


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

TAIS MATHEUS DA SILVA

A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DA MULHER NA POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO



ARARAQUARA – S.P.
2013

TAIS MATHEUS DA SILVA

A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DA MULHER NA POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica

Orientador: Prof. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2013

Silva, Tais Matheus da

A representação da voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro /
Tais Matheus da Silva – 2013

116 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e
Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Poesia ibérica. 2. Castro, Rosalía de, 1837-1885. 3. Patriarcado.
4. Crítica feminista. 5. Dialogismo. 6. Mulher e literatura. I. Título.

TAIS MATHEUS DA SILVA

A REPRESENTAÇÃO DA VOZ DA MULHER NA POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica
Orientador: Prof. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 30/04/201 (às 14h)

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dra. Silvia Beatriz Adoue
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dra. Cleide Antonia Rapucci
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Às mulheres da minha vida, Maria, Alda, Juliana e Carina.

AGRADECIMENTOS

À minha família, porque sem vocês eu jamais conseguiria. Pelo amor incondicional, a cumplicidade e a confiança mútua que me dão forças para retirar as pedras do caminho e seguir em frente, lutando. Aos meus pais por lerem para mim as histórias do memorável “Livirão”. Por me ensinarem o caminho para o mundo mágico da Literatura. Pela infância cheia de histórias e músicas. Às minhas irmãs por serem meu porto seguro nas horas difíceis e meu carnaval nas horas boas. Amo vocês.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Dolores Aybar Ramírez. Por compartilhar seu imenso conhecimento, orientar-me neste trabalho, corrigir meus deslizes teóricos, pela dedicação e curiosidade que me ensina a ter frente aos desafios da pesquisa. Preocupar-se com o meu bem-estar, com a minha saúde, rir e chorar comigo, dividir alegrias e angústias, defender-me como leoa, faz de você, Lola querida, muito mais que orientadora. Amiga, irmã, psicóloga, enfermeira, professora e muitos outros papéis que assume em minha vida, tornam essa gratidão infinita, pequena. Retribuir parece-me uma tarefa quase impossível, mas me esforço diariamente para isso. Acho que a melhora substancial nas minhas receitas secretas de café e suco de caju deram-me algum crédito nesta empreitada por mostrar-lhe o quanto sou grata. Querida “Dasdor”, muito obrigada por tudo.

Às amigas-irmãs Juliana Attie, Mariana Funes, Natali Costa e Samanta Mendes. À Ju pela leitura paciente e atenta deste trabalho, pela amizade leal, por ser essa pessoa linda que apaixonou a todos. À Mazinha por ser a melhor *roommate* de todos os tempos, pelas comidas deliciosas, por sorrir e ter algo bom a dizer mesmo quando tudo parece perdido, por essa luz que irradia e ilumina a vida de quem tem a sorte de conhecê-la. À Na pelas infundáveis trocas de torpedos, por estar ao meu lado nos momentos difíceis, por enxergar-me melhor do que realmente sou, por ser tão transparente quando ama. À Samantinha pela diversão garantida, pelas conversas intermináveis sobre os mais variados temas, por essa amizade que tem vida própria, por ser exatamente quem é.

Ao Du Paiva pelas músicas e cócegas, pelos livros e estralos. Por este “querer mais que bem querer”. Pela companhia adorável e as trapalhadas conjuntas.

Aos amigos queridos Ettore Medina, Teresa Telarolli, Edmundo Peggion, Adriana Novais, Alexandre Dom, Shaynna Pidori, Rodolpho Santos, Natalia Pedroni, Carlos Ferrer, Roseli Braff, Henrique Junio, Adriana Cardoso, Thiago Buoro, Julia Lemos, Dado Mendes e a todos que de algum modo estiveram comigo nessa pequena longa trajetória do mestrado.

Às professoras Silvia Adoue e Cleide Rapucci por participarem da banca examinadora deste trabalho. Pela leitura criteriosa e as esplêndidas contribuições. Muitíssimo obrigada.

À querida professora Sylvia Telarolli por mostrar-me novos caminhos para a leitura da poesia de Rosalía de Castro.

À professora Nildicéia Rocha por aceitar participar da banca de qualificação desta pesquisa e contribuir com sugestões de leitura e aplicação da teoria feminista.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por conceder-me financiamento no período de abril de 2012 a abril de 2013, o que possibilitou minha dedicação integral à pesquisa.

“A história da oposição dos homens à emancipação das mulheres talvez seja mais interessante do que a história da própria emancipação. Seria possível escrever um livro divertido sobre isso.”

Virgínia Woolf (1994, p. 69)

“Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.”

Carlos Drummond de Andrade (2010, p.37)

RESUMO

Fundamentada nos Estudos de Gênero e a partir da perspectiva bakhtiniana, nossa pesquisa centra-se na representação da voz da mulher na poesia da escritora galega Rosalía de Castro. Sabemos que sua produção artística deu-se num momento histórico peculiar a todo o ocidente, visto que um novo projeto ideológico, o projeto da modernidade, foi traçado e monologicamente disseminado. Rosalía de Castro, assim como outras grandes artistas e pensadoras, surge como uma voz marginal de contestação dessa nova ordem, principalmente no que diz respeito à condição da mulher. Atendendo aos estudos bakhtinianos acerca do dialogismo, buscamos resgatar o contexto histórico no qual se estruturam as vozes que dialogam nos poemas que compõem o nosso *corpus*, bem como a incidência dos discursos próprios daquele momento na constituição das vozes que povoam a lírica rosaliana. A partir da análise de poemas em que a mulher possui voz ou é personagem do discurso de outrem, verificamos o desenvolvimento da tomada de consciência de si por parte da mulher. Deste modo, observamos a construção da imagem da mulher na sociedade espanhola do século XIX, a imagem que a mulher tem de si, a assimilação de ambas as imagens no processo de autoconsciência da mulher e, por fim, a crítica arquitetada por meio da escrita literária aos padrões de comportamento impostos às mulheres.

Palavras-chave: Poesia ibérica; Rosalía de Castro; patriarcado; crítica feminista; dialogismo; mulher e literatura.

RESUMEN

Tomando por pilar metodológico los Estudios de Género y partiendo de una perspectiva bajtiniana, nuestra investigación se centra en la representación de la voz de la mujer en la poesía de la escritora gallega Rosalía de Castro. Sabemos que su producción artística surgió en un momento peculiar de occidente, ya que por entonces se trazó y se diseminó monológicamente, un nuevo proyecto ideológico, el proyecto de la modernidad. Rosalía de Castro, así como otras grandes artistas y pensadoras, surge como una voz marginal de puesta en tela de juicio de ese nuevo orden, principalmente en lo que se refiere a la condición de la mujer. Usando como pilar, los estudios bajtinianos sobre el dialogismo, intentamos rescatar el contexto histórico en el que se estructuran las voces que dialogan en los poemas que componen nuestro corpus, así como la incidencia de los discursos de aquél momento a la hora de constituirse las voces que pueblan la lírica rosaliana. A partir del análisis de poemas en los que la mujer posee voz o es personaje del discurso ajeno, verificamos el desarrollo de una auto concientización de la voz de la mujer. De ese modo, observamos la construcción de la imagen de mujer en la sociedad española del siglo XIX, la imagen que la mujer posee de sí misma y, finalmente, la crítica formulada por la escritura literaria contra los patrones de comportamiento que se les imponían a las mujeres.

Palabras-clave: Poesía ibérica; Rosalía de Castro; patriarcado; crítica feminista; dialogismo; mujer y literatura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ROSALÍA DE CASTRO, UMA MULHER GALEGA	13
1.1 Vida e obra: breves considerações	13
1.2 Contexto histórico literário	17
1.3 A crítica rosaliana ou rosalianismo	32
1.4 Feminismo e literatura	37
2 A MULHER EM <i>CANTARES GALLEGOS</i>	50
2.1 Matrimônio, sexualidade e religião	52
2.2 A mulher a partir da voz do homem	74
3 <i>FOLLAS NOVAS E EN LAS ORILLAS DEL SAR</i>: A MULHER ESCRITORA	84
3.1 A consciência de si e do mundo na perspectiva da mulher	84
3.2 Metalinguagem e autoconsciência	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIA	112

Introdução

A escolha do tema parece ser o primeiro passo para iniciar uma pesquisa, pelo menos assim versam os manuais de *Metodologia do trabalho científico*. Dizem-me de modo simples e objetivo: “*Delimite o tema*”. Então, não mais que de repente, indago-me qual Itamar Assunção: “*A inspiração vem de onde?*”. Não digo inspiração mística, estro. Refiro-me apenas a qualquer estímulo ao pensamento. Qualquer mosca no vidro ou pedra no caminho. Se a proposta do manual é objetiva, suponho que pode haver uma escolha objetiva, pautada nas necessidades acadêmicas ou aleatoriamente objetiva, simplesmente porque algo precisa ser feito, seja lá o que for. Contudo, a concentração para assuntos que em nada me interessam ou possuem motivações externas falta-me desde a infância. Por isso, escolhi a trilha da esquerda – com todos os significados que a palavra pode assumir – e eis que o tema surgiu.

Ao longo do curso de graduação realizamos – sim! Minha orientadora, Prof. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez, e eu – uma pesquisa acerca da construção da personagem Don Juan. Ainda que seja um tema interessante, devo ser objetiva. Observar a reaparição da mesma personagem em diversos momentos da literatura em línguas portuguesa e espanhola, buscar as minúcias que denunciam a essência de tal personagem, até uma precária tradução espanhol-português da única versão que tínhamos – a saber, papel jornal –, despertou-me um estranhamento.

Talvez pareça ingenuidade, mas o fato é que não conseguia entender ou aceitar o papel que as personagens femininas ocupavam nessa proposta donjuanesca. Estava claro que, nesses textos literários, as personagens femininas desempenhavam papéis similares ao que se pode ler no texto da vida real, nos diferentes espaços e tempos em que foram gerados esses Don Juane(s). Assim, enquanto me ocupava com o *Burlador de Sevilha*, suas vítimas adquiriam em minha mente personalidade, gestos, trajetórias e vozes. Dessas personagens atreladas à desonra e ao silêncio e da necessidade de conhecê-las, surgiu o tema que ora proponho.

A temática pertencia, pensava eu, a um universo muito particular, “Mulher e literatura”. Busquei, rapidamente, no humilde repertório que possuía da literatura espanhola, e lá estava Rosalía de Castro sozinha, com a mesma solidão das mulheres que assistiam às partidas migratórias da Galícia. Desconfio que a presença de escritoras em ementas dos cursos de Letras no Brasil – pra não dizer no mundo ocidental – é escassa. Mas é preciso entender que tal escassez não se deve a inexistência da autoria feminina – argumento, no mínimo, mentiroso –, mas às dificuldades vividas por escritoras para adentrar o cânone literário, maciçamente masculino. Nessa perspectiva, apresentar a obra de Rosalía de Castro faz parte

de uma convicção ideológica da Prof. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, que inclui a escritora galega no programa de sua disciplina “Literatura espanhola”.

Os críticos da obra de Rosalía de Castro, que se detiveram na investigação das representações da mulher, dedicaram-se ao estudo da prosa rosaliana. Ao ler os poemas de *Cantares Gallegos*, surgiam novas pedras no caminho. A escritora galega inicia os *Cantares* dando voz a uma mulher e essa é a responsável por cantar a Galícia nos demais poemas. Ainda que ceda lugar a outras personagens pertencentes às mal chamadas minorias, a mulher é quem canta em *Cantares Gallegos*.

A leitura cronológica da obra poética de Rosalía revelou-nos a possibilidade de traçar o percurso de autoconsciência da mulher no *corpus* formado por textos de *Cantares Gallegos*, *Follas Novas* e *En las orillas del Sar*. Para Bakhtin (1992), a consciência do indivíduo constrói-se a partir das relações dialógicas que estabelece com o outro, a imagem que tem de si depende da imagem que o outro lhe confere. De tal sorte que para traçar a imagem daqueles com quem o indivíduo se relaciona é preciso que haja uma atividade altruísta, colocar-se no lugar do outro e tentar ver o mundo desde a sua perspectiva. Assim procedemos no estudo da poesia rosaliana, identificando as vozes e posições sociais que ocupavam os interlocutores dessa voz de mulher e indagando que imagem traçavam para que o processo de autoconsciência se completasse.

No primeiro capítulo desta pesquisa, devido à mínima divulgação da obra de Rosalía de Castro no Brasil e ao seu comprometimento político, julgamos de extrema importância traçar um panorama de sua vida e obra. Tendo como proposta inicial investigar a representação da mulher na literatura rosaliana a partir da crítica feminista, com o apoio de pesquisa historiográfica, delineamos o lugar ocupado pela mulher na sociedade pós-Revolução Francesa, momento em que as mulheres começam a denunciar publicamente as desigualdades de gênero que as oprimem, bem como a sociedade em que Rosalía viveu. Ademais, apresentamos a fortuna crítica da obra de Rosalía de Castro, e os rumos tomados pela crítica feminista.

Com o propósito arqueológico e crítico de ler o texto literário produzido por uma mulher, e buscando integrar os esforços por construir a história e cultura das mulheres desde a sua própria perspectiva, no segundo capítulo analisamos três poemas em que a imagem da mulher é concebida a partir da visão da igreja católica e do homem. Os três poemas, “*San Antonio bendito*”, “*Miña Santiña*” e “*Vinte unha crara noite*” pertencem a *Cantares Gallegos*, fato que, a princípio, nos impõe a dificuldade de lê-los a partir da crítica feminista, visto que

há uma tendência da crítica rosaliana a ler esses textos sobre o viés da literatura folclórica e regionalista. No entanto, apoiamo-nos nos Estudos de Gênero historiográficos e literários, associados ao pensamento bakhtiniano, o que se mostra, a nosso ver, uma ferramenta metodológica fecunda.

Tendo a imagem da mulher arquitetada por vozes autoritárias – da religião cristã e do patriarcado –, no terceiro capítulo procuramos analisar o segundo momento do processo de autoconscienciação da mulher. Nesse momento, ela compreende que sua imagem é composta pela voz do outro e começa a construir uma imagem do *eu-para-mim*. Essa ação é verificada nos poemas “*Sed de amores tenia, y dajaste*”, de *En las orillas del Sar*, e “*A xusticia pola man*”, de *Follas Novas*. Após adquirir consciência do lugar que ocupa na sociedade, a mulher, transformada em personagem da lírica rosaliana, busca maneiras de questionar e combater as premissas patriarcais que delimitam seu espaço de atuação. Para tanto, observamos que a escrita foi uma das estratégias encontradas por escritoras para discutir o problema da mulher no século XIX. Dessa forma, analisamos os poemas “*Daquelas que cantan as pombas i as frores*”, de *Follas Novas*, e “*Los que a través de sus lágrimas*”, de “*En las orillas del Sar*”, pois em ambos os poemas, acreditamos que a atividade metalinguística da mulher literata abrange tanto o questionamento dos padrões que regem a construção do cânone literário, quanto refrata as limitações da mulher dentro do sistema patriarcal.

Enfim, espero sinceramente que este trabalho seja uma poeira no caminho daqueles que se aventuram pelas trilhas dos Estudos de Gênero. Sem a pretensão de estabelecer paradigmas de leitura para a obra, tão plural e aberta de Rosalía de Castro, desejo divulgá-la em terras brasileiras – também cantadas pela escritora galega¹ – com propósito estético, dada a sua genialidade, e ético, por saber que a construção da igualdade de gênero demanda esforços de todos. Esta é minha humilde contribuição.

¹ No poema “*Pasa, río, pasa, río*” Rosalía faz menção ao Brasil, destino de muitos galegos imigrantes: “*Si o mar tivera barandas,/fórate ver ao Brasil;/mais o mar non ten barandas,/amor meuá ¿por donde hei de ir?*”. (CASTRO, 2001, p. 100).

1. ROSALÍA DE CASTRO, UMA MULHER GALEGA

1.1 Vida e obra: breves considerações

Destinada ao esquecimento secular por parte da historiografia literária, a vida e a obra de Rosalía de Castro revelam-se intimamente ligadas na construção de uma estética questionadora e intimista. Afirma Marina Mayoral (1974, p. 17) que as dificuldades do bilinguismo, a forte vinculação à luta por justiça e uma condição de vida digna para o povo galego, assim como o duplo processo de marginalização da mulher escritora unem-se, inevitavelmente, às dificuldades que demanda sua própria história de vida. Nesse sentido, entendemos que o levantamento biográfico a seguir justifica e reitera, em diversos momentos, algumas das escolhas estéticas fundamentais que proporcionaram a entrada de Rosalía de Castro no cânone da literatura espanhola.

Rosalía de Castro nasceu em Santiago de Compostela em 1837, filha de pais incógnitos, na dura condição de bastardia. A impossibilidade da união de seus pais, a jovem fidalga Dona María Teresa de la Cruz de Castro y Abadía e o eclesiástico José Martínez Viojo rendeu à Rosalía um precoce sentimento de abandono, que lhe acompanharia por toda a vida, influenciando diretamente sua leitura do mundo, e conseqüentemente, sua produção artística.

Sua primeira infância esteve a cargo de uma irmã de seu pai, Teresa Martínez Viojo, até que a família de sua mãe permitiu a esta assumir a maternidade de Rosalía. Enfrentando o peso das convenções de uma sociedade que condenava de modo ferrenho as mães solteiras, Dona Teresa e Rosalía passaram, então, a viver juntas. O peso de tais convenções, bem como o desconhecimento acerca da identidade do pai, desvelada à escritora galega apenas em idade adulta, será tema frequente na obra *rosaliana*, ora traçando paralelos com a orfandade do próprio povo galego frente ao Estado espanhol, ora como tema das suas expressões literárias mais intimistas.

A educação formal de Rosalía foi precária, assim como a educação destinada à maioria das mulheres por quase todo o século XIX. Entretanto, Rosalía de Castro era uma autodidata, possuía amplo conhecimento da filosofia de sua época, dominava o idioma francês e, desde muito jovem, dedicou-se à escrita, à música, às artes plásticas e dramáticas.

Por ocasião da festa de Nuestra Señora de la Barca, em 1853, Rosalía de Castro conheceu Eduardo Pondal, Aurélio Aguirre, Manuel Murguía, Juan Manuel Paz, Luis Rodríguez Seoane, entre outros jovens intelectuais, reunidos em torno do Liceu de la Juventud de Santiago com o intuito de reanimar a vida cultural na Galícia. Esse grupo protagonizaria, anos mais tarde, o levante cultural conhecido como *Rexurdimento Cultural Gallego*.

Aos vinte anos, Rosalía publicou seu primeiro livro de poemas em língua castelhana em Madri, intitulado *La Flor*. Ademais do notável diálogo com a obra do romântico Espronceda, o crítico Ricardo Carballo Calero (2001, p.18), na Introdução à edição crítica de *Cantares Gallegos* afirma:

Por lo demás, el librito, muy breve, y en el que también se perciben huellas de Zorilla, merece, aunque en él se señalen impericias técnicas e inexperiencia en la composición, ser atentamente leído, pues acusa una sinceridad de sentimientos notable, y sentido trágico de la existencia que, pudiendo pasar inadvertido en su autenticidad para el lector fatigado por las rapsodias de los epígonos de Espronceda, anticipa para nosotros la esencia de lo que ha de construir la sobrecogedora desolación de los poemas subjetivos de la madurez de Rosalía.

A observação de Calero dialoga com a primeira crítica a *La Flor* publicada por Manuel Murguía em 1858. O historiador ressalta traços de uma subjetividade apta a desenvolver-se e render bons frutos à literatura espanhola. Ainda naquele ano, Murguía e Rosalía se casam e, devido à profissão do esposo, a jovem escritora viaja por diversas regiões da Espanha. Embora a sua saída da Galícia não esteja atrelada aos movimentos migratórios característicos do século XIX, os temas da emigração e da marginalização do povo galego em relação às outras províncias do Estado espanhol têm espaço significativo na sua obra.

Em 1859 nasce Alejandra, primeira filha de Rosalía de Castro e Manuel Murguía. Rosalía ainda daria a luz a mais seis filhos, Aura, Gala e Ovidio (gêmeos), Amara, Adriano e Valentina. A princípio, o leitor da biografia de Rosalía de Castro pode imaginar a construção de um espaço familiar harmônico, contudo a escritora galega acumula uma sucessão de fatos trágicos como a morte da mãe e a perda do filho Adriano ainda bebê num acidente doméstico, sucedidas da gestação de Valentina, nascida morta. Tais acontecimentos serão alvos de meditação por parte de Rosalía, sendo artisticamente elaborados na fase em que a escritora assume um viés intimista para sua expressão poética, fato que enfatiza, mais uma vez, a estreita relação entre a vida e a obra da escritora.

Rosalía de Castro apresenta um conjunto de obras quantitativamente considerável. Ademais das poesias, publica *La hija del mar* em 1859, a primeira novela da série de textos em prosa, exclusivamente em língua castelhana: as novelas *Flávio* de 1861, *Ruínas* de 1866, *El caballero de las botas azules* de 1867, *El primer loco* de 1881; os quadros de costumes *Padrón y las inundaciones* de 1881, *Costumbres gallegas* de 1881 e *El Domingo de Ramos* de 1881. Embora alguns críticos apontem na sua prosa o recurso formal mais adequado ao desenvolvimento de suas ideias, foi por meio da produção lírica que Rosalía de Castro se

consagrou entre os grandes nomes das letras galegas, desde a aparição dos primeiros poemas de *Cantares gallegos*.

A publicação de *Cantares gallegos* em 1863², poesias em língua galega, marca o início do *Rexurdimento Cultural Galego*, tanto para os intelectuais da época como para a crítica rosaliana. Nesse livro, Rosalía percorre toda a tradição oral galega, explicitando a permanência dos temas e da estética trovadoresca, além dos traços da cultura celta. Diz a escritora no prólogo aos *Cantares*:

[...] *inda achándome débil en forzas e n'habendo deprendido em máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corazón, como herencia propia, atrevínme a escribir estos cantares, esforzándome em dar a conocer cómo algunhas das nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal e primitiva, e cómo o noso dialecto dose e sonoro é tan apropiado como o primeiro para toda clase de versificación.* (CASTRO, 2001, p. 39-40).

A relação de Rosalía de Castro com a cultura popular, assim como evidenciado nesse trecho, não possui caráter formal, visto que a escritora não se aproxima de tal cultura com intenção científica ou acadêmica, mas busca em seu próprio repertório, a matéria prima para *Cantares gallegos* (2001). Entendemos que ocorre, portanto, uma ressignificação artística e poética da tradição oral.

No que concerne às questões linguísticas, cabe adiantar a escolha estética de Rosalía de Castro no intento de recuperar a voz do povo galego, adotando ritmos, palavras e recursos próprios da oralidade do aldeão, do pescador, do lavrador e de tantas outras personagens presentes no imaginário galego daquele período. Em momento apropriado, buscaremos debater esse tema à luz dos poemas rosalianos.

Em 1863, Rosalía de Castro publicou também um pequeno livro de poemas em língua castelhana, *A mi madre*. Quase vinte anos depois, lançou *Follas novas* em 1880, poemas em língua galega, declarando no prólogo que esta era sua última publicação em galego, considerando que sua dívida com a Galícia havia sido paga. Alguns críticos consideram tal declaração fruto das críticas inflexíveis à escrita intimista de Castro; aliás, todo o prólogo do referido livro é marcado por uma ironia sutil acerca do que é permitido ou não às mulheres escreverem.

² A primeira publicação de *Cantares Gallegos* remonta ao ano 1863. Para esta pesquisa utilizamos a edição organizada por Ricardo Carballo Calero, do ano de 2001, de modo que todas as referências a *Cantares Gallegos* dataram de 2001.

Em sua última publicação, *En las orillas del Sar* de 1884³, poemas em língua castelhana, Rosalía aborda a religiosidade, a tristeza, a busca do amor e do mundo das sombras. Sendo sua obra mais intimista, prenuncia temas e recursos estéticos que seriam caros aos modernistas espanhóis, fazendo da escritora uma precursora desta corrente literária. Nesse sentido, ao traçar paralelos entre a poesia do fim século e a produção poética de Rosalía, citando Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, Albornoz (1994, p. 217) reforça as semelhanças e influências entre Rosalía de Castro e Antonio Machado, de *Soledades*, e ainda daquela e de Juan Ramón Jiménez, em *Arias tristes*. No caso de Jiménez, cabe ressaltar sua declaração pública acerca da presença rosaliana em sua obra.

A partir de estudos como o de Albornoz (1994), em que se investiga o caráter precursor da poesia de *Follas novas* e *En las orillas del Sar* para fins didáticos, podemos considerar duas fases bem delimitadas na produção poética da escritora galega. A primeira fase compreende sua produção vinculada ao resgate da cultura popular galega, sendo a obra mais representativa os *Cantares gallegos* (2001). A segunda fase abrange, por sua vez, a produção poética da maturidade, em que o aspecto intimista da poesia ocupa maior espaço que os temas relativos à Galícia, que se torna cenário para as reflexões íntimas de um eu-poético individual. Tais características são observáveis em *Follas novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003).

Rosalía faleceu em 1885, em sua casa de Padrón, devido a um câncer no útero. No leito de morte, a escritora encarregou seus filhos de destruírem seus escritos inéditos. Ainda que sua obra e a própria Rosalía tenham sofrido o prejuízo de uma sacralização simbólica, “*que ha convertido a Rosalía en la nai, en la santiña, en la padroeira da saudade, en una especie de madre de una tierra irredenta*” (ARMIÑO, 2003, p. 7), é interessante notar que diversas biografias referem-se ao último desejo de Rosalía, que nos parece um verso extraído de suas próprias poesias:

Y cuentan que su último ruego antes de expirar fue una petición a su hija Alejandra: “Abre esa ventana, que quiero ver el mar”, frase que evoca la actitud vital de la escritora: su tristeza serena y soñadora. (CABALLÉ, 2004, p. 469).

³ As próximas referências a *Follas Novas* e *En las orillas del Sar* datarão de 2003, data da edição utilizada nesta pesquisa.

1.2 Contexto histórico literário

Por muito tempo no âmbito da historiografia literária, considerou-se o século XVIII como um período “escuro” no que diz respeito à produção literária na Galícia. Contudo, os ilustrados galegos iniciaram um importante processo de revalorização de sua cultura, que no século seguinte resultaria no *Rexurdimento Cultural Galego*. Na incipiente literatura do referido século, há traços da defesa do idioma galego frente ao castelhano, exaltações moderadas da cultura e folclore galegos, ademais da discussão iniciada pelo Padre Benedito Jerónimo Feijoo, com sua obra *Defensa de las mujeres* de 1726, na qual propunha que era a igualdade e não a diferença entre os sexos que revelava a razão (SÁNCHEZ; ZAS, 2001, p. 87).

Em consonância com Feijoo (1863), algumas mulheres também se manifestaram em prol da dessacralização da maternidade e do direito à educação formal feminina. Destacamos o *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de 1790, de Josefa Amar y Borbón, e a *Apología de las mujeres*, publicada em 1798 por Inés Joyes. Ainda que essas vozes não explicitem reivindicações radicais, tendendo inclusive à exaltação da família, ambas defendem a igualdade de direitos entre homens e mulheres e a educação feminina. Esse fato possibilita vincular seu pensamento às origens do movimento feminista.

Nas trilhas abertas pelos ilustrados, na primeira metade do século XIX, a literatura galega emergiu do silêncio em que se encontrava desde a ascensão dos Reis Católicos. Embora houvesse uma política de uniformização linguística, a presença do catolicismo na administração do Império Espanhol garantiu a preservação das línguas regionais na Espanha, considerando primordial a contenção do avanço protestante à imposição da língua castelhana. No mesmo sentido, a política linguística dos jesuítas na América vinculava-se à conversão ao cristianismo, independentemente do castelhano. Afirma Juan Ramón Lodares (2002, p. 46-47):

El español, por tanto, nunca fue estrictamente necesario para propagar la doctrina y, en tal sentido, sí fue lengua imperial: propia de quienes ostentaban el poder en la colonia, pero minoritaria –en ocasiones, simplemente ridícula– en términos demográficos. En tal sentido, la España católica percibe, mucho antes de que aparezcan los románticos alemanes en escena, la identidad colectiva y la solidaridad natural que marca la lengua (=nación) y el respeto que se debe para un mejor gobierno de los pueblos (que es la enseñanza de Tomás de Aquino).

Em meados do século XVIII, as relações entre a coroa espanhola e o catolicismo se enfraqueceram, na medida em que as reformas propostas pelo pensamento Iluminista atingiram o paradigma administrativo. A partir de uma série de mudanças por parte da coroa, como a expulsão dos jesuítas em 1767, a religião deixa de ser o elemento estruturador da comunidade imaginada para o Império Espanhol até então. O fortalecimento das relações comerciais entre Espanha e as províncias americanas, bem como a relação entre estas impulsionaram a necessidade de uma comunidade linguística e a preocupação por consolidá-la dentro e fora da Espanha. (LODARES, 2002).

Essa bonança atlântica não atingiu diretamente a Galícia, historicamente relegada às periferias da Espanha, de tal sorte que a língua galega permanecia arraigada no cotidiano de seus falantes, mesmo sendo o castelhano a língua administrativa, comercial e ensinada nas poucas escolas destinadas às elites.

As medidas de consolidação de uma comunidade linguística fundamentada na língua castelhana, segundo Lodares (2002), não foram demasiado impositivas. Entretanto, os mesmos argumentos que justificavam a unificação linguística, como o índice de pertencimento à nação espanhola, também fomentaram o surgimento de movimentos regionais como o *Provincialismo*, na Galícia. Esse movimento também esteve atrelado à luta contra a invasão francesa no início do século XIX e, no século XX, deu origem ao *Nacionalismo* galego.

Por volta da década de 1840, o *Provincialismo* ganha apoio dos intelectuais da Academia literária de Santiago. Em defesa da existência da Galícia como um estado único e independente de Castela, garantindo que a cultura galega tivesse liberdade para reflorescer, os provincialistas, liderados pelo coronel Miguel Solís y Cuetos, organizaram um levante em 1846⁴. Embora a adesão galega tenha sido grande, a insurreição foi massacrada pelas forças estatais. Alguns participantes do movimento conseguiram exilar-se, mas muitos foram fuzilados. Apesar do fracasso, esse levante abriu caminhos para que, nas décadas seguintes, uma nova geração de intelectuais na empreitada reivindicativa da identidade galega se formasse.

Segundo José Luis Varela (1958), todo o processo de recuperação da língua e cultura galega decorre da atuação político-literária de três gerações de intelectuais. A primeira,

⁴ Durante o decênio 1844-1854 o Partido Moderado exerceu forte poder político na Espanha, desempenhando uma versão conservadora do liberalismo. O presidente Ramón María Narváez implantou uma série de limitações às liberdades e direitos, além de centralizar a administração. Assim, o *Levantamiento de Solís* foi uma revolta armada contra o sistema político de Narváez.

coincidente com a citada primeira geração provincialista, compreende todo o período da maioria de Isabel II à sua queda (1843-1868); a segunda geração abarca o breve período do governo provisório (1871-1885); e a terceira corresponde à regência de María Cristina (1886-1906). Se tomarmos como diretriz a periodização de Varella para a reflexão acerca do significado da obra rosaliana no contexto histórico-literário galego, inevitavelmente, incorremos na diminuição de sua obra ao agrupá-la a textos de menor relevância estética, além de rejeitar sua produção em língua castelhana, ponte entre a publicação de *Cantares Gallegos* em 1863, *Folla novas* em 1880 e *En las orillas del Sar* em 1884. Desse modo, não atrelaremos essa revisão histórica à periodização proposta por Varella, mas buscaremos uma visão ampla e processual do desenvolvimento literário na Galícia durante o século XIX, recorrendo às contribuições do referido pesquisador sempre e quando seu estudo estiver relacionado à obra de Rosalía de Castro.

