

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CARLA DENIZE MORAES**

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM *XENTE DE INVERNO*,  
DE XOSÉ LOIS GARCÍA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**GUARAPUAVA**

**2016**

**CARLA DENIZE MORAES**

**HISTÓRIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM *XENTE DE INVERNO*,  
DE XOSÉ LOIS GARCÍA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção de grau de Mestre em Letras, Curso de  
Pós-Graduação em Letras, área de concentração  
Interfaces entre Língua e Literatura, da  
UNICENTRO.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio José de Almeida  
Mello

**GUARAPUAVA**

**2016**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

M827h Moraes, Carla Denize  
História, memória e resistência em *Xente de inverno*, de Xosé Lois García / Carla Denize Moraes.– Guarapuava: Unicentro, 2016.  
ix, 113 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,  
Programa de Pós-Graduação em Letras; área de concentração: Interfaces  
entre Língua e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello;

Banca examinadora: Prof. Dr. Marcio Ronaldo Fernandes, Profa. Dra.  
Andityas Soares de Moura, Profa. Dra. Níncia Cecília Borges Teixeira.

#### Bibliografia

1. Literatura Galega. 2. História e Literatura. 3. Análise. 4. Resistência. 5.  
Lois García, Xosé. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

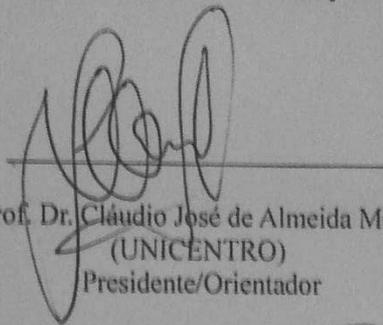
CDD 20. ed. 801.9509461

TERMO DE APROVAÇÃO

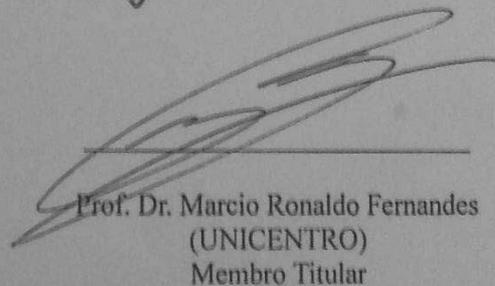
CARLA DENIZE MORAES

HISTÓRIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM XENTE DE INVERNO,  
DE XOSÉ LOIS GARCÍA

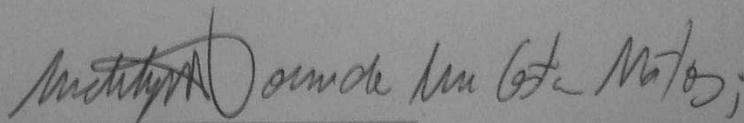
Dissertação aprovada em 22/02/2016 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello  
(UNICENTRO)  
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Marcio Ronaldo Fernandes  
(UNICENTRO)  
Membro Titular



Profa. Dra. Andityas Soares de Moura

(UFMG)  
Membro Titular

Profa. Dra. Nírcia Cecília Borges Teixeira  
(UNICENTRO)  
Membro Suplente

GUARAPUAVA-PR  
2015

Ao meu amor, Wellington:  
minha força e minha inspiração.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Professor Doutor Cláudio José de Almeida Mello, pela orientação paciente, pela compreensão, pela serenidade com que conduziu essa travessia, pelos preciosos ensinamentos e oportunidades, por incentivar minha autonomia. Pela amizade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICENTRO, pela oportunidade de vivenciar uma experiência ímpar, pelo enriquecimento acadêmico e pelo apoio.

Aos professores que compõem a banca de defesa, Professor Doutor Andityas Soares de Moura Costa Matos e Professor Doutor Márcio Ronaldo Fernandes, pela disponibilidade, pelas valiosas contribuições acadêmicas, pelas críticas edificantes, pelas referências enriquecedoras.

A Xosé Lois García, pela generosidade e simplicidade excepcionais.

As minhas tias, Cedonia dos Santos e Isabel Szczepanik, pelo apoio, fundamental para a concretização desse objetivo. Pelo amor incondicional.

Ao Wellington, por suportar bravamente a montanha-russa de sentimentos, pela generosidade desmedida, por dizer o que eu precisava ouvir. Por ser quem é.

*Sólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas. Porque en los engaños de la literatura no hay ningún engaño.*

*(Mario Vargas Llosa)*

MORAES, Carla Denize. **HISTÓRIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM XENTE DE INVERNO, DE XOSÉ LOIS GARCÍA**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO, Guarapuava, 2016.

## RESUMO

Este trabalho faz uma análise crítica da obra *Xente de Inverno* (1995), do autor galego Xosé Lois García, com um referencial teórico que abrange os pressupostos sobre memória e a memória coletiva sob o ponto de vista de teóricos como Halbwachs (2004) Seligmann-Silva (2013) e Bosi (2009); as concepções sobre o espaço autobiográfico de Lejeune (2014) e a literatura confessional de Remédios (1997); as concepções de engajamento de Denis (2002); as relações entre literatura e sociedade de Candido (2010); as concepções sobre história e narração de Benjamin (1987); as relações entre história e literatura a partir de teóricos como Chartier (2000), Lima (1989), Vargas Llosa (1990), Abdala Junior (2007); e a resistência na literatura a partir da visão de Bosi (1996). A metodologia de pesquisa envolve estudo crítico-analítico, pautado em revisão bibliográfica e análise literária da obra, com os objetivos de: compreender de que maneira memória, história e ficção se articulam no texto literário de forma tornar a obra expressão de resistência política; demonstrar em que medida a articulação entre literatura e história inserem a obra em uma tradição de literatura e engajamento; e explicitar de que maneira o texto literário contribui para o resgate e conservação da identidade galega. A relevância do estudo se manifesta pela explicitação da dimensão política e social da obra do autor, bem como pela contribuição para os estudos literários no sentido de situar a importância de Xosé Lois García na literatura galega.

**Palavras-chave:** Literatura galega. História e literatura. Resistência. Xosé Lois García.

MORAES, Carla Denize. **HISTORY, MEMORY E RESISTENCEINXENTE DE INVERNO, OF XOSÉ LOIS GARCÍA**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO, Guarapuava, 2016.

### ABSTRACT

This work presents a critical analysis of the book *Xente de Inverno* (1995), of the Galician author Xosé Lois García, with a theoretical referential which includes assumptions about memory and collective memory from the point of view of theoreticians like Halbwachs (2004) Seligmann-Silva (2013) e Bosi (2009); the conceptions about autobiographical bridge of Lejeune (2014) and the confessional literature of Remédios (1997); the conceptions of engagement of Denis (2002); the relationship between literature and society of Candido (2010); the theory about history and narration of Benjamin (1987); and between history and literature from theoreticians like Chartier (2000), Lima (1989), Vargas Llosa (1990), Abdala Junior (2007); and the resistance in the literature from the perspective of Bosi (1996). The research methodology involves critical and analytical study, lined in literature review and literary analysis of the work, with the aims of: understand how memory, history and fiction become linked in the literary text in order to make the work a political resistance expression; demonstrate to what extent the relationship between literature and history fall to work on a literary tradition and engagement and to make explicit how the literary text contributes for the rescue and conservation of Galician identity. The relevance of the study manifests by the clarification of the political and social dimension of the author's work, also by the contribution to the literary studies in the sense of placing the importance of Xosé Lois García in Galician Literature.

**Palavras-chave:** Galician Literature. History and Literature. Resistance. Xosé Lois García.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1 REALIDADE, MEMÓRIA E FICÇÃO.....	13
1.1 A Guerra Civil espanhola e a ditadura franquista .....	14
1.2 Xosé Lois García: a luta por meio das palavras.....	23
1.3 Forjando o imaginário nas malhas do real .....	28
1.4 O papel da memória em <i>Xente de Inverno</i> .....	34
1.5 Compromisso social e artefato literário.....	39
2 LITERATURA E HISTÓRIA .....	45
2.1 Modernidade em ruínas .....	45
2.2 Literatura e história .....	53
2.3 História e representação em <i>Xente de Inverno</i> .....	62
2.3.1 Representação da Galícia como espaço simbólico (de lutas) frente ao imperialismo espanhol....	73
3 LITERATURA, CULTURA E IDENTIDADE NACIONAL .....	79
3.1 A resistência na narrativa: cultura e identidade .....	80
3.1.1 A resistência por meio da identidade linguística.....	92
3.1.2 A consciência política como resistência .....	97
3.2 O misticismo e o poder clerical .....	101
CONCLUSÕES .....	105
REFERÊNCIAS .....	107

## INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em um estudo da produção literária do autor galego contemporâneo Xosé Lois García, mais especificamente, *Xente de Inverno*, seu primeiro livro de narrativas, escrito ao longo das décadas de 1980 e 1990, porém só publicada mais tarde, em 1995. Trata-se de quinze contos os quais exploram temas variados, contudo, unidos por um mesmo fio condutor: o embate entre classes sociais. Os textos são, em sua maioria, ambientados nas terras de Chantada, nas vilas rurais da Galícia das décadas de 1940 e 1950, e se baseiam em parte na experiência pessoal do autor, na convivência com a comunidade, por se tratar de sua terra natal, e também em histórias contadas a ele pelos moradores, os quais se tornam personagens nas narrativas, “dándolle protagonismo ás súas xentes” (TORRES, 2015, p.121).

O interesse em estudar a obra de Xosé Lois García surgiu de uma proposta de alteração de projeto feita pelo nosso orientador, logo no início do mestrado. Até aquele momento não tínhamos conhecimento sobre a existência desse autor e a primeira reação foi de surpresa; seria um desafio e tanto ler em língua galega e conseguir os materiais necessários para a pesquisa. Ao tomar contato com a proposta literária do autor e conhecer seu posicionamento frente a questões sociais e políticas nasceu a admiração e o respeito pelo autor e por sua obra. Ao chegar ao fim desse percurso, temos a certeza de ter realizado um trabalho gratificante e de relevância para a comunidade científica.

A ficção abre um leque enorme de possibilidades linguísticas, semânticas, temáticas e formais. Todas essas formas de realização endossam a livre circulação das ideias no meio ficcional, tendo em vista a ausência de compromisso de fidelidade com fatos da realidade concreta. Ao mesmo tempo, essa fantasia pode trazer consigo uma carga de verdade maior do que nossos sentidos estão acostumados a presenciar no mundo sensível (VARGAS LLOSA, 1990). Assim, a obra ficcional permite que o leitor perceba sua própria essência como ser humano e reflita sua realidade, podendo mudar sua interpretação sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive.

Com efeito, a literatura, nas suas variadas formas, tem a propriedade de deixar marcas que podem alterar as concepções daqueles que desfrutam dela, desde que seja percebida como uma experiência, já que ela está longe de se assemelhar a um manual ou uma fonte qualquer de informação, afinal, a literatura “não tem nenhuma finalidade prática imediata”

(EAGLETON, 2001, p.10). Ao contrário, seus efeitos se fazem sentir paulatinamente, através de um processo dialógico, uma vez que ela, a literatura, ao mesmo tempo que reflete as circunstâncias em que é produzida, também interfere no ideário social, premissa que tangencia o pensamento de Candido (2010), acerca da natureza social da obra de arte.

Diante das interferências mútuas entre sociedade e literatura, e retomando o pensamento de Eagleton (2001), devemos considerar a importância da mudança dos tempos que traz consigo a alteração dos juízos de valor que as sociedades fazem a respeito das obras de seu tempo e de tempos pretéritos. Nesse sentido, Eagleton nos mostra que, ao longo da história da literatura, os diferentes aspectos formais que se sucederam provocaram diferentes reações no público leitor. Segundo ele, isso acontece porque “A dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa, de que ela não constitui uma entidade estável, resulta do fato de serem notoriamente variáveis os juízos de valor” (EAGLETON, 2001, p.15).

Nesse sentido, a capacidade da literatura de veicular verdades e mudar pensamentos faz da obra de Xosé Lois García um instrumento importante dentro da realidade das minorias oprimidas. Através de seus textos ele discute narrativamente o ponto de vista das classes oprimidas, o qual não foi registrado pela história oficial, uma vez que esta desde seu princípio se dedicou a disseminar o ponto de vista dos vencedores. Somado a isso, como antologista e crítico de arte, Xosé Lois realiza um trabalho de valorização de artistas que estão à margem no sistema literário, de forma a divulgar o valor desses artistas para a sociedade. Seu envolvimento se reflete na obra literária, que figura como um símbolo de resistência e da construção da identidade.

Em *Xente de Inverno*, o autor promove um retorno à Galícia rural de meados do século XX, traçando um panorama da vida na comunidade da Galícia nos terríveis anos da repressão franquista. Os contos representam literariamente os costumes, as tradições e crenças do povo, assim como sua dura realidade, permeada de dor, sofrimento e privações, em razão da vida miserável imposta à classe menos favorecida.

Falar da Galícia, em língua galega, tem um valor simbólico e político de extrema importância para seu povo, uma vez que significa resgatar os valores culturais dessa peculiar região da Espanha, ao passo que ressignifica um passado histórico traumático fruto do fascismo instaurado pelo regime franquista, tendo a literatura, portanto, como meio para a revolução.

A literatura galega sofreu com a repressão fascista e as obras de autores galegos, durante muitos anos, não foram publicadas em sua língua, por causa da imposição do castelhano no período ditatorial de Francisco Franco. A partir de 1975, vários autores se dedicaram à poesia galega, são os chamados autores da geração do pós-guerra, os quais influenciaram os que vieram depois. Dentre eles, Manuel María, Uxío Novoneyra, Miguel González Garcés e Celso Emilio Ferreiro influenciaram a escrita de Xosé Lois García (MOURA, 2015, p. 85). Além desses autores, voltando um pouco mais na ordem cronológica, vale destacar a importância de Rosalía de Castro, não somente para a formação literária do autor, mas para a literatura galega como um todo. A escritora considerada pelo próprio autor como a “poeta do choro”, mas também “da raiva contida e justiceira e da solidariedade em favor dos oprimidos” (GARCÍA, 2013, p. 9). Daí sua identificação com a escritora, que serve de ícone para as causas galegas.

Diante de todas as dificuldades enfrentadas pelos autores da literatura galega, os estudos dessa área ainda caminham a passos lentos. A obra de Xosé Lois García é recente e ainda pouco estudada e conhecida. Nesse contexto, este estudo se justifica pela originalidade da pesquisa em termos científicos, uma vez que ainda não há estudos de pós-graduação no Brasil que contemplem a obra do autor galego. Diante da vasta produção de Xosé Lois García, e apesar de estar representada principalmente pela poesia, optamos pela narrativa por ela ser igualmente relevante no conjunto da obra do autor, uma vez que trabalha elementos sociais fundamentais para compor o quadro da vida política e social da Galícia.

Nesse percurso, a relevância de nosso objeto de estudo se manifesta pela explicitação da dimensão política e social de *Xente de Inverno*, bem como pela contribuição para os estudos literários no sentido de situar a importância de Xosé Lois García na literatura galega, visto que há, ainda, poucos estudos relativos à sua obra.

Este trabalho é desenvolvido por meio de estudo crítico-analítico, pautado em revisão bibliográfica e análise literária da obra. Ao realizarmos nossa pesquisa, encontramos dificuldades em encontrar fortuna crítica sobre o autor e a sua obra em geral. Em nossa busca, percebemos que estudos acerca da obra literária de Xosé Lois García são escassos; a maioria dos textos que encontramos são breves artigos de jornais e revistas eletrônicas.

Dentre os estudos encontrados, publicações recentes contribuíram para a realização deste trabalho: na Galícia, em 2015, a biografia do de Xosé Lois García, escrita por Camilo Gómez Torres, intitulada *De rebeldias, sonhos e irmandades: Noticia de Xosé Lois García*; No Brasil, o trabalho de Andityas Soares de Moura, *A letra e o ar, palavra-liberdade na poesia*

de Xosé Lois García (2004), o qual oferece um estudo amplo sobre o autor e sua poesia, referência importante para nossa pesquisa. Além desse estudo, a coletânea de textos organizada por Pepe de Requeixo e Cristina Mello (2006), por ocasião da realização de um Colóquio em homenagem ao autor, em 2005, traz textos que analisam aspectos do livro *Xente de Inverno* e trazem informações sobre Xosé Lois.

Nesta pesquisa, investimos na investigação teórica, sendo de grande importância o estudo de autores como Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin, Antonio Candido, Benoît Denis, Philippe Lejeune, Luis Costa Lima, entre outros. A partir das concepções desses autores, analisamos questões relacionadas à articulação entre memória, história e literatura, explorando aspectos relevantes na obra que giram em torno do embate entre classes sociais. Os objetivos deste trabalho são: compreender de que maneira memória, história e ficção se articulam no texto literário de forma tornar a obra expressão de resistência política; demonstrar em que medida a articulação entre literatura e história inserem a obra em uma tradição de literatura e engajamento; explicitar de que maneira o texto literário contribui para o resgate e conservação da identidade galega; e contribuir para a construção de perspectiva crítica sobre a obra de Xosé Lois García. Para tal, optamos por dividir o trabalho em três capítulos, os quais estão organizados da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, “Realidade, Memória e Ficção”, apresentamos de que maneira a ficção dialoga com a realidade, por meio da relação dialética entre autor, obra e público. Iniciaremos apresentando ao leitor de forma concisa uma contextualização histórica da Espanha desde a Guerra Civil até os anos da ditadura franquista. Seguiremos delineando o perfil do escritor por dois motivos. Em primeiro lugar, por se tratar de um autor ainda pouco conhecido no Brasil; em segundo lugar, porque sua obra tem como inspiração suas experiências pessoais na convivência com a comunidade galega. Por essa razão, em seguida, discutiremos o gênero autobiografia e abordaremos o modo como a vida do autor se entrelaça com a criação literária. Sucedendo tal discussão, aprofundaremos questões relativas à memória, à relação entre literatura e sociedade e por fim, de que maneira *Xente de Inverno* se configura como uma obra engajada. Pretendemos, assim, identificar de que forma a simbiose existente entre a realidade e a ficção se manifesta esteticamente em um engajamento político.

No segundo capítulo, “Literatura e História”, abordaremos a relação entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. Visando a essa discussão, iniciamos explorando as mudanças ocorridas por conta da consolidação do capitalismo, e como isso acabou por modificar o modo de vida das pessoas em todos os âmbitos, inclusive na criação artística. Em seguida,

discutiremos teoricamente a relação entre literatura e história, e discorreremos sobre como essa relação se configura nos contos de *Xente de Inverno*. Com essa análise, objetivamos demonstrar a articulação entre literatura e história no texto literário e de que maneira essa articulação aponta para a discussão de lutas de classes.

Por fim, o terceiro capítulo, “Literatura, Cultura e Identidade Nacional”, explora de que maneira o texto literário contribui para o resgate e conservação da identidade do povo galego, que durante muito tempo teve sua cultura apagada pela opressão do regime ditatorial. Nesse percurso, mostraremos que o texto literário se manifesta como expressão de resistência do povo galego, frente à sua trajetória sob a condição de dominação. Dessa forma, buscaremos mostrar como a escolha de Xosé Lois de escrever na língua materna não é aleatória e se manifesta como forma de afirmação da identidade galega. São questões caras ao autor, consubstanciadas no papel da consciência política como expressão de resistência. Nesses sentidos, as narrativas, ao tratarem de questões pertinentes ao povo galego, acabam por abordar temas universais.

## **IREALIDADE, MEMÓRIA E FICÇÃO**

*“Uma das funções da arte é legar um ilusório ontem à memória dos homens.”*

*(Jorge Luis Borges)*

Na atualidade, nos encontramos diante de uma produção vasta e variada de textos, cada qual com suas particularidades e intenções, que refletem, em certa medida, os espíritos da época em que estão sendo produzidos. Da mesma forma, um texto, por mais diverso da realidade vivenciada por seu autor, traz sempre consigo a herança das experiências deste que ele experimenta, reflete, assimila, pondera e transforma em substrato para a escrita. O texto representa uma tomada de posição do autor diante da vida e do mundo em que vive. Em *Xente de Inverno*, a ficção se constitui como um diálogo sobretudo com experiências vivenciadas pelo autor e outras a ele contadas por pessoas comuns, amigos, familiares, conhecidos, gente do povo, enfim de forma oral. Nesse contexto, memória, história, biografia e autobiografia são elementos a que recorre o autor para formar a base para o trabalho de criação de uma leitura da sociedade galega de meados do século XX.

Este capítulo busca evidenciar a relação entre produção literária e aspectos históricos, sociais e culturais, recuperados literariamente por meio da memória. Esses aspectos se evidenciam em maior ou menor grau na obra literária de acordo com as escolhas realizadas pelo escritor, as quais determinam seu envolvimento com as questões problematizadas no texto, conferindo um caráter de maior ou menor engajamento. Diante disso, neste capítulo, pretendemos problematizar a relação entre a realidade e a ficção na obra, através da compreensão de como os dados da experiência do autor são transfigurados nas linhas das narrativas, procurando discutir como memória e história são articuladas ficcionalmente e como a ficção dialoga com a realidade empírica (CANDIDO, 2010).

A fim de subsidiar a análise da obra nessa perspectiva, realizaremos uma breve contextualização do período histórico no qual a maioria dos contos é baseada. Em seguida, julgamos importante fazer um breve resgate da trajetória pessoal e literária de Xosé Lois García, uma vez que ambas dialogam entre si. Na sequência, discorreremos sobre o caráter autobiográfico nas narrativas e sua relação com a ficcionalidade, imprescindíveis para compreender a representação dos valores e ideologias da comunidade galega na obra e, por conseguinte, representar valores e ideologias universais de povos oprimidos e silenciados ao longo da história. Com isso, esperamos desvelar a importância da memória no projeto literário

do autor galego. Por fim, chegaremos às relações entre sociedade, literatura e engajamento e como isso se manifesta na escrita do autor.

### **1.1 A Guerra Civil espanhola e a ditadura franquista**

Nas histórias de *Xente de Inverno*, em sua maioria, são representadas ficcionalmente as memórias de um passado histórico de infortúnios para a população galega em virtude das condições de atraso e miséria a que era submetida a população mais pobre. Também há presença constante de elementos da cultura galega, sendo que em alguns contos são rememoradas suas tradições e costumes. De acordo com a quarta capa do livro e também o autor, o tempo histórico abordado são as décadas de quarenta e cinquenta do século XX, período em que se passam a maioria das histórias. Há, contudo, algumas narrativas que se situam temporalmente no final do século XIX, como nos contos “Ama de cria” e “O lobo que pudo ser santo”. Enquanto outras se desenvolvem no contexto político que antecede a Guerra Civil espanhola, como em “A Señora da Brancura e o Maioral”, que tem como marco temporal histórico a proclamação da II República, em 1931.

Os textos recuperam as tradições culturais do povo galego e também fazem alusão a episódios históricos que tratam das disputas políticas entre a esquerda republicana e a direita nacionalista na Espanha, e seus efeitos no seio da população. Diante disso, julgamos pertinente realizar uma breve contextualização histórica a fim de enriquecer a interpretação dos contos. Apesar de as histórias não se passarem no período da Guerra Civil espanhola, sua contextualização se faz necessária na medida em que esclarece as relações políticas e sociais que compunham a Galícia e toda a Espanha antes e durante a Guerra Civil, de maneira a compreender suas consequências e implicações durante o período ditatorial que se sucedeu.

A proclamação da Segunda República, em 14 de abril de 1931, partiu de uma iniciativa resultante da aliança entre a pequena burguesia e os setores moderados do socialismo. Até esse momento, o regime político na Espanha era a monarquia e a instauração do novo regime deixou muitos setores da sociedade descontentes. A aprovação da Constituição trouxe uma série de medidas importantes para o povo das classes menos favorecidas, entre elas a reforma agrária e a criação de ensino público primário para todos os cidadãos (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 12).

As transformações também restringiram privilégios à elite e alguns setores da sociedade ligados a ela,

Durante a instauração dessas medidas, a lua-de-mel das elites com a República chegou ao fim. A Igreja e os latifundiários, principais prejudicados pela nova ordem político-institucional, formaram agremiações e partidos políticos próprios para se defrontar com o governo. Acusavam a República de querer abolir o cristianismo e com ele a tradição histórica do povo espanhol (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 14).

Essa insatisfação se devia ao fim dos privilégios concedidos durante muito tempo pela monarquia, mas também à relativa perda da autoridade pelos setores que ditavam as regras da vida política e social, a Igreja, os militares e os grandes proprietários de terra. Com a República, as disparidades presentes na sociedade ganharam visibilidade e começaram a eclodir manifestações de descontentamento. Além disso, a própria esquerda, já nesse período, criticava os líderes republicanos, o que indicava um quadro de instabilidade política no país, que já enfrentava muitos problemas de ordem social e econômica (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 15).

A separação entre Igreja e Estado e a defesa de um estudo não religioso era para os republicanos fundamental para garantir o fortalecimento de uma cultura democrática. Porém, o efeito dessa medida foi contrário ao esperado e acabou gerando descontentamento não somente na instituição religiosa, mas também em grande parte da população, porque feriu os valores religiosos fortemente arraigados na cultura espanhola, que era em sua maioria esmagadora católica, “Era de se esperar que houvesse uma oposição eclesiástica [...], mas o maior motivo do desagrado popular foi a interferência da República na cultura católica sobre a qual se construíam as identidades sociais e a vida cotidiana [...]" (GRAHAM, 2013, p. 21). Esse descontentamento popular ensejou a reação da Igreja a qual fomentou um ressurgimento religioso que colaborou para o enfraquecimento do apoio à República, em outras palavras, os republicanos não só não conseguiram concretizar as mudanças no ensino, que continuou monopolizado pelos religiosos, como ainda “havia conseguido mobilizar contra si uma poderosa coalizão de forças conservadoras” (2013, p. 23).

Somado a isso, a tentativa de impor controle sobre o exército fez gerar uma rede de ações por parte dessa ala, a qual se mobilizou com ações que apontavam para o golpe. Com a independência das antigas colônias, os militares sentiram necessidade de encontrar um novo papel que mantivesse seu poder e também garantir que não houvesse perda de nenhum de seus privilégios (GRAHAM, 2013, p. 13). Neste percurso, já era prática frequente interferirem na vida política por meio dos chamados *pronunciamentos*, os quais utilizavam a violência como meio de repressão (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 17).

No que diz respeito aos grandes latifundiários, esses representavam um setor da economia muito poderoso e sentiram-se extremamente prejudicados com a reforma agrária. Nos anos 1920, o interior rural da Espanha ainda comportava um grande número de aldeias e pequenas cidades e era numerosa a população camponesa cujos recursos eram muito humildes. No chamado “Sul profundo”, os camponeses viviam em situação de extrema miséria, em função do modelo econômico de grandes latifúndios, que fazia com que eles se tornassem dependentes do trabalho nessas propriedades, sua única fonte de renda,

Na ausência de qualquer mecanismo de assistência pública ou outra forma de auxílio à pobreza, essa dependência transformava os camponeses sem terra em quase escravos à disposição dos latifundiários e dos administradores das propriedades. Os trabalhadores eram brutalizados pelos capatazes e pela polícia rural [...]. O abuso sistemático de indivíduos indefesos transformou a violência em fato endêmico nessa sociedade rural profundamente repressora (GRAHAM, 2013, p. 15).

Os padres católicos sempre apoiavam os donos de terra e isso gerou um movimento de ódio dos camponeses, que acabaram por agir com violência contra muitos religiosos, sendo que alguns deles não tinham relação com as alianças entre clero e latifundiários. Essa hostilidade contra a Igreja fez com que ela se armasse para rebater as agitações e a perda de privilégios (GRAHAM, 2013, p. 15).

Diante de tantos conflitos na década de 1920, a proclamação da República, no início, significou para muitos apenas uma forma de acalmar os ânimos, por isso foi proclamada sem conflitos armados e sem resistência,

No entanto, aqueles que acreditavam que a República seria apenas “um pouco mais do mesmo” – a ordem política da monarquia sem o rei – logo se decepcionaram. O primeiro governo republicano estava decidido a dar ao novo regime uma feição reformista que realizasse uma redistribuição fundamental do poder econômico e social na Espanha (GRAHAM, 2013, p. 17).

As aspirações republicanas eram ambiciosas e radicais e, se implementadas de fato, trariam grandes e positivas mudanças para a população mais necessitada, diminuindo as desigualdades sociais. Nesse percurso, dizer que as medidas não agradavam à elite dominante se torna um truísmo.

As medidas revolucionárias instauradas pela Segunda República geraram uma crise que se somava aos problemas já existentes como o desemprego e a falta de alimentos. Tudo

isso instigou reações de vários lados, as quais tiveram seu ápice após as eleições de 1936, com vitória da Frente Popular – formada por diversas forças de esquerda (anarquistas, comunistas, socialistas), uma união que se originou da necessidade de combater os grupos de direita. O chefe de governo Manuel Azaña aplicou rapidamente as leis da reforma agrária e do aumento dos salários para os trabalhadores, o que gerou o levante de uma reação militar que se originou no Marrocos, cujo comando foi assumido por Francisco Franco pouco depois de seu início. A motivação anunciada pelos militares era impedir o “perigo marxista”. Os militares se autoproclamavam “nacionalistas” (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 17-19).

Dessa maneira, se iniciava a Guerra Civil espanhola, que tinha duas frentes de luta representantes da direita e da esquerda espanhola. Os primeiros, uma frente de caráter conservador que apoiava a causa nacionalista e buscava preservar a tradição monárquica; eram monarquistas, carlistas, católicos radicais e simpatizantes do nazi-fascismo. De outro lado, os movimentos democráticos e de esquerda, que apoiavam a causa republicana, incluindo aí as frentes sindicais de trabalhadores. Em meio a esse fogo cruzado havia a população civil que se dividia entre os dois lados, dependendo da região. O grupo que mais sofreu as dores da guerra.

Logo no início, se definiram as áreas dominadas pelos nacionalistas, entre elas estava a Galícia, local conquistado com certa facilidade uma vez que Igreja, militares e políticos estavam, em sua maioria, afinados com os nacionalistas. Apesar disso, não havia apoio total a eles, mas os casos de resistência logo foram contidos com violência,

Nenhuma região da Espanha era total e homogeneamente conservadora. Mesmo nos lugares onde os rebeldes militares tinham mais apoio popular, tiveram de reprimir com violência alguns setores civis que ofereceram resistência; foi o que aconteceu com os trabalhadores portuários da cidade de Vigo, na Galícia. A repressão sangrenta também foi usada como força coercitiva de modo mais geral (GRAHAM, 2013, p. 34).

Os camponeses viviam em situação difícil e em sua maioria se viram obrigados a manifestar publicamente apoio às autoridades militares, por medo de tortura e violência contra si e suas famílias; muitos tiveram que se calar. A ordem nesse período era escolher um lado e muitos o faziam contrariando seus princípios por medo da repressão (GRAHAM, 2013, p. 34). Foram anos miseráveis para a população que, por conta da guerra, vivia com escassez de alimentos e sem as condições necessárias para uma sobrevivência digna. Apesar disso, muitas cidades, em plena guerra, procuravam manter a rotina normalmente (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 52).

