

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

***NAÇÃO E IDENTIDADE NO RENASCIMENTO DAS LITERATURAS PERIFÉRICAS
DA ESPANHA: A POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO.***

THAYS KEYLLA DE ALBUQUERQUE

RECIFE
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

***NAÇÃO E IDENTIDADE NO RENASCIMENTO DAS LITERATURAS PERIFÉRICAS
DA ESPANHA: A POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Mestranda: Thays Keylla de Albuquerque
Orientador: Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza

Recife
2011

Catálogo na fonte
Bibliotecária Delane Diu, CRB4- Nº849/86

- A345 Albuquerque, Thays Keylla de.
 Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da
 Espanha: a poesia de Rosalía de Castro / Thays Keylla de Albuquerque.
 – Recife: O autor, 2011.
 127p. : il. ; 30 cm.
- Orientador: José Alberto Miranda Poza
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
 CAC. Letras, 2011.
 Inclui bibliografia.
1. Literatura comparada. 2. Literatura hispânica. 3. Poesia galega.
 4. Castro, Rosalía de I. Poza, José Alberto Miranda (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2011-23)

THAYS KEYLLA DE ALBUQUERQUE

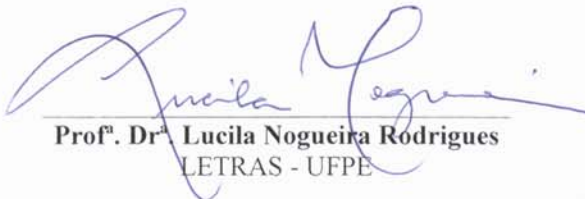
**Nação e Identidade no Renascimento das Literaturas Periféricas da
Espanha: A Poesia de Rosalia de Castro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em
10/2/2011.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Lucila Nogueira Rodrigues
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Marinalva Freire da Silva
LETRAS - UFPB

Recife – PE
2011

À minha mãe, Maria Alice Teixeira de Albuquerque, fonte de força e fé.

AGRADECIMENTOS

Na constante trajetória do conhecimento são muitas as pessoas que contribuem em nosso caminho. Eu gostaria de agradecer aos colegas e professores que me nutriram com discussões e incentivos que me levaram ao Mestrado e ao desejo permanente de pesquisar e estudar cada vez mais durante todo o seu desenvolvimento.

No entanto, não posso deixar de mencionar figuras específicas que colaboraram diretamente na minha história acadêmica. Primeiramente e principalmente, o meu dedicado orientador, professor José Alberto Miranda Poza, que com muita paciência com meus questionamentos, foi um verdadeiro guia nos meus estudos, sempre presente em cada etapa da elaboração da dissertação, em uma orientação plena da pesquisa. Mas ainda, tenho de agradecê-lo pela inspiração acadêmica que representa e mais que tudo, pela confiança e crença em minha capacidade.

Além dele, outros professores fazem parte dessa realização. Por isso, meus sinceros agradecimentos ao professor Alfredo Cordiviola, que me iniciou no caminho da pesquisa em literatura como meu orientador no PIBIC e me apoiou e incentivou para a pós-graduação. E à professora Lucila Nogueira, quem também me animou para o Mestrado, mas, sobretudo, por compartilhar sua visão e análise peculiar da poesia, constitui, sem dúvida, meu principal mestre nessa arte. Ambos merecem, ainda, um especial reconhecimento pela leitura atenta da dissertação e pelas considerações tecidas para o melhor trabalho possível.

Nessa mesma diretriz de contribuição, preciso agradecer a duas professoras de outras universidades que carinhosamente acolheram com entusiasmo meu trabalho. À professora Magnólia Brasil da Universidade Federal Fluminense e à professora Marinalva Freire da Universidade Estadual da Paraíba, esta que solidariamente teceu muitas sugestões teóricas e estruturais para a dissertação, meus sinceros agradecimentos.

Por fim, expresso minha gratidão e felicidade pelo apoio incondicional e permanente de meus pais em toda minha trajetória acadêmica.

RESUMO:

Nação e identidade no Renascimento das literaturas periféricas da Espanha:
a poesia de Rosalía de Castro.

O presente estudo tece uma análise comparativa do renascimento literário do século XIX das literaturas da Espanha de língua não castelhana: galega, catalã e basca. Centramo-nos em três perspectivas complementares para o desenvolvimento deste trabalho: a questão da identidade e do nacional que está presente na literatura renascentista foco do estudo; a história e a historiografia literária da Espanha, fundamental para entender o conflito identitário histórico (e atual) deste país; e o exemplo único de Rosalía de Castro, com sua poesia de valorização da língua galega em *Cantares Gallegos* e *Follas Novas*. Traçamos, pois, um percurso crítico-literário a partir da noção de “Espanha, nação de nações”, evidenciando a luta secular das nações periféricas para a preservação, reconhecimento e valorização da língua e literatura autóctones.

Palavras-chave: Literaturas da Espanha de língua não castelhana; Renascimento das literaturas periféricas da Espanha; Nação e identidade na literatura; Rosalía de Castro.

RESUMEN:

Nación e identidad en el Renacimiento de las literaturas periféricas de España:
la poesía de Rosalía de Castro.

Este estudio establece un análisis comparativo del renacimiento literario del siglo XIX de las literaturas de España en lengua no castellana: gallega, catalana y vasca. Nos centramos en tres perspectivas complementarias para el desarrollo de este trabajo: la cuestión de la identidad y de lo nacional que está presente en la literatura renacentista; la historia y la historiografía literaria de España, fundamentales para la comprensión del conflicto identitario histórico (y actual) de este país; y el ejemplo único de Rosalía de Castro con su poesía de valorización de la lengua gallega en *Cantares Gallegos* y *Follas Novas*. De esta forma, trazamos un recorrido crítico-literario a partir de la noción “España, nación de naciones”, evidenciando la lucha secular de las naciones periféricas para la preservación, el reconocimiento y la valorización de la lengua y literatura autóctonas.

Palabras clave: literaturas de España en lengua no castellana; renacimiento de las literaturas periféricas de España; nación e identidad en la literatura; Rosalía de Castro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1- O EMBRIÃO DA PLURALIDADE: LÍNGUAS E LITERATURAS NA <i>HISPANIA</i> MEDIEVAL.....	12
1.1 A ALVORADA DAS LÍNGUAS ROMANCES.....	12
1.2 LITERATURA HISPÂNICA MEDIEVAL: A LITERATURA AUTÓCTONE.....	16
1.3 ESPANHA: UMA SÓ NAÇÃO, UMA SÓ LÍNGUA.....	23
1.4 SOMBRA, MAS NÃO ANIQUILAMENTO.....	28
2- O MOMENTO DO <i>RENASCIMENTO</i>.....	31
2.1 O ROMANTISMO: BASES PARA A RETOMADA DA ORIGEM E REAFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....	31
2.2 REXURDIMENTO.....	37
2.3 RENAIXENÇA.....	46
2.4 BERPIZKUNDEA.....	53
2.5 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NO RENASCIMENTO DAS MICRONAÇÕES.....	58
3- ROSALÍA DE CASTRO: A <i>NAI</i> DAS LETRAS GALEGAS.....	62
3.1 VIDA E OBRA: BREVES CONSIDERAÇÕES.....	63
3.2 <i>CANTARES GALLEGOS</i>	72
3.3 <i>FOLLAS NOVAS</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	114

INTRODUÇÃO

Entre a última metade do século XX e o começo do século XXI, com o advento dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais é comum encontrarmos a discussão sobre nação e identidade, mais especificamente sobre o conflito de identidade do homem moderno, nos estudos humanísticos de forma geral. Esta dissertação se debruça sobre esse tema a partir da literatura renascentista do século XIX das micronações espanholas: Galícia, Catalunha e País Basco. Partimos do conflito identitário da Espanha para poder analisar a crise da ideologia do Estado-nação que não consegue manter a ideia da “Espanha una” diante da reafirmação particularista das micronações que estabelecem fronteiras, sobretudo, através da língua e da literatura. Neste caso, a literatura se apresenta como um elemento que evidencia intrinsecamente o conflito identitário, sendo, pois, principal arma para valorização cultural e linguística do autóctone frente à imposição político-ideológica de Castela e do Castelhana, representantes históricos do poder unificador espanhol.

Para estabelecer um panorama de estudo das literaturas periféricas – que abarca inevitavelmente uma visão aprofundada do contexto histórico-literário espanhol – faz-se necessária uma concepção clara do nosso campo específico de estudo: Literatura Hispânica. Normalmente, vemos na área dos Estudos Hispânicos no Brasil trabalhos que contrapõem a realidade ibérica à hispano-americana, mas discute-se pouco, no entanto, a diversidade linguística, literária e cultural da própria Espanha, fato que nos motivou para a escolha do tema. Entendemos que para compreender todo cenário histórico e atual da literatura da Espanha torna-se necessário pluralizar o tema: literaturas da Espanha. Nosso trabalho se destaca, nesse sentido, por aprofundar a heterogeneidade que existe desde a *Hispania* romana entre os povos e as línguas que formaram diferentes literaturas na Espanha atual. Defendemos que ao se falar de literatura hispânica há que se pensar além das literaturas espanhola e hispano-americana (escritas em castelhano) e ampliar a perspectiva para as literaturas espanholas de língua não castelhana: galega, catalã e basca.

Trazemos, portanto, uma análise comparativa dessas três literaturas de língua não castelhana da Espanha no contexto do *Romantismo* do século XIX, do

Renascimento das literaturas periféricas, da busca da valorização da identidade nacional, da língua e da cultura de galegos, catalães e bascos a partir do restabelecimento da literatura nacional. Esse estudo, deve-se salientar, tem como centro gerador da discussão crítica a referência do *Rexurdimento* galego e da poesia de Rosalía de Castro. Esta opção não é gratuita, pois entendemos que a língua e literatura galegas possuem uma posição diferenciada em relação à língua portuguesa por seu passado comum, já que não podemos esquecer que o galego-português é o ancestral medieval, a origem, tanto da língua portuguesa quanto da língua galega e que ambas as literaturas têm suas primeiras manifestações nas cantigas medievais trovadorescas. Desta forma, consideramos Galícia um ponto de encontro entre os estudos literários hispânicos e luso-brasileiros.

No entanto, essa relação não foi suficiente para estreitar os laços de estudos literários entre as literaturas de Brasil-Portugal-Espanha, pois há uma escassez de estudos e teóricos no Brasil que trabalhem com as literaturas de língua não castelhana da Espanha (tampouco com a relação entre essas literaturas). Prova disso é que não encontramos estudos de brasileiros que tratem das literaturas periféricas da Espanha, com exceção apenas de uma coleção de coletâneas de poesia em castelhano, galego, catalão e basco lançadas em 2009 por Fábio Aristimunho Vargas, que chegou ao nosso conhecimento como exemplo único de uma tentativa de divulgar as línguas e literaturas de Espanha em terras tupiniquins. Adquirimos os quatro livros de Vargas, já todos os demais tivemos que trazer da Espanha. Outra dificuldade foi em relação aos teóricos que discutem identidade e nacionalismo (identidade nacional); usamos as idéias dos Estudos Culturais de autores clássicos como Benedict Anderson, Stuart Hall e Zigmunt Bauman. Mas, sabemos da ambivalência no caso da identidade nacional.

Podemos considerar duas correntes bem estabelecidas nos Estudos Culturais sobre o tema: por um lado, há uma espécie de negação de uma identificação *per se* do indivíduo com a nação, esta concepção parte da ideia da constante mutabilidade da identidade no homem moderno que em um mundo globalizado (“sem fronteiras”) pode escolher dentre uma pluralidade de identidades; mas, por outro, temos um retorno ao próprio em comunidades que lutam pelo não apagamento de suas particularidades diante da cultura global homogenizadora. O caso dos particularismos da Espanha está

mais próximo dessa identificação das minorias étnicas com o particular, buscando uma conservação da cultura local. É importante esclarecer, desse modo, que nosso aporte teórico oferece, mais que certezas, material para discussão do tema.

Além dos citados autores dos Estudos Culturais, recorreremos à história da Espanha e à historiografia literária das três literaturas em questão mais a própria historiografia literária da literatura em castelhano. Faz-se imprescindível para entender o renascimento do século XIX analisar a história da Espanha e a historiografia literária dessas literaturas desde sua formação. Por isso, em nosso primeiro capítulo, abordamos a história das literaturas galega, catalã e basca e já começamos as discussões sobre as concepções de nação e identidade. Partimos da Idade Média, o período áureo de formação das nacionalidades europeias, época de formação dos estados nacionais e das primeiras manifestações literárias em línguas romances. Na Península Ibérica medieval – conhecida como *Hispania* na era romana – conviviam diferentes povos, línguas e culturas até o momento em que “se torna necessário” o estabelecimento de um estado uno, regido por uma só língua: forma-se a Espanha e se impõe o castelhano como única língua oficial.

Seguem-se a essa decisão, por um lado, os anos dourados da literatura escrita em castelhano conhecidos como *Siglo de Oro*, por outro, os séculos de submissão linguística e literária para as demais línguas e literaturas, especialmente para as já desenvolvidas literaturas galega e catalã (já que a literatura basca tem um desenvolvimento mais tardio). Porém, a ideologia unificadora do estado espanhol que tentava apagar as particularidades dos demais povos através da opressão linguística não obteve o êxito esperado e, assim, houve possibilidade para retomar a literatura e valorizar a língua própria as micronações ressurgiram. O terreno romântico do século XIX foi o mais propício para esse renascimento, pois a própria ideologia do Romantismo trazia elementos chave para isso: o retorno à origem, a valorização do folclórico, a exaltação do local, o canto das belezas nacionais.

Brotaram desse terreno romântico os movimentos literários nacionais: *Rexurdimento* (Galícia), *Renaixença* (Catalunha), *Berpizkundea* (País Basco), que são o foco do segundo capítulo dessa dissertação. Nesse segundo momento, vemos como se voltou a escrever arte em língua própria, destacando-se nesse cenário, não só pela

questão sócio-política de contínua valorização da língua vernácula, mas pelo valor literário intrínseco à obra, vários autores como: Rosalía de Castro (Galícia), Jacint Verdaguer (Catalunha) ou Jean Baptiste Elizamburu (País Basco). Neste capítulo, vamos analisar as características convergentes e divergentes das manifestações literárias do renascimento das três micronações.

No terceiro e último capítulo, fazemos uma análise detalhada da poesia galega de Rosalía de Castro, de suas duas obras em língua autóctone: *Cantares Gallegos* (1863) e *Follas Novas* (1880). Neste capítulo, aprofundamo-nos nessa autora, símbolo do renascimento e do conflito de identidade da Espanha, já que foi uma escritora bilíngue, escreveu em castelhano e galego e, por isso, pertence à história literária das literaturas espanhola e galega, sendo apreciada por ambas.

Nossa pretensão com esta dissertação é ampliar a perspectiva sobre as línguas e as literaturas hispânicas, a partir do momento em que preterimos a dicotomia tradicional dos estudos hispânicos, da “oposição” Espanha vs América, e debruçamo-nos sobre literaturas historicamente marginalizadas de uma Espanha plural. Defendemos a possibilidade de incorporação natural da literatura galega, catalã e basca no cenário do hispanismo no Brasil, como representação autêntica das culturas e línguas dos povos da Espanha. Cabe-nos lembrar que, mesmo na pós-modernidade da “identidade móvel”, há aqueles que na contracorrente ainda lutam pelo reconhecimento e valorização do particular e, nessa luta, a literatura continua figurando como uma das principais armas. Este estudo, dessa forma, constitui um exemplo de reconhecimento do valor histórico-literário do movimento renascentista do século XIX e dos autores e obras que defenderam as nações, línguas e literaturas autóctones dentro do território espanhol.

1- O EMBRIÃO DA PLURALIDADE: LÍNGUAS E LITERATURAS NA *HISPANIA* MEDIEVAL

A língua e a literatura mantêm uma relação íntima de dependência. Podemos considerar que não há uma sem a outra, já que a literatura é a manifestação por excelência da cultura e da arte de uma língua em modalidade oral ou escrita, enquanto a língua, para ser denominada como tal e não como um “simples” dialeto, deve produzir literatura, sendo este um dos critérios principais para o seu reconhecimento como língua específica. Nesse sentido, a definição de língua de Manuel Alvar (1982, p.60-61) só testifica nosso pensamento:

Lengua es el sistema lingüístico del que se vale una comunidad hablante y que se caracteriza por estar fuertemente diferenciado, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una importante tradición literaria y, en ocasiones, por haberse impuesto a sistemas lingüísticos de su mismo origen.

Neste capítulo, essa relação de interdependência entre língua e literatura constitui o centro da discussão e da análise. Nesse caso, uma exposição do nascimento e desenvolvimento das quatro línguas oficiais da Espanha e de suas respectivas literaturas na *Hispania* medieval. Vamos trabalhar, também, com as questões históricas (sócio-políticas) que interferiram diretamente na unificação linguística da Espanha (uma só língua e uma só literatura), ponto chave para compreensão do conflito identitário dessa macronação.

1.1 A ALVORADA DAS LÍNGUAS ROMANCES

Conforme nos referimos, a língua e a literatura possuem uma relação natural de alimentação mútua. Ao seguir essa linha de pensamento vemos que é necessário para a compreensão da pluralidade literária espanhola conhecer antes de tudo sua pluralidade linguística. A Espanha é um país de uma diversidade cultural impressionante, basta considerarmos sua pequenez territorial e sua imensidão linguística, seja em suas quatro línguas oficiais (castelhano, catalão, galego e basco), seja nas variedades dialetais do próprio castelhano dentro da Espanha (*andaluz*, *leonés*, *aragonés*, *extremeño* e *canario*) (ZAMORA VICENTE, 1979).

Formada por um conglomerado de diferentes povos e culturas a Espanha constitui-se desde sua origem como uma heterogeneidade, o que explica essa pluralidade histórica e atual. Mas, como estamos no terreno da Idade Média, não podemos usar o termo Espanha, e é mais adequado denominar *Hispania* ao território que hoje conhecemos como Portugal e Espanha, a Península Ibérica conquistada pelos romanos. Basilar para o entendimento do processo linguístico-identitário espanhol é a conquista romana, já que a partir desse processo de aculturação e culminação linguística do Latim surgiram após séculos as atuais línguas neolatinas.

Con la civilización romana se impuso la lengua latina, importada por legionarios, colonos y administrativos. Para su difusión no hicieron falta coacciones; bastó el peso de las circunstancias: carácter de idioma oficial, acción de la escuela y del servicio militar, superioridad cultural y conveniencia de emplear un instrumento expresivo común de todo el Imperio. La desaparición de las primitivas lenguas peninsulares no fue repentina; hubo un período de bilingüismo más o menos largo, según los lugares y estratos sociales. Los hispanos empenzarían a servirse del latín en sus relaciones con los romanos; poco a poco, las hablas indígenas se irían refugiando en la conversación familiar, y al fin llegó la latinización completa (LAPESA, 1981, p.56).

Durante o período romano houve uma natural romanização cultural e linguística que apaga quase por completo as antigas línguas existentes – como o *celtibérico*, por exemplo – em favor do latim, língua mãe das novas línguas românicas. Não podemos dizer que houve um completo apagamento linguístico nesse período porque o basco segue existindo como exemplar de língua pré-romana. Há, ainda, outra importante invasão e dominação na Península Ibérica que influenciou, entre tantos pontos, os costumes linguísticos dos iberos: a conquista muçulmana.

No entanto, a cultura e a língua romana constituem, sem dúvida, os pontos fundamentais da formação linguística e social da Península Ibérica, e como sabemos tal fato se estende pelo Ocidente. Dessa forma, a partir da decadência de Roma e do latim em fins da Idade Média foram aparecendo os primeiros dialetos a partir do latim vulgar – forma oral que estava no cotidiano daqueles que não tinham acesso ao latim escrito, culto – constituindo-se em formas linguísticas que foram se diferenciando gradativamente da língua latina no decorrer do tempo, e chegaram a um ponto que passaram a ser consideradas novas variedades linguísticas independentes: as línguas neolatinas. Das línguas peninsulares, três passaram por esse processo de formação: o castelhano, o galego (galego-português) e o catalão.