O primeiro grupo de intelectuais a alçar voos em busca do fortalecimento da língua e cultura galega era predominantemente compostelano, e iniciou a vida pública num momento em que o Romantismo na Espanha já havia perdido sua atualidade. Sobre essa questão, afirma Varella (1958, p. 30):

El Renacimiento gallego del XIX es hijo del Romanticismo, pero no es sincrónica ni temáticamente “el Romanticismo”. Llega a adquirir coherencia, compacidad y calidad distintiva en la poesía [...] durante la Restauración, entre 1874 y 1885; es decir, cuando al impulso romántico han ido sucediendo otras tendencias que, heredándole, le contradicen.

Considerando que o *Rexurdimento*, ou *Renascimento gallego* nas palavras de Varella, ocorre por meio da atuação de um grupo que parte tão somente da tradição oral para tentar definir a identidade galega, entendemos que não se trata de uma crítica indicativa de atraso estético ou deficiência cultural, porém de um processo histórico que firma suas particularidades segundo os lugares onde ocorre.

Os principais nomes desse primeiro grupo são Pastor Díaz, Juan Manuel Pintos e Francisco Añón. Por sua relação privilegiada entre os românticos madrilenhos, Díaz é considerado o mestre do grupo, contudo, em 1875, com a fundação da academia “Galícia Literaria”, em Madri, Añón é unanimemente proclamado o seu presidente. Quanto a Pintos, cabe destacar a publicação de *A gaita galega* em 1853 que, de acordo com Varella (1958, p.91), é o marco inicial da poesia galega no século XIX. Sua obra é marcada pela reivindicação do galego como meio de expressão literária, a partir da demonstração da antiguidade e nobreza da língua que, de acordo com Juan Manuel Pintos, é oriunda do latim.

O escritor também retrata a Galícia como terra maltratada, assim como se pode observar no soneto a seguir (PINTOS, apud VARELLA, 1958, p. 91-92):

*Ou Galicia, Galicia, boi de palla,
Canta lástima ten de ti o gaitero!
O aguillón que che meten é d'aceiro
E con él muita forza te asoballa.*

*No lombo teu zorrega, bate e malla
Fasta o mais monicraque ferrancheiro
E cualesquer podenco forasteiro
Te vafa, de vergonza sin migalla.*

*Agarima alleira eses ingratos
Ou víboras que postas o teu peito
Co ferrete che rompen mil buratos!*

*Si o sangue teu refugas do teu leito
Malas novas madrastra de insensatos
Dos fillos teus ô amor non tés dereito.*

A exaltação da Galícia, fundamentada na marginalização a que estava submetida frente às outras regiões da Espanha naquele momento, será tema recorrente em toda a produção literária da primeira geração, e esse sentimento de marginalidade também poderá ser observado na obra rosaliana. A figura do forasteiro, tido como ingrato e víbora que extrai da Galícia o que nela há de melhor, reitera o sentimento de exploração contraposta à figura do gaitero⁵, símbolo de valorização da cultura local. Ressalta-se ainda a relação desses temas com a atmosfera de agitação política que se impunha aos intelectuais galegos. Assim, afirma Varella (1958) que o político e o literário estão, naquele momento, estreitamente ligados porque partem do mesmo princípio de busca pelo individual, característico e específico do galego. Prossegue Varella (1958, p. 83):

Lo político puede subyacer en el poeta de modo que no emerja en la lengua – que, por tratarse de un dialecto, exhibe unas fronteras geográficas y culturales más próximas– y lo literario está en el arranque mismo de la actividad del político; más que conocimiento, planteo realista y solución de problemas, complacencia morbosa en la desgracia o belleza de Galicia.

Unidos por ideais fundamentalmente políticos, Díaz, Pintos e Añon lideram um grupo heterogêneo: são filólogos, historiadores, escritores, músicos e jornalistas buscando espaços públicos de expressão político-artística, e nessa procura, eles logram, ao menos, delimitar e projetar o caminho a ser percorrido pelas gerações seguintes. Varella (1958, p. 35) afirma que

essa geração significa um fracasso para a história literária da Galícia no século XIX, considerando que as obras publicadas naquele período são circunstanciais, fragmentárias, justificáveis, apenas, com a publicação fecunda e madura das gerações seguintes. Entretanto, considerando a periodização proposta por Varella, nota-se que a publicação de *Cantares Gallegos* (2001) coincide temporalmente com o que denomina “fracasso literário”. Veremos, pois, que embora os *Cantares* possam ser lidos sob o viés da circunstancialidade, Rosalía de Castro parte das circunstâncias para atingir a universalidade, de modo que a Galícia se torna o pano de fundo para sua leitura da condição humana.

A segunda geração de intelectuais galegos comprometidos com a causa provincialista, parte do Liceu da Juventud, e dentre eles figuram nomes como o de Rosalía de Castro, Manuel Murguía e Pondal. Esse grupo reuniu-se no Banquete de Conxo, em 1856, no qual articularam as bases ideológicas do movimento. Assim, reafirmava-se a denúncia da grave situação pela qual passava a Galícia, bem como as mazelas da emigração, a questão foral, a fome e a falta de infraestrutura (SÁNCHEZ; ZAS, 2001). Herdeiro do primeiro *Provincialismo*, esse grupo lutava na esfera da intelectualidade, na busca incessante pela disseminação da cultura e da língua galegas.

Nesse sentido, argumenta Hobsbawm (p. 53, 1990) acerca dos movimentos de resistência surgidos no seio de povos submetidos às instituições liberais:

[...] qual podia ser a defesa dos povos pequenos, das línguas menores e das tradições menores, na grande maioria dos casos, a não ser uma expressão de resistência conservadora ao avanço inevitável da história? Os pequenos povos, línguas e culturas ajustavam-se ao progresso apenas no caso de aceitarem um *status* subordinado a alguma unidade maior ou caso se retirassem da batalha para se tornar um repositório de nostalgia e de outros sentimentos.

Os apontamentos do referido historiador fundamentam a visão processual do *Provincialismo* já mencionada, visto que delimita as posturas dos provincialistas segundo a relação que estabeleciam com o Estado liberal, ou “unidade maior”, como se pode inferir da citação. No primeiro momento, optou-se por estratégias combativas, de fato, ao passo que no segundo momento, a revalorização nostálgica da cultura galega tornou-se a principal arma do movimento, tendo em vista que tal revalorização mascarava-se de ingenuidade para construir a crítica social.

⁵ Tocador da gaita galega, um tipo de gaita de fole oriunda da tradição celta.

Salientamos que o movimento provincialista não se posicionava, necessariamente, contra o progresso advindo do liberalismo, todavia questionava a arbitrariedade e parcialidade do Estado espanhol na implantação desse projeto econômico, que beneficiava as províncias mais fortes, do ponto de vista econômico, submetendo à total marginalidade as regiões mais pobres da Espanha, como a Galícia.

A transição entre o Antigo Regime e o Estado liberal foi muito custosa para a região da Galícia, pois a política liberal impulsionou as agressões econômicas contra ela, intensificando as condições de subdesenvolvimento, fortemente marcado pela fome e a emigração. Além disso, o estabelecimento do Estado liberal também acarretou perdas territoriais para a Galícia. Tal crise atingiu não somente a agricultura como a indústria, devido às precárias vias de comunicação. Além da força política de Castela sobre as várias periferias da Espanha, um dos fatores mais relevantes, no caso galego, é a dominação de diversos setores da economia galega por uma elite alheia à Galícia, como os catalães, os bascos e maragatos (SÁNCHEZ; ZAS, 2001, p. 97).

O problema da emigração surgiu como resultado dessa crise, e afetava a população mais pobre. O historiador Anxo Gómez Sánchez (2001) diz que a emigração trouxe benefícios apenas para o Estado, pois resolveu a situação da fome de maneira pacífica – na medida em que diminuiu a concentração demográfica –, senão teria desembocado em conflitos com graves consequências. E acrescenta:

A emigración foi moi prexudicial para a sociedade galega; por unha banda, a marcha da xente máis nova tivo importantes consecuencias na demografía, causando ademais o avellentamento da poboación; por outra, sempre prexudicou as clases máis desfavorecidas, que foron as que se viron na obriga de emigraren; e finalmente, foi um fenómeno que favoreceu a asimilación cultural e lingüística. (SÁNCHEZ; ZAS, 2001, p.112).

No que tange à assimilação cultural e lingüística, ademais dos esforços da intelectualidade para revalorizar o uso do galego a partir da publicação de textos em língua galega e relativos à cultura galega, fora da Galícia surgiram uma série de associações de emigrantes que buscavam a defesa dos seus direitos, justamente por ocasião da emigração e das péssimas condições em que ocorria. Exemplos disso são a *Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia* (1871) e o *Centro Galego*, ambos em La Habana, e o *Centro Galego* de Buenos Aires. Em torno dessas associações foram criados importantes periódicos que contribuíram para o fortalecimento da língua e cultura galegas fora da Galícia. Inclusive, por intermédio dessas vozes galegas de além-mar, Rosalía de Castro pôde publicar *Follas Novas*

(2003), editado pela primeira vez em La Habana após inúmeras recusas das editoras espanholas, que apontavam a inadequação da obra para o que representava o padrão de escrita permitido às mulheres.

A questão da emigração gerou uma série de problemas à sociedade galega, tornando-se um tema recorrente tanto na literatura, jornais e outras publicações da época, quanto na historiografia. Em diversas ocasiões, Rosalía de Castro volta-se para este tema construindo um campo semântico da saudade, dor, abandono, partida, despedida, órfão, viúva, morte, solidão, deflagrando, por conseguinte, o significado da emigração para aqueles que assistiam às partidas emigratórias e a condição da mulher neste contexto. A historiadora Pilar Cagiao Vila (1997), em sua investigação acerca da mulher galega frente à problemática da emigração, afirma:

Distintos aspectos da vida cotiá galega víronse xa por estas datas [século XVIII] extraordinariamente afectados polo fenómeno, producíndose cambios incluso nas dedicacións laborais de moitas das mulleres que non emigran. Nas comarcas de forte emigración masculina, as bodegueiras eran moi abundantes e por exemplo, na cunca de Ulla, em 1752 ademais de ás actividades agrícolas, abundan entre as solteiras ou viúvas as taberneiras e estanquilleiras. Póla sua parte, quen procedeu á análise das causas criminais nas que se ven implicadas mulleres durante de este período, coinciden en que se percibe unha dramática carencia de nexos familiares moi palpables em viúvas e solteiras. Como di P. Saavedra, nunha sociedade na que a muller tiña que vivir debaixo da tutela do seu pai, marido ou irmán, as autoridades desconfiaban daquelas de quen non se lles conocía filiación. Eran acusadas de vida lixeira, incluso de se prostituír ou de ter fillos ilexítimos. (VILA, 1997, p. 26-27).

Acerca das mudanças na divisão do trabalho, discutida por Vilar (1997), elas podem ser observadas em vários textos rosalianos. Destacamos a associação dessa temática aos efeitos das partidas emigratórias desenvolvida na seção “*As viudas dos vivos i as viudas dos mortos*” de *Follas novas* (2003), como no poema a seguir:

*Éste vaise i aquél vaise,
e todos, todos se van.
Galicia, sin homes quedas
que te poidan traballar.
Tes, en cambio, orfos e orfas
e campos de soledad,
e nais que non teñen fillos
e fillos que non tén país.
E tes corazóns que sufren
longas ausencias mortás,
viudas de vivos e mortos
que ningún consolará. (CASTRO, 2003, p. 230).*

Mencionamos anteriormente que Rosalía de Castro declarou que após *Follas Novas* não publicaria outros textos em língua galega. Tal fato desperta curiosidade, visto o apreço que Rosalía guardava por sua terra. Porém, ao longo de nossa pesquisa, defrontamo-nos com uma hipótese acerca do seu “silêncio” em galego, relacionando-o à observância da conduta sexual da mulher na ausência do seu tutor masculino – apontada por Vila (1997) na citação anterior –, e à publicação de “*Costumbres galegas*”.

La idea de que el padre, el hijo o el esposo pueden andar errantes y perdidos por inhospitalarias tierras o yermas soledades, contribuye, por otra parte, hasta tal punto a aumentar los compasivos instintos de aquellas gentes, que bien puede decirle llegan en esto a lo inverosímil e increíble. Lugares hay entre aquellos pueblecillos en donde se guardan creencias que no sabemos existan en ninguna otra parte, y que recuerdan la manera con que algunos pueblos primitivos llegaron a ejercer la hospitalidad, sin que acertemos a adivinar cómo, a través de los siglos, pudo conservarse entre nosotros ese resto vivo de tan remotas costumbres.

Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino que permaneció por largo tiempo sin tocar a tierra, llega a desembarcar en un paraje donde toda mujer es honrada, la esposa, hija o hermana pertenecientes a la familia en cuya casa el forastero haya de encontrar albergue, le permita por espacio de una noche ocupar un lugar en su mismo lecho. El marino puede alejarse después sin creerse en nada ligado a la que, cumpliendo a su manera un acto humanitario, se sacrificó hasta tal extremo por llevar a cabo los deberes de la hospitalidad.

Tan extraña como a nosotros debe parecerles a nuestros lectores semejante costumbre, pero por esto mismo no hemos vacilado en darla a conocer, considerando que la buena intención que entraña, así ha de salvar en el concepto ajeno a los que llegan en su generosidad con el forastero a extremos tales, como a nosotros el sentimiento que ha guiado nuestra pluma al escribir este artículo. (CASTRO, 1993, p. 660).

Ao narrar a hospitalidade de seu povo, Rosalía abre precedentes para críticas publicadas em jornais galegos da época (FREITAS, 2004, p. 102), além de reafirmar os males da filiação da mulher na sociedade galega. Com efeito, observamos um caso de dupla contradição, uma vez que a expressão literária e a conduta social da mulher eram – quiçá ainda o são – regidas por uma ordem patriarcal reafirmada na instauração do paradigma ideológico da modernidade, ainda que avessa aos ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade. Verificamos, pois, como as escolhas de Rosalía de Castro por uma ou outra língua estão relacionadas tanto aos temas que desenvolve quanto ao contexto social em que estava inserida.

No caso da sociedade galega do século XIX, notamos que o avanço do castelhano nos centros urbanos transcende o conflito linguístico para atingir a categoria da luta de classes, na qual atuam galego/castelhano, campo/cidade, pobre/rico. Nesse sentido, a reivindicação da

língua torna-se central para a segunda geração dos provincialistas, que são os protagonistas do primeiro *Rexurdimento* cultural galego. Como dito anteriormente, esse grupo atuava nos âmbitos artísticos e investigativos, de modo que se organizaram, inicialmente, em bases político-ideológicas, até culminarem numa sólida afirmação e resgate da cultura galega.

No prólogo a *Cantares Gallegos* (2001, p. 323 - 325), Rosalía de Castro expõe sua luta pela valorização da Galícia ora de modo romântico, ora pautando-se em argumentos de natureza política:

Cantos, bágoas, queixas, sospiros, seráns, romerías, paisaxes, devesas, pinares, soidades, ribeiras, costumes, todo aquilo, en fin, que pola súa forma e colorido é dino de ser cantado, todo o que tuvo un eco, unha voz, um ruxido por leve que fose que chegase a conmoer, todo esto me atrevín a cantar neste homilde libro para decir unha vez siquera, y anque sea torpemente ós que sin razón nin conocimiento algún nos despresan, que a nosa terra é dina de alabanzas, e que a nosa língua non é aquela que basterdean e champurran torpemente nas máis ilustradísimas provincias cunha risa de mofa que a decir verdade (por máis que esa sea dura) demostra a ñorancia máis crasa i a máis imperdoable inxusticia que pode facer unha provincia a outra provincia hirmán por probe ésta sea. Mais he aquí que a máis triste nesta cuestión é a falsedade con que fora de aquí pintan así os fillos de Galicia como á Galicia mesma, a quen xeneralmente xuzgan o máis despreziable e feio de España cando acaso sea o máis fermoso e dino de alabanza.

As palavras de Rosalía deflagram a intenção valorativa da Galícia, bem como dirigem sua crítica contra a política do Estado espanhol, que transcende a esfera político-econômica para alcançar o rechaço entre as províncias. Com isso, observamos o caráter panfletário e circunstancial da obra rosaliana, mencionado por Varella (1958). Porém as frequentes referências à poeticidade da língua galega e ao conteúdo dos *Cantares*, ao longo do prólogo, expõem os indícios de uma proposta estética fundamentada primordialmente na cultura popular, na tradição oral, o que nos sugere as bases dialógicas da obra rosaliana.

Grande parte da produção escrita da primeira metade do século XIX, por ocasião da Guerra de Independência, tem um caráter panfletário, e propiciou o utilitarismo da língua galega, visto que havia uma necessidade de chamar o povo para a luta. Nesse processo, a imprensa adquire importante destaque na disseminação do galego escrito. De tal sorte que, durante muitos anos, os textos apresentavam-se de forma bilíngue, até que a consolidação do galego viabilizou a publicação exclusiva em língua galega. Aliás, é importante destacar a mudança da nomenclatura “dialecto” para “idioma/língua”. Segundo Hobsbawm (1990, p. 70),

[...] a “língua materna”, real ou literal, isto é, o idioma aprendido pelos filhos de mães analfabetas e falado para uso cotidiano, não era, em qualquer

sentido, uma “língua nacional”. [...] isso não exclui uma certa identificação popular cultural com a língua ou com um complexo de dialetos abertamente relacionados, que são próprios a um corpo de comunidades e a distingue de seus vizinhos. [...] E na medida em que isso acontece, o nacionalismo do período posterior pode ter raízes linguísticas protonacionais genuinamente populares.

Desse modo, tal mudança afirma a retomada da identidade e dignidade do galego como código apto à construção dos mais variados gêneros textuais, ascendendo, portanto, da esfera oral para a esfera escrita e documental.

Uma característica importante na devolução da dignidade ao idioma galego é o fortalecimento da expressão lírica. Isso se deve a vários fatores: primeiro, a dificuldade da edição de prosa em galego, tendo em vista que o público leitor era basicamente alfabetizado em castelhano; segundo, e talvez o mais importante, é a ideia romântica de que a natureza da linguagem relaciona-se à poesia, de modo que a primeira manifestação linguística do homem é a expressão poética.

Essa ideia fundamenta-se nas pesquisas de resgate do passado e da identidade, próprias do movimento romântico, nas quais os mitos originais, as lendas, a música popular, por fim, toda a tradição oral de um povo, baseia-se na linguagem poética. Além dos pensadores românticos, esse conceito é retomado por Octavio Paz, na obra *El arco y la lira* (1967). No caso galego, a temática folclórica e relativa à tradição oral está presente em grande parte da produção lírica pré-*rexurdimiento*, como intento de recuperar as tradições locais em detrimento daquelas que lhes foram impostas, e no *Rexurdimiento* atinge seu ápice.

Os escritores que iniciaram o trabalho com a tradição oral galega reuniram-se em 1861, nos 1^{os} Xogos Florais, em La Coruña, e, dessa festa literária, temos a primeira antologia da poesia galega. De acordo com Varella (1958, p.101):

Esta antología es considerable por lo que tiene de aglutinante cuantitativo de una labor esporádica, pero de ningún modo por su calidad. No se hace aquí política provincialista. Quizá intencionadamente, la mano ordenadora se cuida de que sea aproximadamente igual el número de poemas dedicados a la Familia Real que los dedicados a Galicia, e igual aproximadamente el número de los escritos en gallego que en castellano. A este Álbum parece haberse trasladado el eclecticismo de la Unión Liberal, entonces en el poder: avanzados de los moderados y moderados de los progresistas, ni revolución ni reacción.

Apesar da crítica, Varella (1958) acrescenta que além dos temas da emigração, da fome, do sofrimento e da beleza da Galícia, em muitos poemas da antologia poética dos Xogos Florais, clama-se por uma insurreição, pelo despertar galego envolto por uma

atmosfera esperançosa. De certo modo, todos esses temas são revisitados por Rosalía de Castro, que em 1863 promove o início de uma nova fase para a literatura galega com a publicação de *Cantares Gallegos* (2001). Como dito anteriormente, esse livro é considerado por muitos críticos literários o texto fundador do *Primeiro Rexurdimento*.

Outra faceta imprescindível ao *Rexurdimento* foi a publicação de pesquisas acerca das origens do povo galego, a partir de um amplo esforço de revisão documental por parte dos historiadores. Em 1838, Vereá e Aguiar publica a *História de Galícia*, primeiro a defender a origem celta dos galegos. Em contrapartida, Viceto publica a sua *Historia de Galícia* em 1863, em que demonstra a origem grega, fundamentando sua pesquisa em assentamentos gregos encontrados na região, ademais da fundação das cidades e diversos costumes e usos. Manuel Murguía também tornou pública sua interpretação acerca da origem do povo galego em a *Historia de Galícia* em 1866. Sendo uma das obras mais respeitadas de Murguía, alega a origem atlântica e celta, diferenciando o povo galego do restante da Espanha. Essa obra foi fundamental na definição das diretrizes do movimento *Rexionalista* do fim do século XIX, liderado pelo próprio Murguía (SÁNCHEZ; ZÁS, 2001, p. 114).

Destaca-se também a aparição das primeiras gramáticas da língua galega, de que foi precursora *A gaita gallega*, de Pintos – é interessante notar como os estudos linguísticos partem de uma obra construída a partir de fundamentos líricos. A primeira gramática galega, *Compendio de gramática gallega*, de Francisco Mirás, foi publicada em 1864, um ano após a aparição dos *Cantares*.

Todos esses esforços por fortalecer e recuperar a cultura e língua galegas fizeram com que muitos escritores reclamassem pela formação de uma Academia Galega da língua, com a finalidade de contribuir para a fixação do idioma, elaboração de dicionários, além facilitar a publicação de obras literárias em galego. Algumas tentativas, como a sociedade do “Folclore Galllego”, criada em La Coruña no ano de 1883 e presidida por Emília Pardo Bazán, serviram de impulso para que em 1905 se formasse, de fato, a Academia Galega da Língua, sob a presidência de Murguía.

No âmbito literário, além de Rosalía de Castro que romperia com a escrita de temática folclórica dos *Cantares*, para assumir uma expressão artística mais intimista em *Follas novas*, a literatura galega conta com outros dois artistas de obras fundamentais ao movimento de restauração cultural galega, são eles Eduardo Pondal e Manuel Curros Enríquez.

Filho de uma família abastada, Pondal recebeu uma formação literária extraordinária, o que o fez exímio conhecedor da obra de Shakespeare, Heine, Camões, Chateaubriand entre

outros, além de poder dedicar-se quase exclusivamente à literatura. Como mencionamos anteriormente, Pondal fez parte do grupo de intelectuais do Liceu de la Juventud, e, desse modo, esteve intimamente relacionado com as causas do movimento provincialista. Iniciou sua carreira literária precocemente, com apenas vinte e dois anos, com a aparição de fragmentos da epopeia *Os Eoas* em 1857. Contudo, seria consagrado como poeta em 1880, com a publicação de *Queixumes dos pinos*, antologia poética que reúne quase toda a sua produção literária até o momento. O viés temático assumido por Pondal o difere dos escritores do seu tempo, pois aposta na apologia à origem celta do povo galego para defender os direitos da causa provincialista. Segundo Sánchez e Zás (2001, p. 151), o pertencimento à raça celta, defendida arduamente por Pondal, representa a diferenciação dos galegos frente aos castelhanos, de origem ibero-romana, assim cunha um argumento de peso pela defesa dos direitos e autonomia dos galegos. Exemplo da empreitada pondaliana é o poema “*Da raza*”:

*Nós somos alanos,
e celtas e suevos,
nós somos gallegos.
Seredes iberos,
seredes do demo.
Nós somos dos celtas,
nós somos gallegos.*(PONDAL, apud SÁNCHEZ; ZÁS, 2001, p. 151).

No texto acima, deflagra-se a proposta de Pondal de afirmação das origens celtas, distinguindo por completo os galegos dos castelhanos. Nesse sentido, afirma Sánchez e Zás (2001, p.152):

Esta lembranza do pasado non é simples arqueoloxía, ten unha intención: animar o pobo galego a recuperar a dignidade perdida [...] O poeta séntese un elixido, o bardo que vai espertar a consciencia do seu pobo, herdeiro de antigos bardos celtas que poboan a súa lírica.

Com a mesma ânsia de Pondal por denunciar as injustiças e valorizar a identidade galega, Manuel Curros foi um dos grandes nomes das letras galegas a denunciar os abusos que os mais poderosos cometiam com os mais desfavorecidos, seja por meio do jornalismo, seja pela atividade literária. Manuel Curros, desde a juventude, foi defensor de ideais políticos progressistas; antimonárquico, lutou, por muito tempo, pela política liberal como meio de construção de uma sociedade mais justa. Contudo, ao longo de sua vida, essa ideia perde força na medida em que percebe como os regimes liberais seguiam marginalizando a Galícia e acentuando os problemas que já existiam. Tal mudança pode ser notada no conjunto de sua

obra bem como na aproximação ao movimento regionalista do fim do século, liderado por Murguía e Brañas (SÁNCHEZ; ZÁS, 2001, p.138).

Curros inicia sua produção literária em língua galega no ano 1869, com a publicação de *Cántiga*, e, desde então, passa a defender o uso do galego. Utilizando a expressão artística também como meio de veiculação de seus ideais políticos, no poema “*Introducción*” de sua obra mais relevante para a historiografia literária galega, *Aires da miña terra* de 1880, Curros argumenta em favor da necessidade de uma única língua, atendendo ao seu ideal internacionalista:

*Todo tende á unida, lei, de entre todas,
a máis ineusorabre do Progreso;
i el que de cen naciós un pobo fixo,
un idioma fará de cen diauleutos.
Como paran no mar tódolos ríos,
como os raios do sol paran nun centro,
tódalas linguas han de parar nunha,
que hemos de falar todos, tarde ou cedo.* (CURROS, apud SÁNCHEZ; ZÁS, 2001, p.138).

Mais adiante, o poeta justifica como será essa língua universal e aponta a língua galega como ideal de língua universal. Para tanto, evoca os grandes nomes da literatura galega, dedicando inclusive alguns poemas à Rosalía de Castro. Define sua língua como vínculo entre a terra e os antepassados, ressaltando constantemente as inúmeras mazelas sofridas pelo povo galego. Sua militância em prol da fixação da língua é tão intensa, que faz parte do movimento em torno da organização da Academia Galega da Língua, citado anteriormente.

Afirmam Sánchez e Zás (2001, p.140) que “*A literatura sérvelle a Curros para expresar o seu desacordo coa sociedade en que lle tocou vivir*”, esse notável desacordo renderia a Curros um episódio delicado em que se defrontou com o clero. Por ocasião da publicação dos *Aires*, o bispo de Ourense censurou a obra e solicitou às autoridades civis a abertura de um processo contra Curros, alegando ataque aos dogmas da igreja católica. O escritor foi condenado em primeira instância a dois anos de prisão e multa. Entretanto, no ano seguinte, foi absolvido. Em sua obra, pode-se observar a frequente atitude anticlerical, e também, nesse ponto, é possível estabelecer um diálogo com a lírica rosaliana em *Follas novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003), que não se trata necessariamente de discutir a existência de Deus, mas de denunciar o clero por impedir as mudanças do regime político e econômico da Galícia em benefício próprio.

Com o objetivo de dialogar entre as condições sócio-históricas da escritora como galega e como mulher, duas condições paralelas e periféricas que se encontram na forma e conteúdo de toda a sua produção artística, ressaltamos que Rosalía de Castro não se encontrava isolada nesta condição. Outras mulheres também experimentaram o exercício da escrita literária como meio de transcendência do espaço privado.

Na década de 1840, ocorreu na Espanha o que Susan Kirkpatrick (1992 apud OCAÑA, 2009, p. 150) denominou “*explosión de poesía femenina*”. Trata-se de uma grande produção literária de escritoras, influenciadas pelas novas ideias românticas a respeito do indivíduo, da exaltação da sensibilidade e dos sentimentos.

Filha de um militar espanhol e de uma jovem cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda figura entre os grandes nomes do Romantismo espanhol. A condição de mulher não parece ter sido um empecilho para Gómez de Avellaneda transitar na cena literária do seu tempo, tendo sua obra reconhecida e elogiada por críticos e escritores da época. Autora de peças de teatro, novelas e poesia, Avellaneda destaca-se fundamentalmente por sua obra dramática, em que funde a tragédia clássica ao drama romântico.

Ya desde su primer libro de poesía la influencia de su admirado Byron se manifestaba en el tono pesimista de muchos de los poemas, muy alejados de los tópicos dulzarrones y humildes de la escritura femenina de la época. (MAYORAL, 2008, s/n).

A afirmação de Mayoral sugere certo rompimento por parte de Avellaneda com o paradigma de escrita feminina do século XIX, fortemente marcado pela devoção religiosa e a ambientação familiar. Nesse sentido, a mesma estudiosa investiga os recursos cômicos utilizados por Avellaneda na peça *El millonario y la maleta*, publicada apenas em 1871, dois anos antes da sua morte. Mayoral destaca as caricaturas e ironias traçadas pela escritora na composição das personagens femininas:

En un momento en el que la mujer empezaba a incorporarse a la cultura y en el que las reivindicaciones feministas pedían la igualdad de instrucción, esta burla de una mujer enfadada por su mal asimilada instrucción puede querer decir que no es ese el modelo de mujer sabia que la escritora defiende; o, dicho de otro modo: que las falsas eruditas también son objeto de burla para las mujeres escritoras. Pero tampoco hay que descartar la idea de que Tula no atendiese en absoluto a las consecuencias que podía tener la presencia de tal personaje en la lucha de las mujeres por acercarse al mundo masculino del saber. No sería la primera vez que la Avellaneda hace la guerra por su cuenta. En este sentido es revelador el «Romance contestando a otro de una señorita» en el que va desmontando los tópicos de la hermandad lírica femenina, surgida en tomo a Carolina Coronado. (MAYORAL, 2008, s/n).

Isabel Navas Ocaña (2009, p.151) também faz referências aos estudos de corte feminista acerca das novelas *Sab* de 1841 e *Dos mujeres* de 1842, nas quais Avellaneda, além do caráter reivindicativo, estabelece uma identificação entre a condição do escravo e da mulher. Não possuímos elementos suficientes para afirmar a militância feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tal vez tal filiação nem sequer tenha existido, se consideramos os tortuosos caminhos de uma mulher escritora no século XIX, quando as Letras eram território quase exclusivamente masculino. Contudo, o diálogo travado com Carolina Coronado apresenta algumas pistas acerca do que representava o fazer literário da mulher para Avellaneda.

No mesmo sentido, Remedios Sánchez García (2006) afirma que as escritoras daquele período podem ser divididas em dois grupos: por um lado, aquelas que, como Gertrudis Gómez de Avellaneda e Emilia Pardo Bazán defendiam a existência de uma mulher intelectual, com os mesmos direitos de um homem, bem como a sua participação nos meios culturais e políticos; por outro lado, escritoras como Carolina Coronado, que não reivindicavam a equiparação com o homem escritor senão uma mulher escritora que produza a partir de sua feminilidade, nos limites do lar e com a permissão masculina.

Assim como Rosalía de Castro, Carolina Coronado também foi uma autodidata, devido à precária educação destinada às mulheres, com a diferença de ter nascido numa família abastada da região de Extremadura, o que, de certo modo, propiciou-lhe o crescimento intelectual. Embora tenha recebido críticas de suas contemporâneas Pardo Bazán e Avellaneda, é certo que na década de 1840 Carolina Coronado participou ativamente da chamada “*hermandad lírica*”, um grupo de escritoras que trocavam poemas de solidariedade e amor, criando um espaço literário essencialmente feminino (OCAÑA, 2009, p. 150). Seria injusto não considerar sua importância no contexto literário espanhol, inclusive a possível influência nas obras de Gustavo Adolfo Bécquer. Entretanto, na sua produção, pode-se verificar um conflito entre a condição de escritora e a de mulher “*ángel del hogar*”⁶, papel assumido e defendido nos seus escritos posteriores ao casamento.

⁶ O conceito “anjo do lar” diz respeito ao papel social destinado às mulheres ao longo do século XIX, a saber, harmonizadoras da vida privada. Este conceito será discutido ao longo das análises dos textos literários, no capítulo 2.