A guerra durou aproximadamente três anos, de 1936 a 1939, e ganhou grandes proporções. Muitas frentes de combate foram formadas por soldados voluntários vindos de outros países, as chamadas Brigadas Internacionais. Nesse contexto, houve muitas manifestações de intelectuais, artistas e jornalistas que, durante a guerra, encarregaram-se de denunciar o que acontecia na Espanha; alguns deles lutaram nas frentes de batalha como voluntários, como é o caso de George Orwell que lutou lado a lado com os soldados republicanos nas colunas do Poum (Partido Obrero de Unificación Marxista); além dele, outros escritores e artistas famosos se engajaram na luta antifranquista, produzindo material relativo à guerra como Ernest Hemingway, Pablo Picasso, André Malraux, Pablo Neruda e Albert Camus (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 25-27).

É importante destacar a onda de violência fratricida causada pela Guerra Civil. Foi um momento em que fervilharam as mais diversas manifestações de ódio e vingança entre a população; difícil de ser controlada, uma vez que não havia controle policial, nem intervenção judicial adequada e justa. Dentro da Galícia a situação não era diferente, tanto é que as forças internas de resistência republicana não foram suficientes para evitar a tomada da região, uma vez que havia grande número de galegos que apoiavam os nacionalistas. Além do mais, as disputas internas se davam, muitas vezes, por razões que ultrapassavam a dicotomia republicanos contra nacionalistas, eram questões específicas, geralmente entre classes, ódios cultivados de forma embrionária durante anos e que agora eclodiam em meio aos caos.

A Espanha republicana havia se tornado palco de uma violência simbólica, que atacava as formas do antigo poder, “as pessoas não estavam simplesmente matando ou humilhando seres humanos inimigos, e sim atacando as temidas e opressivas fontes de poder e autoridade que as vítimas individuais lhes pareciam encarnar” (GRAHAM, 2013, p. 38). Essa violência acabou por desmoralizar a República, depois de republicanos terem assassinado aproximadamente sete mil religiosos e inúmeros leigos, por verem neles a representação da opressão da Igreja. De acordo com Graham (2013, p. 39), esse foi o ensejo para que os rebeldes da direita justificassem seus atos afirmando que estavam evitando as ações violentas da esquerda.

De outro lado, as forças nacionalistas aproveitaram-se da situação para efetuar o que foi chamado de “limpeza”, que correspondia à repressão violenta das manifestações de resistência. Houve assassinatos em massa, em nome de uma suposta conservação de valores vinculados à cultura católica. Consideravam estar livrando os espanhóis de uma “poluição” cultural e religiosa que estava emergindo com as novas formas de pensamento,

A “limpeza” incluiu ainda pessoas que simbolizavam a mudança cultural e que supostamente representavam uma ameaça aos antigos modos de ser e pensar: professores, progressistas, intelectuais, operários autodidatas, as “novas” mulheres. A violência na zona rebelde convergiu para os diferentes, do ponto de vista social, cultural e sexual (GRAHAM, 2013, p. 40, grifos da autora).

A perseguição aos intelectuais e estudiosos causou uma significativa redução na produção cultural na Espanha. Na Galícia, a repressão impediu muitas publicações em língua galega, o que causou certa estagnação na literatura. Entre 1939 e 1950 não eram permitidas publicações em galego. Escrever em galego, diante da imposição do castelhano, se configurava como uma forma de resistência, a qual somente pode se desenvolver por meio de escritores exilados que continuaram a produzir nos países que os abrigaram, entre eles, Castela, Manuel Puente e Arturo Cuadradro (EDITORIAL GALÁXIA, 2006).

Para acentuar a visão negativa a respeito dos republicanos, os nacionalistas investiram na propaganda de guerra - que era divulgada inclusive no Brasil - na qual os republicanos eram tratados como um mal que deveria ser exterminado. As imagens e descrições colocavam os nacionalistas como salvadores contra o mal que as forças de esquerda representariam. Além disso, colocavam Franco, Salazar, Hitler e Mussolini como os “defensores da sociedade ocidental” (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 30-31). Estavam a todo momento procurando manipular a população contra a República.

Após muitas batalhas e inúmeras mortes, a guerra começou a se aproximar do fim. As forças republicanas começaram a perder batalhas, como foi o caso do massacre de Guernica, por exemplo, e as discórdias internas da esquerda, outrora deixadas de lado começaram a reflorescer, o que fez com que os republicanos comessem a atacar uns aos outros e perdessem ainda mais força.

Logo nos primeiros dias da ocupação da cidade de Barcelona, “mais de dez mil pessoas foram fuziladas, enquanto outras 25 mil foram julgadas e condenadas à morte” por terem apoiado os republicanos (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 49). A guerra civil terminou em 1º de abril de 1939, com um milhão de espanhóis mortos. Com a vitória dos nacionalistas, iniciou-se um período de grande repressão. Franco governou com brutalidade, sob a justificativa de estar defendendo o Estado espanhol dos crimes da esquerda, de estar preservando os valores cristãos e defendendo a paz.

Iniciou-se uma perseguição contra todos os republicanos que defenderam as causas da esquerda, os quais foram punidos severamente. Alguns deles foram condenados à morte,

outros, fuzilados sem julgamento; alguns simplesmente desapareceram. Muitos procuraram refúgio na França, porém foram detidos pelas forças de oposição e acabaram sendo obrigados a trabalhos forçados, em condições subumanas de saúde. Aqueles que conseguiram se refugiar viviam na clandestinidade, muitos deles participando das redes de resistência (GRAHAM, 2013).

Vale lembrar que o período que sucedeu o fim da Guerra Civil na Espanha corresponde à Segunda Guerra Mundial, que acabou por massacrar ainda mais a população espanhola, que já passava pelas privações oriundas de sua própria guerra e da ditadura. Francisco Franco empreendeu severo controle sobre a população, reprimindo qualquer tipo de manifestação partidária ou sindical contrárias à ditadura. Mas a repressão extrapolava os limites da ideologia política,

À imagem da ordem nazista a que aspirava fazer parte, a Espanha de Franco foi construída como uma comunidade monolítica pela violenta exclusão de categorias especiais de pessoas.

De modo geral, os excluídos foram os setores sociais republicanos derrotados que não puderam sair do país: operários, camponeses sem terra, nacionalistas regionais, profissionais liberais e grupos afinados com a ideia da “nova” mulher – setores que haviam desafiado a ordem cultural, política e econômica estabelecida. Para o regime de Franco, todos eram “vermelhos”, e [...] não tinham direito algum (GRAHAM, 2013, p. 146).

Qualquer tipo de manifestação que não se alinhasse com as ideologias conservadoras do poder era hostilizada. Impedia-se dessa maneira as formas de livre pensamento e o avanço cultural dos espanhóis no período. Era, portanto, uma forma de defesa da ideologia nazi-fascista, apoiado na crença de uma categoria humana superior, que agia com brutalidade não apenas contra partidários de esquerda, mas também judeus, maçons, mulheres, estrangeiros, ou seja, grupos representantes de minorias étnicas ou culturais.

Grupos de resistência foram se formando por toda a Europa como reação à ocupação nazista e, nesse contexto, é icônica a ação dos *maquis* espanhóis, os quais representaram uma importante frente de resistência contra a Falange e o regime fascista, não apenas na Espanha, mas também na França. Muitos dos republicanos que sobreviveram à Guerra Civil na Espanha participaram lutando na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados. Aqueles que não conseguiram escapar, perderam a condição de prisioneiros de guerra e acabaram sendo levados para campos de concentração, o que resultou na morte de 10 mil espanhóis nos campos nazistas (GRAHAM, 2013).

Para além da atuação dos grupos de resistência, em meio a essa realidade complexa, os civis se dividiam entre aqueles que apoiavam o regime de Franco, denunciando vizinhos e até parentes, por acreditarem de fato naquela ideologia; e, de outro lado, aqueles que se submetiam às regras para proteger sua família, evitar a tortura e a morte. Franco controlou a população através do terror que disseminava. Sempre sob o pretexto de estar tomando as medidas necessárias para manter a paz e estimular o crescimento da Espanha, o generalíssimo afetou todas as camadas da sociedade e interveio em todos os setores.

Houve esforços constantes em tentar remodelar o modo de pensar dos prisioneiros, na verdade uma tentativa de apagar de suas mentes definitivamente qualquer ideologia “vermelha”, “eram submetidos a uma tentativa brutal e continuada de remodelar suas consciências e valores. Para esse fim, dezenas de milhares de pessoas foram coagidas, maltratadas e humilhadas diariamente” (GRAHAM, 2013, p. 147). Muitas vezes, obrigavam as pessoas a aceitar o batismo e a confissão, baseados nas mais rígidas tradições católicas.

Outras vítimas foram as crianças que eram separadas de seus pais para que recebessem uma educação longe da ideologia republicana, o que significava, para os franquistas, uma forma de redenção, “a ideia de proteção estava integralmente relacionada com os discursos de castigo e purificação. Em tese, castigo caberia aos pais; ‘redenção’ ou ‘reabilitação’, às crianças” (GRAHAM, 2013, grifos da autora). Algumas crianças eram adotadas por famílias apoiadoras do regime, outras eram enviadas para instituições estatais onde eram maltratadas física e psicologicamente.

Em face do exposto, a participação e influência da Igreja ficam evidentes. As doutrinações católicas foram utilíssimas para o controle da população, e também para mascarar e justificar a truculência exercida pelo regime,

[...] os religiosos atuaram como agentes importantes da disciplina social na Espanha do pós-guerra, uma demonstração da aliança institucional entre Igreja e Estado que foi decisiva para a legitimação política do franquismo. Fazia parte desse arranjo que os padres dessem informações sobre seus paroquianos às autoridades políticas, denunciando os “vermelhos” aos tribunais estatais (GRAHAM, 2013, p. 152, grifo da autora).

Tudo era feito em nome de uma suposta purificação dos pecados obtida através dos mais diversos tipos de violência contra os direitos humanos, hipocritamente nomeados penitências.

Nesse percurso, estabeleceu-se na sociedade espanhola uma dicotomia maniqueísta que a dividia entre vitoriosos e derrotados. Todos os esforços empreendidos visavam a

legitimar o franquismo. As humilhações diárias dos derrotados faziam com que se lembrassem todos os dias quem detinha o poder. Mas não foram apenas os guerrilheiros republicanos quem sofreram com a ditadura de Franco, toda a população viveu sob tensão nesses anos de escuridão; os mais humildes eram os que mais sofriam com a escassez de recursos e com a pressão ideológica. Vivia-se, portanto, em um clima de insegurança constante, uma vez que todos eram severamente vigiados e punidos. A tranquilidade era privilégio dos ricos que compartilhavam dos mesmos ideais do ditador,

Ao lado da pobreza mais bárbara e do terror generalizado, havia ambientes de comodidade, segurança e ordem recuperada. Enquanto os “vencedores” raspavam as cabeças das mulheres republicanas e lhes faziam ingerir óleo de rícino, ou as transportavam com os filhos em vagões de gado pelo país, ou as estupravam nas delegacias, as mulheres da aristocracia sulista proprietária de terras ou das famílias de classe média endinheirada do núcleo conservador do país celebravam a redenção de sua esfera familiar privada e se deleitavam com o surto de cerimônias públicas da Igreja Católica (GRAHAM, 2013, p. 153, grifo da autora).

A violência contra os opositores era brutal; enquanto isso, os ricos e influentes viviam em uma realidade paralela, fechados em seu mundo particular, confortavelmente, indiferentes ao terror que assolava a população.

O franquismo contribuiu para que a Espanha se mantivesse como um dos países mais atrasados da Europa. A proibição da formação de partidos políticos de oposição e de sindicatos, a prisão e o sumiço de intelectuais, o controle da educação formal, tudo isso fez com que o desenvolvimento científico e cultural fossem obliterados durante todo o período da ditadura (MEIHY; BERTOLI FILHO, 1996, p. 66). Por outro lado, nota-se um forte crescimento econômico a partir da década de 60, porém, essa prosperidade foi erigida sobre a exploração da classe operária e dos camponeses, privados de todos os seus direitos. (GRAHAM, 2013, p. 149).

A ditadura de Franco teve fim após a sua morte, em 20 de novembro de 1975. Dois anos depois, realizaram-se as primeiras eleições livres; o país voltou a ser uma monarquia constitucional.

A memória desse período ainda hoje não está completamente recuperada em função do eficaz trabalho de apagamento e ressignificação da memória histórica, “[...] reduziram a história contemporânea – e, sobretudo, a história da guerra civil – a um instrumento propagandístico do Estado: apologia e hagiografia produzidas por policiais, militares, sacerdotes e funcionários públicos, pois somente a estes era permitido o acesso aos arquivos e

aos meios de publicação” (GRAHAM, 2013, p. 156). Dessa maneira, há ainda nos dias de hoje uma grande necessidade de recuperação dessa memória histórica, sob o ângulo de visão dos vencidos. Esse trabalho vem sendo realizado em muitos segmentos da sociedade como a imprensa e a literatura.

Nesse percurso, a escrita de Xosé Lois García configura-se imprescindível contribuição na reconstrução da memória desses anos. O livro *Xente de Inverno* se reveste de importância nesse sentido, porque representa ficcionalmente os papéis sociais, as relações de poder, os dramas pessoais, a dor e as lutas do povo na Galícia durante as décadas mais cruéis da história da Espanha; e com isso traz à luz novos sentidos, que se estendem à história de todos os espanhóis.

## **1.2 Xosé Lois García: a luta por meio das palavras**

Quando se entra em contato com os textos de Xosé Lois García, salta aos olhos a variada produção e riqueza cultural presente em sua obra, a qual não se limita a apenas um gênero ou público, tampouco se detém na ficção. O motor de sua criação ultrapassa o campo da arte pela arte; antes disso, dissemina valores que contribuem para a construção de uma realidade menos submissa à opressão do poder instituído. Trilhando esse caminho, sua produção engloba textos de crítica literária e de arte, poemas, ensaios e organização de antologias. Apesar desse ecletismo, há uma linha de pensamento que nutre certa coerência entre as obras e seus temas, personagens e espaços, cuja ideologia é a da liberdade, seguindo na esteira do pensamento de Andityas Soares de Moura (2004), em seu livro *A letra e o ar, palavra-liberdade na poesia de Xosé Lois García*. Esse anseio de libertação emerge nas malhas de sua produção crítica e literária, revelando o homem que há por detrás dela.

Mas quem é Xosé Lois García e como sua existência se projeta em sua obra?

Data do final do século XVII a origem da linhagem dos García, que se inicia com a chegada de Xacobe García em Podente, nas terras de Chantada, município da província de Lugo, na Galícia. Inicialmente, a família tinha posses, mas com a morte de Manuel García, bisavô de Xosé Lois, as propriedades tiveram que ser partilhadas entre oito filhos, provocando sua decadência econômica.

Nascido em 22 de abril de 1945, Xosé Lois García viveu uma infância difícil, marcada pelas dificuldades econômicas e pela opressão social e política por que passavam as classes

mais populares. Eram tempos difíceis para a população espanhola que ainda sofria os efeitos da Segunda Guerra Mundial e era massacrada pelo poder opressor da ditadura franquista. Tamanhas eram a injustiça e a crueldade, que a população era obrigada a entregar quase a metade de seus ganhos para suposta beneficência, o “prato único”:na verdade, tiravam dos pobres o pouco que tinham. De acordo com Torres (2015), os únicos poupados eram os poderosos e influentes amigos do regime franquista. Além disso, a tortura era temida por todos, sendo que o próprio José García Vázquez, pai de Xosé Lois, foi torturado por membros da Falange espanhola.

Diante de tanto sofrimento, a escola foi para o escritor uma fuga da dureza do dia a dia. Foi na escola, através da figura da amiga Maruxa de San Roque, que Xosé Lois teve o primeiro contato com a obra de Rosalía de Castro e o mundo letrado, determinante para definir o caminho que ele escolheria seguir mais tarde. Xosé Lois sempre sonhou alto, lutando com determinação para alcançar seus objetivos, sendo o primeiro de sua família a formar-se na escola primária de Chantada (TORRES, 2015).

O autor viveu em meio às crises sociais e políticas que assolavam a população galega nas décadas de 1940 e 1950. Sua infância e juventude foram marcadas por dificuldades sociais e lutas contra a injustiça que mais tarde refletiriam em sua produção, ajudando a construir o perfil de escritor e de ser humano que conhecemos hoje.

Pensando em emigrar para conseguir estudar e, quem sabe, chegar à universidade, mudou-se para Barcelona em 1966, aos vinte anos, onde, após arranjar meios para suprir as necessidades econômicas, assumindo um posto de trabalho em uma siderúrgica, tratou de começar a frequentar assiduamente a (hoje) Biblioteca Nacional de Catalunya. Torres (2015, p. 34) comenta que sua formação intelectual nesse momento tinha dois polos: de um lado os estudos sobre política, economia e história, e de outro, os estudos bíblicos, que surgiram em sua vida através da igreja evangélica que começou a frequentar. Porém, esses conhecimentos muitas vezes eram divergentes e, à medida que Xosé Lois avançava nos estudos acadêmicos, ia se afastando cada vez mais da religião, até o ponto em que se percebeu ateu.

Desde muito jovem, Xosé Lois já mostra sua inclinação a defender causas sociais. Com efeito, a convivência com a pobreza, a violência, a opressão e o sofrimento na infância acabaram por fazer com que ele se solidarizasse com os menos favorecidos e perseguidos socialmente. E assim o fez, atuando sindical e politicamente, envolvendo-se nas lutas de classes, muitas vezes na clandestinidade, sempre defendendo os interesses dos trabalhadores e

dos pobres. A partir de 1970, começou a participar abertamente de movimentos sindicais e de grupos políticos antifranquistas.

Xosé Lois se identificava com a luta dos operários porque os problemas que enfrentava na fábrica onde trabalhava conservavam, em essência, semelhança com os que vivera fora dela: a exploração do trabalho dos oprimidos pela classe dominante. Nesses anos, ele se dividiu entre o trabalho durante o dia, os estudos à noite e, nas horas vagas, o envolvimento com a luta de classe. Com o nome de luta O Alfonso, Xosé Lois viveu um período de grande ativismo sindical e político, e testemunhou a violência e a opressão sofridas pela classe trabalhadora, bem como o preconceito para com o povo galego. Nesse momento, a Galícia já era a razão de seu viver.

Mas o seu ativismo trouxe consequências, o escritor foi demitido várias vezes de seus empregos e a vida se tornou mais difícil ainda, o que o fez se afastar do ativismo político, porém sem abandonar suas ideologias marxistas; ele apenas passou a praticá-las em outros campos, como o cultural e o intelectual. Nesse momento, sua atividade intelectual começou a dar os primeiros passos e se intensificar. Passou a proferir muitas palestras em favor da causa galega e algumas no campo da literatura, sempre conciliando seu trabalho na montadora de automóveis SEAT (Sociedade Española de Automóviles de Turismo) com os estudos na faculdade de Geografia e História. Torres (2015) conta que, após sua formação, ele passou a lecionar na empresa onde trabalhava, ensinando para os novos funcionários, na Escola de Aprendizagem, as disciplinas de História e Literatura.

Em 1978, publicou antologias de textos de escritores e também de deputados envolvidos na luta política galega, antifascistas e defensores do povo galego. Começou a produzir textos jornalísticos, ensaios e edições bilíngues de antologias de vários autores. Também se dedicou a publicar obras ligadas a autores da Lusofonia, como Agostinho Neto, líder revolucionário contra o império português e um dos maiores poetas de Angola. A partir desse momento, sua produção só cresceu.

Os anos de 1985 a 1994 marcaram um período de muito trabalho e grandes avanços em seus estudos. Foi o momento de envolvimento com as questões mais caras a ele como a Lusofonia, a defesa da identidade galega e a luta em prol dos povos oprimidos, e de consolidação de sua posição como escritor e intelectual. Já em 1990, empreendeu suas primeiras viagens de estudos, passando por Angola, Guiné Bissau e Portugal, e passou a dedicar-se com mais intensidade à Lusofonia, estabelecendo relações entre as culturas africana e portuguesa. É nessa década que sua produção literária começa a florescer, com a

publicação de peças teatrais como *A proclama* e *A feira do cinco*, de 1992, *O relóxo do Merexildo* e *Labyrinthus*, de 1994 e do livro de narrativas *Xente de Inverno*, de 1995.

Na produção de Xosé Lois Garcia há um espaço de grande destaque para a poesia, mas ele também escreveu teatro, crítica literária e de arte, ensaios e narrativa em prosa. Nesta última, sua produção são os livros *Xente de Inverno* (1995) e *A idade do orballo* (2009), pertencente à coleção de livros infanto-juvenis Ponto de Encontro, na qual o autor tem mais duas contribuições: uma delas a peça teatral *Labyrinthus* e a narrativa *A mulemba que fala*.

Seus textos teatrais remetem a acontecimentos históricos que são tratados com certo humor, sempre ambientados na região da Galícia, geralmente no meio rural. São farsas e comédias de costumes que versam sobre assuntos do cotidiano, geralmente trivialidades. Algumas das peças fazem denúncia e crítica social às corrupções e privilégios dos poderosos, conteúdo que se pode observar em grande parte de suas produções e, especialmente, no livro de contos *Xente de Inverno*.

Neste, as narrativas, em sua maioria, se ambientam nas vilas rurais da Galícia, mas há também alguns contos, como é o caso de “O motín”, que tratam do universo operário. Em seus enredos, está presente uma evidência dos conflitos entre dois mundos opostos. Segundo Torres (2015, p.121), de um lado, os exploradores e opressores e, de outro, os explorados e oprimidos. Aqueles, representados pela classe dominante e influente na comunidade, e também defensores e praticantes da violência que o regime ditatorial impunha. Estes, a população humilde, trabalhadora e desprovida de posses e de direitos, os quais lhes eram tomados pelos abusos do poder ditatorial.

A dor, o sofrimento, a tortura e injustiça, portanto, compõem o universo dos contos contidos no livro; universo de opressão e sofrimento no qual esteve imerso Xosé Lois Garcia, que também foi vítima de tais experiências em sua infância e juventude, o que o levou a compor a sua visão literária da sociedade da época, desenvolvendo um posicionamento firme contra qualquer tipo de violência cometida contra qualquer povo, o que faz dele um intelectual engajado.

Os anos que vão de 1995 a 2010, refletem um “tempo de plenitude”. É nesse período que o autor passa a trabalhar como arquivista em Sant Andreu de la Barca, publicando vários livros, resultados da recuperação, restauração, catalogação e estudo dos documentos históricos e administrativos da cidade. Isso rendeu muitos frutos, uma vez que ensajou levar a cultura galega para a Catalunha e que foi marcado pela plenitude criativa, intelectual e pessoal

(TORRES, 2015, p.133). Anos de muito trabalho, mas também de muita realização pessoal e política.

Esses tempos favoráveis permitem que Xosé Lois viaje a Cuba várias vezes e participe ativamente de congressos, conferências, feiras literárias e outras atividades culturais e políticas. Ele procurou aprender e conhecer ao máximo a cultura cubana, tendo se aproximado além de escritores e outros intelectuais, de seus habitantes comuns. Naquele país, o autor teve oportunidade de falar em algumas de suas comunicações sobre a poesia de Che Guevara e sobre a ideologia política de Fidel Castro, também sobre autores cubanos e autores galegos em Cuba, enfatizando a acolhida de seu povo, por conta da emigração galega. Com isso, ele passou também a disseminar os valores culturais cubanos na Galícia, sempre em uma perspectiva política de difusão dos ideais revolucionários, seja no âmbito político, seja no literário.

Participou, igualmente, de várias conferências e congressos de literatura, além de outras atividades culturais, nos diversos países da Lusofonia, incluindo o Brasil. Por onde passou, produziu várias contribuições literárias, sejam elas de cunho jornalístico ou acadêmico, material que foi reunido na obra *Pelas xeografias da Lusofonia* (2013). Nessa área, ele publicou vários trabalhos e antologias de diversos escritores dos países lusófonos e promoveu a aproximação entre Portugal e os países africanos de língua portuguesa, além de disseminar tal cultura na Espanha.

Estudioso das manifestações culturais ao longo da história, bem como da arte românica e seus símbolos, Xosé Lois ocupa lugar de prestígio na cultura e na literatura galegas, pela qualidade estética de sua produção literária e pela sua contribuição em manter viva a identidade deste povo, além de tudo, por insistir em escrever em galego, como um ato político. Ao entrevistar Xosé Lois, Hermano Manuel Padrão (2006) destaca algumas características marcantes, que ele explicita nas seguintes palavras: “[...] recordo a enorme paixão, o extremo amor e empenho que Xosé Lois dedica à terra, aos povos e cultura da Galiza e do Norte de Portugal. Aliás, as suas obras são a melhor prova disso.” Essa identificação com a comunidade galega e a comunidade lusófona promove um grande envolvimento do autor com as questões pertinentes à Galícia, fato manifestado em seus textos e em sua prática política, mesmo vivendo fora da terra natal parte do ano. Ao escrever em galego, portanto, Xosé Lois evidencia seus esforços em preservar a identidade daquele povo, ao tempo em que demonstra seu posicionamento frente às questões geopolíticas que envolvem a comunidade galega.

Xosé Lois García é reconhecidamente um intelectual de destaque e engajado, e a repercussão de sua obra tem refletido a importância de sua produção. Fruto desse reconhecimento foi o colóquio organizado em Chantada, em sua homenagem, em agosto de 2005, cuja publicação aconteceu em 2006, organizada por Pepe de Requeixo e Cristina Mello (2006). O evento reuniu vários autores, estudiosos e amigos, os quais, sem exceção, deixaram transparecer em seus textos o imenso apreço que têm por ele. Os textos da coletânea traçam um perfil do autor e apontam características importantes em sua produção, como o engajamento verificável em seus textos e o lirismo de sua poética.

A repercussão de seu trabalho atingiu outros continentes, como é o caso da África, mais especificamente Angola e Moçambique, e o Brasil, onde tem se tornado objeto de estudo. Conforme Lívio de Moraes (2006), Xosé Lois publicou várias antologias da poesia africana. A primeira, em 1987, levou o título de *Poesia em Accion (Antologia de la poesia mozambicana del siglo XX)*. Depois desta, outras vieram, tanto que o autor é considerado por alguns escritores africanos “o apaixonado investigador de literatura africana de expressão portuguesa” (MORAIS, 2006, p. 51). Além das antologias, o escritor galego também se dedicou à tradução, crítica literária de autores africanos, prefácios, bem como participou ativamente de congressos e simpósios que discutiam cultura, literatura e política africanas.

De acordo com Andityas Soares de Moura (2015, p. 81), Xosé Lois vive atualmente em Barcelona, apesar de passar longos períodos na Galícia. Ele está aposentado, porém, continua se dedicando ao periodismo cultural e à escrita.

### **1.3 Forjando o imaginário nas malhas do real**

A ficção tem a propriedade de revelar verdades escondidas porque não tem o compromisso de ser fiel a fatos e essa condição garante ao autor uma grande liberdade para falar em nome de um indivíduo ou de uma coletividade, expor pensamentos, sentimentos, emoções que são a expressão da essência do que se está narrando (VARGAS LLOSA, 1990). Pouco importa, neste caso, se a história é factual ou ficcional, o que vale é a sua universalidade. Por outro lado, quando temos um ponto de contato com a realidade concreta, como é o caso das biografias e autobiografias, complexifica-se o processo de escrita, porque a lógica do relato será invertida, e se partirá do princípio de que o que está escrito é factual.

Mas não se pode esquecer que qualquer história narrada é imaginativa, seja ela a história da vida de pessoas comuns, seja a história oficial documentada. É necessário compreender que toda representação tem um componente artístico em diálogo com a realidade: “a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 2010, p.22). A literatura “traí” a realidade justamente para dar a ela uma maior carga dramática, maior expressividade. Além disso, não há como recuperar um instante do passado em sua totalidade, a ação do tempo faz com que seja necessário um esforço criativo para recuperá-la em sua essência, em vista da complexidade da realidade.

O escritor que pretende contar fatos da vida de uma pessoa real terá em suas mãos um grande desafio. A escrita de cada autor será reflexo da maneira como ele interpreta o mundo ao seu redor e transforma essa interpretação em arte, nesse processo, a difícil decisão reside em “como contar”, de forma garantir que seu texto venha a se tornar interessante para um público leitor. Porém, não se trata somente do trabalho com a linguagem. O escritor irá transpor para o papel as suas percepções sobre vida do outro que está sendo contada. Diante disso, Dante Moreira Leite (1979) explica que a fidelidade do que foi relatado dependerá da interpretação do escritor sobre a vida do biografado. Nas palavras do teórico: “Toda biografia é trabalho de interpretação e, portanto, de imaginação criadora” (LEITE, 1979, p.25). Portanto, toda biografia pressupõe uma dose de ficcionalidade que garanta sua coerência.

Dentre os modos de narrar uma história, nos deparamos com os gêneros autobiográficos, cuja proposta é proporcionar aos seus leitores histórias vividas de fato por uma pessoa. Geralmente, quando se fala em biografia e autobiografia, vem à mente aquelas obras que figuram no *ranking* dos mais vendidos em revistas ou jornais. De fato, o gênero é mais comumente conhecido pelas obras que retratam a vida de personalidades famosas, seja relatado pelo próprio personagem, seja contado por escritores fantasmas. Mas o gênero não se limita ao mercado dos *best sellers*, ele assume formas variadas.

Em sentido estrito, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16). Essa afirmação foi relativizada, anos mais tarde, pelo próprio Lejeune, quando faz uma revisão de seu texto “O pacto autobiográfico” e vê nela uma limitação conceitual. De fato, seguindo a primeira definição do estudioso francês, nosso objeto de estudo não guardaria relação direta com a autobiografia. Porém, há que se notar que o próprio gênero gera desdobramentos, assim como faz parte de uma categoria maior, a literatura confessional, que pode ser explicada como:

Literatura centrada no sujeito, pois o sujeito é objeto de seu próprio discurso, denomina-se confessional ou intimista e adquire configurações diversas. Os textos que a constituem são agrupados, segundo suas semelhanças, em conjuntos diferentes, os quais dão origem a um determinado gênero da literatura íntima. O limite entre um gênero e outro é bastante tênue, assim como o entrecruzamento desses gêneros é comum (REMÉDIOS, 1997, p.9).

De fato, no século XX há uma grande movimentação em direção aos gêneros chamados confessionais, como os diários íntimos, as memórias, os relatos pessoais, biografias e autobiografias (REMÉDIOS, 1997). Para a autora, esse sucesso do gênero pode estar relacionado ao fato de que a forma como são escritos promovem uma aproximação do leitor com o autor. Poderíamos dizer que se cria uma cumplicidade muito valorizada pelos leitores da era moderna. Do mesmo modo, há uma tendência contemporânea de hibridização dos gêneros, o que gera várias possibilidades de produção. Como exemplo, temos o romance autobiográfico, que seria uma espécie de gênero híbrido resultante do entrelaçamento da autobiografia com a narrativa ficcional. No caso da autobiografia, comparada com o romance autobiográfico, temos “diferentes níveis de identidade e não-identidade entre autor-narrador-personagem” (REMÉDIOS, 1997, p.11), o que gera as diferentes formas de texto. Essas diferentes formas de identificação remetem à ideia de que há várias formas de narrar, e a realidade está presente em cada uma delas de maneira diferente, em maior ou menor grau, como já afirmou Antonio Candido (2010).

