comparació de 32 d'*em*), *nostre* (81), *nosaltres* (17). Per contra, el vocabulari relacionat i associat amb la crisi hi té una presència més aviat marginal o simplement no s'empra.

L'any 2011

L'any 2011, es pronuncien ja sis discursos oficials del president de la Generalitat en ocasió dels: 100 dies del govern, el Dia de la Solidaritat amb el Japó, el lliurament del Premi Nacional de Catalunya, la Diada Nacional de Catalunya, el debat de política general i el Cap d'Any. Hem de tenir en compte que el seu perfil ha canviat en comparació amb els texts anteriors, ja que estem en plena legislatura i el tema principal no poden ser tan sols els plans de futur, sinó

també la política actual del govern, incloses les mesures per combatre la crisi que òbviament poden causar un cert malestar social. En conseqüència, aquests discursos s'orientaran encara més que els anteriors a la formació de l'opinió pública i l'autopresentació.

Sembla molt significatiu que la paraula crisi només hi aparegui tres vegades i tan sols durant el debat de política general. Aleshores, el fenomen es presenta com alguna cosa que *es pateix* a mena de malaltia (fet que encaixa perfectament amb referències a la *recuperació econòmica* o a la *situació econòmica delicada*). Cal subratllar, però, que encara que la paraula com a tal aparegui tan poques vegades, l'estratègia dominant segueix la mateixa que l'any anterior o fins i tot es veu reforçada, és a dir, no es tracta pas de negar l'existència de la crisi en parlar de l'èxit i de les coses positives, sinó tot el contrari, es posa de relleu encara més la dificultat de la situació com una cosa òbvia i sabuda per tots i de la qual no es pot defugir, sinó que més aviat cadascú s'hi ha d'enfrontar (*Tots sabem on ens trobem i els sacrificis que haurem de fer com a societat* [8]). Els adjectius *dur* i *difícil* es repeteixen constantment: *fer front i superar amb èxit un moment que certament és difícil però també apassionant de la nostra història* [4]; *hem de fer front, tothom ho sap, a una situació dura i difícil* [4]; *s'han d'enfrontar a una situació dura, difícil* [4]; *ens trobem en la situació complicada i difícil* [4]; *en el moment que estem, que també és una realitat dura* [6]; *fóra absurd negar les enormes dificultats del moment* [7]; *tots intuïm, i molts sabem, que l'any 2012 serà dur* [9]; *aquesta, i no una altra, és la dura realitat, i superar-la és feina de tots* [8]; *no podem negar que ens trobem en un moment de dificultats i per tant són temps d'un major compromís i esforç per part de tots* [8]; *valentia i aquesta tenacitat, aquesta capacitat d'emprendre i sobreposar-se davant l'adversitat, són les que ens calen avui per fer front a les dificultats socials, humanes i econòmiques que se'ns plantegen* [5].

El mateix missatge es transmet també mitjançant altres expressions, encara més suggestives: *vivim temps d'incertesa, d'adversitat, d'amenaces econòmiques que sacsegen el nostre benestar* [7]; *en aquesta època tan punyent i colpidora* [9]; *és la conseqüència*

colpidora d'aquesta situació de dificultats per la qual passem [8]; una enorme complexitat, que no podem ni disfressar, ni amagar, ni defugir [8]; moments de forta convulsió [8]; les èpoques més dolentes, les de vaques magres com les que estem vivint en aquests moments [8]; el sistema financer [...] està passant per una forta convulsió [8].

A més, no és tan sols una situació plena de dificultats, sinó que les circumstàncies es presenten excepcionals i úniques al llarg de la història: *la situació en què ens trobem és una situació sense precedents [4]; l'actual govern i el país en el seu conjunt ens hem d'enfrontar a una situació que no té precedents [4]; insisteixo, és una situació sense precedents [4]; no havíem viscut en molts anys una situació com l'actual [7]; condicions duríssimes i sense precedents [9]; en situacions d'excepcionalitat com la que ens trobem [8]; l'excepcionalitat del moment que vivim ens obliga a ser especialment exigents en tot allò que fem [8].*

Les condicions són, per tant, anormals i requereixen mesures excepcionals: *sovint cal fer coses a contracor, coses que no faríem en condicions normals o faríem d'una manera diferent si tinguéssim més temps per fer-les [4].* Tanmateix, resulta que aquesta excepcionalitat s'aplica tan sols a la situació del govern i les seves actuacions, mentre que quan es parla dels sacrificis exigits a la societat, la perspectiva canvia radicalment, ja que tots aquests esforços en comparació amb els esdeveniments de la història de Catalunya semblen poca cosa, eufemísticament parlant només s'ha *d'ajustar una mica per aquí o ajustar una mica per allà [4].* L'exemple següent il·lustra molt bé aquesta actitud que es repeteix també en altres configuracions:

A aquells que veuen una gran muntanya d'haver de fer tot això potser podríem recordar-los que aquest és un país, un poble i una societat que s'ha hagut d'afrontar a situacions molt més complicades i molt més difícils. [4]

De nou, als discursos d'Artur Mas tots aquests problemes i dificultats adquireixen una dimensió física i se'n parla com si fossin, per

exemple, objectes: *els problemes que tenim sobre la taula que són molt grans* [4]; *treballar conjuntament per treure el nostre país de la llosa que el pot ofegar* [8]; *necessitem més esforç [...] que mai per superar els obstacles que tenim al davant* [5].

De vegades, aquestes dificultats fins i tot s'esmenten, ja que són *deutes que acaben pesant com una llosa* [8] o s'ha d'*evitar que els deutes excessius d'avui no es converteixin en una llosa per a les esperances de les generacions futures* [7]. Aquesta perspectiva de tractar fenòmens immaterials com a coses físiques permet la seva quantificació i comparació²:

m'arriben sobre la taula gairebé totes les dificultats, totes les mancances, però també totes les fortaleses i moltes possibilitats i moltes energies i [...] les capacitats del país superen de molt llarg les seves dificultats. [4]

Els objectes físics són també més fàcils de localitzar i més "accessibles" i, per tant, es poden eliminar o modificar:

La nostra història està farcida de grans obstacles, que en alguns moments semblaven insuperables. Tanmateix, Catalunya ha sabut gairebé sempre transformar dificultats en oportunitats. I ara no hauria de ser l'excepció. [8]

Tanmateix, algunes d'aquestes qüestions obtenen una dimensió física, però no pas individualitzada i passen a assemblar-se més aviat a substàncies amorfes de tipus aire o aigua que es poden interpretar com si fossin més perilloses i sinistres (i també més difícils de captar i controlar). Així doncs, tenim, per exemple, *les dificultats que envolten el panorama del món* [7]. De vegades, en aquesta línia es parla de problemes molt concrets: *la gent [...] que sovint se sent ofegada per la burocràcia que hi ha en el nostre país* [4]; *que no tinguin la cotilla de la burocràcia a sobre, a sobre ofegant-los* [4];

² Raó per la qual aquest procediment d'"objectificació" va esdevenir essencial per a la creació i desenvolupament del discurs científic de les llengües europees (van Leeuwen, 2005: 111-112).

una forta restricció del crèdit, que ofega en part les possibilitats de recuperació econòmica [8].

Aquest procediment de dotar conceptes d'una dimensió material pot anar encara més lluny amb la personificació. De tant en tant, aquestes personificacions li surten a Mas de manera natural en servir-se abundantment dels modismes i del llenguatge popular, com en l'exemple següent: *si es fa una reforma amb cara i ulls, no només de maquillatge* [8] on l'expressió corrent *amb cara i ulls* es desenvolupa per juxtaposar-la amb associacions evocades pel concepte de maquillatge que es reprendran en altres llocs. Es personifiquen tant fenòmens positius (com la veritat, la transparència o, òbviament, Catalunya), com alguns aspectes negatius de la situació. Les referències a la veritat i la transparència són molt característiques per als discursos de Mas d'aquest període i constitueixen una explicació de l'estratègia que havia triat per parlar de la crisi, o sigui, sense defugir del tema: *en tot moment cal explicar aquesta veritat, encara que tingui aquestes cares no tan amables* [4]; *hem volgut estar casats amb la transparència, encara que la veritat en alguns moments sigui dolorosa i ho és* [4]; *si amaguem la veritat, si la distorsionem, si la maquillem per quedar bé, si ens fa mandra actuar, si ens adormim a la palla a l'hora de prendre mesures en la línia de l'estalvi i l'austeritat, quina confiança generarem al conjunt del país?* [4]

El tema de la transparència en virtut de l'estratègia principal del president introdueix un altre cop el tema de les dificultats, però des d'una perspectiva diferent, o sigui, ¿quin és el paper del govern en tot aquest procés? Mas torna a fer servir unes expressions bastant suggestives i brusques per justificar per endavant algunes decisions que s'hauran de prendre.