Esses dois primeiros – castelhano e galego – têm uma raiz bem parecida, não há dúvidas que surgiram da variedade do latim hispânico. O castelhano típico de *Castilla* (Castela), originalmente um pequeno condado na região central da Península Ibérica conhecido como terra de *castillos* – por isso o substantivo e o posterior adjetivo *castellano* – tem suas primeiras manifestações escritas nos monastérios medievais do século X. São pequenas glosas em romance escritas ao lado do texto em latim: as *Glosas Silenses*, escritas no monastério Beneditino de Silos, e as *Glosa Emilianenses*, escritas no monastério de San Millán de la Cogolla o de Suso¹. Contudo, cabe salientar que nessas primeiras *Glosas* devemos falar de *língua romance* antes que de *castelhano*, porque pela localização geográfica dos monastérios algumas evidenciavam elementos da língua basca. Já em forma literária, entre os séculos XI e XII, as *Jarchas* e o *Cantar de Mío Cid* são os textos mais antigos que remetem ao nascimento da língua e literatura castelhana, e temos, respectivamente, um pequeno cantar de amor medieval em dialeto *mozárabe* que aparecia ao final de uma composição culta em árabe ou hebraico e uma poesia épica ainda com muitos elementos latinos.

A língua medieval do noroeste da Península Ibérica que deu origem tanto ao português quanto ao galego, por isso conhecida atualmente como galego-português, tem seus primeiros documentos escritos nos séculos XI e XII: a cantiga satírica *Ora faz ost’o senhor de Navarra* (escrita em torno de 1200), atribuída a Joam Soares de Paiva, a *Notícia de Torto* (1211) e o *Testamento* de Afonso III de Portugal (1214)². Quanto ao desenvolvimento literário, temos nas cantigas em galego-português o lirismo de maior difusão na Península durante a Idade Média. Com a formação dos estados nacionais, há a separação da antiga língua em duas: o português que passa a se desenvolver normalmente e o galego que passará por um período de “adormecimento”. Nas palavras de Miranda Poza (2009, p. 118) temos um panorama dessa situação ao se explicar o desenvolvimento do português:

¹ Um texto mais aprofundado sobre a questão da origem do espanhol com várias considerações históricas e propriamente linguísticas pode ser encontrado no livro *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa (1981) e, também, de forma mais sucinta e simplificada no site destinado à língua castelhana: <http://www.elcastellano.org/origen.html>.

² A língua medieval que deu origem tanto ao galego como ao português pode ser denominada de: galego-português, galaico-português, português antigo ou arcaico, galego antigo ou arcaico e, ainda, de proto-galego-português. Tradicionalmente, a denominação “galaico-português” é mais comum nos livros de literatura. Entretanto, como a maior parte de nosso aporte teórico sobre o tema utiliza a denominação “galego-português”, optamos por este nome.

As origens do português arrancam do dialeto da Galiza (noroeste da Península Ibérica). A fronteira galega do Sul que no ano 1095 afastou-se politicamente, primeiro como Condado de Portugal (*Condado Portucalese*) e mais tarde como Reino de Portugal (1139), propagou por seus territórios, em meados do século XIII, o dialeto fronteiriço galego, o qual na Idade Média usou-se para a lírica, mesmo nos próprios territórios castelhanos.

A língua da Idade Média se denomina português antigo ou galego-português [...]; a língua dos seguintes séculos se conhece como português moderno (Gil Vicente, séculos XV-XVI; Luís de Camões, século XVI)¹.

Por sua vez, o catalão difere dos outros dois citados idiomas românicos por apresentar uma polêmica quanto à sua origem. Por um lado, há teóricos que defendem que esta língua não pertence à família de línguas hispânicas – em sentido de familiaridade linguístico-estrutural, por não ser derivada do latim hispânico –; estes acreditam que a língua catalã pertence à família das línguas *galorromânicas*, mais próximas, portanto, do latim da Gália e da língua francesa². Por outro, os mais tradicionais permanecem com a tese clássica que o catalão provém, como o castelhano e o galego, do latim hispânico. À parte da discussão linguística, temos, independente do tronco latino específico, o primeiro registro escrito em língua catalã no séc.XII: trata-se de uma homenagem feita pelo conde Pallars Jussà. No entanto, datam dessa mesma época outros dois textos considerados importantes: as questões da pregação em língua vernácula são tema do sermão híbrido em latim e catalão *Homilies d'Organyà*; já as documentações políticas e legislativas são tratadas no *Forum Iudicum*, também com uma grande presença de latinismos. No que se refere à literatura, o catalão reconhece a herança literária em provençal e também tem nas cantigas de amor seus passos iniciais na arte escrita.

Em contrapartida à raiz latina das citadas línguas peninsulares, o basco tem história própria, constitui a única língua espanhola que não é romance por ser anterior ao próprio latim:

Esta indoeuropeización consiguió que desapareciera de la Península todas las lenguas no latinas, a excepción del euskara, el cual queda como único exponente de la época prerromana, pudiéndose observar y hallar en él, apesar

¹ Algumas das considerações sobre o desenvolvimento do galego-português estão contidas de forma mais detalhada no artigo de Albuquerque (2010): *Rosalía de Castro: poesía popular y valorización de la lengua gallega*.

² Joan Furió Vayá (2004, p.24) no livro *Introducción a las lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* expõe um quadro que a partir de exemplos léxicos evidencia a aproximação do catalão ao latim gálico.

de todas superposiciones sucesivas, formas y expresiones antiguas de cultura (URQUIZU, 2004, p.564)¹.

A língua basca é considerada a mais antiga de toda Europa, mas pela forte tradição oral tem um desenvolvimento tardio da literatura (VARGAS, 2009a). Acredita-se que a região geográfica montanhosa no centro-norte da Espanha e a organização social encerrada em castas familiares tenham favorecido a preservação da língua primitiva. Os registros mais antigos de escrita basca são nomes que aparecem em inscrições funerárias na época romana, por volta do século II d.C. Há, também, as *Glosas Emilianenses* do séc. X (como dito anteriormente a respeito das primeiras manifestações em romance) e um pequeno vocabulário basco do séc. XII. Entretanto, as primeiras manifestações literárias bascas estão em modalidade oral e constituem canções populares, poesias cantadas. Em modalidade escrita, o texto que marca os testemunhos iniciais da literatura basca é também um canto: *Cantar de la batalla de Beotibar* (1321), que consiste em uma narração da vitória de *los guipuzcoanos* sobre um exército *navarro*².

Essas particularidades da língua basca são refletidas em sua literatura e no contato com as demais literaturas peninsulares. Veremos, a seguir, o desenvolvimento das literaturas peninsulares durante o período medieval, comprovar-se-á o espaço limitado da literatura basca diante do esplendor das cantigas em galego-português e em provençal. Cabe ressaltar que nossa preocupação maior é com os antecedentes poéticos das literaturas de língua não castelhana, embora se faça necessário remeter-nos tanto à literatura de forma mais ampla incluindo a prosa como à historiografia literária castelhana.

1.2 LITERATURA HISPÂNICA MEDIEVAL: A LITERATURA AUTÓCTONE

Desenvolve-se durante a Idade Média nos reinos que compunham a antiga *Hispania* romana literatura em língua vernácula. O principal ponto de junção entre

¹ Em espanhol encontramos várias denominações para referir-se à língua do País Basco: *vasco*, *vascuense*, *euskera*, *euskara*, *euskaldun*, *batua*. Por isso, encontrar-se-á durante todo o trabalho citações que preferem utilizar uma denominação em detrimento de outra.

² O trabalho filológico das origens da língua basca e da análise do citado texto estão presentes com a exposição de considerações de vários teóricos nas primeiras páginas da *Historia de la literatura Vasca* (2004, p.629), no livro *Introducción a las lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*.

essas literaturas é, sem dúvida, a poesia das cantigas, já que a literatura em prosa, normalmente, se desenvolve mais tardiamente. Herdeira dos cantos orais que se transmitem de geração a geração e que costumam ser a forma primitiva de elaboração literária, a literatura medieval desenvolverá, primeiramente, a poesia lírica. Exatamente porque a lírica se revela como o gênero literário por excelência das novas línguas em suas primeiras manifestações literárias. Não devemos esquecer, entretanto, que junto às cantigas se desenvolve a literatura épica, obras como *Mio Cid* e *Fernán González* remetem à época da Reconquista e narram as batalhas contra os muçulmanos.

Mas, como dizíamos anteriormente, as cantigas líricas formam o ponto chave no desenvolvimento e propagação das literaturas vernáculas europeias. Associada à raiz popular, incide a partir do século X uma lírica de voz feminina em língua vernácula nas mais diversas línguas da Europa. Essas cantigas de amor de voz feminina floresceram assim que o latim começou a se dissipar e as línguas romances iniciaram o processo de consolidação cultural, formam as manifestações típicas do alvorecer literário em diferentes tempos e lugares do Ocidente.

Nessa poesia, a mulher é a personagem central. O poeta utiliza-se da voz feminina para elaborar a canção. Estas cantigas são as mais representativas e antigas da lírica medieval em língua romance:

Las canciones mozárabes pertenecen al género más primitivo de la lírica europea en lengua vulgar: la canción de amor femenina. Son compañeras del *Frauenlied* alemán, de la *Chanson de femme* francesa, de la *cantiga d'amigo* gallego-portuguesa, del *cantar de doncella* castellano y catalán (FRENK, 2001, p. 13).

Como vemos na citação de Margit Frenk, há uma comprovada familiaridade entre as canções femininas de diferentes regiões e línguas europeias. As citadas canções em *mozárabe* compõem os registros mais antigos em língua romance: as *jarchas*.

Los testimonios más antiguos de poesía lírica en lengua romance lo constituyen las jarchas, breves composiciones que se encuentran al final de determinados poemas en árabe o hebreo (llamados *moaxajas*), cuyos autores se sitúan – salvo contadísimas excepciones – entre mediados del siglo XI y fines del XII (ALVAR, MAINER & NAVARRO, 2002, p. 25).

Essas composições são consideradas o ponto de partida da literatura em castelhano e só foram conhecidas em meados do século XX, quando em 1948 o hebraísta Samuel Stern tornou pública a descoberta de vinte *jarchas* do século XI ao XIII escritas em hispano-hebraico. Comprovou-se posteriormente o caráter popular de

tradição folclórica musical dessa poesia ao se comparar com as demais poesias populares medievais que compartilhem a temática, o estilo e a métrica (FRENK, 2002). Esses são elos claros, por exemplo, entre as *jarchas* e as cantigas em galego-português:

Las jarchas son, fundamentalmente, cantos de amor puestos en la boca de una mujer desconsolada, que se queja ante su madre por la ausencia del amado, y por los sufrimientos que padece por culpa del amor. La similitud temática con las cantigas de amigo gallego-portuguesas es evidente, aunque se ha señalado con acierto que el tono es muy distinto, ya que las jarchas expresan un <<amor gozoso>>, frente al sentimiento triste que se desprende de las cantigas (ALVAR, MAINER & NAVARRO, 2002, p. 27-28).

As particularidades dessas cantigas existem, mas é incontestável que as similitudes ultrapassam as diferenças. Vejamos um exemplo de *jarcha*:

Jarcha 15

1 g'r kfry[w]
2 km bbryw
3 'št 'l byb 'šb'r bwry lmrđyw.
3 'št 'l byb 'šfyr fwryl mrryw

Jarcha 15

Gar, ¿Qué fareyo?
¿Cómo vivreyo?
Est' al-habib espero,
por el murreyo.

Stern 1948¹

Frenk (2002, p.38)

A canção feminina dessa *jarcha* é clássica, canta-se o amado ausente: *Diga, o que farei?/ Como viverei?/ Por este amado espero/ por ele morrerei* [tradução nossa]. Podemos ver a mesma estrutura padrão em uma cantiga em galego-português, as conhecidas cantigas de amigo, vejamos alguns versos de Martín Codax como exemplo:

*Ai Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senheira estou em Vigo!
E vou namorada!*

*Ai Deus, se sab'ora meu amado
com'eu em Vigo senheira manho!
E vou namorada!²*

Enquanto as *jarchas* se destacam por ser o testemunho mais antigo da lírica em língua romance, são de fato as cantigas trovadorescas que obtiveram mais sucesso durante a Idade Média. Destacamos as citadas cantigas em galego-português e em

¹ Versão original da *jarcha* encontrada por Samuel Stern, essa e as outras *jarchas* podem ser encontradas em várias versões e traduções no site: <http://www.jarchas.net.htm>.

² Versão encontrada em GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.28.

provençal. As cantigas femininas trovadorescas apresentam geralmente a mesma estrutura padrão da *jarcha*, porém bem mais desenvolvida.

O trovadorismo vem à luz na Provença por volta de fins do século XII, e é fruto de uma revitalização intelectual conhecida como “renascimento cultural do séc. XII” que favoreceu, entre outros pontos, o efetivo desenvolvimento de literatura em língua vernácula. Provença constitui o foco central da nova vertente literária que se propagou rapidamente pelas outras escolas trovadorescas europeias. Compartilha com o provençal os louros dessa corrente literária a literatura em galego-português. Foram os trovadores quem, através de suas cantigas em galego-português, trouxeram reconhecimento para o idioma, que passou a ser relacionado à lírica peninsular de forma geral. Essa poesia trovadoresca levou o galego-português para além do território autóctone, já que escritores castelhanos, occitanos e sicilianos também cultivaram o idioma. É importante salientar que, nesse caso, a língua utilizada para a lírica não está relacionada à variante oral, popular, do idioma galego-português, ao contrário, constitui uma *koiné* poética, elaborada para a finalidade culta e seleta da poesia¹.

Mais isto obriga a formulámonos unha pregunta: ¿por que o galego-portugués, e non outro idioma coetáneo, se converte no idioma lírico peninsular? Neste sentido, cómpre non esquecermos que o propio rei de Castela Afonso X, creador da prosa castelá, escribiu un grande número de composicións líricas, tanto profanas como relixiosas, nunha lingua de cultura, plenamente normalizada naquela altura, que contaba cunha tradición literaria de prestixio, como era o galego-portugués. [...] Alén disto, debemos ter en conta que na Idade Média era práctica habitual a especialización dunha lingua nun determinado xénero literario (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.19).

Um dos principais responsáveis pelo êxito da lírica em galego-português foi o rei castelhano Afonso X o Sábio, aludido na citação anterior, quem paradoxalmente foi o principal defensor da língua castelhana – *castellano drecho*. Ao mesmo tempo em que defendeu e incentivou a lírica em galego-português determinou que a prosa fosse escrita em castelhano. O apoio do rei e dos nobres na dinâmica do trovadorismo era essencial para seu desenvolvimento, já que os trovadores eram apadrinhados por um mecenas. Como Afonso X foi o mecenas mais notório na difusão da lírica profana e

¹ Neste caso, cabe pensar que há uma especificidade nos cuidados da língua típica do gênero lírico, mas que de todo não se afasta do entendimento natural da língua até porque essa poesia *vai muito mais alé dun simple goce da lectura, isto é, é unha poesía para cantar, interpretar, bailar e gozar dun xeito coletivo, bem sexa na corte real ou nas prazas das diferentes vilas repartidas polo territorio galego* (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.12).

religiosa em galego-português, foi também em seu reinado que a literatura medieval dessa língua viveu seu período áureo.

Sem dúvida, na Idade Média, a lírica que se estabeleceu em galego-português com as cantigas trovadorescas constitui o momento de esplendor tanto da literatura galega como da portuguesa. Essas cantigas estão divididas em dois grandes blocos:

Por un lado está la llamada lírica profana, de las que nos conservan unos 1680 poemas que son atribuídos a unos 153 trovadores y juglares. Por el otro, la lírica religiosa, representada por los 420 poemas religiosos, fundamentalmente marianos, de las Cantigas de Santa Maria de Afonso X el Sábio. (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004, p. 324).

Vemos a divisão entre a poesia profana que chegou aos nossos dias apenas através de alguns conjuntos de composições conhecidos como *Cancioneiros* – códices manuscritos encomendados pelo mecenas, algumas vezes com ilustração – e a obra Mariana religiosa encontrada em quatro códices que apresentam também a música das cantigas. Toda essa fortuna literária foi conhecida apenas no século XIX e nomearam-se os três códices que compõem o conjunto de 1680 cantigas de caráter lírico profano de: *Cancioneiro de Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*. Esses são os textos fundamentais, juntamente com as *Cantigas de Santa María*, da literatura galego-portuguesa medieval.

Ainda no campo das cantigas, voltamos à origem trovadoresca e debruçamo-nos nas cantigas em provençal. Essa tradição merece destaque nesse contexto por ser considerada pelos catalães como própria, fazendo parte, pois, de sua história literária. Para compreender a situação dessa questão linguístico-literária faz-se necessário remeter-nos aos primeiros registros da consolidação da literatura catalã, o que nos permite uma perspectiva mais aprofundada inclusive não só da língua mais também da formação de Catalunha como nação.

En el siglo XII se fecha hoy el primer texto en catalán: la versión catalana del *Fórum Iudicum*. A partir de esta fecha se suceden toda una serie de textos religiosos, político-administrativos, historiográficos que nos sitúan en la formación y consolidación de una nación. A través de estos documentos la lengua vernácula se iba afianzando como seña de identidad, en un proceso que nos llevará a la irrupción de la literatura clásica catalana escrita en romance vernáculo. Pero su aparición tiene precisamente un particular sentido, porque la primera literatura culta catalana, consecuencia de la unión político-cultural con Provenza, se expresa en provenzal, mientras para los otros aspectos de la vida el catalán ya tiene carta de naturaleza. (RIBERA LLOPIS, 1982, p.19).

Há uma necessidade de explicar essa aparente contradição linguístico-literária. Apesar do catalão já ser usado em outras formas de escrita naturalmente durante a Idade Média, a literatura nasce em língua estrangeira pelo mesmo fato já aludido quando tratamos da expansão do galego-português; o provençal tinha uma tradição lírica mais consolidada, o que fez com que os poetas catalães o adotassem como idioma lírico de suas cantigas ao princípio, e só depois se aventurassem na criação poética em língua própria. Cabe ressaltar que o provençal só foi preterido ao catalão na segunda metade do século XV através das poesias de Ausiàs March.

As cantigas em provençal (*chanson de femme*) compõem um episódio que une a literatura catalã à tradição europeia do cantar feminino e, sobretudo, à origem das outras citadas literaturas peninsulares: castelhana (com as *jarchas*) e a galego-portuguesa (com as cantigas). No entanto, diferente da literatura galega, as literaturas castelhana e catalã produziram um importante corpus literário além da poesia lírica. Em castelhano, por exemplo, há uma farta obra épica medieval de cantares, *el cantar de gesta*, narrações que eram interpretadas pelos *juglares*. Os textos que chegaram aos nossos dias são nomeados de *Mester de Juglaría*, o mais conhecido é o *Poema de Mío Cid*, além do *Cantar de los Siete Infantes de Lara* e o *Cantar de la Campana de Huesca*. Nessa corrente épica temos, ainda, o *Libro de Alexandre* uma das obras fundamentais da literatura castelhana medieval que inaugura uma vertente já mais culta da literatura espanhola, conhecida como *Mester de Clerecía*.

A partir dessa poesia narrativa, desenvolveu-se uma literatura mais elaborada que se utilizou da *cuaderna vía* (tipo de métrica composta por estrofes de quatro versos de catorze sílabas, com rima consonante, e repartidos em dois hemistíquios de sete sílabas marcados por uma pausa). Nesse cenário do *Mester de Clerecía*, destacamos, também, Gonzalo de Berceo com a obra mariana *Milagros de Nuestra Señora*. Já no referente à prosa, têm-se vários exemplos desde as crônicas medievais de tradição historiográfica, passando pela prosa didática com livros de exemplos (*El Conde Lucanor*) e os tratados político-regiosos até chegar aos livros de cavalaria. Uma vez mais, destacamos a presença essencial de Afonso X na consolidação da prosa castelhana, sobretudo, na prosa histórica. Entre as obras encarregadas por ele

merecem especial menção a *Estoria de España* e a *General Estoria* (MENÉNDEZ PELÁEZ, 2007a).