No meio desse embate entre fato e ficção, a autobiografia, portanto, aparece como uma das possibilidades de realização. A escolha dependerá de seu realizador, de seus objetivos, do quanto quer revelar sobre si, sendo que em muitos casos o homem se revela mais na ficção do que na autobiografia: “Ao pretender reduzir a vida aos acontecimentos, dela retiramos o sentido mais amplo e mais humano, e apenas através deste podemos compreendê-la.” (LEITE, 1979, p.26). Certamente, a escrita ficcional proporciona uma experiência de liberdade muito maior se comparada com a autobiografia:

Ao inventar, o criador se revela, e essa revelação seria impossível se fosse tentada no domínio consciente, dentro de estreitos limites da lógica e da racionalidade, pois o criador resistiria à devassa de seu mundo interior. Se se quiser uma frase feita para sintetizar a situação, basta lembrar Oscar Wilde: “o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; deem-lhe uma máscara, e ele dirá a verdade” (LEITE, 1979, p.26).

A escolha do escritor estará diretamente ligada ao que tem mais peso em sua balança. A escrita poderá desenvolver várias facetas para falar sobre si, seja abertamente ou através de uma máscara. A literatura poderá, inclusive, disseminar a visão de mundo e postura ideológica do autor diante dos fatos vivenciados. O que ocorre é que os fatos narrados aparecerão como um reflexo da realidade vivida e internalizada no subconsciente do autor. Em grande parte das vezes, o que se considera ficção é uma tradução da experiência, uma forma velada de revelar seu eu interior ao leitor através da escrita. Portanto: “[...] podemos dizer que, para alguns, a confissão só é possível através de figuras imaginadas, onde o autor projeta as suas experiências e sua maneira de ver o mundo [...]” (LEITE, 1979, p.29).

Dessa forma, o escritor designa para seu texto toda carga de imaginação da ficção sem deixar de falar de si e de suas experiências. Trata-se de “uma forma indireta de pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2014, p.50), em que a ficção figura como o veículo utilizado para se chegar à *verdade* do escritor como indivíduo e, portanto, os textos não podem ser reduzidos à categoria de pura ficção, mas também não configuram-se como autobiografia:

Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’ (LEJEUNE, 2014, p.51, grifos do autor).

Como vimos, alguns textos podem conter certo caráter autobiográfico, ainda que não se constituam como tal. Parece-nos o caso de *Xente de Inverno*, com textos que recuperam a vivência pessoal do autor através da ficção, de acordo com o que afirma Bouza (2006) ao se referir ao livro:

[...] relatos curtos que reflecten as vivencias do autor nunha Galicia da súa nenez e mocidade que a punto está de desaparecer nos tempos de hoxe. Deste xeito, os relatos non só posúen un valor estético indubidable, senón que constitúen asemade un certo acercamento ó mundo rural galego da segunda metade do século pasado [...] (BOUZA, 2006, p.157).

Nesse sentido, o conjunto de situações reais vivenciadas pelo autor e ficcionalizadas na narrativa o distancia do modelo de autobiografia tradicional, porém guarda elementos que dialogam com o gênero. Essa escolha pode aparecer como elemento representativo da

“liberdade” mencionada por Moura (2004) e que simboliza a escrita do escritor em estudo. A forma e o conteúdo em busca da liberdade prezada por García, representam uma manifestação de sua ideologia que vai ao encontro dos anseios de um povo oprimido pelo poder espanhol na Galícia rural de meados do século XX. Nesse sentido, sua escrita pode ser percebida como uma narrativa memorialística, que busca nas experiências do autor a matéria-prima que sustentará a criatividade narrativa.

O narrador de *Xente de Inverno* conta ao leitor histórias ficcionalizadas inspiradas nas situações que Xosé Lois viveu, mas também no que viu e ouviu na convivência com as pessoas comuns. Nesse sentido, realidade e ficção se juntam na busca da essência das relações sociais da realidade humana representada nos enredos; essa relação também aparece em seu livro de narrativas *A Idade do Orballo* (2009), seu livro em prosa mais recente, o qual guarda semelhanças com *Xente de Inverno*:

Ten certo parecido, porque tamén son relatos sobre personaxes populares e tradicións deses lugares nos que se mesturan a realidade e a ficción. Neste libro hai máis ficción que en **Xente de inverno**, que se basea en grande parte en personaxes e sucesos reais de Chantada nos anos corenta e cincuenta. Nas narracións de **A idade do orballo** aparecen personaxes históricos reais, como o escritor Camilo Castelo Branco ou o bandoleiro Zé do Telhado, pero sucédennles cousas imaxinarias. Noutros casos, os protagonistas son personaxes inventados, como o cazador Paulo Bordalo e o cocíñeiro Carlos Malhoa, pero as súas vidas sitúanse nun contexto histórico real (GARCÍA, 2010, grifos do autor).

Podemos afirmar, portanto, que os textos em *Xente de Inverno* trazem uma carga histórica que não figura apenas como pano de fundo para as histórias, ao contrário, ela é imprescindível para a compreensão do seu sentido. Do mesmo modo, essa historicidade é que motiva a existência desse tipo de literatura. Nesse sentido, Andityas Soares de Moura (2015) comenta que a literatura e a história galega andam sempre juntas e, portanto, a história tem um papel fundamental nas narrativas que fazem referência a este recanto particular da Espanha.

Há uma identificação entre as vivências do autor e as histórias dos personagens ao longo dos contos, ou mesmo, nas situações que se sucedem nos enredos. É possível encontrar correspondências, por exemplo, entre as circunstâncias de trabalho na fábrica SEAT e a realidade vivida pelas personagens em “O motín” e “Nkemba e o funcionário colonial”. O período de trabalho na SEAT foi permeado de lutas contra a opressão ditatorial, em prol da liberdade democrática e em favor dos direitos dos operários sufocados pelo regime capitalista,

movimentos que Xosé Lois protagonizou, atuando, muitas vezes, de forma clandestina em defesa dos interesses da coletividade: “Durante a juventude, foi operário na fábrica de carros SEAT por 18 anos, período que o poeta classifica como “inferno” (MOURA, 2004, p.10).

Semelhantes traços podem ser percebidos em “O motín” cujo enredo traz a realidade de um grupo de operários explorados pela empresa construtora, que os obriga a quebrar pedras sob condições subumanas de trabalho. Sua rotina é de opressão constante, levando-os a viver uma realidade quase insuportável. Nesse texto, o autor utiliza o discurso indireto livre para dar a dimensão do dilema vivido pelos personagens: “Aquel inferno comenzaba mesmo nas palabras. O implacável ultimatum radicaba nun troco de traballo: ir pendurados á canterra, de barrenistas, ou voltar para o famélico Foxo.” (GARCÍA, 1995, p.7). Na narrativa, o trabalhador não tem opção, ou se submete, ou passa fome. Numa tentativa de escamotear as péssimas condições de trabalho dos operários, que resultavam em várias mortes, a empresa construtora se valia da repressão: “Para unhos houbo ameazas e para outros sobornos” (GARCÍA, 1995, p.8). É a realidade de um povo sofrido que, sem alternativa, precisa silenciar para não sofrer consequências ainda mais graves.

Em “Nkemba e o funcionário colonial”, o africano Eugenio Nkemba chega ao novo continente tutorado pelo funcionário colonial, em uma condição de total alienação de sua própria situação; ele não tinha consciência da humilhação a que estava sendo submetido, sendo tratado como um animal adestrado, exótico e submisso. Mas essa situação muda em virtude da convivência com os moradores de seu bairro, envolvidos com as lutas operárias. Ele começa a desenvolver uma consciência crítica de sua situação e, com o passar do tempo, percebe a dimensão de sua alienação. Agora politizado, desvincula-se do funcionário colonial e começa a participar das agitações operárias promovidas pelos companheiros:

[...] continuaba indo ás xuntanzas clandestinas que os obreiros facían no bairro. Él estaba nun cómite de loita e apoio aos marinheiros. Seu traballo clandestino era minuciosamente coordinado e sometidoa unha disciplina férrea e a um coñecimento e movibilidade do terreo no cal andaba.” (GARCÍA, 1995, p.31).

“O motín” e “Nkemba e o funcionário colonial” descrevem trajetórias de indivíduos marginalizados em luta contra a exploração de seu trabalho. Como se pode ver, há nos textos pontos de contato com a biografia de Xosé Lois, que, apesar de não atingirem o objetivo autobiográfico tal qual Lejeune o descreveu, mantêm relação com os gêneros confessionais, transitando entre os terrenos da autobiografia e da ficção, situando-se dentro desse espaço

autobiográfico do relato ficcional, em que realidade e ficção convivem em harmonia a fim de se aproximar o máximo possível da verdade.

#### 1.4 O papel da memória em *Xente de Inverno*

Em *Xente de Inverno*, a memória das lutas políticas - bem como do envolvimento do autor em manifestações sindicais ou clandestinas – incentiva o mote de grande parte contos do livro. Da mesma forma, grande parte das experiências de sua vida, sua postura ideológica e política se fazem notar nas linhas da narrativa ficcional. Um exemplo é a luta de classes e o racismo, que aparece recorrente no enredo dos contos, como afirma o próprio autor em entrevista à revista *La voz de Galicia.es*, em 2010.

Esse resgate histórico através das memórias de Xosé Lois García se torna uma forma de preservar um passado que não se quer esquecer, configurando-se como verdade, e que também é um passado de grande importância histórica, pois representa a vida cotidiana e particular, a história das pessoas comuns, cujo registro através da escrita garante o reviver da memória cultural do grupo de pessoas, para que o correr do tempo e a disseminação da história oficial não acabem por provocar seu apagamento. Por outro lado, não se trata somente de preservar uma memória para que não se perca; ao ficcionalizá-la o escritor também está criando uma rede de influências mútuas entre passado e presente, uma vez que a própria escrita acaba por ressignificar aquele passado e, ao fazê-lo, reconfigura também o presente. Nesse sentido, Bosi aponta que:

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 2009, p.46, grifos da autora).

A partir da recuperação da memória, transformamos o presente e mudamos a perspectiva sobre o passado. Porém, essa memória não aparece em estado puro, pois, quando ativada, se mescla com imaginação e interpretações do narrador que, já maduro, olha para o passado criticamente. Nesse sentido, é pertinente recorrer às palavras proferidas no momento da arguição durante a defesa de tese de livre-docência de Ecléa Bosi: “uma lembrança é como

um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Burilar, lapidar, trabalhar o tempo e nele recriá-lo constituindo-o como *nosso tempo*” (BOSI, 2009, p.22, grifo da autora). Esse burilamento garante uma nova perspectiva em relação ao passado recuperado.

Esse registro através da memória, ao mesmo tempo, colabora para a construção da identidade de um grupo de pessoas, pois, ao recuperar a tradição de um povo, acaba por colaborar para a preservação dela, uma vez que não podemos nos apoiar somente no presente para contar sua história, ela é construída historicamente ao longo do tempo. Assim,

Narrar a história de um povo a partir apenas do tempo presente, tempo fragmentado, direcionado, [...] é negar a articulação de épocas e situações diferentes, o simultâneo, o tempo da história e o pensamento do tempo. Ora, é essa articulação que permite diferenciar condutas múltiplas no tempo e reconhecer que práticas políticas e culturais, consideradas estranhas e indesejáveis em determinado momento, sejam vistas de maneira diferente em outro (NOVAES, 1996, p.9).

Há, portanto, uma revisão dos acontecimentos vistos por um ângulo novo que, em *Xente de Inverno*, se configura pelo foco nas situações corriqueiras das pessoas comuns, nas micro-histórias que não foram outrora contempladas e que representam literariamente a realidade dos cidadãos galegos na história oficial. Sendo assim, a lembrança imortalizada em um relato ficcional pode conter elementos por vezes não percebidos ou deixados de lado pelos historiadores, uma vez que, em grande parte das vezes, eles priorizam os fatos documentáveis e não a vida cotidiana. Já a memória resgatada pela ficção pode revelar detalhes da vida comum, os quais têm grande valor, uma vez que dialogam com a história oficial e completam ou questionam suas lacunas (HELLER, 2004).

Nesse contexto, a literatura de testemunho acaba por se localizar entre o real e o ficcional, de forma a criar um entrelugar em que se estabelece o espaço da memória. Essa abordagem importa na medida em que chama atenção para a impossibilidade de se representar um fato passado exatamente como ele ocorreu. Da mesma forma, um não pode eliminar o outro, isso quer dizer que, para se chegar o mais próximo da verdade, a recuperação da memória deve considerar o real a partir do discurso da ficção (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 10).

A articulação do real e do ficcional permite que se possa chegar ao quiasmo explicitado por Seligmann-Silva (2013), que consiste na estetização da política e politização da arte, uma vez que as duas concepções estão sempre imbricadas e há interesse recíproco nesse imbricamento. Esse movimento aponta para o fato de que “Toda obra de arte, em suma,

pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie” (2013, p.12), na medida em que há sempre uma origem de tensão na construção da cultura. Tal afirmação vai ao encontro da proposição encontrada nas teses “Sobre o conceito da história”, que afirma que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p.225). Os bens culturais, segundo o pensamento de Benjamin (1987), compõe a História tal qual nos é dado conhecer e revisita-la se constitui como fundamental no processo de resistência contra sua estratificação. Esse conceito se esclarece no teor dos eventos narrados em *Xente de Inverno*, os quais articulam o passado histórico da Galícia com os testemunhos sobre esse passado – que é traumático -, ambos recuperados à luz do presente.

Essa articulação entre o presente e o passado pode se dar de várias formas. Um fato histórico pode ser analisado e reconstruído através do olhar do historiador, ou então, pelos relatos de pessoas comuns, que viveram e sentiram os episódios que estão sendo contados; de qualquer maneira, é possível olhar para o passado à luz das concepções do presente, reconstruindo-o de forma crítica.

Ao discorrer sobre a representação literária da Shoah, por meio da literatura de testemunho, Seligmann-Silva (2013), chama atenção para a importância da abertura para esse tipo de escrita, por se tratar de um discurso de sobreviventes. Esse discurso é duplamente importante. Primeiramente, porque o registro historiográfico, mesmo sendo de grande valor documental, não dá conta da “experiência”; depois, porque a rememoração é indispensável para o sobrevivente,

Enquanto o sobrevivente vive o “drama do testemunho”, que está irremediavelmente ligado a um processo dialético e complexo no qual recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis (ele em certa medida recorda para se esquecer e porque não consegue esquecer-se precisa narrar), por outro lado, o papel da historiografia é o da investigação “científica”, baseada em documentos e visando o esclarecimento e explicação do ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.15, grifos do autor).

Enquanto o sobrevivente vê na memória uma forma de dar conta da experiência, o historiador busca preencher as falhas deixadas pelo discurso da memória,

[...] corrigindo suas falhas – típicas do processo de recordação, sobretudo quando se trata da memória de vivências traumáticas como a vida nos campos de concentração. A historiografia corrige o elemento unilateral da memória – que é, a um só tempo, *individual* e *irredutível* aos conceitos e generalizações e faz parte da construção da memória individual e coletiva -, assim como a memória refreia a arrogância do discurso historiográfico, com sua pretensão de “dar conta” de todo o “passado”. Apenas para a

historiografia vale o particípio “passado”; para a memória, o “passado” é ativo e justamente “não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.16, grifos do autor).

Dessa maneira, a memória se torna ferramenta eficaz contra a normalização de um passado unilateral, uma vez que, mantendo-o sempre ativo e revisitando-o à luz das concepções presentes, não permite que ele se estratifique como uma verdade absoluta. Assim, a rememoração também age como uma forma de resistência, garantindo a manutenção da história dos vencidos.

Em *Xente de Inverno*, Xosé Lois García, busca resgatar a essência de episódios vivenciados pelo povo galego, narrando-os em forma de contos que tem um tom de testemunho. Como se sabe, em qualquer narração que pretenda recuperar histórias de um tempo passado, o fato eleito para ser recuperado à luz do presente sempre ganhará novos contornos e perspectivas, dependendo de quem conta, quando, como e com que objetivo.

As memórias do povo galego - que foram ao mesmo tempo vítimas e testemunhas da opressão e injustiça sofridas historicamente - alimentam o conteúdo em toda a produção literária de Xosé Lois García. Motivado por tais questões, sua escrita configura-se, portanto como forma de atuação na sociedade em defesa da causa galega. Ao ficcionalizar os momentos de tensão, medo, dor e sofrimento – e também alguns poucos de alegria - Xosé Lois García mantém viva sua memória, que é também a memória coletiva (daquele grupo social), por meio da escrita. De acordo com Seligmann-Silva, o desafio do historiador consiste em equilibrar “três níveis de registro do passado: o da memória individual, o da memória coletiva e o da historiografia.” (2013, p.17). O passado, portanto, também é reconstituído por meio da memória, daí a importância desse registro.

Para Halbwachs (2004), a lembrança ocorre no contato com os outros, não importando de que maneira isso se dá - se é por uma presença efetiva, ou indireta - o fato é que a lembrança não é exclusivamente individual,

A primeira vez que fui a Londres, diante de Saint-Paul ou Mansion-House, sobre o Strand, nos arredores dos Court's of Law, muitas impressões lembravam-me os romances de Dickens. Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho [...] Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles (HALBWACHS, 2004, p.31).

O contato alimenta a lembrança, seja através da presença física, seja por outras manifestações culturais que criam a ligação necessária para evitar o esquecimento, o qual, para Halbwachs (2004), se dá pela perda do contato com o grupo onde a lembrança foi gerada. A perda de identificação com o meio social onde circulava a lembrança a torna enfraquecida, porque não é alimentada constantemente pelo grupo de pessoas,

Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (HALBWACHS, 2004, p.38-9).

Nesse sentido, entendemos que o texto literário interfere de dois modos no seio da sociedade que ele expressa: de um lado, é uma maneira de agir nela, ao mesmo tempo em que, através da escrita, dissemina valores comuns a ele e a sua comunidade; de outro, é uma forma de conservar a memória de um povo enquanto grupo e, por conseguinte, fortalecer os laços que o constituem como tal. Dessa maneira, Xosé Lois García atende ao seu interesse ideológico em manter vivas as memórias da Galícia, sua terra natal, recuperando e conservando a identidade daquele povo. Dessa forma, contribui para um projeto maior, de atualizar um passado histórico que deve sempre ser revisto e discutido à luz das concepções presentes, para que não se caia na falha comum de disseminação de uma única história, contada a partir do ponto de vista hegemônico.

Do ponto de vista estético, a sobriedade com que os discursos são expressos no texto remete à dura realidade que se quer representar. A forma do texto ganha um teor simbólico na medida em que a narração se abstém de certas construções mais abstratas, barrocas ou grandiloquentes,

O feirante saca unha tixeira para marcar a vaca e cando intenta acuñar a súa primeira inicial o Pombeiro lágalle un agillonazo e a tixeira brinca polo chao. Lémbralle que a vaca antes de ser marcada ten que ser pagada. As varas dos feirantes dos feirantes érguense por enriba da cabeza do Pombeiro e ninguén se atreve en acionarlle un golpe. O cabecilla dos feirantes dalles unha contra seña e todos voltan a vara a seu ponto de partida. O comprador pecha o trato, dalle a mao e recrama a presenza da muller do vendedor para que ela dea a conformidade da venda. Todo se cumpre en tensos minutos. O Pombeiro cobra a vaca, sácalle a sogá e faille unha cruz na frente co pulgar e parte para un lugar indeterminado da feira (GARCÍA, 1995, p.88-89).

A negociação da vaca de Pombeiro na Feira do Cinco -evento tradicional na Galícia que dá título ao conto - é narrada sem rodeios desde a tensão pelo pagamento até seu desfecho. Ao mesmo tempo, expõe como se dão as relações humanas no cotidiano. A tesoura para marcar a vaca, as varas dos feirantes, a soga para amarrar a vaca, expõem uma realidade humilde e, por essa razão, desencadeadora das condutas de alerta das personagens, sempre prezando por garantias para não perder o pouco que tem. A linguagem simples e a abreviação na apresentação dos eventos no enredo, garantem que a narrativa mostre também na forma a dinâmica da vida sem cerimônias, sem pompas, (porque difícil de ser vivida), vivida conforme se pode, dentro das limitações impostas e que a própria condição impõe.

Assim, a escrita emerge como um movimento crítico, no sentido de denunciar realidades e causar reflexão através da ficção, em prol de questões políticas. A literatura permite que se chegue mais perto da verdade do que a própria realidade, pois está livre das máscaras sociais que são vestidas dia a dia pelo ser humano. De fato, a ficção tem o poder de dizer grandes verdades, de acordo com Dante Moreira Leite: “A verdade total, seria, assim, obtida com a total fantasia. Seja como for, a ficção parece mais completa que a biografia puramente narrativa, assim como a caricatura parece mais reveladora do que o retrato.” (LEITE, 1979, p.25). Com efeito, todo o trabalho intelectual do autor em questão volta-se para um processo de problematização de questões relevantes para o povo galego em toda a sua complexidade.

*Xente de Inverno* vai muito além dos limites da simples fruição, ele significa uma tomada de posição diante das injustiças sociais, uma denúncia das mazelas da sociedade no século XX. Sua postura engajada proporciona uma viagem pelas paisagens da vida comum da Galícia revisitando sua história e revelando nuances sutis não contempladas pela história oficial. Da mesma forma, atualiza questões universais que não ocorrem somente na Espanha, em Portugal ou na Europa, estão em toda parte: o sofrimento, a injustiça, a corrupção, o racismo, entre outros, questões inerentes a todos os povos do mundo.

### **1.5 Compromisso social e artefato literário**

O elemento social está presente nas obras de arte, mesmo quando esta procura negá-lo, caso bem ilustrado pela busca da perfeição formal do final do século XIX, em detrimento do

fator sociológico, pois as obras, ao insistir na negação, acabam por confirmar suas condições no mundo concreto. Mas dizer, então, que toda obra de arte é motivada pelo elemento social acaba por se tornar uma afirmativa muito reducionista, quando levada em consideração a complexidade pela qual é composta a criação literária. Antonio Candido (2010) lembra que a superficialidade consiste em apenas procurar identificar no texto a influência do meio social na obra de arte, quando, na verdade, o que ocorre é que o externo se torna parte constituinte da estrutura, passando a ser, portanto, interno. Quando se estuda somente os fatores externos à obra, tem-se um estudo de sociologia da literatura, que não propõe um estudo do valor da obra em sua totalidade, estética e ideológica.

Os fatores sociais, portanto, não são meramente ilustrativos, eles agem na estrutura da obra de arte e se associam aos fatores estéticos da obra; são parte fundamental para sua compreensão. Em certos casos é necessário compreender as condições sociais para poder “penetrar no significado” dos mesmos (CANDIDO, 2010). Em *Xente de Inverno*, essas condições desempenham um papel importante na compreensão de seu significado, pois elas estão intimamente ligadas ao plano do conteúdo. No conto “Perna Branca”, a representação da negociação do casamento de Delmiro com Lelia, é fundamental para desmascarar os costumes vigentes na sociedade galega da época, o que é materializado no texto por meio da figura do Perna Branca, intermediário da negociação do dote, que procura atender às ambições do noivo oportunista, revelando que esse arranjo casamenteiro, na maioria das vezes, era realizado por causa de interesses financeiros.

O último parágrafo do conto é momento decisivo para Lelia, que está em trabalho de parto,

Nos primeiros doores de parto a comadrona local observou que a Leila estaba en perigo, tiña a criatura ao revés como as súas irmãs, e que non había que malgastar o tempo para levala a Santiago. As noticias que chegaban do Hospital Xeneral eran de confusión e a señora Aurelia estaba sumida en pranto e rezos. O Delmiro aparentaba estar triste, mais aspiraba a que súa muller voltara nun caixón de piñeiro, máis tesa que un teixudo. Él presentía todo isto con ledicia e disimulo. Aos poucos días mandáronlle recado eu fora agardar o Celta, coche de línea de Santiago a Monforte, á cantina de Trasulfe, onde tiña a parada. Cando chegou o Delmiro, finxindo, con faz magoada e coberto cun lustroso traxe para recoller a difunta. Cando chegou o Celta, baixouse a Lelia cunha filla en brazos que ela lle ofreceu para que ollara a lindeza da nena. O Delmiro ensumiuse nunha gran tristura pensando que aquela criatura viñera ao mundo para sumar forzas á mai e á avó (GARCÍA, 1995, p.45-46).

A narração sintetiza em poucas linhas o clímax e o desfecho do enredo do conto que ocupa apenas seis páginas do livro. O conto em si é conciso e representa uma situação trivial das relações entre vizinhos na comunidade, recuperando uma tradição da cultura local.

Deste modo, a abordagem sociológica se apresenta como uma das categorias de análise da obra literária; em alguns casos ela terá maior visibilidade na obra, como em *Xente de Inverno*, cujo elo entre as histórias consiste justamente na representação dos diversos tipos humanos da sociedade galega - sua cultura e seus costumes, pontos de vista e valores - nos tempos de repressão. A batalha diária dessas pessoas à margem da força do poder econômico e político espanhol nutre os enredos, sempre voltados para as questões mais conflituosas do ser humano ou, dizendo de outro modo, entre os seres humanos.

De fato, não se pode pensar a literatura sem considerar o contexto social atrelado a ela. Já dizia Antonio Candido (2010) que só se pode compreender uma obra em sua integridade se a interpretação basear-se nas associações de texto e contexto dialeticamente. Para o crítico, “[...] forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CANDIDO, 2010, p.35) e determinam as condições materiais em que a obra vai ser produzida, bem como suas implicações para a coletividade.

O artista tem, portanto uma função social, uma vez que, por meio de sua arte tem a capacidade potencial de, senão transformar o leitor, ao menos causar o estranhamento necessário para sua reflexão. A aspiração artística é primeiramente individual e, depois de repercutida no grupo, torna-se social. Por isso, não se pode pensar a obra, o artista e o leitor como instâncias separadas; há entre eles influências recíprocas que levam ao resultado final da obra de arte. Do mesmo modo, Candido mostra que há uma discussão infrutífera no que diz respeito à motivação da obra de arte: se parte do individual para o coletivo ou faz o processo inverso. Isso porque o impulso criador: “[...] surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas. Isto nos leva a retomar o problema, indagando qual é a função do artista, qual a sua posição social e quais os limites da sua autonomia criadora.” (CANDIDO, 2010, p.35).

Essa discussão se torna pertinente para o entendimento do nosso objeto de estudo, uma vez que elucida o posicionamento do artista diante da sociedade, se não como agente de transformação, ao menos problematizador das questões sociais de seu tempo. Ora, sabemos que Xosé Lois Garcia, desde muito jovem se interessou pela sociedade ao seu redor, e sempre procurou interferir nessa realidade com o ideal de colaborar com sua transformação: “Actuou sindicalmente e na clandestinidade, lutando por ideais políticos de caráter socialista e em

especial pela emancipação da Galiza.” (MOURA, 2004, p.10). Porém, não se pode reduzir a obra de arte às vivências do artista - é “diferente e mais amplo” (CANDIDO, 2010, p.32) – pois, seguindo na esteira do pensamento de Candido, ele, para criar, estabelece relações entre o que há de disponível na civilização para desenvolver seus temas e formas, os quais são moldados a um público.

Da mesma forma, não basta que afirmemos que os fatores sociais influenciam a obra, tampouco que digamos que a arte influencia no meio social, pois isso ocorre em toda obra de arte:

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e receptores de arte (CANDIDO, 2010, p.30).

Ora, se é da natureza da obra de arte sua perspectiva dialética com a sociedade, o questionamento que emerge desse discurso é o papel do autor nesse processo, ou melhor, o que define o autor comprometido socialmente, o que o diferencia dos demais. Em primeiro lugar, para além das forças sociais que guiam o artista, é necessário haver uma identificação das pessoas com as aspirações individuais do autor. Nesse contexto se cria uma situação propícia para que o autor faça repercutir valores e ideologias pertencentes à coletividade (CANDIDO, 2010, p.35). Somado a isso, é preciso que o autor tome para si a tarefa de utilizar a sua obra como um instrumento problematizador de questões caras a ele e importantes para seu tempo e o contexto em que está inserido; condições que se mostram nítidas em toda a produção de Xosé Lois García, incluindo aí, além da literatura, suas produções jornalísticas, cujos textos se voltam principalmente para questões políticas e sociais importantes, entre elas, a reivindicação da nacionalidade galega.

Um bom exemplo de seu envolvimento com a política é o surgimento de *O Mallo*, porta-voz da IDGA (Irmandade Democrática Galega), que tinha dois propósitos: o primeiro era apoiar a organização dos emigrantes galegos na Catalunha, os quais reivindicavam a identidade nacional galega e o segundo atuar como um meio de debate e denúncia das agressões sofridas pelo povo galego. Xosé Lois era responsável pelas ilustrações e por quase todos os artigos. O resultado de seu engajamento é uma produção vasta e variada, contando com diversas contribuições jornalísticas como a coluna “Ecos da Berenguela”, do jornal

*Galicia Hoxe*, entre outras; publicação de antologias, ensaios e estudos de crítica literária das literaturas galega, africana, cubana, portuguesa e brasileira. Dedicou-se, concomitantemente, à criação literária, escrevendo poesia, narrativa e teatro.

Por esses exemplos, vê-se que o envolvimento político-ideológico do escritor configura-se como elemento fundamental de sua produção, e é nesse aspecto que situamos o engajamento de Xosé Lois e sua importância no contexto da literatura galega.

Nesse sentido, o trabalho da literatura engajada configura-se como uma iniciativa que parte de um posicionamento do autor frente aos problemas do mundo. O autor engajado se recusa a passar pela vida de forma passiva e, por essa razão, age em seu meio, atitude que se materializa na obra de arte (DENIS, 2002). Trata-se de uma relação íntima entre o posicionamento ideológico do artista e a obra de arte que resultam do seu compromisso com uma sociedade ou com uma ideologia. Esse pensamento se filia na afirmação de que “o que autentifica parcialmente o texto engajado é antes de tudo o engajamento do escritor, segundo um processo de intercâmbio mais complexo e ambíguo do que parece entre a obra e seu autor” (DENIS, 2002, p.45). Por meio da literatura, o autor atua na sociedade:

[...] diferentemente do intelectual que se constitui como tal, deixando o terreno da literatura, o escritor engajado deseja fazer aparecer o seu engajamento na literatura mesmo; ou, dizendo de outra forma, deseja fazer de modo que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus atributos, seja parte integrante do debate sócio-político (DENIS, 2002, p.22).