No ens podem fer trapes al solitari dibuixant un any de color de rosa que a hores d'ara no s'albira. [9]

Com que l'esforç d'austeritat hi ha de ser *sine qua non*, nosaltres a hores d'ara no hem trobat la fórmula màgica per reduir 2.600 milions d'euros i no afectar per res tot el camp de polítiques socials que representen una part molt substancial del pressupost. [4]

Ho tenim difícil com diu molta gent? Sí, ho tenim difícil. [...] Aquest govern sobretot vol treballar, vol servir, no vol salvar. Els que esperin que farem miracles, que ens traurem conillets del barret, que traurem la vareta màgica, que farem les coses en quatre dies i a més sense un canvi d'actitud, doncs aquesta gent hauran d'anar esperant. Al nostre govern no hi trobaran aquestes solucions màgiques ni miracles. Trobaran esperit de servei, ganes de canvi, actituds noves, "agafar el toro per les banyes", disciplina, austeritat, imaginació, consens, diàleg i sentit de país. [4]

Per dur a terme aquest programa que requereix dels ciutadans esforç i sacrificis cal molta comprensió i col·laboració de part de tots els catalans. Per tant, de nou es fa referència a la col·lectivitat del procés, ara més rotundament encara, conjuntament amb personificacions de la societat i alguns elements de l'imaginari comú (per exemple, Sant Jordi):

la societat catalana té un alt grau de maduresa i que no vol ser enganyada sinó cridada a un esforç col·lectiu; [9]

El Govern de Catalunya ha assumit la responsabilitat d'explicar amb claredat i sense dramatismes la realitat de la situació que vivim, amb confiança en les nostres possibilitats per sortir-nos-en, però amb total transparència, com pertoca a una societat adulta i responsable com la catalana. [...] No fer-ho ens pot portar a enganyar-nos i a retardar encara més la presa de decisions per trobar solucions. La situació actual requereix sacrificis i no permet gaire lluïment. Ho sabem i ho assumim. [8]

L'esforç individual i col·lectiu per superar les adversitats, prescindint d'elements com la sort o les circumstàncies que escapen al nostre control. És sobre el nostre propi esforç que tenim possibilitat de decidir i de retre'n comptes. Com Sant Jordi lluitant contra un drac sense més armes que les que podia carregar. [5]

El que vull dir amb això és que aquest és un país perfectament capaç d'enfrontar-se a aquestes dificultats, perfectament capaç. No només capaç d'enfrontar-s'hi, sinó a més capaç de superar les dificultats. Però

això requereix veure el sentit del que s'està fent, el sentit de les coses, el coneixement del que està passant, la consciència d'on som i d'on ens trobem i a partir d'aquí trobar les energies col·lectives per poder tirar endavant. [4]

Les restriccions exigides per la situació, que a Europa es coneixen amb el nom de *política d'austeritat*, i les seves conseqüències, que influeixen notablement en la vida de la gent, no es demonitzen ni es presenten com un llast imposat des de l'exterior, sinó com una cosa molt pròpia i arrelada en l'esperit català i que, per tant, no s'hauria de qüestionar ni rebutjar:

I jo em pregunto, aquestes normes no són pròpies de l'esperit català? Potser no les imposem nosaltres però aquestes normes que formen part d'aquest club que es diu Europa també són les nostres, també responen a la manera d'actuar del poble català. Per tant, si aquestes normes també són les nostres vol dir que allò que en aquest moment és aquest corrent europeu que ens fa seguir aquest tipus de normes, a Catalunya no li ha de costar tant. Catalunya ha de ser més sensible, fins i tot ha d'estar més preparada. [4]

La política d'austeritat, de rigor, de serietat, de fer els deures, d'enterrar l'economia especulativa, de saber que els deutes tenen un límit, de no estirar més el braç que la màniga, tot això té un sentit. El sentit de retrobar-nos amb els valors, principis i actituds que han convertit un país geogràficament i demogràficament petit com Catalunya en un gran país pel seu talent, la seva creativitat, el seu humanisme i la seva capacitat d'esdevenir un bon referent. [9]

Pel que fa a la xarxa de metàfores que permeten construir l'ideari de Mas, reapareixen també les orientatives basades en l'eix vertical CAP AMUNT, BÉ, CAP AVALL, MALAMENT que reprenen les imatges ja conegudes dels discursos de l'any precedent, per exemple, la noció d'aixecar el país: *quants cops aquest país ha hagut d'aixecar-se en situacions difícils* [4]; *és feina de tots reforçar aquestes capacitats i aixecar el país* [4]; o el vol (on la valoració espacial amunt-avall s'entrellaça amb la visió del camí):

Cal, en aquest sentit, redreçar el vol perquè el nostre vol era un vol inclinat cap avall i ho és encara i ens cal ara redreçar aquest vol i ens cal a més fer-ho tots plegats. Per això, per no anar caient, cal actuar amb responsabilitat, amb determinació i amb coratge. [4]

A tot això, s'afegeix una altra imatge arrelada en l'experiència corporal humana, és a dir, el fet d'estar dempeus, que s'inscriu en la sèrie de personificacions anteriorment esmentades:

hem pogut veure com aquest poble reaccionava com altres vegades davant d'aquesta adversitat dura i com es posava dempeus i estava disposat a reconstruir una vegada més les parts malmeses del seu país. [6]

[la força de creure en nosaltres mateixos va fer que] al llarg de la història Catalunya es mantingués dempeus, sense doblegar l'esquena ni abaixar el cap. [7]

La mateixa metàfora, tot i que lleugerament modificada, es refereix també a la societat *cohesionada i solidament vertebrada* [7]. No obstant això, aquesta dicotomia amunt-avall es torna a posar entre parèntesis quan Mas compara un altre cop Catalunya amb un arbre:

Per un país com Catalunya, de fondes arrels europees que s'endinsen dotze segles enrere en l'imperi de Carlemany, l'aposta europea és indisociable de la nostra identitat mil·lenària. [9]

Aquesta vegada, el mateix eix vertical es fa servir per representar metafòricament el pas del temps. Es pot veure, però, que la seva verticalitat queda modificada per encaixar en la metàfora dominant en la qual el transcurs es representa més aviat horitzontalment. Per tant, les arrels s'endinsen, però *enrere*.

Aquest segon eix, l'eix horitzontal, es reprèn encara més sovint que el vertical, en general, amb totes les referències a l'espai físic. Per una banda, es tracta de posar de relleu la multitud de problemes que s'han de resoldre (*¿podem fer veure que no passa res i mirar cap a un altre costat?* [8]; *el Govern està prenent decisions en tots els fronts* [8]), per l'altra banda, però, en aquest espai es projecta un moviment que té una direcció concreta, ja que es fan servir variants

d'una metàfora molt arrelada en la consciència – LA VIDA ÉS UN VIATGE – que ja hem vist en els discursos de l'any 2010 sota la forma d'un viatge marítim. Per tant, Mas parla de *tirar endavant determinats temes importants del país* [4] i en fer referència a la reducció de la burocràcia assegura que *el govern està clarament en aquest camí i preparant el terreny per actuar en aquest sentit* [4]. La mateixa imatge de *tirar endavant* i de l'eix davant-darrere reapareix constantment en contextos diferents (*el millor llegat de la nostra història: la voluntat [...] de progressar, d'anar endavant* [7]; *contenir el creixement de l'endeutament és l'únic camí* [7]; *sé que en el camí que estem seguint es cometen errors* [9]; *pel que depèn de nosaltres, seguirem el camí traçat* [9]; *arrosseguem quatre anys de dificultats creixents. Però [...] anys difícils no vol dir anys perduts. Serien perduts si en el camí acabéssim defallint o claudicant, per cansament, per comoditat o per falta d'esma* [9]). Tot i ser una imatge molt repetitiva, Mas li afegeix un aspecte molt individualitzat en tornar a la visió del viatge marítim. Aquest cop, la metàfora es fa més polifacètica. El seu primer aspecte és una variant de significats que acabem d'esmentar, és a dir, 'progressar, tirar endavant, seguir un camí': *afrontem anys de transcendència històrica que marcaran per molt de temps el rumb i el nostre futur com a país* [7]. No obstant això, les referències marítimes serveixen més per recalcar altres característiques de la situació: l'una interior i l'altra exterior. Els problemes interiors del país s'expliquen mitjançant la comparació amb un vaixell desequilibrat, una imatge molt desenvolupada i suggestiva:

Tothom suposo que és conscient, crec que és així o almenys crec que molta gent ho és, que el vaixell en el qual estem tots plegats és un vaixell que està escorat, inclinat, perquè la càrrega s'ha desplaçat cap a un costat i això fa que el nostre vaixell vagi amb aquesta inclinació. I tothom sap que quan un vaixell va massa inclinat si no l'equilibres hi ha el perill de bolcar. I estem fent tot el possible, tot el que cal per equilibrar aquest vaixell, per moure la càrrega, per estabilitzar-la, per no inclinar aquest vaixell d'una manera perillosa. I quina és aquesta càrrega? És el deute i el dèficit. Aquest dèficit que s'ha anat acumulant com a conseqüència

de moltes coses, no assenyalo culpes de ningú en concret, aquests dèficits que porten associats els seus deutes, això és aquesta càrrega que està desestabilitzant el nostre vaixell col·lectiu, que és el nostre país i la seva principal institució, la Generalitat de Catalunya. [7]

Això provoca una sèrie de disfuncions i fins i tot de distorsions en el funcionament normal de la institució i en tot allò que afecta a tercers. Però dintre d'aquest criteri d'austeritat i d'estalvi, d'estabilitzar el vaixell hi ha alguna altra alternativa? [7]

Després reapareixen les dificultats exteriors que ara es presenten sota la forma de fenòmens atmosfèrics als quals s'ha d'enfrontar el vaixell i no exclusivament el vaixell català, sinó també l'europeu:

Pot semblar, envoltats com estem d'una boira espessa, que no tornaran els dies clars i lluminosos. Que costarà de tornar a veure la silueta del benestar i de la prosperitat. És lògic i humà sentir-se així, perquè enmig de la boira et trobes desorientat, perdut, fins i tot angoixat. Tanmateix, repeteixo el que he dit: no hem de tenir por. La boira s'anirà fent més fina, s'obriran escletxes i clarianes i veurem finalment el perfil de l'horitzó. Un horitzó que volem net i clar, i compartit pels 7,5 milions de persones que donen sentit a la Catalunya del present. [9]

Hi ha decisions, però, que no depenen de nosaltres i que són vitals per recuperar la visió de l'horitzó i deixar la boira enrere. [9]

Certament estem en plena tempesta perquè les xifres d'atur no estan evolucionant bé. [4]

És cert que quan pilotes un vaixell amb la mar calma i el vent de popa, els errors es noten menys; amb la mar embravida i onades altes que vénen per tots els costats, els errors es noten més. [9]

Al nord, tant la Unió Europea com especialment la zona euro travessen moments tempestuosos. [8]

Aquesta comparació de dificultats amb fenòmens naturals reapareix també en altres contextos:

Hem tingut els nostres terratrèmols i tsunamis particulars al llarg de la nostra història com a poble, com a país i com a nació. No han estat certament moltes vegades fenòmens estrictament naturals, però al llarg de la nostra història hem vist com exèrcits poderosos de nacions molt grans veïnes – unes, just al costat, altres, al nord – provocaven aquest tsunami sobre una nació tan petita demogràficament com ha estat tradicionalment la catalana. [6]

Les referències a la història es fan cada cop més freqüents, el pas-sat es converteix en un objecte físic constituint una herència, un llegat.

Sapiguem ser dignes de l'herència rebuda de tantes i tantes generacions de catalans i catalanes, molts d'ells vinguts d'arreu, que han lluitat i treballat per un millor futur per a aquest país. [7]

La mateixa perspectiva de l'herència es trasllada també al pla del futur, desenvolupada amb un element molt actual de l'àmbit de la crisi, és a dir, la hipoteca, una experiència molt tangible per a molts catalans.

Estem disposats a viure d'acord amb les nostres possibilitats actuals per no hipotecar el benestar dels nostres fills? [...] Volem ser la primera generació de la història que el llegat que deixa als seus fills és més estret que el que va rebre dels seus pares? [...] Estem disposats a no sacrificar res del present a canvi de no ser solidaris amb els nostres fills? El concepte de la solidaritat i la sostenibilitat val per tot menys per deixar un llegat als nostres fills que sigui millor del que nosaltres disposem ara? [4]

Un llegat de deutes impagables no fóra èticament acceptable. [7]

Ara bé, ¿la solidaritat val per a tot, excepte per a les generacions futures? Excepte per als nostres fills i per als nostres néts? Si el llegat que deixem és una acumulació de deutes i d'interessos per pagar, ¿no correm el risc de ser vistos com la generació més egoïsta de la història, l'única que pretén viure millor que els seus descendents? [...] Crec que cada generació hauria de pagar la seva hipoteca, i no deixar-la en herència. [8]

La darrera metàfora que esmentarem és molt recurrent i molt pròpia de l'estil de Mas, una metàfora que també s'inscriu en aquest

eix de continuïtat passat-present-futur i es pot considerar una variant de la famosa frase de Ciceró que *historia magistra vitae est*. La formularem de la següent manera: LA VIDA ÉS UNA ESCOLA. En aquest cas, de l'àmbit escolar, se'n destaquen sobretot dos aspectes: òbviament s'ha d'aprendre, però encara més important sembla el fet de fer els deures. En el context de la crisi, es tracta, per una banda, de complir al peu de la lletra totes les restriccions exigides per la situació i, per l'altra, fer-ho de manera conscient per no repetir en el futur els errors del passat i sortir de la crisi enfortits. Això és factible, si se segueix l'exemple de generacions anteriors, però requereix molta feina.

Ara a cada entitat correspon fer bé els deures per poder dir en dos o tres anys que no només es queden sinó que en surten reforçades. [4]

[S]eran anys guanyats si en traiem les lliçons oportunes: que el compliment dels deures és tan important com la consecució dels drets; que la riquesa que perdura és la que es construeix sobre la base de la feina ben feta al llarg dels anys [...]. Si d'aquests anys n'aprenem aquestes lliçons, i les practiquem, serem molt més forts en el futur. [9]

Fer els deures sempre requereix un esforç, i fins i tot un sacrifici, però normalment té premi. [8]

[N]o és cert que ens haguem d'aclaparar perquè aquests deures ens semblen especialment difícils. Hi ha generacions de catalans que han fet deures molt més complicats que els que ens toquen fer a nosaltres en aquest moment. [4]

Amb aquests exemples podem veure clarament que, tot i que les metàfores canvien, el missatge en el fons segueix inalterable.

Observacions finals

El repertori de metàfores anteriorment esmentades ens mostra que la visió de la crisi construïda per Artur Mas en els seus discursos dels anys 2010-2011 es presenta molt coherent i ben desenvolupada. El

fet de repetir i aprofundir les imatges demostra que no es tracta d'una sèrie de metàfores casuals, sinó d'establir, d'una manera conscient i metòdica, un imaginari col·lectiu que permeti superar aquest trauma psicològic de la crisi, però, sobretot, que tingui una dimensió purament pragmàtica, és a dir, que representi un suport per a la política del govern que en gran manera es basava aleshores en les retallades. Seguint aquesta línia, es poden traçar dues estratègies principals. En primer lloc, tenim el principi de la transparència que consisteix a recalcar la gravetat i excepcionalitat de la situació. L'existència i durada de la crisi sovint es posa en evidència per subratllar que *el govern ho té difícil* [4] i, per consegüent, justificar qualsevol acció que pugui afectar el nucli dur de l'estat del benestar. No obstant això, Mas no sol fer expressament referència a les mesures concretes que s'estan prenent ni emprar paraules com *retallades*. La transparència, per tant, també té els seus límits. La segona estratègia, molt més desenvolupada, intenta apel·lar a les emocions positives i incitar a l'acció col·lectiva de prendre responsabilitat pel país i contribuir a la seva recuperació econòmica. Aquest esperit col·laborador i la cohesió social han de sorgir de tota una sèrie d'imatges, símbols i llocs comuns. La tasca que Mas vol encarregar als ciutadans se centra, òbviament, en el fet de superar la crisi, però es pot interpretar des d'una perspectiva més àmplia: en la feina constant de construir el futur del país seguint l'exemple de les generacions anteriors. També cal subratllar que aquesta estratègia de posar de relleu els aspectes positius porta una altra conseqüència: no hi apareix la figura de l'enemic – una mena de boc expiatori – tan freqüent en els discursos polítics dels temps de la crisi. Mas no busca culpables, sinó que opta per la inclusió, tant en el context català, on la col·lectivitat és una de les idees principals, com en el context europeu. La qüestió de les relacions amb l'Estat Espanyol no hi ocupa gaire espai i encara es contempla la possibilitat d'arribar a un acord, sense una actitud rupturista. Tanmateix, ja es comença a fer referència al pacte fiscal que es convertirà en el nucli dels discursos de l'any següent, 2012, i serà una de les raons principals per resoldre el parlament i convocar eleccions anticipades (*Si la proposta de pacte fiscal és escoltada i atesa, els*

ponts entre Catalunya i l'Estat es reforçaran. En cas contrari, encara es debilitaran més [9]). Aquestes qüestions, però, adquiriran rellevància més endavant, ja que l'etapa inicial del primer mandat de Mas està marcada quasi exclusivament per les dificultats econòmiques del país. El president sovint recorre, òbviament, a l'element nacional, però ho sol fer per reforçar el seu missatge i donar-li un ancoratge emocional, ja que del que es tracta, en el fons, és de cridar els catalans a l'esforç col·lectiu i de justificar les mesures, amargues i impopulars des del punt de vista social, que el govern adopta per sortir de la crisi.