1.3 A crítica rosaliana ou rosalianismo

Desde a publicação de *La Flor*, em 1857, a escrita rosaliana chama a atenção da crítica. Tendo em vista a quantidade infindável de publicações acerca da obra de Rosalía, tanto provenientes da crítica acadêmica quanto de jornais, dentro e fora da Espanha, para a revisão da fortuna crítica rosaliana, ou rosalianismo, como a denominam alguns críticos, revisaremos os principais trabalhos que compõem os estudos da obra rosaliana segundo as datas de publicação.

O primeiro estudo acerca da obra de Rosalía de Castro foi lido publicamente em 1885, cerca de um mês e meio após a morte de Rosalía, por Emília Pardo Bazán numa homenagem à escritora realizada no Liceo de Artesanos, em La Coruña. Esse estudo, titulado *La poesía regional galega*, foi revisado e publicado por Pardo Bazán na obra *De mi tierra* de 1888, e não trata especificamente da poesia rosaliana, senão de todo o movimento literário galego no século XIX, tendo como eixo central a obra *Cantares gallegos* (2001).

O trabalho de Pardo Bazán rendeu-lhe estranhamentos com Manuel Murguía, visto que, tentando enaltecer o gênio de Rosalía, trata de diminuí-la ao desconsiderar toda a sua obra em língua espanhola e ao render pouca importância à *Folla novas*, obra em língua galega que abarca temas mal vistos ao fazer poético permitido às mulheres daquele período. Ciente de tal estranhamento, Pardo Bazán afirmou, anos mais tarde, que jamais escreveria sobre Rosalía de Castro enquanto Murguía estivesse vivo. Por conseguinte, jamais voltou a escrever especificamente acerca desse tema⁷, pois faleceu antes de Murguía.

Ainda que o trabalho de Pardo Bazán tenha o mérito de ser o primeiro estudo sobre a obra de Rosalía, muitas das especificidades da sua escrita foram obliteradas, de modo que resulta numa caracterização fundamentada no primeiro *Rexurdimento* e no papel desenvolvido por Rosalía em tal movimento. Para entender as deficiências do estudo de Pardo Bazán é preciso considerar seus posicionamentos acerca de toda a movimentação política que permeia o século XIX na Espanha, passando pelas questões do regionalismo literário e político, da língua e da literatura produzida por mulheres.

Entre os estudiosos da primeira produção rosaliana, é ponto comum a relação com o movimento provincialista, que pode ser considerado, usando a terminologia de Hobsbawn (1990, p. 63), de origem protonacionalista, definido a partir da mobilização de certas variantes

⁷ Emília Pardo Bazán publicou ainda outros textos acerca da poesia galega, nos quais, inevitavelmente, menciona a Rosalía, mas não lhe dedica um estudo mais aprofundado.

do sentimento de vínculos coletivos já existentes e que podem operar na escala macropolítica a fim de ajustar-se às nações e aos Estados modernos.

Ao analisar o caso da unificação alemã, o referido historiador afirma que a língua não era diretamente um elemento central na formação do protonacionalismo, contudo tornou-se central à definição moderna de nação e também à sua percepção popular. Pensando no caso galego, entendemos que a língua tornou-se elemento central na medida em que o liberalismo acentuava a condição marginal dos galegos em relação à Castela, de tal maneira que a reafirmação dos vínculos coletivos, como a recuperação da própria língua a partir da tradição oral, é o principal e mais combativo argumento da intelectualidade galega.

Quando Pardo Bazán refere-se à literatura regional galega, define-a como aquela escrita na fala galega, integrada à terra que proporciona a temática rural e de costumes, sendo estes os delimitadores da Literatura galega. Ainda aponta o distanciamento que o *Rexurdimento* deve cultivar em relação à lírica trovadoresca com a finalidade de conservar o ruralismo, pedindo aos poetas galegos que produzissem um texto pensado por aldeões. Embora as estratégias textuais utilizadas por diversos escritores galegos no século XIX remetam diretamente à oralidade cultivada nos âmbitos mais desprivilegiados da sociedade galega, e conquanto a própria Rosalía de Castro assim o fizesse em diversos momentos, não se pode negar o potencial transcendental que a literatura galega assumiu com a publicação de *Follas novas*, por exemplo.

O apreço pela literatura regional é reiterado diversas vezes no discurso de Pardo Bazán, embora ela declare ter dúvidas sobre a sua utilidade e rejeite a potencialidade desta literatura no âmbito político. Alguns críticos de Emília Pardo Bazán entendem que as ressalvas guardadas pela escritora devem-se ao seu temor pelo separatismo, que não tem seu gérmen na literatura, mas encontra nela espaço de explícita manifestação, como afirma Figueroa (s.d., p. 21):

Nos comentarios dos poemas ao seu xuízo máis destacados, omitirá aqueles nos que hai compromiso con Galiza, para, na parte final do discurso, nas amoestacións sobre os perigos do separatismo, incluír, como exemplo, aqueles fragmentos de «Castellanos de Castilla» e «A gaita gallega», que lle van dar pé para comentar a desmembración da «patria», palabra que Pardo Bazán se detén en precisar, xa que, como di (pp. 38 e 40), as xentes confunden o termo, na linguaxe falada e escrita, aplicándoo a «tierra» ou a «rexión nativa». Así, nestes textos en que as queixas de Rosalía son comúns a outros poetas de outros ámbitos, o pobo galego non debe verse identificado: o galego é un pobo «práctico y serio en medio de su postración», e é un pobo que non den o menor sinal de que a perigosa utopía do separatismo poda aniñar nel (p. 41).

Conclusión: os devanditos poemas non eran do agrado de Pardo Bazán, crítica, por representaren o xerme de conflictividade que conleva a literatura rexional. E se Rosalía traduce á marabilla a alma do país, é só cando se mantén «en el tono apacible de los Cantares» (p. 35)⁸.

O tom *apacible* – tranquilo, cortês –, destacado por Pardo Bazán como a perfeita tradución da alma galega, é o claro prenúncio do seu xuízo acerca de *Follas Novas*, lembrando que as obras rosalianas em língua castelhana sequer são mencionadas por Pardo Bazán, senón em nota adicionada posteriormente à leitura do texto original. Afirma Figueroa (s.d., p. 23) que Pardo Bazán confere a Rosalía a representación máxima do *Rexurdimiento* que aquela desejava: costumista, folclórico, ruralista, em suma, limitado. E, desse modo, Pardo Bazán incorre no erro de não transcender o conceito de autenticidade, que utiliza como categoria estética para a análise dos *Cantares*, não o vendo em grande parte de *Follas novas*, sobre o qual afirma que “*Rosalía habla por cuenta propia*”.

Este erro de óptica conduciu á escritora coruñesa a unha nova limitación: unha parte tan fundamental no libro como o das viúvas non lle mereceu nen unha mención. Preguntámonos se é que, ao seu xuízo, son sempre confesións propias da poeta, ou se é que limita humanamente ao pobo galego que se sofre non exterioriza a súa traxedia, ou é que a lingua galega carece de medios de expresión para a intimidade tráxica, ou é que, a xuízo da condesa, na viuvez non hai traxedia.

Parece ser que a muller galega pode pedir un home a Santo Antonio, con esa familiaridade tradicional para cos santos á que estamos afeitas, mas aquela muller non pode, ou non é capaz, de exprimir os seus máis íntimos sentimentos. Mesmo, referente a este texto concreto de Cantares, de invocación antoniana (composición parafraseada por dona Emilia na p. 34), sorprende que D^a Emilia, tan boa leitora, non capte a pincelada tráxica agachada en ironía, esa queixa pola miseria que se encobre na sinxela enumeración dos bens do dote, miseria de que é consciente a mociña casadeira. De certo, a condesa, experta ironista [...], non quixo ou soubo realizar a dupla lectura que o texto potencia, ficou só na superficie do texto. (FIGUEROA, s.d., p. 23).

Ademais de todas as parcialidades presentes no estudo de Pardo Bazán, ressalta-se o fato de que esses problemas não foram revistos em publicações posteriores, traçando, portanto, uma visão da obra rosaliana muito limitada. De todo modo, assim como a obra de Rosalía de Castro deve ser lida a luz de seu tempo, também a escrita de Emilia Pardo Bazán desvela seus posicionamentos diante do contexto histórico-literário em que está inserida.

Nas três primeiras décadas do século XX, algumas poucas páginas acerca da obra rosaliana foram publicadas na revista *Nós*, e dentre tais publicações surge um breve artigo

⁸ As referências às páginas são de Araceli Herrero Figueroa, e relativas ao discurso de Pardo Bazán, *Literatura*

intitulado *Rosalía, Currus y Juan Ramón*, de Ricardo Carballo Calero, que será um dos grandes estudiosos da obra de Rosalía de Castro. Carballo Calero, além de literato, dedicou-se por toda a sua vida à divulgação da obra de Rosalía, seja como editor, brindando o público leitor com excelentes edições da obra rosaliana, seja como crítico linguístico e literário de sua obra.

Em seu livro *História da literatura galega contemporânea* de 1963, Carballo Calero destina cerca de cem páginas à escritora que, declaradamente, amava, abarcando uma multiplicidade de características e diretrizes fundamentais para uma primeira aproximação da obra rosaliana. Destacamos a sua importante contribuição aos estudos da língua galega de Rosalía, considerando que a autora declarou diversas vezes que não possuía referências gramaticais e ortográficas que lhe permitissem uma escrita de maior fidelidade às estruturas dessa língua. Em *Las particulares morfológicas del lenguaje de Rosalía de Castro* de 1972, Carballo Calero demonstra como Rosalía maneja artisticamente uma língua que conhecia apenas no registro oral. Essa característica da escrita rosaliana contribuiu decisivamente na construção do seu estilo, referência para todos os autores galegos que a sucederam.

Após o esquecimento da autora galega em território espanhol durante a Guerra Civil espanhola e início do franquismo, havendo um deslocamento dos estudos rosalianos para a América, os estudos críticos da obra de Rosalía contam com a publicação de *La poesía de Rosalía de Castro* (1974), da pesquisadora da Universidad Complutense de Madrid, Marina Mayoral. Assim como afirma Lapesa (1974) no prólogo à pesquisa de Mayoral, o fato de esta ser mulher e galega lhe confere alguns privilégios para a leitura e entendimento da obra de Rosalía de Castro.

Entendemos que o estudo de Mayoral permite-nos uma aproximação significativa de alguns temas recorrentes na poesia rosaliana, como as *sombras*, a religiosidade ambígua e os laços com a tradição celta. Considerando a proposição de Paz (1967, n/p), “*Cada lengua y cada nación engendran la poesía que el momento y su genio particular les dictan*”, destacamos outro aspecto interessante do estudo de Mayoral (1974), que é o reconhecimento dos vínculos da lírica rosaliana com o social, o seu tempo, a sua língua e os problemas por que passava Galícia. Nesse sentido, buscaremos não prescindir dos aspectos históricos e sociais que permeiam a obra rosaliana, cuidando, todavia, para que estes não sufoquem o que a poesia encerra em si mesma, assim como adverte Paz (1967, n/p) sobre a essência da poesia:

regional galega.

Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. [...] La unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema.

Na Introdução à pesquisa, afirma Mayoral (1974):

Partiendo de esa actitud crítica, he prescindido de aspectos sobradamente estudiados. He separado, para mayor claridad, su visión del mundo y los recursos expresivos de que se vale para plasmarla; por supuesto que esta distinción es puramente metodológica y no implica separación tajante de dos aspectos profundamente enlazados. Tanto en lo que se refiere a la temática como al estilo, he procurado siempre mantener la objetividad crítica.

De certo modo, a afirmação de Mayoral contempla o proposto pelo crítico mexicano, no entanto suas análises revelam deslizes na confusão entre a voz de Rosalía de Castro Murguía e a voz autoral, o eu-lírico, como no exemplo que segue:

*Lo cierto es que en este momento – En las orillas del Sar es su última obra – **Rosalía ha llegado ya a tal grado de comunicación con el mundo de las sombras que habla de ellas con absoluta naturalidad. Cuando nos dice “¡Qué extrañeza entre los muertos!”**, tenemos la impresión de que lo hubiera comentado amigablemente con ellos.* (MAYORAL, 1974, p. 27, grifos nossos).

Esse tipo de *impressão* é recorrente na pesquisa de Mayoral, bem como as frequentes relações entre os poemas escritos por Rosalía de Castro e sua biografia. Contudo, não descartamos suas contribuições aos estudos acerca da escritora galega, e, sempre que pertinente, recorreremos ao seu trabalho a fim de enriquecer nossas análises.

Contemporaneamente ao trabalho de Mayoral, a crítica feminista passa a reler a obra rosaliana, sobretudo seus textos em prosa, em que a escritora galega apresenta mais explicitamente seus descontentamentos frente à condição da mulher no século XIX. Muitos artigos que contemplam a imagem da mulher na obra de Rosalía foram publicados nas *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e seu tempo* (1986). De acordo com Briesemeister (1986, p.247):

Sería arriscado, sen embargo, dicir que a defensa feminista, no senso actual da palabra, constituía un acorde fundamental da obra rosaliana. O que si a distingue, polo tanto, na súa época é a conciencia social crítica e aguda que sobrepasa a simple filantropía ou compaixón máis ou menos melodramática cos problemas humanos. Xa se sinalou antes o amplo desenvolvemento dunha literatura de temas sociais que traduce as profundas inquiredanzas e cambios estruturais da época.

A afirmação do crítico nos assegura das dificuldades de relacionar os conceitos que o feminismo e os estudos de gênero agregam aos estudos literários, e, sendo esse o nosso campo teórico para a leitura de Rosalía de Castro, faremos, pois, um breve percurso pela história do feminismo e suas vertentes nos estudos literários. Nos capítulos seguintes, em que buscaremos analisar algumas poesias de *Cantares gallegos* (2001), *Follas novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003), recorreremos às contribuições da crítica feminista para a obra de Rosalía.

1.4 Feminismo e literatura

As ideias Ilustradas do século XVIII são os pontos de partida e chegada para a configuração de uma ordem simbólica diferente, instauradora de novos sistemas ideológicos a partir dos quais se construiu um novo paradigma mental, o projeto da modernidade. A instauração desse projeto remonta aos movimentos de emancipação liderados pela burguesia, divulgado pelas bandeiras de *Igualdade, Liberdade e Fraternidade*, que tiveram seu marco histórico na Revolução Francesa, em 1789.

No centro do sistema de valores da sociedade burguesa, está a Razão, principal instrumento do homem para enfrentar os desafios e problemas que o rodeavam. Nesse contexto, a Razão possibilita, em função do acúmulo e multiplicação dos conhecimentos, a construção de um novo mito articulador do projeto ideológico da modernidade, a dicotomia fundamental Razão-Natureza. Assim, na medida em que se adquire conhecimento aumenta-se o grau de domínio ou domesticação da natureza.

Essa lógica é argumentada pelo filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1978), ao defender que a ordem social estruturada conforme a Razão – principal traço do processo civilizatório – não procede da Natureza, senão que se concebe socioculturalmente a partir de convenções e pactos estabelecidos pelos próprios homens, inseridos em seu tempo histórico. Por conseguinte, a dinâmica da civilização nos moldes do pensamento iluminista, impulsionada pelo liberalismo burguês, resultou na reinvenção de um sujeito político, o cidadão recém-saído do mundo clássico assumindo uma nova posição social, em que a autonomia, a capacidade e a propriedade determinam o perfil do sujeito politicamente ativo.

Tal transformação reforça e justifica a relação entre os valores fundamentais defendidos por pensadores iluministas e as atividades comerciais da burguesia. Desse modo, entende-se que na compra e venda, o que efetivamente importa é a *igualdade jurídica* e a

tolerância, ou seja, a relação comercial deve ser independente da situação socioeconômica, religiosa e filosófica dos atores do ato comercial, que, por sua vez, é consentido pela *liberdade* do exercício comercial e pela *propriedade privada*, tão essencial à sociedade capitalista (GOLDMANN,1967).

Contudo, o Século das Luzes não iluminou, igualou ou libertou a todos como previa. O universalismo ilustrado, pelo contrário, excluiu da atividade pública grande parte da população que não possuía os requisitos adequados ao exercício da política, cidadania e tampouco do ato comercial. A atividade pública também foi negada às mulheres, gerando uma série de dicotomias não paritárias, sobretudo no que diz respeito às relações entre os sexos masculino e feminino, como articuladores de outros pares dicotômicos e relativos à oposição básica Razão-Natureza, tais como atividade/passividade, concreto/abstrato, público/privado (DUEÑAS, 2009, p. 30- 31).

Baseadas nessas oposições, a implantação do projeto da modernidade e a ampla divulgação dos direitos do homem e do cidadão conformam a incipiente organização política gestora, a partir de uma prática excludente e exclusiva:

Exclusivo puesto que en el desarrollo legal de los principios revolucionarios se pusieron, antes que nada, las bases jurídicas para la concurrencia en plenitud de facultades al ejercicio de la ciudadanía activa, mientras que se evitaba, en la medida de lo posible, formular, explicitar, las condiciones de la exclusión, lo cual poseía el efecto doble de generar un cuerpo natural e incontrovertiblemente dotado para la gestión de lo político, al mismo tiempo que soslayaba, mediante el silencio, la realidad de un amplio sector de agraviados, mayoritariamente agraviadas, que quedaban en las márgenes de la ciudadanía plena. (ESPIGADO, 2006, p. 28).

Delimitar a aptidão ao exercício da cidadania e ocultar os fundamentos excludentes dessa nova ordem que se impunha, implica a criação de uma série de discursos que legitimam a exclusão na medida em que valorizam a posição do excluído, associando-o ao equilíbrio e à sustentação da ordem (ESPIGADO, 2006). Inclusive o discurso rousseauiano (1978), que faz inúmeros elogios à liberdade da qual desfruta o selvagem, na pureza do seu estado natural, em contraponto ao artificialismo da civilização. Essa colocação remete à discussão acerca de quais estruturas pertencem à civilização ou ao estado natural, e de que maneira delimitam-se os espaços de atuação dos indivíduos e os papéis que devem desempenhar segundo a dicotomia fundamental do pensamento iluminista.

Segundo Lynn Hunt (2009), a partir dos movimentos revolucionários liderados pela classe burguesa, ocorreu uma crescente definição dos espaços público e privado, de tal modo

que à esfera pública correspondem a civilização, a Razão, o homem, o político, a produção; ao passo que à esfera privada correspondem a família, a Natureza, a mulher, o doméstico e a procriação. Hunt (2009, p. 23) afirma que “as mulheres eram tidas como representação do privado, e a sua participação ativa como mulheres em praça pública era rejeitada por praticamente todos os homens”. Logo, entendemos que as relações entre gêneros incorporaram os valores do novo regime, que não suprimiu a opressão milenar da mulher, mas tratou de camuflar tal opressão com discursos de valorização da mulher como sustentáculo da nova ordem, na função de procriadora do principal bem da sociedade moderna, sua população.

En lo que concierne a la mujer, el Siglo de las Luces supone el tránsito del viejo modelo judeocristiano que identifica feminidad con lujuria y tentación carnal, a la nueva representación que resalta el “pudor natural” del “sexo débil” y la canalización del “instinto genital” hacia la maternidad. (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 208).

Desse modo, limitar a atuação da mulher ao espaço privado significa defender a fronteira entre o público e o privado, da qual dependia não apenas a sobrevivência do grupo de parentesco, mas a nação, cujo poder estava submetido às atribuições que se colocavam ao desempenho reprodutivo (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 208). Ora, no projeto ideológico da modernidade, a família constitui o microcosmo onde se deveriam atualizar as premissas de tal projeto. Assim, governar a sexualidade feminina resulta na manutenção dessa nova ordem construída sobre as bases do patriarcado, a partir da transposição do modelo estatal para o âmbito privado:

A qualidade da vida pública depende da transparência dos corações. Entre o Estado e o indivíduo, não há necessidade da mediação dos partidos ou dos grupos de interesse, e os indivíduos devem realizar sua revolução pessoal, reflexo daquela que se realiza no Estado. Segue-se daí uma profunda politização da vida privada. (HUNT, 2009, p. 21).

Como resultado de um movimento que, contraditoriamente, toma por emblema a deusa romana Liberdade, e exclui a mulher da vida pública, desde os setores periféricos da sociedade ecoam vozes femininas em reivindicação aos direitos essenciais de cidadania, liberdade, igualdade e legalidade. No artigo *Hijas de la Libertad y ciudadanas revolucionarias*, Dominique Godineau (2006) investiga a participação das mulheres em todo o processo revolucionário do fim do século XVIII, na França. Godineau destaca a presença feminina nas tribunas públicas como um meio simbólico de pertencimento à esfera política,

visto que essas tribunas tinham uma função política essencial na mentalidade popular, a de controlar os eleitos. Assim, tomar lugar na tribuna significa exercer a cidadania, ainda que essa participação não represente a posse dos atributos necessários ao exercício político. Em consonância com Valcárcel (2005, p. 4), naquele período

Las mujeres son, consideradas en su conjunto, la masa pre-cívica que reproduce dentro del Estado el orden natural. No son ciudadanas porque son madres y esposas.

Ademais, Godineau (2006) relata a formação de clubes majoritariamente femininos, destinados a discutir problemas da política local ou nacional e a exercer trabalhos filantrópicos. Contudo, esses clubes adquiriram força política e foram terminantemente proibidos em 1793, sob o argumento de que “*No es posible que las mujeres ejerzan los derechos políticos*” (GODINEAU, 2006, p. 39), ainda que tal proibição não as tenha impedido de levar adiante a militância política.

A atuação política da mulher no fim do século XVIII e durante o século XIX (quicá ainda hoje) está diretamente ligada à reivindicação de uma identidade de cidadã, validada pela atuação pública. Em virtude do próprio momento histórico, segundo Espigado (2006, p. 30), as mulheres valiam-se de estratégias próprias das contradições sustentadoras dos pilares da cidadania liberal: por um lado, denunciavam a traição do princípio de igualdade assexuado e, por outro lado, considerando a distribuição dos papéis determinados a ambos os sexos, reclamavam a valorização da virtude intransferível da mulher, a maternidade, supervalorizando o estatuto diferencial do sexo feminino e fazendo-o, portanto, merecedor de reconhecimento político.

Apesar de contraditórios, foram esses os primeiros passos do feminismo, ainda em fase embrionária, na luta pelos direitos vedados às mulheres. Neste contexto, destacam-se as iniciativas de Olympe de Gouges — *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de 1791 — e Mary Wollstonecraft — *A Vindication of the Rights of Woman* de 1792 — de reformular os direitos da mulher cidadã e buscar um espaço de reivindicação e atuação nas práticas culturais e políticas da nova cidadania.

El feminismo tiene su obra fundacional en la Vindicación de Mary Wollstonecraft, un alegato pormenorizado contra la exclusión de las mujeres del campo completo de bienes y derechos que diseña la teoría política rousseauniana. Esta obra decanta la polémica feminista ilustrada, sintetiza sus argumentos y, por su articulación proyectiva, se convierte en el primer clásico del feminismo en sentido estricto. El pensamiento ilustrado es profundamente práctico. Se plantea educir mundo: frente al que existe,

prefiere imaginar un mundo como debe ser y buscar las vías de ponerlo en ejecución. Sin embargo de lo dicho no cabe deducir que la Ilustración es de suyo feminista. Es más, pienso que el feminismo es un hijo no querido de la Ilustración. (VALCÁRCEL, 2005, p. 2).

A essas primeiras manifestações públicas e discussões acerca do papel destinado às mulheres na sociedade, a historiografia denomina Feminismo Ilustrado ou Primeira onda feminista. Nesse momento, não é possível falar em ganhos propriamente ditos, visto que os códigos legais foram baseados na lógica ilustrada, que no mais delimitava os espaços de circulação feminina e suas obrigações, além de oficializar os delitos do adultério e aborto. Não obstante, foram esses os primeiros passos para a formulação de reivindicações mais pontuais, como o direito à educação, ao trabalho, direitos matrimoniais e aos filhos – os filhos “pertenciam” aos homens – e ao voto, bases da Segunda onda feminista, conhecida também como Sufragismo.

No fim do século XIX e início do XX, nos Estados Unidos, as mulheres iniciaram uma campanha pelo sufrágio feminino. Esse movimento esteve atrelado à reforma moral, proveniente das seitas puritanas, como os quakers, que permitiam a presença das mulheres em tarefas da igreja, bem como intervir publicamente e falar diante da congregação. Graças aos quakers, o analfabetismo feminino era significativamente menor nos EUA do que na Europa, assim se logrou a formação de “*una clase media de mujeres educadas que fueron el núcleo y dieron cuerpo al feminismo norteamericano del XIX*” (VARELA, 2005, p. 45).

A participação daquelas mulheres norte-americanas no movimento antiescravagista não foi reconhecida pelos ativistas da Convenção mundial antiescravagista, realizada em Londres, em 1840. Diante da tentativa frustrada de unir forças, as norte-americanas retornaram ao seu país e organizaram em 1848 o primeiro fórum público das mulheres numa capela metodista, em Seneca Falls. Nesse fórum, cerca de setenta participantes cunharam a Declaração de Seneca Falls, baseada na Declaração da Independência, a fim de legitimarem o seu discurso. É considerada o texto fundador do sufragismo norte-americano. Nesse sentido, afirma Nuria Varela (2005, p. 49):

Así, en 1848, cuando el recién nacido Manifiesto Comunista proclama que la historia de la humanidad es la historia de la lucha de clases, las reunidas en Seneca Falls se encargan de señalar que ésa era sólo parte de la historia. Ellas eran el primer movimiento político de mujeres. Ellas eran las que convocaban, las que reunían y reclamaban derechos para sí mismas. Las mujeres se convertían en sujeto de la acción política.

A declaração contém doze decisões e dois grandes apartados: o primeiro versa sobre as exigências para alcançar os direitos à cidadania civil para as mulheres, ao passo que o segundo trata dos princípios que devem modificar os costumes e a moral. As discussões fomentadas em Seneca Falls abarcaram as semelhanças entre a condição do escravo e da mulher livre, de modo que a redação da Declaração baseia-se no conceito de que homens e mulheres nascem livres e iguais, de tal sorte que qualquer lei ou prática que situe a mulher em condição de inferioridade em relação ao homem é contrária à natureza. A ideia de natureza invocada resume a igualdade, a liberdade e a perseguição da própria felicidade, coincidente com a argumentação que condena o tráfico, venda e posse de escravos (VALCÁRCEL, 2005, p. 11).

Em 1866, o Partido Republicano aprovou a décima quarta emenda constitucional, que, por fim, permitia o voto aos escravos livres. Embora algumas associações abolicionistas tivessem incluído o sufrágio feminino em suas reivindicações, nenhuma delas partiu em defesa das mulheres, receando perderem o direito concedido pelo Estado (VARELA, 2005, p. 49).

Diante do que representou uma traição ao movimento sufragista, Susan B. Anthony, Lucy Stone e Elisabeth Stanton fundam, em 1868, a *American Woman Suffrage Association*. Apesar das rupturas internas,

El sufragismo fue un movimiento de agitación internacional, presente en todas las sociedades industriales, que tomó dos objetivos concretos, el derecho al voto y los derechos educativos, y consiguió ambos en un periodo de ochenta años, lo que supone al menos tres generaciones militantes empeñadas en el mismo proyecto, de las cuales obvio es decirlo, al menos dos no llegaron a ver ningún resultado. (VALCÁRCEL, 2005, p. 11-12).

Interessante notar que o movimento sufragista não se limitou à reivindicação pelo sufrágio universal, mas fez eco aos clamores abolicionistas e em prol da educação. A partir da segunda metade do século XIX, foi concedido às mulheres o direito à educação primária regrada, com o intuito de prepará-las para as tarefas domésticas e administração do lar. Mais tarde, reivindicaram o direito à educação secundária, o que lhes foi permitido, sobretudo devido à demanda das instituições primárias, reservando-lhes a função de educadoras, e, mais tarde, enfermeiras. Embora o acesso à educação represente um avanço para o movimento feminista, há que se considerar a ambiguidade dessa permissão, visto que as mulheres não faziam mais que estender socialmente uma virtude feminina privada, o cuidado (VALCÁRCEL, 2005, p. 12).

A partir de 1880 algumas universidades europeias permitiram a entrada de mulheres, após uma série de exceções, como Concepción Arenal, admitida na universidade de direito graças à influência de uma família de acadêmicos. Arenal só podia frequentar as aulas vestida de homem, o que representa mais uma das grandes contradições daquela sociedade, onde o travestimento era menos ofensivo do que a presença de uma mulher nos bancos da universidade. De acordo com Valcárcel (2005, p. 13), em outros casos de acesso ao estudo superior,

[...] bastantes mujeres que prosiguieron estudios a lo largo de la segunda mitad del XIX y hasta la década de los veinte de este siglo, que aparecieron citadas en las actas de fin de carrera, nunca obtuvieron los títulos. En ocasiones se les hizo renunciar explícitamente a ellos.

O direito ao exercício profissional representava a afirmação da exceção em detrimento da regra, do padrão de comportamento (im)posto às mulheres. Excluídas pela lei e pelos costumes, em contrapartida, as primeiras gerações de mulheres com formação superior obtiveram êxito nas tarefas investigativas quando ainda era possível realizá-las quase solitariamente ou em pequenos grupos, resultando, inclusive, nas primeiras mulheres a serem brindadas com o Nobel (VALCÁRCEL, 2005, p. 13).

Podemos travar um diálogo com a biografia de Rosalía de Castro, relembando a precariedade da educação formal que recebeu e a impossibilidade de acesso ao ensino superior. Ademais, a atividade da escrita literária, assim como a pesquisa científica, também é uma produção solitária. Conforme mencionamos, ainda que a escrita fosse exercida no espaço privado, também estava sujeita às regulações do padrão de comportamento da mulher naquele período.

Na segunda metade do século XIX, o movimento feminista conta com o apoio de John Stuart Mill, casado com a feminista Harriet Taylor. Dos poucos filósofos de seu tempo a defender os direitos das mulheres, Mill destacou-se por sua participação no parlamento inglês, submetendo uma petição a favor do voto feminino, assinada por cerca de mil e quinhentas mulheres; além de publicar em 1869 *The subjection of women*, no qual discute as questões da mulher livre, o direito ao divórcio, à educação para a independência econômica da mulher e denuncia o matrimônio como prostituição. Essa obra é de extrema importância para as bases teóricas do movimento feminista.

O avanço do feminismo representou tanto conquistas legais, quanto a construção de um referencial teórico do qual as áreas do conhecimento, principalmente as ciências humanas,

não puderam mais prescindir. Pensando no objeto desta investigação, o feminismo proporciona dois diálogos: se, por um lado, é possível melhor entender a obra de Rosalía de Castro no seu contexto histórico e no momento em que o feminismo se encontrava até então, por outro, as teorias aplicadas ao texto são oriundas de um processo político e cultural posterior, isto é, este movimento nascido no século XVIII é o gérmen do que mais tarde, no âmbito dos Estudos Literários, denominou-se Estudos de Gênero, fundamentais à nossa perspectiva de análise da obra rosaliana. Portanto, entendemos que a exposição sumária dos rumos que o movimento feminista tomou ao longo do século XX, sejam de ordem prática ou teórica, é de extrema importância para esta pesquisa.

No início do século XX, alguns países já haviam permitido o voto feminino. O turbulento início do século, por ocasião das grandes guerras mundiais, impõe uma reorganização da divisão do trabalho: enquanto os homens eram convocados às fileiras militares, os países beligerantes tiveram que adotar a mão de obra feminina para sustentar a economia industrial, bem como a administração pública e subsistemas estatais. Nesse contexto, nem mesmo os setores mais misóginos da sociedade puderam negar que a participação política e econômica das mulheres não representava um perigo à sociedade, de modo que o direito ao voto e à educação tornou-se uma consequência lógica daquele processo de profissionalização da mulher (VALCÁRCEL, 2005, p. 14).