A literatura engajada não se desvincula de sua especificidade estética, que é o texto literário como arte, mas esse texto deixa de ter uma finalidade em si para servir a um propósito que o transcende. Esse propósito dependerá do contexto em que o engajamento surge e, portanto, dependerá da realidade que o gerou. A realidade vivenciada servirá de pano de fundo para as discussões que o autor engajado promove através de seu texto. Nesse sentido, “todos os textos tributários do engajamento são marcados pelo acento que eles colocam sobre a pessoa do seu escritor” (DENIS, 2002, p.45). É uma escrita que não se separa do que o autor é, do que ele pensa, de seus valores e, por isso mesmo, é possível se notar sua visão de mundo.

Mas esse posicionamento do escritor frente aos anseios do seu tempo não se faz de forma panfletária, sua manifestação se dá na forma do texto literário, representado esteticamente:

[...] na escritura engajada, a presença do escritor não se traduz por um trabalho formal preciso e composto, ela se manifesta apenas no estilo; ela antes aparece no *tom* do texto: o tom é aqui com que a marca do autor, o que se passa na escritura da sua voz e das suas inflexões, o que indica difusamente sua presença (DENIS, 2002, p.45, grifo do autor).

Ora, em *Xente de Inverno*, realidade vivida e ficção se unem para representar ficcionalmente as questões que definem Xosé Lois García como autor e como ser humano: defesa do povo galego, desvelando os problemas enfrentados por eles ao longo de anos, buscando preservar a sua identidade e sua língua. Esse aspectos da história do povo galego fazem parte da história de Xosé Lois, de sua constituição como cidadão. Nesse sentido, encontramos a realização plena da afirmação de que “o escritor engajado não faz quase a distinção entre o que ele tem a dizer e o que ele é.” (DENIS, 2002, p.54).

Os textos de Xosé Lois trazem cenas corriqueiras, mas carregadas de significação e ideologia contra-hegemônica. Um retrato da vida comum com seus problemas comuns, porém capazes de representar uma problemática que é universal: a luta contra as injustiças sociais; esse é o fio condutor que une toda sua produção.

Pela análise de sua obra é possível perceber a dimensão humana do escritor e intelectual Xosé Lois García, sempre dedicado e envolvido com as questões da Galícia e dos galegos, bem como inconformado com qualquer tipo de desigualdade, perseguição ou privação de direitos. A obra do autor galego reflete e refrata os ideais que ele defende e são as palavras que servem de instrumento para a luta constante por igualdade e liberdade.

## 2 LITERATURA E HISTÓRIA

“Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”

(Walter Benjamin)

Toda obra literária pode ser lida como um diálogo com aspectos históricos, sociais, políticos ou econômicos, os quais fazem parte da realidade em que se circunscreve a obra. Neste capítulo, estudaremos a forma como aspectos históricos, sociais e culturais da produção de Xosé Lois García são representados esteticamente. Buscaremos, portanto, explicitar a perspectiva histórico-ideológica das narrativas de *Xente de Inverno*, engajadas no sentido de mostrarem o ponto de vista dos vencidos.

Primeiramente, realizaremos uma contextualização teórica sobre a modernidade explicitando as modificações na cultura, política, economia por conta da consolidação do capitalismo, e discorreremos sobre como essas alterações se refletem na arte. Prosseguindo com a reflexão, discutiremos teoricamente as relações entre literatura e história, explicitando a importância da revisão da última pela primeira, de modo a mostrar outra face das condições capitalistas de vida. Após, analisaremos como se dá a intersecção entre literatura e história em *Xente de Inverno*.

### 2.1 Modernidade em ruínas

A modernidade significou o surgimento de uma nova postura para o homem e, por conseguinte, para toda espécie de produção que gire em torno dele. Na literatura isso simbolizou uma mudança de atitude do artista em relação à vida e também uma nova forma de recepção do público. A arte passou a ser apreciada de outra forma, mais superficial, e o conceito de belo descrito por Baudelaire (1996), foi condicionado às circunstâncias sociais do momento. Para ele, o belo é formado por dois elementos, um eterno e invariável; e outro circunstancial, que corresponde à moda, à moral, aos costumes vigentes em uma época. A mudança na configuração do pensamento moderno trouxe para a arte em geral uma forma de apreciação diferente dos clássicos.

Segundo Baudelaire (1996), é intrínseca à Modernidade a transitoriedade das coisas, e o artista deve buscar extrair de tais configurações o que há de essencial e eterno. Para ele, a

“Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1996, p.25).

Por isso, o artista moderno é, sobretudo, um observador, possui uma curiosidade de uma criança, ele é um “homem do mundo” porque se interessa por tudo que se passa ao seu redor, o que há de mais cotidiano e que expressa o espírito dos homens. Esse apreciador da vida é “homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p.16), e, assim, ele extrai das cenas triviais um sentido universal.

A movimentação, os gestos, as atitudes das pessoas podem revelar o espírito de seu tempo e quando o artista considera a obra de arte hermeticamente, debruçando-se somente na recuperação imparcial do passado, deixa de revelar o que há nela de mais profundo. Segundo Baudelaire (1996) a obra é composta também pelo tempo, e materializa o espírito de onde provém, por isso, o artista que tenta recuperar o passado, tal qual era apresentado outrora, “De tanto se enfrontar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações.” (1996, p.28, grifo do autor).

É a partir da memória que a criação se viabiliza, porém esta última não pode figurar como um empecilho à primeira, pelo contrário, seguindo o pensamento de Baudelaire, há que haver uma liberdade e um exagero necessário para captar a verdade que se quer revelar. Ao delinear os contornos, sem se ater a um modelo, emergem na obra valores escondidos por detrás das coisas mais triviais, e é nesse ponto que se localiza a essência que se busca. O presente tem muito a oferecer ao artista o extrato necessário para sua criação, pois cada época tem sua beleza particular, assim como seus horrores. Da mesma forma, tem em potencial uma capacidade de ressignificar o passado.

O cotidiano do homem moderno é o laboratório do artista, o qual assiste a tudo com olhar de espectador interessado em extrair o sentido das mudanças trazidas com a Modernidade. Apesar da França passar por um período de grande repressão política, foi um momento de grande prosperidade econômica, o que fez emergir a classe burguesa capitalista, de um lado, e de outro, o proletariado urbano. A partir disso, se desenvolveu uma “cultura do consumo e do luxo” (DENIS, 2002, p.198) os valores e atitudes passaram a representar os interesses dessa classe, a qual estava preocupada apenas com seus interesses próprios.

A figura do Dândi, sobre a qual se debruça Baudelaire (1996) no ensaio *Sobre a Modernidade*, busca incessantemente sua “*distinção*” agindo de forma ativa e individualista,

encerrado em sua superioridade aristocrática. Resumidamente, o dândi representa o homem burguês de seu tempo:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte (BAUDELAIRE, 1996, p.47).

O homem moderno passa a valorizar aquilo que o individualiza e os valores tornam-se, nesse período, cada vez mais efêmeros. Desenvolve-se uma cultura de mudanças, em que tudo ocorre muito rápido e, por essa razão, acaba se tornando superficial. É um momento em que se dá grande importância para a aparência, os modos de vestir, as posturas aristocráticas, as reuniões sociais, os costumes se tornam metas da alta burguesia que passa a se preocupar com a imagem que pretende mostrar.

Tal postura moderna tem reflexo também na arte, que acompanha as mudanças históricas e sociais, não que ela apenas seja um reflexo delas, mas também atuando como uma reação à realidade posta. Leyla Perrone-Moisés (1998), em seu texto “A Modernidade em ruínas”, o qual motivou o título deste capítulo, explica que nas artes, o período da alta modernidade – que se iniciou nas vanguardas históricas e seguiu até meados do século XX – se institucionalizou, por assim dizer<sup>1</sup>. A arte moderna deixou de causar o impacto vanguardista de antes e passou a ser considerada um modelo para as gerações das décadas subsequentes. Diante disso, emergiu o desejo da novidade, porém, tinha-se a impressão de que “*tudo já havia sido feito*” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.177, grifo da autora). A arte passou a buscar a partir daí formas de inovação.

Nesse contexto, a arte moderna passou a circular nos mais diferentes veículos de comunicação, como o cinema e a publicidade, só para citar alguns exemplos. Esse movimento acabou por popularizá-la, porém, de uma forma que não era a esperada pelo pelos artistas revolucionários da modernidade. De acordo com Perrone-Moisés (1998), tais criadores de arte pretendiam “integrar a arte à vida até que ela se tornasse desnecessária”, ou seja, que ela cumprisse com sua missão libertadora de revelar as verdades escondidas sob as máscaras do real. O que ocorreu foi que esse processo não teve o desfecho esperado, “porque a arte moderna foi assimilada pelo mercado e, em vez de ‘tornar visível’ o real, como propunha Klee, permeou o real e tornou-se ela mesma invisível.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.177).

<sup>1</sup> De acordo com Habermas (1992) a modernidade não se esgotou, é um projeto inacabado, uma vez que ainda não se venceram as situações de opressão e colonização.

A arte passou a figurar como um produto capitalista com vistas ao lucro em detrimento da atividade “emancipadora do homem” a que se propunha inicialmente. Segundo Perrone-Moisés,

A arte moderna, que surgira como escândalo, em ruptura com o público, está por toda parte. Em meados do século, os teóricos da escola de Frankfurt discutiam a relação entre arte e política em termos de ação emancipadora do homem. Hoje, não vemos nem estetização da política nem politização da arte; o que vemos é uma circulação indiferente da arte, como um dos bens de consumo da sociedade capitalista.

A literatura, que durante séculos ocupara um papel relevante na vida social, tornou-se cada vez menos importante. Na ‘sociedade do espetáculo’ (Guy Debord), a escrita literária fica confinada a um espaço restrito na mídia, pelo fato de se prestar pouco à espetacularização (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.177).

Do mesmo modo, as mudanças na vida social, econômica, política tiveram impacto direto na configuração do público leitor, que alterou seus gostos e preferências, bem como sua recepção da literatura. Num mundo em que tudo é efêmero e o tempo, escasso, a audiência busca cada vez mais leituras que possam ser feitas rapidamente, que não tomem muito tempo dentro da vida agitada. A cultura de consumo fez emergir, conseqüentemente, a demanda por uma literatura de consumo, de leitura fácil e prazerosa, longe dos cânones. Surge, então, a busca por best sellers, livros de autoajuda, entre outros, o que gera uma reação em cadeia: as editoras, conforme aponta Perrone-Moisés (1998), não sobrevivem comercialmente se não atenderem a esse público.

No mundo moderno, as pessoas têm cada vez menos tempo para se dedicar as atividades culturais, não há mais espaço para o ócio, citado por Benjamin (2012), ao passo que a “leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.178). Para a autora, isso acontece porque é muito difícil para a literatura competir com as mídias atuais, muito mais atrativas e de fácil apreensão.

Portanto, nos anos que sucedem a alta modernidade, há uma inegável mudança, que se deve, em parte, ao desfecho inesperado e desfavorável aos propósitos modernos. A literatura focada em um projeto que visava a ampliar os horizontes do homem em sociedade está em ruínas. Mas nem todos os escritores seguem essa nova configuração que está se formando. Ainda há aqueles que resistem no propósito instaurado pela arte moderna. Esse é o caso de Xosé Lois García, que mesmo sendo um autor contemporâneo, mantém vivas as aspirações da modernidade.

Dentre os elementos que caracterizam a modernidade, um deles está presente em Xosé Lois García de forma central, a crença de que a arte atua politicamente de forma “indireta”, conceito que é evidenciado por Perrone-Moisés (1998) como sendo um “projeto de crítica da ideologia dominante, visando uma conscientização e uma tomada de posição política” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.184). Ora, o engajamento evidente percebido nos textos do autor galego vem corroborar tal afirmação, de maneira que a discussão de classes e a defesa das minorias são constantes em *Xente de Inverno*.

Ainda, pode-se notar nas linhas da narrativa, a presença de outros elementos modernos, elencados por Perrone-Moisés, tais quais: “a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico (integrar arte e vida); [...] a afirmação da autonomia do estético, mas com a convicção de um poder indireto da literatura sobre o real; a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.187). Essas características se manifestam por meio da presença de um diálogo permanente entre literatura e história, tendo em vista realizar uma leitura do passado, cotejando-o com a visão crítica do presente, através do ato narrativo.

Como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (1994), a narração tem papel muito importante para a constituição do sujeito, pois retoma um passado que de outra forma seria esquecido. A rememoração do passado contribui para a formação da identidade da humanidade, pois resguarda sua memória do esquecimento. Nas palavras da autora, “[...] literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte’ (Gide) dentro da nossa frágil existência humana.” (GAGNEBIN, 1994, p. 4).

Ao visualizarmos um cenário de modernidade em ruínas, vemos emergir dos escombros uma pluralidade de particularismos que buscam atacar a legitimidade do cânone ocidental, partindo de pontos de vista restritos aos seus interesses privados. Isso tem refletido, inclusive, nas articulações do sistema acadêmico, gerando discordâncias internas que acabam por refletir no encaminhamento do ensino da literatura. O argumento utilizado é a condenação de obras que reforçam a ideologia dominante, em outras palavras, eurocêntrica. Tais questões têm se tornado uma ameaça à literatura uma vez que privilegiam um ponto de vista particular e unilateral, que se impõe como sendo o mais importante e, ao mesmo tempo, prescinde de questões relevantes e necessárias, não simplesmente porque representam a tradição, mas porque ignoram um processo que é histórico (PERRONE-MOISÉS, 1998).

A formação do cânone não se dá simplesmente por uma imposição. É o resultado de um processo que implica consenso e que se pauta na duração, na busca por uma universalidade e na hierarquia, seguindo o pensamento de Perrone-Moisés (1998). O que ocorre é que, na busca pelo “politicamente correto”, nas palavras da autora, muitas obras importantes da tradição são excluídas dos currículos, como é o caso norte-americano que deixou muitos autores de fora de suas listas porque veiculavam valores não aceitos pela sociedade atual. Há uma forte tendência em não se considerar “a consciência possível de cada época e as complexas relações entre autor e obra, literatura e sociedade.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.198)Essas ações, diz ela, tem tido um efeito danoso à construção do imaginário e à preservação da memória cultural. “As exclusões ideológicas têm tido um efeito imediato e lamentável nos currículos norte-americanos: Mark Twain e Faulkner, porque eram escravagistas; Hemingway, porque era caçador e machista” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.198).

Preservar o cânone não significa excluir as outras formas de realização artística, mas negá-lo, buscando excluí-lo do cenário das artes se torna uma atitude perigosa e também danosa, uma vez que ele representa “a memória cumulativa de um processo histórico” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.202). Ora, não se pode apagar a história, ela é um “patrimônio cultural da humanidade”. Isso não quer dizer que não se reconheça que o passado do ocidente tem valores refutados na atualidade. A literatura acompanha as mudanças histórica e sociais através do tempo e muda com elas. É também pela literatura que se faz possível realizar uma revisão do passado, sob o olhar do presente. Conservar a tradição literária é preservar as culturas passadas e com elas vislumbrar o futuro.

Por outro lado, Perrone-Moisés nos alerta que os extremismos conservadores também são nocivos e é preciso atentar para o fechamento. Trata-se de encontrar um equilíbrio entre a preservação da tradição e a abertura a novas possibilidades de realização. Ela afirma: “Querer dirigir ou orientar a cultura de modo autoritário é sempre nocivo para a mesma. O cânone, como a cultura, segue seu caminho. O que podemos fazer é contribuir para que esse caminho não seja desprovido de memória e de projeto.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.202). A memória revisitada é que cria as possibilidades de projeto, uma vez que é por meio da reflexão sobre ela que se pode visar o futuro e assim, seguir em frente. A mudança é necessária e inevitável e por isso deve ser conduzida de forma a evitar que algo se perca e pare de avançar. A respeito dessa assertiva, Jeanne Marie Gagnebin destaca na “Introdução” de *História e Narração em Walter Benjamin*, a reflexão benjaminiana que reconhece o “fim

das formas seculares de transmissão e de comunicação” (GAGNEBIN, 1994, p.6) e alerta para a necessidade de uma nova maneira de escrever a história.

A preocupação com os rumos da literatura é oriunda da cultura que se propagou com a globalização, a qual se apresentou como uma proposta de dissolução de fronteiras e democratização da cultura, mas que acabou por conduzir a uma homogeneização. Em uma cultura que se move em direção a privilegiar a técnica e a economia, a cultura de massa, que era inicialmente tinha uma proposta educadora para o público, tornou-se uma reprodução de uma arte tecnocrata e produzida para o consumo, perdendo cada vez mais a erudição libertária intrínseca à obra de arte até então. Isso culminou em uma realidade estética que difere daquela esperada pelos escritores-críticos modernos:

A cultura de massa, sobre a qual os artistas modernos depositavam esperanças de renovação de formas e técnicas, de democratização, ampliação e educação do público, tornou-se industrial em escala planetária e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela ao mesmo tempo cria e satisfaz. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.203)

Surge dessa produção cultural em série um problema que se tem reflexo direto na realidade, uma vez que ela acaba por reforçar novas formas de conduta humana que visam interesses particulares e, mais que isso, desenvolvem uma prática cultural que não humaniza, visto que é regida pela ditadura do poder econômico. Esse panorama é preocupante porque prioriza, seguindo o pensamento de Perrone-Moisés (1998), os particularismos em detrimento do universalismo.

Apesar de, aparentemente, as novas tecnologias estarem propiciando uma troca de informações culturais, o que se vê é uma padronização de comportamentos sociais que ignora a diversidade. A globalização, portanto, não promove a convivência harmônica entre as diferentes culturas, ao contrário, impõe um único padrão que acaba por apagar a riqueza cultural encontrada nas diferenças. Nas palavras da autora, “uma cultura universal, que consistisse na comunicação entre as culturas particulares sem que estas fossem brutalmente abafadas, parece um ideal impossível” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.204).

Em meio às ruínas da modernidade, a cultura de massa que se dissemina não é a cultura específica de uma nação ou continente, é uma cultura que tem suas origens no capitalismo obedecendo às leis do mercado e que procura atender ao gosto do grande público que é criado pela indústria cultural. Por isso, há um engano em pensar que esse processo de

dominação seja fruto da disseminação do cânone ocidental. Presenciamos hoje um apagamento das diferenças que atinge, inclusive, o próprio Ocidente,

[...] dentro do próprio Ocidente, europeu e americano, os valores estético-literários são diária e progressivamente vencidos por uma cultura de massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria de grife na indústria cultural. A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humana, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade, tudo isso está ameaçado de extinção (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.206).

A homogeneização da cultura confere à arte moderna um status de decadência que faz com que a obra de arte não mais impressione, inquiete, transforme a sociedade. Ora, a arte deveria ser justamente o entrelugar da realização das utopias, a mola propulsora do desenvolvimento humano, com seu poder de multiplicar saberes de forma a tornar a humanidade mais humana. Do mesmo modo, somente pela arte é possível duvidar das verdades tidas como absolutas e assim fazer uma revisão do passado, o que permitirá que se olhe para o presente de forma crítica, condição para o desenvolvimento de qualquer sociedade. Por conta disso as utopias se fazem tão necessárias, “sem a utopia, a história é aceita como fatalidade” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.206), e a função da literatura, segundo a autora, deve ser justamente não aceitar a realidade de forma passiva.

O projeto moderno visava justamente a criar uma literatura que não se dobrasse às condições já estabelecidas, ao contrário, seu intuito era promover a ruptura com a realidade com vistas a transformá-la criativamente. Na concepção moderna, a arte não deve servir aos interesses do público, mas sim, impactá-lo, abrir seus olhos para uma nova realidade que se coloca diante de seus olhos, e causar o estranhamento necessário para a mudança. Sobre esse aspecto da arte, Leyla Perrone-Moisés evoca uma citação de Otávio Paz que nos parece muito esclarecedora a respeito dos artistas modernos,

A literatura que eles fizeram não era trivial nem conformista, mas, pelo contrário, crítica, irreverente, agressiva, frequentemente complexa e difícil. Os clássicos modernos não lisonjearam os gostos, os preconceitos e a moral de seus leitores. Seu propósito não era o de os tranquilizar, mas de os inquietar, de os acordar (PAZ apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p.213).

Diante disso, encontramos-nos em um momento de busca por novas formas de realização da arte, as quais mantenham certos critérios valorativos que garantam que ela não perca seu poder emancipador e redentor do ser humano. Um desses critérios, e talvez o mais

importante, é não abrir mão da realização de leituras críticas da tradição, que façam emergir do passado vozes silenciadas ou esquecidas. É justamente essa qualidade intrínseca à literatura, reler o passado criticamente, que possibilita criar novas visões a seu respeito revelando pontos de vista que não foram explicitados outrora por força das condições históricas.

## 2.2 Literatura e história

As relações entre a literatura e a história, ou dito de outro modo, entre os discursos histórico e ficcional, são tão antigas que se torna uma tarefa difícil datá-las, afinal, ambos os discursos têm no mínimo duas fontes em comum, que os unem e ao mesmo tempo os separam: o passado, materializado pela leitura própria a cada um dos discursos, e inexoravelmente a referência ao mundo concreto, sobre o qual tanto a criação literária quanto a historiografia se debruçam para esmiuçá-lo e dar-lhe sentido. Segundo Luiz Costa Lima nenhum “[...] fato é histórico ou ficcional; ele assim se torna quando é selecionado por um historiador ou por um ficcionista.” (LIMA, 1989, p.109).

A ficção lança mão de um repertório imaginário que não tem compromisso com o factual, ao menos não no sentido clássico da mimesis. O compromisso da ficção é antes consigo mesma, ou seja, com a verdade própria do relato ficcional, com aquilo que a teoria literária nomeia como sendo a lógica interna do relato. A esse respeito, Luiz Costa Lima invoca Homero e nos lembra que, ao compor a *Iliada*, interessava mais a ele “vencer o intolerável filho do tempo, *lethe*, o esquecimento do que os homens fizeram” (2006, p.106), do que reconstituir o episódio de Troia de forma explicativa. A verossimilhança, entretanto, é mais que isso, pois negocia sentidos com o tempo histórico, com eventos próprios da natureza social. É uma negociação transgressora, porém, que muitas vezes prima por subverter a causalidade e a racionalidade que são peculiares aos discursos científicos.

Em contrapartida, é preciso que se diga que, embora a historiografia também se utilize de recursos narrativos e referenciais, como a literatura e, além disso, de um relato construído *a posteriori* e que passa pelo crivo de um sujeito discursivo, sendo assim em algum grau pessoal e subjetivo do ponto de vista da ideologia, isso não a exime de sua função documental, embasada por uma metodologia empírica. Enfim, afirmar tais semelhanças com a literatura não implica desvincular a disciplina histórica de sua natureza científica.

A proximidade que a narrativa estabelece entre a escrita da história e o discurso ficcional não determina que a história seja um gênero do segundo. Próximos, os materiais histórico e ficcional são facilmente permutáveis, sem que cada um, ao penetrar na territorialidade do outro, mantenha a sua identidade anterior. Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento (LIMA, 1989, p.106).

Em “A narrativa na escrita da história e da ficção”, primeiro capítulo da obra *A aguarrás do tempo*, Luiz Costa Lima busca delimitar os pontos que colocam em contato os discursos narrativos da ficção e da história, e o faz de modo eloquente, pois traz ao debate inúmeras referências que vão da filosofia e historiografia à sociologia, como Max Weber, Raymond Aron, Paul Veyne, Michel De Certeau, Hayden White, Michel Foucault.

Costa Lima auxilia a compreender como são frágeis e móveis as linhas que separam os relatos da história e da literatura. O discurso de Clio posto em questão, a musa da história simbolicamente, metaforiza e sintetiza o percurso cientificista da história como disciplina das Ciências Humanas. Nesse texto, inicialmente, Costa Lima discute como o discurso positivista da história tende a ser relativizado conforme se avança pelo século XX “O primado positivista do fato encontra sua pá de cal.” (1989, p.31).

O caráter nomotético da história, isto é, de cunho normativo, relativo à elaboração de regras, sendo assim, próprio de uma disciplina que propõe leis gerais para a compreensão de um determinado evento ou objeto, sofre a partir dos *annalistes* (École des Annales) um abalo dramático, já que se contesta a pretensão da história ao patamar de cientificidade. Nesse sentido, a reflexão de Costa Lima, a fim de demonstrar que o relato do historiador, assim como do ficcionista, está constituído por critérios de seleção e interpretação, além de uma carga de “infiltrações ideológicas”, cita Aron “A realidade histórica, porque é humana, é *equivoca e inesgotável*.” (1989, p.28, grifos do autor).

Não significa, como sublinha o crítico, que a história deixa de ser ciência, que é sua orientação enquanto discurso, mas que está em debate sua natureza narrativa, a qual reforça o parentesco com a literatura. A história, portanto, é relato, é narração, indiscutivelmente, mas o lugar do historiador é outro, diferente do ficcionista, porque aquele investe no aparato documental, na ordenação racional do tempo, isto é, baseando-se no princípio de causalidade, ao passo que este não tem esses mesmos compromissos. Ao contrário, talvez a literatura proponha uma subversão ou desconstrução da ordem do relato, ainda mais quando se trata da

literatura moderna. Entretanto, ao mesmo tempo em que se diferencia da ficção, a história se afasta das ciências exatas, visto que sua explicação não permite a predição, ao contrário, se apoia na retrodição, podendo classificar-se como um discurso quase-causal (COSTA LIMA, 1989, p.58). Assim, “Próximos, mas distintos, os discursos do historiador e do ficcionista se diferenciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador.” (COSTA LIMA, 1989, p.102).

A literatura, em seu jogo de luzes e sombras com a pretensa noção de verdade que permeia a razão moderna, investe mais na ideia da “construção de verdades” do que na tentativa de comprovar ou legitimar uma “única e grande verdade”. Não estando submetido ao protocolo de verdade, o narrador ficcional tem a liberdade a seu favor, a liberdade da interpretação, da mudança de foco, do poder deslocar-se por entre diferentes pontos de vista: “O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir um eixo próprio.” (LIMA, 1989, p.105).

Vargas Llosa nos lembra em *La verdad de las mentiras* que não há menos verdade em uma história pelo fato de ela ser inventada, e acrescenta que, muitas vezes, a mentira da narração expõe uma verdade antes velada pelas máscaras interpostas entre o sujeito interior e a sociedade. É intrínseco à literatura ficcionalizar o tempo histórico, ou seja, à sua maneira, a arte “conta mentiras”, mas isso não impede que os indivíduos se reconheçam nelas: “En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es.” (VARGAS LLOSA, 1990, p.6). A ficção nasce da necessidade do ser humano de experienciar uma vida que seja diferente da que ele vive, porque encontra na ilusão dos mundos de papéis e tintas projetados pela linguagem literária a materialização dos seus desejos, a possibilidade de realizar feitos que não estão ao seu alcance no mundo sensível.

Mas há várias possibilidades de representar um episódio da vida concreta. Um fato, quando é transposto em palavras, assume apenas um significado dentre outros muitos que poderiam representá-lo. Isso dependerá do objetivo do ficcionista e dos signos que escolherá para contá-lo. É o que ocorre em *Xente de inverno*, em que os contos trazem para o primeiro plano a realidade dos oprimidos, imprimindo à narrativa uma visão diferenciada daquela disseminada pela história oficial, realizando, assim, a redenção revolucionária defendida por Benjamin em suas teses. Ambos os campos de conhecimento carregam consigo uma carga de

realidade, no entanto, a narrativa ficcional transforma o passado esteticamente, tornando-o alegoria, “[...] representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar em la vida. Lo importante es esto: no es el carácter “realista” o “fantástico” de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción.” (VARGAS LLOSA, 1990, p.8). A verdade ficcional transcende as amarras do relato documental e alcança o âmago dos fatos humanos.

Da mesma forma, o tempo também age como transformador, uma vez que as histórias subsequentes vão se mesclando com os fatos passados e interferindo na concepção que se tem deles. Para Vargas Llosa, a “[...] vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden: organización, causa y efecto, fin y principio.”(1990, p.9). Dessa forma, a ficção oportuniza que se pense a realidade de uma maneira que somente é possível na literatura, qual seja, por uma perspectiva mais livre, mais criativa, é o momento em que o leitor pode julgar a vida e entendê-la melhor.

A ficção se apoia na experiência humana e se constrói a partir dela como pode ser verificado em nosso objeto de estudo, no qual as dificuldades, as situações corriqueiras, os costumes do povo são centrais para uma discussão maior da qual a ficção se encarrega, visando desvendar as nuances das verdades humanas escondidas nas suas ações. Trata-se de observar o mundo concreto e extrair dele percepções que a história documental não tem por objetivo fazer, dada sua fundamentação epistemológica. Nisso consiste uma das diferenças cruciais entre ficção e história, a saber, a maneira como cada um desses discursos se aproxima do real: se a história busca a concretude dos fatos, a ficção procura a abstração, mas não uma abstração ingênua, vazia, e sim crítica e libertária.

Nesse sentido, ela representa o “salto do tigre” de que fala Walter Benjamin, porque evoca o passado não para repeti-lo, ao contrário, procura alimentar-se dele e torná-lo “tempo-de-agora”, - assim como o tigre que com seu salto, em um instante, apropria-se de seu alimento - rompendo assim com a continuidade do tempo homogêneo e vazio e, com isso, desarticulando a continuidade da qual se serve a classe dominante. Ele é um salto dialético porque vai em direção ao passado, não para voltar a ele, mas para se abastecer do combustível que move a revolução realizável no futuro. Ele, portanto, “consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (LÖWY, 2005, p.120). As experiências passadas servem de inspiração para uma emancipação no tempo presente,

O passado contém o presente, *Jetztzeit* – “tempo-de-agora” ou “tempo atual”. [...] o *Jetztzeit* é definido como um “material explosivo” ao qual o

materialismo histórico junta o estopim. Trata-se de fazer explodir o contínuo da história [...] com a ajuda de uma concepção do tempo histórico que o percebe como “pleno”, carregado de momentos “atuais”, explosivos, subversivos (LÖWY, 2005, p.120, grifos do autor).

Segundo Michael Löwy, esses momentos de explosão da continuidade da história, servem como uma “arma cultural poderosa no combate presente” (2005, p.121) e permitem que se realize a mudança necessária para vencer a barbárie do agora. Nesse contexto, a literatura executa essa tarefa libertadora de revelar aos homens a verdade da qual necessitam, dando a eles condições de alterar a sua realidade.

À narrativa ficcional interessa, portanto, que a fantasia se aproxime ao máximo da verdade que precisa expressar, realidade concreta de um passado que em muitos casos é, nas palavras de Seligmann-Silva (2013), “inimaginável”, para cujos fatos a linguagem é insuficiente frente à experiência vivida. Nesse sentido, a fantasia reverbera a representação da experiência e a torna possível, justamente porque se desprende das amarras da objetividade,

Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. [...] sin “ilusión” no hay novela (VARGAS LLOSA, 1990, p.10, grifos do autor).

A ficção não é uma simples reprodução de fatos, ela é a manifestação dos desejos, dores, frustrações e entusiasmos que ultrapassam a concretude dos acontecimentos; ela completa e explica o que a materialidade da vida não é capaz. Os homens veem nela um alívio para suas incertezas, seus desamores, suas desilusões. Do mesmo modo, é a partir dela que pensam a sua realidade e se tornam ainda mais inconformados com ela, fazendo com que sejam menos submissos (VARGAS LLOSA, 1990, p.13).