Podem constatar que Artur Mas construeix els seus discursos amb molta habilitat, servint-se de tota una sèrie de mecanismes lingüístics basats en el llenguatge popular, estereotips sobre el caràcter dels catalans, l'imaginari col·lectiu, etc. Per tant, a més de ser coherents i ben pensats, semblen també suggestius i captivadors, i aconsegueixen molt bé el seu paper sense recórrer a la manipulació o la demagogia. Ara bé, encara cal afegir-hi un petit comentari. En primer lloc, una obvietat: la gent sol identificar el polític amb els seus discursos, encara que en realitat mai no sapiguem qui n'és realment l'autor. En el cas d'Artur Mas, però, tot encaixa i la seva forma d'expressar-se a les situacions oficials complementa molt bé la seva imatge general, o sigui quant a la manera de parlar no es produeix cap dissonància i el president exerceix molt bé el seu paper de líder. Això no obstant, una altra qüestió és la correlació entre els continguts transmesos i el context polític català. A Espanya, els governs autonòmics, sobretot als temps de crisi, depenen fortament del govern central i, per tant, el seu marge d'actuació resulta considerablement limitat. Els dirigents catalans als últims anys ho han tingut cada cop més difícil per mantenir un equilibri entre les expectatives de la societat i les del govern a Madrid. Hem parlat molt de la influència que els polítics exerceixen en la ciutadania i com les seves intervencions poden formar les opinions de la comunitat. En la majoria dels casos, però, aquest procés és més aviat bidireccional. Com assenyala Ruth Wodak:

If we take politicians [...], then they are best seen both as shapers of specific public opinions and interests and as seismographs, that reflect and react to the atmospheric anticipation of changes in public opinion and the articulation of changing interests of specific social groups and affected parties. The relationships between media, politics (all genres) and ‘people’ are very complex. Up to now, we have not been able to provide clear answers who influences who and how these influences are directed (2001: 64).

Aquesta constatació no es pot negligir precisament en parlar d’Artur Mas, representant d’un partit que sempre ha sabut nedar entre dues aigües. L’escriptor Quim Monzó va descriure Convergència encara més directament:

Convergència [...] són uns tios que sempre van fent la puta i la Ramoneta. Per una banda tenen un grup d’independentistes que de tant en tant fan callar i d’altres no. Van jugant amb una pota aquí i l’altra. Són els minyons bons del PP. O del PSOE. O de qui vingui i de qui toqui. Van jugant amb aquesta ambivalència i això els dóna un rendiment. És evident que Convergència juga a això [...]. És la llei compensatòria: “m’hi posi 400 grams de puta i 450 de Ramoneta”. La setmana següent “Miri, aquesta setmana només 300 grams de puta perquè, de Ramoneta, ja en tinc 150 que em van sobrar de la setmana passada...” (2012).

La visió que sorgeix dels discursos que acabem d’analitzar, és a dir cridar a l’esforç comú sense culpar ningú, està condicionada per les circumstàncies polítiques del moment. Aquesta actitud anirà canviant els anys següents per raó de la postura del govern central de cara a la idea del pacte fiscal i, d’una altra banda, arran de les manifestacions multitudinàries a favor de la independència. Artur Mas es veurà obligat a posicionar-se clarament, cosa que influirà notablement en la seva manera de parlar i al cap i a la fi el portarà a les eleccions anticipades. No obstant això, els discursos del primer any de la seva legislatura encara mantenen aquest balanceig orientat a complaure a tothom i, tot i que Mas és sens dubte un bon orador, no es pot parlar realment d’un impacte social important.

Bibliografia

- CHILTON, P., LAKOFF, G. (2005), "Foreign Policy by Metaphor", en: Schäffner, Ch., Wenden, A. L. (eds.), *Language and Peace*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, pp. 37-60.
- CHILTON, P. (2006), "Metaphors in Political Discourse", en: Brown, K. (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*, vol. 8, Elsevier, Oxford, pp. 63-65.
- DEDAIĆ, M. N. (2006), "Political Speeches and Persuasive Argumentation", en: Brown, K. (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*, vol. 9, Elsevier, Oxford, pp. 700-707.
- FOUCAULT, M. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
- JÄGER, S. (2001), "Discourse and knowledge: Theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis", en: Wodak, R., Meyer, M. (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi, pp. 32-62.
- LAKOFF, G. (2009), *The Political Mind. A Cognitive Scientist's Guide to Your Brain and Its Politics*, Penguin Books, New York.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1980), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago.
- LEEUEWEN, T. VAN (2005), *Introducing Social Semiotics*, Routledge, London-New York.
- MONZÓ, Q. (2012), entrevista en *Jot Down*, disponible en: <http://www.jotdown.es/2012/08/quim-monzo-catala/> – 7.06.2015.
- WESTEN, D. (2007), *The Political Brain, The Role of the Emotion in Deciding the Fate of the Nation*, Public Affairs, New York.
- WILSON, J. (2001), "Political Discourse", en: Schiffrin, D., Tannen, D., Hamilton, H. E. (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell Publishers, Massachusetts, pp. 398-415.
- WODAK, R. (2001), "The discourse – historical approach", en: Wodak, R., Meyer, M. (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi, pp. 63-94.
- ŽIŽEK, S. (2009), *First as Tragedy, then as Farce*, Verso, London.

Pàgines web consultades

http://www.president.cat/pres_gov/president/ca/president-mas/discursos.html – 25.01.2015.

Llista de discursos analitzats

- [1] Discurs d'investidura – 20.12.2010
- [2] Discurs en l'acte de presa de possessió – 27.12.2010
- [3] Missatge institucional de Cap d'Any – 30.12.2010
- [4] Discurs amb motiu dels 100 dies de Govern – 6.04.2011
- [5] Declaració institucional amb motiu del Dia de la Solidaritat amb el Japó – 23.04.2011
- [6] Discurs en l'acte de lliurament del Premi Internacional Catalunya 2011 – 9.06.2011
- [7] Missatge institucional amb motiu de la Diada Nacional de Catalunya – 11.09.2011
- [8] Discurs en el debat de política general – 27.09.2011
- [9] Missatge institucional de Cap d'Any – 30.12.2011

Natalia Czopek
Universidad Jaguelónica
morenat@gmail.com

Momentos críticos de la historia de España descritos en los manuscritos de la colección “berlinesa” disponibles en la Biblioteca Jaguelónica de Cracovia

Resumen:

Es de nuestro interés mostrar en el presente trabajo los vínculos que unen un grupo de manuscritos relacionados con la crisis económico-social de la España de los siglos XVI-XVIII, presentando sus descripciones preparadas en el marco del proyecto realizado por el grupo de investigación Fibula. Se propone la siguiente subdivisión temática de los textos: ejemplares cuyos textos contienen crítica de la economía y de la situación social, textos referentes a Cataluña, extractos de la prensa satírica y crítica de las acciones de algunos personajes históricos.

Palabras clave: manuscrito, crisis, España de los siglos XVI-XVIII, colección “berlinesa”, Fibula.

Abstract:

Critical moments of the history of Spain described in the manuscripts of the Berlin collection kept at the Jagiellonian Library

In this paper our interest is to show the links between a group of manuscripts relating to the economic and social crisis in Spain between the 16th and the 18th centuries, presenting their descriptions prepared under the project conducted by the research group Fibula. We propose the following subdivision of the texts:

manuscripts that contain a critique of economic and social situation, texts concerning Catalonia, extracts from satirical press and critique of the actions of some historical characters.

Keywords: manuscript, crisis, Spain between the 16th and the 18th centuries, Berlin collection, Fibula.

“Historia de la colección de los manuscritos románicos del fondo «berlinés» disponibles en la Biblioteca Jaguelónica de Cracovia” fue un proyecto de investigación realizado entre mayo de 2008 y abril de 2011 por el grupo de investigación Fibula¹. La investigación se concentró en los manuscritos franceses, italianos, españoles, catalanes y portugueses, tanto medievales como más modernos². Se analizaron los aspectos codicológicos, iconográficos, históricos y filológicos de 467 ejemplares pertenecientes a la colección.