As novas democracias surgidas com o fim da Segunda Guerra admitiram, por fim, o sufrágio universal e o direito à educação para toda a população, o que propiciou uma nova fase na história das mulheres, o momento para gozar das vitórias do movimento sufragista. Entretanto, os governos e os meios de comunicação de massas iniciam a disseminação de um discurso em favor da mística feminina, que pretende “devolver” a mulher ao lar e diversificar a indústria. Vê-se nascer a alavanca da Terceira onda feminista.

Las revistas femeninas habían aparecido en la década de los felices veinte pero la extensión y tirada que les conocemos se consolidaron en los años cincuenta. Todas ellas propusieron un modelo de mujer nueva que oponen a la abuela ignorante y caduca. "Antes" y "ahora" se convirtieron en las palabras clave. "Antes" las abuelas hacían inconscientemente y por lo general mal una larga serie de cosas, por falta de perfeccionamiento y de oportunidades: no criaban bien a sus hijos, no conocían las buenas reglas de higiene, no sabían que llevar una casa exigía una licenciatura en asuntos domésticos. "Ahora" las "mujeres modernas", que eran ciudadanas y tenían formación, eran libres y competentes. Libres de elegir permanecer en su hogar y no salir a competir en un mercado laboral adusto. Competentes para llevar adelante la unidad doméstica mediante una planificación cuasi empresarial. (VALCÁRCEL, 2005, p. 15).

Em 1949, Simone de Beauvoir publica *Le deuxième sexe*. Graduada em Filosofia pela Sorbonne, Beauvoir destaca-se pelo seu desempenho acadêmico, figurando entre os grandes pensadores do século XX, ao lado de Jean Paul Sartre. Em *Le deuxième sexe*, discute o que se denominou mais tarde de androcentrismo, isto é, o homem não é o *outro*, mas está no centro do mundo, possuindo toda a autoridade e poder.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Ao falar sobre o corpo e a sexualidade feminina sem falsos pudores, a estudiosa francesa ameaçava a manutenção de tabus importantes para o sustentáculo da ordem estabelecida. Severamente criticada, sua obra foi inserida no Índice do Vaticano, e Beauvoir tornou-se alvo de insultos e calúnias públicas, inclusive provenientes da intelectualidade da época. Segundo Valcárcel (2005, p. 16), *Le deuxième sexe* é uma obra de difícil classificação, visto que atende à necessidade conclusiva do sufrágio e surge como pioneira da Terceira onda feminista. De todo modo, os escritos de Beauvoir ditam uma nova configuração para o movimento feminista.

Em 1963, a americana Betty Friedan publica *The feminine mystique*, considerado um *best seller*. Em seu livro, Friedan traça uma descrição magistral acerca da condição da mulher no pós-guerra, demonstrando como e por que se deu esse processo de revalorização dos padrões de comportamento que não condiziam com as vitórias do movimento sufragista. Considerada uma das feministas mais influentes do século XX, Friedan foi fundadora e a primeira presidenta da National Organization for Women – NOW em 1966, destinada à defesa dos direitos da mulher. Afirma Valcárcel (2005, p. 17):

A partir de ella [Friedan] se podía nombrar al "malestar que no tenía nombre", porque así llamaron las feministas de los setenta al estado mental y emocional de estrechez y desagrado, de falta de aire y horizontes en que parecía consistir el mundo que heredaban. Las primeras feministas de los setenta realizaron un ágil diagnóstico: El orden patriarcal se mantenía incólume. "Patriarcado" fue el término elegido para significar el orden sociomoral y político que mantenía y perpetuaba la jerarquía masculina. Un orden social, económico, ideológico que se autorreproducía por sus propias prácticas de apoyo con independencia de los derechos recientemente adquiridos.

De acordo com Valcárcel (2005, p. 18), o feminismo da década de 1970 pretende o fim da mística feminina e inicia uma série de mudanças nos valores e modos de vida que se cultivavam até aquele momento. O primeiro passo para a formulação de novos objetivos para o movimento, devido em grande parte ao trabalho de Friedan e Beauvoir, é o reconhecimento de que as mulheres tinham direitos políticos, porém a distância hierárquica e valorativa entre homens e mulheres ainda permeava as relações sociais e não podia ser legitimada. Desse modo, a terceira onda do feminismo começa um trabalho sistemático de revisão de todos os códigos jurídicos com a finalidade de detectar e eliminar as justificativas legais da discriminação.

Nesse terceiro momento, o movimento feminista sofre uma ruptura entre liberais e radicais. As primeiras definem a situação da mulher em termos de desigualdade, apontam como maior problema a exclusão das mulheres da esfera pública, lutam por mudanças no sistema jurídico, pela inclusão da mulher no mercado de trabalho e na política; ao passo que as segundas apoiam-se na teoria do patriarcado, afirmando que o sexismo é a origem de toda a opressão, e propõem a derrubada do patriarcado como meio de uma reorganização radical da sociedade.

Nesse período de ações públicas espetaculares e novas maneiras de ação política, ocorre uma revolução na teoria e na prática feminista e, de certo modo, na sociedade (VARELA, 2005, p.104). O movimento feminista, apesar das suas rupturas, conta com uma juventude preparada intelectualmente nas bases do marxismo, da psicanálise e das pesquisas da Escola de Frankfurt, vendo surgir nomes como Sulamith Firestone, que põe em circulação o termo “feminismo radical” no sentido marxista de buscar a raiz da opressão, e Kate Millet, autora de *Política Sexual*, publicado em 1969. A partir da conceituação de termos como patriarcado, gênero e casta sexual, os trabalhos de Firestone e Millet representam o cerne da atuação do movimento feminista radical. Afirma Nuria Varela (2005, p.105):

Para las radicales, no se trata sólo de ganar espacio público (igualdad en el trabajo, la educación o los derechos civiles y políticos) sino también es necesario transformar el espacio privado. Son herederas de la ‘revolución sexual’ de los años sesenta, pero desde una actitud crítica.

O uso do slogan “o particular é político” é emblemático para a compreensão dessa atitude crítica, tendo em vista que o feminismo radical passou a identificar áreas até então vistas como privadas sendo autênticos centros de dominação sexual, considerando como ponto de partida as relações de poder que regem a instituição familiar e a sexualidade. A partir

desta discussão, Kate Millet defende a tese de que o sexo é uma categoria social impregnada de política, e uma análise dos costumes e relações sexuais deflagra, ao longo da história das mulheres, a prática da dominação e subordinação da mulher.

Em *Política sexual* (1974), Millet desenvolve sua tese ao discutir as relações de dominação sexual a partir da literatura erótica, fato que torna seu estudo um ponto de partida para nossa pesquisa, posto que toma como objeto um material semiótico semelhante ao nosso. Embora apresente argumentos interessantes, Millet comete alguns enganos no que diz respeito à confusão de categorias relativas à autoria e narração⁹. De todo modo, recorreremos ao seu trabalho para conceituar e fundamentar as marcas de dominação de gênero na poesia de Rosalía de Castro.

No âmbito dos Estudos Literários, outro trabalho de extrema relevância é a investigação de Elaine Showalter acerca das diferentes formas de fazer literário assumidas por mulheres ou nas quais a mulher é tema. A partir do estudo de escritoras inglesas no século XIX, Showalter aponta três formas frequentes de escrita que denominou *feminina*, *feminista* e *de mulher*. De acordo com Alicia Redondo Goicoechea (2001, p. 207)

Estas categorías intentan ser un instrumento de análisis, y, en ningún caso, una justificación de exclusiones o valoraciones, sino un medio útil para reflexionar sobre las formas específicas de las narradoras. Unas formas que tienen que ver no sólo con diferencias en temas y recursos técnicos, sino que dependen, sobre todo, de la intención de la autora que marca la orientación de la obra; una intención que nace, en gran medida, de su nivel de concienciación como mujer y de la epistemología de la que parte, la cual determina su forma de verse y de ver el mundo.

Desse modo, a literatura *feminina* é aquela atrelada à cultura masculina patriarcal, em que incidem enredo, temas e representação da mulher segundo os modelos de comportamento delimitados pelo patriarcado; a literatura *feminista* é aquela desenvolvida por mulheres que se declaram em rebeldia contra certos modelos impostos pelo patriarcado e polemizam sua condição de gênero; por fim, a literatura *de mulher* concentra-se na temática do autodescobrimento. As categorias de análise propostas por Showalter são interessantes porque visam a uma crítica que incorpore ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da

⁹ Na Primeira parte de *Política sexual* (2010), a fim de exemplificar tal política, Kate Millett analisa trechos de obras literárias de Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet. Embora faça críticas contundentes acerca da subordinação da mulher nos atos sexuais descritos nas obras escolhidas, Millett identifica a categoria “narrador” como sendo o próprio escritor, e não uma ficcionalidade, como é possível verificar nos trechos: “*En el párrafo citado, Miller recuerda, bajo el seudónimo de Val [narrador], como sedujo a Ida Verlaine*” (2010, p. 36) e “*El autor se recrea describiendo con todo detalle la brillante reacción de Bill Woodruff cuando un amigo le comunica las andanzas de su esposa. El narrador – que, de nuevo, representa a Henry Miller – describe así tan “graciosa” anécdota*” (2010, p. 44).

mulher, analisadas e interpretadas em relação ao contexto social em que ocorrem, construindo, assim, uma investigação acerca da cultura da mulher (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Soaria anacrônico formatar o texto rosaliano às categorias descritas, visto que Rosalía de Castro encontra-se, historicamente, no momento de formação das bases do que hoje chamamos feminismo. Entretanto, buscaremos demonstrar, na análise do nosso *corpus* e prescindindo das categorias descritas, como o viés crítico interessado na reconstrução arqueológica da cultura da mulher pode desenvolver-se com o auxílio de pesquisas historiográficas, sociológicas e oriundas dos estudos literários.

A crítica literária feminista também apresenta uma vertente francesa, centrada nas especificidades da escrita feminina (*écriture féminine*), à luz da teoria da fase pré-edípica de Lacan. Atendendo à proposta inicial desta investigação de identificar a representação da voz da mulher na poesia rosaliana, entendemos que a perspectiva teórica da crítica feminista francesa distancia-se do que observamos na obra de Rosalía de Castro até o presente momento.

2. A mulher em *Cantares gallegos*

No capítulo anterior, mencionamos repetidas vezes a importância de *Cantares gallegos* (2001) para o renascimento das letras galegas, bem como para o despertar qualitativamente estético da escrita de Rosalía de Castro. A crítica rosaliana, até a década de 1960 quando os estudos de gênero disseminaram-se no âmbito da crítica literária, tratou reiteradamente das características folclórica, regionalista e popular de *Cantares gallegos* (2001), criando, portanto, uma convenção de leitura e interpretação da obra rosaliana que prescindia de estudos mais aprofundados de sua obra. Principalmente no que diz respeito à *Follas novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003), trabalhos que desvelam o viés intimista da estética rosaliana. Pode-se atribuir, pois, essa convenção de leitura ao fato de que a literatura e as áreas que a contemplam, como a crítica e a teoria, até meados da década de 1960 eram de domínio exclusivamente masculino (SHOWALTER, 1994, p. 24), culminando na reprodução de padrões de conduta e comportamento externos à literatura, mas que, de alguma maneira, nela se refletem e se refratam como, por exemplo, os padrões de escrita permitidos às mulheres.

Refletindo acerca da história das mulheres, e do caso específico de Rosalía de Castro, nota-se que a escrita literária no século XIX admitiu que o trânsito entre a esfera pública e a privada fosse conquistado, ainda que timidamente, por algumas mulheres, que trataram de articular suas vozes de modo dialógico e a partir de um olhar feminino. O exercício da escrita possibilitou às mulheres a construção de um espaço seguro para a expressão artística construída desde o ponto de vista da mulher, historicamente calada. Essa conquista, permeada pela linguagem, justifica, enfim, uma leitura crítica mais ampla, que contemple às mulheres nas condições de produção e recepção de obras literárias, inclusive nas marcas de gênero, usadas comumente pela crítica machista crente da inferioridade feminina, para distinguir boa e má literatura, como reivindica Alicia Goicoechea (2001, p.193):

[...] *las obras literarias, tanto en la forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual, como otras de raza, ideología, clase social, retórica y tantas otras más. Lo que sucede es que estas diferencias, incluidas las originadas por el sexo de su autor/a, también se dan en grados y son mucho más importantes o están mucho más presentes en unas obras que en otras. Creo que una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia de sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices.*

Na Espanha, a produção literária feminina durante os séculos XVIII e XIX é objeto de um debate no seio dos estudos literários fundamentado em discursos misóginos. Por um lado, esgrimia-se o argumento da virtude para rechaçar as ambições literárias das escritoras; por outro lado, aceitava-se a escritura feminina desde que se respeitassem certos limites (OCAÑA, 2009). Evidentemente, tais limites eram demarcados pelas paredes do lar. Um exemplo claro da condição da mulher escritora na esfera patriarcal da escrita é Rosalía de Castro.

A obra de Rosalía de Castro não é marcada, exclusivamente, por uma militância ativa e declarada em defesa dos direitos da mulher. Em verdade, sua preocupação centra-se na contestação de toda forma de opressão e abandono que acometem o povo galego, desde o ponto vista da mulher, biológica, social e dialogicamente constituída. Segundo Anxo Tarrío (1990, p. 61):

Cada vez más, se nos desvela Rosalía como una escritora que, lejos de actuar por intuición, como se ha querido ver en ocasiones, sabía muy bien lo que quería y lo que hacía, consciente de que trabajaba desde un país marginado, con una lengua marginada y con una condición propia, la de ser mujer, que en nada la ayudaba a realizar y divulgar su obra. En este sentido, y a través de escritos de la autora en los que cada vez se fija más la crítica, Rosalía se nos muestra como una verdadera precursora del feminismo moderno.

Devido ao comprometimento de Rosalía de Castro com a defesa da igualdade e de condições melhores para seu povo, podemos reiterar a fala de Anxo Tarrío (1990), no sentido de considerá-la precursora do feminismo moderno, entendendo que o feminismo não é, pura e simplesmente, um movimento em prol da emancipação da mulher, mas sim, um amplo e combativo questionamento da ordem patriarcal que afeta a todos os setores da sociedade, sejam eles compostos por homens, mulheres, ricos ou pobres.

Desse modo, nas seções seguintes, pretendemos analisar alguns poemas de *Cantares gallegos* em que se mostram latentes as questões do matrimônio, sexualidade feminina e a construção discursiva da mulher a partir das vozes sociais que convergiram na definição dos padrões de feminilidade no século XIX.

[...] el liberalismo, el incipiente y con frecuencia titubeante capitalismo burgués y la ciencia, que levantaron sus cimientos, pero que convergieron con los postulados de la Iglesia y de las costumbres más tradicionales, aliándose todos ellos para eliminar o neutralizar aquellas cotas de independencia en el comportamiento que, fuera por el trabajo o por la posesión económica, tenían las mujeres de las clases populares y de la

aristocracia, y para delinear entre todos ellos este nuevo modelo de mujer.
(LLORET, 2006, p. 183-184).

Nesse sentido, centraremos nossas análises na investigação das marcas discursivas da tradição cristã e do homem ao discutir as questões do matrimônio, religião e sexualidade para delimitar o padrão de feminilidade naquele período. Consideraremos como marcas discursivas, as referências à tradição cristã inseridas nos textos. Essas se tornam forma e nessa forma, desenvolvem-se as temáticas que analisamos. Tais temáticas, por sua vez, dialogam com o contexto extra-literário, quer dizer com a sociedade espanhola do século XIX.

2.1 Matrimônio, sexualidade e religião

Em *Cantares gallegos* (2001), Rosalía de Castro traça um diálogo com a tradição oral galega, na dupla tarefa de recuperar a língua galega por meio dos cantos populares que permeiam o imaginário galego, travestindo no folclore temático e formal suas críticas contundentes e transgressoras, sempre vinculadas a uma ideologia laica, progressista e protonacionalista (ANGUEIRA, 2002). Como resultado dessa empreitada, Rosalía consegue explicitar temas e atores da vida cotidiana na Galícia, articulando uma série de vozes sociais. O conceito de *voz* identificada a discurso remete, inevitavelmente, ao conceito de *dialogismo bakhtiniano*, que discutiremos a seguir.

Na investigação da obra de Mikhail Bakhtin impõem-se alguns obstáculos – como a tradução dos originais russos, que não ocorreu de forma cronológica à produção, e os problemas quanto à autoria de textos imprescindíveis à compreensão do seu pensamento – que geram polêmicas entre os estudiosos de Bakhtin. Seus estudos propiciam o encontro com um referencial teórico aberto, no qual os conceitos desenvolvem-se juntamente à metodologia de análise, ademais de não se apresentarem em formas estanques, tendo em vista o dinamismo das diversas áreas do conhecimento que considera em suas análises. Sobre essa questão, afirma Beth Brait (1999, p. 15):

O conjunto da obra de Bakhtin, formado pelas obras concluídas, pelas anotações de arquivo e pelas conferências, embora revele um expressivo contorno das obras do autor, não constitui uma sistematização, ou melhor, uma sinalização conclusiva a respeito de uma nova disciplina por ele idealizada e que estaria dimensionada no conjunto das ciências humanas, gerada nas zonas limítrofes entre a linguística, a antropologia filosófica, a filosofia da linguagem e os estudos literários.

De todo modo, é consenso entre os estudiosos que há um conceito central na obra de Bakhtin, o *dialogismo*. A leitura atenta da sua obra mostra que esse conceito transcende os estudos do campo estético, no qual surgiu, e se configura também “como um princípio filosófico que orienta um método de investigação” (MACHADO, 1995, p. 36).

Para a compreensão do *dialogismo bakhtiniano*, também chamado de *ciência da relação* por alguns críticos, como Irene Machado (1995), é preciso levar em conta que a percepção dos objetos ou eventos está sujeita a uma diversidade de focalizações, seja do ponto de vista do indivíduo, que é múltiplo e inconcluso na formação da sua consciência, seja no próprio objeto ou evento, que traz consigo uma infinidade de perspectivas possíveis. Entende-se, portanto, que o *posicionamento* condiciona a percepção e requer a determinação temporal e espacial. A partir dessa ideia, Bakhtin infere que os aspectos distintos, oriundos de pontos de vista também distintos, encontram-se na constituição do ato comunicativo, i.e., em condições dialógicas, visto que está além da interação verbal, propicia o enfrentamento de contrários e neles se articulam vozes do passado, a cultura, a história e a própria condição de existência de dada sociedade. Assim, Bakhtin (2008, p.47) define as relações dialógicas:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

Embora a natureza do dialogismo seja social e linguística, o princípio dialógico foi posto em circulação em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), em que Bakhtin observa o dialogismo na constituição das obras literárias de Dostoiévski, e de que maneira o dialogismo contribui, num primeiro momento, para a formação do gênero *romance polifônico* criado pelo escritor russo. Essa será uma das ideias que Bakhtin revisita. Posteriormente, ele afirma que o dialogismo constitui o gênero romanesco dos primórdios de sua formação. Assim, conhece-se o conceito de dialogismo por meio de sua influência na estilística. Acerca das relações dialógicas na obra de Dostoiévski, afirma Bakhtin (2008, p. 47) que o escritor russo teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em todas as manifestações da vida humana, e acrescenta que:

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade [...] mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e

ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. (BAKHTIN, 2008, p. 12).

Pode-se resgatar, no trecho acima, a ideia de posicionamento, base do princípio dialógico, quando Bakhtin enfatiza a destreza de Dostoiévski ao transpor para o romance diversos posicionamentos, materializados nas vozes dos heróis. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* Bakhtin (2008) também elogia Dostoiévski na sua singular atuação como regente do grande coro construído em sua obra, o qual não possui fim em si mesmo, pois é formado por posicionamentos que compreendem consciências e vozes inconclusas, e conta também com a participação do leitor/contemplador:

Essa interação [dialógica] não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, líricos ou cognitivos) mas faz dele um participante. O romance não só nega qualquer base sólida fora da ruptura dialogal a uma terceira consciência monologicamente abrangente como, ao contrário, tudo nele se constrói de maneira a levar ao impasse a oposição dialógica*. [*nota: Naturalmente não se trata de antinomia ou oposição entre idéias abstratas, mas da oposição entre personagens integrais na narrativa.]. (BAKHTIN, 2008, p. 19).

Nesse sentido, a estratégia usada por Rosalía de Castro, ao recuperar o discurso/voz de personagens específicas do universo galego, pode ser considerada dialógica, na medida em que propicia o embate entre grupos constituídos a partir de índices de valores com características ideológicas, ainda que expressas pela voz dos indivíduos (por exemplo, na palavra) com pretensões ao consenso social. Veremos, pois, como esses índices de valores, materializados em discursos, determinaram toda uma lógica de existência da mulher no contexto sócio-histórico vivido por Rosalía de Castro.

Sabe-se que a crescente valorização da família, em função do fortalecimento das relações mercadológicas e da delimitação dos espaços de intervenção estatal que se estruturavam ao longo do século XIX, contribuiu decisivamente na construção do arquétipo feminino da mãe protetora, do “*ángel del hogar*”:

Esa familia se organiza sobre una concepción de la mujer en la que reside la responsabilidad de la conciencia del grupo, asignándole la tarea de controlar las pasiones y las exigencias de la naturaleza. En el siglo XIX, el afán moral burgués se centrará en la mujer, que debe ser una mujer decente, ya que ella será la que deba garantizar y protagonice la moralidad del hogar, lo que, asimismo, permitirá justificar que el espacio doméstico sea su lugar natural. (LLORET, 2006, p. 182).

Não obstante, na poesia *rosaliana*, a mulher é retratada na posição marginal a que está submetida. Embora a voz feminina repita o discurso monológico do patriarcado, sutilmente e ao seu próprio estilo, Rosalía de Castro abre algumas frestas à expressão da voz da mulher e opera uma transgressão do discurso misógino que permeia a tradição oral e as demais vozes presente na sua lírica.

De acordo com as estudiosas Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferre Pérez e Margarita Gili Planas (1999, p.9),

El término misoginia está formado por la raíz griega miseo, que significa odiar, y gyne cuya traducción sería mujer, y se atribuye a la actitud de odio, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres.

Afirmam ainda que a sustentação da ideia de inferioridade da mulher e a justificativa das práticas de dominação de gênero se devem a três grandes temas que permeiam a formação do pensamento e da cultura ocidental. Desse modo, a ciência ocupou-se por demonstrar as diferenças biológicas entre mulheres e homens, outorgando às primeiras certa debilidade física; na esfera da intelectualidade, as mulheres foram consideradas racionalmente inferiores; e, por fim, o discurso religioso cristão desde o *Génesis*, tenta provar que a mulher é criada a partir do homem. Ela induz igualmente ao pecado, pois é responsável pelo convencimento do homem para a prática pecaminosa e finalmente é punida severamente por Deus, quem sela para sempre uma imagem de inferioridade moral da mulher (FIOL; PÉREZ; PLANAS, 1999, p. 9).

Vejamos, pois, nos poemas a seguir, como o discurso religioso desvela sua faceta misógina na obra de Rosalía de Castro:

*San Antonio bendito
dádeme un home,
anque me mate,
anque me esfole.*

*Meu santo San Antonio
daime un homiño,
anque o tamaño teña
dun gran de millo.
Daimo, meu santo,
anque os pes teña coxos,
mancos os brazos*

*Unha muller sin home...,
¡santo bendito!,
é corpiño sin alma,
festa sin trigo,*

*pau viradoiro,
que onda queira que vaia,
troncho que troncho*

*Mais, en tendo un homiño,
¡Virxe do Carme!
non hai mundo que chegue
para un folgarse.
Que, zambo ou trencó,
sempre é bo ter un home
para un remedio.*

*Eu sei dun que cobisa
causa miralo,
lanzaliño de corpo,
roxo e encarnado,
carniñas de manteiga,
e palabras tan doces
cal mentireiras.*

*Por el peno de día,
de noite peno,
pensando nos seus ollos,
color de ceo;
mais el, xa doito,
de amoriños entende,
de casar pouco.*

*Facé, meu San Antonio,
que onda min veña
para casar conmigo,
nena solteira
que levo en dote
unha culler de ferro,
catro boxe,*

*un irmanciño novo
que xa ten dentes,
unha vaquiña vella
que non dá leite...
¡Ai, meu Santiño!
Face que tal suceda
cal volo pido.*

*San Antonio bendito,
dádeme un home,
aunque me mate,
aunque me esfole,
que, zambo ou trencó,
sempre é bo ter un home
para remedio. (CASTRO, 2001, p. 89-90).*

Nesse poema, Rosalía de Castro trata de recobrar a voz galega nos versos iniciais e finais (“*San Antonio bendito,/dádeme un home,/unque me mate,/unque me esfole*”), servindo-lhe de mote para o desenvolvimento poético do eu-lírico feminino. Além disso, a própria escolha pelo emprego da língua galega, que, por sua vez, carrega a formação histórica, cultural, social e a tradição lírica medieval, reitera o gesto de dar voz a um povo marginalizado e silenciado no contexto de formação da sociedade espanhola.

O mote inspirado na tradição oral galega, seguido da alternância de versos de arte menor, que além de ser um esquema métrico de fácil memorização e de origem popular compõe um esquema formal frequente entre os *Cantares Gallegos* (2001). Acerca deste tipo de construção formal, afirma Fonseca (2001, p. 85) que:

Por essa eficácia [da memorização], o recurso tem presença assegurada em fórmulas antigas, permanecendo em larga medida nos cantos populares. Tendo em vista essa mobilidade de usos, lembra-se que Amadeu Amaral ao distinguir produções tradicionais coletivas, de produções populares individuais, recorda que estas últimas mesclam composições de origem folclórica, promovendo mudanças na apropriação, e alterando a transmissão oral. Muitas vezes, ainda, sofrem influência culta, do mesmo modo que a literatura culta se apropria do popular, do primitivo.

No movimento dialógico deste poema, soma-se à tradição devocional ao catolicismo, tão cara à formação religiosa da Galícia, a visão da mulher como um fardo para a família do ponto de vista da sociedade patriarcal.

Nota-se que o eu-lírico atualiza o discurso coletivo de “*San Antonio bendito,/dádeme un home,/unque me mate,/unque me esfole*” na medida em que expressa sua ânsia por casar-se, ter um homem que a proteja, que lhe sirva de socorro, inclusive do ponto de vista econômico (“*sempre é bo ter um home/para um remédio*”), haja vista que a tradução para “*remédio*” ultrapassa o aspecto terapêutico e alude ao meio de reparação de um dano, e no caso da jovem casamenteira, seu maior dano é a miséria econômica. Nesse poema, a violência doméstica justifica-se pela necessidade de contrair matrimônio (“*unque me mate,/unque me esfole*”), pois o casamento representa a possibilidade de não ser mais um corpo vazio, sem alma, (“*Unha muller sin home...;/¡santo bendito!;/é corpiño sin alma*”) adquirir o status de existência, ainda que limitada. Ademais, a ideia fundamental da obra de Kate Millet (1969), de que o privado é político, também pode ser observada neste poema, tendo em vista a absorção, em todas as esferas da sociedade, do discurso do patriarcado, que dita a submissão da mulher ao homem.

Ao transpor a noção de dialogismo ao universo textual, observa Bakhtin (2000, p. 204):

O texto só vive em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo. Salientamos que se trata do contato dialógico entre os textos (entre os enunciados), e não do modo mecânico “opositivo”, possível apenas dentro das fronteiras de um texto (e não entre texto e contextos), entre os elementos abstratos desse texto (entre os signos dentro do texto), e que é indispensável somente para uma primeira etapa da compreensão.

Verifica-se, na citação anterior, que Bakhtin especifica o diálogo entre textos a partir de dois princípios: que o diálogo ocorra entre os enunciados ou entre os elementos abstratos do texto, ou seja, os *signos*. Quanto ao primeiro, pode-se inferir que os diversos posicionamentos são materializados em discursos (vozes), como ocorre no poema *San Antonio bendito* no qual se recupera a história do próprio Santo Antonio de Pádua, da jovem casadoira e do discurso patriarcal monológico que define o casamento como única opção de existência para a mulher naquele momento, e que, por sua vez, é reproduzido pela tradição oral a que Rosalía de Castro recorre para a escrita do poema. Esses discursos são, por conseguinte, inerentes à construção do texto, visto que uma realização textual pode conter vários discursos, várias vozes.

O segundo aspecto indicado por Bakhtin se reporta à noção de *signo*. O teórico russo compreende a língua como um veículo de manifestação de posicionamentos, opondo-se diretamente aos postulados de Saussure, quanto à concepção da língua como um sistema normativo de formas fixas e imutáveis. Conforme Machado (1995, p. 313), para Bakhtin a noção de língua enquanto sistema só tem sentido quando se referir ao conjunto de ideias e enunciações concretas, e, ao definir a noção de signo, tendo em vista seu caráter ideológico, Bakhtin alude à ideia de signo como arena da luta de classes:

Representação do mundo ideológico através da linguagem. O signo é dotado de uma dupla orientação: reflete uma realidade ao mesmo tempo em que a refrata através de um sistema de representação. Para Bakhtin, a capacidade de representar elimina a convencionalidade do signo. (MACHADO, 1995, p. 315).

No poema em análise, o levantamento minucioso dos significados das palavras que o compõem desvela, pois, essa dupla orientação dos signos, por exemplo, na descrição que o eu-lírico, a jovem que deseja se casar, faz do homem: “*unque o tamaño teña/ dun gran de*

| *millo./ Daimo, meu santo,/ anque os pes teña coxos,/ mancos os brazos [...] Que, zambo ou trencu,/ sempre é bo ter un home/para un remédio*". Ademais do carácter violento, já destacado nos versos relativos à tradição oral, o homem é descrito pela jovem de modo grotesco, pequeno (“*dun gran de millo*”), com deformação nos pés (*coxos*) e braços (*mancos*), com os joelhos unidos e as pernas separadas para fora (*zambo*) ou com os pés unidos e os joelhos arqueados para fora (*trencu*). Ao mesmo tempo em que a jovem deseja casar-se e por isso não se importa com a aparência do suposto marido, essa descrição reflete a condição da mulher, carente de uma existência autônoma fora do matrimônio (“*muller sin home é corpiño sin alma*”) e sujeita a códigos de comportamento deformados. Desse modo, entendemos que a descrição grotesca é, justamente, um artifício estilístico para a construção da crítica a tais códigos fundamentados nos princípios do patriarcado, e muito essencialmente, desde os postulados aristotélicos incorporados no ocidente na Idade Média. Esses defendiam que a alma, no seu sentido estrito, era atributo exclusivamente masculino. A essa questão, Millett (2010, p. 70-71) acrescenta,

Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven. No obstante, como ocurre con cualquier institución humana, existe a menudo una gran distancia entre la teoría y los hechos; el sistema encierra en sí numerosas contradicciones y excepciones. Si bien la institución del patriarcado es una constante social tan hondamente arraigada que se manifiesta en todas las formas políticas, sociales y económicas, ya se trate de las castas y clases o del feudalismo y la burocracia, y también en las principales religiones, muestra, no obstante, una notable diversidad, tanto histórica como geográfica.

A relação de dominação de gênero discutida por Kate Millett mostra-se intrinsecamente relacionada às vias de acesso ao poder. Nesse sentido, o ideal familiar dos primórdios da Modernidade – momento histórico em que podemos contextualizar o poema *San Antonio* – constitui-se como um microcosmo das relações sociais na modernidade.

Mencionamos a recuperação do discurso religioso no poema pela presença da personagem Santo Antonio e da tradição oral galega. Esse procedimento dialógico também se relaciona com outro conceito discutido veementemente na obra *bakhtiniana*: a *palavra-alheia*. Segundo Bakhtin (1992, p. 383), refere-se a esse conceito toda palavra que não pertença ao enunciador, i.e., a palavra do outro, de modo que todas as palavras, produções verbais,

enunciados e a própria literatura são palavras do outro. Ao homem impõe-se a tarefa de compreender as palavras do outro, de tal sorte que no processo de compreensão dessa *palavra-alheia* haverá sempre as duas orientações imanentes ao signo como critérios indispensáveis. Ademais, a palavra-alheia também abrange os processos de citação e releitura, na medida em que resgatam o discurso do outro.