[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis - insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas - que sabe muito sobre os homens. [...] ela (a literatura) encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (BARTHES, 2010, p.18-19)

A literatura e a história podem tratar do mesmo objeto, mas a forma e os objetivos são diferentes. A primeira busca as verdades subjetivas do ser humano, ao passo que a segunda dedica-se a narrar fatos com maior rigor epistemológico. Por isso, a verdade que permeia ambas não é a mesma; a literatura pode ter como base acontecimentos da história oficial, porém, sua atenção será voltada para os homens que os viveram, seus medos, anseios, angústias e, por que não, alegrias e vitórias.

Vale lembrar que os fatos narrados pelo historiador tradicional, em sua maioria, disseminam a história dos vencedores. Isso porque ele assume, segundo Michael Löwy (2013), uma atitude contemplativa do passado histórico e encara a história como uma sucessão de fatos impulsionados pela força do progresso, sem assumir uma postura crítica diante do passado. Já o adepto do materialismo histórico procura estabelecer uma relação dialética entre passado e presente, a qual permite que haja uma interação entre ambos, causadora de mudanças recíprocas, de forma que nada mais permaneça igual.

A história das classes oprimidas é um acúmulo de derrotas, o que apropriadamente nos lembrou Löwy (2013), citando entre seus exemplos a derrota da Espanha republicana. O estudioso explica que, “do ponto de vista dos oprimidos, o passado não é uma acumulação gradual de conquistas, como na historiografia “progressista”, mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas” (LÖWY, 2013, p.66, grifo do autor). O ponto de vista do historiador tradicional reproduz a história oficial como a história das vitórias da classe dominante, - e com ela se identifica - mas pouco tem a dizer sobre o outro lado, sobre os vencidos. A partir dessa condição, o historiador propicia a realização das intenções da classe dominante, e nisso consiste o perigo citado por Benjamin em sua tese VI, “transformar tanto a história do passado – a tradição dos oprimidos - quanto o sujeito histórico atual – as classes dominadas, “novos destinatários” dessa tradição – em instrumento nas mãos das classes dominantes” (2013, p. 66, grifo do autor). É necessário romper com essa linearidade do tempo histórico, de forma a provocar a revolução tanto do passado como da condição presente para que seja possível evitar a catástrofe do agora.

Nesse percurso, a literatura se estabelece como um documento da cultura que realiza de forma muito eficaz esse resgate redentor do passado em seus instantes revolucionários. Ao lado da história oficial, ela cumpre seu papel de emancipação do homem. Vargas Llosa explica que “[...] autônomas e diferentes, a ficção e a história coexistem, sem que uma invada ou usurpe os domínios e as funções da outra” (1990, p.16) e essa distinção é necessária

porque são partes fundamentais de um todo que representa a identidade, a cultura e a trajetória dos povos; pode-se dizer que uma completa a outra, numa relação dialética.

A apropriação do discurso ficcional é recurso fundamental para garantir as liberdades necessárias ao ser humano; pois a partir dele é que os indivíduos podem pensar a vida longe da repressão e se indignar com a condição estabelecida, garantindo que estejam menos submissos aos caprichos do poder. Nesse ponto, a literatura garante muitas conquistas para o ser humano,

De esa libertad nacen las otras. Esos refugios privados, las verdades subjetivas de la literatura, confieren a la verdad histórica que es su complemento una existencia posible y una función propia: rescatar una parte importante – pero sólo una parte – de nuestra memoria: aquellas grandezas y misérias que compartimos con los demás en nuestra condición de entes gregarios. Esa verdad histórica es indispensable e insustituible para saber lo que fuimos y acaso lo que seremos como colectividades humanas(VARGAS LLOSA, 1990, p.20).

A literatura garante que o homem não se conforme com as condições impostas; ela causa nele um despertar para uma nova consciência e isso é o motor de inúmeras mudanças - ou, pelo menos, fator de resistência. Em *Xente de Inverno*, todos os contos têm destacadas discussões que levam à tomada de consciência e problematização da situação imposta. Um exemplo esclarecedor pode ser verificado no conto “Señora da brancura e o maioral”, no qual o substrato ficcional se entrelaça com a história da proclamação da Segunda República, ocorrida no ano de 1931, e dá a esse episódio histórico contornos particulares, os posicionamentos políticos divergentes entre camponeses pobres e os ricos donos de terras; enquanto os moradores de baixa renda apoiam o regime e já planejam suas reivindicações, garantidas pelo regime democrático, os senhores de posses ainda cultivam a defesa da monarquia.

Nesse conto, as discussões sobre o conteúdo do discurso que Xecas de Pacio iria proferir, em virtude da recém-proclamada república, fazendo reivindicações em prol de Pesqueiras, sua comunidade, conduzem o leitor a uma reflexão que revela as articulações (ou sua falta) do jogo político. A visão idealista de Xecas, ao mesmo tempo consciente e, de certa forma ingênua, o leva a agir de forma impetuosa, carente dos trejeitos necessários para lidar com tal situação: ele quer fazer várias exigências ao presidente, sem medir a repercussão de suas palavras. Para desarticular o grupo, o Fidalgo interfere, freando o ímpeto da personagem,

Xequiñas: penso qué desexas a confrontación coas novas autoridades! Queres levarnos ao suicidio colectivo enfrentándonos co crego, bispo e papa. Non home non, as cousas non son tan simples nen tan dereitas como a ti as presentas. [...] As cousas deben ir máis calmas, non sexa que nos traten de socialistas e todas as nosas propostas recuen. Hai que ser máis intelixente. Hai que ir pouco e pouco. Temos que ser raposos... Raposos que se fan o morte e cando teñen a galiña perto: zás e zás! (GARCÍA, 1995, p.63).

As palabras do Fidalgo representan o elemento que dissolve a acción revolucionária dentro do enredo, deixando entrever narrativamente as manobras do discurso político. O vocativo no diminutivo denota certa intimidade e o tom de consello procura mostrar ao Xecas que están do mesmo lado, que ele só quer axudar. Ao usar a primeira persoa do plural, o Fidalgo se coloca membro do grupo, como se compartilhasse das mesmas ideoloxías para tentar ganhar a confianza de Xecas. Dessa maneira, vai aos poucos dissuadindo o compañeiro. O discurso do Fidalgo representa esteticamente as ambíguas relacións que se podían perceber entre o pobo, mostrando que non se tratava apenas de una luta entre o ben e o mal, ou entre ricos e pobres; era antes de tudo una disputa em que vencían os máis astutos.

Como se vê, o evento histórico ganha contornos particulares que expresan as condicións prácticas em que se desenvolve: para un determinado grupo de individuos que están inseridos em tal condición histórica, a qual é máis abrangente e generalizante.

Em una conferencia proferida em 1999, “Literatura e Historia”, Roger Chartier destaca o modo como a literatura se relaciona com a historia, demostrando a imposibilidade de ambas em recuperarem o fato histórico, tal qual ele se apresentou no pasado. Trata-se, acima de tudo, de como un historiador entende o lugar do texto literário na tradición da hermenêutica, e assim, tentar rastrear as margens que divisam as fronteiras de un e outro discurso quando confrontados àquilo que a filosofía de Foucault, evocado por Chartier, chama de função-autor e, conseqüentemente, os desdobramentos dessa reflexión à luz dos procesos de lectura e significación. Por esse prisma, a literatura traz à luz un sentido que é resultado de una elaboración estética que non pretende ser una reprodución do fato em si,

trata-se [...] de considerar o sentido dos textos como o resultado de una negociación ou transações entre a invenção literária e os discursos ou prácticas do mundo social que buscan, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão (CHARTIER, 2000, p.197).

A forma do texto literário, bem como seu sentido, dependerá das condições em que é producido, pois as transações varían de acordo como o tempo e lugar, o destinatário, os

meios de produção, e a norma estética. Todos esses elementos combinados fazem surgir determinados discursos na sociedade, os quais dão substância para a obra literária. Mas não são todos os discursos que farão parte do texto, de qualquer maneira, haverá uma seleção de determinados recortes, que irão gerar uma apreensão singular da realidade.

O tratamento que é dado a um evento na literatura é distinto daquele da história. Tomando como recurso a fantasia, a literatura conduz a uma reelaboração do objeto, que tem como maior virtude provocar um efeito em seus leitores. Se não causa reação, o texto literário não terá cumprido seu papel; assim como ocorre com a ode do poeta criada para o rei da Irlanda para celebrar sua vitória sobre o inimigo norueguês - citada por Chartier (2000), referindo-se ao texto “O espelho e a máscara”, de Borges – que desaponta por ser uma reprodução fiel dos acontecimentos: “[...] o rei fica insatisfeito. Ainda que perfeito, o poema foi inerte, não produziu nenhum efeito nas almas e nos corpos [...]” (CHARTIER, 2000, p.202).

A busca do efeito não invalida a busca da verdade na literatura, “a imaginação do ficcionista também objetiva a uma verdade, não necessariamente factual, mas presente no romance por meio de um discurso social expresso esteticamente.” (MELLO, 2005, p.195). A imaginação ficcional verte-se sobre o mundo ao mesmo tempo em que incide sobre o leitor e instiga sua sensibilidade, com vistas a provocá-lo para o acontecimento que é o próprio texto. Trata-se de um duplo movimento em que o ficcionista conclama o leitor a sair de seu lugar comum e o impele a ver o mundo por outras perspectivas, como propunha o narrador de Machado ao seu leitor ruminante (ASSIS, 2011, p.157).

Nesse sentido, o texto de Chartier, ao aludir à literatura de Shakespeare, Cervantes, Pirandello e Borges, promove uma reflexão sobre o discurso que a literatura instaura sobre a própria literatura e, desse modo, faz pensar sobre a “[...] inquietação essencial no que se refere à relação do leitor com o texto [...]” (CHARTIER, 2000, p.207) e, ao fazê-lo, chama a atenção para o “[...] poder irredutível da obra literária, desconcertante e desestabilizador.” (CHARTIER, 2000, p.207).

Um historiador, como observa Chartier em seu texto, ao se defrontar com alguns desses clássicos produtores de metalinguagem literária, revê a própria fundamentação da escrita e sua contrapartida, a leitura. Revê forçosamente as convenções, os protocolos, enfim, redimensiona o processo de produção e recepção de textos. A literatura, de certa forma, também é propositiva, pois nos ensina a ler e a reler. Portanto, sobre esse “espaço difícil, complicado, instável [...]” (CHARTIER, 2000, p.212), que vem a ser o espaço lacunar entre

mundo, texto e leitor, debruça-se não apenas o historiador, mas também o crítico literário, posto que os horizontes de ambos aqui se cruzam, na medida em que seus objetos de estudo são as escritas produzidas sobre o tempo histórico, o tempo humano. A problematização desta intrincada relação das narrativas como conhecimento do mundo e o uso que a comunidade leitora faz delas é um desafio que transcende as categorias discursivas da historiografia e da ficção. É uma questão existencial, como assinala o raciocínio perscrutador de Chartier.

### **2.3 História e representação em *Xente de Inverno***

A volta ao passado, de acordo com o pensamento de Walter Benjamin, se configura como uma (re)construção, nunca como um processo completo, uma vez que se dá sempre pela mediação da memória do sujeito. A reminiscência promove um encontro dialético entre passado e presente, gerando novas formas de olhar para a história e possibilitando o surgimento de discursos antes apagados. A retomada do passado no presente implica a transformação de ambos. Conforme aponta Gagnebin (1994), a exigência de rememoração do passado não implica exatamente na restauração do passado, mas em uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja ele também, retomado e transformado.

Se a história oficial não se ocupou em discutir o ponto de vista dos vencidos, torna-se cara a retomada do passado histórico em Xosé Lois a qual implica uma revisão do discurso dominante através do ponto de vista dos dominados. Dessa forma, o texto literário propicia a fundação de questionamentos que revelam nuances antes não percebidas, construindo, assim, a história dos vencidos, que não deve ser apagada pelo tempo. Esse retorno ao passado não significa a substituição da história oficial de dominação, uma vez que ela existiu e foi por meio dela que se formou a identidade cultural dos povos, inclusive o galego. O que Walter Benjamin defende com a restauração da origem é o “estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente.” (GAGNEBIN, 1994, p.19). Através dela é possível refletir sobre o passado criticamente e, assim, construir um novo olhar sobre ele. O que, para Seligmann-Silva (2013), é uma necessidade que deve ser atendida, uma vez que consegue manter o passado ativo no presente, ao passo que abandona a tradicional representação desse passado, evitando que ele se cristalice em forma de verdade absoluta. Dessa maneira, o passado é apresentado, exposto em “seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-

SILVA, 2013, p.57), elementos que reverberam o testemunho das catástrofes despertando para a consciência da existência da história dos vencidos.

Dessa forma, estabelece-se uma visão renovada para uma história que tende a ser contada apenas do ponto de vista dos vencedores. Essa ação reflete o posicionamento contrário à ideologia dominante e está condicionada à necessidade de desmistificar a aparente universalidade dessa ideologia. Nesse sentido,

Benjamin ressalta que a narração da historiografia dominante, sob sua aparente universalidade, remete à dominação de uma classe e a suas estratégias discursivas. Esta narração por demais coerente deve ser interrompida, desmontada, recortada e entrecortada. A obra de salvação do *Ursprung* é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e de construção (GAGNEBIN, 1994, p.19, grifo da autora).

É a partir da revisão da história que os povos silenciados ganham voz e podem, dessa forma se “redimir”, usando a terminologia de Walter Benjamin, da subjugação passada. Isso porque o cotejamento do presente com a história abre o leque de interpretação e provoca a “emergência do diferente”. (GAGNEBIN, 1994, p.22). Todas as histórias de *Xente de Inverno* representam literariamente a dura realidade das classes colocadas à margem. Operários, camponeses, enfim, a população submetida à pobreza, à fome e à violência, compõe o universo narrativo, mostrando, do ponto de vista dos mais desfavorecidos, o embate entre as classes sociais.

A história do povo galego em *Xente de Inverno* é retomada por meio da alegoria, possibilitando uma revisão da história oficial. As histórias se materializam como alegoria de um mundo decadente, fruto da modernidade em ruínas, sobre a qual discorreremos no tópico anterior. Os textos mostram a realidade dos explorados, subjugados pelo totalitarismo espanhol, pela violência física e psicológica da dura realidade cotidiana.

A alegoria, segundo Gagnebin (1994), é uma forma de escrita que foi depreciada pela tradição filosófica clássica por conta do seu caráter histórico e arbitrário, porque distanciava seus leitores de um sentido literal. Somente com as escolas cínica e estoica é que se deu uma interpretação adequada do texto homérico que afirmava que se deveria aprender uma nova maneira de ler, “uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento” (GAGNEBIN, 1994, p.38), mais condizente com a natureza da alegoria. Mais tarde, a tradição cristã retoma o gesto interpretativo alegórico e, se apropria dos níveis de leitura desenvolvidos por Orígenes, a saber, literal, moral, alegórico ou místico, para

estabelecer a hierarquia eclesiástica: no topo, aqueles que detêm o conhecimento da leitura alegórica e abaixo aqueles que ficam nos dois outros níveis, sendo que o leitor mais “tosco” ficaria no nível inferior. (GAGNEBIN, 1994, p. 38).

Mais tarde, com o Renascimento, a ciência procura fidelidade aos documentos do passado e a alegoria passa a ser encarada como arbitrária novamente uma vez que remete ao profano, de acordo com as novas exigências do domínio da razão.

Por fim, a alegoria é reabilitada por Walter Benjamin, o qual, ao resgatá-la, está recuperando o valor do tempo e da história. Da mesma forma, a alegoria revela a impossibilidade de encontrar sentidos eternos para os objetos, porque eles mudam conforme o tempo e a cultura, reconhecendo, dessa maneira, o sentido transitório das coisas. Para Walter Benjamin, esse retorno à forma alegórica se dá em virtude das condições da modernidade decadente, que vê desaparecer o sujeito clássico esmagado pelas condições capitalistas de vida:

É esta morte do sujeito clássico e esta desintegração dos objetos que explicam o ressurgimento da forma alegórica num autor moderno como Baudelaire. Benjamin vê no capitalismo moderno o cumprimento desta destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele pareça poder-lhes escapar: do poeta (GAGNEBIN, 1994, p.46).

Walter Benjamin entende que, diferentemente do símbolo, a alegoria é uma arte que se abre para a negatividade e para a morte, procurando compreender a realidade em suas deficiências. Para o pensador alemão, a alegoria se traduz no esforço humano de dizer e é dotada de historicidade. Na alegoria o particular vale como exemplo do geral e tem seu desenvolvimento no tempo. Portanto, o conjunto de narrativas de *Xente de Inverno*, se manifesta como uma alegoria, uma vez que se vale das histórias particulares da vida galega para atingir o geral (GAGNEBIN, 1994).

A partir da alegoria, portanto, se chega a uma história dos excluídos, a qual é apagada pela história oficial. Isso porque a alegoria fragmenta e desestrutura a totalidade histórica, ao passo que expressa a visão barroca do mundo, em que a história é a história do sofrimento do mundo (GAGNEBIN, 1994, p.51). Com efeito, *Xente de Inverno* resgata alegoricamente o tempo histórico colocando em evidência as mazelas do povo oprimido e silenciado, problematizando o ponto de vista da classe menos privilegiada, que outrora sofreu um apagamento por conta da predominância da cultura hegemônica. Dessa maneira, a escrita de Xosé Lois dilui as fronteiras entre história e literatura a fim de chegar à verdade escondida

nos porões da cultura hegemônica, preenchendo, relando o posicionamento dos excluídos pela história oficial.

Walter Benjamin, em seu texto “O Narrador”, de 1936, chama atenção para uma preocupação central em sua obra: a experiência disseminada pela narração tem se enfraquecido. A necessidade de ouvir e contar histórias é cada vez menor. Após a Guerra Mundial, houve um esvaziamento da experiência, os homens voltaram sem histórias para contar. Parece que o mundo perdeu a capacidade de comunicar experiência, porque tudo mudou. Na origem dos narradores, ele aponta dois tipos que considera os mestres da arte de narrar, os camponeses e os homens do mar. O primeiro, figura local que traz a experiência do passado (agricultor sedentário), e o segundo aquele que viaja o mundo e traz a experiência externa (mercador dos mares). Esses dois arquétipos, segundo ele, são os geradores da estirpe de narradores subsequentes (BENJAMIN, 2012).

Há na narração uma utilidade que opera na vida prática, e se realiza através do conselho. Mas as pessoas não querem mais ouvir conselhos, porque a comunicação está cada vez menor. Com o mundo moderno e a sociedade da informação, o hábito de falar sobre a vida se torna cada vez mais rarefeito e a transmissão da sabedoria através da narração está acabando. Um indício dessa decadência é advento do romance, o qual não pretende aconselhar, nem receber conselhos. Ele não traz consigo a experiência da tradição oral, não é oriundo dela e nem a alimenta. Enquanto o narrador busca na experiência, sua ou dos outros, o conteúdo de sua narração, e “transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história” (BENJAMIN, 2012, p.31), o romancista busca o isolamento. A narrativa é, nesse sentido, um ato coletivo, que se origina na troca de experiência entre seus pares.

Em *Xente de Inverno*, essa troca é evidente. Histórias são escritas em um tom leve e coloquial, e estão repletas de expressões idiomáticas próprias da linguagem falada; quando as lemos, parece estarmos ouvindo uma conversa entre velhos conhecidos. Essa característica aproxima muito essas narrativas da tradição oral, “a oralidade presente nos contos em pauta se projeta como um plano central da significação narrativa, na medida em que ela veicula um saber constituído coletivamente” (MELLO, 2006, p.282). É como se Xosé Lois recuperasse a tradição oral, em parte, materializando-a na escrita. Na narração do encontro dos amigos Roque do Penelas e Antonio do Cambeiro na encruzilhada, espreitados pela bisbilhoteira Dosinda, no conto “Eros e Thanatos”,

A Dosinda puxo ollos de lagarteira cando subían o Roque do Penelas e o Antonio do Cambeiro, e saiu de presa para escoitalos, abandonando os

carolos de millo recién debullado no meio da soleira. Albiscouna o Roque e puxo en garda ao Cambeiro e, ámbolos dous, trocáron de conversa [...] (GARCÍA, 1995, p.67).

O tom narrativo lembra as antigas histórias contadas oralmente. Além das expressões coloquiais, a oralidade também é trazida para o texto por meio do discurso direto, muito presente em quase todos os contos do livro:

— O mundo é o que dices ti: tem sorpresas. Ese rapaz, bom por certo, aquí nen adiante nen atrás. Os pais bem os ves aos coitados e seus irmaos para alá van. Él deu a sorpresa dos diaños. — Respostou o Cambeiro —.  
 — Hoxe non hai nas trinta e sete parroquias do Concello quen pise no chão e erga máis poeira que él. A familia é boa xente, mais coitadiños deles. Hoxe, a valía do rapaz é grande. Moi grande! — Continúa o Roque — (GARCÍA, 1995, p. 68).

A importância do uso do discurso direto consiste na recuperação de uma tradição oral que também é expressão das múltiplas vozes presentes na narrativa, as quais expressam a coletividade no teor discursivo. Os narradores de *Xente de Inverno*, mesmo que se coloquem no texto, expressando sua perspectiva, tendem a dar voz aos personagens e, dessa maneira, trazem para a verossimilhança da narrativa o imaginário popular que engendra a condição existencial daqueles camponeses, em face da miséria a que estão submetidos.

Os discursos presentes nas narrativas parecem recolher diferentes testemunhos da vida cotidiana, inserindo na narrativa aspectos representativos da memória coletiva. Em “A metáfora de don Camilo”, encontramos, além do comentário do narrador, os discursos dos pastores Ricardo do Tatabello, María do Maragato e o Pepe de Sabadelle, os quais trazem para o texto as diversas visões a respeito do recém falecido don Camilo. Em “Nkemba e o funcionário colonial” as vozes da “viaxeira” e do “petrucio”, evidenciam o repúdio contra a forma como o negro de Guinéa-Bissau é tratado pelo funcionário colonial português. O fato de não serem nomeadas reforça a ideia de se tratar de um pensamento oriundo da coletividade. Em ambos os exemplos, a apresentação das personagens é negligenciada em favor de do discurso que representam.

O abandono da tradição oral é um reflexo da interferência do capitalismo nas relações sociais, seguido pelo advento da cultura do consumo no mundo moderno. Nesse contexto está o surgimento da imprensa, que passou a ser instrumento importante para a burguesia, pois propicia uma nova forma de comunicação: a informação. Conforme Benjamin (1987), a informação — instrumento do capitalismo burguês — conduziu a narrativa e o próprio

romance a uma crise. A narrativa é isenta de explicações, a ela é conferida uma credibilidade que vem de sua autoridade enquanto experiência, “o relato vindo de longe —quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradição —dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado.” (BENJAMIN, 2012, p.32). Ao contrário, a informação precisa ser plausível, passível de verificação imediata, não pode recorrer à fantasia.

A informação só é válida se for atual, ao passo que a narrativa tem intrínseca a ela a força de manter-se atual mesmo com o passar do tempo. “A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois” (BENJAMIN, 2012, p.33). É o que ocorre em *Xente de Inverno*. As histórias narradas não se esgotam e podem ser exploradas ao longo dos anos, pois representam esteticamente temas perenes: dominação, luta de classes, violência, desigualdade social, entre outros. Xosé Lois se serve da experiência trazida pelo cotidiano do povo galego e as transforma em histórias que não se esgotam.

De qualquer maneira, o conto prescinde da explicação, não esclarece nada, apenas apresenta a ação e, por isso, permite várias interpretações; conserva o mistério. Dessa maneira, “O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação.” (BENJAMIN, 2012, p.33). Além disso, as novas leituras de uma narrativa, que se sucedem no tempo, assumem a prerrogativa de propiciar novos sentidos a ela, que serão resultado de visões originadas em diferentes tempos, lugares e culturas, como já afirmou Roger Chartier (2000).

A aproximação do fim da narração, segundo Walter Benjamin, também é resultado do ritmo do mundo moderno. Para que sejam internalizadas e posteriormente transmitidas, as histórias precisam se fixar na memória do ouvinte, proporcionando sua integração à experiência. Porém, a vida corrida das cidades está rareando os momentos de descontração necessários ao ouvinte para que este assimile as histórias. Aqueles momentos de tédio, em que se esquece de tudo estão cada vez menos frequentes, porém, são necessários à narração: “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.” (BENJAMIN, 2012, p.34). Nesses momentos de calma é que se torna possível assimilar as narrativas de modo a garantir sua recuperação no futuro.

Nesse contexto de efemeridade do mundo moderno, o conto se configura como uma importante forma de narrativa, ele “vive ainda secretamente na narrativa. O primeiro verdadeiro narrador é e continua a ser o do conto.” (BENJAMIN, 2012, p.44). O conselho nos

é dado por meio dele pela lição que cada personagem traduz. A personagem Dosinda, em “Eros e Thanatos” ensina que ser interesseira e bisbilhoteira nem sempre compensa; os makis, no conto “Queimada”, faz perceber que às vezes é preciso responder à violência com violência; Xoán Moreno, em “A frustración de Xoán Moreno”, mostra que na pobreza nenhum indivíduo tem valor, mas basta ficar rico para ser valorizado.

Tais lições partem de personagens que, segundo Ramón Ogando, são elaboradas visando à destacar comportamentos, em detrimento de descrições físicas:

Esses protagonistas son sempre identificados polos seus feitos ou conductas antes que pola súa aparencia física ou restantes circunstancias persoais. A maiores, os actos destes personaxes son, em xeral, abondo particulares ou curiosos. Dicimos *curiosos* no senso popular do termo, isto é, feitos non habituais, ou mesmo que foxem abertamente da norma social ou da moral implícita, e por veces explícita, do contador sendo, em consecuencia, merecentes de servir de exemplo ao lector (OGANDO, 2006, p. 170, grifo do autor).

Há uma evidente valorização da experiência que acaba por reforçar o enfoque narrativo na forma de pensamento da classe desprivilegiada. Nesse sentido, o narrador tem um papel fundamental na narrativa, porque participa dela entrelaçando a sua experiência particular àquela que quer narrar. “Por isso a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou”. (BENJAMIN, 2012, p.35). A narração se configura, então, seguindo o pensamento de Benjamin, como uma forma artesanal de comunicação que nega qualquer ligação com o mundo da técnica industrial. Ao contrário, o segredo da narração se encontra justamente em priorizar o particular, o minucioso, como no trabalho do artesão, que não produz nenhuma peça igual à outra.

Nesse contexto, o narrador geralmente se inscreve no ambiente coletivo, no contato com o povo, em uma identificação com os trabalhos manuais. (BENJAMIN, 2012, p.43). Ora, sabe-se que a estirpe de narradores é oriunda de homens do povo, trabalhadores camponeses, viajantes do mar, comerciantes da cidade – antes de ela se tornar um local impossível para o ócio criativo. O narrador conta a história como se ela fizesse parte dele; mesmo que não a tenha vivenciado, faz parte de seu universo. As personagens são familiares a ele, os costumes, conhecidos.

Em *Xente de Inverno*, os comportamentos, tradições e crenças pertencem ao imaginário do povo galego, são parte de sua identidade cultural. Xosé Lois tem em suas próprias raízes o universo de que necessita para narrar a história do povo da Galícia em suas peculiaridades e idiossincrasias. Os textos estão repletos de elementos que caracterizam o

cotidiano da vida do homem trabalhador galego, com detalhes que desenham um quadro da vida campesina nas décadas de 1940 e 1950.

As batalhas pela sobrevivência da família de Xoan Moreno trazem para a narrativa as condições do homem do campo organizado em torno da economia familiar rural. No conto “A frustración de Xoán Moreno”, para que possam se sustentar, todos os filhos precisam ajudar os pais nas atividades rurais; a única forma de resistir à miséria, um retrato da maioria das famílias galegas na época:

Xoán Moreno dinamizou unha nova división de traballo que él inventou para planificar a súa economía autoinsuficiente para que dera rendimentos absolutos para a mantencia da súa familia numerosa. Só a boa distribución, a disciplina no traballo e a boa coordinación no aforro serían as claves para superar a miseria na que estaban sumidos. [...] O pequeno eido tiña que xenerar a riqueza suficiente para matar a fame e crear excedente. Com esa idiosincrasia económica, convocou cónclave familiar para distribuir traballo segundo idade, forza de corpo e espírito, habilidade e inxenio (GARCÍA, 1995, 53).

Ao mesmo tempo, as personagens e as situações nas quais se inscrevem, revelam as figuras humanas em toda sua complexidade. A ambição de Xoán Moreno, traz para o texto o elemento que caracteriza a complexidade humana. Mal tendo o que comer, acaba por escravizar os filhos, exigindo deles, durante longos anos, um esforço de trabalho sobre-humano, com o intuito de tentar acumular algum bem. Porém, ao contrário do que se possa imaginar, sua frustração não se dá por causa da busca constante e sem resultados, mas sim pela constatação, ao final da narrativa, de que a fortuna trazida pelo filho, Pepe, que retorna de Cuba, faz com que se aproximem os bajuladores, ou como ele mesmo diz, “os idólatras do dinheiro” (GARCÍA, 1995, p.57). Tão logo recebeu o dinheiro, passou a ser incluído nas rodas da alta sociedade e tratado como igual, uma crítica ferrenha às relações por interesse:

Os caciques da vila e os aspirantes a subcaciquiños da parroquia, desexaban que entrara, no seu círculo e cofradía; o crego ofreceulle un sitio de honor na eirexa e a parte frontal dereita do palio. O Moreno ficaba abraiado por tantas atencións e reverencias que, cando era pobre, non lle tiñan ofrecido tanto privilexio (GARCÍA, 1995, p.56).

Esse universo da vida rural campesina também é apresentado em outros textos de *Xente de Inverno*. No conto “A feira do cinco”, o astuto Pombeiro e seu cúmplice levam uma vaca à tradicional feira da região, dispostos a aplicar um golpe para vendê-la por um preço bem mais alto do que ela vale; respeitando as tradições, o negócio só é fechado na presença da esposa

do vendedor. Em “A señora da branca e o maioral” a vida comunitária revela a solidariedade entre os vizinhos, os quais tinham o hábito de, aos domingos, “tallar o cabelo e planificar as labours da colectividade veciñal.” (GARCÍA, 1995, p.59). Os vinhedos, a vida em comunidade, as paróquias, os carros de bois, o trabalho com o gado, são alguns dos elementos que contribuem na composição do universo rural dos contos.

Com efeito, a caracterização social das personagens merece lugar de destaque nas narrativas em *Xente de Inverno*, porque delinea um quadro muito preciso dos costumes e também da organização hierárquica à qual os camponeses estavam submetidos. Nas palavras de Ramón Ogando, as figuras humanas estavam distribuídas entre as classes fechadas da hierarquia, que era,

[...] claramente estamental; onde as capas altas, o funcionariado, os cregos, os terratenientes, ou os militares explotan desapiadadamente aos protagonistas das castes inferiores, condenados á mera subsistencia, alugando para conquerila a súa forza de traballo, e mesmo os seus corpos, en condicións miserentas (OGANDO, 2006, p.170).