La colección no es uniforme, o sea, no es el resultado de ninguna predilección bibliofílica bien definida. Consta de manuscritos aislados pero también se pueden establecer algunos grupos vinculados temática o históricamente. Los manuscritos ibéricos (españoles, portugueses y catalanes) se refieren, sobre todo, a temas históricos y políticos³, distinguiéndose algunos ejemplares particularmente interesantes sobre temas lingüísticos⁴ u obras literarias (mayoritariamente teatrales) de gran valor filológico⁵. La mayoría fue incorporada

¹ Véase la historia de la colección y del proyecto en Tylus (2008), Jaglarz (2008), Sosnowski, Tylus (2010) y Rzepka et al. (2011). El proyecto se realizó gracias al apoyo de Islandia, Liechtenstein y Noruega, cofinanciado con los recursos del EEA Financial Mechanism.

² Las descripciones de todos los manuscritos investigados se pueden encontrar en la página oficial del proyecto: <http://info.filg.uj.edu.pl/fibula/es/manuscripts>. Las versiones digitales están disponibles en la Biblioteca Digital Jaguelónica: <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra>.

³ Véase Rzepka (2011).

⁴ Véase Czopek (2008) y Czopek (2011).

⁵ Véase Rzepka (2010).

a la colección de la Biblioteca Jaguelónica antes de la Primera Guerra Mundial, lo que indican sus descripciones en el catálogo de Siegfried Lemm (1918), pero hay también manuscritos reunidos en los años 1818-1819 (probablemente de la colección de Pedro Alcántara Álvarez de Toledo y Salm-Salm XIII Duque del Infantado) y 1926-1937 (Rzepka et al., 2011: 42-44)⁶.

Entre los grupos vinculados temáticamente, se destaca un conjunto bastante numeroso que trata de la situación en España de los siglos XVI-XVIII desde diferentes puntos de vista: político, económico, social, militar, etc. En la mayor parte de los textos se describen diferentes facetas de la crisis española ampliamente entendida. Se mencionan los problemas más urgentes, haciendo crítica de las actitudes, decisiones y reformas introducidas por varios personajes importantes de la historia española. En el presente trabajo, hemos decidido crear la siguiente subdivisión temática: ejemplares cuyos textos contienen crítica de la economía y de la situación social, textos referentes a Cataluña, extractos de la prensa satírica y crítica de las acciones de algunos personajes históricos.

Nos damos cuenta de que incluimos aquí apenas un fragmento de los resultados de nuestra investigación, una parte minúscula de la colección y algunos datos seleccionados. Por limitaciones de espacio, pero siguiendo la idea principal del proyecto, hemos decidido presentar a los estudiosos polacos y extranjeros descripciones abreviadas⁷ de los ejemplares que forman parte de la colección (concentrándo-

⁶ Vale la pena mencionar aún los ejemplares de la colección de la familia von Starhemberg de Eferding, del Conde Salm de Hannover, de Ludolf Karl Adelbert von Chamisso, Ferdinand Blumentritt, Gustav Adolf Bergenroth, Aleksander von Humboldt, Peter Christian Wilhelm Beuth, Wilhelm Johann Albert Freiherr von Tettau, Karl y Anton von Hiersemann, Andreas Daniel von Schepeler, Isidoro de Antillón y Marzo, Friedrich Hermann Herbert von Gülich, Karl Hermann von Thile.

⁷ Las descripciones completas se pueden consultar en la página oficial del proyecto <http://info.filg.uj.edu.pl/fibula/pl/manuscripts/5>. En el presente trabajo adicionamos algunos detalles determinados cuando el proyecto ya había terminado.

nos en los aspectos codicológicos, iconográficos, históricos y en el contenido) y que se quedaron durante muchos años sin catalogación. Por lo tanto, el trabajo propuesto es más bien una presentación general y no un análisis detallado de los datos obtenidos. Esperamos que este material pueda servir de base para una investigación histórica o lingüística más profunda, toda vez que el corpus ofrece mucho para descubrir e incita a la ampliación del estudio.

Crisis económica

El manuscrito **hisp. fol. 1** (BERNARDO WARD: PROYECTO ECONÓMICO) es una copia realizada en España en el siglo XVIII (2.^a mitad). Tiene una encuadernación original de cuero marrón con los espacios entre los nervios decorados con motivos florales estampados en oro, típicos de las encuadernaciones francesas del siglo XVII y XVIII (Devauchelle, 1965: IV-VI; Macchi, Macchi, 2002: 142). Las contratapas y las hojas volantes son de papel de tipo mármol de dibujo italiano popular en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del siglo XIX (Wolfe, 1990: XXVII). La falta de la signatura de adquisición indica que el manuscrito fue registrado en la Königlische Bibliothek de Berlín antes de 1828. Bernardo Ward fue un economista español de origen irlandés que en 1762 escribió una de sus mayores obras, titulada *Proyecto económico*, cuyo objetivo era salvar la economía del país⁸. En el texto se analizan varias reformas que el autor propone introducir en diferentes esferas de la vida de la sociedad española del siglo XVIII. *El proyecto* fue censurado en 1777 y el autor fue acusado de haber cometido plagio de la obra de José Campillo y Cossío: *Nuevo sistema de gobierno económico para la América*⁹. No obstante, el *Proyecto* fue publicado después de

⁸ Véase la biografía de Bernardo Ward en http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/ward_bernardo.htm – 15.12.2014.

⁹ José Campillo y Cossío fue uno de los reformadores más influyentes de la época. Se interesaba sobre todo por los asuntos coloniales y muchas de sus ideas llegaron a ser puestas en práctica. La versión manuscrita de su obra circuló

la muerte del autor, en 1779, por Campomanes¹⁰. El manuscrito hisp. fol. 1 fue comparado con las ediciones disponibles en la Biblioteca Nacional de Madrid y llegamos a la conclusión de que puede ser una copia de la edición de 1779, 1782 ó 1787, con pequeñas modificaciones del copista.

Ms. hisp. fol. 12 (ANÓNIMO: EL ORIGEN DE LAS RENTAS PROVINCIALES) es probablemente una copia realizada en España en la 2.^a mitad del siglo XVIII (en o después de 1770)¹¹. La encuadernación es del siglo XIX, de la Königliche Bibliothek de Berlín. La signatura de adquisición Cat. Acc. 475 indica que el manuscrito fue vendido a la Königliche Bibliothek por el coronel Schepeler en 1833. En el texto se analiza la situación económica de España. Se describen detalladamente varios tipos de impuestos (p. ej. alcabalas y millones¹², vistos como una de las razones del atraso de la economía y del empobrecimiento de la sociedad), su origen, las reformas del sistema de impuestos desde fines del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVIII y varias posibilidades para su mejoramiento. Se presentan su historia y las consecuencias de varios cambios en su funcionamiento para la economía española. En la segunda parte del texto se describe el proceso de convocación de una Junta encargada de sustituir estas contribuciones por una única, obligatoria para cada una de las provincias. Se realza la importancia de esta reforma para la economía española. El decreto sobre las contribuciones fue formulado por el rey Carlos III el 20 de diciembre de 1760 (cf. f. 8r°).

de manera informal desde 1743 y fue publicada por primera vez como parte de *Proyecto* de Bernardo Ward (Cowans, 2003: 217).

¹⁰ Cf. la edición de Joaquín Ibarra disponible en <https://archive.org/details/proyectoeconmi00ward> – 15.12.2014.

¹¹ Cf. el colofón “Verificada esta comprobacion, el mismo Sör D.^o Carlos 3.^o con fecha de 4 de Julio de 1770 [...]”, la ortografía típica del siglo XVIII y las marcas de agua.

¹² Cf. la descripción de los impuestos en Ucendo (2004: 361-374).