Em catalão não podemos deixar de citar a produção numerosa de Ramon Llull (séc. XIII), filósofo e literato responsável por mais de trezentas obras, nas quais buscou expressões na língua catalã capazes de manifestar suas ideias. De forma bivalente buscava as inovações linguísticas tanto em construções latinizantes como em linguagem popular e coloquial.

Su papel en la configuración y asentamiento del catalán como lengua de cultura es indiscutible, hasta el punto de ser considerado como el padre de la lengua catalana. Así como Alfonso X el Sabio promovió una modernización del castellano, Llull se encargó de lo propio en el catalán, y con éxito (FURIÓ VAYÀ, 2004, p.31).

Outro grande nome da literatura medieval em catalão, retornando à poesia, é o já mencionado poeta Ausiàs March. Também inovador, por um lado, porque abandona a tradição lírica em provençal e passa a escrever poesias em catalão; por outro, porque não abandona apenas a língua dos trovadores, ele deixa para trás todo o modelo poético, trazendo novas temáticas e concepções para a poesia catalã¹. Estamos no contexto do séc. XV, o chamado século de ouro da literatura catalã, no qual, além de March, encontramos outros nomes simbólicos do momento de esplendor literário catalão. Destacamos na prosa a presença das novelas de cavalaria que apresentaram uma nova narrativa e influenciaram a grande obra da literatura espanhola, *Don Quijote: Tirant lo Blanc* e *Curial e Güelfa*. Há, ainda, a poesia elitista de Valencia que latinizava a sintaxe catalã em busca de eloquência, seu principal representante foi Joan Roís de Corella.

Bem diferente de toda essa fartura literária medieval das línguas catalã e castelhana, encontramos o humilde acervo literário basco em modalidade escrita. “Os bascos são essencialmente cantores” afirmação que encontramos em diferentes histórias literárias². Essa forte tradição oral fez com que sua literatura passasse de

¹ RIBERA LLOPIS (1982, p.30) esmiúça as inovações de Ausiàs March, destacando os *Cants de Mort* e *Cantic espiritual* como transgressões do trovadorismo, uma originalidade do poeta.

² Como exemplo da relação dos bascos com as canções, podemos citar as considerações esclarecedoras de Urquizu (2004, p.629) nas primeiras linhas de suas explanações sobre a literatura basca: “*Escribía Herder en 1774 que todos los pueblos aun incultos son cantores, y es de sobra conocida la unión íntima que se da en los pueblos primitivos entre poesía y canción. Ligazón que todos los críticos que se han dedicado a estudiar el vasco han confirmado. [...] Como cita F. Michel, la palabra cántabro, por la que conocían los romanos a los vascos, derivaba de Khantor ber,*

geração em geração através da poesia popular, mas sem documentação escrita. É apenas no século XVI que se publica um livro em língua basca; começa-se a coletar, mesmo que de forma fragmentária, as canções medievais de tradição oral. Conhecemos, então, os cantos épicos: *Beotibarreco gudua* (Batalha de Beotibar – 1321), *Bereterretxeren kantorea* (A Canção de Bereterretxe – 1440), além da elegia *Milia Lasturkoren Eresia* (Canto fúnebre para Milia de Lastur – 1450). Ademais, houve também o importante papel do *bertsolarismo*, que consistia (e mantém-se na atualidade) em representações teatralizadas de canções populares com cunho anedótico, uma espécie de repentistas (VARGAS, 2009a).

Conforme mencionamos, das manifestações literárias medievais em língua autóctone, a literatura basca ocupa um espaço limitado por sua constante tradição oral e tardia manifestação escrita. Comparada às demais línguas peninsulares, é a única que ainda não tinha realmente uma literatura (escrita) desenvolvida: as literaturas castelhana, galega e catalã já contavam com o prestígio literário em língua própria em fins da Idade Média. Essa situação de desenvolvimento literário se transformará a partir das modificações políticas do novo cenário ibérico com a formação dos estados modernos e a expansão marítima.

1.3 ESPANHA: UMA SÓ NAÇÃO, UMA SÓ LÍNGUA

A ideia de comunidade cultural já estava definida em solos ibéricos bem antes do fim da Idade Média e da formação das nações modernas. Podemos constatar isso apenas nas considerações anteriores em que analisamos as literaturas e línguas de diferentes povos da *Hispania*, ou seja, já existiam grupos de pessoas que compartilhavam os mesmos bens e valores culturais representantes de determinada comunidade – os reinos medievais. Nesse contexto, o caráter de cada reino formou-se a partir do espírito e da tradição nascidos do peculiar desenvolvimento histórico de cada comunidade, em círculos reduzidos que favoreciam a disparidade (LAPESA, 1981). Mas, em fins da Idade Média, surge uma nova organização social em toda Europa que

es decir, dulces cantores. Aunque la etimología sea totalmente errónea, es evidente que responde a una realidad concreta, que es la de la íntima unión de los vascos con la canción”.

propõe mudanças no arranjo comunitário: os pequenos reinos medievais formaram as comunidades maiores e mais fortalecidas para o novo cenário político que se apresentava.

A Península Ibérica medieval que passou por um constante processo de invasões, conquistas e colonizações (principalmente dos romanos, dos povos germânicos e árabes) transforma-se, no final da Idade Média, em território de reconquista e unificação. As modificações que levaram à unificação espanhola começam a surgir a partir do séc. XIV quando, em 1385, Portugal consegue a independência de Castela depois de derrotar Juan II de Castela na batalha de Aljubarrota. Portugal, então, consolida-se como território independente e forma o estado-nacional conhecido pelo mesmo nome. No outro lado da Península, a situação modifica-se de fato com o matrimônio de Fernando de Aragão e Isabel de Castela, os *Reyes Católicos*, em 1469, que representaram a força centrípeta do processo unificador da *Hispania*.

A palavra dos Reis Católicos era “unificação”, não só política, mas também religiosa e linguística. Em 1492, o último reino muçumano da Península, Granada, foi reconquistado, e todos os árabes e judeus que quiseram permanecer no território tiveram que se converter ao cristianismo. A unificação política foi favorecida pelo apoio da Igreja Católica a Fernando e Isabel e pela ideia comum de reconquista entre os reinos hispânicos: Astúrias, Leão, Castela, Galícia, Navarra, Aragão e os Condados de Barcelona. Nesse momento, toda essa região já respondia pelo nome romanceado de Espanha, sendo Isabel e Fernando os soberanos. No mesmo ano que marca a completude da Reconquista produz-se o episódio que modificaria para sempre a história da Espanha e também da humanidade, Colombo chega à América.

Esses são fatos históricos que conduzem à necessidade de unificação linguística. A conhecida concepção de Nebrija reflete a ideia central da unificação: “a língua é a companheira do império”. Como existia a necessidade de uma só língua para toda a nação, o castelhano figurava como a língua por excelência tanto pela questão política, já que era a língua própria da região mais forte em comparação aos demais territórios; quanto pela questão linguística, pois desde o reinado de Afonso X era a

língua oficial dos documentos de *Hispania*, além de já ser dominada pelas outras regiões do território como língua franca.

La cuña castellana – según la certera expresión de Menéndez Pidal – quebró la originaria continuidad geográfica de las lenguas peninsulares (los romances del Oeste con los del Oriente hispánico). Pero después el castellano redujo las áreas de los dialectos leonés y aragonés, atrajo a su cultivo a gallegos, catalanes y valencianos, y de este modo se hizo instrumento de comunicación y cultura válido para todos españoles (LAPESA, 1981, p.192).

Diante desses dois motivos externo e interno à questão linguística, temos para o estado-nacional Espanha a correspondente língua castelhana, que passa a ser a única língua oficial de todo território espanhol, incluindo as conquistas do Império (América). O que é ideal para o projeto de *“España una”* torna-se extremamente negativo para as línguas e literaturas autóctones dos demais reinos que passam a conviver *“coa política de centralización e coa doma e castración do Reino levado a cabo pólos Reis Católicos, que ten como punto culminante a submisión ao idioma e cultura de Castela a partir do esquecemento e anulación dos propios”* (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p. 62). Durante esse período, tentou-se apagar as marcas específicas dos povos espanhóis, a partir da opressão linguística não se podia falar nem escrever em língua própria, devendo-se, pois, usar a língua do Estado, que constitui o principal veículo da ideologia unificadora espanhola. Dessa forma, concordamos com Bauman (2005, p.26) quando afirma que

nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável) – e a história do nascimento e maturação do Estado moderno foi permeada por ambos.

Ideia semelhante encontramos em Benedict Anderson (2008, p. 201; 204) quando apresenta a nação “vista como uma fatalidade histórica e uma comunidade imaginada através da língua”. Nesse caso, a “condição nacional” está relacionada a outras identidades, como cor da pele, que nem escolhemos nem podemos evitar. A identidade nacional seria, portanto, um “laço natural” entre o indivíduo e a comunidade.

No entanto, é o ponto de formação do estado-moderno Espanha e unificação/opressão linguística que precisamos analisar para compreender a questão da identidade e do separatismo da Espanha que levarão aos movimentos românticos do *Renascimento* do século XIX. Fica evidente, por exemplo, uma artificialidade política na união desses povos. Castela representa o poder hegemônico desde a Idade Média e

os demais reinos ficam em situação de vassalagem, principalmente quando gradativamente passa a ganhar poder, representado inclusive pela consolidação do castelhano como língua franca ainda no período medieval. Com a unificação, a hierarquia de poder não difere, pelo contrário, fica muito mais clara: Castela é o centro político e a sua língua deve ser a única da Espanha. Os integrantes do território espanhol, portanto, devem abraçar a identidade espanhola reflexo de Castela.

Nessas condições, não fica difícil entender por que a ideologia de identidade nacional não triunfou completamente e de forma natural em todo território espanhol. Lembremos que “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2006, p.59). O problema no caso espanhol é que a diferença para alguns povos foi maior que a ideologia imposta pelo novo estado, acabando, portanto, por prevalecer o particularismo.

As comunidades que não conseguiram se adaptar à ideologia nacional imposta são exatamente aquelas que já estavam com bases identitárias firmadas em seu interior de forma espontânea bem antes da Espanha existir como estado. As fronteiras e o particularismo dentro de *Hispania* existiam em sua formação e, no caso de Galícia, Catalunha e País Basco, nunca se apagaram. A política ideológica desde a formação da Espanha buscou unir todos os povos em um só bloco coeso, mas não obteve êxito porque a identidade nacional já estava previamente clara no caso das mencionadas micronações. Não tinha como integrar comunidades tão diferentes e com um passado comum já solidificado no projeto de nação espanhol. Galegos, catalães e bascos respondiam a anseios ideológicos próprios e suas culturas nacionais “menores” representavam melhor suas necessidades:

As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. [...] “As nações”, observou Homi Bhabha, “tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (Bhabha, 1990, p.1). (HALL, 2006, p.51).

Por já haver uma identidade nacional desenvolvida e consolidada em Galícia, Catalunha e País Vasco, o projeto de imposição ideológica da identidade espanhola fracassou nesses territórios, causando o sentimento constante – embora durante alguns períodos adormecido – de separatismo. Ortega y Gasset explica perfeitamente essa questão do separatismo espanhol em princípios do século XX em seu famoso ensaio *España Invertebrada*, muitas de suas considerações nos parecem pertinentes. No relativo à formação da Espanha e das nações europeias, a explicação sobre o caráter hegemônico e centralizador de um povo perante os demais nos parece aclarador, já que é a fonte para se entender o absolutismo que permeou a constituição das nações ocidentais europeias.

Ortega y Gasset (1922, p. 78) defende que países europeus como França, Inglaterra, Itália e Espanha possuem uma característica comum na formação nacional derivada da queda do Império Romano e das invasões germânicas medievais. Essas nações fundaram-se a partir da necessidade de dominação de um povo “superior” aos demais, causada exatamente porque são produtos deste mesmo processo em que não há uma fusão dos conquistadores com os autóctones vencidos, mas sim uma divisão vertical que reflete a superioridade de um diante dos outros; estrutura que difere, por exemplo, de povos asiáticos, que se aglutinam sem sentimento de superioridade ou inferioridade entre eles.

Essa explicação convence porque evidencia a origem da estrutura nacional que nasce na Europa em fins do medievo e requer um poder centralizador, representante da organização e liderança do estado soberano, poder que não é dividido com os povos considerados menores e, por isso, subjugados – mesma estrutura que predomina na conquista e colonização da América. Castela representa o centro difusor da nova era espanhola; verticalmente se mantém no pico do poder espanhol da Idade Média até os dias atuais. Apesar das inúmeras mudanças e da emergência dos particularismos na Espanha desde o século XIX, ela segue como representante fundamental do espírito nacional espanhol. Pensemos, por exemplo, na literatura imediatamente posterior aos renascimentos periféricos, os pós-românticos da geração de 98 retomam essa relação de uma espécie de sinédoque de Castela com Espanha, relembram o passado glorioso do império ultramarino espanhol ante a perda das últimas colônias.

O fato é que Castela é representante primordial do eixo unificador da Espanha. No entanto, sabemos que a política centralizadora espanhola com sua vertente ideológica de apagamento cultural e linguístico não obteve de todo o êxito esperado, tampouco podemos dizer que não houve resultado algum nesse processo de imposição linguística. Durante séculos, a língua vernácula das micronações foi impedida de ser usada pela comunidade, tendo apenas o castelhano como forma aceita oficialmente para a comunicação cotidiana e para a expressão literária. Por um lado, esse período foi amargo para as letras de língua não castelhana, por outro foi o período áureo do castelhano, o *Século de Ouro*.

1.4 SOMBRA, MAS NÃO ANIQUILAMENTO

O período que se segue à centralização espanhola e absolutismo castelhano é o considerado como “Séculos Escuros” das letras galegas, catalanas e bascas. Enquanto as literaturas de língua não castelhana ficavam em silêncio oficial, a literatura castelhana – literatura espanhola – vivia seu momento de triunfo. A situação paradoxal se mantém durante praticamente três séculos: a língua castelhana conhece o esplendor nos mais diversos gêneros literários com a qualidade de autores cujos ecos permanecem até a atualidade, mas já as demais literaturas tentam sobreviver com sopros de atividade artística.

O Século de Ouro espanhol compreende um período bem maior que cem anos em que a poesia, a prosa e o teatro alcançam uma elaborada qualidade literária que ultrapassa seu tempo e chega até os nossos dias, imortalizando autores e obras dessa época, transformando-os em verdadeiros cânones literários. Podemos citar nomes de valor incontestável como Cervantes e seu *Dom Quixote*, que inauguram o romance moderno, as poesias barrocas de Quevedo e Góngora com ampla difusão internacional, o teatro e a poesia de Lope de Vega, *La vida es sueño* e outras dramaturgias de Calderón de la Barca – que consagrou o novo gênero dramático. Escreveu-se e

apreciou-se muito a literatura neste período frutífero das letras castelhanas, o reconhecimento veio de forma ampla e perpétua¹.

Do outro lado da história, a realidade das literaturas de língua não castelhana da Espanha é bem diferente. Durante os séculos dourados da literatura espanhola as demais literaturas ficaram relegadas a um período de atrofia, já que os rumos naturais do desenvolvimento literário vêm a ser interrompidos por barreiras impostas pelo poder político superior. No entanto, não podemos dizer que nada se produz nesses anos de “ilegalidade” literária: alguns autores conseguem produzir manifestações que não deixam de todo morrer a lembrança da língua e da literatura autóctones.

A literatura galega, por exemplo, durante os séculos XVI e XVII, não chega a organizar realmente movimentos literários em língua vernácula. São poucos registros de literatura durante esse período em Galícia, apenas algumas crônicas em castelhano sobre o universo galego e poucas poesias escritas em galego que remetem à tradição medieval recolhidas em uma antologia *Fiestas Minervales* (1697). É a partir de fins do século XVIII, com o Padre Sarmiento, que se inicia uma tentativa de regeneração da língua e da literatura galegas com estudos históricos que remontam a origem e importância das mesmas (RIBERA LLOPIS, 1982).

Não muito diferente é o caso catalão, mas lembremos que a literatura catalã reconhece seu século de ouro ainda na Idade Média, pouco antes da imposição linguística. Em catalão, há um número maior de autores e obras nos séculos XVI, XVII e XVIII. Escreve-se tanto em prosa como em poesia em língua própria, mas tampouco podemos considerar que há uma literatura estabelecida em catalão, já que os autores e suas respectivas obras se perdem ora em modelos ultrapassados da Idade Média, ora em recriações de metros italianos e motivos castelhanos, não têm nem independência formal nem temática, a qualidade fica a mercê das influências externas sem conseguir desenvolver uma linguagem autônoma. A renovação e reafirmação do próprio também se iniciam no século XVIII, só que, no caso catalão, a reflexão linguística chega primeiro

¹ De fato, o período do Século de Ouro foi o momento de consolidação do castelhano. Criaram-se as primeiras gramáticas e ortografias da língua castelhana, fundou-se a Real Academia Espanhola e buscou-se preservar o idioma. Por isso, em princípios do século XVIII foi elaborado pela RAE o Dicionário de Autoridades, que buscava estabelecer a partir dos clássicos do Século de Ouro – palavras e significados usados por esses grandes autores – os padrões cultos da língua.

que a literária, e por isso encontramos gramáticas e apologias em língua catalã nesse período.

Entretanto, o basco não comunga nem com o caso galego nem com o catalão. Durante o período em questão, fizeram-se as primeiras publicações em língua vernácula compostas por canções medievais, também foram feitas traduções importantes para a língua autóctone como, por exemplo, a do Novo Testamento (1571). Dessa forma, até meados do século XVII a expressão em basco está limitada ao domínio religioso, sustentado pelo Concílio de Trento, que defendia a difusão religiosa em língua vernácula a favor da Reforma Católica. Podemos citar como representantes de uma poesia nova que se distancia da vertente religiosa Arnaldo de Oihenart (1592 – 1667) e Gasteluzar (1614 – 1701), que firmam uma passagem definitiva para a poesia culta basca (RIBERA LLOPIS, 1982). O século XVIII continua dominado por religiosos e se produz menos literatura e mais textos linguísticos em castelhano sobre a língua basca.

Como vemos, apesar da submissão oficial ao castelhano, as demais línguas e suas respectivas literaturas não desaparecem de todo, não há como pensar que essas línguas pudessem morrer por uma lei ou imposição, não há uma só Espanha e uma só língua. Por isso, mesmo com um cultivo literário limitado, houve literatura e, quanto à língua, esta sobreviveu no cotidiano familiar e continuou sendo passada de pais para filhos em situação de diglossia. O pouco que se produziu durante essa época e o passado medieval são fundamentais para o período renascentista.

2- O MOMENTO DO RENASCIMENTO

O século XIX figura na história literária ocidental como um período de efervescente discussão intelectual, criação artística, desconstrução e reelaboração dos padrões das ciências humanas em geral. Na literatura, entre os movimentos desse século, destacamos, pelo valor específico para o tema do renascimento das micronações, o *Romantismo* como fonte de ruptura e renovação criativa da arte escrita oitocentista. Neste capítulo, iniciamos nossas considerações exatamente a partir do contexto romântico, analisando as contribuições dessa nova forma de conceber a arte nos renascimentos das literaturas de língua não castelhana da Espanha. Juntamente com o movimento romântico, tratamos, também, do alvorecer dos nacionalismos periféricos. Dessa forma, aprofundamos as questões do separatismo espanhol e da defesa da identidade nacional por essas “nações” através, sobretudo, da literatura.