Analisando a obra de Xosé Lois Moura (2015) afirma que, dentre os temas mais recorrentes na obra do escritor galego, estão o amor e a morte. O amor em suas várias manifestações, “Não apenas o amor sensualizado e sexualizado, mas o sentimento de pertença e de familiaridade que guardamos em relação aos homens e às coisas, pois também é possível amar um rio, uma paisagem, uma lembrança” (MOURA, 2015, p.6). Com efeito, notamos que essa manifestação temática corresponde ao apego sentimental que o autor em estudo nutre em relação à Galícia e ao norte de Portugal, como de resto, a toda a cultura lusófona.

O tema da morte é recorrente em grande parte dos contos em *Xente de Inverno*, com contornos de denúncia de sua banalização e, ao mesmo tempo, de seu caráter intimidador, corroborando as condições opressoras a que se submetem seus personagens, frente à realidade violenta dos tempos de ditadura fascista.

No conto “O motín” a morte se apresenta como um símbolo da resistência da classe operária em face dos desmandos do poder econômico e eclesiástico. Nessa narrativa, a reação habitual dos moradores diante das ameaças do capataz era o silenciamento, motivado pelo medo, mas, diante da morte de Arturo, pai de família pertencente à comunidade, a reação foi violenta. Apesar do discurso moralista do clérigo, tentando acalmar os ânimos da população e submetê-los à ordem vigente, a comunidade se rebelou diante da situação e o desfecho,

terminou com mortes, dessa vez, do capataz da empresa e do clérigo corrupto. O assassinato dos dois personagens figura, no discurso ficcional, como expressão de resistência diante das injustiças e simboliza um grito de liberdade diante da opressão. A ideia de união de classe se materializa no conto através da atitude dos moradores da vizinhança que se apresentaram, todos, como criminosos, “[...] Cos dous corpos estrados na eigrexa, toda a veciñanza do Foxo presentouse, voluntariamente, diante da cadea municipal como culpábel dos crimens. Todos se autoacusaban.” (GARCÍA, 1995, p.12).

Já no conto “Nkemba e o funcionário colonial” a morte é a única forma de resistir diante da violência do funcionário colonial,

Cando estaba dicendo as derradeiras palabras, o funcionario sacou dun queixón un “9 longo” e Nkemba tuvo unha intuición misturada co seu desasosego e lanzoulle unha lámpara de mesa á cara e tirouse por enriba do funcionario intentando arrebatarlle a pistola. Houbo tres disparos. Cando se efectuou o derradeiro o funcionario ficou inmóbel. Nkemba saiu correndo para Lavadores á espera de ouvir a fatalidade, acontecida na mansión de Samil (GARCÍA, 1995, p.31).

Esse conto denuncia, narrativamente pela tentativa de assassinato do funcionário colonial, como a morte era usada pelas classes de maior poder como forma de silenciamento. O conto mostra a emancipação política do negro, o qual desafia seu mentor. Isso representa para o funcionário uma ameaça ao seu poder, uma vez que quebra a hierarquia. Nessa disputa, Nkemba se vê obrigado a responder com violência: ele mata para evitar a própria morte. Dessa forma, emerge do texto ficcional a expressão de resistência da classe oprimida pela ditadura do poder.

Diante da condição que massacrava as classes oprimidas na comunidade da Galícia houve uma inexorável banalização da morte e da violência. A maioria dos textos em Xente de Inverno traz a morte como componente do enredo, muitas vezes sendo encarada com resignação. Um bom exemplo está no conto “O licor café de Almanzor”, em que as pessoas simples da comunidade sequer cogitavam denunciar os desmandos de Almanzor, uma vez que sabiam que não seria punido por seus crimes, isso dava a ele uma poder incomensurável, dado que estava seguro por conta da proteção política dos governantes franquistas.

O universo narrativo criado por Xosé Lois representa toda a miséria, dor, violência e sofrimento vivenciadas pelos galegos nos tempos de ditadura, bem como os desmandos do poder. Em “A quincalla”, em meio à barbárie da opressão franquista, a justiça, que fechava os olhos para muitos crimes de assassinato brutais, torturas e coações, decide investigar e punir

um camponês pobre e ignorante que, estando sua mulher grávida novamente, diante da miséria por que vê passar sua família numerosa, decide, juntamente com ela, interrompê-la com um aborto induzido. O discurso do juiz, lançando mão de sua autoridade, profere um discurso carregado de hipocrisia e falsa moral: “— Eu como xuíz, teño craro unha cousa: aquíhai un duplo asinato. Un atentado contra a vida e contra a moral establecida.” (GARCÍA, 1995, p.19). Quem vem em defesa do camponês é Pancho, vendedor de mercadorias clandestinas, protegido de dona Áurea:

— Os pobres e deseredados teñen a súa propia moral e a súa propia e lexítima xustiza e isto acontece cando o que debía ser xustiza se traduce em inxustiza e hipocresía. O señor xuíz non tem outras palabras que a da moral establecida, cristianísicamente, e non o que dice a moral dos outros. Isto é o que sabe dicir vostede e todos os que están no mesmo escano. Hipocresía...! [...] (GARCÍA, 1995, p.19-20).

O discurso de Pancho deixa entrever a dura realidade da vida campesina, que obriga as pessoas lutarem com os meios que lhe são possíveis, pela sobrevivência. Por esse motivo, o texto deixa claro não se tratar de um discurso maniqueísta. Da mesma maneira, podemos ver na figura de Pancho o herói pícaro, que, graçasa seus trambiques consegue sobreviver em meio às condições precárias que assolam a população.

A figura do juiz representa ficcionalmente a voz da classe dominante, formada por opressores e exploradores, que aparece ficcionalizada também em outros contos, na caracterização de outros personagens, como o clérigo no conto “O motín”, ou o funcionário colonial no conto “Nkemba e o funcionário colonial”, só para citar alguns exemplos. Essas figuras conhecidas e lembradas pelos galegos, nas palavras de Torres eram,

[...] comerciantes vilegos, señoritos, caciques, curas e forzas da orde do réxime franquista, possuidores, donos e controladores das terras e da riqueza, determinadores e lexisladores do bem e do mal, e mais herdeiros e defensores da violència falanxista que o réxime ditatorial franquista imponía nos anos corenta e cincuenta, [...] para manter os privilexios que os seus antepassados conseguiram durante séculos de explotación, represión e guerras; [...] (TORRES, 2005, p.121).

Por meio do discurso ficcional, Xosé Lois García recupera o passado histórico rico em experiências, no bom e no mau sentido, e as problematiza à luz da experiência presente. “As narrativas de Xosé Lois despertam o imaginário e possibilitam ao leitor de hoje evocar alegoricamente reminiscências, resgatando assim conhecimentos relacionados a outro tipo de

sociabilidade que, oriunda do meio arcaico, se perdeu no mundo de opressão capitalista.” (MELLO, 2006, p.284). Ao fazê-lo, faz emergir a experiência dos oprimidos, cujo ponto de vista foi silenciado outrora e que, agora, preenche os espaços lacunares deixados pela história oficial.

### **2.3.1 Representação da Galícia como espaço simbólico (de lutas) frente ao imperialismo espanhol**

Desde a tomada da Galícia pelos fascistas em 1936, essa região tem sido palco de lutas, algumas delas sangrentas, seja entre o poder instituído e a esquerda revolucionária, seja do povo oprimido, perseguindo sua sobrevivência. De acordo com John Patrick Thompson (2005), a guerra civil, que durou três anos, foi um evento que não tinha, na Galícia, as configurações convencionais, ou seja, foi uma “guerra suja”, uma vez que não possuía naquele território duas frentes de batalha em confronto; o que houve foi uma dominação maciça, que massacrou a população e resultou em milhares de mortes ao longo de sua duração. Nas palavras do autor, [...] esta comunidade tornou-se a retaguarda das forças fascistas e serviu a Franco, em palavras do General Cabanellas, como “despensa y criadero”, fornecendo tanto comida quanto soldados.” (THOMPSON, 2005, p.3)

As testemunhas dos crimes eram silenciadas e os dissidentes políticos eram assassinados. Por estes fatores, a disseminação e preservação da memória histórica da Galícia nesse período foi desencorajada. Outro fator que contribuiu para a grande repressão por que passou a comunidade galega foi sua localização geográfica; enquanto nas outras regiões da Espanha era possível encontrar rotas de fuga, a “[...] Galiza ficou totalmente selada: o oceano nom ofereceu escapatória para muitos [...]” (THOMPSON, 2005, p.4). Diante de tais condições a repressão fascista na região foi severa e atingiu brutalmente a população mais humilde, a qual foi submetida a todo tipo de barbárie em nome do regime fascista. Por conta do período de repressão, a Galícia foi submetida a um atraso econômico que a tornou dependente dos poderosos opressores, situação que ainda não foi totalmente eliminada.

Thompson nos mostra em seu texto que as marcas da guerra se fazem presentes até os dias atuais pois ficaram marcadas na memória coletiva daquela população. Segundo este autor, ainda hoje se fazem sentir as consequências psicológicas da ditadura. O pacto de esquecimento que foi assinado ao final da guerra promoveu um apagamento dos massacres

ocorridos e as pessoas, ainda hoje, tem medo de falar sobre o ocorrido com medo de perseguições pelas autoridades locais. Em suas palavras,

O pacto de esquecimento e o tabu que impujo reviver a memória histórica nom tem evitado esta situação em absoluto. Aos olhos de muita população rural – a maioria dos quais nom tem acesso ao mundo artístico que [...] tem mantido a memória viva – o sistema democrático nom tem mudado significativamente, desde o regime fascista. A maioria dessa população rural, como os testemunhos tem revelado, ainda tem medo de falar sobre a guerra e denunciar os crimes passados porque temem que as autoridades actuais causem dano a eles e aos seus seres queridos. (THOMPSON, 2005, p.5).

O pacto de esquecimento tinha como objetivo apagar as memórias da crueldade da guerra e do regime fascista e também fazer esquecer a República, que havia sido proclamada antes da guerra civil. Tudo isso contribuiu para que a Galícia permanecesse durante décadas sem propagar as reminiscências da guerra, silenciada pela opressão militar. Atualmente, essa situação tem mudado, paulatinamente, por conta da descoberta de numerosas valas comuns, fato que começa a quebrar o pacto outrora estabelecido. Apesar disso, ainda há muito a ser resgatado, e as instituições interessadas nesse projeto tem encontrado dificuldades por conta de forças opostas que restringem o acesso a documentos, entre outras ações.

De acordo com Thompson (2005), a produção artística tem sido de grande importância na recuperação da memória da guerra bem como dos anos de ditadura fascista que a sucederam: “Artistas, produtores cinematográficos e romancistas tem desobedecido sistematicamente o Pacto de Esquecimento.” (THOMPSON, 2005, p.7). Segundo esse pesquisador, esses artistas tem se esforçado em desconstruir o discurso oficial, representando fragmentos esquecidos da história da Galícia. Com efeito, a recuperação do passado histórico, conforme já mencionado, tem a propriedade de fazer uma revisão do passado aos olhos do presente, além de garantir que a memória dos oprimidos não caia no esquecimento.

A obra de Xosé Lois García, portanto, cumpre um papel muito importante no contexto da literatura galega, visto que contribui para a recuperação das reminiscências do povo galego, projetando na narrativa a história dos dominados, submetidos à desgraça de uma vida miserável e sem perspectivas.

Essa perspectiva pode ser encontrada no conto “Queimada”, o qual coincide em muitos aspectos com a experiência pessoal da família do autor, especialmente de seu pai, que sofreu diretamente os efeitos do período da ditadura franquista. Xosé García Vázquez, um homem simples e limitado, vítima da miséria e das privações da época, não escapou da

barbárie franquista e fascista. Durante a Guerra Civil Espanhola, ele “foi detido e tan salvaxe como gratuitamente baqueteado e torturado polos falanxistas” (TORRES, 2015, p.11). A razão que o levou a ser vítima dessa violência foi seu discurso elogioso a um médico republicano que anos atrás salvara sua vida e, percebendo que o camponês não tinha condições de pagar, não cobrou nada pelo serviço. O médico fora assassinado pelos militares franquistas por conta de seus posicionamentos subversivos e suas ações de caridade com o povo galego.

A narrativa tem como pano de fundo os conflitos armados que se travaram durante a Guerra Civil Espanhola, a qual tem como protagonistas históricos os falangistas, de um lado, e a frente popular socialista, de outro. O enredo, que se desenrola no seio da comunidade da Galícia, ficcionaliza as memórias da violência vivenciada pelo povo galego em meio aos confrontos políticos. García traz para a narrativa as suas reminiscências de criança, na convivência com seu pai, que testemunhou e também sofreu com a violência e a opressão do governo do general Francisco Franco.

De fato, a guerra civil trouxe muitos efeitos negativos para toda a população humilde da comunidade da Galícia que ficaram guardados na memória de todos que sofreram direta ou indiretamente com a violência e estas reminiscências são representadas ficcionalmente no conto. O atraso econômico da Galícia no período tornava os cidadãos vulneráveis e submissos aos poderosos e quem mais sofria eram aqueles que dependiam economicamente do governo para sua sobrevivência, essas eram as principais vítimas da opressão.

O conto narra o enfrentamento entre “escapados (makis)”, guerrilheiros de resistência antifascista, e falangistas, defensores do poder ditatorial de Francisco Franco. Esse episódio trabalhado literariamente refigura os atos de violência e opressão diluídos na história oficial, o que o torna representação de todos os outros fatídicos acontecimentos injustos sofridos pelo povo galego por conta da guerra civil.

Do mesmo modo, o conto, evidencia o ponto de vista dos moradores da comunidade local expressando narrativamente sua tristeza e sua atitude de união diante da violência da Falange. Os falangistas pretendiam atear fogo ao local onde um grupo de rebeldes republicanos se escondia e, impedidos de avançar por causa dos cães, decidem por matá-los: “Os falanxistas precisaban de poñer lume ao pallar da Mourella cando os fuxidos atopáranse dentro dos restrollos e pallugadas. Collelos con vida era perigoso e arriscado. Por isto decidiron envenenar os cas para poder realizar a queima, no segredo da noite.” (GARCÍA, 1995, p.74).

É importante destacar que a morte dos cães conduz a uma crítica contra o jogo de influências dos poderosos, uma vez que o único cão que não é morto é justamente o que pertence a D. Agostinho, “tío de D. Nicasio, Gobernador Civil de Salamanca” (GARCÍA, 1995, p.74). A presença dos cães na narrativa é dotada de significação simbólica. Em primeiro lugar, chama atenção o fato de só latirem para os falangistas e permanecerem em silêncio na presença dos escapados. Da mesma forma, seu comportamento alude a qualidades humanas manifestadas instintivamente pelos animais, como lealdade, representadas na figura de Tarzán, um dos cães que foram mortos: “Era un can silencioso e vingador co gando que ía mais alén das estremas do seu amo. [...] O Tarzán era respetado em tódolos sítios mais que o seu dono” (GARCÍA, 1995, p.73).

Chama a atenção o fato de todos os vizinhos unirem-se na tarefa de proteger os guerrilheiros, mesmo que pudessem contribuir apenas com seu silêncio. Graças à Encarnación do Viñal, criada do dono de Entrambasaguas, a qual era amante de Linchante, chefe dos guerrilheiros, o plano de tomada do lugar pode se concretizar. Os falangistas são surpreendidos pelos fugitivos e feitos reféns. Quem apontava a arma para D. Agostinho era a sua criada, Encarnación. Após a exposição dos prisioneiros para a comunidade os rebeldes decidem expropriar e matar os falangistas e D. Agostinho.

A narração do saque feito à despensa de D. Agostinho - repleta de alimentos e produtos de primeira necessidade - faz uma crítica à desigualdade e miséria em que era imposta o povo por conta dos efeitos da guerra: “Os veciños ficaron abraizados ao ollar unha despensa tan repleta de alimentos, com tanto xexún e abstinência quen facían seus estômagos”. (GARCÍA, 1995, p.76) Enquanto os defensores do regime e os poderosos usufruíam do melhor, restringiam todos os direitos da população, que era obrigada a viver na miséria, pagando altos impostos para o governo do ditador.

A narrativa surpreende quando deixa entrever no discurso que os rebeldes não matam os falangistas como havia sido acordado inicialmente, o que resulta em um final inesperado e trágico: os falangistas retornam apoiados por militares, prendem, e matam cruelmente os guerrilheiros: “Só á Encarnación lle meteron un tiro na nuca, os demais morreron pola mesma técnica: cortándolles os xenitais que os penduraron nas portas dos de Abeleda” (GARCÍA, 1995, p.76). Ainda deixam uma mensagem carregada de sarcasmo como um aviso para todos os moradores: “A guerra hai que facela como anxos exterminadores e vos desaproveitastes a primeira e millor ocasión. Descansade em paz, ralea de estúpidos” (GARCÍA, 1995, p.77).

Assim como em “Queimada”, as reminiscências da guerra aparecem em outros contos, como “O licor café de almanzor” e “Na feira do cinco”. É o caso de “Non son brinquedos, son pesadelos”, conto no qual as memórias da guerra são recuperadas pelo narrador em primeira pessoa a partir de suas reminiscências de criança, quando tinha nove anos de idade. A história é contada por meio do que viu e ouviu no dia do funeral de um oficial falangista, o Castellano. O texto literário, dessa forma, apresenta diluído nos discursos das personagens Viñal, o Comendador, Curuxo e Figueiras, um perfil dos militares do regime fascista, em toda sua frieza e altivez, sempre agindo em defesa de um nacionalismo exacerbado em favor da Espanha.

O nome da personagem da viúva do general morto foi inspirado na mãe de Maruxa, amiga de Xosé Lois, Sra. Consuelo, a qual ajudou muitos necessitados naqueles tempos cruéis. Segundo Torres, ela era um exemplo de generosidade e bondade: “[...] na súa casa os mendigos sempre atopaban unha cunca de caldo e um teito para superar as duras noites invernais.” (TORRES, 2015, p.23).

No conto, Castellano tinha o apreço do Comendador porque “Él difiníase como fillo espiritual do Cid”, personagem de D. Quixote; era “cruel ao máximo”; e defendia que o idioma universal fosse o “castelán” uma vez que “As demais línguas e dialectos non tiñan sentido”. Todo o desprezo pela Galícia e o povo oprimido se completavam com as palavras do companheiro Viñal, que afirmava que, para Castellano, “Castela era a intelixencia e Galícia a tolemia” (GARCÍA, 1995, p.103). Além disso, o Comendador lembra o discurso patriótico inflamado de Castellano, que afirma a superioridade do estado espanhol sobre qualquer língua ou nacionalidade,

— Lembro como se fora hoxe. Dixo: “España non é un espírito fadado, maltreito e chilindreiro que se reflexe nas correirías do tolo de D. Quixote nen no morte de fame de Sancho Panza. España é moito máis antiga e seria. O Cid é o resultado dunha sociedade eufórica e vital, chea de espiritualidade. Ese espírito predestinouos a civilizar nacións e cando a elo renunciemos seremos peor que os xíbaros. O noso patriotismo revélase na espada e no cabalo. Sen eles nada somos. [...] A nosa civilización, certamente, nunca estará en saldo nen en caducidade”. [...] (GARCÍA, 1995, p.102).

Após o enterro, a atitude da viúva surpreende o leitor, quando o silêncio da vida toda se quebra no momento de atear fogo às roupas do falecido marido. O narrador (que em nenhum momento se identifica) em sua ingenuidade infantil, fica maravilhado com a ideia de tomar para si alguma peça daqueles uniformes militares e seguir o mesmo caminho do falecido Castellano: “Os meus sentidos perdéronse por recuperar aquelas maravillas para

lucilas no meu peito e na miña cabeza.” Essa afirmação anunciava a direção que seguiria o narrador, caso nutrisse em seu peito o orgulho patriótico e na cabeça os ideais fascistas, a exemplo do militar falecido. Ele continua: “decidín resgatar só o perillo que conformaba a bandeira española e um enorme zoco pisou a miña mao noviña e delicada, de nove anos, e unha voz solemne de femia madura díxome: ‘iso non che pertence; o que aqui queimamos non son brinquedos, son pesadelos’” (GARCÍA, 1995, p.104). A intervenção da señora Consuelo simboliza o encerramento de um ciclo e o início de uma vida liberta das amarras a opressão velada à qual se submeteu durante toda a vida.

Essa representação da memória dos oprimidos contribui para a problematização das questões pertinentes à minoria galega a partir do texto literário. É, portanto, a escrita que possibilita representar ficcionalmente o ponto de vista das vítimas de uma realidade dura que foi vivenciada desde a guerra civil e permanece até os dias atuais. Da mesma forma, ficcionalizar o relato permite refletir criticamente sobre as memórias da guerra e seus efeitos. O conto de Xosé Lois García coloca em diálogo sua memória pessoal, subjetiva, e a memória coletiva, pertencente ao povo galego, de modo que a ficção possa alicerçar-se sobre a fabulação e os textos históricos e, munidas da força crítica da escrita, representar a voz dos oprimidos na história da Guerra Civil Espanhola e da ditadura fascista de Francisco Franco.

As histórias contidas no livro remetem aos duros anos da ditadura franquista na Espanha e relatam a vida cotidiana do povo galego permeada de sofrimento por conta da opressão. As narrativas de *Xente de Inverno* tratam esteticamente as questões relacionadas ao período histórico em questão, permitindo que se lance um novo olhar sobre a história oficial, dando voz aos excluídos. Muito mais do que apenas resgatar a memória de um tempo histórico, seguindo na esteira do pensamento de Walter Benjamin, as narrativas ficcionais representam um trabalho de revisão da história tradicional que, alegoricamente, problematizam as lutas de uma minoria – nos contos, o povo galego - diante da opressão do poder. A partir da narrativa, a ficção desmonta a totalidade histórica tradicional e estabelece uma nova relação entre o passado e o presente, em um processo dialético essencial que permite que o antes seja transformado pelo agora.

### 3 LITERATURA, CULTURA E IDENTIDADE NACIONAL

*“Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud indócil frente a lo establecido. Es comprensible, por ello, que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.”*

*(Mario Vargas Llosa)*

Durante sua história de opressão, a Galícia sofreu constantes processos de apagamento de sua identidade, realizados pela imposição da cultura espanhola em detrimento da galega. Essa região, apesar de pertencer oficialmente à Espanha, guarda muitas semelhanças com Portugal, país com o qual seu povo se identifica, tanto na língua, quanto nos costumes. Nesse contexto, as manifestações artísticas têm cumprido um papel muito importante no resgate da cultura galega. A obra de Xosé Lois García tem grande relevância nesse cenário uma vez que figura como instrumento de preservação e recuperação da identidade galega, agindo politicamente como obra de resistência.

Diante disso, neste capítulo discorreremos sobre como o livro *Xente de Inverno* desenvolve esteticamente as questões culturais e políticas que envolvem a preservação da identidade galega. Inicialmente, realizaremos discussão teórica sobre o conceito de resistência em suas diversas manifestações, partindo do pressuposto enunciado por Alfredo Bosi (1996), afirmando que o termo “resistência” é ético antes de se tornar estético. Em seguida, nos debruçaremos sobre duas questões que estão diretamente ligadas aos contos de *Xente de Inverno*, o que gera duas subdivisões neste tópico. A primeira, buscará esclarecer de que maneira a conservação da língua se torna um símbolo de resistência para os galegos e como essa questão se desenvolve na literatura galega. Em seguida, aprofundaremos a discussão sobre literatura e política e sua importância na literatura de Xosé Lois García como fator de resistência. Da mesma forma, procuraremos identificar como o texto literário interfere na tomada de consciência política e de que maneira isso se manifesta literariamente.

Por fim, abordaremos a questão religiosa que muito influenciou nas formas de controle da população, procurando demonstrar como o elemento místico se faz presente na narrativa e como é trabalhado esteticamente.

### **3.1 A resistência na narrativa: cultura e identidade**

Originariamente, a resistência é um conceito que existe independentemente da forma como é materializado e significa “opor a força própria à força alheia” (BOSI, 1996, p.11). Nesse percurso, a palavra “resistir” assume o significado de permanecer em oposição aos movimentos de força contrária, “[...] ou manter-se firme em suas convicções para se sentir humano; existir, tomar partido; ou subsistir diante das adversidades, manter-se digno; [...] ou agir de modo incontinente, imediatamente ao bloqueio ou dificuldade de acesso aos direitos.” (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p.14). Nesse sentido, o esforço em permanecer, a despeito das forças contrárias que buscam se sobrepor a uma cultura, configura-se como uma forma legítima de resistência. Manifestação ética *a priori*, a resistência pode assumir várias facetas, podendo se manifestar de várias formas, entre elas a escrita ficcional, estabelecendo uma simbiose entre a ética, a arte e a política através do texto literário, de forma que seus conceitos acabam por se interpenetrarem gerando a totalidade da obra de arte (BOSI, 1996, p.13).

Sendo o sistema social formado por uma complexa rede de relações de oposição, a resistência nasce da necessidade do dominado em combater a vontade do dominador de colocá-lo em posição de subserviência. Assim a resistência ocorre pelo fato de não ceder ao discurso dominante, tampouco assumi-lo para si, promovendo a restauração e permanência de um modo de vida diverso daquele imposto pelo poder hegemônico. A arte, assim, atua como meio de dar voz a discursos sociais coletivos silenciados, como intuito de mantê-los vivos para que possam atuar como forma de enfrentamento diante da imposição da mudança. Ela, em si, resiste uma vez que não se dobra ao silenciamento (SARMENTO-PANTOJA, 2014).

A manifestação artística, então, opera como uma legítima forma de resistência porque traz intrínseca a ela as condições éticas e políticas próprias ao enfrentamento. Na narrativa, essa realização pode se dar, de acordo com Alfredo Bosi (1996, p.13), de duas maneiras, como tema e como “processo inerente à escrita”. Isso não significa que ambas não possam estar presentes no mesmo texto, uma vez que o liame entre uma e outra se dá pela expressão dos valores sociais explorados na obra. Na medida em que o escritor faz parte de uma cultura,

é inevitável que os valores dela se façam presentes na obra de arte, mesmo que indiretamente. A escrita de resistência se diferencia por propor claramente um projeto de escrita que represente esteticamente esses valores sociais (BOSI, 1996, p.13).

Na narrativa de Xosé Lois, bem como em toda sua poética, esses valores são expressos esteticamente, motivados primeiro pela vontade de ação do escritor, enquanto “homem de ação” (BOSI, 1996, p.14), e convergem para os valores da sociedade galega em questão, isso porque tais valores “repelem e combatem os antivalores respectivos” (1996, p.14). Eles aparecem primeiro como objetivo e motivação de Xosé Lois enquanto cidadão galego. Nessa esfera prática há certa limitação da ação visto que há forças contrárias que muitas vezes freiam a ação. Para que se possa então alcançar a realização plena dos valores em combate aos antivalores, o escritor lança mão do artefato literário como estratégia de ação no mundo concreto, pois na narrativa o ficcionista, “[...] dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva.” (BOSI, 1996, p.15). Nesse espaço é que se realiza plenamente a expressão da resistência, podendo trazer valores e antivalores de forma elaborada e não maniqueísta, revelando as contradições do ser humano, presentes na caracterização do herói moderno.

A resistência se expressa narrativamente pela construção estética em que se funda o texto, ganhando assim contornos definidos, esculpidos a partir de imagens, discursos, descrições. Contra o abuso de poder das autoridades locais e a hipocrisia dos líderes eclesiásticos Pancho, no conto “A quincalla” recorre ao discurso, única arma que possui,

— Non se pode apelar á xustiza sen primeiro normalizar a situación económica e social dos cidadáns máis desfavorecidos. E para que o demais funcione hai que ter enconta só estas premissas: a xustiza non é utilizada en favor dos pobres, senón en favor dos intereses concretos que atemorán ás vítimas (GARCÍA, 1995, p.20).

Narrativamente, seu discurso expressa a quebra do silêncio possível na produção artística, em virtude de se tratar de um território em que é possível se opor à força contrária do silenciamento, com a liberdade proposta pela fantasia. As condições miseráveis por que passavam os camponeses galegos os obrigavam a levar a vida com poucas honras e dignidade, um meio de sobrevivência às intempéries da fome. Pancho, já que ganhara a confiança de Dona Áurea, tia do Tenente General, D. Casiano Fortes de Quinzán, se levantava em defesa dessas pessoas como forma de resistir à ditadura do poder, que abusava dos mais fracos e deixava escapar aos bem relacionados.

Por outro lado, o senso de justiça de Pancho não o torna uma personagem alheia à malícia, visto que o texto, através da voz do narrador, trata de mostrar que ele também tem seus privilégios (a proteção de Dona Áurea), e pratica seus pequenos delitos para ganhar dinheiro,

O Pancho tiña sona de que seus negocios ocultos eran os que lle producían maiores medios económicos. Gostaba de ofrecer o prohibido: condóns, que él chamaba camiseta dunha manga soia, que evitaron fillos de baixa calidade e da súa condición; veneno de ratos para producir divorcios por vía bocal (GARCÍA, 1995, p.16).

Ele age conforme a necessidade, e tem seus atos justificados pela necessidade de sobrevivência. Sua conduta é fruto de uma vida de dificuldades e humilhações que passou ao lado da mãe, situação que só se modificou após a morte dela, para a qual ele agora responde com bondade, “Tiña a teima de humanizar á xente que o tiña maltratado coa ollada e co riso, cando a maléfica alforxa trituraba as miudeces do seu corpo.” (GARCÍA, 1995, p.16). O que o diferencia das personagens do juiz e do clérigo é justamente o fato de ele sair em defesa das personagens que representam o pobre oprimido, as quais precisam se corromper para driblar as adversidades da dura realidade. Essa condição atormentada sob a qual vivia o povo,

[...] obrígoa a buscar maneiras de comportamento e enxeños tendentes a sacudirse desa albarda que lles impoñían os poderes dos que penduraban coma dunha soga. Case todos estes enxeños defensivos levan, dende o punto de vista da estética literaria, a unha xusticia que no teatro do século XVII español se chamaba ‘justicia poética’, mais neste caso non é imposta por Deus, polo Rei ou polo nobre de turno, senón polo propio pobo sen solución de continuidade (BOUZA, 2006, p.158).

Dessa forma, o conto põe em questão a relatividade dos valores, em outras palavras, para quem eles significam e como eles se configuram dependendo da posição que cada um ocupa na hierarquia social.

Nesse contexto, a estética assume um papel importante na caracterização da resistência, pois age em busca da verdade que quer expressar. Ao construir a personagem o ficcionista confere a ela o caráter necessário para a veiculação dos ideais os quais defende mostrando a face ética inserida na narrativa. Dessa forma, a escrita se volta para a defesa da ideologia, que pode se realizar de forma mais ampla do que na vida concreta uma vez que lhe é possível assumir um ponto de vista político em forma de alegoria. Isso tudo porque “[...] a

arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” sem amarras, uma vez que o artista se apoia na fantasia e na imaginação (BOSI, 1996, p.16).