Crisis social

Ms. hisp. quart. 65 (FRANCISCO DE MENDOZA Y BOBADILLA: TIZÓN DE ESPAÑA) es una copia realizada por un copista en la 2.^a mitad del siglo XVII en papel italiano, como confirman las marcas de agua provenientes de Venecia de los años 1685-96¹³. La encuadernación es original, con ornamentos en el lomo típicos del siglo XV y XVI, pero todavía utilizados en el siglo XVII y XVIII. En el resumen se constata que después de haber confirmado que las informaciones, relacionadas con varios linajes españoles, incluidas en la relación eran verdaderas: el rey Felipe II mandó que todos los documentos sobre el mismo tema guardados en los archivos de Simancas se llevaran a la Librería de San Lorenzo. Así se puede suponer que el ejemplar que sirvió de base para la realización de la copia se encontraba en la Librería de San Lorenzo. La relación fue publicada por primera vez en Barcelona e incluía comentarios de un editor anónimo con fragmentos en verso p.ej. de las obras de Francisco de Quevedo o de Santa Teresa. En la parte inferior del lomo se encuentra la signatura anterior I.119, pues el manuscrito formaba parte de la colección del conde von Starhemberg de Efferding, comprada en 1889 por la Königlische Bibliothek de Berlín¹⁴. El texto contiene una relación satírico-irónica del siglo XVI en la que se describe el origen de las familias aristocráticas españolas y que fue presentada en 1560 al rey Felipe II (1527-1598) por el obispo de Burgos Francisco de Mendoza y Bobadilla (1508-1566) cuando la proveniencia aristocrática de su sobrino, el hijo del Conde de Chinchón, había sido puesta en duda. El autor presenta la genealogía de las familias españolas más importantes, concentrándose sobre todo en sus raíces no aristocráticas, ascendentes judíos y casamientos desiguales¹⁵.

¹³ La ortografía típica del siglo XVII, que puede ser comparada p.ej. con la ortografía del manuscrito hisp.quart.20, también confirma el periodo de ejecución.

¹⁴ Véase la signatura de adquisición 1889.110 en la hoja volante inicial.

¹⁵ Cf. la versión imprimida con introducción de A. M. Escobar Olmedo disponible en <http://www.hispanista.org/libros/alibros/15/lb15.pdf> – 15.12.2014.

En uno de los ejemplares accesibles de la Biblioteca Nacional de España (signatura 7/140412, con introducción de José Antonio Escudero y reimpresión de la versión de 1849) se informa que el autor autocensuró su obra y que le había sido dada autorización para imprimir 30 mil ejemplares que, para evitar escándalos, se podían leer en casa en voz alta pero no en lugares públicos¹⁶. No obstante, más tarde la Santa Inquisición no encontró en el texto ninguna “[...] cosa mayor, como quier que tizna malas, que buenas costumbres [...]”¹⁷.

En **Ms. hisp. quart. 52** (APUNTAMIENTOS PARA EL DICCIONARIO GEOGRÁFICO DE PUEBLOS DE ESPAÑA) las informaciones contenidas en la breve introducción indican la fecha y el lugar de realización: el siglo XVIII, España. La encuadernación es original, de cartón, del final del siglo XVIII o del principio del siglo XIX. La signatura de adquisición Acc.166 indica que el manuscrito fue comprado en una subasta en Londres y registrado en los catálogos de la Königliche Bibliothek de Berlín en 1830. El manuscrito contiene notas sueltas, probablemente originales, sobre la geografía de la Península Ibérica. No obstante, lo que se refiere a nuestro problema de la crisis social es el hecho de que, para tomar las notas, se hayan aprovechado los versos de varias cartas con pedidos de limosna, escritas en los años 1781-1787, probablemente por un secretario sobre quien no hay ninguna referencia en el texto. No se han encontrado más informaciones sobre los remitentes de las cartas (p. ej. Gabriela Ochoa y Salzedo, María Bermúdez, Manuel Álvarez, etc.). Se puede suponer que su contenido no era importante para el autor de las notas, pues en muchos casos las cartas se colocaron al revés o sus hojas se separaron durante la encuadernación. Los pedidos se enviaron a la Junta de Madrid y las cartas contienen breves comentarios de las personas que examinaban las solicitudes.

¹⁶ Esta información, firmada por Fray Juan Josef Monaguillo, también se puede encontrar en la versión de 1880 disponible en <https://archive.org/details/eltizndelanobl00mend> – 15.12.2014.

¹⁷ Ídem, s.p.

Crisis en Cataluña

El manuscrito **hisp. fol. 25** (AUGUSTINUM BAIJONA: FORTIFICATIO FACTA IN CIVITATE TARRAGONA ET ALIIS LOCIS) es un ejemplar de 78 folios realizado en España en 1713, con encuadernación del siglo XIX, típica de la Königliche Bibliothek de Berlín¹⁸. En el lomo se encuentra la signatura anterior I. 136¹⁹ que indica que el manuscrito formaba parte de la colección de la familia von Starhemberg de Efferding. La signatura de adquisición acc.1889.123. en la contratapa inicial confirma la fecha de adquisición de la colección por la Königliche Bibliothek de Berlín (Stutzmann, Tylus, 2007: 90). El manuscrito contiene varios documentos administrativo-legales en catalán, de los cuales los más interesantes para el presente trabajo son los siguientes:

I y II (ff. 1r^o-38v^o, 77r^o-78v^o; ff. 39r^o-42v^o, 67r^o-70v^o) VARIOS AUTORES: CONSTRUCCIO PER (...) AGUSTI BAIJONA · DICTOS; BONAVENTURA DEL BOY: CARTAS: Los textos se relacionan con asuntos administrativos, políticos y militares de la ciudad de Tarragona y sus alrededores. En algunos fragmentos se refieren los acontecimientos de la guerra de sucesión en forma de relatos dictados a un secretario. Los documentos de la parte I llevan firmas de las personas que encomendaron su realización (f. 6v^o Lluís Vidal, f. 7v^o Juan Batiste Peixeus, f. 9v^o Francisco Pontlaquer, f. 12r^o Blas Fraga, etc.) o tienen espacios libres dejados para las firmas (p. ej. hojas 25v^o-27v^o). Probablemente fueron escritos para el uso del sargento Josephus de Aguirre. En las hojas 1r^o y 2r^o aparece la firma de Joachim Rosnogo que puede ser el nombre de la persona que escribió los documentos. Los documentos de la parte II pueden ser autógrafos firmados por Bonaventura del Boy (“Ego Bonaventura del Boy”).

¹⁸ Encuadernación del mismo tipo caracteriza el manuscrito hisp. quart. 64 que, como indican las signaturas de adquisición, fue registrado en los catálogos de la Königliche Bibliothek de Berlín en 1889.

¹⁹ Las signaturas de la misma serie se pueden encontrar también en los manuscritos gall. quart. 113, gall. oct. 29, ital. oct. 7, ital. quart. 53, ital. quart. 56 y hisp. quart. 65.

III (ff. 43r°-48v°, 61r°-66v°) ANÓNIMO: CERTIFICADOS: una serie de informes críticos de Rafael Lluch sobre varios aspectos de la vida de los residentes de los pueblos y las aldeas de los alrededores de la ciudad de Tarragona (cuestiones administrativas, militares, políticas, agrícolas, comerciales, etc.). Las notas adicionadas en las hojas 46v°, 47v°, 61r°, 62r°, 64r°, 65r°, 66v° indican que los textos fueron averiguados, aprobados y firmados por Raphael LLuch Noys.

V (ff. 50r°-59v°) IGNATI CASANOVA: CERTIFICADO: informe sobre cuestiones militares, asuntos financieros y administrativos, escrito por el notario Ignaci Casanova (*cf.* f. 57r° “yo dit Ignaci Casanova nottari sobredit assi me subscript”).

VI (ff. 71r°-v°, 76r°-v°) BLAS BAJAS: CARTA: carta dictada por Blas Bajas (“Se pone a los pies de V. Ex. y dice; [...] la cuenta que dicto Blas Bajas”), en la que se le informa al rey sobre las deudas de sus militares y se hace una petición de condonación de esas deudas. En la carta se describen acontecimientos en España (*cf.* f. 71r° Villa de Ridoms, Aragonia) en 1711 pero la solicitud fue examinada en 1713 (*cf.* 76v°). De haber sido así, en 1713 la carta seguramente se encontraba en los archivos del consejo de la ciudad de Barcelona.

VII (ff. 72r°-v°, 75r°-v°) JUAN CAFES: CERTIFICADO: declaración sobre la cuestión de suministro del ejército y de la corte real en productos alimenticios firmada por el oficial responsable Juan Cafes²⁰.

Prensa satírica

Ms. hisp. quart. 39 (PAPELES VARIOS: EPILOGADOR MATRI-TENSSE Y SEMANARIO CURIOSO 31 DE AGOSTO DE 1754 – 7 DE ABRIL DE 1755 · POESIAS · EL EXTRAORDINARIO RE-LOJ DESDE EL DIA 3 DE NOVIEMBRE DE 1754), **hisp. quart.**

²⁰ *Cf.* p. ej. f. 72r° “Juan Cafes que en la Plaza de Tarragona sirvo el officio de [...] de Vastimiento por el Señor Don Pedro de Querexazu, que lo es [...] de Cathaluña por Su Magestad”.