Centralizamo-nos, a continuação, no foco dessa dissertação: o renascimento no século XIX das literaturas periféricas da Espanha. Para tanto, traçamos, primeiramente, uma exposição detalhada de cada um dos três movimentos nacionais: *Rexurdimento*, *Renaixença* e *Berpizkundea*; ao final, analisamos as características convergentes e divergentes entre eles para uma visão que demarque de forma pormenorizada em quais pontos esses movimentos literários se unem e em quais se distanciam. Além de uma simples apresentação dos renascimentos e das literaturas dessas micronações, continuamos nossa análise sobre a identidade nacional a partir da discussão a respeito desta literatura específica de exaltação à comunidade nacional.

2.1 O ROMANTISMO: BASES PARA A RETOMADA DA ORIGEM E REAFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Muitas foram as transformações nas ciências humanas e nas artes advindas do movimento romântico que se perpetuou no ocidente durante o século XIX. Inauguraram-se formas revolucionárias na forma de conceber o mundo, o homem e a arte; bastantes discussões foram travadas pelos próprios artistas que fizeram também o papel de teóricos da arte nova. No entanto, entre as diversas características desse

movimento cultural, destacamos algumas que são pertinentes para o foco desse trabalho. Por isso, voltamos nossa atenção para os pontos relacionados à renascença literária das micronações espanholas.

Uma discussão frutífera no Romantismo foi a relação da literatura com uma comunidade nacional, a chamada “literatura nacional”. Como exemplo, podemos citar os posicionamentos distintos de dois grandes escritores do período sobre o Romantismo: de um lado, a busca pela literatura que representasse a coletividade de um povo, uma identidade nacional e, do outro, aqueles escritores/ teóricos que buscavam a universalidade, a literatura que representasse o todo e a todos. Enquanto T. S. Eliot defendia a poesia nacional (as literaturas nacionais) como uma característica indissociável de uma coletividade:

Observa-se que a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter para nenhum outro. [...] A poesia é uma constante advertência a tudo aquilo que só pode ser dito em uma língua, e que é intraduzível¹.

Goethe, por sua vez, pensava em uma literatura que abarcaria todas as nações e línguas:

“Literatura mundial” foi usado por ele para indicar um tempo em que todas as literaturas se tornariam uma. É o ideal da unificação de todas as literaturas em uma grande síntese, em que cada nação desempenharia a sua parte em um concerto universal. Mas o próprio Goethe percebeu que esse é um ideal muito distante, que nenhuma nação está disposta a renunciar a sua individualidade (WELLEK & WARREN, 2003, p.50).

As duas perspectivas constituem tentativas de construção de uma suposta coletividade, seja em esfera nacional ou universal, ambos expõem uma consciência de uma individualidade da literatura nacional, porém o contato com outras literaturas nacionais não é de todo esquecido.

Esses distintos posicionamentos teóricos nada mais são que uma perfeita ilustração da diversidade de pontos de vistas possíveis ao tratar da relação da literatura com a identidade nacional, ora tão explicitamente defendida ora radicalmente negada. Evidentemente, no que se refere ao renascimento das literaturas periféricas da Espanha o impulso gerador conjuga com a ideia de identificação natural defendida por Eliot, em que um povo reconhece a relação particular de identificação com língua e

¹ De poesia e poetas. Texto de T. S. Eliot disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/funcao/index.html.

literatura próprias. No caso da Espanha, as nações subjugadas historicamente sentiam a necessidade de, através da literatura, expressar seus anseios por valorização linguística e cultural, a poesia teve um papel fundamental nesse projeto. Eliot, uma vez mais, faz considerações interessantes que se encaixam com a situação de Galícia, Catalunha e País Basco:

Um povo pode ter sua língua trasladada para longe de si, abolida, e uma outra língua imposta nas escolas; mas a menos que alguém ensine esse povo a sentir numa nova língua, ninguém conseguirá erradicar o idioma antigo, e ele reaparecerá na poesia, que é o veículo do sentimento.

Podemos dizer que a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa direta é com sua língua, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la¹.

Foram concepções como as expostas que contribuíram para o estabelecimento dos movimentos de renascença da Espanha. Os intelectuais particularistas de cada uma das micronações perceberam que o idioma antigo que sofreu durante séculos a opressão do castelhano deveria ser retomado através da forma mais nobre de expressão linguística: a literatura. O Romantismo, com sua ideologia de valorização do regional e nacional, constituiu o terreno propício para a volta à origem, ao passado puro e livre que estava obscurecido com a unificação linguística e a imposição do castelhano.

A ideologia romântica favoreceu, por um lado, o retorno à Idade Média com toda sua herança literária e identidade comunitária e, por outro, a valorização da cultura popular na literatura:

[...] la Edad Media, época de gestación de las nacionalidades europeas, aparecía como la primavera del “espíritu del pueblo” característico de cada nación, como el período histórico en que tal espíritu se había revelado en su pureza original, sin haber sido aún manchado por ningún influjo ajeno.

Según esto, la glorificación romántica de la Edad Media tiene como base una determinada ideología político-religiosa, se adhiere a valores patrióticos y nacionales, al gusto por tradiciones populares y por las manifestaciones folclóricas (AGUIAR E SILVA, 1982, p.338).

Exatamente essas características estão presentes nas literaturas renascentistas de língua não castelhana. Os movimentos nacionais se perpetuam com ampla aderência a partir do século XIX, ora pela necessidade de retomar e preservar a língua e literatura

¹ De poesia e poetas. Texto de T. S. Eliot disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/funcao/index.html.

autóctones, ora como forma de revolução libertária diante de Castela e Espanha, em uma constante demarcação de fronteiras entre o próprio e o alheio.

Nesse contexto, já sabendo os pontos pelos quais o século XIX foi o período que tornou possível o ressurgir literário através da ideologia romântica, temos de avaliar os porquês da emergência dos particularismos. Explicamos no capítulo anterior que a ideologia de unificação linguística e cultural imposta pela macronação Espanha através do poder político de Castela e linguístico do castelhano não prosperou porque as micronações tinham identidades nacionais estruturadas e solidificadas antes da formação da Espanha como Estado-nação. Entretanto, vale salientar o caso específico dos particularismos que brotaram no século XIX essa situação:

Entorpece sobremanera la inteligencia de lo histórico suponer que cuando de los núcleos inferiores se ha formado la unidad superior nacional, dejan aquellos de existir como elementos activamente diferenciados. Lleva esta errónea idea a presumir, por ejemplo, que cuando Castilla reduce a unidad española a Aragón, Cataluña y Vasconia, pierden estos pueblos su carácter de pueblos distintos entre sí y del todo que forman. Nada de esto: sometimiento, unificación, incorporación, no significa muerte de los grupos como tales grupos; la fuerza de independencia que hay entre ellos perdura, bien que sometida; esto es, contenido su poder centrífugo por la energía central que los obliga a vivir como parte de un todo y no como todos aparte. Basta con que la fuerza central, escultora de la nación –Roma en el Imperio, Castilla en España, la Isla de Francia en Francia-, amengüe, para que se vea automáticamente reaparecer la energía secesionista de los grupos adheridos (ORTEGA Y GASSET, 1922, p.26).

Lembremos que a força centrípeta que “unia” Espanha era, sobretudo, a ideia de império ultramarino que surgiu a partir de fins do século XV com a chegada de Colombo a América e que se estendeu durante todo o século XVI através da conquista, colonização e exploração do Novo Mundo. Mas, esse cenário, que permaneceu também nos séculos XVII e XVIII, começou a se modificar já na primeira metade do século XIX quando as colônias da América Espanhola deram início ao processo de independência. Situação que se agrava durante a última metade oitocentista quando os espanhóis perderam as últimas colônias (Cuba, Porto Rico e Filipinas) para os Estados Unidos.

Essa conjuntura de perda de poder político-econômico favoreceu a insatisfação geral com a nação (Espanha) que se apresentava enfraquecida e pobre. O que foi outrora um elemento de orgulho e esplendor tinha se transformado em pó, já não mais existia, o império espanhol dissipou-se em meio às transformações de uma nova

organização de Estados-nacionais: a independência da América hispânica. Podemos, então, considerar essa crise política que refletia diretamente na economia e no social como um ponto importante na fonte do ressurgimento nacional das micronações. Além de questões internas, como as reformas políticas do começo do século que ameaçavam a divisão territorial e características culturais dos antigos reinos medievais, por exemplo, a reforma administrativa de Javier de Burgos de 1833.

Nesse momento, vemos na Espanha os dois extremos nas tendências do nacionalismo, sabemos que “um tipo de nacionalismo identifica a comunidade nacional com o centro político do estado nacional, outro tipo toma o partido da periferia contra o centro ou, de qualquer forma, contra as práticas exclusivistas deste último” (ARNASON, 1999, p. 226). O primeiro tipo, representado por Castela, sofre as debilidades da grande nação Espanha e perde espaço na identidade nacional, o que torna possível o alvorecer do segundo tipo que rever a força das “pequenas nações” e busca a reconstrução declarada da identidade nacional particularista:

A identidade parece ser um grito de guerra usado numa luta defensiva: um indivíduo contra o ataque de um grupo, um grupo menor e mais fraco (por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora).

Pode-se ver a faca da identidade brandida nas duas direções e cortando dos dois lados nos períodos de “construção nacional”: em defesa de línguas, memórias, costumes e hábitos locais, menores, “contra os da capital”, que promoviam homogeneidade e exigiam uniformidade (BAUMAN, 2005, p.83).

Ao seguirmos as considerações de Bauman, vemos como a realidade de Galícia, Catalunha e País Basco se adéqua a essa concepção: o grupo menor e mais fraco é cada uma das micronações contra a totalidade representada por Castela/ Espanha; e o século XIX para esses povos constitui um período de retomada da identidade nacional, no qual se buscou defender a língua, a literatura e os costumes próprios contra a uniformidade espanhola que por sinédoque alude a Castela.

Essas reivindicações étnico-culturais não são restritas ao território espanhol, constituem manifestações típicas das comunidades menores européias (como Escócia, Irlanda, Flandes, Gales e Provença) que iniciam um processo de reorganização do particular a partir, sobretudo, do contexto oitocentista:

La movilización étnico-nacionalista de finales del siglo XIX fue, en suma, resultado de las contradicciones y tensiones creadas por la misma modernización económica, política y social que experimentó todo el continente europeo. Memoria histórica (aunque las interpretaciones nacionalistas falsearan

casi siempre la verdad histórica), particularismo étnico-cultural (lingüístico/ religioso), medios modernos de comunicación, maduración de los procesos de asimilación de la propia conciencia de identidad, mayor vertebración interna de las distintas comunidades nacionalistas, cambios graduales en las formas de producción y trabajo en el interior de las mismas: todo esto propició la aparición de movimientos nacionalistas de las pequeñas “naciones” europeas, de las minorías étnicas, de los “pueblos sin historia”, como les había llamado despectivamente. Y lo que fue más importante, hizo que los nacionalismos étnico-secesionistas recibieran un creciente apoyo social y, cuando fue posible, electoral (FUSI, 2003, p.32).

Após esse panorama detalhado da situação político-social europeia no século XIX, temos mais claro as características históricas que levaram aos particularismos. Explicamos, primeiro, as características da estética literária em relação ao movimento romântico que ajudaram o cenário de renascimento; depois, comentamos as questões históricas de forma pormenorizada; por último, observaremos as considerações mais filosóficas e psicológicas. Os teóricos que se debruçam sobre o tema da identidade nacional encontraram as mais variadas fontes de inspiração para desenvolver uma teoria que explicasse essa relação por vezes tão simples – basta observar uma manifestação espontânea de nacionalismo – em outros momentos tão complexa que motiva radicalismos terroristas e insensata consciência de pureza e superioridade.

A linha de raciocínio de Juan Carlos Rodríguez (2008) é feliz pela maneira de usar metaforicamente uma imagem simples para explicar a complexidade do laço nacional: o umbigo. O simbolismo do umbigo que remete à origem de qualquer homem, uma marca perpétua do elo entre o indivíduo e sua procedência. Obviamente, o umbigo revela também o corte do cordão umbilical. Contudo, é exatamente essa ligação que tentamos insistentemente retomar através das relações sócio-culturais que estabelecemos por meio da língua e da literatura da comunidade, da identificação do eu com o nós (indivíduo – grupo), da afinidade intrínseca do lugar de nascimento (lar paterno) com a nação/ pátria. As ideologias nacionalistas se fundam nessa necessidade de restabelecer os laços com as identidades pátrias (paternas/ originais). Para concretizar essa espécie de necessidade natural a língua e a literatura da nação são indispensáveis.

Un retorno biológico del yo al cuerpo materno, que ya que es imposible, ahora se recubre con otra biología: la biología cultural del cuerpo del nosotros, el organicismo sanguíneo y lingüístico de los que han tenido un nacimiento común, como las ramas de un árbol (y la imagen es de Herder). Así se cauterizan los desgarrs y se acepta el ombligo propio como el cuerpo propio y

el cuerpo del nosotros, aquello que nos une al beber la leche del hogar (que es la leche materna, que es la lengua materna), algo que en realidad cierra la herida. El hogar del caserío vasco, el hogar sacudido por la tramontana para Josep Pla [autor catalão], el hogar con hojas siempre nuevas de los cantares gallegos de Rosalía (hasta que el hogar se volvió inhóspito a las orillas del Sar) (RODRÍGUEZ, 2008, p.68-69).

As nacionalidades emergentes durante o séc. XIX vão, dessa forma, tentar fechar a ferida aberta por anos de negação das mesmas através da constante alerta aos laços originais, pátrios, nacionais. As especificidades desses movimentos nacionais em relação à literatura renascentista serão detalhadas a partir de considerações sobre cada um dos movimentos literários.

2.2 REXURDIMENTO

Essa palavra, em galego, refere-se ao movimento de valorização da língua e literatura autóctones que se desenvolveu em Galícia durante o século XIX. Um verdadeiro ressurgir da atividade intelectual em língua própria depois dos Séculos Escuros – período de ostracismo de quase 300 anos imposto pela supremacia da língua e cultura castelhanas. Época em que o galego ficou

reducido a lengua oral de labradores, pescadores y artesanos, la literatura escrita en gallego prácticamente desaparece. Sólo permanece como lengua literaria en la lírica y narrativa populares, de transmisión oral y anónima. De ahí que se conozca esta etapa, que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII, como los *Siglos Oscuros* de la literatura gallega. (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004, p.312).

A curiosidade neste processo de valorização do galego como língua literária e nacional consiste na repartição social conduzida pela situação de diglossia entre a língua castelhana e galega. A língua do povo mais humilde – como podemos ver no citado – era o galego, por isso o idioma estava ligado ao campo e à “falta de estudo”. Já o castelhano representava a língua dos nobres, aqueles letrados que tinham acesso à educação. Essa dicotomia constitui um dos temas dos *rexurdentistas*, sempre defendendo a quebra do preconceito contra o galego e a sua valorização como idioma para todas as situações e expressões da vida cotidiana e literária.

A revitalização da cultura letrada galega compreende, no entanto, campos que vão além do universo linguístico-literário como, por exemplo, as iniciativas nas áreas de

História e Sociologia que estão atreladas à política. Por isso, podemos considerar como *Rexurdimento* todo conjunto de manifestações culturais que integravam o projeto de despertar da “nacionalidade” galega.

A opção de tratarmos primeiro do renascimento galego não é gratuita, decidimos – como já foi explicado anteriormente – que o renascimento galego seria o ponto de referência para nosso estudo, pela proximidade histórico-linguística entre as línguas portuguesa e galega. No entanto, antes de abordar o *Rexurdimento* em si, faz-se necessário analisar os predecessores históricos e literários do movimento. O século XIX, já nas primeiras décadas, começou a impulsionar a valorização linguística e literária por questões práticas relacionadas à política.

Os textos inaugurais da literatura galega oitocentista, portanto, servem ao propósito bélico (Guerra de Independência contra os franceses) e de propaganda política (divulgação das correntes contemporâneas divergentes: liberal e absolutista). Trata-se de um apanhado de textos que aparecem em livros, em panfletos e em jornais. De forma geral, ou opta-se pelo bilinguismo ou tem-se o castelhano preterido ao galego porque a maior parte da população – fortemente campesina – falava galego. Nesse caso, o propósito utilitário é o principal impulsor da elaboração do galego em modalidade escrita, mas, longe de ter real qualidade literária.

A questão política está presente em todo o desenvolvimento do renascimento galego, levando à busca pela regeneração da identidade nacional. O primeiro movimento organizado de nacionalismo é, pois, fruto dos conflitos políticos. Incide na primeira metade do século XIX o *Provincialismo*, que podemos considerar um ancestral do nacionalismo do século XX¹. Este fenômeno “*el provincialismo, embrión del futuro nacionalismo, no es privativo de Galicia. Se da también en otras partes del Estado español que habían mantenido desde la Edad Media una acusada personalidad etnocultural e institucional*” (BERAMENDI, 1997, p.9).

Esse primeiro momento, mais que nacionalista pode ser considerado como de reivindicação regional por reformas democráticas que levassem a melhores condições

¹ Podemos considerar que o caminho até o *Nacionalismo* começou exatamente com o *Provincialismo*, passando pelo *Regionalismo* até solidificar-se em formato efetivamente nacionalista no século XX.

de vida para os galegos. O *Provincialismo* marca tanto a literatura como a história política de Galícia:

O século XIX marca unha inflexión na literatura galega, máis uma vez relacionado este cambio com circunstancias de tipo histórico-político, principalmente polo nacemento dun movemento ideolóxico que agromará co nome de provincialismo e que evolucionará até dar orixe, na segunda década do século XX, ao nacionalismo. Esta corrente ideolóxica tem como principal axioma a defensa dos intereses e da identidade galega, e xorde, precisamente, cando o novo Estado liberal español amenza, pola súa tendencia uniformizadora, os principais sinais de identidade dos galegos: costumes, música, língua [...] (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p. 93)¹.

Nesse primeiro momento, não há, ainda, negação em Galícia do referente nacional espanhol. Mas, é importante pela formação do primeiro grupo de precursores literários. Trata-se de uma tertúlia formada por universitários e letrados que se reúnem na Academia Literária de Santiago para discussões intelectuais e políticas. Os integrantes deste grupo compõem a maior parte dos precursores do *Rexurdimento*.

As atividades literárias realizadas a partir desse grupo e anteriormente a 1863 – data da publicação de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, marco do renascimento literário galego – forma o período conhecido como *Prerrexurdimento*. Apesar de ser um momento de inicialização do fomento à valorização dos aportes identitários galegos, tem-se uma atmosfera já bem fundamentada do desenvolvimento literário conjugado com a ideologia particularista. Começa a circulação de revistas e jornais – ainda em castelhano – nos quais as propostas de valorização da identidade galega são defendidas.

Entre os personagens mais representativos deste momento, destacamos: Nicomedes Pastor Díaz, Antolín Faraldo, Francisco Añón, Alberto Camino e Xoán Manuel Pintos. Literariamente, o principal nome dessa pequena lista é o que a encabeça e não está tão relacionado ao movimento *provincialista*: “*A alborada (1828) de Nicomedes Pastor Díaz, abre las posibilidades de la poesía culta al gallego, partiendo, inevitablemente, de la reelaboración de elementos populares*” (RIBERA LLOPIS, 1982, p. 116). A *Alborada* de Pastor Díaz é considerada a primeira poesia

¹ Um dos motivos para a insatisfação dos galegos que levou a formação dos *provincialistas* foi a reforma administrativa de Javier de Burgos de 1833 que pretendia reorganizar o domínio territorial espanhol de forma que o Reino de Galícia (medieval) perderia territórios. Estes passariam a pertencer a outras regiões do estado espanhol. Daí a defesa de Galícia como província única (defendia-se o não desmembramento em quatro províncias menores) que levou a denominação e formação do *Provincialismo* galego. Podem-se encontrar explicações aprofundadas tanto em Beramendi (1997) como em Gómez Sánchez & Queixas Zas (2001).

moderna em língua galega – lembremos que a literatura citada anteriormente não tinha propósito literário. Com ele já vemos a paisagem regional e a presença de elementos populares que marca a lírica novecentista galega.