Como dito em alhures, a obra *bakhtiniana* apresenta alguns obstáculos ao pesquisador devido à sensação de inconclusão de algumas ideias. Contudo, na edição aqui utilizada de *Estética da criação verbal*, tem-se a possibilidade de leitura dos apontamentos (considerando que possuem um formato de anotações) *O problema do texto*, no qual Bakhtin destaca a importância justamente do texto para a constituição das ciências humanas e, em diversos momentos, ressalta o caráter dialógico existente na relação entre esses textos. Para o teórico russo, por trás de todo texto, está a língua e tudo quanto é repetitivo. Entretanto, na qualidade de enunciado, todo texto comporta um caráter individual, único e irreproduzível, de tal forma que:

Este segundo aspecto (polo) pertence ao próprio texto, mas só se manifesta na situação e na cadeia dos textos (na comunicação verbal dentro de uma dada esfera). Este polo não o vincula aos elementos reproduzíveis de um sistema da língua (dos signos) e sim aos outros textos (irreproduzíveis) numa relação específica, dialógica (e dialética, quando se abstrai do autor). (BAKHTIN, 1992, p. 332).

No fragmento citado, o autor se refere à irreprodutibilidade significativa do texto, de modo que à reprodução corresponde a resignificação: “mas a reprodução do texto pelo sujeito (volta ao texto, releitura, nova execução, citação) é um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal.” (BAKHTIN, 1992, p. 332). Entende-se esse processo de releitura e, portanto, resignificação, ao retomar os conceitos de palavra alheia e de posicionamento, no qual os fatores extralinguísticos, como tempo e espaço ademais do próprio sujeito enunciativo, são determinantes na significação.

Ainda sobre este processo, verifica-se, nos estudos de Graciela Reyes (1984), a ideia de *perversão* do texto citado em decorrência das condições de produção, estas, por sua vez, não podem ser reproduzidas com exatidão. O conceito de perversão afasta-se de seu sentido pejorativo para delimitar, segundo a autora, um dos requisitos indispensáveis para o funcionamento discursivo, a intertextualidade. Dessa forma, afirma Reyes (1984, p. 53):

un discurso podrá mantenerse literalmente idéntico, pero cada enunciación nueva de ese discurso, cada cita, será diferente, porque se producirá en otro momento del tiempo, en otro contexto, y pervertirá el discurso original.

Rosalía de Castro vale-se dessa estratégia discursiva que gera ambiguidades na interpretação, pois, ao mesmo tempo em que exalta, ela denuncia, ressignifica o discurso religioso e a tradição oral. Esse procedimento pode indicar e justificar o traço irônico na criação poética de Rosalía, que, no caso específico de *Cantares gallegos*, também é reiterado pelas marcas da oralidade.

Segundo Beth Brait (1996), a ironia é um procedimento intertextual e interdiscursivo, e, se abordada à luz dos estudos *bakhtianos*, seu caráter polifônico vem à tona, na medida em que é possível o reconhecimento de vozes distintas na sentença irônica. No esforço por distinguir a ironia de outras ferramentas da retórica, como a antítese, Brait destaca a eficiência da ironia na dessacralização dos discursos oficiais. Tal procedimento deve-se à instauração da polifonia, à promoção do debate entre o discurso monolítico e à apresentação de novos valores. Podemos notar que, no poema supracitado, o casamento, destino adequado e imposto a toda mulher, é descrito na sua face mais cruel (morte, esfolamento, mentira e dependência financeira), mas a moça o deseja do início ao fim.

Ademais, o poema deflagra o diálogo entre a voz coletiva e a voz do indivíduo, fundidas de tal forma que:

La estructura dialógica [...] desemboca en un contacto inmediato entre un yo/nosotros. Se trata de un nosotros (que nunca es ellos) con características sociales netamente precisas [...] que engloba en un discurso demostrativo presentado con la cercanía que compete a la realidad. (ZAVALA, 1994, p. 211-212).

Assim, não é a voz de uma mulher que se vale dos versos populares, que por si carregam toda a história e as vozes de um povo, porém de todas as mulheres que assistiram às inúmeras partidas emigratórias, restando-lhes o abandono completo e a missão de existir conforme um padrão de comportamento cunhado misoginamente. Nesse sentido, desde um ponto de vista questionador da condição da mulher, pode-se dizer que:

Rosalía resalta la carencia de autoestima de la mujer incapaz de salir adelante sin un hombre, dispuesta a aceptar al primero que aparece e, incluso, sufriendo en las manos de éste. Se puede pensar que sería una dependencia sentimental, una sumisión al sexo opuesto. (FREITAS, 2004, p. 218).

Devido à passividade e submissão expostas por Freitas, e a partir do conceito de ironia polifônica desenvolvido por Brait, esta leitura refere-se ao questionamento do modelo feminino *ángel del hogar*, imposto a todas as mulheres, inclusive à mulher escritora. Consoantemente, Kate Millett (1974, p.18) faz um paralelo entre a condição da mulher na instituição familiar e o servo no sistema feudal:

O exemplo mais parecido com o casamento é o feudalismo. Para que uma mulher não tivesse qualquer dúvida sobre a sua situação de escrava, a cerimônia nupcial, com as suas exortações à submissão e obediência, era perfeitamente clara neste aspecto. São Paulo incitava a mulher a ser obediente para com o marido como para com Deus, mandamento muito mais constrangedor para as mulheres devotas (e fazia-se o possível para que elas o fossem) do que qualquer outro puramente secular. O direito secular era igualmente explícito e estipulava que quando a mulher e o homem se tornam «um só», esse «um» era o homem.

A tradição católica assimilou e disseminou amplamente o discurso liberal que conferia à mulher o espaço privado, reafirmando, em diversos manuais de urbanidade, os princípios da abnegação e sacrifício, o silêncio e a renúncia das próprias aspirações em benefício da família, da obediência ao esposo, da realização pessoal na maternidade. Esse novo modelo de feminilidade divulgado pela igreja omite toda uma trajetória discursiva, criada no seio do cristianismo, no qual a Mulher está diretamente relacionada ao Mal, ao pecado, para aproximar o ideal feminino da figura obediente e casta de Maria. Até mesmo a orientação sexual conduzia a mulher à total submissão, uma vez que:

[...] *en la España del último tercio del siglo XIX y la primera década del XX se aceptó, sobre todo entre los diferentes estratos burgueses, que la sexualidad femenina ortodoxa se basaba en la inexistencia del deseo.* (LLORET, 2006, p. 181).

Embora a igreja pregasse, para ambos os sexos, a reprodução como único fim da prática sexual, segundo Lloret (2006), tal restrição impunha-se, sobretudo à mulher, que tinha por função apaziguar os furores instintivos do marido, a fim de salvá-lo. A partir dessa proposta, criou-se, portanto, uma dupla moral sexual, em que se suprimia qualquer expressão da sexualidade feminina e exaltava-se a virtude da castidade.

Interessante notar como o discurso religioso acerca do matrimônio vincula-se à figura de um homem, Santo Antonio, sugerindo, dessa maneira, que a conduta da mulher e seus anseios, sejam eles gerados pela própria mulher – o que é questionável, haja vista o caráter social da atividade interior, como discute Bakhtin (1995, p. 62) –, sejam construídos

dialogicamente, considerando que várias vozes atuam na constituição do indivíduo, são estritamente do domínio masculino. Por essa trilha, pode-se pensar que o poema *San Antonio* deflagra o embate entre a voz da mulher, travestida pela ironia, e de um coro social monológico, formado a partir da misoginia dos discursos religioso, científico e do estado burguês.

A relação de Rosalía de Castro com a religiosidade é ambígua e complexa, considerando que há momentos em que exalta a fé cristã e, em outros, ela questiona até mesmo a existência de Deus ou resgata traços da religiosidade celta. Por esses caminhos, muitos de seus poemas são envoltos por um pensamento espiritualista, culminando, pois, numa religiosidade um tanto folclórica.

No que diz respeito à construção discursiva do papel da mulher na sociedade, em *Cantares gallegos*, Rosalía desenvolve a temática da mulher temente a Deus e afeita à tradição cristã, ainda que o caráter irônico esteja presente. Como no poema anteriormente analisado, em que a jovem pede com clamor a Santo Antonio que lhe dê um marido, não são raras as ocasiões em que a mulher coloca-se diante do oratório a fim de invocar as forças espirituais. Assim, no poema que se segue, Rosalía desenvolve o motivo popular, travando um diálogo entre a jovem costureira que deseja aprender a dançar e a Santa de sua devoção. Aqui se explicitam a fé cristã, o padrão feminino e, novamente, certo questionamento de tais premissas:

*Miña Santiña,
miña Santasa,
miña cariña
de calabasa:
hei de emprestarvos
os meus pendentos,
hei de emprestarvos
o meu collar;
hei de emprestarcho,
cara bonita,
si me deprendes
a puntear.*

— *Costureiriña
comprimenteira,
sacha no campo,
malla na eira,
lava no rio,
vai apañar
toxíños secos
antre o pinar.
Así a meniña*

*traballadora
os punteados
deprende ora.*

*— Miña Santiña,
mal me quiere
quen me aconsella
que tal fixere.
Mans de señora,
mans fidalgueiras
teñen todiñas
as costureiras;
boca de reina
corpo de dama,
cómpralle a seda,
foxem da lama.*

*— ¡Ai, rapaciña!
Ti te-lo teo:
¡seda as que dormen
antre o centeo!
¡Fuxir da lama
quen nacéu nela!
Dios cho perdone,
probe Manuela.
Lama con honra
non mancha nada,
nin seda limpa
honra emporcada.*

*— Santa Santasa,
non sós comprida,
decindo cousas
que fan ferida.
Faláime solo
das muiñeiras,
daquelas voltas
reviradeiras,
daqueles puntos
que fan agora
de afora adentro
de adentro afora.*

*— Costureiriña
do carballal,
colle unha agulla,
colle um dedal;
cose os buratos
de ese teu cós,
que andar rachada
non manda Dios.
Cose, meniña,
tantos furados,
i ora non penses*

nos punteados.

— *Miña Santasa,
miña Santiña,
nin teño agulla,
nin teño liña,
nin dedal teño,
que aló na feira
roubóume un majo
da faltriqueira,
decindo: — “As perdas
dos descoidados
fan o lotiño
dos apañados”.*

— *¡Costureiriña
que a majos trata!
Alma de cobre,
collar de prata.
Mocidá rindo,
vellez chorando...
Anda, meniña,
coida do gando.
Coida das herbas
do teu herbal:
terás agulla,
terás dedal.*

— *Deixade as herbas,
que o que eu quería
era ir cal todas
á romería.
¡I alí com aire
dar cada volta!
Os ollos baixos,
a perna solta.
Pes lixeiriños,
corpo direito.
¡Pero, Santiña...
non lle dou xeito!
Non vos metades
predicadora;
bailadoriña
facéme agora.
Vós dende arriba
andá correndo;
facede os puntos,
i eu adeprendo.
Andá, que peno
polos penares...
Mirái que o pido
chorando a mares.*

— *¡Ai da meniña!*

*¡Ai da que chora,
ai, porque quere
ser bailadora!
Que cando durma
no campo santo,
os enemigos
faránlle espanto,
bailando enriba
das herbas mudas,
ó son da negra
gaita de Xudas.
I aquel corpiño
que noutros días
tanto truara
nas romerías,
ó son dos ventos
máis desatados
rolará logo
con condenados.
Costureiriña,
n'hei de ser, n'hei
quen che deprenda
tan mala lei.*

*— ¡Ai, qué Santasa!
¡Ai, qué Santona!
Ollos de meiga,
cara de mona,
pór n'hei de pórche
os meus pendentos,
pór n'hei de pórche
o meu collar,
xa que non queres,
xa que non sabes
adeprenderme
a puntear. (CASTRO, 2001, p. 59-63).*

Em consonância com o discurso da igreja, a Santa assume um papel de conselheira da jovem, e suas recomendações apontam sempre para o caminho do trabalho no campo, da reclusão e da simplicidade (“*sacha no campo,/ malla na eira,/ lava no río,/ vai apañar / toxiños secos/antre o pinar. [...] Anda, meniña,/ coida do gando./Coida das herbas/ do teu herbal,/ terás agulla/terás dedal*”). Vê-se, novamente, como o modelo feminino do *ángel del hogar* fundia-se à identidade de cada mulher. No discurso da Santa exalta-se a exclusão e a reclusão em benefício da ordem estabelecida, numa insistente tentativa de impor à jovem as regras e valores de tal ordem. Sobre o caráter ideológico do discurso e sua transmissão, afirma Bakhtin (1995, p. 45):

Admitamos chamar a realidade que dá lugar à formação de um signo de *tema* do signo. Cada signo constituído possui um tema. Assim, cada manifestação verbal tem seu tema.

O tema ideológico possui sempre um índice de valor social. Por certo, todos estes índices sociais de valor dos temas ideológicos chegam igualmente à consciência individual que, como sabemos, é toda ideologia. Aí eles se tornam, de certa forma, índices individuais de valor, na medida em que a consciência individual os absorve como sendo seus, mas sua fonte não se encontra na consciência individual. O índice de valor é por natureza *interindividual*.

Anteriormente, mencionamos a confluência de vozes sociais, articuladas ideologicamente, empenhadas em construir um padrão de comportamento para a mulher do século XIX. Quando a Santa aconselha, repreende e amaldiçoa, não o faz ingenuamente, visto que os signos carregam índices de valores relativos ao grupo social a que a Santa pertence, a saber, a Igreja católica. Ainda que a disseminação das ideias ilustradas tenha sido de significativo impacto para a sociedade europeia e, por conseguinte, a tradição cristã tenha perdido audiência, esta não deixou de penetrar as camadas mais baixas da população, além de permanecer atrelada à cultura popular. Na Espanha, mais concretamente, a persistência da forma da monarquia absolutista e de uma tradição católica conservadora filtraram a penetração e expansão dessas ideias ilustradas ao longo dos séculos XVIII e XIX. Para Bakhtin (1995, p.47), essa penetração ideológica das classes dominantes deve-se à prática de conferir ao signo um caráter intangível e acima das diferenças de classe, com a finalidade de abafar ou ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, tornando o signo monovalente, instrumento do discurso monológico e construtor de uma ordem arbitrária.

A palavra “*puntear*”, em língua galega, tem dois significados: tanto os passos da dança popular muñeira, ritmada pela gaita de fole, como costurar, pontear. Todo o poema é constituído sob o ritmo da muñeira de verso fixo, cinco mais cinco sílabas e majoritariamente dois acentos por verso, o que conduz o ritmo da leitura e reitera a temática da dança, o movimento circular e compassado. Ademais, a estrutura dialogal, que confere ao poema os traços da oralidade, como a ironia – figura que se repetirá propositadamente em diversos textos da obra rosaliana –, também é muito comum nas cantigas de amigo medievais e, desse modo, recupera-se e se atualiza toda a tradição trovadoresca, remetendo a leituras referenciais literárias de “amor”, “religiosidade”, “festas populares”, etc. Segundo Bakhtin (2010, p. 430):

A temática da própria festa, a atmosfera festiva de completa alegria determinam os assuntos, as imagens e o tom dessas narrativas. A festa, as crenças populares ligadas e ela, sua atmosfera particular de licenciosidade e

de alegria arrancam a vida de sua trilha habitual, tornando possível o impossível.

Podemos inferir, a partir da citação anterior, que, ao ler o poema *Miña santiña*, tomamos contato com a atmosfera festiva da cultura popular da Idade Média, considerando o ritmo, a temática da romaria, o desejo de realização do impossível, a tentativa de inversão da ordem e a estrutura dialogada. Estas são características que indicam ao leitor o pacto de leitura de um texto ambíguo, em que os signos têm total liberdade para evidenciar a luta entre os índices de valores que carregam, apontando, portanto, a construção dialógica do texto.

Devido a esse duplo significado da palavra “*puntear*”, instaura-se certa ambiguidade que ultrapassa os limites da dança ingênua ou do ofício da costureira para assumir um caráter sexual, quando a jovem insiste que a Santa lhe fale dos movimentos e passos da dança (“*Faláime sólo/das muñeiras/daquelas voltas/reviradeiras/daqueles puntos,/que fán agora/de afora a adentro /de adentro afora*”). Quando a Santa assume de imediato a imposição de uma conduta para a mulher segundo o padrão de comportamento estabelecido social e religiosamente, mas é retirada do seu espaço de santidade para estabelecer um diálogo ambíguo, com marcas de sexualidade, com a jovem costureira, e ao fim sofrer insultos (“*Ollos de meiga/cara de mona*”), ocorre certa perversão, nos termos de Reyes (1984), do discurso religioso, resultando, desse modo, na dessacralização da Santa.

Ao desejo voluptuoso, simbolizado nos passos da dança, a Santa contesta com repressão, e o gesto de costurar o cós que está muito furado pode ser uma alusão ao furor sexual que a jovem desvela. Para autorizar seu discurso, a Santa evoca o nome de Deus (“*cose os buratos/de ese teu cós,/que andar rachada/non manda Deus./Cose, meniña,/tantos furados,/i ora non penses/nos punteados*”). Tido na tradição cristã como “pai”, e embora não se discuta o gênero de entidades espirituais, o signo que identifica Deus é, não por acaso, uma palavra carregada de autoridade masculina, o que novamente remete à perversão e ao questionamento do discurso disseminado pela Santa, como metonímia do discurso da igreja católica. A Santa, que não possui nome, nem identidade e pode ser qualquer santa, não tem autoridade o bastante para impor sua voz e, sendo assim, recorre à voz masculina do “pai supremo”. O discurso indireto de Deus está inserido em um enunciado autoritário, não havendo possibilidade de contestação.

Interessante notar, também, que, no poema *San Antonio bendido*, em que a tradição cristã é recuperada por Rosalía de Castro, a simbologia de Santo Antonio de Pádua relaciona-se à instituição sagrada do casamento. Todavia, no poema *Miña Santiña*, no qual a voz cristã

materializa-se no discurso de uma santa, que, no entanto, é também mulher e, por não ter identidade nem história, diferente de Santo Antonio, pode falar do tema problemático da sexualidade feminina. Essa leitura pode fundamentar-se, inclusive, na assimilação do discurso monológico do patriarcado pelas mulheres como se houvesse uma formulação individual de tal discurso, quando delimita a atuação da mulher pelas próprias mulheres, que não se reconhecem como iguais, pois não há identificação alguma entre Santa e costureira. De outro ponto de vista, essa possibilidade de tratar de temas proibidos justifica-se também pelo seu anonimato.

À reprovação da Santa, a jovem contesta afirmando que um homem roubou-lhe a agulha, a linha e o dedal (“*nin teño agulla/nin teño liña,/ nin dedal teño,/ que aló na feira/ roubóume um majo/ da faltriqueira/ decindo: — ‘As perdas/dos descoidados/ fan o lotiño/ dos apañados.’*”), o que nos faz pensar na perda da própria virgindade, reafirmada pela voz do homem, que retoma o discurso de que a mulher deve servir ao instinto masculino com o intuito de salvá-lo. Nesse caso, a jovem é a “*descoidada*” e o homem, “*apañado*” que não pode controlar seus instintos sexuais.

Conforme afirma Lloret (2006, p. 184):

La existencia del deseo sexual en la mujer se negó por la moral cristiana y también por una parte de la ciencia, y ambas, con frecuencia tan enfrentadas, estuvieron de acuerdo en considerarla como un ser inmaterial cuya sexualidad sólo se activaba para cumplir su finalidad reproductiva. De este modo, el conflicto entre religión y ciencia, que llegó a alcanzar elevadas cotas de tensión en tantos aspectos, quedó neutralizado en lo referente a la definición de la naturaleza y las capacidades femeninas. La coacción frente a todo lo que presumiera sexo era tal que una mujer podía morir sin llegar a comprender que su desazón se debía a sus insatisfacciones en este terreno. La construcción de este modelo de sexualidad femenina fue una nueva forma de control de las mujeres, por lo cual los clásicos argumentos que criticaban el lujo, el gasto, las salidas..., aunque desde otros principios, se retomaron y continuaron.

A afirmação do sexo para fins reprodutivos, associada à repressão da sexualidade feminina, justifica a criação de um modelo de conduta para as mulheres bem delimitado, que abranja a formação da mulher desde o seu nascimento, direcionando-a sempre para o cumprimento das tarefas domésticas, o serviço e a dedicação à família e, acima de tudo, ao esposo. A fixação desse modelo, que se convencionou chamar *ángel de hogar*, gerou inevitavelmente, seus contrários negativos. Convergiram, igualmente, os discursos religioso, cientificista e literário na definição da mulher dissoluta, da prostituta, da ninfomaníaca, da travestida, da adúltera e da lésbica (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 209). Não por acaso,

essas figuras edificam-se sobre o estigma do desvio sexual e da transgressão da fronteira entre o público e o privado, de tal sorte que a grande cidade moderna tornou-se, sob esse ponto de vista, um espaço de subversão do ideal da feminilidade construído no patriarcado.

Em decorrência do trânsito das mulheres sexualmente ativas na esfera pública, convencionou-se associar ao “desvio sexual” da mulher a cultura do consumo, o gosto pelo luxo. Esse fenômeno é desenvolvido no poema “*Miña Santiña*” no momento em que a jovem explicita a possibilidade de ascensão social, a fuga da lama, ao transitar na esfera pública, quando vai ao mercado comprar os tecidos, que não por acaso, são tecidos nobres, o que pode indicar a contraposição entre seda e lama, a riqueza almejada e a miséria da origem da costureira (“*Mans de señora,/mans fidalgueiras/teñen todiña/as costureiras;/boca de reina,/corpo de dama,/cómprelle a seda/foxen da lama.*”). Prontamente, responde-lhe a Santa que a jovem deve ser simples e da lama jamais sairá; o que vale é a honra, e, se manchada, seda alguma pode limpar (“*Lama con honra/ non mancha nada,/ nin seda limpa/ honra emporcada.*”). Sob o mesmo ponto de vista, afirma Lloret (2006, p. 194):

Dado que el honor de un hombre estaba enraizado en la pureza sexual de su madre, esposa, hijas y hermanas, cualquier desliz suponía una mancha que alcanzaba a toda la familia. Así, a la hora de educar a una jovencita era más importante su formación moral que no su instrucción, formación que, por otro lado, se ceñía a repetirles todo lo que no debían hacer y a insistir machaconamente en las restricciones.

Inferimos, na citação anterior, que a demarcação dos espaços de atuação da mulher excede o discurso da debilidade desta, e daí seu descontrole sexual para atingir as relações sociais. Assim, criar um padrão de comportamento que encarcere a mulher, privando-a de convívio público, ademais de reprimir por completo sua própria vontade, explica-se pela necessidade de defender a honra da família. Igualmente, a família, instituição criada e defendida pelo ideal burguês, assim como se mencionou anteriormente, organiza-se sobre uma concepção da mulher a partir de sua responsabilidade por protagonizar a decência e moral do lar, abonando, portanto, o argumento de que o espaço doméstico era seu lugar natural e, por isso, não deveria transitar na esfera pública.

Quanto ao trânsito na esfera pública, outra questão faz-se pertinente: a personagem da costureira em si. De acordo com Angueira (2002), na tradição lírica galega, a costureira é retratada a partir do seu afã por desvincular-se dos trabalhos labregos, melindrosa, *aseñoritada*:

Cobran estas obreras de la aguja un jornal modesto, porque su trabajo a domicilio lo realizan siempre a mantido; visten con cierta elegancia; se distinguen de las labradoras en su mayor aseo y pulcritud, por requerirlo así el oficio y las casas que recorren; y este pequeño grado de superioridad sobre las jóvenes que sólo se dedican a las faenas del campo, llevó a nuestro folklore refranes y cantares populares en abundancia, irónicos, desabridos y mordaces, unos, y encomiásticos, elogiadores y cariñosos, otros, formando todos un interesante cancionero y refranero. Ellas, sin embargo, se muestran satisfechas de sí mismas, y así lo dicen en su cantar: Fixo moi ben miña nai en poñerne a costureira:/ cando chove non me mollo, / e cando hai sol non me queima. (GONZÁLEZ, 1961 apud ANGUEIRA, 2002, p. 21).

As características que distinguem costureiras e lavradoras, ainda que pertençam à mesma classe social, são citadas no poema em estudo como algo que deve ser evitado pela costureirinha (“*¡seda as que dormen/ antre o centeo!/ ¡Fuxir da lama/quen nacéu nela!*”), visto que qualquer tentativa de trânsito social, seja pelo ofício de costureira que lhe requer movimentação na esfera pública – no mercado de tecidos, nas casas dos clientes –, seja pelos cuidados com o asseio pessoal e o modo de vestir-se e se comportar, é condenada. O desejo por ascender socialmente é falso, não garante à mulher mudanças na relação hierárquica entre os gêneros, apenas absolve-a do papel sociológico que desempenha a partir de sua força de trabalho.

A jovem burguesa refugia-se no conformismo social e sexual temendo a perspectiva de ter de trabalhar numa fábrica ou de se prostituir. E à mulher menos favorecida não lhe resta senão sonhar tornar-se uma «senhora», esperar a única melhoria da sua situação que ela possa conceber e adquirir um estatuto social e económico, através da protecção sexual de um homem. (MILLETT, 1974, p. 26).

Podemos estabelecer um diálogo entre a afirmação de Kate Millett e a proposição de Bakhtin (1995) quando afirma que a absorção dos índices de valor contidos nos signos se dá de tal forma que o sujeito reproduz esses valores como se fossem produzidos individualmente e em nada se relacionassem com a realidade que o cria e lhe serve de tema. Embora conteste os conselhos da Santa, a jovem não percebe que o discurso moralista e de submissão do patriarcado, proferido pela Santa como se fosse por ela criado, perpassa todas as classes sociais.

A fala da Santa, em todo poema, aponta para o espaço privado como lugar de atuação da mulher, e essa reclusão constituía-se sob o signo da honra centrada, pois, na conduta feminina. Assim, aquelas que transcendessem os obstáculos do lar, como a costureira que transita em diversos espaços públicos, eram consideradas subversivas, amorais e transgressoras da ordem estabelecida.

El esquema liberal y republicano confinaba a las mujeres al espacio doméstico privado. Pero, al mismo tiempo, las elevaba a la categoría, aparentemente no política, de compañeras y no esclavas del hombre y, en segundo lugar, las revestía de una influencia determinante como hacedoras de costumbres. (MATEO, 2006, p.70).

O castigo da morte que a Santa professa contra a costureira reforça a lógica da conduta exemplar da mulher (“*I aquel corpiño/ que noutros dias/ tanto truara/nas romerías,/ ó son dos ventos/ máis desatados/ rolará logo/ con condenados.*”), reiterando a crítica ao trânsito na esfera pública, explicitado no desejo da jovem por participar da romaria, que supostamente é um evento de cunho religioso, porém esse desejo da costureira dessacraliza a afluência cristã, já que desvela a intenção das andanças públicas desvinculadas da devoção religiosa.

A zombaria coloca-se como estratégia de coação da mulher que, de alguma maneira, subverte a ordem, quando a Santa afirma que, sobre o leito de morte da costureira, os inimigos dançarão muñeiras ritmadas pela gaita de Judas, o traidor de Cristo (“*Que cando durma/ no campo santo,/ os enemigos/faránlle espanto,/ bailando enriba/ das herbas mudas,/ ó son da negra/ gaita de Xudas*”), atribuindo, portanto, a traição à jovem que não aceita os seus conselhos.

A degradação em que a prostituta vive, a atitude punitiva que a sociedade adota para com ela, não são mais do que ecos de uma civilização, cujo comportamento geral em relação ao sexo é absolutamente negativo, e que impõe penas severas à promiscuidade nas mulheres, mas não as condena no homem. (MILLETT, 1974, p. 96).

Millett (2010, p. 72) afirma que há três normas fundamentais do patriarcado na constituição de uma política sexual: a posição social, o papel e o temperamento. No poema em análise, a costureira questiona e age contra tais normas, por isso recebe a ameaça de punição. A posição social da jovem lhe confere a marginalidade da pobreza, o que imediatamente submete-a ao domínio das classes altas. Isso, acrescido, naturalmente, da submissão ao homem. Sendo mulher, o seu papel está bem definido e diz respeito ao trabalho doméstico, ao cuidado da família, de modo que o trânsito na esfera pública não lhe é permitido. Seu temperamento deve formar-se e adaptar-se ao sentido das normas anteriores que explicitam que a mulher deve ser naturalmente passiva, ignorante, doce, cheia de virtude e inútil para as questões públicas.

Insatisfeita com os conselhos da Santa, a jovem costureira volta-se contra a figura de sua devoção (“*Ollos de meiga/ cara de mona,/ pór n’hei de pórche/ os meus pendentes,/ pór n’hei de pórche/ o meu colar*”), desfazendo a promessa inicial de emprestar-lhe os brincos e

colar, sugerindo vulnerabilidade devocional que pode ser reafirmada pela conduta dissoluta que a jovem deseja ter. A palavra final da costureira gera circularidade significativa e simbólica do poema, seja pela organização dialogal das estrofes, iniciada e encerrada com a voz da costureira, seja pelos passos circulares da dança, tão evocada rítmica e tematicamente.

Considerando toda a ambiguidade de cunho irônico que o texto *rosaliano* revela, podemos pensar que a insatisfação da jovem frente aos conselhos da Santa comporta uma metonímia da insatisfação das mulheres frente ao arquétipo de feminilidade que lhes foi imposto e, conseqüentemente, o questionamento da condição da mulher. Não se trata da dança, da romaria, da feira em si, mas da liberdade que foi negada às mulheres.

Nos poemas “*San Antonio bendito*” e “*Miña Santiña*”, destacam-se os traços da feminilidade padrão do século XIX na Galícia. No primeiro, o casamento é o objeto de desejo, ao passo que, no segundo, o desvio sexual é engenhosamente dissimulado nos passos da dança. Ao utilizar um eu-lírico feminino em diálogo com outra personagem, também feminina, mas que reproduz o discurso monológico do patriarcado e, valendo-se da construção de versos irônicos, Rosalía de Castro logra camuflar sua crítica à condição da mulher, sugerindo ingenuidade nas escolhas formais e temáticas.

Entendemos, pois, que Rosália de Castro constrói sua crítica acerca da condição da mulher galega de maneira muito sutil, visto que não há expressões claras da revolta frente a tal condição, mas vale-se dos artifícios da ironia e das vozes femininas em um diálogo tensional com o santo e a santa para construir uma crítica velada. De tal forma, a mulher é retratada desde sua marginalidade, tanto sujeita aos maus tratos do marido, quanto reprimida sexual, social e religiosamente.

2. A mulher a partir da voz do homem

A fim de observar e discutir a língua como realidade material específica da criação ideológica, ao longo de suas pesquisas, Bakhtin coloca-se na fronteira entre a linguística, a psicologia e a antropologia, resultando, por conseguinte, no estudo sobre a formação do indivíduo, considerando-o em sua formação subjetiva e nas representações artísticas. Para o teórico russo, o pensamento humano possui natureza dialógica, de modo que o indivíduo se constitui a partir de relações dialógicas. Afirma Bakhtin (2008, p. 98, grifo do autor):

A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos *outros* é que a ideia começa

a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a ideia.

O pensamento autêntico relaciona-se diretamente à constituição ideológica do sujeito, e todo material ideológico faz parte de uma realidade e possui significado, na medida em que se constrói por meio de signos interligados numa cadeia de criatividade e interpretação ideológicas, remetendo a algo fora de si mesmo. Ao considerar o enunciado também um produto ideológico, para Bakhtin (1995, p. 34),

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna do conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.

Notamos que a interação social, ou dialogismo, está no centro tanto da formação ideológica quanto da formação do próprio sujeito. De acordo com Bakhtin (2008), da interação social, o sujeito alcança a autoconsciência, uma vez que adquiriu uma visão ampla sobre si mesmo, formada da visão do outro e de sua própria visão sobre si. Dessa maneira, o sujeito depara-se com “o eu para si” e “o eu para o outro”. Vejamos como este procedimento dialógico de formação da consciência e autoconsciência da voz mulher ocorre na poesia de Rosalía de Castro, quando aquela é posta em diálogo com a voz do homem.