40 (EPILOGADOR MATRITENSE Y SEMANARIO CURIOSO 8 DE ABRIL DE 1754 – 1 DE NOVIEMBRE DE 1754 · LA POSTA QUE CORRE DESDE EL DIA 9 DE AGOSTO DE 1754 HASTA 11 DEL MISMO INCLUSIVE · EL EXTRAORDINARIO RELOJ) y **Ms. hisp. quart. 41** (SEMINARIO CURIOSO Y EPILOGADOR MATRITENSSE). Los tres manuscritos²¹ son una serie de copias de noticias de prensa publicadas en España en la segunda mitad del siglo XVIII. La encuadernación es de pergamino, característica de los manuscritos de los siglos XVII y XVIII (cf. p. ej. hisp. quart. 6, hisp. quart. 8, hisp. quart. 57, hisp. quart. 61). Todos incluyen textos periódicos de los años 1754-1755 y la firma de Joseph Moralexá aparece al final de varios textos. Es posible que Joseph Moralexá, habiendo sido uno de los copistas, también haya controlado el trabajo de otros o haya aceptado o autorizado los documentos. La falta de la signatura de adquisición de la Königlische Bibliothek de Berlín indica que toda la serie pudo haber sido adquirida por la Biblioteca en el mismo periodo de tiempo, o sea, antes de 1828. Muchos textos empiezan con las mismas expresiones “las cartas de / participan de / escriben de” (nombre de la ciudad, p.ej. Córdoba, Cartagena, Zaragoza, Madrid, Sevilla, Mérida, Barcelona, Badajoz, etc.) lo que puede indicar que las noticias eran enviadas de varias partes del país. En los artículos se relatan diferentes aspectos de la vida cotidiana de la España de entonces, p. ej. acontecimientos de la vida de la aristocracia (nuevos cargos políticos, bodas o funerales), del ejército (p. ej. las deserciones); anomalías meteorológicas (secas, lluvias torrenciales), acontecimientos en los puertos o acontecimientos de la vida de los ciudadanos (robos, accidentes, fugas de prisioneros, asaltos, fallecimientos, incendios, etc.). Los artículos están ordenados cronológicamente. Las informaciones encontradas en varias fuentes conciernen sólo a periódicos de títulos semejantes *Semanario Literario y Curioso de Cartagena* y *Semanario erudito y curioso de Salamanca* que se publicaron entre 1786 y 1798 en Cartagena y Salamanca, respectivamente. Se puede

²¹ Cf. también la descripción del manuscrito hisp. quart. 31 disponible en la página oficial del proyecto.

suponer, pues, que en la 2.^a mitad del siglo XVIII en España se publicó una serie de periódicos de títulos similares. En las partes tituladas EL EXTRAORDINARIO RELOJ se describen tales acontecimientos en forma de diálogo entre la Curiosidad y el Desengaño.

Ms. hisp. quart. 51 (MANUEL DE SAN JOSÉ: EL DUENDE POLÍTICO DE PALACIO QUE DA CUENTA DE LOS PRESENTES NEGOCIOS Y ANUNCIA LOS FUTUROS EN ESTA MONARQUÍA EN LOS AÑOS DE 1735 Y 1736). El manuscrito es una copia realizada en España en 1736 o más tarde, por un copista. En el texto hay correcciones, probablemente de un propietario posterior. La falta de la signatura de adquisición de la Königliche Bibliothek de Berlín indica que el manuscrito fue adquirido por la Biblioteca antes de 1828. El ejemplar incluye textos de varios números de uno de los semanarios más difundidos y memorables del siglo XVIII intitulado *El Duende*. El primer número del semanario, que salió el 8 de diciembre de 1735 como hoja manuscrita, resucitó en España la literatura y la prensa clandestina y satírica. Se divulgó en numerosas copias todos los jueves entre el 8 de diciembre de 1735 y el 12 de abril de 1736, hasta 18 números. Contenía textos en verso y en prosa que nunca se imprimieron. El Duende aparece aquí como la voz crítica de un observador de la situación político-económica de la España de entonces. Su tarea consiste también en relatar los acontecimientos relacionados con la política europea (p.ej. las relaciones entre España y Francia). “El defensor de la verdad”, como se define a sí mismo, relata las sesiones del Consejo de Estado, los acontecimientos en la corte real, las acciones del ministro Patiño (1666-1736), presenta en forma de confesión los pecados de las personas más importantes de la escena política española (también del mismo rey), predice y encuentra remedios para las mayores “enfermedades” del país, describe la agonía y la muerte de España y convoca el juicio final sobre los representantes del Gobierno. Se llevaron a cabo varias persecuciones para hallar el autor del semanario e incluso algunos individuos fueron encarcelados. Finalmente el autor fue descubierto y resultó ser el caballero portugués Manuel Freyre de Silva, antiguo capitán de dragones enviado a España con las tropas portuguesas durante la Guerra de Sucesión. Manuel Freyre de Silva

abandonó el ejército para vivir como fraile carmelita bajo el nombre de Fray Manuel de San José. Fue detenido el 17 de marzo de 1736 e ingresó en la prisión de Madrid de donde escapó misteriosamente el 17 de marzo de 1737 (Gómez Aparicio, 1967: 31-33)²². En las fuentes consultadas se encontró un trabajo de I. Urzainqui (1995), en el que se describen varios periódicos satírico-críticos con el personaje de *duende* en el título, publicados según el modelo inglés.

Personajes históricos²³

Ms. hisp. quart. 20 fue realizado después de 1645 (probablemente en el siglo XVIII) en España. La encuadernación de cuero es la primera encuadernación del manuscrito²⁴. La falta de la signatura de adquisición de la Königliche Bibliothek de Berlín indica que el manuscrito fue adquirido antes de 1828.

I (1r^o-96v^o) FRANCISCO DE QUEVEDO (?): IRÓNICA APOLOGÍA PÓSTUMA CONTRA EL TARQUINO ESPAÑOL. El manuscrito contiene obras satíricas relacionadas con la vida y las acciones del Conde Duque de Olivares (1587-1645), o sea, Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco do Tovar que era uno de los personajes más importantes de la corte de Felipe IV. Siendo ministro, su política interna (reformas) y externa (acciones militares) originaron

²² La parte g del manuscrito hisp. quart. 43 (NACIMIENTO, VIDA, PRISIÓN, FUGA DE ELLA, Y VARIAS AVENTURAS QUE EXPERIMENTÓ HASTA ESTAR EN SALVO EL DUENDE POLÍTICO, QUE SALIÓ CON SUS SÁTIRAS EL AÑO DE 1735. Y 736. EN QUE SE DABA CUENTA DE LOS PRESENTES, Y FUTUROS NEGOCIOS DE ESTA MONARQUÍA. HISTORIA PEREGRINA DEL DUENDE POLÍTICO DE LOS AÑOS DE 1735, 736, Y 1737) se relaciona más con la vida de Manuel Freyre de Silva.

²³ Por limitaciones de espacio, no vamos a aludir aquí los manuscritos relacionados con la vida y los hechos de Antonio Pérez. Su descripción detallada se puede encontrar en Czopek (2010) y en la página oficial del proyecto.

²⁴ El manuscrito puede haber quedado algún tiempo sin encuadernación, lo que indican varios ensuciamientos y huellas de humedad en ff. 1r^o, 96v^o i 108v^o.

la ruina del país, conflictos con la mayoría de los países europeos y contribuyeron al estallido de la Guerra de los Treinta Años. En 1643 el Conde Duque tuvo que huir de Castilla y en 1644 la Santa Inquisición empezó un proceso judicial contra su persona.

El primer documento es una copia y, como indica el título, sirve de introducción a la obra *La cueva de Meliso* de Francisco de Quevedo (1580-1645). En las páginas siguientes se encuentra una copia de la propia obra *La cueva de Meliso* y algunas notas adicionales. Es una obra satírica sobre el gobierno del odiado ministro Gaspar de Guzmán que duró 22 años. En el texto se presentan las etapas de su vida y de su carrera política. Se realzan “malas costumbres” del ministro, el uso que hace de los servicios de astrólogos y brujas en detrimento de los opositores políticos, los efectos devastadores de las reformas introducidas y la conducta incompetente en el ámbito internacional. La parte principal del texto incluye diálogos entre Gaspar y Meliso y las 72 notas adicionales.

II (97r^o-108v^o) FRANCISCO DE QUEVEDO: HISTORIA DE MUCHOS SIGLOS Y ANALES DE 15 DÍAS. El texto se relaciona con el fracaso del gobierno del Conde Duque de Olivares, con las opiniones de la sociedad española y europea después de su destitución y con las consecuencias de estos acontecimientos para el país. El rey Felipe III falleció en 1621 y Francisco de Quevedo fue detenido en Torre de Juan Abad donde, en el mismo año, escribió su obra. Su texto fue corregido y el contenido cambiado en 1636 (p.ej. el autor adicionó los fragmentos *Continuación a la historia de quince días* y *Añadido a la historia y la vida de Juan de Spina*). Se opina que es una versión preliminar de una obra más extensa que el autor pretendía escribir. Se realizaron varias copias manuscritas pero el autor no quiso que la obra se publicara mientras viviera. *Grandes anales* fueron publicados por primera vez en 1787 por Antonio Valladares en *Semanario erudito*, y en 1851, como parte de una colección de obras de Quevedo.