Os demais escritores destacam-se de diferentes formas na história literária galega (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004): Antolín Faraldo participa ativamente do grupo *provincialista* e é responsável pelo discurso do motim de 15 de abril de 1846; juntamente com ele nessa insurreição está Francisco Añón, que é também o vencedor dos Jogos Florais de A Coruña (1861); Alberto Camino é o autor do poema mais reproduzido da época, *O desconsolo*; e Xoán Manuel Pinto escreve o livro *A Gaita Galega*, obra bastante elaborada em prosa e verso que contava com textos em latim, castelhano e galego. O valor da obra de Pinto reside na defesa da língua e costumes autóctones. Esses escritores compõem a primeira geração de *provincialistas*.

Tal geração é dissipada por um triste episódio desencadeado pela conflagração liberal que se inicia em Lugo em 15 de abril de 1846. O líder da insurreição é o comandante Miguel Solís, ele e alguns jovens vinculados ao grupo de *provincialistas* são fuzilados (outros exilados para Portugal) por conta da opressão ao levante liberal que se deu na vila de Carral onze dias depois do motim. Aqueles que foram assassinados nessa ocasião ficaram conhecidos posteriormente como os “Mártires de Carral”. Os ideais dessa “revolução”, expostos em um manifesto documentado no dia 15 de abril, expressam claramente o sentimento de revolta dos galegos ante o centralismo: “*Galiza que arrastra até aquí unha existencia opobriosa, convertida nunha verdadeira colonia da Corte, vaise erguer da súa humillación e abatemento*” (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.95).

Com as bases do *Provincialismo* fincadas pelos primeiros integrantes tem-se uma facilidade na continuação do movimento a partir de novos notórios personagens que desenvolveram e solidificaram as reivindicações galegas nacionais. Os grandes nomes da segunda geração surgem no *Liceo de la Juventud de Santiago* e destaca-se entre eles aqueles que formariam o casal emblemático do *Rexurdimento*: Manuel Murguía e Rosalía de Castro. Enquanto o primeiro se ocupou das questões histórico-sociológicas no referente à ideologia nacionalista, Rosalía reacendeu em poesia a literatura galega com seus *Cantares Gallegos* (1863). Junto a ela, merecem ênfase,

Curros Enríquez e Eduardo Pondal que formam a tríade *rexurdentista* de grandes poetas.

Rosalía, no entanto, parece-nos de valor próprio e claramente diferenciado dos demais autores renascentistas pelo profundo louvor de sua figura e sua literatura já na sua contemporaneidade e até os dias atuais.

[...] el reconocimiento apasionado, espontáneo e incommovible con que el pueblo de Galicia acogió a la publicación de Cantares Gallegos y la predilección que por estos poemas sigue mostrando desde hace más de un siglo. Raramente la obra de un poeta habrá logrado una acogida tan entusiasta por parte del pueblo, de las gentes, iletradas en gran parte, que en esta obra vieron fielmente reflejados sus problemas y sus esperanzas. “Por este pueblo, aunque no para él”, escribió Rosalía. (*Antología General Salvat*, 1971, p. 14-15).

A poesia rosaliana não perdeu o sentido e a razão com o tempo, pelo contrário, segue encantando e defendendo Galícia através das gerações. Pelo caráter particular da sua vida e obra literária, Rosalía de Castro possui em nossos estudos um enfoque especial. Por isso, trataremos de suas duas obras poéticas em galego com todo relevo necessário no último capítulo dessa dissertação. Deste modo, no concernente ao *Rexurdimento*, analisaremos os demais autores e obras representativas do período.

A poesia foi o gênero mais cultivado, o alvorecer já partia da proposta dos jogos florais. O primeiro em A Coruña (1861) resultou na publicação do *Album de caridad* (1862), o qual reunia composições dos mais destacados autores galegos de então. Depois, com a publicação de *Cantares Gallegos* (1863) passava a existir uma referência clara de poesia de valorização da identidade nacional que influenciou os demais escritores galegos contemporâneos.

Curros Enríquez compartilha do cunho social presente na poesia rosaliana e se torna representante máximo dessa vertente. Ele cultiva uma poesia cívica de defesa étnica e liberal, abdica do subjetivismo e proclama – como Eliot – a dívida e dever do poeta para com seu povo: “*La forma subjetiva es una forma egoísta: convenzámonos de ello de una vez; y el poeta más que nadie se debe a la humanidad y al mundo que lo rodea*” (RIBERA LLOPIS, 1982, p.121). Sua poesia é marcada pelo progressismo e pelo republicanismo, além de uma constante crítica anticlerical. Em vida, recebeu vários prêmios e homenagens, sendo inclusive considerado em Madri por duas vezes (1893/1904) o grande poeta de Galícia (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004).

Em 1880 publica-se em Ourense a obra mais notória de Curros Enríquez, *Aires da Miña Terra*. Nela, o autor une poemas inéditos a alguns já conhecidos e recitados em festivais literários, mas o foco é a crítica social pelo atraso de Galícia unida ao forte posicionamento anticlerical. Esse intenso ataque à Igreja faz com que o poeta seja denunciado pelo Bispo local e julgado pela “agressão” à religião católica. Primeiramente, ele é condenado, porém logo é absolvido em julgamento posterior. O valor do livro está em suas poesias progressistas que relatam a chegada, por exemplo, da ferrovia como sinônimo de desenvolvimento; nos poemas de costumes locais que cantam as tradições de Galícia; além de alguns mais intimistas dedicados à família, como o nascimento de um dos seus filhos e os poemas elegíacos para sua mãe e outro de seus filhos.

Podemos ver as características progressistas e anticlericais neste pequeno trecho de um dos poemas do livro em que Curros opõe igreja/atraso à máquina/desenvolvimento (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.144):

*“Velaí vén, velai vén, tan oupada,
tan milagrosiña, con paso tan meigo,
que parece unha Nosa Señora,
unha Nosa Señora de ferro.*

*Tras dela non veñen
abades ni cregos;
mais vén a fartura
¡i a luz i o progreso!”*

A contraposição igreja, simbolizada pela imagem da Virgem, representando o atraso galego e a máquina representante do progresso na construção poética chega a ser irônica e, inclusive, feroz para um católico. Talvez, por isso, a objeção de alguns clérigos na época. Essa questão foi ainda mais desenvolvida em sua obra *O Divino Sainete* (1888) – considerada uma paródia da Divina Comédia. Trata-se de uma elaborada crítica anticlerical em que o próprio poeta se personifica em ficção (como Dante) para empreender uma peregrinação a Roma em um trem composto por sete vagões, cada um dedicado a um pecado capital. O livro serve também para o poeta reagir e escarnecer seus inimigos.

No entanto, a sua mais importante contribuição ao movimento *rexurdentista* está em *Aires da miña terra* e em sua luta constante durante toda vida pela defesa da língua,

literatura e identidade dos galegos. Dessa militância em prol do povo galego nasce o intento de organizar instituições para preservação da língua e literatura nacionais.

Súa preocupación pola lingua do país fai que sexa un dos promotores da creación da Academia Galega. Ao lado de Fotenla Leal vai constituír na Habana, en 1905, a “Asociación iniciadora y protectora de La Academia Gallega”, da que é elixido presidente-fundador. O 4 de setembro de 1905 será a data de nacemento da Academia Galega na cidade da Coruña, presidida por Manuel Murguía (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.140).

Ao lado das importantes contribucións de Curros Enríquez, están os aportes de Eduardo Pondal. Este poeta mantén en sua obra uma linha de interligação com a ideologia de estabelecimento do passado étnico original proposta por Manuel Murguía. Portanto, antes de analisarmos a obra de Pondal, torna-se valioso debruçar-mo-nos na proposta nacionalista de Murguía. Podemos considerá-lo como o principal desencadeador do renascimento, basta observar sua presença de líder intelectual do movimento como teórico no campo da história e como incitador dos demais escritores para o dever de escrever em galego e defender a língua autóctone.

Es Manuel Murguía, marido de Rosalía, quién más contribuye, tanto en la fase provincialista como en la regionalista, a la construcción de un concepto de Galicia como ente nacional totalmente distinto e irreductible a la nación española (o castellana). Desde su *Discurso Preliminar* de 1865 a *El regionalismo gallego* de 1889 y el *Discurso de Tui* de 1891, Murguía, utilizando el método del historicismo liberal, reconstruye el pasado de Galicia en clave racial (con lo que se alinea con la moda europea del momento) y sienta las bases de lo que será la definición canónica de nación gallega, a pesar de las vacilaciones terminológicas, inevitables en su tiempo, que le hacen utilizar alternadamente las denotaciones *provincia*, *región*, *nacionalidad* e incluso *nación*. En todo caso, afirma inequívocadamente que la raza celta, del tronco ario y reforzada después por el aporte suevo, se asentó en el territorio galaico, conservó casi intacta su pureza hasta hoy (cosa que niega a los demás pueblos peninsulares, según él más o menos contaminados todos con sangre semito-africana) y, en íntima unión con la tierra de caracteres únicos, generó a lo largo de la historia un Volksgeist propio (...) (BERAMENDI, 1997, p.22-23).

Esse espírito do povo galego parece guiar as teorías de Murguía, também expostas em sua *Historia de Galicia* (Lugo/ A Coruña, 1865-1913, 5 vol.), e constitue uma forma efetiva de estabelecimento da identidade nacional que busca essencialmente se distanciar da história comum dos povos peninsulares e traçar sua história autônoma. As ideias da pureza galega advinda com o sangue e herança celtas influenciaram os

escritores da época – como veremos em Pondal –, o nacionalismo de princípios do século XX com Castelao e segue na contemporaneidade galega¹.

Em Eduardo Pondal o *celtismo* possui atmosfera sobressalente, já que ele se dedica à criação e cultivo de uma mitologia celta que remonte o passado puro galego a tal ponto idealizador que o próprio se transformou no vate – no *bardo* – que tinha que inspirar o povo galego para o retorno às raízes dos ancestrais celtas. É um escritor que se distingue dos demais pela sólida formação literária nos clássicos e pela preferência por uma poesia mais culta e elaborada. Publica vários livros, o primeiro bilíngue em 1877 *Rumores de los pinos*, que o levará à sua obra mais trabalhada, agora monolíngue, em língua autóctone, *Queixumes dos pinos* de 1880 em que aparecem composições do primeiro livro, porém, com uma unidade interna a partir dos poemas inéditos e da nova organização da obra.

Além das influências galegas de Murguía, temos que aclarar que nessa nova linha poética traçada por Pondal há uma contribuição das leituras de James Macpherson “inventor do bardo Ossián, suposto poeta do século III, ao que lle atribuiu uns textos recollidos da tradición popular gaélica. Pondal, falto dunha tradición popular galega, axudouse do ciclo ossiánico [...]” (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.151). O fato é que Pondal inaugura uma nova temática na poesia galega a partir da tese histórica das origens celtas e o faz com propósito obviamente nacionalista de identificação do povo galego com raízes distintas das dos demais espanhóis – sobretudo dos castelhanos – que possuem origem ibero-romana. A proposta é que se perceba que através da diferenciação do passado étnico, pode-se também vislumbrar um futuro particular.

A insistência nessa perspectiva individualista do passado celta diante de Castela – representante histórica de Espanha – está presente na poesia de Pondal:

“Da raza”
Nós somos alanos,
e celtas e suevos,
mas non castellanos,
nós somos gallegos.
Seredes iberos,
seredes do demo.

¹ A presença do celtismo em Galícia é bastante comum nos dias atuais. Símbolos e histórias celtas estão presentes de forma natural na paisagem galega. Inclusive, há na entrada de um dos principais pontos turísticos de A Coruña – a Torre de Hércules – uma imensa estátua de Breogán, o mítico rei celta de Galícia.

*Nós somos dos celtas,
nós somos gallegos.*

Assim como a vertente explicitamente celta da poesia “Os pinos”, vejamos uma estrofe:

*Do teu verdor cinxido
e de benignos astros,
confín dos verdes castros
e valeroso clan,
non des a esquecemento
da inxuria o rudo encono;
desperta do teu sono,
fogar de Breogán.*

Como vemos, por um lado, mantém-se como os demais autores *rexurdentistas* a negação de Castela, por outro, a trajetória escolhida para tal é própria: o *celtismo*. Desse último poema, *Os pinos*, partiu um sentimento popular de *galeguismo* que resultou em sua adoção como hino de Galícia já no século XIX, mas sendo oficializado apenas em 1984¹.

Pelas características aludidas, Eduardo Pondal possui um lugar de relevo no *Rexurdimento*, sendo inclusive considerado como responsável pelo estabelecimento de uma linguagem literária galega que buscou devolver o prestígio do idioma. Diz-se que antes de morrer Pondal declarou sua importância: “*Décheme unha lingua de ferro, e déixoche unha lingua de oro*” (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004, p.380). O autor refere-se ao seu empenhado trabalho em enobrecer a língua literária galega através de helenismos e cultismos que faziam com que ele se aproximasse de poetas parnasianos e simbolistas.

O *Rexurdimento* contou com destacados poetas como Rosalía, Curros Enríquez e Eduardo Pondal, além de outros também importantes como Lamas Carvajal e sua acentuada preocupação pela divulgação da ideologia *rexurdentista* e estabelecimento do galego como língua da comunicação oficial - responsável pelos principais jornais em galego da época como, por exemplo, o mais vendido “*O tío Marcos da Portela*”. Apesar disso, o movimento intelectual, político e literário de defesa da identidade galega não conseguiu de fato mudar a realidade social de Galícia no referente à valorização linguística do idioma autóctone:

¹ Os dois citados poemas e outras muitas informações sobre Pondal podem ser lidas em *Historia Xeral da Literatura Galega* de Gómez Sánchez e Queixa Zas (2001).

La etapa del Rexurdimento presenta una incoherencia. A pesar de este movimiento intelectual y literario, no mejoran sensiblemente las condiciones de la lengua y la diglosia castellano-gallego se agrava. (...) La ley de Moyano de 1857 impone como lengua de alfabetización el castellano y un decreto de 1902, de Eduardo Dato, establece que serán sancionados los maestros o maestras que enseñen en otra lengua que no sea el castellano, de tal forma que la sanción incluso puede suponer la pérdida de su puesto. (...) De este modo, la entrada en la Administración, la enseñanza o el ascenso social se asociaban al castellano, mientras que el gallego era la lengua del campo, del atraso, del mundo rural (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004, p.363).

Dessa forma, vemos como a literatura consegue manifestar os anseios e esperanças de um povo em uma dada época, por mais que não possa modificar as condições sociais neste momento. O *Rexurdimento* não perde valor por conta da não aplicabilidade imediata de sua utopia, pelo contrário, através das gerações ele segue como referência da nacionalidade e valor galego. O *Volksgeist* romântico-*rexurdentista* liberado com a ideologia literária oitocentista tem seus ecos na cultura dos galegos na atualidade. Tal fato ocorre porque, mais importante que um imediatismo social, o movimento de renascimento provocou uma revolução no espírito popular no concernente à validade da identidade nacional galega frente à Castela e a todo poder historicamente opressor da Espanha. Por isso, os vates do século XIX, em especial Rosalía de Castro, seguem sendo respeitados e conservados – juntamente com a ideologia que defendiam – para a posteridade.

2.3 RENAIXENÇA

Diferente do caso galego, o renascimento catalão iniciou-se a partir de um movimento, primeiramente, linguístico-literário e somente depois foi politizado. Isso se justifica, sobretudo, pela diferença de condições político-econômicas de Catalunha que – distintamente de Galícia e da maior parte da Espanha – possuía uma estruturação econômica e social desenvolvida, consequência também de sua pré-matura industrialização. Dessa forma, as reclamações políticas diante da Espanha puderam ficar em um segundo plano por conta do bem-estar social, e antes de um nacionalismo político, surgiu um cultural: “*El catalanismo cultural dominará casi todo el siglo XIX*”

modelando la mentalidad del pueblo catalán hasta propiciar, a fines de dicho siglo, la explosión del catalanismo político” (ROIG OBIOL, 1998, p. 18)¹.

As distâncias econômicas entre as regiões espanholas também podem ser consideradas como um ponto que influenciou o separatismo. Nas palavras de Pierre Villar entendemos melhor essa situação: “*Desarrollo desigual, diferentes estructuras de clases; he aquí aquello que durante mucho tiempo, minaría el Estado-nación español*”. (ROIG OBIOL, 1988, p.11). Mas, cabia a Catalunha sentir-se no máximo prejudicada por ter de, várias vezes, proteger economicamente a Espanha em contrapartida de seu próprio benefício. É fundamental, portanto, que percebamos que o renascimento catalão, nessa perspectiva, estabelece-se em um ponto extremo oposto à situação galega. Os catalães falam em uma posição privilegiada pela conjuntura econômico-social.

Além dessa contextualização histórica, não podemos esquecer que o foco de nosso trabalho é a questão linguístico-literária. Acerca desse renascimento cultural, podemos remeter-nos às primeiras publicações significativas ainda no século XVIII. Já foi explicado que as línguas periféricas da Espanha ficaram durante séculos apenas no cotidiano do povo mais simples e nas manifestações literárias populares. Contudo, apesar dessa situação, alguns intelectuais catalães desenvolveram estudos e lograram publicações a partir de meados dos anos setecentistas. Obras como a gramática de Josep Ullastre de 1743, dicionários e vocabulários como os do valenciano Carles Ros de 1764 e obras bibliográficas sobre os escritores da língua própria como a de Vicent Ximeno, já indicavam os sinais da ressurreição das letras catalãs (HERNÁNDEZ CABALLER, 2004).

Esses intentos de conservação da língua própria pareciam mais uma espécie de estudo arqueológico do catalão, já que praticamente desprezavam a língua do povo, não recorriam ao catalão cotidiano. Porém, através desses primeiros estudos já podemos observar o antecedente do nacionalismo catalão em, por exemplo, a afirmação do tronco “*lemosín*” medieval da língua em dissonância com as ideias que

¹ A politização do movimento começa somente na década de 70 a partir de duas figuras simbólicas: o poeta Víctor Balaguer e Valentín Almirall, responsável pela divulgação de um catalanismo republicano e federalista. Pode-se ler mais em Hernández Caballer (2004).

defendiam a aproximação ao castelhano¹. Mas, de fato, é a partir do século XIX que as manifestações linguístico-literárias deixam de ser isoladas e passam a se organizar no movimento renascentista. Ainda no campo da língua, podemos destacar a importante publicação em 1813 da *Gramática y apología de la lengua catalana* de Josep Pau Ballot. Estudos linguísticos que, inclusive, formaram um referencial para a literatura, fato que influencia na característica mais erudita da literatura renascentista catalã.

No referente à literatura, o marco iniciador da *Renaixença* é a publicação, em 1833, da poesia *La Pàtria* de Bonaventura Carles Aribau:

*Muira, muira l'ingrat que, en sonar en sus llavis
per estranya regió l'accent nadiu, no plora,
que en pensar en sos llars no es consum ni s'enyora,
ni cull del mur sagrat la lira dels seus avis!*²

A composição apresenta a estrutura tradicional de amor a língua, a terra-natal e a tradição local. Inaugura-se a vertente romântico-renascentista, mas que a princípios do oitocentismo tem dificuldades para desenvolver publicações em catalão, pois muitos estudos sobre Catalunha e sua língua acabam se desenvolvendo em castelhano – exemplos disso são obras filológicas (Milà i Fontanals), históricas (Bonfarull e Victor Balanguer) e filosóficas (Balmes) (ROIG OBIOL, 1998). Dessa forma, o catalão a princípio tem uma representação mais lírica e praticamente nula em prosa. Em meados do século XIX, a presença de Joaquín Rubió i Ors será fundamental para a consolidação e evolução do movimento literário. No prólogo de seu livro de poesias *Lo Gayter del Llobregat* (1843), Rubió i Ors explicita não só a necessidade do ressurgimento literário como uma forma de independência diante da Espanha, como também a possibilidade de uma literatura plena em catalão.