*Vinte unha crara noite,
noitiña de San Xoán,
poñendo as frescas herbas
na fonte a serenar.
E tan bonita estabas
cal rosa no rosal
que de orballiño fresco
toda cuberta está.
Por eso, namorado,
con manso suspirar
os meus amantes brazos
botéiche polo van,
e ti con dulces ollos
e máis dulce falar,
meiguiña, me emboucastes
en prácidos solás.
As estrelliñas todas
que aló no espazo están,*

sorrindo nos miraban
con soave craridá.
E foron – ¡ai! – testigos
daquel teu suspirar
que ó meu correspondía
com amorinho igual.
Pero dempois con outros
máis majos e galáns
(mais non que máis te queiran,
que haber non haberá),
tamén, tamén, meniña,
soupeches practicar
á sombra dos salgueiros,
cabo do romeiral.
Por eso eu che cantaba
en triste soledá,
cando – ¡ai de min! – te vía
con eles parolar:
“Coida, miña meniña,
Das prácticas que dás,
que donde moitos cospén,
lama fan.”

¡Qué triste ora te vexo...!
¡Qué triste, nena, estás...!
Os teus frescos colores,
¿donde, meniña, van?
O teu mirar sereno,
o teu doce cantar,
¿donde, meniña, donde,
coitada, toparás?
Xa non te vin, meniña,
na noite de San Xoán,
poñendo as frescas herbas
na fonte a serenar.
Xa non te vin fresquiña
cal rosa no rosal,
que muchadiña estabas
de tanto saloucar.
Ora, de dor ferida,
buscando a honriña vas,
a honriña que perdeches;
mais, ¿quen cha volverá?
Eu ben, miña meniña,
ben cha quixera dar,
que aquel ben que te quixo,
doise de verte mal.
Mais anque dir, eu diga
que limpa, nena, estás,
respóndenme sorrindo
por se de min bulrar:
“Bem sabes, Farruquiño,
Farruco do Pombal,
que donde moitos cospén,

lama fan". (CASTRO, 2001, p. 86-88).

A noite de San Xoán, 24 de junho, representa o solstício de verão no hemisfério norte, quando o sol atinge sua maior declinação boreal. No período que se segue ao solstício de verão, as horas de claridade vão diminuindo, tornando os dias mais curtos em detrimento de noites mais longas, até o solstício de inverno, celebrado na noite de San Silvestre, quando as horas de claridade do dia voltam a aumentar gradualmente até repetir-se o ciclo. Essa informação é fundamental para pensar o caráter cíclico do poema, visto que a narrativa construída nele inicia e termina na noite de San Xoán, de modo que o solstício converte-se em metáfora de degradação da moça, e, para tanto, a segunda parte do poema constrói-se em explícita oposição à primeira.

A impossibilidade de realização amorosa nesse poema remete diretamente à *coita de amor* típica das cantigas de amor trovadorescas, a qual, além de expressar-se na temática do texto, é reafirmada pela repetição do “*jai!*” (“*E foron – jai! – testigos / cando – jai de min! – te vía*”) e afirmação de maior amor (“*mais non que máis te queiran,/que haber non haberá*”). No entanto, nas cantigas de amor, a impossibilidade amorosa ocorria devido, geralmente, à superioridade econômica da dama ou ao fato dela ser casada, enquanto no poema em análise, tal impossibilidade se dá em decorrência da devassidão da moça.

Refletindo acerca da teoria bakhtiniana, podemos dizer que nesse texto poético ocorre uma resignificação ou reacentuação do sentido discursivo na estética trovadoresca.

As palavras “lembram-se” de contextos anteriores, criando assim uma “aura estilística” não raro concebida erroneamente como “conotações” da palavra em torno de um eixo semântico. Essa aura é, na verdade, o efeito de vozes múltiplas que nem se reduzem à unidade, nem produzem um centro. Ao usar uma palavra, os falantes podem entoá-la de modo a questionar os valores presentes na sua aura e os pressupostos de seu uso anterior. Dito de outra maneira, a palavra pode ser “reacentuada” (como *sentimental*, no século XIX). À medida que se acumulam e vêm a ser partilhadas, as reacentuações acrescentam-se e alteram a qualidade de-que-já-se-falou da palavra. (MORSON; EMERSON, 2008, p.154, grifo dos autores).

Do mesmo modo como as palavras que outrora figuravam na composição da estética trovadoresca agora se reacentuam na poesia rosaliana, dentro do próprio poema tal reacentuação ocorre na medida em que a segunda estrofe constrói-se em oposição à primeira, mas partindo das mesmas imagens. Segundo Derek Flitter (1994), a paisagem da Galícia é recriada por Rosalía e indica estados anímicos. Assim, em *Cantares gallegos* cria-se o mundo ideal, expresso em núcleos simbólicos associados à natureza – ervas, fontes, rios, água fresca,

rosas, campos, etc. – recorrentes na sua poética, seja pela presença, seja pela ausência ou distância.

Nesse sentido, podemos observar, no poema *Vinte unha crara noite*, como esses símbolos influenciam a construção da mulher a partir do ponto de vista do homem. A primeira estrofe concentra a idealização da mulher com o uso de um campo semântico próprio do imaginário galego, bem como associações à claridade e frescor (“*Vinte unha crara noite,/ noitiña de San Xoán,/poñendo as frescas herbas/na fonte a serenar./E tan bonita estabas/cal rosa no rosal/que de orballiño fresco/toda cuberta está.*”). Na segunda estrofe, em que se narra a degradação da jovem, esses elementos de idealização são negados (“*Xa non te vin, meniña,/na noite de San Xoán,/ poñendo as frescas herbas/ na fonte a serenar./ Xa non te vin fresquiña/ cal rosa no rosal,/ que muchadiña estabas/ de tanto saloucar.*”). Entendemos que a claridade da noite que diminui ao longo do ano em decorrência do solstício pode ser igualmente uma alusão à claridade da honra que se perdeu, devido à conduta inapropriada da jovem. Esse aspecto enfatiza-se com a perda do frescor da juventude comparada à água da fonte e às ervas recém-colhidas.

Acerca do caráter folclórico das fontes, afirma Manuel Cousillas Rodríguez (s/d, p. 57):

El culto al agua está muy arraigado en la tradición popular. Nuestros antepasados adoraban los ríos, manantiales, y especialmente las fuentes, donde veneraban a los espíritus de la naturaleza, las ninfas. Antaño los campesinos ofrendaban a las fuentes pan y vino, considerando al agua como principio y origen de toda vida, por su condición creadora, purificadora y fecundadora de la tierra, además porque era el único elemento capaz de vencer al fuego. Aún hoy la importancia de su culto en nuestra provincia se observa en la enorme cantidad de santuarios existentes, todos ellos con su fuente milagrosa.

A prática de colocar as ervas na fonte para serenar durante a noite de San Xoán tem função terapêutica e mágica, visto que, no dia seguinte, toda a família se banha com a água para curar enfermidades da pele, bem como mau olhado e inveja. Ademais, as fontes eram o lugar de encontro de namorados, de modo que a imagem da jovem na fonte é envolta por uma aura de beleza mágica e genuína. Essa situação será recorrente em outros poemas de Rosalía (FLITTER, 1995).

Em *Vinte unha crara noite*, além desses aspectos da cultura popular, a imagem da fonte como princípio da vida, ao emanar água limpa e fresca, símbolo da fertilidade, representa também a juventude imaculada e a limpidez da honra da jovem. O orvalho, de que

a moça estava toda coberta, reforça a ideia do frescor e da capacidade curativa, como se a beleza da jovem se fundisse aos demais elementos que compõem o cenário do poema, e admitisse todo o caráter mágico da noite de San Xoán.

Segundo Bakhtin (1995, p. 119):

Os sistemas ideológicos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom dessa ideologia. Mas ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se da sua seiva, pois fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a ideia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva. Ora, essa avaliação crítica, que é a única razão de ser de toda produção ideológica, opera-se na língua da ideologia do cotidiano. Esta coloca a obra numa situação determinada. A obra estabelece assim vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea.

A ideologia do cotidiano é definida por Bakhtin (1995, p. 118) como a totalidade da atividade mental e sua expressão encontra-se centrada na vida cotidiana. Embora os atos de fala provindos da ideologia do cotidiano sejam aparentemente individuais e não pertençam a um sistema ideológico constituído, como a religião ou as crenças, os conteúdos expressados possuem caráter sociológico. No funcionamento da ideologia do cotidiano devem-se distinguir vários níveis, considerando a energia criadora, com a finalidade de se efetuar revisões, parciais ou totais, dos sistemas ideológicos constituídos.

Em um nível superior de responsabilidade e energia criadora, a materialização da atividade mental tem caráter dialógico e transformador, de tal forma que o fato de dar voz à mulher na arte, sobretudo no contexto social em que Rosalía de Castro produziu sua obra, significa uma revisão dos sistemas ideológicos e, por conseguinte, um questionamento, ainda que implícito, da posição da mulher nesses sistemas.

Em *Vinte unha crara noite*, o material ideológico para a construção da imagem da mulher transcende a estética romântica, em que a natureza vincula-se ao estado de espírito do eu-lírico, para alcançar dimensões sociológicas do papel da mulher na sociedade galega do século XIX.

A primeira estrofe do poema *Vinte unha crara noite*, ainda que conserve traços da idealização da mulher, já prenuncia a degradação da moça, visto que nessa estrofe, todos os verbos são colocados no passado. Já os verbos da segunda estrofe correspondem ao presente,

indicando ao leitor que se trata de uma história conhecida do eu-lírico, e todas as informações são mediadas e filtradas por ele.

No trecho “*Por eso, enamorado,/ con manso suspirar/ os meus amantes brazos / botéiche polo van,/e ti con dulces ollos/ e máis dulce falar,/ meiguíña, me emboucastes/ en prácidos solás.*”, há uma série de ambiguidades na descrição da cena, que ora exalta a mulher, ora coloca em dúvida o seu caráter. O verso “*botéiche polo van*” pode assumir dois significados com perfeita coerência à sequência de versos, posto que a palavra “*van*” refere-se tanto à cintura da mulher quanto a “*vão*” no sentido de falsidade, ilusão: o primeiro, os meus amantes braços *coloquei em tua cintura*¹⁰, e o segundo, os meus amantes braços *coloquei-te em vão*. Ao adotar a segunda possibilidade, entende-se que o amor destinado à jovem foi em vão.

A segunda possibilidade parece-nos mais apropriada ao se decifrar os próximos versos. Quando o eu-lírico refere-se à jovem como *meiguíña*, pode-se associá-la às *meigas*, seres encantados e sedutores, capazes de amparar ou afogar na adversidade àqueles que cruzassem seu caminho em noite de San Xoán (RODRÍGUEZ, s/d, p. 51). Essa hipótese de leitura pode ser comprovada pelos versos que antecedem e sucedem a referência à meiga: “*e ti con dulces ollos/ e máis dulce falar,/ meiguíña, me emboucastes/ en prácidos solás*”. A magia e sedução são detectadas no olhar e na fala da jovem, que, segundo o eu-lírico, enganou-o (*emboucastes*) com toda a astúcia da sua delicadeza e bons modos (*en prácidos solás*). Vê-se que, apesar da idealização da mulher, tal e qual a estética romântica propunha, a associação da mulher ao mal, engano e pecado é herdeira da tradição patriarcal milenar.

Nessa mesma dinâmica extratextual, o texto de Rosalía dialoga com o contexto social em que foi gerado. No que diz respeito à questão da mulher no século XIX, afirma Valcárcel (2005, p. 8):

Cuando la Ilustración desfundamentó el viejo discurso religioso, en el que la inferioridad femenina obtenía una validación en clave de justicia, –las mujeres heredaban la condena de Eva y su posición de inferioridad era resultado de la aplicación de la justicia divina a la falta originaria de la primera de ellas– estos argumentos religiosos quedaron también desfundamentados. Pero la voluntad que los sostenía no había perdido vigencia, de manera que la exclusión encontró nuevas formas de argumentarse. La vieja madre Eva no podía resultar convincente para casi nadie en el mundo del progreso técnico, el telégrafo, el ferrocarril, la anestesia y el libre cambio. Había cumplido su función y se necesitaban explicaciones de mayor fuste: la filosofía las dio. [...] Se construyó el monumental edificio de la misoginia romántica: todo una manera de pensar

¹⁰ Tradução nossa.

el mundo cuyo único referente es la conceptualización rousseauiana y que tuvo como fin reargumentar la exclusión. Así la filosofía tomó el relevo a la religión para validar el mundo que existía e incluso para darle aspectos más duros de los que existían.

O que deflagram a afirmação de Valcárcel e os diversos aspectos da construção da voz da mulher na lírica rosaliana analisados até então são as mudanças na justificativa da opressão de gênero, jamais a sua supressão. Se, durante a Idade Média, a Igreja sustentava o discurso da inferioridade da mulher, no século XIX adequou-se à Filosofia e ao discurso cientificista que vigoravam e justificavam a inferioridade da mulher.

Nesse contexto, observemos o forte diálogo do poema de Rosalía com o seu tempo. Assim, ao fim da primeira estrofe, o eu-lírico descreve o ponto alto do encontro com a jovem (*“E foron – ¡ai! – testigos/ daquel teu suspirar/ que ó meu correspondia/ com amoríño igual.”*). Mesmo que não haja evidências de que a descrição do eu-lírico seja relativa ao ato sexual, alguns elementos nos conduzem para essa hipótese, como o cenário da fonte (lugar de encontro de jovens namorados), além de toda a simbologia já mencionada, e os suspiros correspondidos, que podem aludir à respiração ofegante no ato sexual. Soma-se a esses elementos a queixa do eu-lírico de que a jovem praticou tal ato com outros mais bonitos e galãs, à sombra das árvores (*“Pero dempois con outros/ máis majos e galáns/ (mais non que máis te queiran,/ que haber non habrá),/ tamén, tamén, meniña,/ soupeches practicar lá sombra dos salgueiros,/cabo do romeiral.”*). O último verso dessa sequência também contém uma ambiguidade semântica, pois a expressão “cabo de” pode expressar “junto a, próximo a”; porém é utilizada pelas moças para expressar que estão apaixonadas, assim quando dizem: *“Fulano ven a cabo de min”*, dão a entender que têm relações com Fulano ou que este é seu namorado¹¹.

Caso, em algum momento, a ambiguidade da composição não convença o leitor de que o poema trata de relações sexuais, os últimos versos, relativos à tradição oral galega, confirmam tal hipótese: *“Coida, miña meniña,/das prácticas que dás,/que donde moitos cospen,/lama fan.”* A identificação de “cospir” e “ejacular” é imediata quando se considera a série de ambiguidades mencionadas anteriormente. Esses versos estabelecem intertextualidade com o poema *Miña Santiña*, quando a Santa afirma: *“Lama con honra/ non mancha nada,/ nin seda limpa/ honra emporcada”*. Em ambas as situações, a honra está centrada na atividade sexual da mulher, bem como o campo semântico empregado reúne signos relativos à sujeira,

¹¹ Informações extraídas do Dicionario da Real Academia Galega (1913-1928): Dicionario gallego-castellano.

lama, mancha, emporcalhar, excreções. Ao investigar as relações familiares no século XIX na Europa, Michelle Perrot (2009, p. 250) afirma:

De modo geral, a honra é mais moral e biológica do que econômica. O erro sexual, o nascimento ilegítimo são objetos de uma censura muito maior do que a falência [...] Em suma, a desonra chega através das mulheres, sempre situadas do lado da vergonha.

A mesma Perrot (2009) ainda afirma que, em situações em que a jovem fosse desonrada, e assim manchasse a reputação da família, o homem que lhe desonrou deveria “reparar o mal” casando-se com a jovem. Em *Vinte unha crara noite*, a primeira desonra sofrida pela moça é cometida pelo próprio eu-lírico que a acusa. Para não reparar-lhe o dano, esconde-se sob a máscara da piedade para com a jovem (“*Ora, de dor ferida,/ buscando a honriña vas,/a honriña que perdeches;/ mais, ¿quen cha volverá?/ Eu ben, miña meniña,/ ben cha quixera dar,/ que aquel ben que te quixo,/doise de verte mal.*”). Nesse sentido, observa Simone de Beauvoir (1967, p. 112):

A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se "cede", se "cai", suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se inflige ao seu vencedor há admiração.

O desprezo destinado à jovem pode ser melhor observado no fim das duas estrofes que compõem o poema:

*“Coida, miña meniña,
Das prácticas que dás,
que donde moitos cospén,
lama fan.”*

*Mais anque dir eu diga
que limpa, nena, estás,
respóndenme sorrindo
por se de min bulrar:
“Bem sabes, Farruquiño,
Farruco do Pombal,
que donde moitos cospén,
lama fan” (CASTRO, 2001, p. 86-88).*

Na primeira estrofe, apenas o eu-lírico repreende a jovem, ao passo que, na segunda, a utilização do verbo “responder” em terceira pessoa do plural indica uma coletividade de acusadores da jovem. Entendemos que, conforme aponta Bakhtin (1995), a ideologia do cotidiano está impregnada dos signos que compõem os sistemas ideológicos da sociedade galega, como a moral, a religião, a ciência dentre outros. Igualmente à construção da imagem da mulher pelo homem, a voz coletiva impõe seu discurso monológico acerca do papel da mulher nos sistemas ideológicos de tal sociedade. Quanto à “burla” referida pelo eu-lírico, nos termos de Beauvoir (1967), pode ser um indicativo da possível fraqueza do homem ao expressar pena pela jovem que ele mesmo desonrou, assim como sua afirmação de que a moça estava “limpa”. Nesse caso, o vencedor deveria seguir acusando a jovem, para ter sua própria honra e prestígio em evidência.

3. *Follas novas* e *En las orillas del Sar*: a mulher escritora

No capítulo anterior, iniciamos a discussão acerca do processo de autoconscienciação da mulher por meio do diálogo tensional com a voz do homem e da igreja. Considerando que, num primeiro momento, analisamos textos relativos à primeira fase da obra rosaliana (a qual a crítica atribui uma convenção de leitura fundamentada no resgate da tradição oral e do folclore galegos), entendemos que na segunda fase de sua produção poética o processo da autoconscienciação da mulher pode ser melhor verificado. Nessa segunda fase, composta por *Follas Novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003), a autora vale-se de técnicas discursivas que deflagram seu protesto frente à opressão gerada pelos padrões de comportamento impostos às mulheres de seu tempo.

Nesse sentido, desenvolveremos neste capítulo uma leitura consonante com os postulados bakhtinianos (2008) de constituição dialógica do indivíduo e, conseqüentemente, do processo de tomada de consciência de si a partir desse diálogo.

3.1 A consciência de si e do mundo na perspectiva da mulher

Pensando no processo de conscientização da mulher, pretendemos estabelecer um diálogo entre dois poemas propostos para esta seção. No primeiro poema, desenvolve-se a temática do dano, e no segundo, a da reparação. Ambos, no entanto, articulam-se a partir da voz da mulher. No primeiro, a mulher recebe conselhos, no segundo, ela age. Embora não possamos afirmar que esse seja um diálogo previsto no conjunto da obra de Rosalía, haja vista as datas de publicação destas obras, nós entendemos que é possível realizar uma leitura dessa natureza. Isso, porque consideramos que em ambos poemas, a ação é motivada pelo rompimento com as normas da conduta destinadas às mulheres, mediado pelo conceito de desonra.

*Sed de amores tenía, y dejaste
que la apagase en tu boca,
¡piadosa samaritana!
Y te encontraste sin honra,
ignorando que hay labios que secan
y que manchan cuanto tocan.*

*¡Lo ignorabas...!, y ahora lo sabe,
pero yo sé también, pecadora
Compasiva, porque a veces
hay compasiones traidoras,*

*que si el sediento volviese
a implorar misericordia
su sed de nuevo apagaras,
samaritana piadosa.*

*No volverá, te lo juro;
desde que una fuente enlodan
con su pico esas aves de paso,
se van a beber a otra.* (CASTRO, 2003, p. 313).

O primeiro verso do poema reitera os papéis destinados a homens e mulheres, discutidos no capítulo anterior. A mulher, desprovida de desejo sexual, deve atender as necessidades supostamente instintivas do homem, com a intenção de salvá-lo. Afirma Lloret (2006, p. 187):

Aunque para todos, hombres y mujeres, se presenta la sexualidad sólo en función de la procreación y siempre desde una perspectiva negativa, hasta tal punto que se la negaba, lo cierto es que todo este entramado ideológico se hace mucho más restrictivo en lo tocante a la mujer que al varón, al que, hasta cierto punto, se disculpa, al aceptar que era un instinto natural y, por tanto, difícil de domeñar, pero, dado que la mujer, la “buena mujer”, no lo poseía, a ella era a la que le correspondía apaciguar al varón para salvarlo.

Estamos diante da criação de uma dupla moral sexual que, assim como as demais diretrizes que regiam a sociedade do século XIX, limitava e regulava a vida e, por conseguinte, construía uma cultura da mulher:

El modelo ortodoxo de la sexualidad femenina es una plasmación de un ideal soñado/creado por el varón. Esta pureza/castidad de la mujer incita/excita al varón, que lucha por conseguirla, con todas las contradicciones que ello le supone, puesto que a veces lograr esa conquista significa que ella descienda del altar en que el hombre la ha colocado, y por tanto rebaja su interés e incluso elimina el deseo que hasta ese momento le había obsesionado. (LLORET, 2006, p. 181).

Essa “*sed de amores*” associa-se à incitação e excitação apontadas por Lloret. A separação lógica do primeiro verso, em que “*dejaste*” também completa o sentido do verso seguinte, reitera a responsabilidade da mulher pela excitação do homem, como se a “*sed*” fosse consentida ou até provocada pela mulher. É esse um conceito muito antigo. O contato com a mulher esgota e polui o melhor do varão. Por esse motivo, muitos santos padres da igreja defenderam os princípios da castidade e do celibato já em plena Idade Média. A mulher precisava ser mantida muito longe. Era o único meio de conseguir resistir a um princípio de sedução que lhe era inerente. A mulher era corpo e sensualidade, o homem, cérebro e alma.

A concessão da mulher no poema de Rosalía, seguindo essa mesma proposta, ocorre na incitação da sede e no ato de saciá-la (*que la apagase en tu boca*). Nesse ponto, porém, podemos julgar interessante a contradição do padrão de feminilidade no século XIX, haja vista as inúmeras privações impostas às mulheres coexistindo com a responsabilidade de defesa da honra familiar.

O primeiro verso também prenuncia todo o campo semântico em torno do qual se desenvolverá a temática da desonra. Vê-se a reincidência de palavras relacionadas ao líquido (*sed, sediento, secar, fuente, enlodar, beber*), metaforizando o caráter fugidio da honra, como se ela própria fosse líquida e dificilmente apreendida entre as mãos.

A honra, como é possível verificar nos poemas analisados até então, é um elemento recorrente nos textos em que a mulher está em evidência. Nas leituras dos poemas “*Miña santiña*” e “*Vinte unha crara noite*” discutiu-se a centralidade da honra nos discursos proferidos acerca da mulher pela igreja e pelo homem, respectivamente. Em “*Sed de amores tenía, y dejaste*” o tema da honra é novamente abordado a partir da relação simbólica de signos relativos à lama (*enlodar*). Deste modo, pode-se verificar que entre os poemas citados ocorre um diálogo intertextual que se explicita nos trechos a seguir:

*Lama con honra
non mancha nada,
nin seda limpa
honra emporcada.* (CASTRO, 2001, p. 59-63).

*“Coida, miña meniña,
Das prácticas que dás,
que donde moitos cospén,
lama fan.”* (CASTRO, 2001, p. 86-88).

*No volverá, te lo juro;
desde que una fuente enlodian
con su pico esas aves de paso,
se van a beber a otra.* (CASTRO, 2003, p. 313).

Para Bakhtin (1992, p. 331), todo texto possui dois polos, o primeiro diz respeito ao código, à língua na qual é produzido, sendo portanto de caráter reproduzível. Os elementos linguísticos são neutros a respeito da segmentação do enunciado, ao passo que o segundo polo não entra no âmbito linguístico e filológico, mas é relativo a tudo que é extratextual, ou seja, consideram-se as condições de produção, desde o emissor até os aspectos históricos, sociais, temporais, espaciais, que determinam a configuração das vozes presentes no enunciado. Os elementos extratextuais são irreproduzíveis, de modo que enunciados iguais, do ponto de vista

da língua, emitidos em diferentes condições não apresentam o mesmo significado. Entretanto, a relação dialógica entre textos é possível sempre que houver um elemento extratextual que os aproxime, conforme afirma Bakhtin (1992, p. 342):

Dois enunciados distintos confrontados um com o outro, ignorando tudo um do outro, apenas ao tratar superficialmente um único e mesmo tema entabulam, inevitavelmente, uma relação dialógica entre si. Ficam em contato, no território de um tema comum, de um pensamento comum.

A partir da afirmativa bakhtiniana e da leitura dos trechos dos poemas supracitados, pode-se inferir que o contato dialógico entre eles ocorre no polo dos elementos linguísticos, visto que o campo semântico é coincidente, e no polo dos elementos extratextuais aborda-se o papel da mulher como detentora da honra familiar. Contudo, as vozes solicitadas para o tratamento do tema em cada um dos poemas divergem quanto aos papéis sociais que desempenham, modificando o tom e o sentido dos enunciados.

Nos poemas “*Miña santiña*” e “*Vinte unha crara noite*”, o discurso acerca da honra e como proceder para conservá-la é proferido pela santa e pelo homem. Em ambos os poemas ocorre uma espécie de julgamento das atitudes da mulher, e tanto a santa quanto o homem impõem sua voz com o discurso revestido de autoridade. Para Bakhtin (1992), o discurso autoritário desempenha um papel em todos os âmbitos sociais e estabelece o tom para a ação humana em dada esfera da vida. Desobedecer ao discurso autoritário é possível, contudo, enquanto permaneça completamente autoritário é impossível discutir com ele. Por definição, ele impede as relações dialógicas e é percebido como herdado e inquestionável. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 233).

Em contrapartida, a afirmação individual do eu-lírico (*pero yo sé también*) em “*Sed de amores tenía, y dejaste*” causa a sensação de verossimilhança, como se o próprio eu-lírico tivesse vivido algo semelhante e compartilhasse as marcas do dano sofrido por sua interlocutora. Entendemos, pois, que ocorre certa identificação entre eu-lírico e essa interlocutora. Ainda que não existam marcas discursivas que comprovem esta hipótese, tal identificação pressuposta leva-nos a pensar num eu-lírico feminino, uma mulher que pela experiência, conhece o sofrimento de outra, mais jovem.

Acerca das relações intertextuais, o texto rosaliano remete-nos à passagem bíblica em que Jesus conversa, a beira do poço de Sicar, com uma mulher samaritana:

Os fariseus ouviram falar que Jesus estava fazendo e batizando mais discípulos do que João, embora não fosse Jesus quem batizasse, mas os seus

discípulos. Quando o Senhor ficou sabendo disso, saiu da Judeia e voltou uma vez mais a Galileia.

Era-lhe necessário passar por Samaria. Assim, chegou a uma cidade de Samaria, chamada Sicar, perto das terras que Jacó dera a seu filho José. Havia ali o poço de Jacó. Jesus, cansado da viagem, sentou-se à beira do poço. Isto se deu por volta do meio dia.

Nisso veio uma mulher samaritana tirar água. Disse-lhe Jesus: “Dê-me um pouco de água”. (Os seus discípulos tinham ido à cidade comprar comida.)

A mulher samaritana lhe perguntou: “Como o senhor, sendo judeu, pede a mim, uma samaritana, água para beber?” (Pois os judeus não se dão bem com os samaritanos.)

Jesus lhe respondeu: “Se você conhecesse o dom de Deus e quem lhe está pedindo água, você lhe teria pedido e ele lhe teria dado água viva.”

Disse a mulher: “O senhor não tem como tirar água, e o poço é fundo. Onde pode conseguir essa água viva? Acaso o senhor é maior do que o nosso pai Jacó, que nos deu o poço, do qual ele mesmo bebeu, bem como seus filhos e seu gado?”

Jesus lhe respondeu: “Quem beber desta água terá sede outra vez, mas quem beber da água que eu lhe der nunca mais terá sede. Ao contrário, a água que eu lhe der se tornará nele uma fonte de água a jorrar para a vida eterna.”

A mulher disse: “Senhor, dê-me dessa água, para que eu não tenha mais sede, nem precise voltar aqui para tirar água.”

Ele lhe disse: “Vá, chame o seu marido e volte.”

“Não tenho marido”, respondeu ela.

Disse-lhe Jesus: “Você falou corretamente, dizendo que não tem marido. O fato é que você já teve cinco; e o homem com quem agora vive não é seu marido. O que você acabou de dizer é verdade.”

Disse a mulher: “Senhor, vejo que é profeta. Nossos antepassados adoraram neste monte, mas vocês, judeus, dizem que Jerusalém é o lugar onde se deve adorar”.

Jesus declarou: “Cria em mim, mulher; está próxima a hora em que vocês adorarão o Pai nem neste monte, nem em Jerusalém. Vocês, samaritanos, adoram o que não conhecem; nós adoramos o que conhecemos, pois a salvação vem dos judeus.” (Jo 4.1-22)

No texto bíblico e segundo a leitura cristã, esta passagem contém ensinamentos de superação dos preconceitos sócio-culturais. No entanto, em “*Sed de amores tenía, y dejaste*” entendemos que a citação do discurso bíblico (*¡piadosa samaritana! / samaritana piadosa.*) converte-se, de certo modo, em paródia nos termos de Bakhtin (2010). Ao retomar o discurso bíblico, o “*estilo de outrem*” torna-se objeto de representação. Assim, afirma Bakhtin (2010, p. 367):

O autor vê a limitação e a incompletude então em moda da visão de mundo e da linguagem [...], vê o seu aspecto cômico, artificial e discordante [...] mas ao mesmo tempo ele pode expressar toda ordem de reflexões e observações importantes apenas com a ajuda desta “linguagem”, apesar de saber de suas condenações históricas como um todo.

Entendemos que ao parodiar a passagem bíblica, pretende-se questionar os ensinamentos presentes na tradição cristã, que por sua vez, estão impregnados no repertório discursivo do ocidente. Desse modo, ao referir-se à moça como samaritana piedosa, o eu-lírico lhe confere uma imagem de tripla marginalidade. Ela carrega o peso de ser mulher numa sociedade patriarcal, é identificada a uma mulher de conduta moral duvidosa (*O fato é que você já teve cinco; e o homem com quem agora vive não é seu marido.*), e ainda pertence a um povo, o povo de Samária, considerado inferior pelos judeus (*“Como o senhor, sendo judeu, pede a mim, uma samaritana, água para beber?”*).

No texto bíblico, constrói-se uma alegoria acerca da salvação (*“Se você conhecesse o dom de Deus e quem lhe está pedindo água, você lhe teria pedido e ele lhe teria dado água viva”*) articulando a imagem da água. Assim, revestida de recursos próprios da paródia, a água no texto relaciona-se à honra, de tal maneira que a leitura do texto bíblico, posteriormente à leitura de *“Sed de amores tenía, y dejaste”*, adquire novos significados. A sede de amor, que nada mais é do que o desejo sexual e motivo da futura desonra da moça, pode ser associada à sede que sentia Jesus a beira do poço de Sicar (*Jesus, cansado da viagem, sentou-se à beira do poço [...]. Nisso veio uma mulher samaritana tirar água. Disse-lhe Jesus: “Dê-me um pouco de água”*).

Sendo identificada a uma mulher que já teve muitos companheiros, de vida sexual ativa e, portanto, transgressora da ordem social vigente, a moça do poema rosaliano não pode saciar a sede do homem, mesmo pagando-lhe com a própria desonra (*Sed de amores tenía, y dejaste/que la apagase en tu boca [...] que si el sediento volviere*). Do mesmo modo, a água que a mulher samaritana poderia oferecer a um homem judeu também não era suficientemente boa para saciá-lo (*“Quem beber desta água terá sede outra vez”*).