A resistência na narrativa se desenvolveu entre 1930 e 1950, diante de um contexto de tensão constante por conta do surgimento dos totalitarismos, com o intuito de combatê-los, desenvolvendo uma literatura cujo conteúdo se volta para o enfrentamento dos regimes como o nazismo e o fascismo, o franquismo e o salazarismo. Os escritores desse período estavam imersos nesse contexto e uniram forças com a população na busca pela libertação trazendo uma forma de escrita que muitas vezes não se podia diferenciar do discurso político em si. Muitos escritores optaram para a literatura de testemunho, relatando experiências vivenciadas *in loco*, como procura nos mostrar Alfredo Bosi ao citar Primo Levi, e sua obra *Se questo è un uomo*, a qual narra sua experiência de judeu em um campo de concentração (BOSI, 1996, p.19).

A resistência consiste na recusa a se submeter às condições impostas, é um desafio à elite dominante. O autor que se engaja nesse projeto, portanto, nega os valores burgueses e se lança na luta em defesa das classes oprimidas; sua postura é de desafio, de não conformismo com a realidade imposta, trata-se “para Camus e Sartre, de fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não-conformista, revolucionária” (BOSI, 1996, p.22). A atitude resistente é uma postura de desafio à elite dominante, cujas ações a nível textual se traduzem em opções narrativas e estilísticas.

Para além das narrativas nascidas no seio das revoluções, que tem como característica mais marcante a resistência enquanto tema, a escrita que pretende defender os valores antiburgueses a qualquer tempo é caracterizada também pela forma, na qual o ponto de vista e a estilização da linguagem são pontos primordiais (BOSI, 1996, p.22).

Em *Xente de Inverno* a resistência se manifesta como tema e também enquanto forma de escrita. No tema, traz para o enredo as tensões trazidas pelo franquismo a cujas forças se opõem os camponeses e os guerrilheiros, cada qual resistindo a seu modo. O texto literário promove o deslocamento do olhar que torna possível a ressignificação do passado histórico cristalizado pelos discursos oficiais, à luz da consciência presente, construída por meio do resgate da memória coletiva.

Tal perspectiva pode ser percebida no conto “Ama de Cría” em que as mulheres que permanecem na comunidade, enquanto seus companheiros partem para a guerra, se obrigam a desenvolver seus próprios métodos para sobreviver na ausência dos maridos,

As mozas do Casar tiveron que asumir as tarefas varonís. O fin do mundo chegara para elas. O caos as atrapaba entre sebes desbenturadas. Había que sair. Había que tramar, inventar algo para fuxir desa terra moura que era unha inmensa gaiola. As iniciativas que tomaron as mulleres foron varias, caseque todas espalladas porque dentro da gaiola non se admitían máis que as normativas da tribu e da casta familiar (GARCÍA, 1995, p.35).

A voz do narrador coloca o lector en contacto com o pensamento dessas mulheres que tiveram sua vida interrompida pelas contingências da guerra. Dolores escolhe o caminho mais radical e, por consequência, doloroso, uma vez que, ao tentar fugir da dura realidade, acaba por perder a liberdade, alienar-se tanto materialmente quanto espiritualmente, “a Dolores comenzou a sentir na propia carne os barrotes da gaiola da que tanto fuxiu e, ao final, non se deu safado” (GARCÍA, 1995, p.38). As demais mulheres do Casar que permaneceram em sua terra no período severo das guerras puderam, ao final, colher os frutos de sua insistência. Elas representam a recusa em recuar, em se submeter.

Dolores simboliza uma resistência a seu modo, mas também, e principalmente, traz para a representação a dor da frustração, “[...] a Dolores dase conta que só ela perdeu a guerra. As circunstancias son asumidas com frialdade. Mais agora é tarde para superarse esquecendo. Non é posíbel, tal como a vida dispón, voltar para aquel fogar irredento que deixou como raíña coroadada” (GARCÍA, 1995, p.38). A vida a que se submetiam as amas de cría era vivenciada por muitas mulheres que, oprimidas pela casta familiar e pela fome, acabavam se submetendo a papéis sociais marginalizados, os quais as faziam reféns da vontade dos senhores e senhoras de posses em troca de outra vida, a qual (descobriam muito tarde) não era melhor do que aquela que levavam, porque não garantia a elas a liberdade tão sonhada.

Bosi, ao resgatar a literatura de Proust, Pirandello, Joyce e Kafka nos lembra que a literatura não é “o ‘espelho’ da vida social” (1996, p.25), ela busca decididamente desmontar a totalidade da realidade. Ao contrário do movimento realista do final do século XIX, que se propunha a descrever estereótipos da sociedade, recorrendo a uma postura de certo modo conformista ao traçar um quadro das fatalidades da vida, a literatura de resistência atua criticamente promovendo um desconcerto necessário para fazer emergir a oposição resistente, consoante, assim, à proposta estética do Neorrealismo.

Mais uma vez a forma vem contribuir esteticamente para construção de um universo simbólico. Na maioria dos contos, as escolhas lexicais primam por uma linguagem simples e sem rodeios, correspondendo à realidade ficcional que pretendem mostrar, como pode ser percebido no conto “Eros e Thanatos”, o qual traz como protagonista a fofqueira e interesseira Dosinda do Pacio, a qual havia proibido a filha, Marisa, de namorar um vizinho

pelo qual era apaixonada, porque o rapaz era pobre. O posicionamento de Dosinda muda rapidamente ao ouvir a conversa entre dois vizinhos – os quais, na verdade, estão querendo pregar-lhe uma peça dizendo que o moço ficara rico vendendo caipirinha no Brasil,

Depois de que os dous esgotaran a conversa, a Dosinda vai despreguizada á procura da fila para tratar de convencela para casar co Pepe do Cabazo. Ela manifestou estar errada e desexaba superar roces de veciñanza. Dous anos de separación eran poucos para esquencer os amoríos que tiveron ás agachadelas. [...] A Dosinda empurrou á fila para que contactara co millonario e lle propuñera o que tantas veces lle tiña negado con violencia a propia Dosinda. Despois do consenso familiar da casa do Pacio, a Marisa formalizou a voda (GARCÍA, 1995, p.68-69).

É, portanto, uma escrita que esteticamente escolhe uma linguagem “sóbria, lúcida, sem ilusões literárias, sem individualismos extremados, e comprometida tão só com o que libera o homem junto com o semelhante” (BOSI, 1996, p.21), que não se contenta em reproduzir mimeticamente a realidade, mas age esteticamente para interferir nela por meio da ressonância de perspectivas que revelam e problematizam as tensões presentes na sociedade. “A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (BOSI, 1996, p.23). A escrita de resistência mostra que a vida, tal qual é, não deve ser aceita sem questionamentos.

Neste percurso, a narrativa de resistência procura recuperar a memória com a intenção militante de desmontar as certezas operantes na sociedade. Mais que isso, combate a alienação dos sujeitos que viveram sem ter consciência dela, criando assim uma consciência *a posteriori*. Dessa forma, instaura uma forma de resistência que recai na atitude de não ceder, de não se entregar aos discursos hegemônicos. Dessa maneira, se interrompe um processo de perpetuação de uma conduta de vilania, em que se aproveita do ser social alienado em sua condição de subsistência. É a partir da resistência que se garante a permanência e manutenção da identidade, da cultura e da individualidade de um povo,

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético, no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 1996, p.26-7).

A crítica que opera no discurso da resistência se dá por meio da perspectiva do narrador, que age no interior da obra literária, questionando e combatendo o discurso estratificado pela imposição da classe dominadora. Essa perspectiva em *Xente de Inverno* ocorre pela voz do narrador onisciente, que deixa entrever no texto o ponto de vista dos marginalizados socialmente, inserindo em seu discurso os fatos que representam as relações de poder existentes no seio da comunidade galega, trazendo as condições de vida da população mais pobre, com toda sua miséria e vulnerabilidade imersos em uma realidade de injustiças e privações, diante das configurações políticas e sociais do momento histórico. Para ilustrar essa perspectiva, retomamos um trecho do conto “O motín”,

Aquel inferno comenzaba mesmo nas palabras. O implacábel ultimatum radicaba nun troco de traballo: ir pendurados á canterra, de barrenistas, ou voltar para o famélico Foxo. Non valeron os apelos daqueles homes que ían ser pendurados entre pedras, para aquel pedazo andante e insolente que era o capataz” (GARCÍA, 1995, p.7).

A crítica, portanto, se instaura esteticamente por meio da figura do narrador, cuja voz ressoa no texto expressando a exploração inescrupulosa do capitalista e seu encarregado, o capataz, atuando como denúncia das condições de vida dos trabalhadores. Do mesmo modo, Xosé Lois realiza o plano da resistência esteticamente ao dar voz aos personagens, os quais expressam na narrativa um discurso de enfrentamento. No mesmo conto mencionado, as vozes das personagens Sofia e Loureiro ecoam como representações dos anseios de toda a comunidade, diante da vilania hipócrita do capataz,

[...] continuou ata chegar ao aposento de Sofia. Esta ficou como unha estatua de sal cando ollou como o capataz se presinaba e ficaba quedo diante do cadáver. A súa pertinencia intentou que a muller do difunto soupera que ninguén era culpábel e que só a improvisación humana era a causante daquela fatalidade. A Sofia xa non aturou e, en calma voz, dixo:  
— É tempo de non ficar máiscalados. Vostede é un dos culpabeis. Hai moitas bocas amordazadas polas súas valentes fazañas para facer o que lle peta. Xa non hai lugar para ficar quedos cos explotadores.  
— Eres un asesino. Ti vas morrer como él: reventado entre as rochas e deso vamos encargarmos os do Foxo. — Berrou o Loureiro — (GARCÍA, 1995, p.10).

A vilania se revela na presunção do capataz que age como se pudesse sair da situação como inocente. Dessa forma, a voz do narrador se une às vozes das personagens instaurando esteticamente a denúncia e a crítica, ambas em consonância com a consciência da classe operária. Essa representação corrobora a afirmação de Sarmiento-Pantoja sobre “a natureza

resistente da arte, que faz com que tenhamos imagens criadas e pensadas para dar conta das inquietações humanas” (2014, p.25). A reação dos camponeses promove no texto uma redenção que se realiza ficcionalmente por conta da autoconsciência das personagens, que não recuam, mas sim reagem à exploração de seus corpos e de suas mentes, realizando assim a resistência inerentemente ao texto.

Da mesma forma, a linguagem em *Xente de Inverno* colabora para construir esteticamente uma atmosfera árida, condizente com a situação social explorada pelo texto, a qual é sugerida no próprio título,

[...] o inverno do título non é só unha referencia estacional, senón metafórica: a friaxe, a escuridade, a humidade do inverno montesío remiten a un tempo negro no que toda expectativa de luz e de ledicia, de goce da vida e dos seus praceres, está ausente para os estamentos baixos (OGANDO, 2006, p.170).

O narrador descreve os acontecimentos com palavras duras, que muitas vezes causam incômodo no leitor, frente a seu caráter naturalista, em que as situações são descritas de forma a revelar o fato em toda sua dureza, sem floreios, dando aos personagens traços de animalização, como no conto “Ama de cria”, o qual descreve a função para a qual Dolores do Muiñeiro foi destinada, conceber um filho para poder continuar atuando na casa dos Bastiagueiro como “ama de cria”: “Consistía que nos primeiros dias de fertilidade eles abandonaban a mansión e sería o Felipe do Agrexo, mozo das caballerizas, a persoa axeitada para facerlle **a monta** e, en función do éxito, podía permanecer na casa de servidume” (GARCÍA, 1995, p.37, grifo nosso). Note-se que a sucessão de fatos é apresentada ao leitor de forma concisa e dinâmica, como se o narrador procurasse, através do modo de narrar, dizer ao leitor: “era assim mesmo, não vou mascarar a verdade”.

Outra demonstração da linguagem despojada de rebuscamentos encontra-se na narração da organização da família de Xoán Moreno, no conto “A frustración de Xoán Moreno”, em que o narrador explica o motivo das filhas de Xoán serem mantidas separadas de seus irmãos, “As **femias** tiñan que estar perto do control de Xoán Moreno para evitar incestos. Coidaba que os devezos do sexo eran tan explosivos, irreverentes e luxuriosos que non respetaban aos propios irmáos” (1995, p.53, grifo nosso).

É importante ressaltar que a opressão vivenciada na Galícia não atingiu a todos de forma equânime, tanto é verdade que a tomada do poder na região se deu de forma rápida e sem maiores resistências, justamente porque havia dentro da própria comunidade uma frente

de apoio político, militar e religioso que servia de apoio ao projeto franquista. Os que sofreram foram justamente aqueles desprovidos de conhecimento e posses, a população mais humilde e sem instrução. Por outro lado, havia os esforços dos republicanos em resistir, fadados a lutar de forma desigual e clandestina, buscando impedir que a dominação se desse por completo.

Nesse contexto, Xosé Lois García busca justamente mostrar a luta diária do povo massacrado pelas condições econômicas e sociais e também daqueles que, munidos de consciência política e social e, portanto, conscientes da importância de seus esforços, procuravam lutar contra as vilanias praticadas a mando de Francisco Franco. Os primeiros, o povo marginalizado, resistiam pela permanência, pela inação, pelo silêncio; pela capacidade de garantir sua subsistência e de evitar a morte. Já os segundos se lançavam em uma empreitada de luta e viviam, portanto, lado a lado com a morte iminente, driblando as adversidades e assim garantindo sua existência.

Nos contos, as personagens são resistentes em sua construção. Algumas delas porque calam e não recuam, à espera de melhores condições, como as mulheres que foram obrigadas a improvisar um modo de vida que garantisse sua sobrevivência na ausência dos maridos, no conto “Ama de Cría”. Aquelas que resistiram colheram os frutos ao final, com o retorno de seus companheiros, “Voltaron os de Cuba e os de Filipinas. As balconadas de Santiago anunciaban a festa dos retornados” (GARCÍA, 1995, p.38).

Da mesma forma, no conto “Non son brinquedos, son pesadelos” – único do livro escrito em primeira pessoa - a personagem Consuelo do San Roque, estando prestes a queimar o uniformes militares do marido, impede que o narrador, uma criança de nove anos, conserve para si uma peça do uniforme do militar, “[...] unha voz solemne de femia madura, díxome: ‘iso non che pertence; o que aquí queimamos non son brinquedos, son pesadelos’” (GARCÍA, 1995, p.104). Nesse contexto, a resistência se realiza no texto por meio da espera silenciosa de Consuelo, que se mantém firme durante uma vida inteira ao lado do marido, militar franquista, e somente após sua morte revela em desabafo, a dor de uma vida de silenciamento.

Por outro lado, há personagens que representam a resistência por meio do enfrentamento, postura que pode ser percebida em vários deles: os guerrilheiros, também chamados no conto de “makis” em alusão aos históricos guerrilheiros antifranquistas, “el maquis”, no conto “Queimada”; o africano Nkemba, ativista político, em “Nkemba e o funcionário colonial”; o desafortunado e astuto Pancho, no conto “A quincalla”, obrigado a buscar um destino melhor do que aquele que legara a ele sua mãe.

Em todos esses casos, a resistência se dá pela luta, pela ruptura com a dinâmica social apresentada. O enfrentamento do poder da ditadura franquista e a superação das condições decorrentes dela ocorre de maneiras diversas no texto, mas sempre focando o embate a classe dominante e a classe oprimida. Em alguns dos contos, a resistência se caracteriza ficcionalmente pela luta armada e violenta, como acontece em “Queimada”,

O mesmo día e hora que os falanxistas dispoñíase a queimar o pallar da Mourella os escapados tomaron posicións polo xardín do pazo e entre o espesor dos buxos saíu o Linchante correndo, silencioso e puntual, e colleu por sorpresa ao Freáns, o chefe dos falanxistas.

—Tira coa túa carabina, mecago em sandiós, senón boanche as miudanzas da testa.

Unhos catorce escapados rodean aos falanxistas e estes non teñen opción para desenrolar a súa arte bélica e aínda que um quixo burlar a sorpresa foi apuntado polo lugartenente do Linchante, o Fantala, que lle recomendou:

—Tira coa carabina sen facer ningún movemento. Entrade todos no pazo deixando unha distancia de cinco metros un de outro. O que faga o contrario vai ser carne de vermes (GARCÍA, 1995, p.74-75).

Tal construção narrativa põe em evidência a brutalidade na dinâmica entre guerrilheiros e falangistas, cuja lei em vigor era aquela instituída tacitamente entre as partes envolvidas.

Em outros momentos, a militância se expressa esteticamente por meio da tomada de consciência; como pode ser percebido na personagem Nkemba, africano expatriado residente em Vigo, que alcança sua redenção intelectual e, por conseguinte, material, quando convive com os operários militantes de seu bairro. Para ilustrar tal perspectiva, retomamos o fragmento abaixo,

[...] continuou o seu traballo no reparto do peixe e polas noites continuaba indo ás xuntanzas clandestinas que os obreiros facían no bairro. Él estaba nun comité de loita e apoio aos marinheiros. Seu traballo clandestino era minuciosamente coordinado e sometido a unha disciplina férrea e a um coñecimento e movilidad do terreo no cal andaba (GARCÍA, 1995, p.33).

Ainda que a resistência se dê na representação do ativismo de Nkemba, ela também aparece de forma desnudada em sua atitude de, mesmo sob tortura, não entregar nenhum companheiro aos oficiais a serviço da ditadura,

Na comisaría os policías intentan pescudar nomes e non lles importa a actividade dél. Só queren nomes. Cada nome que non di lle vale unha descomprensiva labazada no rosto e puñetazos no abdomen. Mais non saen

nomes. Dúas noites firmes e varias encrequenado. Os nomes fanse cada vez máis esquencidos. Séntano no chao e amárrano pola gorxa a unha argola, posta na parede para estes mesteres e diante de seus ollos dous faros enormes que disparan centileos intermitentes, cuos destellos esgotaban a Nkemba que o consumían mentalmente. Todo aquel pedazo de carbonciño, na maoda policía, era plena firmeza de convicción ideolóxica. Da súa boca non saíron palabras nen murmúrios. O interrogador de turno ollaba a súa laboura frustrada. Inutilizada. Por ámbalas partes non había fexximentos. O pensamento do detido estaba concentrado a non descubrir aos compañeiros dos comités de loita que tanto a policía precisaba para desartellar o movemento reivindicativo (GARCÍA, 1995, p.32).

A resistêncía nesse fragmento se manifesta tematicamente e tamén estilisticamente pola inserción do punto de vista do narrador que revela a violêncía narrativamente pola descriçãõ da tortura dos policiais.

Já Pancho, no conto “A Quincalla”, age como mediador e defensor das classes desfavorecidas. Sua voz sai em defesa de Espadas de Rivas que, por sua ignorância, não tem condições de se defender, diante da acusação de realizar o aborto do próprio filho,

—Señor xuíz, —Pancho, com eco agudo— estou aquí representando unha xurisdicción moral e tradicional, como é a do pazo de Quizán, e non vou admitir que se coaccione cobardemente a un home cuia falta de sentidións mentais é bastante palpável. Olle para él, darriba a baixo. Olle bem, señor xuíz (GARCÍA, 1995, p.19).

Continuando sua defesa, o discurso de Pancho materializa a crítica ficcionalmente, na argumentação contra as acusações do juiz,

—Só sei unha cousa: hai un duplo asesinato!  
 —Pois deixe —di colericamente o Pancho— que as testemunhas falen: esas criaturas famélicas que ve naquela esterqueira.  
 —O Códice dos Códices di: “Non matarás”. Este home matou.  
 —Esa palabra antigotestamentaria foi ampliada por outra evanxélica que atopamos nos Feitos Apostólicos: “Repartide as vosas riquezas a cada cal según as súas necesidades”. Velaiquí a clave, que os magnates non respetades e teimades de que non hai desigualdade a ningún nivel. —Replica o Pancho— (GARCÍA, 1995, p.21).

A voz de Pancho, portanto, assim como as de outros personagens nos demais contos, veicula a expressão dos oprimidos, realizando ficcionalmente a resistêncía no plano estético. Não se trata de inocentar Espadas do crime de aborto, mas sim encontrar uma coerência em meio a inúmeras injustiças que vinham ocorrendo com os pobres e desprovidos de

esclarecimento. O discurso de Pancho mostra justamente as disparidades no tratamento da justiça, que privilegia os poderosos e massacra os desfavorecidos.

Ao se posicionar em sua narrativa em favor da classe oprimida, Xosé Lois desempenha o papel do escritor progressista destacado por Walter Benjamin (1987), em seu ensaio “O autor como produtor”, o qual decide em favor de uma causa e luta por ela por meio de sua escrita, “sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes” (1987, p.120). Essa posição contrasta com a definição de “escritor burguês” que, para o pensador alemão, produz obras que visam somente à fruição.

Uma obra de resistência se realiza no plano político, com vistas ao bem de uma coletividade, mas não se exime de seu compromisso com a literatura, em outras palavras, uma obra de resistência tem utilidade política, mas também qualidade estética. Ambas se entrelaçam num movimento dialético que gera a totalidade da obra (BENJAMIN, 1987, p.121). Essa premissa está afinada com a afirmação de que a narrativa de resistência é um terreno em que se encontram conceitos próprios da arte, da ética e da política (BOSI, 1996, p.12-13).

Xosé Lois García assume em seu fazer literário uma postura engajada e reverbera a resistência desempenhando a função de escritor “operativo”, termo definido por Sergei Tretiakov como sendo aquele que se distingue do escritor meramente informativo: “A missão do primeiro não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo” (BENJAMIN, 1987, p.123). Ora, Xosé Lois García, apesar de não pertencer mais à classe operária, toma para si a tarefa de lutar junto com ela pelos interesses dessa classe e a maneira como o realiza também é em si uma forma de resistência, uma vez que subverte os mecanismos de produção vigentes. Nesse sentido, Walter Benjamin nos lembra que “[...] a imprensa não constitui um instrumento de produção válido nas mãos do escritor. Ela pertence ainda ao capital” (BENJAMIN, 1987, p.125), e podemos, oitenta anos depois, dizer com convicção que a produção escrita atual (imprensa, editoras) em grande medida ainda serve aos interesses capitalistas e do poder hegemônico.

Portanto, quando Xosé Lois escreve a partir do ponto de vista das classes desprivilegiadas está realizando uma revolução de dentro do sistema de produção executando a “transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes”

(BENJAMIN, 1987, p.127), esclarecimento dado pelo pensador alemão, ao se referir ao teatro de Brecht. Agindo assim, o escritor deixa de alimentar o aparelho de produção capitalista.

A resistência, portanto, se realiza na obra *Xente de Inverno* em diversos aspectos: na atitude de Xosé Lois enquanto intelectual e escritor engajado, agindo em conformidade com os ideais socialistas da luta de classes; no plano estético, em seus elementos temáticos e estilísticos. Dessa forma, contribui para a preservação da cultura galega, aspecto de suma importância para essa comunidade que busca constantemente evitar a dominação cultural espanhola que, ao impor seu poder e sua cultura, tende a apagar traços característicos do povo, como a língua e os costumes.

### 3.1.1 A resistência por meio da identidade linguística

Se a representação do passado histórico se configura como uma forma de resistência, na medida em que recupera criticamente a história dos vencidos, a abordagem linguística tem valor equânime na postura resistente de Xosé Lois, por representar um traço fundamental para a identificação dos galegos enquanto povo. O idioma galego, para ele, é o monumento mais original do povo porque representa sua herança e sua tradição: “Existimos como galegos grazas ao idioma que dimensiona o noso existencialismo” (GARCÍA, 2015).

Falar e escrever em língua galega significa resistir diante da imposição da língua dominante, forçosamente inserida nas práticas institucionalizadas, a partir de atos oficiais como o ensino nas escolas, os discursos políticos, as celebrações religiosas, realizados dentro dos limites territoriais da Espanha.

Conforme nos lembra Andityas Soares de Moura (2004), em seu trabalho sobre a poética de Xosé Lois García, a língua galega se conservou por muitos séculos somente através da tradição oral, tendo em vista a falta de visibilidade que a região tinha diante da Espanha e de Portugal, pelo fato de ser considerada uma região atrasada. Desse modo, a escrita na língua galega não tinha nenhum prestígio, “[...] acreditava-se que nenhuma obra artística verdadeiramente valiosa poderia ser escrita em galego” (MOURA, 2004, p.27). Essa situação só mudou a partir da composição dos *Cantares Gallegos*, de Rosalía de Castro, em 1863. A partir disso, foram surgindo outras manifestações literárias em galego e a literatura começou a formar um corpus significativo, imprescindível instrumento legitimador da resistência cultural galega,

A palabra do pobo resiste as tempestades que por decreto se fan contra ela. A palabra viva na que existimos con tódolos matices que polarizan a nosa personalidade; a que se cultiva na nosa vocación de resistir para permanecer. A palabra milenaria que foi capaz de construir o corpus literario que testemunha esa permanencia que fornece a nosa entidade material e inmaterial (GARCÍA, 2015).

O uso da língua materna na comunicação oral cotidiana dos galegos foge às imposições artificiais estabelecidas pelo imperialismo, subvertendo o padrão linguístico oficial institucionalizado em função do estabelecimento do Estado-nação espanhol, que se impôs sobre as minorias linguísticas presentes em seu território, entre elas, o galego, o catalão e o basco.

Sobre a formação das nações, Eric Hobsbawm, em sua obra *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade* (1990), afirma que os critérios para se determinar uma nação são diversos e não há um padrão que estabeleça porque alguns grupos se tornam nação e outros não. Nos primeiros capítulos do livro, o pensador britânico discute o conceito de nação e quais seriam os fatores que a determinam como tal, demonstrando que a ideia de nação é frágil e de difícil definição e, atualmente, as nações, como as conhecemos, são na verdade contrutos artificiais, criados para servir a determinados interesses imperiais de um seletivo grupo político e econômico (HOBSBAWM, 1990).

Para determinar que grupo social possa ser chamado de nação, normalmente se usam critérios que buscam uma homogeneidade, porém o alcance desse objetivo não é tão simples, “nenhum critério satisfatório pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo” (HOBSBAWM, 1990, p.14). Isso porque dentro de uma mesma nação, se observada *a posteriori*, há presença de grupos heterogêneos no que diz respeito à etnia, língua e cultura,

As tentativas de se estabelecerem critérios objetivos sobre a existência de nacionalidade, ou de explicar por que certos grupos se tornaram “nações” e outros não, frequentemente foram feitas com base em critérios simples como a língua ou a etnia ou em uma combinação de critérios como a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais. Todas as definições objetivas falharam pela óbvia razão de que, dado que apenas alguns membros da ampla categoria de entidades que se ajustam a tais definições podem, em qualquer tempo, ser descritos como “nações”, sempre é possível descobrir exceções. Ou os casos que correspondem à definição não são (ou não são ainda) “nações” nem possuem aspirações nacionais, ou sem dúvida as “nações” não correspondem aos critérios ou à sua combinação (HOBSBAWM, 1990, p.14-15).

Portanto, os critérios objetivos nem sempre abarcam a complexidade que envolve a formação de uma nação. Por esse motivo a alternativa seria uma definição subjetiva que procuraria determinar o conceito de nação baseado na convivência de diferentes línguas e etnias, entre outros elementos, pela coexistência dos critérios objetivos e o sentimento de pertencimento dessa coletividade a uma mesma nação. Hobsbawm, no entanto, nos alerta que a abordagem subjetiva está sujeita “à objeção de que definir uma nação pela consciência que têm seus membros de a ela pertencer é tautológica e fornece apenas um guia *a posteriori* sobre o que é uma nação. Além disso, pode levar os incautos a extremos do voluntarismo para o qual tudo o que é necessário para criar ou recriar uma nação é a vontade de sê-la” (HOBSBAWM, 1990, p.17). Em suma, a questão é complexa e de difícil consenso.

Dessa forma, a realidade da formação da nação se sintetiza na ideia de que, atualmente, ela surge posteriormente à formação dos Estados e do nacionalismo (HOBSBAWM, 1990, p.18). Interessa-nos essa definição em razão de que ela situa a comunidade galega dentro do contexto de existência do Estado espanhol. Apesar de suas peculiaridades culturais e linguísticas, a Galícia faz parte dele e há aí uma imposição de padrões nacionais sobre ela, “o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente oblitera as culturas preexistentes: *isto é uma realidade*” (HOBSBAWM, 1990, p.19, grifo do autor).

O nacionalismo é político e territorial e parte de um movimento do alto, para depois chegar à consciência das massas. Há, então, uma perda da comunidade real e o surgimento de uma comunidade artificial que representa a nação como a conhecemos atualmente. Neste percurso, a identificação real das massas em relação ao nacionalismo geralmente não corresponde ao pensamento do grupo composto pela elite letrada, dizendo de outro modo, a forma como as classes mais humildes se identifica com a nação não é a mesma dos grupos detentores do poder político e econômico de um Estado.

Dentro desse contexto, importa pensar a língua como um fator importante de identificação das massas, uma vez que a língua nacional é forçosamente construída sobre as outras línguas faladas, “Isso contudo não exclui certa identificação popular *cultural* com a língua” (HOBSBAWM, 1990, p.70, grifo do autor). A língua nacional é imposta por meio da educação formal, e acaba por forçar um apagamento das demais línguas faladas dentro do território nacional. A escolha de qual das línguas se tornará a língua oficial, segundo Eric Hobsbawm, geralmente é impulsionada por motivações políticas e depois homogeneizada e

padronizada através de mecanismos institucionalizados, “a língua cultural oficial dos dominantes e da elite frequentemente transformou-se na língua real dos Estados modernos via educação pública e outros mecanismos administrativos” (1990, p.77). Esse é um fator que pode gerar um movimento de identificação nacional com o passar do tempo, pelo uso comum da língua por um grande número de falantes.

Essa identificação, porém, não é homogênea, o que gera a divisão de posicionamentos dentro das comunidades de falantes de outros idiomas, que não o oficial. Essa ruptura operante no seio do grupo social com identificações culturais acaba por enfraquecer as bases da cultura e da língua dentro da própria comunidade. O que ocorre é que, na maioria das vezes, grupos de maior instrução formal defenderão o uso da língua instituída oficialmente por conta de algum tipo de interesse, seja econômico ou político, enquanto a grande massa da população mais humilde continuará falando em língua materna nas práticas cotidianas.

É importante lembrar que, atualmente, o galego é língua oficial na Galícia juntamente com o castelhano, questão oficializada pelo *Estatuto de Autonomía de Galicia*, por conta da reforma política realizada em 1977, a qual reconhece a Galícia como uma comunidade autônoma. Dessa forma, o Estatuto busca garantir o incentivo e promoção do uso da língua galega na vida pública, bem como a facilitação de acesso ao conhecimento da mesma. Por outro lado, há uma bagagem histórica que pesa na realização plena da lei e por essa razão precisa constantemente ser lembrada, para que possa se efetivar no terreno da práxis social.

Não é arbitrária, nem despreziosa, portanto, a escolha de Xosé Lois por uma escrita no idioma galego, segundo ele, “atributo máximo” da identidade do povo. Tal ação veste de importância porque contribui na luta para impedir o apagamento e exclusão de seu idioma pela imposição do castelhano (GARCÍA, 2015). Dentro dos conjuntos de fatores que fazem com que um grupo se identifique a língua é um deles e, especialmente para os galegos, figura de forma icônica e simbólica de um sentimento de não pertencimento à nação espanhola, uma vez que representa um dos traços culturais comuns e históricos da comunidade galega.