Cataluña puede aspirar todavía a la independencia, no a la política (...) pero sí a la literaria... Cataluña fue por espacio de dos siglos la maestra en letras de los demás pueblos, ¿por qué, pues, no puede dejar de hacer el humillante papel de discípulo o imitadora, creando una literatura propia al margen de la castellana? (ROIG OBIOL, 1998, p. 19).

¹ *Lemosín* é o nome dado a um dos dialetos do occitano/ provençal da região de Limoges na França. Dessa forma, uma aproximação às raízes provençais, distancia a língua catalã do castelhano e consequentemente da Espanha. Outro ponto que enfatizamos sobre o tema, é o fato que durante a primeira etapa da *Renaixença* a língua catalã ficou conhecida como “*llemosín*”, principalmente em Valência. Apenas nos Jogos Florais de 1867 passou-se a reivindicar o resgate da denominação “*catalán*” que se consolida até os nossos dias (VARGAS, 2009b, p.128).

² Versão em catalão e em castelhano (*Muera, muera el ingrato que, al sonar en sus labios/ por extraña región el acento nativo, no llora,/ que al pensar en sus lares, no se consume ni añora,/ ni coge del muro sagrado la lira de sus abuelos!*) encontradas em Ribera Llopis (*La Pàtria*, vv.29-32, 1982, p.37).

Essa desejada plenitude da literatura catalã será perseguida pela figura de Rubió i Ors, principal estimulador dos *Jocs Florals* (Jogos Florais), acontecimento tipicamente renascentista que começa a partir de 1859 com o lema “Fe, Amor, Pàtria”. Os Jogos Florais permitem a possibilidade de escrever e divulgar literatura em catalão e a partir dele os nomes mais representativos da *Renaixença* são conhecidos: Verdaguer e Guimerà. Antes de partir para as considerações sobre os escritores, temos que aclarar uma característica peculiar do renascimento catalão que transparece nos próprios Jogos Florais. Fica evidente que os jogos florais têm limitações temáticas e linguísticas, por isso,

por un lado, [los juegos florales] ayudaron a la difusión pública de la literatura en lengua propia, y ciertamente obtuvieron un éxito notable: los Juegos no eran meras reuniones privadas, sino el acontecimiento cultural público más importante. Pero, por otro, crearon clichés y estereotipos (que no fueron desaprovechados por la sátira popular), y el tipo de lengua usado, de tendencia arcaizante y rebuscada, lo alejaba de la lengua y los gustos más generales (HERNÁNDEZ CABALLER, 2004, p.196).

É dessa inadequação da literatura erudita dos primeiros escritores *renascentistes* à tradição popular mais desenvolvida, que vemos certa ambivalência na literatura catalã do século XIX. Daí, alguns teóricos – como Roig Obiol – fazer a divisão explícita entre a *Renaixença elitista / erudita* e a *Renaixença popular*. De maneira geral, o que citamos até agora se refere à erudita, mas de fato a popular também tem seu espaço notório no cenário renascentista.

Alheios à raiz popular, os movimentos oficiais do renascimento eram fortemente conservadores e menosprezaram a língua e a cultura do povo. Tal fato não impediu que os mais populares que – diferente da burguesia “castelhanizada”, sempre usou o catalão – desenvolvesse, ao seu modo, literatura:

La literatura popular se basaba en romances de ciego, panfletos políticos, los opúsculos religiosos apologéticos de Antonio M^a Claret, y sobre todo, obras de teatro. El teatro en catalán se había iniciado en el primer tercio de siglo con la obra de Josep Robrenyo y de Renart; entre 1801 y 1833 se publicaron 170 títulos de obras. Todo un símbolo de la vitalidad de la cultura popular que alcanzó su máximo desarrollo con la figura de Frederic Soler (Serafí Pitarra, 1839-1895) (ROIG OBIOL, 1998, p. 20).

Dessa forma, a literatura de vertente popular buscou seu espaço através da reivindicação de “*el català que ara es parla*” [O catalão que agora se fala – tradução nossa] (RIBERA LLOPIS, 1982). Inclusive, conquistou espaço na imprensa com várias

publicações, entre elas, destaca-se *La campana de Gràcia* (1870-1934), a de maior tempo e alcance, que defendia um programa republicano federal e chegou a ter uma tirada de 22 mil exemplares (ROIG OBIOL, 1998).

Essa dúplice face da *Renaixença* constitui, também, um retrato do conservadorismo catalão com uma sociedade de minoria liberal que resultou em um renascimento mais elitista e erudito se comparado, por exemplo, à forte origem popular das primeiras obras do renascimento galego conjugado à raiz político-liberal dos *provincialistas* que geraram o movimento em Galícia. Catalunha vai valorizar, em contrapartida, uma literatura mais culta, que pretere o popular para cantar uma elaboração literária de cunho clássico. É neste cenário que a poesia de Jacint Verdaguer figura através das suas modalidades épica e lírica.

Verdaguer é considerado o escritor mais importante do século XIX catalão e integra a parte mais madura do renascimento. Foi o ganhador dos *Jocs Florals* de 1865, e desde então passou a ser admirado e acolhido pelo movimento. Entre suas obras mais notórias figuram as poesias épicas *La Atlántida* (1877) e *Canigó* (1886) – o gênero épico adequava-se a situação de regeneração linguístico-literária, como vimos, igualmente, no caso galego de Eduardo Pondal. Mas ainda, ele tem uma larga obra com temas patrióticos e de lendas populares e religiosas, além das poesias líricas e os relatos de viagens. Neste último, destaca-se a obra em catalão de 1889 considerada por alguns como a melhor mostra de prosa oitocentista: o *Dietari d'um pelegrí a Terra Santa* [*Diário de um peregrino à Terra Santa* – tradução nossa]. A questão religiosa está bem presente em toda sua obra, já que Verdaguer – como filho primogênito – foi consagrado sacerdote em 1870 (HERNÁNDEZ CABALLER, 2004).

A singular participação de Verdaguer não pode passar despercebida no estudo da *Renaixença*, já que ele

supera la tendencia del arcaísmo lingüístico de los primeros <<renaixentistes>> y el reencuentro de la lengua vernácula con los documentos antiguos es equilibrado con la fuente viva de su dialecto natal. (...) Como indica M. Manent (1974), Verdaguer recupera la lengua de los campesinos por su capacidad de evocación y música, por la sugestión que emana de toda forma folklórica (RIBERA LLOPIS, 1982, p. 65).

Junto a ele, outro importante nome renascentista vai valorizar a língua popular: Àngel Guimerà. Também foi um escritor recebido com entusiasmo pelos Jogos Florais e

premiado em 1875, 1876 e 1877. Entretanto, não é no gênero poético que ele mais se destaca, e sim na dramaturgia. É o grande expoente do teatro renascentista, que começa a partir de 1879 com a estreia de *Gala Placídia*. Como enfatizamos o ponto de encontro desses dois autores na superação do catalão arcaico pela adoção de uma língua mais popular, cabe lembrar que a obra de Guimerà tem “*una clara voluntad de igualar el lenguaje coloquial al literário*” (RIBERA LLOPIS, 1982, p.76). O autor faz adaptações a partir do *sainete* – tipo de teatro de vertente popular com características burlescas – e utiliza também a expressão realista e naturalista em suas obras de temática rural.

O teatro de Guimerà chega ao ápice em sua trilogia da “Catalunha popular”: *Maria Rosa* (1894), *Terra Baixa* (1896) e *Filha do Mar* (1900). Segundo Hernández Caballer (2004, p.204):

No se trata solo de sus obras más conocidas, sino también de la culminación de su arte, donde se despoja del sentimentalismo y ofrece una realidad que une la denuncia de las condiciones de vida de las clases populares a la reflexión sobre el mundo cotidiano y la realidad pasional.

Assim, este importante autor colaborou com o renascimento catalão. A valorização da sua obra ultrapassa as fronteiras de Catalunha, pois ele foi, por várias vezes, indicado para o premio Nobel de literatura.

Por último, depois dos nomes mais significativos da poesia e do teatro *renascentistes*, não podemos deixar de citar um notório autor na prosa: Narcís Oller. Na corrente ocidental de fins do sec. XIX, Oller realiza, primeiramente, um intento de romance de costumes com o seu primeiro livro *Croquis del Natural* (1879). Mas, logo se vê atraído pela tese realista-naturalista e pela forte influência de Emile Zola e Balzac. Inclusive, é o mesmo Zola que prefacia a edição francesa de seu livro – já na nova tendência, pós-abdicação do romance de costumes de seu livro inicial – *La Papallona* (1882) em que tentou, embora sem grande êxito, fazer um romance naturalista. Nesse objetivo permanente da vertente realista-naturalista Oller conseguiu maior sucesso com a obra *L’escanyapobres* (1884), em que analisa a paixão do homem pela avareza, pelo dinheiro.

No entanto, Narcís Oller – como os outros citados autores representativos do renascimento catalão do século XIX – tem dificuldade em adaptar sua literatura às

novas tendências estéticas que surgem em fins do século XIX e triunfam a princípio do século XX. O *Modernisme* e o *Noucentisme* começam a revelar autores que vão além dos predecessores literários, ampliando o universo da literatura catalã. Podemos mencionar em cada gênero – poesia, teatro e prosa –, respectivamente: Joan Maragall, Santiago Rusiñol e Raimon Casellas como autores igualmente valiosos para o cenário literário catalão. Optamos, porém, por não tratar desses escritores por entender que já fazem parte de um período diferenciado da literatura catalã, conhecido como *Modernisme*. Portanto, as considerações modernistas e *noucentistas* merecem um estudo particular que não cabe em nossa proposta.

Apesar disso, para não deixar de citar uma poesia catalã que se opõe ao ideal de Espanha, vejamos um pequeno trecho da poesia *Oda a Espanya* de Joan Maragall:

*Escolta, Espanya – La véu d'un fill
que et parla en llengua – no castellana:
parlo en la llengua – que m'ha donat
la terra aspra:
en 'questa llengua – pocs t'han parlat;
en l'altra, massa.*

*Onets, Espanya? – no et veig enlloc.
No sents la meua veu atronadora?
No entens aquesta llengua – que et parle entre perills?
Has desaprés d'entendre an els teus fills?
Adéu, Espanya!¹*

Temos a primeira e última estrofes da poesia que, contraditoriamente ao título, não faz uma ode a Espanha, mas a crítica pela expansão ultramarina e pelo passado bélico que resultou na morte de muitos de seus habitantes. Nos versos expostos, podemos ver claramente a questão da língua demarcando fronteiras e a incompreensão da Espanha diante da voz – ainda com elo – de um filho. A composição enfatiza essa questão identitária a partir, por um lado, da condenação da Espanha como responsável pelos males dos filhos e, por outro, pela incompreensão – também linguística – permanente das necessidades destes. O último verso – *Adeus, Espanha!* – quebra o vínculo materno presente em todo poema e indica certa decepção, apesar da possibilidade de emancipação do filho, evidentemente, Catalunha. No século XX,

¹ A poesia completa em catalão e em português pode ser lida em Vargas (2009b, p. 97-98), vejamos o trecho apresentado: *Ode a Espanha/ Escuta, Espanha, a voz de um filho/ que fala em língua não castelhana:/ falo na língua que me legou/ a terra áspera:/ língua em que poucos já te falaram;/ na outra, demais. // Não te vejo – onde estás, Espanha?/ Não ouves minha voz tornitruante?/ Não sabes essa língua que te falo entre riscos?/ Desaprendestes de entender teus filhos?/ Adeus, Espanha!*

Salvador Espriu, nos conhecidos versos da poesia *La pell de Brau*, trabalha de maneira semelhante a ideia da língua como fator de barreira de compreensão, remete à relação histórica das micronações com a Espanha:

*A vegades és necessari i forçós
que un home mori per un poble,
però mai no ha de morir tot un poble
per un home sol:
recorda sempre això, Sepharad.
Fes que siguin segurs els ponts del diàleg
i mira de comprendre i estimar
les raons i les parles diverses dels teus fills¹.*

Após essa sucinta análise das poesias de Maragall e Espriu, encerramos essa parte mais descritiva que analítica sobre a literatura catalã. O nosso sentimento é de ter conseguido, pelo menos, apresentar as peculiaridades do movimento renascentista catalão do séc. XIX que, como vimos, constitui realmente um feito mais literário que político. Apesar das reivindicações por “Catalunha independente”, não vemos uma exposição radical de separatismo e de negação da Espanha como em Galícia.

El nacionalismo separatista se tuvo como una utopía. Es posible que pudiera llegarse a un <<estado emocional separatista>>, pero se entendía casi siempre como inviable en la realidad. Se adivina en la política posibilista de Prat de la Riba o en el Artículo 1 de l'Estatut de Núria (*Cataluña es un Estado autónomo dentro de la República Española*). Era la contradicción de un nacionalismo que no parecía aspirar a la independencia, posibilidad que, de una manera minoritaria, se planteó sólo a partir de los años 20 del siglo XX (ROIG OBIOL, 1998, p. 14).

O nacionalismo catalão, pois, mantém-se fundamentalmente culturalista – linguístico-literário – no século XIX para apenas durante o século XX, principalmente pós-franquismo (mas também antes da Guerra Civil, no período da II República Espanhola 1931-1936), ganhar força separatista em sua vertente política.

2.4 BERPIZKUNDEA

O renascimento basco – conhecido tanto como *Berpizkundera* (RIBERA LLOPIS, 1982), como por *Eusko Pizcundera* (VARGAS, 2009a) – possui, do mesmo modo que Galícia e Catalunha, as suas particularidades. Um dos pontos mais característicos do

¹ Pode-se encontrar essa e outras poesias de Espriu no site de poesia catalã dedicado ao autor: http://www.escriptors.cat/autors/esprius/pagina.php?id_sec=738.

renascimento das letras bascas é a questão da influência dos territórios bascos franceses que iniciaram primeiramente que os espanhóis a organização dos Jogos Florais¹. Além disso, outra peculiar distinção marca o movimento nacional do País Basco: a polêmica foral. Essa região espanhola era a única que continuava com a autonomia do foro próprio até o século XIX (precisamente 1876), as demais tiveram seus foros desfeitos em princípios do séc. XVIII.

Essas duas vertentes – literária e política – se unem em defesa da autonomia basca, daí a denominação da primeira fase do renascimento basco como *literatura fuerista y romántica*:

Durante el reinado de Isabel II y la primera fase de la Restauración, los escritores fueristas, a menudo cronistas o historiadores, elaboraron una prolíja literatura romántica, que supuso una vuelta a la Antigüedad y al Medioevo y vino a desvirtuar la historia vasca, suplantada por una tradición inventada. Esta literatura fuerista, caracterizada por su romanticismo tardío, no tuvo gran valor literario (no resulta comparable con la *Renaixença* catalana ni con el *Rexurdimento* galego), pero representó un resurgir cultural vasquista, sobre todo posterior a 1876, cuya transcendencia histórica estriba en que fue un antecedente ideológico del nacionalismo de Arana, quién fue el epígono de dicha literatura (GRANJA SAINZ, 2000, p.15).

O desenvolvimento da literatura basca – como já tratamos anteriormente – possui uma organização diferenciada das outras micronações, principalmente pela forte tradição oral que continua no século XIX com o *Bertsolarismo* – a poesia cantada pelos poetas populares. No entanto, não vamos aqui julgar se o *Berpizkundea* é melhor ou pior que a *Renaixença* ou o *Rexurdimento*, deixemos essa análise mais comparativa – embora não apreciativa – para um momento posterior. O que pretendemos, pois, é expor os pontos mais representativos desse movimento político-literário em relação às obras, aos escritores e às manifestações nacionalistas.

Para tanto, temos de buscar os antecedentes nos séculos anteriores ao movimento. Depois da Idade Média, vários historiadores bascos permearam a historiografia de “dogmas históricos” sobre a origem do povo e da língua bascas – trabalhavam em vias ideológicas de exaltação da etnia, diferenciando-a dos demais povos peninsulares. Junte-se a isso o fato do País Basco ter uma dupla possibilidade

¹ Tanto Catalunha como País Basco têm territórios além da fronteira espanhola. O catalão é falado, portanto, na Espanha, no Principado de Andorra (onde é a única língua oficial), nos Pirineus Orientais na França e na cidade de Alghero na Itália (VARGAS, 2009b, p. 12). Já o basco é falado, além da Espanha, nos Pirineus Atlânticos na França, onde não é reconhecido oficialmente (VARGAS, 2009a, p. 13).

de “filiação”, ainda que submetido a um poder maior de Estado-nação, de tender ora para a Espanha ora para a França. Dois episódios históricos ilustram uma tendência para o lado francês e o distanciamento de Espanha: primeiramente, a atitude separatista de não apoiar a Espanha na guerra contra a *Convención francesa* (1793-1795); e já no séc. XIX o projeto de Dominique-Joseph Garat de criar uma federação basca que seria satélite da França em que só poderiam viver os bascos que falassem *euskera* (GRANJA SAINZ, 2000).

O critério linguístico que chegou a influenciar na denominação primeira do País Basco, *Euskalerrria* (povo que fala euskera – basco), e depois foi preterido para dar lugar ao neologismo oitocentista *Euskadi* (país dos *euskos* – bascos de raça), já se apresentava como possível característica de união daqueles que compunham a comunidade basca. Mas, o critério da língua não se sustentou como maior pilar do nacionalismo basco que, através de Sabino Arana, fundamentou-se no século XIX de forma excludente na demarcação das fronteiras étnicas ao sobrelevar o critério da raça. Nas considerações de Granja Sainz (2000, p.28), tem-se um panorama da perspectiva de Arana na elaboração das bases do nacionalismo basco:

En la primera etapa formula sus planteamientos más radicales y anti-españoles: el nacionalismo vasco nace contra España, enfrentando visceralmente al Estado de la Restauración y a la constitución liberal de 1876, obra de Cánovas. La doctrina aranista es muy esencialista: sus esencias fundamentales son la religión católica y la raza vasca, y no la lengua, a diferencia del catalanismo. Se sustenta en fuentes tradicionalistas y la concepción de nación del romanticismo alemán: las naciones se basan en una esencia y existen desde siempre con independencia de voluntad de sus habitantes. Como buen providencialista que es, Arana considera que las naciones son creación de Dios y, por tanto, entes sagrados y eternos. De ahí que sostenga la existencia, desde la más remota antigüedad, de una nación vizcaína o vasca y de una nación castellana o española, que son antagónicas por su raza y enemigas a lo largo de la historia¹.

Podemos ver como o nacionalismo basco demarca através da raça – unida a religião católica – sua comunidade de forma independente da sua “inimiga” Espanha, por razões baseadas na ideologia romântica. Esse nacionalismo chega a ser mais radicalmente exclusivista a ponto de uma reação xenófoba quando se trata dos

¹ Não se pode deixar de mencionar que uma possível explicação para o segundo plano ao que a língua autóctone esta relegada na ideologia basca nacionalista de Sabino Arana é o fato dele não ter o euskera como sua primeira língua, já que o castelhano era o idioma da sua família. Somente aos dezessete anos passa, por influência de seu irmão nacionalista, a estudar a língua e a história do País Basco (GRANJA SAINZ, 2000).

imigrantes que passam a chegar “em massa” em Bilbao com a industrialização e o crescimento da exploração mineira.