Observamos a reiteração da não-saciedade no uso da metáfora dos pássaros migrantes, sempre em busca de alimento, que contaminam a fonte onde bebem. No poema *“Sed de amores tenía, y dejaste”*, o homem é comparado a uma ave migratória e, como mencionado anteriormente, as fontes possuem significado especial para o povo galego, haja vista a simbologia da água como princípio da vida e da fertilidade. Essa água contaminada pelo pássaro nos conduz à imagem da fonte e da água, associadas ao elemento feminino. Nessa dimensão simbólica, a água poluída nada mais é do que a metáfora da mulher desonrada.

Por volta de 700 a.C., instaurou-se certa rivalidade entre samaritanos e judeus, devido a disputas políticas e religiosas. O povo judeu relacionava-se com os samaritanos de modo a diminuí-los, fato que explica o espanto da mulher samaritana ao ser interpelada por um

homem judeu. A hierarquia social explícita no diálogo do poço de Sicar assemelha-se à inferioridade a que é reduzida a mulher no poema “*Sed de amores tenía, y dejaste*”, pois a desonra obriga-a a entender qual é o seu papel na sociedade galega do século XIX.

A mulher samaritana comete alguns enganos ao longo da conversa com Jesus como, por exemplo, não saber que sua vida privada era do conhecimento dele, e o mais importante, o desconhecimento sobre o verdadeiro lugar de adoração e a entidade que deve ser adorada. A sucessão de enganos cometidos pela mulher deflagra sua inaptidão para compreender qualquer tema que não fosse superficial. Assim como a mulher do poema rosaliano, que parece desconhecer as consequências da desonra.

Nesse sentido, o tema do *conhecimento* assume dupla leitura. Por um lado, questiona-se a educação destinada às mulheres em toda a sua precariedade, seja a educação formal, seja a formação do indivíduo a partir das relações sociais. Acerca da educação das mulheres, observa Kate Millett (1969, p. 27):

Também com as mulheres, reconheceu-se pouco a pouco que os serviços de uma esposa um pouco instruída eram mais agradáveis do que os de uma companheira analfabeta. Uma pequena parcela de instrução valia mais do que a ignorância crassa; e enquanto a desigualdade se mantivesse, os maridos podiam dormir tranquilos. De resto, não se pretendia que a educação das mulheres fosse além de um certo grau elementar, bastava dar-se-lhes um verniz superficial. E, na maior parte dos casos, esta educação acentuava, de modo cínico e deliberado, a virtude — palavra que significava obediência, servilismo e inibição sexual, perigosamente próxima da frigidez.

Por outro lado, o eu-lírico faz uma crítica à jovem na medida em que não acredita no aprendizado decorrente da experiência (*pero yo sé también [...] que si el sediento volviese [...] su sed de nuevo apagaras*).

Considerando a possibilidade de uma dupla leitura do tema do *conhecimento*, entendemos que a precariedade da educação da mulher inviabiliza a reflexão crítica acerca do dano que lhe foi causado, visto que sua conduta está submetida a padrões e normas rígidas, legitimadas pelo discurso monológico da religião, do Estado e da ciência, além da reflexão sobre si mesma.

No poema, duas consciências são articuladas, o eu-lírico e a mulher para quem essa voz fala. O primeiro, dada a possibilidade de sua experiência/vivência, permite ao leitor vê-lo como uma voz autônoma e consciente de sua condição social e de certo modo, pode ser identificada como uma voz de mulher. Já a segunda não tem expressão direta, mas sua condição está explícita pela voz do eu-lírico.

Segundo Bakhtin (1992) a consciência de cada indivíduo constrói-se a partir das relações estabelecidas com o *outro*, visto que a posição do *outro* lhe permite uma percepção diferenciada daquela que o *eu* tem de si, e ambas as imagens são parciais. Desse modo, a consciência do *eu* constitui-se da sua visão sobre si, o *eu-para-mim*, e da visão que o *outro* tem do *eu*, o *eu-para-o-outro*.

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver [...], o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 1992, p. 43).

O constante excedente da visão de ambos é condicionado pelo lugar que ocupam, impossibilitando qualquer tentativa de fusão de ambas as consciências. E tal excedente comporta uma visão acabada do *outro*, tal e qual acontece na relação entre *autor* e *herói*. Esse diálogo resulta em atos de contemplação estética em que um deve colocar-se no lugar do outro, com o intuito de ver o mundo através de seu sistema de valores e completar-lhe o horizonte com as informações que constituem o excedente de visão, de modo a “emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe”. A identificação descrita não deve acarretar a perda do lugar que cada indivíduo ocupa, mas ser entendida e vivida como “conhecimento produtivo, tanto ético quanto estético.” (BAKHTIN, 1992, p. 46). Neste sentido, afirma Bakhtin (1992, p. 55):

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano de existência.

Na interdependência dos indivíduos para conhecer a si próprios e suplementar um ao outro permite o ato estético na vida diária, visto que os indivíduos constroem imagens acabadas sobre os outros, tal e qual na criação de textos literários. Criadas essas imagens, o indivíduo retorna para sua posição dotado de elementos da visão do outro. Assim, a reprodução discursiva, que pode encaminhar o indivíduo para práticas monológicas, está abolida, pois se cria algo novo. Exemplifica Bakhtin (1992, p. 45-46):

Quando tenho diante de mim um homem que está sofrendo [...] me identifico com o outro, vivencio *sua* dor precisamente na categoria do *outro*, e a reação que ela suscita em mim não é o grito de dor, e sim a palavra de reconforto e o ato de assistência.

Pensando num possível percurso de construção da consciência e individualidade da mulher na poesia de Rosalía de Castro, no capítulo anterior discutimos tal imagem desde posicionamentos sociais distintos. No poema “*Sed de amores tenía, y dejaste*”, consideramos a possibilidade de uma conversa entre mulheres que compartilham experiências similares, o que sugere a formação gradual da individualidade da mulher, até que essa assuma sua posição, narrando o que vê desde o lugar que ocupa e os atos que o contato dialógico com os outros lhe suscita. O momento seguinte à tomada de consciência do *eu-para-mim* e do *eu-para-outro* pode ser verificado no poema a seguir.

A xusticia pola man

*Aqués que tén fama de honrados na vila,
roubáronme tanta brancura que tiña;
botáronme estrume nas galas dun día,
a roupa de cote puñéronme em tiras.*

*Nin pedra deixaron en donde eu vivira;
sin lar, sin abrigo, morei nas cortiñas;
ó raso cas lebres dormín nas campías;
meus fillos..., ¡meus anxos...!, que tanto eu quería,
¡morreron, morreron ca fame que tiñan!*

*Quedéi deshonrada, mucháronme a vida,
fixéronme un leito de toxos e silvas;
i en tanto, os raposos de sangre maldita,
tranquilos nun leito de rosas dormían.*

— ¡Salvádeme, oh, xueces! – berréi... ¡Tolería!
De min se mofaron, vendéume a xusticia.
— Bon dios, axudáime – berréi, berréi inda...
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.

*Estonces, cal loba doente ou ferida,
dun salto com rabia pilléi a fouciña,
rondéi paseniño... ¡Ne as herbas sentían!
I a lúa escondíase, i a fera dormia
cos seus compañeiros em cama mullida.*

*Miréinos con calma, i as mans estendidas,
dun golpe, ¡dun soio!, deixéinos sin vida.
I ó lado, contenta, sentéime das vítimas,
tranquila, esperando pola alba do día.*

*I estonces..., estonces cumpréuse a xusticia:
eu, neles; i as leises, na man que os ferira. (CASTRO, 2003, p. 171).*

O ponto de vista pelo qual a sequência de fatos é narrada no poema, colocam o eu-lírico numa posição racional e valorativa de si e da realidade circundante. A personagem que fala pode ser identificada com uma voz de mulher em diversos trechos (*Quedêi deshonorada/ [...] Estonces, cal loba doente ou ferida,/ [...] I ó lado, contenta, sentéime das vítimas,*), e não se configura como uma voz resignada ou desconhecadora da sua condição. A personagem “mulher”, cunhada ao longo dos poemas estudados, alcançou sua autoconsciência a partir das relações dialógicas estabelecidas com outras consciências que compõem a realidade em que vive. Em consonância com o pensamento bakhtiniano, Simone de Beauvoir (1967, p. 494) afirma:

A mulher não se define nem por seus hormônios nem por misteriosos instintos e sim pela maneira por que reassume, através de consciências estranhas, o seu corpo e sua relação com o mundo. [...] Por certo não se deve crer que baste modificar-lhe a situação econômica para que a mulher se transforme: esse fator foi e permanece o fator primordial de sua evolução; mas enquanto não tiver acarretado as consequências morais, sociais, culturais etc. que anuncia, e exige, a nova mulher não poderá surgir.

As vozes que atuam neste poema, ou “consciências estranhas”, responsáveis pela criação da realidade ficcional da personagem, são explicitadas nos primeiros versos. Os “honrados”, assim definidos ironicamente pelo eu-lírico, certamente compõem o grupo daqueles que disseminam discursos monologicamente autoritários, definem a ordem e, por conseguinte, a conduta que os demais devem seguir. Para além de se configurar como uma consciência diferente daquela do eu-lírico, que por si só define uma relação dialógica, o grupo dos honrados encontra-se em verdadeira oposição à voz da mulher, voz subalterna justificada tanto pela condição da mulher no século XIX quanto pelo tratamento que a mulher recebe de tal grupo no âmbito ficcional. Essas posições, voz dominante e voz subalterna, estão em embate, relação que agrava o desenrolar da ação narrada no poema, como afirma Bakhtin (2008, p. 119):

Todas as instituições sociais e culturais, camadas, classes e relações familiares são apenas posições em que pode encontrar-se o homem eterno e igual a si mesmo. As tarefas, ditadas pela sua eterna natureza humana – a autoconservação, pela sede de vitória e criação, pela sede de posse e amor sensual, determinam o enredo na aventura.

A expressão da mulher, após atingir a consciência, não poderia ser outra senão a anunciada pelo título dado ao poema em análise, cumprir a justiça pelas próprias mãos, posto

que a realidade circundante não oferece condições igualitárias de justiça à mulher. Assim como a honra, a justiça é um tema frequente na obra rosaliana, visto que em diversos momentos, a escritora galega constrói uma voz que, liricamente, defende a luta por melhores condições de vida para as camadas mais pobres e oprimidas da população galega.

Para Rosalía la palabra justicia carece de sentido, duda de la imparcialidad de sus semejantes para juzgar equitativamente las diversas situaciones que se ofrecen en la vida, en la que siempre triunfa la injusticia. [...] Pero a pesar de su convencimiento de lo injusto de la conducta humana, insiste Rosalía en buscar la justicia... en vano, porque de ella sólo existe palabra. (DÍAZ, 1976, p. 22-23).

Nesta busca incessante por justiça, o poema “*A xusticia pola man*” organiza-se em torno da reparação da desonra estabelecendo, inevitavelmente, relações interdiscursivas com os poemas já discutidos “*Vinte unha crara noite*” e “*Sed de amores tenía, y dejaste*”, na medida em que ambos os textos tratam o tema da desonra da mulher. Entretanto, apenas em “*A xusticia pola man*” a mulher tem a possibilidade de expor seu posicionamento e reparar o dano sofrido, ainda que essa reparação seja questionável, pois repete o ciclo da violência.

Analogamente aos textos analisados anteriormente, o campo semântico da honra relaciona signos relativos à limpeza ou sujeira, como podemos verificar nos versos “*roubáronme tanta brancura que tiña;/botáronme estrume nas galas dun día,*”.

Segundo Lloret (2006, p.193), a exaltação da pureza como qualidade essencial da mulher, ao longo do século XIX, estendia-se à representação física do ideal de beleza feminina, bem como a tudo que a rodeava. Desse modo, o branco converteu-se na cor da jovem, no traje da primeira comunhão, da apresentação à sociedade e das bodas, refratando os moldes desejados ao seu comportamento, modo de falar, gesticular e observar. Nesses moldes não há lugar para gestos violentos nem agressividade, visto que o processo de domesticação daquela que representa o ideal do homem está concluído.

La blancura de la tez femenina, símbolo de la ociosidad hogareña, presupone culturalmente que la mujer que la posee ha tenido escasas posibilidades de salir de su hogar, con lo cual son pocos los contactos con personas ajenas a su familiar, especialmente hombres. Y así, la tez blanca se convierte culturalmente en el símbolo de la belleza, del ocio hogareño y de la virtud de la castidad. (ARTACHO apud LLORET, 2006, p. 193).

Ao afirmar que lhe roubaram a brancura que possuía, o eu-lírico refere-se, naturalmente, à perda da honra, das virtudes que a qualificam como mulher honesta para os outros, de modo que está sujeita à humilhação e vergonha pública. Nesse caso, a mulher não

foi vítima apenas da espoliação física e moral. Com o roubo da sua brancura (metonímia da própria honra) sofreu também espoliação material e afetiva, uma vez que lhe destruíram a casa, o lar de seus filhos, mortos de fome em decorrência das perdas sofridas.

A humilhação pública é reiterada no verso seguinte “*botáronme estrume nas galas dun dia,*”. Este verso é passível de, ao menos, duas leituras: o eu-lírico é alvo do arremesso de estrume justamente no traje que só se usa um dia: o vestido de noiva, fato que reitera o manchar da honra. Ou ainda esse sujeito é expulso, tal e qual estrume, de seu dia de festa de casamento. Ambas as leituras deflagram as consequências vexatórias a que está submetida a mulher dita desonrada. Porém, a primeira interpretação permite ainda pensar no significado da palavra “estrume”, composição de esterco e folhas apodrecidas, utilizada para fertilizar a terra.

Sabe-se que a fertilização da terra é apenas um dos procedimentos no vasto processo entre plantação e colheita, e o surgimento da vida pode ser observado a olho nu. Assim, entendemos que o nascimento da consciência da mulher é metaforizado nos elementos relativos ao processo de plantação e colheita, como sugerem os versos: fertilização da terra com estrume, “*botáronme estrume nas galas dun dia*”; preparação das valas para a sementeira aproxima-se da imagem da roupa rasgada em tiras, “*a roupa de cote puñéronme em tiras.*”; a morada no pequeno espaço da horta, “*sin lar, sin abrigo, morei nas cortiñas*”; a presença de pequenos animais que se alimentam das plantações, “*ó raso cas lebres dormín nas campías*”; a invasão de ervas daninhas ou arbustos espinhosos, “*fixéronme un leito de toxos e silvas*” o germinar, a eclosão abrupta e silenciosa da semente, “*dun salto com rabia pilléi a fouciña,/rondéi paseniño... ¡Ne as herbas sentían!*”.

No “território selvagem” em que se encontra a crítica feminista, pode-se associar a metáfora da planta para a autoconsciência da mulher à tendência essencialista ou até mesmo ao pensamento ilustrado, que a relaciona com a Natureza. Contudo, esclarecemos que essa proposta de leitura, em momento algum, pretende estabelecer relações essenciais entre mulher-natureza, mulher-planta, mulher-irracionalidade; ao contrário, propomos uma leitura processual da tomada de consciência, nos moldes bakhtinianos, dotada de uma série de etapas e dependente de condições externas.

Ao tratar do processo de autoconsciência, Bakhtin (2008) não estabelece distinções de gênero entre os indivíduos, posto que todos os indivíduos têm condições para se relacionar dialogicamente e assim alcançar a consciência de si e do outro. Em consonância com essa proposta, à voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro não se pode conferir uma imagem

integral e fechada, pois é uma voz em formação e o modo como ocorre esse processo pode ser verificado no poema “*A xusticia pola man*”.

Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela personagem. (BAKHTIN, 2008, p. 54).

A oposição entre a nova vida alcançada juntamente com a tomada de consciência de si assim como a morte dos filhos e dos algozes, reitera a metáfora da autoconscienciação da mulher, descrita a partir das relações que guarda com a germinação. Notamos uma espécie de morte fecunda, como se a degradação do ser fosse imprescindível para sua futura exaltação, semelhantemente ao ciclo da vida de uma planta.

Dada a tragédia relatada no poema, não podemos utilizar o conceito de carnavalização da literatura discutido por Bakhtin em diversos momentos da sua obra, porém a questão da vida e da morte, no contexto dos estudos acerca da carnavalização, pode ser aplicada no poema “*A xusticia pola man*”. Segundo Bakhtin (2008, p. 140):

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante todo o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade.

A supressão das desigualdades hierárquicas ressurgiu no poema rosaliano quando o eu-lírico transforma-se em fera (*Estonces, cal loba doente ou ferida,*), tal como seus opressores (*i en tanto, os raposos de sangre maldita,*). Justamente no momento em que esse eu-lírico nasce para sua consciência, as desigualdades são suspensas. O comportamento, o gesto e qualquer palavra libertam a voz da mulher das posições hierárquicas que a determinavam. Tal supressão é renovada quando se trata da inoperância das instituições relativas à justiça (— *¡Salvádeme, oh, xueces! – berréi... ¡Tolería! De min se mofaron, vendéume a xusticia./— Bon dios, axudáime – berréi, berréi inda.../Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.*).

Em “*A xusticia pola man*” a mulher, como loba ferida, é simbolicamente coroada quando assassina os antigos reis, destronados pelo golpe certo da foice desembainhada pelo eu-lírico. Sobre a ação carnavalesca da coroação e posterior destronamento, conceitua Bakhtin (2008, p.142):

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). [...] Por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento. E assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva da negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento.

Nesse ciclo de coroação-destronamento, o poema retrata o movimento de morte e renovação da seguinte forma: a morte dos filhos e a morte simbólica do eu-lírico, “*meus fillos..., ¡meus anxos...!, que tanto eu quería,/¡morreron, morreron ca fame que tiñan!/Quedéi deshonorada, mucháronme a vida*”. A vida, como um salto, é alcançada ao fim do processo de tomada de consciência da mulher: “*Estonces, cal loba doente ou ferida,/dun salto com rabia pilléi a fouciña,*”. Enfim, a morte dos algozes resulta o desfecho final perante as atrocidades sofridas: “*Miréinos con calma, i as mans estendidas,/dun golpe, ¡dun soio!, deixéinos sin vida.*” O eu-lírico, ao cumprir a justiça com as próprias mãos, recupera sua honra, sua brancura, simbolizada pela claridade do nascer do dia (*I ó lado, contenta, sentéime das vítimas,/tranquila, esperando pola alba do dia.*).

Lembremos que no poema “*Sed de amores tenía, y dejaste*”, pela primeira vez em nosso *corpus*, o ato estético de visão da mulher é concebido a partir de uma perspectiva crítica da posição social ocupada pelas mulheres, dada a ironia do texto. O retrato feito desde essa posição crítica, no entanto, acusa a aceitação do padrão de comportamento ditado às mulheres que ora se rompe, com o poema “*A xusticia pola man*”.

De acordo com as discussões realizadas no primeiro capítulo desta pesquisa e durante as análises dos textos rosalianos, outorgar a posse da honra familiar à mulher, no século XIX, significa conferir-lhe status e essencial importância para a manutenção da ordem social que, contraditoriamente, impede-lhe o questionamento da subalternidade que esta mesma ordem lhe impõe. Todavia, quando a mulher, desde a posição subalterna em que se encontra, dialoga com uma consciência crítica acerca da sua posição, inevitavelmente, adquire a consciência do *eu-para-o-outro*, desvinculada do discurso patriarcal que lhe determinava o comportamento até então.

A aquisição de uma nova visão de si e do mundo permite à mulher um novo comportamento, uma nova ação diante das limitações monologicamente justificadas por diversas instituições sociais, como observamos no poema “*A xusticia pola man*”. Após a tomada de consciência de si, as consequências da desonra não são aceitas, pelo contrário, são

alvo da aplicação de uma justiça fundamentada na igualdade entre os indivíduos, ainda que se constitua como uma vingança e seja executada pelas próprias mãos.

3.2 Metalinguagem e autoconsciência

Na poesia rosaliana, o processo de autoconsciência evidencia-se também quando se aborda o tema do fazer poético da mulher, tendo em vista que a mulher escritora encontra obstáculos para a expressão de temas que ultrapassem os limites estabelecidos pela tradição literária masculina, limitada pelo padrão de comportamento patriarcal.

Para Octávio Paz (1967, s/p):

El poeta no ve en sus imágenes la revelación de un poder extraño. A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. Movido por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le rehúsa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico.

Ao afirmar que a poesia também é teoria da poesia, o autor e teórico mexicano nos sugere que a poesia pode ser considerada, também, uma reflexão acerca do fazer poético, adquirindo, portanto, função metalinguística. Nesse sentido, pretendemos analisar os seguintes poemas, observando como a metalinguagem abre caminhos para a representação do indivíduo na sua autoconsciência e auto-enunciação, na medida em que a escrita poética também se revela como um processo de autoconsciência.

*Daquelas que cantan as pombas i as frores,
todos din que teñen alma de muller.
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡ai!, ¿de qué a teréi? (CASTRO, 2003, p. 127).*

Se em algum momento, os críticos literários tiveram dúvida acerca da genialidade de Rosalía de Castro, seja de sua destreza formal, seja da capacidade de articulação de temas desvinculados da poesia folclórica, “*Daquelas que cantan as pombas i as frores,*”, esse poema de apenas quatro versos questiona justamente a crítica literária, território autenticamente masculino e disseminador de discursos misóginos. A crítica feita nesse texto constrói-se em torno de uma interrogativa retórica e ousada: qual seria o terceiro gênero a que pertencem as desertoras do código patriarcal?

Era mucho atrevimiento de Rosalía. Como cantora de las costumbres y bellezas de la región podía ser objeto de elogios; pero usar la lengua gallega como poeta de altos vuelos, en temas metafísicos, íntimos y universales, era algo insólito, que no debía permitirse. (DÍAZ, 1976, p. 35).

O primeiro verso retoma a discussão acerca do que é permitido às mulheres escrever. Nesse momento, Rosalía resgata a tendência de uma escrita referenciada na vida que foi destinada às mulheres, com temas próprios da vida privada ou que reiteram o lugar da mulher na sociedade. Essa tendência é delimitada por dois signos que reafirmam o discurso de domesticação da mulher, haja vista que as “*pombas i as frores*” vinculam a mulher à Natureza, como apregoavam os iluministas. Pombas e flores, ademais, são passíveis de dominação e domesticação pela ação humana. Assim, as pombas podem ser criadas em cativeiros e são mães dedicadas e cuidadosas com as crias; já as flores podem ser cultivadas em vasos para o adorno da sala de jantar burguesa, papel muito próximo aos aspectos decorativos da mulher burguesa, mas também ao seu papel procriador e articulador da ordem doméstica.

Para além de uma analogia entre pombas, flores e mulheres, a poesia rosaliana, como tentamos demonstrar em nossas leituras, sempre esteve atrelada à discussão dos problemas que acometem a sociedade. No caso “*Daquelas que cantan as pombas i as frores,*” é necessário observar igualmente como tal analogia dialoga com o protesto social rosaliano, quer dizer, indagar como a utilização da imagem pomba-flor-mulher invoca a participação da mulher na sociedade do século XIX. De acordo com María Pilar García Negro (2010, p. 171):

Todos eles atributos que acaen, como a luva á man, ao tipo feminino estabilizado e defendido por todo o aparato de produción e reprodución ideolóxica: a boa muller, en suma. Mais tanto un como outro obxecto partillan aínda outro semantema fundamental: son prescindíbeis, son facultativos: hai casa, hai morada, hai sociedade con ou sen animais domésticos e adornos florais.

Interessante, ainda, verificar como se inicia o verso que delimita a tendência estética da produção literária de mulheres, “*Daquelas*”. A utilização do pronome demonstrativo em terceira pessoa marca a posição próxima da pessoa a quem se fala ou a posição distante daquela da qual se fala, de tal maneira que o eu-lírico, uma escritora, declara-se distante ou alheia a tal tendência estética.

Sobre a escrita produzida por mulheres, vinculada às condições de produção do universo literário permeado por premissas patriarcais, afirma Beauvoir (1967, p. 479):

Um dos domínios que exploraram com mais amor é o da Natureza; para a moça, para a mulher que ainda não abdicou tudo, a Natureza representa o que a própria mulher representa para o homem: ela mesma e sua negação, um reino e um lugar de exílio: ela é tudo sob a figura do outro. É falando das charnechas ou das hortas que a romancista nos revela mais intimamente sua experiência e seus sonhos. Muitas há que encerram os milagres da seiva e das estações em vasos, em canteiros; outras, sem aprisionar plantas e bichos, tentam, entretanto, apropriar-se deles pelo amor atento que lhes dedicam [...]. Mais raras são as que abordam a Natureza em sua liberdade inumana, que tentam decifrar-lhe as significações estranhas e que se perdem a fim de se unir a essa outra presença. [...] Com mais razão podemos contar nos dedos as mulheres que ultrapassaram o dado à procura de sua dimensão secreta [...] Elas não contestam a condição humana porque mal começam a poder assumi-la integralmente. É o que explica que suas obras careçam geralmente de ressonâncias metafísicas e também de humor negro; elas não põem o mundo entre parênteses, não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério. [...] Não é um destino que a limita: pode-se compreender facilmente por que não lhe foi dado — por que não lhe será dado talvez durante muito tempo ainda — atingir os mais altos cimos.

Vemos, pois, que a atividade da escrita da mulher também está sujeita aos padrões de comportamento do momento em que vive. Conforme afirma Beauvoir, assumir integralmente sua condição humana, o que em termos bakhtinianos poderia ser chamado de autoconsciência, mostra-se como fator elementar à escrita desvinculada das normas patriarcais.

No terceiro verso, a referência direta à sua interlocutora, a Virgem da Paloma – imagem de invocação mariana, situada na *calle de la Paloma*, em Madri –, não indica um pedido de socorro a uma entidade que, em vida, tenha defendido a causa das mulheres. Entendemos que a menção à Virgem da Paloma é uma construção irônica, pois o signo linguístico espanhol “*paloma*”, fora o nome da conhecida Virgem e de numerosas mulheres na Espanha, corresponde na sua acepção minúscula à “*pomba*”, do galego ou do português.

A citação de uma imagem típica da Igreja Católica propicia igualmente dupla leitura do signo “alma”. No contexto dos estudos bakhtinianos, a noção de alma relaciona-se com a formação da consciência:

A expressão *minha alma* deve, pois, ser vista como uma espécie de paradoxo ou oximoro, porque a alma resulta de um processo complexo no qual os outros me finalizam e eu incorporo a finalização que fizeram de mim. Eis por que minha alma é simultaneamente “social” e “individual”. Minha alma é um momento do meu eu interior, aberto-acabado, orientado para tarefas (meu espírito) que alguma outra consciência temporariamente estabilizou, incorporou, encerrou em fronteiras e restituiu a mim como um dom. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 207).

Desta forma, entendemos que a alma é resultado da interação dialógica entre indivíduo e sociedade, e assim a consideramos em nossa leitura. Em contrapartida, a doutrina cristã

versa que a alma é criada por Deus e implantada no corpo no momento da concepção. Sendo uma criação divina, entendemos que a interação dialógica em nada altera a configuração da alma, de modo que o gênero, por exemplo, é determinado ao indivíduo na fase intra-uterina de sua vida. Sob essa leitura, o questionamento do eu-lírico pelo gênero de sua alma não recebe resposta, fato que ratifica a menção irônica a uma figura do catolicismo.

Já no segundo verso, indica-se quem profere o julgamento sobre a escrita feminina, “*todos*”. Nos capítulos anteriores, vimos que diversas vozes sociais confluíam para a construção do modelo ideal de mulher, o que qualifica toda a sociedade como pertencente ao quantificador absoluto “*todos*”. Assim, como afirma García Negro (2010, p. 171), “[*todos*] *se refiere á ideoloxía e á moral dominantes de toda a sociedade, mais que tamén identifica conxunto masculino, o «eu» indisimulábel, unívoco, credencial intransferíbel.*” Esse “conjunto masculino” não corresponde apenas aos homens do século XIX, mas à posição social ocupada por esses homens e à imagem da sociedade, traçada a partir dessa posição.

Também no âmbito dos estudos literários, essa imagem teve críticas e estipulou cânones. Basta lembrar o viés da primeira crítica rosaliana que insistia em limitá-la à produção ingênua da literatura folclórica e regionalista, isenta de qualquer pretensão transcendental.

No primeiro capítulo tratamos da leitura equivocada que Emília Pardo Bazán faz da obra rosaliana, concomitantemente às suas defesas literárias pela causa feminista. Ora, não é extraordinária essa crítica, mesmo surgida de uma pena de mulher declaradamente feminista. Não resulta surpreendente que a solidariedade entre mulheres também tenha sido alvo do discurso monologizante do patriarcado, gerando situações contraditórias como é o caso de Pardo Bazán em relação à Rosalía de Castro (OCAÑA, 2009, p. 153). Nesse sentido, afirma Virgínia Woolf (1994, p. 135):

E mais uma vez vem-me à lembrança, mergulhando em jornais e romances e biografias, que, quando uma mulher fala com mulheres, deve ter algo muito desagradável escondido na manga. As mulheres são duras com as mulheres. As mulheres não gostam das mulheres.

Com plena consciência dos desafios de uma escrita produzida por uma mulher no século XIX e na Espanha, Rosalía de Castro organiza formalmente seu poema “*Daquelas que cantan as pombas i as frores*” de acordo com as suas preocupações de conteúdo. Assim, nos três primeiros versos, em que a situação da escrita produzida por mulheres é exposta, opta-se pela métrica dodecassílabo, ao passo que o último verso possui seis sílabas poéticas. Assim

como ocorre uma quebra no esquema silábico, não há respostas para o questionamento metalinguístico do eu-lírico, como se fosse uma pergunta sem resposta ou um verso incompleto, aguardando por uma finalização.

Somente no último verso o eu-lírico se mostra ao leitor, enuncia-se e se identifica com uma voz de mulher. Voz calada pelas condições de produção artísticas das mulheres no século XIX e calada pela ruptura do esquema formal do poema. A auto-enunciação e a ruptura da métrica permitem-nos uma reflexão acerca do afazer poético da mulher, pois quando a escritora assume-se como tal e revisita os modelos canônicos, não pode regressar à ingenuidade de se adequar, sem questionar tais modelos. Isso pode conduzir à ratificação dos modelos ou à tentativa de criar algo novo, desvinculado da tradição literária patriarcal.

Ao investigar a produção literária de escritoras espanholas nos séculos XVIII e XIX, Susan Kirkpatrick (2006, p. 136) afirma haver uma tendência à postura autobiográfica, estreitamente ligada a uma suposta espontaneidade. Essa característica era perigosa para as mulheres escritoras porque afirmar-se autobiograficamente, naquele momento, significava invadir o terreno verbal de atuação masculina, além de sujeitar a escritora ao poder do julgamento público. Porém, era uma postura necessária para que a mulher passasse a existir como sujeito discursivo na esfera pública.

Las limitaciones que se imponen a estos textos de autoescritura son obvias; no narran experiencias eróticas o crisis de fe, por ejemplo. Sin embargo, estos poemas, escritos en una primera persona personal confesional, sin ironía, hacen algo importante: otorgan existencia discursiva a un sujeto nuevo en la cultura impresa española – un sujeto femenino que tiene una historia personal, que cambia y evoluciona en el tiempo, y que interviene en la cultura escrita desde la perspectiva de su historia y experiencia. Un sujeto femenino individualizado. (KIRKPATRICK, 2006, p. 136).

Sabemos que alguns poemas escritos por Rosalía de Castro recuperam, liricamente, fatos de sua vida, como a perda da mãe e do filho. Na história da literatura universal, podemos encontrar diversos exemplos de utilização desse recurso literário, independentemente do gênero de quem o escreve, fato que comprova não ser esse um traço exclusivo da escrita praticada por mulheres.