Esteticamente a valorização da língua se apresenta nos textos de *Xente de Inverno*, representada discursivamente na fala do narrador e das personagens que em muitas passagens fazem referência ao idioma; como se pode perceber nesse fragmento do conto “Ama de cria”,

Máis tarde, os señores, teimaron aillalas para que a filla da criada non alterase nen contaminase ao lustroso infante que parecía, vestediño de seda, un ser escollido para honores celestiais. Un ser así non podía enzoufarse con aquela nena de vestimentas de descolorido liño e que falaba unha lingua estraña para aquel bonito e inútil neno de palacete. Neste sentido, non se

podía alterar a cultura que diferenciaria a ese ser que, con pouca sorte na vida, podía chegar a condestábel. Non se podía contaminar daquelas raigañas rurais, cuias xentes estaban predestinadas para servir e non para convivir nen lixar a cultura dos señoritos da casa (GARCÍA, 1995, p.36).

Notamos, neste fragmento, não apenas a alusão à inferioridade com que a língua galega era rotulada, mas também percebemos que a inserção da crítica histórico-social, feita em uma narração que expõe as condições das relações entre os níveis sociais. Falar galego consistia não falar a língua valorizada pelos graus mais elevados na hierarquia de classes, não pertencer a classe detentora do poder, revelando ser apenas o ícone que leva a uma complexidade de implicações históricas e sociais envolvendo a luta de classes. Ser pobre significava estar fadado a terminar a vida em sua casta social, sem misturas com os mais abastados. Da mesma forma, pensamento de elite na boca do narrador se transforma em ironia ácida, crítica, aos componentes dessa classe.

O narrador manexa con perfecta mestría a linguaxe das diferentes castes sociais e a gramática da lingua oral popular, mais o que importa subliñar é o feito de que os lectores nos atopamos cunha imaxe do rural – por mágoa para nós, a piques de desaparecer, se non desapareceu xa na máis grande parte – que ilustra moi ben a realidade dunha Galicia obscura, raiana cun tremendismo desaforado, pero que amosa a súa maneira de defenderse contra o asoballamento imperante naqueles tempos de inverno (BOUZA, 2006, p.167).

Em outros momentos, a voz das personagens deixa entrever a postura imperialista, materializada nas palavras das personagens, como se percebe no conto “Non son brinquedos, son pesadelos”, em que a voz do Comendador, lembrando o discurso do oficial Castellano, transmite o ponto de vista dos falangistas e por extensão de todos aqueles que lutavam do lado de Francisco Franco, “O bonito do caso era cando decía que o mundo ía ter un só idioma: o castelán. As demais línguas e dialectos non tiñan sentido. Nen tampouco tiña sentido que Galicia tivera tantas montañas e tantos días de chuvia” (GARCÍA, 1995, p.103). Nesse sentido, a língua figura como símbolo da resistência contra a opressão da dominação do Estado espanhol.

A linguagem empregada em Xente de Inverno está repleta de variações que correspondem à língua oral popular, falada no cotidiano dos camponeses, “se trata de especificacións morfolóxicas e léxicas as que son merecentes de ser salientadas, tal como corresponde a unha escrita que tenta reflectir o estado da lingua empregada polos personaxes

do rural” (BOUZA, 2006, p.166). O texto procura preservar essa particularidade presente nos recantos rurais da Galícia, representando a conversação diária das pessoas comuns, do povo.

O resgate da linguagem oral popular na narrativa somado a discussão em nível temático das questões relativas a ela garante que se empreenda um projeto literário de resgate da língua galega, ao mesmo tempo em que insere textualmente um olhar atualizado sobre a importância da língua para os indivíduos da comunidade, reverberando a identificação dos seus membros com a sua língua materna. Ademais, a língua serve como um monumento que representa toda a bagagem cultural e histórica da comunidade galega.

### **3.1.2 A consciência política como resistência**

Xosé Lois García é conhecido por sua postura militante, seu trabalho extrapola os limites do campo literário e se estende também ao campo jornalístico, no qual atua escrevendo artigos para jornais de inclinação política de esquerda. Sua atuação também se dá na vida prática, participando de forma ativa da realidade concreta que é representada literariamente em seus textos. A confluência da vida prática com a produção literária revela o discurso político assumido por ele.

Na qualidade de escritor engajado, Xosé Lois se vale do texto literário como veículo de intervenção na sociedade, e o faz trazendo a perspectiva política imbricada com a literária nos contos de *Xente de Inverno*. Não se trata de simplesmente abordar o tema de forma generalizada, mas sim reivindicar ao público leitor um olhar crítico para a questão política e ao mesmo tempo sensibilizá-lo para a perspectiva contrária ao poder hegemônico, colocando os holofotes sobre os marginalizados social e politicamente.

A tarefa de gerar conscientização política por meio do texto literário expressa uma forma de resistência do escritor frente ao poder estabelecido, e tem como objetivo ser criada para o povo o qual, contudo, nem sempre é atingido por ela. Benoît Denis nos lembra que na segunda metade do século XIX a literatura de Jules Vallés demonstrava o distanciamento que há entre a práxis do escritor engajado e a do povo. Esse impasse ocorria porque, ao emergir intelectualmente, o escritor adquiria uma nova posição social que o distanciava do proletariado. Em outras palavras, o papel do escritor é delicado, uma vez que ele não pertence à classe dominante, mas também já deixou de pertencer à classe proletária (DENIS, 2002, p.206). O escritor engajado não é um burguês, nem plenamente um proletário em luta e, por

essa razão, ele se encontra em uma posição difícil uma vez que está em ruptura, a qual entra em tensão com duas frentes,

[...] com o meio literário antes de tudo, do qual ele estigmatiza a passividade política e do qual ele recusa a idealização da vida boêmia, na realidade pura miséria alienante; e em seguida com o mundo dos operários politizados, já que Vallés não cessa de colocar em evidência o quanto ele, o intelectual convertido à causa do povo, permanece separado desse proletariado, ao qual ele pretende todavia reunir-se porque partilha da mesma miséria (DENIS, 2002, p.205).

É a partir desse entrelugar em que se situa que age o escritor engajado politicamente, em defesa de uma classe que, apesar de não ser aquela a qual pertence, é aquela que ele defende, por compartilhar dos mesmos interesses,

A literatura não é um luxo gratuito, mas possui um papel verdadeiro que revela as circunstâncias excepcionais; cada escritor é responsável pelo que ele escreve e deve assumi-lo até o fim; a literatura participa plenamente do político, sem o que a separação entre a literatura da resistência e a da colaboração não teria nenhum sentido (DENIS, 2002, p.270).

O distanciamento em relação ao proletariado ocorria porque, ao escrever para as massas o escritor se utilizava de uma linguagem que não era própria dessa esfera social, mas sim das classes dominantes. Para Vallés, seria necessário, portanto, subverter a língua hegemônica e as formas literárias instituídas, realizando uma obra artística original e revolucionária, no tema e na forma. Esse perfil pode ser facilmente percebido no livro de contos de Xosé Lois García, que conta com a “[...] inserção de uma linguagem trivial e crua na prosa literária; oralização do estilo; narração por fragmentos curtos, mais impressionantes do que descritivos ou explicativos [...]” (DENIS, 2002, p.207). Essa seria a maneira de criar uma literatura de resistência que não se limitasse apenas ao tema, mas que fosse revolucionária também na forma. Xosé Lois recupera essa noção na atualidade, negando-se a reproduzir as formas contemporâneas de narrativa.

Aproximando-se da linguagem do povo, o autor galego evita o “distanciamento do trabalho artístico” o qual acaba por “ocasionar desníveis entre o escritor militante e as expectativas literárias do seu povo” (ABDALA JUNIOR, 2007, p.96). Ora, a literatura que pretende modificar a ideologia das bases sociais precisa agir nela por meio da conscientização das massas, tirando-as da alienação, de forma a libertar os indivíduos de uma visão estreita sobre o mundo e as relações políticas, econômicas e sociais.

Esses atores sociais são empoderados nas narrativas de *Xente de Inverno* por meio de discursos que expressam sua consciência política, ou crescem no desenvolvimento do enredo na medida em que adquirem essa consciência, engendrando a resistência no plano estético.

O conto “Nkemba e o funcionário colonial”, a personagem protagonista Nkemba traz como característica marcante a tomada de consciência política e conseqüentemente a prerrogativa da resistência como bandeira. No convívio com os vizinhos e companheiros do bairro de Lavadores, Nkemba se dá conta da exploração que estava sendo imputada a ele,

Naquel entorno comenzou a curiosidade de Nkemba. Naquela especie de *getto* tiña convivios e satisfaciós diferentes a todo o que non tiña na coorida mansión. Coartos pequenos cheirando a humidade; rúas cheas de lixo e xente que compartía o bon e o malo co rapaz. Nos recen estreados veciños atopaba toda a sinceridade e respeto que non tiña co funcionário. Nkemba retiña e asimilaba todo aquel entorno (GARCÍA, 1995, p.30, grifo do autor).

Tal conscientização age no texto como elemento interno à verossimilhança narrativa. A conscientização política é materializada no texto pela voz do narrador que parece se colocar ao mesmo nível da consciência da personagem, delineando os traços da resistência frente à repressão. Conforme avança a narrativa, a personagem vai ganhando força e seu ativismo lúcido e visceral demonstram o abandono da alienação,

A descarga de puñetazos, sobre seu corpo, foi enorme. Mais a súa mente resistiu. A policía o puxo na rúa sen cargos. Nkemba continuou seus traballos de axitador. Controlalo agora resultaba ineficaz. Él convertiuse en máis agresivo e pragmático. Vigo estaba cheo de pintadas con alusións aos comportamentos represivos. No portalón de ferro da mansión do funcionario podíase ler: “Os porcos cebados cheiran mal, hai que matalos” (GARCÍA, 1995, p.33).

A honestidade para com os companheiros e a fidelidade à ideologia configuram a politização da personagem e garantem a reflexão sobre as injustiças infligidas pelo grupo dominante sobre a classe trabalhadora dentro da lógica do relato, promovendo a conscientização política fora do texto.

No conto “A señora da brancura e o maioral”, o enredo gira em torno da proclamação da II República, a qual causa alvoroço entre os moradores de Pesqueiras. A tentativa de organização dos camponeses republicanos revela narrativamente as limitações a que estavam submetidos. Após determinar que Xecas do Pacio fosse o orador, precisam ensaiar com ele o discurso porque, simples trabalhador do campo que era, a ele sobrava coragem e consciência,

mas faltavam elegância nos modos e instrução, “Comenzaron a correxir a expresión oral e a escénica e o consenso era difícil. Somentes o Xecas ficaba abraiado con tanto consello. Cáseque sempre a ética non se correspondía coa estética” (GARCÍA, 1995, p.60). O comentário do narrador insere a crítica no texto com certo humor.

Nesse ensaio, os vizinhos começam a discutir o conteúdo do discurso e não conseguem chegar a um consenso, “a imaxe destes veciños xogando a facer política ou oratória política, aparte a ironía que presentan os seus ensaios oratorios, é unha boa mostra desa linguaxe política cuxas proxeccións prácticas xa eles se dan conta que son ben mínimas” (BOUZA, 2006, p.165). A falta de consenso nos diálogos acaba por revelar a falta de alcance prático de discursos políticos e manifestações coletivas populares, deixando transparecer certa ingenuidade diante da realidade da vida política. Por outro lado, o texto também mostra a consciência da necessidade da mudança, o afã de acabar com as injustiças sociais.

Somado a isso, o texto traz a personagem Fidalgo, que age internamente ao movimento procurando manipular as articulações políticas do grupo, interferindo no discurso inflamado de Xecas, “Iso non fai falta enfatizalo demasiado, eles saben as necesidades que nós temos... Non é xente parva para non saber as necesidades de cada parroquia (GARCÍA, 1995, p.62). Mais a frente, Fidalgo vai aos poucos se revelando sarcástico e mau intencionado, “Comprende que todo isto é unha cadea. Ti ves traerme esas migallas esas migallas e eu teño que levarllas ao meu correspondente superior, así ata que chegua ao Rei. Disculpade... Ata que chegue ao Presidente da República. —Responde entre risos o Fidalgo” (GARCÍA, 1995, p.63). Xecas do Pacio se mantém firme e não recua de sua posição reivindicatória, consubstanciando a consciência política como forma de resistência no texto. As palavras de Xecas representam narrativamente os anseios da coletividade, o que é confirmado quando ele começa a falar e todos se calam para ouvi-lo.

A falsa aparição da Señora da Brancura é desmascarada quando o intimida com tiros de revólver e o ameaça com palavras de ordem para que desista de encabeçar a revolução no seio da comunidade, “—Érguete que ainda non morreches. As balas cruzáronche as calzas, o chaleco e a gorra, para que vexas que tenho boa puntería [...] Érguete de presa e vai á casa do Fidalgo e fai o que él che mande” (GARCÍA, 1995, p.65-66).

Através da consciência política expressa nos contos mencionados e também presente em outros contos do livro, Xosé Lois insere, pela voz do narrador e das personagens, uma forma de resistência imanente ao texto, que se realiza mediante a atitude não alienada de personagens que não recuam, pela tomada de consciência consequente desalienação de outras

e pela crítica ao poder político instituído. O texto concretiza ficcionalmente os anseios do povo silenciado politicamente no percurso da história, culminando em uma conscientização militante que se realiza fora do texto, interferindo na consciência do público leitor.

### 3.2 O misticismo e o poder clerical

Presença bastante marcante e reveladora da cultura galega, a dimensão mística que permeia o imaginário popular aparece na maioria das narrativas. O elemento mágico acaba por denunciar a situação de vulnerabilidade do povo mais humilde que, sobrevivendo a duras penas, em um ambiente hostil e miserável, privados de qualquer alegria, se apega às crenças como forma de abrandamento do sofrimento cotidiano. Por conseguinte, em muitos casos esse recurso aparece como estratégia narrativa que possibilita veicular a crítica social.

A fé da população, sua crença no invisível, serve como trunfo de empoderamento da igreja, diante da ignorância a que estava submetido o povo naqueles anos de opressão. De fato, a igreja atuou como um aparelho repressivo nos anos da ditadura franquista, apregoando um discurso manipulador como forma de coação. No conto “O motín”, os empreiteiros contam com o apoio da força de dominação ideológica da igreja, que se levanta em sua defesa sempre que necessário. Em dias específicos, os operários tinham liberação para ir visitar suas famílias. Porém, certo dia, eles não apareceram, e as mulheres todas ficaram desesperadas, pensando no pior. Pouco depois, os companheiros de trabalho apareceram em marcha fúnebre, trazendo o companheiro, Arturo, morto. Quando o povo se revolta contra o capataz da construtora - cuja opressão obrigou Arturo a trabalhar em condições de risco, levando-o à morte - o clérigo procura por meio do discurso religioso, inibir a revolta iminente do grupo contra o capataz e silenciar a discussão através do argumento do castigo divino,

[...] pecastes todos vós, polos berros e acenos que fixestes contra o señor capataz de obras. Él é unha autoridade, e as autoridades teñen que ser respetadas por mandato divino. É que aínda non grabastes na vosa testa o que dixo o apóstolo San Paulo? Veleiquí o que nos lembra súa santa palabra: “Servos, obedecede aos amos terreos, sen servir ao ollo como os que querem agradar aos homes, senón de corazón, sinceiro, temerosos de Deus” (GARCÍA, 1995. p.11).

Já em “A metáfora de don Camilo”, a discussão gira em torno dos milagres anunciados pelo clérigo: o aparecimento de comida na soleira da igreja, todas as manhãs, para saciar seu estômago faminto. A voz discordante de Pepe de Sabadelle instaurava a dúvida nos demais, ao afirmar que vira don Camilo se fartando de comida na feira do cinco. A voz de Cadelo, personagem que só é apresentado ao leitor linhas depois, insere a crítica, desmistificando o poder da igreja. O elemento mágico — a aparição da comida nas canecas do já falecido don Camilo — não reforça o poder da igreja e de sua simbologia: “ — Isto non é un miragre, é a metáfora da fame que pasades ou do que lle aconteceu ao Camilo neste mundo. — Comentou o Cadela com voz medoña. —.” (GARCÍA, 1995, p.100). Segundo Cadela, que é anticlerical e ateu, esse elemento aponta para a necessidade do povo, que passa fome.

No conto “A señora da brancura e o maioral”, logo no início do texto, podemos perceber a simbologia presente na ausência do badalar dos sinos da igreja local em comemoração à conquista da II República,

Aconteceu que ninguén repenicou as campanas porque os feligreses nunca as ouvían. A culpa foi daqueles cenobitas que construíron o mosteiro en tan afastado foxo para que a Virxen estivera lonxe de liortas mundanas. O badalexar de campanas tan timbradoiras non chegou a anunciar o troco de rexime (GARCÍA, 1995, p.59).

O fato de a igreja não anunciar a troca de regime da monarquia para a república revela seu apoio à continuidade da primeira e, sobretudo, seu envolvimento com questões políticas. O narrador é irônico ao afirmar que a igreja não se envolve em disputas “mundanas”, o que se confirma no final do conto por meio da farsa promovida para tentar dissuadir Xecas a exercer sua cidadania através do discurso no “ato multitudinário”. (1995, p.59).

Da mesma forma, a ocorrência das aparições milagrosas – que curiosamente mantinham contato apenas com a personagem de Concha do Farelo - e as aparições misteriosas de imagens de santas e mensagens eram, na verdade, tentativas de manipular fraudulentamente aqueles que pretendiam disseminar os ideais da república. Segundo a personagem, Concha, “[...] os da parroquia de Pesqueiras ían ollar cousas prodixiosas e sentir palabras que os políticos non lles estaba permitido, por orde divino, dicir” (GARCÍA, 1995, p.64). Levando em conta o poder de persuasão da igreja diante da crença fervorosa da maioria dos camponeses, esse discurso procura fazer parecer que os políticos mantêm contato direto com o divino, dando pistas da armação que estava por trás da ocorrência.

O ceticismo de Xecas, que era o líder dos republicanos na comunidade, garante que ele não se influencie. Com ironia, Xecas desafia a suposta aparição. Diz ele: “Dendes que se descubriu a pólvora non hai medo a seres celestiais nen a momias de ultratumba.” (GARCÍA, 1995, p.64). A fraude se revela quando a Senhora da Brancura impostora dispara três tiros contra ele e ameaça: “Érguete que aínda non morreches. [...] Para a próxima vaiche diretiño ao corazón. Eu son a gran Señora Xusticiera que reprende aos que andades errados. [...] Eu son a Señora da Brancura a que vos vai lavar as conciencias na fonte santa, que vós queredes enchela de inmundicia.” (GARCÍA, 1995, p.65-66).

O misticismo se manifesta de diferente maneira no conto “Eros e Thanatos”, servindo como denúncia da maldade e ambição humanas. A caracterização da personagem Dosinda – interesseira e vingativa - denuncia a hipocrisia do ser humano, ao mesmo tempo que desmistifica a ideia de que todos os camponeses humildes compartilhavam dos mesmos valores morais. Ao saber que fora enganada por Roque do Penelas e Antonio do Cambeiro, e que a filha, na verdade, se casara com um homem pobre, a personagem reza por vingança à “Virxen dos Ollos Grandes” que o narrador, com certo humor, descreve como “santa cosmopolita” e não uma “Virxen aldeana que a traicionara” (GARCÍA, 1995, p.71). A prática da religião, no caso de Dosinda, não a humaniza, nem garante a ela atitudes elevadas, uma vez que a felicidade da filha nem é considerada.

O imaginário do povo galego é representado em algumas ocasiões, através do elemento fantástico, em um tom quase folclórico. Em “O lobo que pudo ser santo” o comportamento do lobo que fora acolhido por D. Manuel, depois de ser salvo da matança em Merlán, se parece com o comportamento humano e faz com que a vizinhança acredite que se trata da encarnação da alma de Elvira. O mistério percorre o conto e, ao chegar ao final, não explica nada, fica aberta a interpretação que pode se dar de várias maneiras. É possível ser interpretado do ponto de vista do sobrenatural, admitindo o fato insólito, mas também pode ser visto como uma manifestação da cultura mística que povoa o imaginário do povo. Apesar das opiniões divididas entre os clérigos, pois alguns não admitiam que aquilo fosse um evento insólito, outros, apesar de não assumirem o evento como tal, viam nele um problema que afetaria a relação da igreja com o povo,

Outros cregos sabían que era perigoso ficar a meio caminho sen darlle un atributo miragreiro ao lobo, dado que as xentes así o demandaban. [...] Ao remate de esta especial xuntanza da creraxe, saiu a conclusión de non informar do acontecido á Sede episcopal e infundir á xente as prerrogativas da santidad do lobo (GARCÍA, 1995, p.81).

A religião aparece, portanto, como uma forma de controle das classes menos favorecidas que reflete a realidade do povo nos duros anos da ditadura franquista. Tal realidade também era repleta de violência e a morte era uma constante na vida das pessoas, seja pelo temor que causava por conta de sua iminência, seja pela dor da perda de seus entes queridos. A tradição religiosa dos camponeses servia como facilitador do controle da igreja e, por conseguinte, militar e político. A subversão a estas condições, o esclarecimento e desmascaramento de tais posturas no texto literário acaba por atuar, portanto, como forma de resistência, garantindo a permanência de valores culturais e políticos imprescindíveis para a continuidade da tradição galega enquanto expressão da coletividade.

## CONCLUSÕES

A literatura faz parte da realidade e como tal, se entrelaça com a história, a política e a memória. A escrita de Xosé Lois García, por seu caráter engajado, apresenta traços que representam um posicionamento político definido, verificado na visão de esquerda presente na obra, condizente com a realidade do povo galego, que necessita de ações para libertar-se de uma história de silenciamento, opressão e apagamento de sua identidade. Por essas razões, a obra de Xosé Lois insere-se em uma tradição da literatura de resistência, tendo em vista que o texto literário, pela sua dimensão estética, procede a um resgate da cultura e, assim, se manifesta como luta pela liberdade cultural, identitária, linguística e social da Galícia.

As memórias que povoam *Xente de Inverno* não são apenas de Xosé Lois García, mas sim representam a memória coletiva de um povo, que compartilha um mesmo universo de barbárie. Rememorar esse passado significa vencer o trauma. O oprimido rememora não porque não pode esquecer, mas sim porque precisa lembrar, e é talvez a literatura que pode melhor resgatar as memórias para poder ressignificar o passado de maneira a modificar passado e futuro. A alegoria construída por *Xente de Inverno* como um todo se constitui como expressão de uma verdade na perspectiva benjaminiana, por representar a voz dos vencidos, e no conceito da verdade como aquilo que não é esquecido. Portanto, as narrativas se manifestam como verdade, a qual, por meio do diálogo com a memória, resiste contra o silenciamento ou apagamento de aspectos importantes da história e da cultura galega.

O ato de escrever em língua galega, os temas dos enredos (com clara inclinação política de esquerda), a busca incessante pelo resgate da memória dos oprimidos, todos esses fatores são a mais concreta expressão da literatura de resistência que *Xente de Inverno* representa. Da mesma forma, essas posturas anunciam o engajamento do autor, cuja preocupação constante é com a luta das classes menos favorecidas, em especial a luta do povo galego para conservar sua língua, seus costumes, sua história, sua identidade.

Essas marcas são delineadas na obra por meio das personagens e situações corriqueiras de um povo que luta todos os dias para sobreviver em meio à barbárie da dominação fascista. Em suma, Xosé Lois apresenta em seus contos, sobretudo, um perfil dos tipos humanos em toda sua complexidade, revelando traços da vida galega em uma nova perspectiva, a dos vencidos.

Esse ponto de vista vem sendo constantemente obliterado pela prática constante da disseminação da versão dos dominantes, o que acaba por delinear uma história de vitórias. Mas essa não é a história das massas oprimidas, o lado mais fraco da corda para o qual sempre

pesam as consequências da ação dos opressores. A perspectiva da derrota não tem lugar aos adeptos do historicismo, que, bem lembra Walter Benjamin, cultivam a concepção de um tempo vazio e homogêneo. A literatura, ao resgatar os momentos fugazes perdidos no passado, tem o poder de “quebrar os relógios” da história e dismantelar as verdades absolutas e unilaterais disseminadas nos enredos preparados pelos vencedores. Por isso a urgência do materialismo histórico e dialético em realizar o “salto do tigre” ao passado, buscando nas lutas de seus revolucionários a inspiração para as novas batalhas que se travam no presente.

Dessa forma, *Xente de Inverno* se reveste de importância central para a literatura contemporânea, especialmente no contexto da literatura galega, uma vez que representa uma postura crítica e engajada politicamente. Assim, Xosé Lois García contribui para o enfrentamento da tempestade de que fala Benjamin, que é o progresso capitalista avançando a passos largos e velozes. Dessa maneira, a literatura consegue burlar a ordem imposta e, quem sabe, contribuir para que das ruínas da história seja possível escrever um novo futuro.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no Século XX. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: FTD, 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12.ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010, p.18-19.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. (Série Obras Escolhidas).

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem**. Tradução Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D’Água, 2012. p. 27-50. (Coleção Antropos).

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: **Itinerários**, Araraquara, n.10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>> Acesso em: 12 nov. 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOUZA, Xosé A. P. “As extremas do realismo e a linguaxe em *Xente de inverno*”. In: **Xosé Lois García – Coloquio Homenaxe – Chantada, 13 e 14 de agosto de 2005**. Coordenação Cristina Mello e Pepe de Requeixo. Barcelona: 7Amigos, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHARTIER, Roger. Literatura e História. **Topoi. Revista de História**, Rio de Janeiro, vol. 1, n.1, p. 197-216, jan./dez., 2000, Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antteriores/topoi01.htm](http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi01.htm)> Acesso em: 30 set. 2015.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 4. ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EDITORIAL GALAXIA. **As orixes**. 2006. Disponível em:  
<<http://www.editorialgalaxia.es/editorial/historia.php>> Acesso em: 29 dez. 2015.

ESPAÑA. Constituição (1978). **Sinopsis del Estatuto de Galicia**. Disponível em:  
<<http://www.congreso.es/consti/estatutos/sinopsis.jsp?com=73>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Historia e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GARCÍA, Xosé Lois. **Xente de inverno: contos**. A Coruña: Edicións do Castro, 1995.

\_\_\_\_\_. “Galicia coincide en moitas cousas co norte de Portugal”. [20 de janeiro, 2010] A Coruña: **Revista La voz de Galicia.es**. Entrevista concedida a Francisco Albo. Disponível em: <[http://www.lavozdegalicia.es/lemos/2010/01/21/0003\\_8241098.htm](http://www.lavozdegalicia.es/lemos/2010/01/21/0003_8241098.htm)> Acesso em: 03 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. “Pelo Roteiro da Galiza Universal de Rosalía de Castro”. **Revista Interfaces**, vol. 4, n. 1, p. 7-19, julho, 2013. Disponível em  
<[http://200.201.10.18/index.php/revista\\_interfaces/article/view/2387/2038](http://200.201.10.18/index.php/revista_interfaces/article/view/2387/2038)> Acesso em: 11 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. O idioma galego, motor da vida plena. [maio, 2015] **Revista Sermos Galiza**. Disponível em: <<http://www.sermosgaliza.gal/opinion/xose-lois-garcia/idioma-galego-motor-da-vida-plena/20150513205055037353.html>> Acesso em: 22 jul. 2015.

GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Tradução Vera Pereira. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013

HABERMAS, J. “A Modernidade: um projeto inacabado”. In: Arantes, Otilia B. Fiori & Arantes, Paulo Eduardo. **Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jurgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas**. São Paulo, Brasiliense, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Trad. Maria Célia Paoli; Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LEITE, Dante Moreira. “Ficção, biografia e autobiografia”. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2. ed. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Luiz C. “A narrativa na escrita da história e da ficção”. In: **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.15-117.

\_\_\_\_\_. “Perguntar-se pela escrita da história”. In: **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 105-164.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEIHY, José C. S. B.; BERTOLI FILHO, Claudio B. **A Guerra Civil Espanhola**. São Paulo: Ática, 1996. (Série História em movimento).

MELLO, Cláudio J. A. **Discurso social, história e política no romance históricocontemporâneo de língua portuguesa: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela**. Tese de doutorado, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

\_\_\_\_\_. “O bruxo e a experiência” In: **Xosé Lois García - Coloquio Homenaxe: Chantada**, 13 e 14 de agosto de 2005. Coordenação Cristina Mello e Pepe de Requeixo. Barcelona: 7Amigos, 2006.

MORAIS, Lívio de. “Xosé Lois García, o investigador de África”. In: **Xosé Lois García - Coloquio Homenaxe: Chantada**, 13 e 14 de agosto de 2005. Coordenação Cristina Mello e Pepe de Requeixo. Barcelona: 7Amigos, 2006.

MOURA, Andityas S. **A letra e o ar: Palavra-Liberdade na Poesia de Xosé Lois García**. Lisboa: Universitária Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. “Xosé Lois García: um galego entre nós”. **Revista Interfaces**, vol. 5, n. 2, p. 81-89, abril, 2015. Disponível em [http://200.201.10.18/index.php/revista\\_interfaces/article/viewFile/2961/2566](http://200.201.10.18/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/2961/2566). Acesso em 22 jul. 2015.

NOVAES, Adauto. (org.) “Sobre tempo e história” In: **Tempo e história**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OGANDO, Ramón C. “*Xente de Inverno*. Unha interesante achega narrativa no *corpus* literario de Xosé Lois García”. In: **Xosé Lois García - Coloquio Homenaxe: Chantada**, 13 e 14 de agosto de 2005. Coordenação Cristina Mello e Pepe de Requeixo. Barcelona: 7Amigos, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Modernidade em ruínas” In: **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.174-216.

REMÉDIOS, Maria Luiza. “Literatura confessional: espaço autobiográfico” In: **Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. “Literatura e arte de resistência”. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; UMBACH, Rosani Ketzner; SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Orgs.) **Estudos de Literatura e resistência**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.p. 11-31.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofe**. Editora Unicamp, 2013.

THOMPSON, John Patrick. **A Guerra Civil na Galiza: o descobrimento das valas comuns e os romances da Guerra Civil como contra-discurso do esquecimento imposto**. Galícia: GZeditora, 2005. Disponível em [http://agal-gz.org/faq/lib/exe/fetch.php?media=gze-ditora:a\\_guerra\\_civil\\_na\\_galiza.pdf](http://agal-gz.org/faq/lib/exe/fetch.php?media=gze-ditora:a_guerra_civil_na_galiza.pdf), acesso em 15 set. 2015.

TORRES, Camilo Gómez. **De rebeldias, sonhos e irmandades: Notícia de Xosé Lois García**. Lugo: Asociación Cultural Xermolos, 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**. 2 ed. Lima: PEISA, 1990.

XUNTA DE GALICIA. **Estatuto de Autonomía de Galicia**. Disponível em:  
<<http://www.xunta.es/estatuto/titulo-preliminar>>. Acesso em 05 jul. 2015.