Essa situação de mudança sócio-econômica e ideológica vai influir, evidentemente, na literatura da época. Uma imagem que se converte em símbolo dessa literatura constitui a negação da urbanização industrial pela exaltação do campo e da simplicidade do lar basco nas montanhas. Partamos, então, para a poesia basca renascentista:

Agur herriari

*Urrundik ikustren dut, ikusten mendia
Beraren gibelean baitut herria
Jadanik dut aditzen, zorian handia!
Ezkila maitearen hasperen ezia.*

*Agur, agur, herria! Agur, sorlekua!
Agur, nere hurreko leku maitatua!
Jainkoak aditurik haur baten oihua,
Hieraganat duk haur bat egun hurbildua.*

*Ezkila, berriz diat bihotzean pena,
Heritik urrutizean bakoatzak dueña;
Neretzat hik baihuen jo lehen orena,
Again hik orobat joko duk azkena.*

Saudação à minha aldeia

*De longe eu vejo, vejo uma montanha,
e detrás dela a minha aldeia está.
E posso ouvir, com que prazer enorme!,
o doce badalar do amado sino.*

*Olá, meu solo! Olá, torrão natal!
Olá, amado chão da minha infância!
Deus atendeu ao choro de uma criança
e hoje retorna a ti um filho teu.*

*Ao coração me invade a pena, aquela
que ao se afastar de seu país se sente;
sino que deste minha primeira hora,
oxalá sejas quem me dê a última.¹*

Os versos que lemos compõem a poesia, impregnada de cor local e amor pela terra natal, de Jean Baptiste Elizamburu (Elissamburu), que evidencia o orgulho à pátria, local onde se nasce e onde se pretende morrer. Ilustra a tendência basca – demonstrada já em castelhano pelo poeta Antonio de Trueba – de bucolismo e idealização, volta ao ambiente puro do campo anterior ao processo de industrialização. Além dessa corrente, há outra mais preocupada com a tradição basca étnico-histórica que trabalha com lendas e novelas históricas. Em todo esse renascer poético, os Jogos Florais, com o mecenato de Antoine d’Abbadie, tem papel imprescindível:

La tardía celebración de los Juegos Florales (desde 1853 en Laburdi; a partir de 1879 en la zona española) en cuanto propulsores de una escuela poética y de una conciencia lingüística unitaria, hizo posible una lírica a medio camino de la cultamente elaborada y la popular, amparada por el bertsolarismo. De este cruce ofrece la mejor prueba Juan Bautista Elissamburu (1828-1891), autor de una poesía nostálgica y bucólica (RIBERA LLOPIS, 1982, p. 184).

¹ Versão em português e em euskera encontradas na antologia de Vargas (2009a, p.85-87). Optamos por colocar as duas versões em paralelo para que se possa, por um lado, observar a língua basca tão distinta das neolatinas e, por outro, compreender a poesia em português.

A citação remete a uma importante característica da literatura basca, a vertente poética popular dos *bertsolaris*, os máximos representantes da poesia popular basca, considerados porta-vozes das classes populares (URQUIZU, 2000). As típicas manifestações de poesia basca compreendem a tarefa dos poetas-cantadores que se mantiveram constantes durante toda a história literária basca: o florescimento literário, os *Séculos Escuros*, o renascimento e seguem na atualidade. A presença nunca apagada do *bertsolarismo* entre os bascos fez nascer nomes significativos dessa arte, assim como estudiosos do tema.

No século XIX, salientamos a obra de José Maria Iparraguirre (1820-1882), *bertsolari* que ficou imortalizado através do poema intitulado *Gernikako Arbola* [A Árvore de Guernica]. Trata-se de uma composição de 1853, na qual o autor faz uma homenagem à árvore que simboliza as liberdades tradicionais de Biscaia e – por sinédoque – do País Basco e de seu povo. Vejamos os primeiros e últimos versos da composição (VARGAS, 2009a, p. 81-83):

Gernikako Arbola

*Gernikako Arbola da bedeinkatua,
euskadulnen artean guztiz maiatatua.
Eman ta zabal zazu munduan frutua,
adoratzen zaitugu, arbola santua.*

*Erregutu diogun Jaungoiko jaunari,
pakea emateko orain eta beti,
bai eta indarra ere zerroren lurrari,
eta bendizioa Euskal Herriari.*

A árvore de Guernica

*Abençoada seja a árvore de Guernica,
por todo povo basco imensamente amada.
Concede e espalha o teu fruto por todo o mundo,
adoramos a ti, ó Árvore sagrada.*

*Vamos todos pedir a Deus nosso Senhor
que nos conceda a paz em boa ocasião,
e que também dê força à tua rica terra
e a todo o País Basco a sua benção.*

A árvore representa uma mitologia basca referente ao solo próspero da nação e a união de todas as províncias bascas no grande País Basco, por isso ela deve ser perpétua e protegida pelo povo. Essa árvore não é uma simples alegoria, ela existe e esteve desde tempos medievais no imaginário cultural dos bascos, pois cabia ao “Senhor de Biscaia”, sob este carvalho, jurar respeito às liberdades biscainas. Tal costume segue na atualidade através do juramento do *Lehendakari* – chefe de governo basco. A composição de Iparraguirre converteu-se no hino não oficial dos bascos já no século XIX e a árvore voltou a ser mitificada no século XX depois de ter suportado os bombardeios a Guernica em 1937 (VARGAS, 2009a). Episódio que serviu também para

imortalizar esta mesma cidade na elaboração artística do expoente da arte de vanguarda espanhola: Pablo Picasso.

Além do cultivo da poesia – seja em sua vertente mais culta ou mais popular, o renascimento basco presenciou obras em prosa. Nessa modalidade literária, destacamos o labor etnográfico de Juan Antonio de Moguel com o ruralismo típico da época. Além de Moguel, Domingo Aguirre é notório como narrador romancista do século em questão, esse autor compartilhou com os poetas as posturas anti-urbana e anti-industrial, além de cultivar o romance histórico, por exemplo, na obra *La Flor de Montes Pirineos* de 1898 (RIBERA LLOPIS, 1982). Ademais das considerações literárias e nacionalistas que fizemos não se pode deixar de mencionar o papel da imprensa e das traduções durante o *Berpizkundera*, em que Louis Lucien Bonaparte se dedicou e conseguiu traduzir toda a Bíblia para o *euskera*, ademais da elaboração de um mapa linguístico das sete províncias bascas (URQUIZU, 2000).

A época de renascença basca teve muitos outros autores e obras, bastantes clérigos, inclusive. Mas, tivemos a dificuldade de encontrar estudos mais aprofundados e críticos sobre o tema que realmente apresentassem um panorama histórico-literário pormenorizado do *Berpizkundera*. Fizemos, dessa forma, o possível para explanar um pouco da literatura e do nacionalismo bascos do renascimento do século XIX. Mesmo mais sintético, pode-se destacar as peculiaridades do movimento nessa micronação que na própria periferia consegue estar ainda mais a margem se comparada com Catalunha e Galícia.

2.5 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NO RENASCIMENTO DAS MICRONAÇÕES

A reunião das renascenças literárias das micronações espanholas em um grande grupo – no que se refere, inclusive, ao título dessa dissertação (*Renascimento das literaturas periféricas da Espanha*) – pode passar a errônea ideia que as línguas e literaturas não-castelhanas da Espanha compartilham a mesma história no século XIX. Como podemos ver nos tópicos anteriores desse capítulo, na verdade, cada uma delas possui histórias particulares que se unem por conta de duas grandes características:

valorização da nação e negação à submissão espanhola a partir do nacionalismo emergente e da regeneração linguístico-literária autóctone. Além disso, encontramos em todos os movimentos renascentistas a presença dos jogos florais como principal evento gerador/difusor da ideologia de regeneração cultural.

Ademais desses pontos genéricos, que observamos tanto no *Rexurdimento*, como na *Renaixença* e também no *Berpizkundea* as micronações distanciam-se na forma como conseguem desenvolver os objetivos comuns dos renascimentos a partir do contexto particular de cada nação que gera um projeto específico de renascimento. Por isso, cabe respeitar e considerar a diversidade do movimento renascentista do século XIX no interior de cada micronação. Podemos notar, claramente, que entre as três literaturas estudadas a basca é a que apresenta uma manifestação mais tardia e com menos representatividade nos anos oitocentistas. É apenas no século XX que os autores bascos conseguiram uma literatura e língua mais desenvolvidas e consolidadas.

A dificuldade do País Basco em conseguir resultados mais significativos durante o renascimento do século XIX deve-se, sobretudo, ao problema da língua e à escassa tradição da literatura escrita. Vimos que havia bascos que não tinham o euskera como língua materna – como é o caso do próprio Sabino Arana – e tinham de estudar posteriormente para começar a cultivar a língua, o que não constitui tarefa fácil, já que é a única língua peninsular pré-românica e, portanto, com elementos bem diferentes das línguas neolatinas que podiam ser a língua primeira dos bascos: o castelhano ou o francês. Sem dúvida, o caso linguístico basco constituiu uma grande dificuldade no período do renascimento e ainda continua na atualidade, já que no País Basco há vários dialetos do euskera e segue-se tentando normalizar a língua através do *eskara batua* – um euskera unificado, fundamental para a modalidade escrita da língua. Somada a essa questão linguística, está a falta de tradição medieval em literatura escrita e conservada, consequência da forte tradição oral do *bertsolarismo*. Além de tudo, verifica-se, ainda, que no País Basco não se deu um encontro entre a ideologia nacionalista e as manifestações literárias de forma intrínseca.

Essa situação basca difere notadamente do renascimento galego que surgiu do ponto de encontro da política *provincialista* com o ideal de regeneração linguístico-

literario e se manteve com representações das duas vertentes durante todo seu desenvolvimento. No entanto, os galegos se aproximam dos bascos no cantar constante da terra natal através do bucolismo, um ruralismo de uma literatura apegada à raiz popular que custaria para ambos uma natural dificuldade em acompanhar as tendências literárias do século vindouro. O que não impediu, no caso do *Rexurdimento*, a alvorada de grandes autores e obras de influencia latente na literatura posterior, como é o caso da poetisa Rosalía de Castro.

Em termos da ideologia nacionalista e do florescimento literário, os *rexurdentistas* cumpriram seu papel com o renascimento da cultura local e sentaram as bases para a continuação da defesa da literatura e da língua autóctone no século XX. Contudo, os avanços práticos na situação sócio-econômica que poderiam ter vindo através da política não foram observados na nação e, do mesmo modo, o castelhano continuou sendo a língua de cultura da escola enquanto o galego seguia como a língua prioritária dos camponeses sem acesso à educação (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004). As mudanças nesse cenário galego tardariam em acontecer e apenas nas últimas décadas do século XX é que se tem um combate efetivo a essa situação diglósica.

Neste ponto, o renascimento catalão foi o que conseguiu os maiores louros e fez com que no princípio do século XX a normalização do idioma fosse um feito reconhecido pela maioria das classes sociais como um agente importante do coletivo nacional (ROIG OBIOL, 1998). Da mesma forma, foi a literatura catalã que conseguiu nos anos oitocentistas uma maior variedade nos gêneros e nas estéticas cultivadas, com uma grande qualidade de obras e autores. Essas características particulares de Catalunha, em comparação às micronações citadas anteriormente, podem ser explicadas pelo seu forte cunho erudito com pouca representatividade folclórico-popular, resultado dos estudos linguísticos e literários dos séculos precedentes e da situação de bem estar sócio-econômico de uma comunidade mais urbana e industrial. O que derivou, também, na disparidade de um renascimento erudito e um renascimento popular que não comungavam.

Dessa forma, podemos dizer que no grande grupo do renascimento das línguas periféricas da Espanha, temos uma situação particular para cada uma das micronações. Catalunha foi a que conseguiu as maiores conquistas linguísticas e literárias, tanto pela

valorização da língua nas mais diversas situações cotidianas e camadas sociais, como pela qualidade no desenvolvimento literário no século XIX e XX, chegando a influenciar a literatura em castelhano com o *Noucentisme*, primeiramente cultivado em letras catalães. Já Galícia, está em uma posição intermediária, por sua condição sócio-econômica não conseguiu um efetivo reconhecimento da língua autóctone no século XIX, mas produziu literatura de qualidade com autores significativos. Entre as três micronações, o País Basco é a que ocupa uma posição mais singela no renascimento, pois não obteve melhores resultados nas letras por conta das dificuldades em sua peculiar situação linguística e por sua limitada tradição literária escrita. No entanto, constitui o que de forma mais forte impregnou-se do nacionalismo de negação a Espanha, o que reveste o País de um radicalismo, causando, no século XX, as manifestações terroristas do grupo separatista basco ETA (*Euskadi Ta Askatasuna* – País Basco e Liberdade).

No extremo oposto a toda a efervescência, por um lado, literária e, por outro, nacionalista do renascimento das micronações, principalmente, na segunda metade do século XIX, tem-se paralelamente na literatura em língua castelhana (na literatura espanhola) o eco do desastre político da Espanha do século XIX. Surge a “*generación del 98*” e, curiosamente – ou até mesmo paradoxalmente ao contexto renascentista –, autores de nações periféricas como Miguel de Unamuno (basco) ou Valle-Inclán (galego), por exemplo, buscam suas raízes na Espanha tradicional, naquela em que Castela representava a essência nacional.

Como vemos, a diversidade da Espanha como Estado “plurinacional” se mantém nas histórias dos renascimentos das literaturas periféricas do século XIX – e na história da literatura espanhola –, cada qual com suas minudências. Entre as especificidades das renascenças dessas nações, um caso único de uma figura artística especial e de uma obra literária de valor reconhecido, tanto na história literária galega como na castelhana, interessou-nos de imediato e levou-nos a elaboração dessa dissertação: a vida e a obra de Rosalía de Castro. Por isso, o próximo capítulo é totalmente dedicado a ela, a sua trajetória biográfica e literária que fez com que Rosalía seja reconhecida como ícone dos renascimentos e da luta pela valorização da nação através da língua e da literatura próprias.

3- ROSALÍA DE CASTRO: A NAI DAS LETRAS GALEGAS

Conhecer a história, ler as poesias, reconhecer o valor de Rosalía de Castro dentro do cenário literário das letras castelhanas e galegas constitui uma agradável e emocionante experiência. Levar-se por sua sofrida e, ao mesmo tempo, impressionante trajetória de vida torna-se algo natural para os que se dispõem estudar sua biografia, pois, não há como desperceber o fato de tratar-se de uma mulher que possuía todas as especificidades para ser marginalizada pela sociedade machista do século XIX e consegue, com simplicidade e superação, ser o centro do movimento renascentista de seu povo e converte-se em ícone no decorrer dos séculos.

A literatura de Rosalía não é menos surpreendente. Autora de uma série vasta de livros em poesia e prosa, em castelhano e em galego, imortalizou-se, sobretudo, pela poesia que cultivou sem prerrogativas, com uma constante melancolia romântica de livros como *Follas Novas* (1880 – em galego) e *En las orillas del Sar* (1884 – em espanhol). Aquele constitui o primeiro livro de poesia subjetiva em seu idioma autóctone, uma prova que o galego não era idioma limitado às expressões mais populares e folclóricas, mas também convinha a todo tipo de manifestação literária. Já *En las Orillas del Sar* é sua obra mais trabalhada, feita com profundidade na construção expressiva e formal da poesia. Sua publicação lhe rendeu – junto a Bécquer – lugar como representante do melhor romantismo (tardio) em castelhano. No entanto, as poesias singelas e alegres de *Cantares Gallegos* (1863 – em galego) são exemplos únicos de um momento especial de Rosalía que se volta para a tradição e para a alma de seu povo e consegue criar o símbolo do renascer nacionalista e literário dos galegos.

Ainda em vida, a autora pôde desfrutar do reconhecimento e valorização do povo de Galícia por sua obra – não só pelos que lá viviam, como também, pelos imigrantes galegos na América que rapidamente louvaram os *Cantares*. A recepção desses versos evidencia a consciência dos galegos da importância do livro que se converteria em obra mestra das letras galegas. O cenário da literatura em Galícia se transforma após o advento dos *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro e jamais, depois dele, voltou ao

esquecimento dos *Séculos Escuros*. Deste modo, Rosalía com suas obras poéticas em galego, a primeira em 1863 e a última em 1880, as únicas feitas pela autora no idioma de sua terra natal, consegue restabelecer as bases literárias para a regeneração efetiva do galego como idioma literário e seu feito está reconhecido pelos seus conterrâneos desde o século XIX aos nossos dias.

Neste capítulo, dedicamo-nos à análise da obra poética de Rosalía de Castro em galego não só no referente à representatividade para o *Rexurdimento*, mas também na análise das poesias capitais de *Cantares Gallegos* e *Follas Novas*. Antes, contudo, entendemos que não podemos deixar de apresentar alguns dados mais genéricos e significativos sobre a vida e a obra de Rosalía de Castro. Acreditamos que através das considerações tecidas no decorrer do capítulo construímos um estudo sólido sobre o universo da poesia galega rosaliana.

3.1 VIDA E OBRA: BREVES CONSIDERAÇÕES

*Unha rosa pra ti, Rosalía
com galega fidel devoción,
en homenaxe das rosas nadas
na verde roseira
do teu corazón.*

*Unha rosa de cor d'alborada
que sinada de gracia naceu
coma ti, que nachiste sin nada
pra ser maioraza
da gracia de Deus.¹*

Esse poema em homenagem a Rosalía de Castro evidencia os extremos da vida da autora no concernente a forma como veio ao mundo – nasceu sem nada – e a diferença de como ela o deixa – como a herdeira por excelência da graça de Deus. Difícil imaginar que a menina que nasceu às escondidas na madrugada de 24 de fevereiro de 1837 em Santiago de Compostela, fruto de uma relação irregular entre um clérigo e uma dama de família tradicional, tornar-se-ia a maior figura galega do século XIX, sendo adorada pela posteridade. A história de Rosalía, apesar da superação, foi

¹ Poema de Avelino Díaz (*Unha Rosa In Rosalía de Castro en 1963*, 2001, p.43) em homenagem a Rosalía de Castro na comemoração do centenário de *Cantares Gallegos* e celebração do primeiro dia das letras galegas em 17 de maio de 1963.

desde o nascimento, difícil e sofrida. Os pais (Maria Teresa de la Cruz de Castro e José Martínez Viojo) não puderam assumir, pela pressão social da época, a pequena nos seus primeiros anos de vida e ela ficou sob os cuidados de duas tias (acredita-se que paternas) durante a infância.

Apenas quando Rosalía já está mais crescida é que vai viver com a mãe por volta de 1853, porém, não se tem registro de nenhum contato da poetisa com o pai. Fato que remete a uma ambiguidade pelo caráter da situação. Sabemos que pelo pai ser clérigo realmente não se pode pretender que houvesse registros de um contato seu com a filha, da mesma forma que se verifica na poesia rosaliana uma ausência efetiva da presença do pai em sua vida. Tem-se, portanto, uma dúvida permanente gerada pela peculiaridade da posição do pai. Podemos pensar tanto que ele chegou a ter contato com a menina Rosalía na primeira infância, quando ela ainda morava com as tias em Ortoño e, depois, em Padrón, como que ele realmente nunca estabeleceu contato. Deste modo, a relação de Rosalía de Castro com o pai constitui um episódio obscuro de sua vida.

Diferentemente está a relação entre mãe e filha, que aparece retratada pela autora no livro dedicado a mãe na ocasião de sua morte (1862). Rosalía de Castro demonstra na obra *A Mi Madre*, apesar da curta convivência com a mãe, uma relação de carinho e laços maternos, além da afirmação de um profundo amor e sofrimento por sua ausência:

*¡Ay, qué profunda tristeza!
¡Ay que terrible dolor...!
¡Ella ha muerto y yo estoy viva!
¡Ella ha muerto y vivo yo!
Mas, ¡ay!, pájaro sin nido,
poco lo alumbrará el sol,
¡y era el pecho de mi madre
nido de mi corazón!*¹

Contudo, a pessoa que a autora declara várias vezes como a “*persona a quién más amo*” é o seu marido Manuel Murguía. Se, por um lado, Murguía tem méritos por incentivar Rosalía a escrever em galego, por outro, é o causador de mais sofrimento para autora por sua constante ausência e desatenção. Na verdade, como a obra poética de Rosalía indica, sua vida foi uma imensa solidão e sofrimento. O próprio

¹ CASTRO, R. *Obras Completas*. Fundación Rosalía de Castro (2004, p. 581).

esposo, no prólogo da segunda edição de *Follas Novas*, admite o caráter solitário e sofrido da mulher que “*amaba la soledad y el olvido*”, e apenas conseguiu descanso na morte: “*Cuando la vi encerrada en las cuatro tablas que a todos nos esperan, exclamé: <<¡Descansa, al fin, pobre alma atormentada, tú que has sufrido tanto en el mundo!>>*”¹.