Ao longo de nossa pesquisa, vimos que o eu-lírico da poesia rosaliana não se limita a um “eu” e muito menos a um “eu” autobiográfico. Seu texto poético está repleto de “nós”. Trata-se da voz coletiva dos marginalizados socialmente que ecoa em grande parte de seus textos. E essa é também a voz de Rosalía de Castro, visto a quádrupla condição de sua marginalidade: filha bastarda e não reconhecida pelo pai, mulher escritora, nascida em uma

das periferias da Espanha e vítima de problemas econômicos graves. Entendemos, portanto, que a autoenunciação presente na escrita rosaliana é intimamente relacionada à denúncia das mazelas que acometem a sociedade em que vive. Para esclarecer essa relação, afirma Virgínia Woolf (1994, p. 82) “As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada”.

Dessa perspectiva, transportar para a escrita artística o drama vivido por escritoras do século XIX, para além do empobrecedor dado autobiográfico, pode ser considerado mais uma face do mal-estar na obra de Rosalía. Mal-estar que muitas vezes leva sua poesia ao protesto. Protesto que, paralelamente, transforma-se em metalinguagem. Assim, no poema a seguir, Rosalía de Castro desenvolve o drama da escritora considerando a recepção do público, sedento por uma poesia alienada.

I

*Los que a través de sus lágrimas,
sin esfuerzo ni violencia,
abren paso en alma afligida
al nuevo placer que llega;*

*los que tras de las fatigas
de una existencia azarosa,
al dar término al rudo combate
cogen larga cosecha de gloria;*

*y en fin, todos los dichosos
cuyo reino es de este mundo,
y dudando o creyendo en el otro
de la tierra se llevan los frutos;*

*¡con qué tedio oyen el grito
del que en vano ha querido y no pudo
arrojar de sus hombros la carga
pesada del infortunio!*

*— Cada cual en silencio devore
sus penas y sus afanes
— dicen —, que es de animosos y fuertes
el callar, y es la queja cobarde.*

*No el lúgubre vaticinio
que el espíritu turba y sorprende,
ni el inútil y eterno lamento
importuno en los aires resuena.*

*¡Poeta!, en fáciles versos,
y con estro que alienta los ánimos,
ven a hablarnos de esperanzas,
pero no de desengaños.*

II

*¡Atrás, pues, mi dolor vano, con sus acerbos gemidos
que en la inmensidad se pierden, como los sordos bramidos
del mar en las soledad que el líquido amargo llena!...
¡Atrás!, y que el denso velo de los inútiles lutos,
rasgándose, libre paso deje al triunfo de los Brutos,
que, asesinados, los Césares ya ni dan premio ni pena...*

*Pordiosero vergonzante que en cada rincón desierto
tendiendo la enjuta mano detiene su paso incierto
para entornar la salmodia que nadie escucha ni entiende,
me pareces, dolor mío, de quien reniego en buen hora.
¡Huye, pues, del alma enferma! Y tú, nueva y blanca aurora,
toda de promesas harta, sobre mí tus rayos tiende.*

III

*¡Pensamientos de alas negras!, huid, huid azorados
como bandada de cuervos por la tormenta acosados,
o como abejas salvajes en quien el fuego hizo presa;
dejad que amanezca el día de resplandores benditos
en cuya luz se presienten los placeres infinitos...
¡y huid con vuestra perenne sombra que en el alma pesa!*

*¡Pensamientos de alas blancas!, ni gimamos ni roguemos
como un tiempo, y en los mundos luminosos penetremos,
en donde nunca resuena la débil voz del caído,
en donde el dorado sueño para en realidad segura,
y de la humana flaqueza sobre la inmensa amargura
y sobre todo el amor que mata, sus alas tiende el olvido.*

*Ni el recuerdo que atormenta como horrible pesadilla
ni la pobreza que abate, ni la miseria que humilla,
ni de la injusticia el látigo, que al herir mancha y condena,
ni la envidia y la calumnia más que el fuego asoladoras
existen para el que siente que se deslizan sus horas
del contento y la abundancia por la corriente serena.*

*Allí, donde nunca el llanto los párpados enrojece,
donde por dicha se ignora que la humanidad padece,
y que hay seres que codician lo que hartó el perro desdeña;
allí, buscando un asilo, mis pensamientos dichosos
a todo pesar ajenos, lejos de los tenebrosos
antro del dolor, cantemos a la esperanza risueña.*

*Frescas voces juveniles, armoniosos instrumentos,
¡venid!, que a vuestros acordes yo quiero unir mis acentos
vigorosos, y el espacio llenar de animadas notas,
y entre estatuas y entre flores, entrelazadas las manos,
danzar en honor de todos los venturosos humanos
del presente, del futuro y las edades remotas.*

IV

Y mi voz, entre el concierto de las graves sinfonías,

*de las risas lisonjeras y las locas alegrías,
se alzó robusta y sonora con la inspiración ardiente
que enciende en el alma altiva del entusiasmo del llama,
y hace creer al que espera, y hace esperar al que ama,
que hay un cielo en donde vive el amor eternamente.*

*Del labio amargado un día por lo acerbo de los males,
como de fuente abundosa fluyó la miel a raudales,
vertiéndose en copas de oro que mi mano orló de rosas,
y bajo de los espléndidos y ricos artesonados,
en los palacios inmensos y los salones dorados,
fui como flor en quien beben perfumes las mariposas.*

*Los aplausos resonaban con estruendo en torno mío,
como el vendaval resuena cuando se desborda el río
por la lóbrega encañada que adusto el pinar sombrea;
genio supremo y sublime del porvenir me aclamaron,
y trofeos y coronas a mis plantas arrojaron
como a los pies del guerrero vencedor en la pelea.*

V

*Mas un día, de aquel bello y encantado paraíso
donde con tantas victorias la suerte brindarme quiso,
volví al mundo desolado de mis antiguos amores,
cual mendigo que a su albergue torna de riquezas lleno;
pero al verme los que ausente me lloraron, de su seno
me rechazaron cual suele rechazarse a los traidores.*

*Y con agudos silbidos y entre sonrisas burlonas
renegaron de mi numen y pisaron mis coronas,
de sus iras envolviéndome en la furiosa tormenta;
y sombrío y cabizbajo como Caín el maldito,
refugio busqué en la sombra para devorar mi afrenta.*

VI

*No hay mancha que siempre dure, ni culpa que perdonada
deje de ser, si con llanto de contrición fue regada;
así, cuando de la mía se borró el de la estrella que pasa,
pasé yo entre los mortales como el pie sobre la brasa,
sin volver atrás los ojos ni mirar hacia adelante.*

*Ya mi corazón le dije: “Si no es vano tu ardimiento
y en ti el manantial rebosa del amor y el sentimiento,
fuentes en donde el poeta apaga su sed divina,
sé tú mi musa y cantemos sin preguntarle a las gentes
si aman las alegres trovas o los suspiros dolientes,
si gustan del sol que nace o se buscan al que declina”. (CASTRO, 2003, p.
302-306).*

Na primeira parte do poema, o eu-lírico traça o perfil do “público”, dos consumidores de poesia. Os primeiros são aqueles que superam sem esforço ou violência qualquer dor ou frustração, tornando-se rapidamente aptos para um novo prazer. Os segundos, os que

encontram sucesso após o esforço. Os terceiros, por fim, os bem-aventurados que acumulam riquezas ao longo da vida.

Dado o conjunto da obra de Rosalía de Castro, vemos que as personagens que aqui se apresentam como o público consumidor de literatura jamais foram exaltadas. Esse público foi alvo de sua denuncia por representar uma pequena camada da sociedade galega detentora do poder e das riquezas, em detrimento de grande parte da população, assolada pela miséria. Esse grupo não suporta os clamores dos desvalidos e insiste para que o eu-lírico devore silenciosamente seus pesares (*que es de animosos y fuertes/el callar, y es la queja cobarde*).

Engenhosamente composta com formas e conteúdos antagônicos, a primeira parte do poema conta com sete quartetos (dos quais os três primeiros definem o “público”). Logo após, há três quartetos que aludem aos seus opostos, àqueles que não conseguiram livrar-se da pesada carga de infortúnios, aos covardes queixosos e aos que proferem lamentos e profecias sombrias. Encerra-se, pois, a primeira parte com o discurso autoritário que ordena à poeta¹² cantar em fáceis versos somente a esperança. A posição de inferioridade do artista do século XIX pode ser recuperada no quarteto final, visto que o seu trabalho não possui valor estético, mas deve atender à necessidade de quem pode consumi-lo.

En el siglo XIX la situación social de los poetas empeora. Desaparecen los mecenas y sus ingresos disminuyen, con excepciones como la de Hugo. La poesía no se cotiza, no es un valor que puede transformarse en dinero como la pintura. Las «tiradas de lujo» no han sido tanto una manifestación del espíritu de secta de la nueva poesía como un recurso para vender más caros, en razón del poco número de ejemplares, libros que de todos modos el gran público no ha de comprar. El Manifiesto comunista afirma que «la burguesía ha convertido al médico, al abogado, al sacerdote, al poeta y al hombre de ciencia en servidores pagados». Esto es verdad, con una excepción: la burguesía cerró sus cajas de caudales a los poetas. Ni criados, ni bufones: parias, fantasmas, vagos. (PAZ, 1967, n/p).

As considerações de Paz associam-se tanto ao poema “*Los que a través de sus lágrimas*” quanto a “*Daquelas que cantan as pombas i as frores*”, pois ambos colocam em evidência as relações dialógicas da escritora com seus leitores. No contexto do século XIX, essas relações vão perdendo o caráter de apreciação estética e se tornando relações comerciais, regidas pelas leis do mercado. A escritora está sujeita, igualmente, às normas de produção, evidentemente definidas pelo cânone masculino. Nos poemas supracitados,

¹² Ao longo de todo o poema não há marcas de gênero que identifiquem o eu-lírico a uma voz feminina ou masculino, mas, devido às relações que estabelece com o poema “*Daquelas que cantan as pombas i as frores*” e à situação da mulher escritora no século XIX, consideraremos que o eu-lírico de “*Los que a través de sus lágrimas*” é a voz de uma mulher escritora.

questiona-se a própria identidade segundo os padrões estabelecidos pelos leitores, críticos ou leigos (*Daquelas que cantan as pombas i as frores,/todos din que teñen alma de muller./Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,/¡ai!, ¿de qué a teréi?*); e a poeta recebe as instruções sobre o que e como deve escrever (*¡Poeta!, en fáciles versos,/y con estro que alienta los ánimos,/ven a hablarnos de esperanzas,/pero no de desengaños.*).

A posição ocupada pela consciência autoritária não lhe permite uma visão completa de si, e deseja que a poeta, consciência com a qual interage, complete sua visão do mundo e de si. Porém, a visão excedente da poeta sobre seu “público” deve ser repleta de versos simples e esperançosos. No poema “*Los que a través de sus lágrimas*”, o “público” não se configura como “uma personagem que tivesse toda a vida concentrada na pura função de tomar consciência de si mesma no mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 56). Essa personagem quer apenas completar sua visão com o que lhe agrada. Assim, uma poesia que deflagre a sordidez humana não é bem quista, pois como afirma Octávio Paz (1967, s/p):

La poesía no es un juicio ni una interpretación de la existencia humana. El surtidor del ritmo—imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema.

Paz afirma que a forma e conteúdo expressam a condição original humana. Tal afirmativa pode ser recuperada na primeira parte do poema na medida em que a estrutura métrica utilizada por Rosalía de Castro não é uma composição comum na métrica espanhola. A autora vale-se da alternância entre versos de oito, nove, dez e onze sílabas poéticas, provocando gradual aceleração/desaceleração do ritmo entre versos de oito e nove sílabas, e brusca aceleração/desaceleração entre os versos de oito e dez ou oito e onze sílabas poéticas, como nos versos iniciais do sétimo quarteto (*¡Poeta!, en fáciles versos,/y con estro que alienta los ánimos,*). Com este recurso formal logra-se certa dissonância, convidando o leitor para que compartilhe do mal estar do eu-lírico.

As demais partes do poema são desenvolvidas de modo semelhante às características da Epopeia. De modo geral, esse gênero literário identifica-se pela presença de uma narrativa em forma de poema que possui como eixo central a figura de um herói e suas façanhas grandiosas. A epopeia mistura elementos da vida terrena com elementos lendários e mitológicos e é organizada em três partes: a Introdução, dividida em Preposição – síntese dos acontecimentos que serão narrados –, Invocação – o eu-lírico pede a seres mitológicos que lhe deem inspiração – e Dedicatória; a Narração, composta pelo desenvolvimento dos feitos do

herói; e por fim, o Epílogo, momento final do poema em que o eu-lírico reflete acerca dos fatos narrados.

Analogamente, o poema rosaliano narra a trajetória da poeta, a heroína, que atende ao clamor de seu público. Dessa maneira, as partes dois e três assemelham-se à Proposição e Invocação, pois o eu-lírico delimita quais os elementos que devem afastar-se de sua mente (*Atrás, pues, mi dolor vano, con sus acerbos gemidos[...] libre paso deje al triunfo de los Brutos,/que, asesinados, los Césares ya ni dan premio ni pena...[...] Pordiosero vergonzante que en cada rincón desierto[...] ¡Huye, pues, del alma enferma! [...] ¡Pensamientos de alas negras!, huid, huid azorados*) e invoca à aurora para que lhe dê inspiração (*Y tú, nueva y blanca aurora,/toda de promesas harta, sobre mí tus rayos tiende.[...] Pensamientos de alas blancas!, ni gimamos ni roguemos*).

As partes quatro e cinco configuram-se como a narração da Epopeia. Assim, o eu-lírico, poeta e heroína, que um dia já cantou os ásperos males da humanidade, proclama, acompanhado de orquestras e risos lisonjeiros, as mensagens de esperança (*y hace creer al que espera, y hace esperar al que ama,/que hay un cielo en donde vive el amor eternamente.*). Por essa postura, a escritora é condecorada e aplaudida (*Los aplausos resonaban con estruendo en torno mío [...] genio supremo y sublime del porvenir me aclamaron*). Novamente, os padrões da escrita literária permitida às mulheres podem ser recuperados, visto que a narração apresenta uma artista rendida às convenções e ao desejo público, não há intenção transcendental, tampouco liberdade criativa, pois a arte está sujeita às normas do consumo e se converte em produto.

A linguagem utilizada por Rosalía de Castro nesse poema demonstra a antecipação de recursos de que se valeriam os escritores modernistas da Espanha. Desse modo, é frequente o uso de comparações que não definem os objetos ou situações, mas sugerem as impressões do eu-lírico sobre eles (*¡Pensamientos de alas negras!, huid, huid azorados/como bandada de cuervos por la tormenta acosados/o como abejas salvajes en quien el fuego hizo presa; [...] Los aplausos resonaban con estruendo en torno mío,/como el vendaval resuena cuando se desborda el río*).

No poema, abundam imagens insólitas que interpelam os sentidos, como: *beben perfumes, devore sus penas, acerbos gemidos, sordos bramidos, deslizan sus horas, entusiasmo del llama*. Contém igualmente, a obsessão de Rosalía pelo branco e luminoso que, ao ofuscar a visão, distorcem a captação das formas, recurso que introduz o objeto como um volume, um elemento sugerido (*Y tú, nueva y blanca aurora,/toda de promesas harta, sobre*

mí tus rayos tiende.[...] amanezca el día de resplandores benditos/en cuya luz se presienten los placeres infinitos...[...] ¡Pensamientos de alas blancas!/y en los mundos luminosos penetremos).

Rosalía de Castro, assim como o poeta do XIX não se adéqua às novas formas de relação social (PAZ, 1967), oriundas do grande apelo cientificista e em consonância com a lógica da política econômica liberal. A subjetividade artística perde valor nesse mundo em que a mercadoria media as relações sociais. Por isso, o artista do fim do século nega essa realidade e isola-se num universo fictício, volta-se para uma realidade subjetiva.

No poema “*Los que a través de sus lágrimas*”, o isolamento da poeta incapaz de modificar a realidade exterior é criticado, pois nesse isolamento é que se produzem os textos felizes e esperançosos, destinados a atender aos desejos consumistas da burguesia. Desse modo, nos trechos a seguir, vemos a criação de uma realidade onírica e paradisíaca em que o belo é exaltado em oposição à lúgubre realidade da sociedade do fim do século XIX:

*y en los mundos luminosos penetremos,
en donde nunca resuena la débil voz del caído,
en donde el dorado sueño para en realidad segura [...]
Allí, donde nunca el llanto los párpados enrojece,
donde por dicha se ignora que la humanidad padece, [...]
en los palacios inmensos y los salones dorados,
fui como flor en quien beben perfumes las mariposas [...]
Mas un día, de aquel bello y encantado paraíso
donde con tantas victorias la suerte brindarme quiso. (CASTRO, 2003, p. 302-306).*

Ao desconforto de um poeta homem perante o mundo que o circunda na segunda metade do século XIX, cabe acrescentar o não-lugar da escritora, dissociada dos padrões patriarcais de escrita. A voz poética denuncia esse não-lugar em termos de exclusão e de miséria, de volta ao mundo da “pobreza que abate, da miséria que humilha e da inveja e calúnia assoladoras” (*Mas un día, de aquel bello y encantado paraíso/donde con tantas victorias la suerte brindarme quiso,/volví al mundo desolado de mis antiguos amores*). Este retorno em nada se assemelha à chegada do “filho pródigo”, e antes, é encarnado na traidora e desprezível imagem de Caim (*pero al verme los que ausente me lloraron, de su seno/me rechazaron cual suele rechazarse a los traidores*).

Entretanto, o isolamento da poeta que se dedica a cantar temas alheios ao seu contexto histórico-social, refugiando-se no paraíso dos sonhos, é retratado no poema “*Los que a través de sus lágrimas*” desde uma perspectiva inversa. A consciência de si que a mulher escritora adquiriu, por meio das relações dialógicas e ao longo da narração, conferiu-lhe autonomia o

bastante para conceber que não está isolada, posto que sua arte manifesta-se livre dos padrões monológicos que a isolavam. Como podemos verificar nos versos finais da parte sete, “[coração] *sé tú mi musa y cantemos sin preguntarle a las gentes/si aman las alegres trovas o los suspiros dolientes,/si gustan del sol que nace o se buscan al que declina*”. Virgínia Woolf (1994, p. 93), muito depois, assim definiu as escritoras que, como a heroína do poema rosaliano, ousaram libertar-se da voz autoritária do patriarcado:

Dentre todos os milhares de mulheres que escreveram romances na época [século XIX], somente elas ignoraram por completo as admoestações perpétuas do eterno pedagogo — escreva isto, pense aquilo. Somente elas foram surdas àquela voz persistente, ora resmungona, ora paternalista, ora dominadora, ora pesarosa, ora chocada, ora enraivecida, ora avuncular; àquela voz que não conseguia deixar as mulheres em paz, mas que estava sempre junto delas, como uma governanta por demais conscienciosa, a instá-las [...] a serem refinadas; arrastando até mesmo para a crítica da poesia a crítica do sexo; advertindo-as, se fossem boas e ganhassem, suponho, algum prêmio reluzente, de se manterem dentro de certos limites que o cavalheiro em questão considerasse adequados — “As romancistas só devem aspirar à excelência reconhecendo corajosamente as limitações de seu sexo”.

Para dialogar com o discurso de Woolf, poderíamos introduzir o pensamento de Bakhtin (2008, p. 67) que defende que uma verdade sobre o sujeito dita por outrem, não dirigida ao determinado sujeito por meio do diálogo, transforma-se em mentira que o humilha e mortifica. Desse modo, concluímos, ignorar completamente um discurso autoritário pode ser um artifício utilizado pelas escritoras com a finalidade de evitar a mortificação que tal discurso é passível de suscitar.

Os poemas “*Daquelas que cantan as pombas i as frores*” e “*Los que a través de sus lágrimas*”, ao utilizar a poesia como forma de reflexão sobre o próprio fazer poético da mulher, completam o processo de autonconscienciação da voz dessa mulher que escreve. O questionamento do primeiro poema é respondido no segundo, pois a voz dominante que tentava mortificar é combatida pela “heroína poeta” da epopeia da escrita feminina. Apesar das adversidades de sua trajetória, a escritora obteve êxito, visto que ao menos, tentou se libertar das amarras do discurso autoritário.

Ressaltamos que a hostilidade contra o discurso de autoridade não representa, necessariamente, sinal de maturidade ou de liberdade assim como tampouco o fato de aceitá-lo representa imaturidade ou alienação. Em diversas passagens de sua obra, Bakhtin afirma que a concordância também é uma relação dialógica, e concordar com um discurso significa havê-lo testado e integrá-lo à própria voz. A mera hostilidade pode, por sua vez, tornar incontestado o estatuto de autoritário que o define (MORSON; EMERSON, 2008, p. 234).

Seguindo essa lógica bakhtiniana, ao questionar o cânone literário, a mulher escritora testa o discurso autoritário do patriarcado que permeia todas as esferas da sociedade, inclusive a produção artístico-literária.

O procedimento de assimilação desse discurso encontra-se explícito nas primeiras cinco partes do poema “*Los que a través de sus lágrimas*”, visto que a escritora experimenta na sua poesia as normas de uma escrita adequada e permitida às mulheres. No entanto, as figuras de linguagem utilizadas no poema podem exemplificar o ato estético da reacentuação do discurso autoritário, sobretudo no momento identificado com a Proposição e a Invocação da Epopeia. Já na parte final, no Epílogo, o eu-lírico demonstra como os processos de assimilação e reacentuação afetaram o discurso assimilado, despojando-o de sua autoridade absoluta.

Apesar das adversidades, a heroína parece se libertar por completo dos grilhões que delimitavam sua ação poética. Tendo autoconsciência, a mulher sente-se segura para produzir, independentemente da vontade alheia. Rosalía de Castro nos apresenta um final glorioso para a mulher, e embora as possibilidades de alcançá-lo sejam tortuosas, dada a força centrípeta do discurso monológico do patriarcado, o ato da escrita revela-se um dos meios de libertação da mulher.

Considerações finais

Ao analisar os poemas que compõem o nosso *corpus*, notamos que o estudo acerca da representação da voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro pode ser dividido em três momentos: o primeiro refere-se à mulher de *Cantares Gallegos* (2001). A voz dessa mulher não possui marcas discursivas da opressão patriarcal a que está submetida, de modo explícito. Para encontrá-las é preciso fixar-se nos indícios deixados no campo semântico, que se revela ambíguo através da utilização da ironia, recurso estético que constrói uma crítica velada e travestida de ingenuidade.

Nos poemas “*San Antonio bendito*” e “*Miña Santiña*”, a mulher está diante da voz da igreja católica. Com base em pesquisas historiográficas, buscamos demonstrar como o discurso da igreja impôs-se autoritariamente na construção do ideal de feminilidade do século XIX na Espanha. Desse modo, a relação dialógica estabelecida entre a voz da mulher e a voz da igreja permitiu-nos observar a formação da imagem da mulher traçada por uma das instituições mais influentes da história do Ocidente. Ao passo que no poema “*Vinte unha crara noite*”, a imagem da mulher é esteticamente acabada pela voz do homem.

Visto que os espaços de atuação da mulher limitavam-se, no espaço privado, ao lar (em que se relacionava essencialmente com a família), e na esfera pública, às idas à igreja, a imagem da mulher na sociedade do século XIX pode ser traduzida pelos discursos patriarcais do homem e da igreja. Similarmente à afirmação de Virgínia Woolf (1994), a história da oposição das instituições erigidas sob o domínio patriarcal à emancipação da mulher revela-se, muitas vezes, demasiado interessante, dada as artimanhas a que tais instituições recorrem. Nesse primeiro momento, então, esboçamos a imagem da mulher cunhada a partir da perspectiva daqueles que compunham o seu pequeno universo.

O segundo momento é relativo às obras *Follas Novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003). Com a publicação dessas obras, a lírica rosaliana abriu espaço para que a mulher da ficção questionasse os limites impostos pela ordem social em que vivia. Assim, vimos que a doce camponesa dá lugar à loba ferida de “*A xusticia pola man*”. Esse lugar é alcançado a partir da conversa com outra mulher que, ironicamente, lhe mostra as incoerências das normas de conduta impostas socialmente.

O contato dialógico com outra mulher, discutido em “*Sed de amores tenía, y dejaste*” possibilita a crítica à imagem traçada pelas misóginas e autoritárias vozes dominantes da sociedade galega do século XIX. Olhar criticamente para essas vozes liberta a mulher que,

humilhada e desonrada, busca cumprir a justiça e o faz pelas próprias mãos. Consideramos que esse é o ápice do processo de autoconscienciação da mulher, posto que se revela contra seus opressores.

No terceiro momento, também concernente à *Follas Novas* (2003) e *En las orillas del Sar* (2003), não se vê a imagem de uma mulher subjugada pelas vozes autoritárias que insistem em dominá-la, mas Rosalía de Castro constrói liricamente uma mulher liberta e a ela concede um lugar exclusivamente seu: a literatura.

Esse lugar não é concebido fantasticamente. Não se trata de um paraíso, pelo contrário, a mulher escritora deve travar outras lutas tão violentas quanto à mulher combativa de “*A xusticia pola man*”. A diferença entre ambas é que a mulher escritora alcançou pleno conhecimento da imagem que o mundo masculino e autoritário da crítica literária lhe atribui. Essa consciência é demonstrada no poema “*Daquelas que cantan as pombas i as frores*”, quando a poeta questiona os padrões de escrita impostos às mulheres que, por sua vez, reproduzem os discursos acerca do espaço privado como lugar natural da mulher.

Por fim, Rosalía nos brinda com uma pequena epopeia da trajetória da mulher escritora no poema “*Los que a través de sus lágrimas*”. A heroína poeta torna-se exemplo dos caminhos tortuosos enfrentados pela mulher escritora, que para além de enfrentar as imposições do cânone, não encontra lugar nem mesmo entre os seus. A verdadeira libertação da escritora é alcançada quando já não lhe importam as expectativas do “público”, e se permite escrever o que aprover.

Assim como Virgínia Woolf (1994) dedicou-se a refletir sobre a condição da mulher escritora, Rosalía de Castro também discutiu as dificuldades em romper as amarras que impossibilitam a emancipação da mulher. Cabe lembrar a imagem drummondiana da flor que nasce no asfalto, assim é Rosalía e tantas outras escritoras de seu tempo, que em meio à completa adversidade, deixam ecoar sua voz.

Contrariamente ao que pode pensar o leitor desavisado, a cronologia de publicação da obra rosaliana não atende a um processo de evolução temático e estético, visto que antes mesmo da publicação de *Cantares Gallegos* já escrevia sérias críticas ao universo masculino dos intelectuais, críticos e literatos, o que demonstra sua precoce percepção das duras condições vividas por mulheres escritoras. Mas esse é um assunto para outro momento.

REFERÊNCIA

- ALBORNOZ, A. Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1994. v.5/1. p. 213-217.
- ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. 65 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ANGUEIRA, A. “Un poema de Rosalía de Castro”. **A Trabe de Ouro**, Santiago de Compostela, n.49, p.13-38, 2002.
- ARMIÑO, M. Introducción. In: CASTRO, R. **Poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. 2 ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.
- BÍBLIA sagrada: tradução na linguagem de hoje. A nova versão internacional. São Paulo: Sociedade bíblica internacional, 2000.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas; São Paulo: Editora UNICAMP, 1996.
- _____. As vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: FIORIN, J. L.; BARROS, D. L. P. (org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 11-27.
- BRIESEMEISTER, D. (1986). Rosalía de Castro dentro da poesia feminina do seu tempo: motivos e constantes. In: Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, 1986, Santiago de Compostela. **Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo**. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 239-249.
- CABALLÉ, A. (org.) **La pluma como espada: Del romanticismo al modernismo**. Barcelona: Lumen, 2004.
- CALERO, R. C. Introducción. In: CASTRO, R. **Cantares gallegos**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- CASTRO, R. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987.

_____. **Cantares gallegos**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 2001.

_____. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993.v.2.

_____. **Poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

DIAZ, N. A. **La protesta social en la obra de Rosalía de Castro**. Vigo: Galaxia, 1976.

DUEÑAS, B. S. **Literatura e feminismo**: Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX. Sevilla: Arcibel Editores, 2009.

ESPIGADO, G. Las mujeres en el nuevo marco político. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina**: Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3 p. 27-60

FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J. Obras escogidas. Madrid: Rivadeneyra, 1863.

FIGUEROA, A. H. **Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.d.

FIOL, E. B.; PÉREZ, V. A. F. e PLANAS, M. G. **Historia de la misoginia**. Antrophos Editorial: Palma de Mallorca, 1999.

FLITTER, D. Natureza simbólica e exilio interior na poesía de Rosalía de Castro. In: **Anuario de Estudios Literarios Galegos**. Vigo: 1994. p. 109-121.

FONSECA, M. A. Macunaíma e variantes do canto “Mandu Sarará”. In: BOSI, V.; CAMPOS, C. A.; HOSSNE, A. S.; RABELLO, I. D. (org.). **O poema: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 77-104.

FREITAS, C. B. **Una lectura comparada de las poéticas de Rosalía de Castro y Cora Coralina**, Madrid: UCM, 2004.

GARCÍA, R. S. **Las actitudes de las escritoras ante el intelectualismo inmovilista del Siglo XIX: Emilia Pardo Bazán frente a Carolina Coronado**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

GARCÍA, F. V e MENGÍBAR, A. M. La sexualidad vergonzante. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina**: Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3.

GARCÍA NEGRO, M. P. **O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo**. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2010.

GODINEAU, D. Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias. In: DUBY, G.; PERROT, M. (orgs.). **Historia de las mujeres**. 5. ed. Madrid: Santillana, 2006. v. 4 p. 33-54.

GOICOECHEA, A. R. Ginocrítica polifónica. **Revista Contexto**, Madrid, v.5, n.7, 2001. p. 191-217.

- GOLDMANN, L. **La ilustración y la sociedad actual**. Caracas: Monte Ávila, 1967.
- HOBBSAWM, E. J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.
- HUNT, L. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, M. (org.) **História da vida privada**: da Revolução Francesa a Primeira Guerra. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. v. 4 p.18-46.
- HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- LLORET, R. E. R. Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina**: Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 181-206.
- LAPESA, R. Prólogo. In: MAYORAL, M. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madrid: Gredos,1974.
- LODARES, J. R. **Lengua y patria**. Madrid: Santillana, 2002.
- KIRKPATRICK, S. Liberales y românticas. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina**: Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 119-141.
- MACHADO, I. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MATEO, M. C. R. Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina**: Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 61-83.
- MAYORAL, M. e MONTEIRO, J. A. Símbolo y realidad en Rosalía. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1983. v.5.
- _____. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madrid: Gredos,1974.
- _____. **Lo cómico en la obra de G.G. de Avellaneda**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- MILLET, K. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.
- _____. **Política sexual**. Madri: Cátedra, 2010.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin**: Criação de uma prosaística. São Paulo: EDUSP, 2008.
- OCAÑA, I. N. **La literatura española y la crítica feminista**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2009.
- PAZ, O. **El arco y la lira**. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

PERROT, M. Dogmas e conflitos familiares. In: PERROT, M. (org.) **História da vida privada**: da Revolução Francesa a Primeira Guerra. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. v. 4. p. 246-267.

REYES, G. **Polifonía textual**: la citación en el relato literario. Madrid: Gredos, 1984.

ROUSSEAU, J. **Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SÁNCHEZ, A. G.; ZAS, M. Q. **Historia xeral da literatura galega**. Vigo: A nosa terra, 2001.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TARRÍO VARELA, A. **História crítica de la Literatura Hispánica**. Madrid: Taurus, 1990.

VALCÁRCEL, A. La memoria colectiva y los retos del feminismo. **El periódico feminista en red**. 9 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.mujaresenred.net>>. Acesso: 12 dez. 2010.

VARELLA, J. L. Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX. Madrid: Gredos, 1958.

VARELA, N. **Feminismo para principiantes**. Barcelona: Ediciones B, 2005.

VILA, P. G. **Muller e emigración**. Santiago: Xunta de Galicia, 1997.

ZAVALA, I. M. Estrategias textuales e entonación en Rosalía de Castro. In: RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1994. v.5/1. p. 209-212.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.