Ms. hisp. quart. 32 contiene tres copias realizadas por el mismo copista en España en el siglo XVIII²⁵. La fecha más avanzada que

²⁵ Otra copia de la primera parte se encuentra en el manuscrito hisp. quart.17 ejecutado también en el siglo XVIII. Al comparar los dos textos no se notó

aparece en el texto es el año 1719. Las marcas de agua y la encuadernación, del mismo tipo que en hisp. quart. 34, realizado en el siglo XVIII, confirman la datación. La falta de la signatura de adquisición indica que el manuscrito fue registrado en la Königlische Bibliothek de Berlín antes de 1828.

I (ff. 1r^o-49v^o) ANÓNIMO: ZARZUELA. LA AMBICIÓN EN EL GOBIERNO, Y LA ESCLAVITUD DE ESPAÑA. En el texto de la zarzuela se mencionan varios personajes de la escena política española, p.ej. Antonio Ubilla (1643-1726) o el rey Felipe V (1683-1746). El país se presenta alegóricamente como esclavo en la escena política europea.

II (ff. 50r^o-125v^o) ANÓNIMO: CARÁCTER DE LA NACIÓN ESPAÑOLA. En la segunda parte se describe la llegada y la estancia en la corte española del embajador holandés barón Riperdá (1680-1737), sus servicios en España y las negociaciones con el cardenal Giulio Alberoni (1664-1752). Además, se hace referencia al contenido de las cartas al rey Felipe V en las que se describen los acontecimientos históricos del principio del siglo XVIII, relacionados con el mencionado cardenal. Se describen también las pruebas de recuperación de las tierras españolas en Italia, perdidas durante la guerra de sucesión, que tuvieron como efecto dos campañas militares en Cerdeña y Sicilia organizadas por Alberoni. Después de las dos guerras se firmó el tratado de paz conocido como la Cuádruple Alianza. Una de las condiciones del tratado era la dimisión del cardenal.

III (ff. 126r^o-213v^o) ANÓNIMO: NACIMIENTO Y COMPENDIO DE LA VIDA DEL CARDENAL ALBERONI. El manuscrito concierne a la vida del cardenal Alberoni: su origen italiano, su papel en el gobierno español (como cónsul que representaba los intereses de Parma y, después, como miembro del consejo real, obispo de Málaga y primer ministro) y su participación en las negociaciones secretas con Francia cuyos resultados fueron el apoyo prestado a Gran Bretaña en vez de a España, la expulsión del cardenal de España de acuerdo

ninguna diferencia significativa excepto algunas divergencias ortográficas típicas del siglo XVIII.

con el decreto real citado en el texto y la prohibición de inmiscuirse en los asuntos de la política y de la corte española.

Como acabamos de observar, el grupo de manuscritos analizado incluye textos de gran diversidad temática. Se comentan los problemas más urgentes y, muchas veces, se intenta encontrar soluciones. La colección contiene, entre otros, copias de obras de autores muy famosos, como Francisco de Quevedo, ejemplos muy interesantes de la prensa del siglo XVIII, obras teatrales, grandes proyectos económicos y notas sueltas que, en conjunto, nos proporcionan una imagen bastante completa de la vida en la España de entonces. Esperamos que esta investigación preliminar pueda servir de base para otros trabajos relacionados con la colección “berlinesa” guardada en la Biblioteca Jaguelónica de Cracovia.

Referencias bibliográficas

- BASANTA CAMPOS, J. L. (et al.) (2000), *Marcas de Agua en Documentos de los Archivos de Galicia. Siglo XVIII*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde Fenosa.
- BERMEJO, J.B. (coord.) (1998), *Enciclopedia de la encuadernación*, Ollero y Ramos Editores, Madrid.
- BERNARDINI, M. (2001), *Medicea Volumina*, ETS, Pisa.
- COWANS, J. (ed.) (2003), *Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- CZOPEK, N. (2008), “The Guarani language in the manuscripts of the Berlin collection of the Jagiellonian Library”, *Fibula*, 1 (1), Cracow, pp. 25-29.
- CZOPEK, N. (2010), “Works by Antonio Pérez among the manuscripts in the Jagiellonian Library Berlin Collection in Krakow”, *Fibula*, 1 (4), Cracow, pp. 13-22.
- CZOPEK, N. (2011), “The Spanish language and the languages of the Philippines in Romance manuscripts of the Berlin collection kept at the Jagiellonian Library in Kraków”, *Fibula*, 1 (6), Cracow, pp. 7-15.
- DEVAUCHELLE, R. (1965), *La reliure en France*, Jean Rousseau-Girard, Paris.

- GÓMEZ APARICIO, P. (1967), *Historia del periodismo español*, Editora Nacional, Madrid.
- HEAWOOD, E. (1950), *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, The Paper Publications Society, Hilversum.
- JAGLARZ, M. (2008), "The *Berlinka* collection of the Manuscript Department of the Jagiellonian Library", *Fibula*, 1 (1), Cracow, pp. 15-17.
- LEMM, S. (1918), *Mitteilungen aus der Königlichen Bibliothek, Weidmann, Berlin*.
- MACCHI F., MACCHI L. (2002), *Dizionario illustrato della legatura*, Sylvestre Bonnard, Milano.
- MILKOWSKI, T., MACHCEWICZ, P. (1998), *Historia Hiszpanii*, Ossolineum, Wrocław.
- MIRIELLO, R. (2008), *Legature riccardiane*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- RZEPKA, A. (2010), "A note on Spanish drama and theatre in the Berlin collection in the Jagiellonian Library in Krakow", *Fibula*, 1 (4), Cracow, pp. 32-43.
- RZEPKA, A. (2011), "Manuscripts of Spanish-language historical works from the Berlin collection kept at the Jagiellonian Library in Kraków", *Fibula*, 1 (6), Cracow, pp. 16-26.
- RZEPKA, A. (et al.) (2011), *Historia kolekcji rękopisów romańskich z byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie – studium ogólne*, WFUJ, Kraków.
- SOSNOWSKI, R., TYLUS, P. (2010), *Co mówią stare rękopisy*, WFUJ, Kraków.
- STUTZMANN D., TYLUS P. (2007), *Les manuscrits medievauux*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- TAYLOR, B. (et al.) (eds.) (2013), *Text, manuscript and print in medieval and modern Iberia: studies in honour of David Hook*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York.
- TUÑÓN DE LARA, M. (et al.) (1997), *Historia Hiszpanii*, Universitas, Kraków.
- TYLUS, P. (2008), "Romance manuscripts in the Berlin collection in Cracow – an international project", *Fibula*, 1 (1), Cracow, pp. 7-14.
- UCENDO, J. (2004), "Una visión general de la fiscalidad castellana en el siglo XVII" en: Aranda Pérez, F. J. (coord.), *La declinación de la monarquía*

- hispanica en el siglo XVII*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 359-376.
- URZAINQUI, I. (1995), “Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII”, [on-line] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--10/html/p0000011.htm> – 10.12.2014.
- WILKEN, F. (1828), *Geschichte der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Duncker & Humblot, Berlin.
- WOLFE, R. (1990), *Marbled paper: its history, techniques and patterns*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

PRINCIPALES NORMAS DE REDACCIÓN DE *STUDIA IBERYSTYCZNE*

Consultar detalles en: http://www2.filg.uj.edu.pl/studia-iberystyczne/normas_en.html

1. El artículo (escrito en el idioma español u otra lengua ibérica) debe ir junto con dos resúmenes (escritos en el idioma del artículo y en inglés).
2. La extensión de cada uno de los resúmenes no debe sobrepasar las 10 líneas.
3. Deben incluirse en los resúmenes el título (al principio) y 5 palabras claves (al final), ambos en el idioma del mismo.
4. El artículo deberá incluir los siguientes datos personales del autor: nombre, apellido/s, dirección de correo electrónico y adscripción académica.
5. Todas las fuentes bibliográficas citadas a lo largo del artículo y publicadas en Internet, deberán ir provistas de los correspondientes enlaces o direcciones electrónicas, vigentes en la fecha de envío de dicho artículo.
6. Los artículos se remitirán adjuntos en soporte informático a la siguiente dirección del correo electrónico: studia.iberystyczne@uj.edu.pl.

ISSN 2082-8594