Sobre a relação matrimonial de Rosalía de Castro há muitas versões e poucas certezas: alguns críticos, como Alonso Montero, defendem que Rosalía se casa em Madri em 1858 mais por questões circunstanciais que amorosas; já outros, como Bouza Brey, inclinam-se a defender a união amorosa desse casamento. Essas e outras colocações são feitas detalhadamente por Marina Mayoral (1983), que destaca o fato de Murguía ter destruído as cartas de Rosalía logo após a morte da autora, feito que indica intenção de não levar a público os pormenores da vida pessoal de ambos:

Es, pues, la imagen de Rosalía “tal como fue, tal cual nadie es capaz de presumir”, lo que Murguía destruyó para la posteridad. Cabe preguntarse por qué. Quizá porque la imagen de su vida matrimonial no era tan perfecta o ejemplar como él hubiera, a posteriori, deseado (MAYORAL, 1983, p.14).

As poucas cartas que escaparam à destruição demonstram a carência de Rosalía, cobrando alguma correspondência do marido ou, ainda, atenção e cuidados quando ele não está longe, mas passa todo tempo fora de casa.

Apesar do matrimônio obscuro, Rosalía de Castro deu a luz a sete filhos, em ordem de nascença: Alejandra (1859 – sete meses depois do casamento), Aura (1868 – depois de nove anos do nascimento da irmã), os gêmeos Gala e Ovídio (1871), Amara (1873), Adriano (1875 – morre antes dos dois anos por conta de uma queda) e Valentina (nasceu morta em 1877). Segundo Murguía, no citado prólogo de *Follas Novas*, ela era uma mãe dedicada que teve momentos de felicidade com os filhos –, seguramente, deve ter amargado a morte de um deles e da última que já nasceu morta. Não encontramos nos estudos sobre a autora maiores detalhes sobre seu papel como mãe. Muito se fala, ao contrário, sobre o caráter benévolo de Rosalía, sempre carinhosa e singela, mudando apenas diante das injustiças que não aceitava com rigorosa indignação.

¹ CASTRO, R. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 731.

Rosalía de Castro viveu intensamente as dores dos infortúnios e acolheu com desconfiança os momentos de paz e alegria, “*pues nada la asustaba tanto como la posesión de una dicha inesperada. Le parecía que forzosamente debía traer consigo una nueva tormenta*”¹. Uma característica da autora que podemos ver, inclusive, na composição de abertura de *En las Orillas del Sar*, já no final da poesia, no trecho em que a poetisa trabalha ironicamente com o bordão *Quão bela e caprichosa é a alegria!*:

*Ya era el otoño caprichoso y bello
¡Cuán bella y caprichosa es la alegría!
Pues en la tumba de las muertas hojas
vieron sólo esperanzas y sonrisas.*

*Extinguióse la luz: llegó la noche
como la muerte y dolor, sombría;
estalló el trueno, el río desbordóse
arrastrando en sus aguas a las víctimas;
y murieron dichas y contentas...
¡Cuán bella y caprichosa es la alegría!*²

O sofrimento de Rosalía de Castro acaba em 15 de julho de 1885, depois de uma luta constante durante toda a vida contra o preconceito, as injustiças sociais e a doença que lhe consumia (morre de câncer de útero). Seus últimos momentos são no interior do convívio familiar. No leito de morte, expressa as últimas palavras a sua filha Alejandra: “*Abre esa ventana que quiero ver el mar*”. Na casa de Rosalía em Padrón não se pode ver o mar, mas a frase se encaixa perfeitamente na imagem de libertação que o mar é apresentado em sua poesia – algumas vezes deixando transparecer um desejo de morte próximo ao de suicídio (MARINA MAYORAL, 1983).

A vida de Rosalía não pode ser considerada simples, como pressupõe o seu marido, deixando transparecer seu preconceito machista: “*la vida de una mujer, por muy ilustre que sea, es siempre muy sencilla*”³. Se não houve grandes acontecimentos em sua vida particular, a pena lhe rendeu todo espaço necessário para a complexidade de seu ser. No prólogo de *La hija del mar* (1859), a autora crítica o machismo que ainda imperava no séc. XIX com a típica artimanha das mulheres que com reserva e estratégia conseguem o que querem, nesse caso, explicitar sua opinião sobre o tema. Ela cita diversos exemplos de mulheres escritoras e declara que elas

¹ CASTRO, R. *Obras Completas. Op. cit.*, p. 731.

² *Ibid.* p. 744. A enchente descrita na poesia era comum no Sar. Trata-se coerente abordar o tema no livro que leva no título o nome do rio, mas a ironia da alegria acentua uma angústia dolorosa à poesia.

³ *Ibid.* p. 735.

protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer solo sirve para las labores domésticas y que aquella que obedeciendo tal vez a una fuerza irresistible, se aparta de una vida pacífica y se lanza a las revueltas ondas de los tumultos del mundo, es una mujer digna de la execración general.

No quiero decir que no, porque quizá a que esto escribe es de la misma opinión.

Pasados aquellos años en que se discutía formalmente si la mujer tenía alma y podía pensar, se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázaros, hemos recogido migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX¹.

O texto é marcado por uma ironia refinada que demonstra o posicionamento da autora contrário à exclusão da mulher no cenário intelectual e literário. As estratégias discursivas marcam os escritos de Rosalía que apesar da humildade e passividade demonstradas, deixa claro ao leitor mais atento as suas reais intenções e posicionamentos.

Cabe-nos lembrar que a condição da mulher na Espanha do século XIX não é favorável nem para as letras nem para nada que remeta a uma independência intelectual e igualdade de posição para com os homens. Murguía ao falar da simplicidade da vida da mulher está somente se tornando um porta-voz do senso comum da época. Nesse cenário, evidencia-se a dificuldade existente entre o sexo feminino de poder dedicar-se aos estudos e à atividade intelectual, já que mesmo aquelas poucas que estudavam deveriam abdicar dos livros no momento do matrimônio, pois a mulher, normalmente, estava limitada a preocupar-se somente com os serviços do lar e os cuidados com a família.

Por essas questões, não há muitas escritoras na Espanha novecentista, o contexto literário tanto como a parte intelectual em geral pertencia ao domínio masculino; a presença feminina era vista com desconfiança e menosprezo. Existia uma forte rejeição, que se manifestava em forma ou de burla às autoras ou de receio diante da virtude das mulheres que não se limitavam ao papel tradicional de “anjo do lar”. Isso as levava a tomar todo tipo de precauções e cautelas. Basta observar as estratégias discursivas de Rosalía ou a adoção do pseudônimo de Fernán Caballero por Cecília Böhl de Faber.

¹ CASTRO, R. *La hija del Mar*. Madrid: Akal, 1986, p. 16.

Podemos dizer que, de alguma forma, continuava vigente aquela concepção da educação feminina que levou a Leandro Fernández de Moratín, no contexto do Iluminismo espanhol (séc. XVIII), por boca de seu personagem don Diego, a lançar desde os palcos a famosa diatribe:

Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérvida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir [...] Todo se las permite menos la sinceridad [...] y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

(*El sí de las niñas*, acto III, escena 8ª)¹

Voltemos, porém, à obra literária rosaliana que conta com vários livros em verso e prosa. A sua primeira obra constitui um conjunto de poesias publicado em Madri intitulado *La Flor* (1857), com forte influência do romantismo de Espronceda e alguma marca de Zorrilla. De certa forma, o livro evidencia a simplicidade de quem ainda se inicia nos versos com alguns “equívocos” técnicos, porém já demonstra o sentimento trágico da vida dos densos poemas da maturidade poética rosaliana (CARBALLO CALERO, 1998). No ano do seu casamento publica *La hija del mar* (1859), um romance folhetinesco com caracteres autobiográficos. Dois anos depois, o também romance *Flavio* (1861) é lançado, um livro que trata da difícil comunicação humana entre dois personagens centrais, Mara e Flavio (MAYORAL, 1983). Em 1863, Rosalía publica as poesias de *A mi madre* em homenagem a mãe e, logo depois, vem à luz o seu primeiro livro escrito em galego, que constitui sua primeira grande obra e símbolo do renascimento de Galícia: *Cantares Gallegos*.

Depois desse marco não só na bibliografia rosaliana, como também na história literária de Galícia, a autora volta a escrever em castelhano e em prosa as narrativas românticas *El Cadiceño* e *Ruinas* ambas de 1866. Trata-se de quadros de costumes burlescos. Deveria publicar-se neste mesmo ano outro quadro de costumes intitulado *El Codio*, que não vingou por conta de um ataque de seminaristas à imprensa responsável pela impressão do livro ao descobrir que eram objetos de sátira da obra (MAYORAL, 1983). No entanto, Rosalía não abandona a escrita por conta do episódio e, cerca de um ano depois, publica *El Caballero de las botas azules* (1867), considerado por alguns críticos como seu melhor romance. Para Carballo Calero (1998, p.19) o livro é

¹ Pode-se ver a citação e outros comentários sobre a obra de Moratín em Marina Mayoral (1982, p. 271).

una enigmática fantasía satírica, calificada pela autora de “cuento extraño”. Confluyen en su composición elementos procedentes de dos campos. Por una parte, la libre imaginación, a la manera Hoffmann, autor muy leído por Rosalía. Por otra, la sátira realista de costumbres (...) El Caballero de las botas azules es en gran medida un libre juego de la fantasía, y es vano devanarse los sesos para encontrar el sentido simbólico de todos los pasajes de la obra.

Da fantasia de dito livro, Rosalía, depois de longo período sem publicação, parte para os poemas subjetivos de sua segunda e última obra no idioma autóctone: *Follas Novas* (1880). Livro dividido em dois grandes blocos: poesias subjetivas e poesias sociais que traz composições de cerca de dez anos antes da efetiva publicação. Um ano após *Follas Novas* a poetisa é alvo de duras críticas por um episódio que passou a ser descrito pelos estudiosos rosalianos como um “escândalo literário”. Trata-se de um relato de Rosalía publicado no periódico *Los lunes del Imparcial*, em que se referindo aos costumes galegos, a autora declara:

Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino que permaneció por largo tiempo sin tocar la tierra, llega a desembarcar en un paraje donde toda mujer es honrada, la esposa, la 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 de 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.¹

Rosalía de Castro choca a sociedade galega e causa resposta, em vários jornais, de leitores que lhe atacam e negam o costume descrito no artigo. Podemos considerar que esperavam de Rosalía uma autocensura moral que a orientasse a não tratar de determinados temas do cotidiano galego. Contudo, a escritora sentia-se à vontade diante da pena para contar suas dores de alma. Então, por que não poderia falar do costume hospitaleiro de algumas mulheres galegas diante do marinheiro forasteiro? Mulher esta que possivelmente tinha o marido ausente e estava entregue – como Castro – à solidão.

Esse fato é significativo por motivos além do escândalo e da excentricidade, pois constitui um dos ensejos, juntamente com o episódio dos seminaristas, que leva à escritora a decidir definitivamente a não voltar a escrever em galego. Tal afirmação faz em carta a Manuel Murguía em 26 de julho de 1881: “*Hazle, pues, presente al editor [...], mi resolución de no volver a coger la pluma para nada que pertenezca a este país,*

¹ Este e outros trechos do artigo de Rosalía podem ser lidos no estudo introdutório de Marina Mayoral (1983, p.29).

*ni menos escribir en gallego [...] No quiero volver a escandalizar a mis paisanos*¹. Rosalía não volta, depois desse acontecimento, a publicar em galego. No entanto, alguns poemas encontrados após essa ocasião atestam que ela não abandona totalmente a língua materna. Ainda em 1881, a autora publica seu último romance *El primer loco*, livro em que trabalha o tema do amor através da loucura, do desencontro e da indiferença. Essa obra forma parte de um dos seus melhores momentos narrativos.

A volta ao castelhano na poesia e a despedida definitiva das publicações literárias se dá através de *En las orillas del Sar* em 1884. Consiste em um conjunto de poesias voltado exclusivamente para o “eu” atormentado e desiludido de Rosalía, que considera nessas composições o mundo externo como mera referência para constatar sua infindável solidão. A densidade da dor e sofrimento desses últimos versos rosalianos de *En las Orillas del Sar* remetem à citação de Murguía que vê em Rosalía “a pobre alma atormentada, que sofreu tanto no mundo”. O leitor sensível consegue confirmar e compartilhar deste amargo sentimento de angústia. Os versos cheios de dor, amargura e desenganos do Sar rosaliano garantem a permanência de Rosalía de Castro como referência poética também em castelhano:

“Rosalía de Castro nos parece aislada: un caso aparte. Pero hay que contar con ella”. Así termina Luis Cernuda el texto que dedica a la poetisa gallega, que junto a Bécquer propició un cambio de rumbo en la lírica española. El poeta de *La realidad y el deseo* sugiere que Rosalía no contó con herederos literarios, pero ello no es exacto, y acaso tampoco sea cierto. C. Feal Deibe, por ejemplo, aporta gran pluralidad de fuentes rosalianas en el propio Lorca (véase los seis poemas gallegos de Lorca), y todavía, en la generación actual de poetas galaicos, se deja sentir su huella. (...) No es mucho aventurar el decir que su obra poética, más que una renovación, ha provocado una transformación ulterior de la poesía (ANDRÉS, 1987, p. 248).

No concernente à influência de Rosalía em Federico García Lorca, podemos constatar-la claramente na leitura dos *Seis Poemas Galegos*. Um deles, inclusive, explicita no título a homenagem à poetisa: *Canzón de cuna para Rosalía Castro, morta*. Neste poema, Lorca escreve em galego alguns versos em referência à escritora fazendo uma relação com a dor tão própria a ela e a sua região. Vejamos um trecho do poema:

*Os arados van e ven
dende Santiago a Belén.*

¹ A citação da carta de Rosalía de Castro pode ser encontrada tanto na cronologia de Juan Barba (1994, p. 7), como nos comentários de Marina Mayoral (1983, p.29).

*Dende Belén a Santiago
un anxo ven en un barco.
Un barco de prata fina
Que trai a door de Galicia¹.*

Mais que uma referência a Rosalía, o autor homenageia o idioma que ela sempre defendeu. Nas palavras de García-Posada (2007, p.17-18), tem-se clara a motivação de Lorca:

Español integral – según sus propias palabras –, que se sabía de memoria cancioneros populares de las diversas regiones, amante de Rosalía de Castro y de la poesía gallega, y sin duda también de la lírica galaico-portuguesa, con ayuda de algunos amigos gallegos, escribió Lorca estos poemas, que quiso dar en lengua lírica más antigua de España, a la que rindió un eficacísimo homenaje. Galicia comparte el estatuto mítico de la Andalucía lorquiana.

A inspiração das cantigas galaico-portuguesas que tomaram Rosalía, sobretudo, em seus *Cantares* de 1863, contagiaram também Lorca que se interessou por cultivar técnica semelhante, inclusive, aventurando-se na língua galega. No poema que expomos de Lorca e em várias composições de Rosalía podemos ver ambos valendo-se do *leixa-pren*, estrutura tão comum às cantigas.

O fato é que os ecos de Rosalía, além do que ela podia imaginar, conquistaram espaço literário e sentimental nas mais diferentes almas e regiões da Espanha e do mundo. Vida e obra complementam a visão dessa grande mulher e literata. Rosalía de Castro deixa de herança – não só para seus filhos de Galícia, nem tampouco apenas para os espanhóis –, uma larga obra em suas duas línguas de “referência nacional”, para todos aqueles leitores e estudiosos que se interessam pela literatura galega, literatura espanhola, ou simplesmente pela Poesia. Ernesto Sábato (2002, p.58), alude a essa herança rosaliana:

Sin olvidar su origen, sin silenciar su lengua, con una expresión tan única, singular e individual, su poesía revela una verdad que trasciende su patria campesina para nombrar, así, las tristezas y esperanzas de todos los hombres y mujeres, por lejanos que estuviesen. Como sucede, en definitiva, con todo gran arte, que siempre nace del sufrimiento. (...) Su obra ha cumplido el destino que el tiempo reserva a las grandes creaciones. Y así, tengo el convencimiento de que sus poesías seguirán asistiendo a futuras fecundaciones, cualquiera sea el corazón que las acoja.

O caráter universal da obra rosaliana que alude a citação está intrinsecamente ligado à concepção da literatura como arte que deve superar o regionalismo para

¹ Apud GARCÍA POSADA, Miguel *Federico García Lorca: Poesía Completa III*. Barcelona: DeBolsillo, 2007, p.178.

alcançar o universalismo. No entanto, para ser universal não se tem que abdicar do regional, mas organizar o fazer literário de forma que o foco não seja a paisagem localista, e sim a essência do homem de qualquer parte. Nas palavras de Sábato sobre o regionalismo latinoamericano evidencia-se essa ideia:

La atmosfera fantasmal de los sueños que hoy presentan las creaciones literarias es una sumersión en lo más profundo del hombre, el subsuelo (un nuevo tipo de universalidad). Tierra de nadie en que casi no cuentan los rasgos diferenciales del mundo externo. Cuando bajamos a los problemas básicos del hombre, poco importa que estemos rodeados por las colinas de Florencia o en medio de las vastas llanuras de la Pampa (SÁBATO, *Apud*, MIRANDA POZA, 2009b, p. 127).

Dando prosseguimento a nossa pesquisa, vamos dedicar-nos à análise da obra poética rosaliana em língua galega, no concernente à relação com a identidade nacional e, além disso, às características particulares dessas preciosas mostras de poesia. Porém, para não acabar esse apartado sem a beleza de alguns versos, vejamos as sãs palavras do poeta Luis Pimentel que evidenciou a dor individual e coletiva de Rosalía de Castro no caráter do sofrimento de que tanto falávamos:

*Non convén chorar mais,
ela chorou por todos e pra sempre¹.*

3.2 CANTARES GALLEGOS

Único. Este consiste o melhor adjetivo para definir o livro de 1863 de Rosalía de Castro. Exemplar único por dois motivos claros e facilmente comprováveis para qualquer estudioso que se debruce seja sobre o *Rexurdimento*, seja sobre a obra da poetisa. Para o renascimento galego, representou um marco e tornou-se um símbolo sem precedentes e sem comparação. E no concernente à bibliografia de Rosalía, significa o exemplo isolado de uma poesia de tom suave e alegre, tão estranha à alma e às demais composições da poetisa. Por isso, os *Cantares* rosalianos são mais galegos que próprios; como indica o título, a autora abdica da voz individual para cantar, com alegria e orgulho, à coletividade e à nação galega. O objetivo da obra está intrinsecamente ligado ao projeto ideológico *provincialista* / *rexurdentista*: valorização

¹ Versos citados na poesia *Verbas de esperanza pra Rosalía* de Carlos Casares na ocasião do centenário de *Cantares Gallegos* em 1963 (*Rosalía de Castro en 1963*, 2001, p.46).

da identidade nacional frente à Espanha e regeneração do idioma autóctone como língua de cultura.

Por incentivo declarado de Manuel Murguía, a tarefa de fazer o primeiro livro completamente monolíngue em galego coube a Rosalía. Sem nenhuma gramática, sem nenhum dicionário, mas com muito desejo de contribuir no movimento de renascimento galego, a poetisa buscou no povo a temática central de seus versos. Assim, temos a língua de tradição oral, as belas paisagens da terra, as manifestações religiosas e culturais de Galícia, a música folclórica, a situação social da imigração galega e a posição histórica de Galícia ante Espanha como os temas centrais da obra. Os *Cantares Gallegos* constroem singelamente um retrato de Galícia, mas não uma imagem objetiva e realista, e sim um quadro romântico idealizado, cheio de sentimento de amor à sofrida pátria galega, mesmo nas poesias de denúncia e protesto.

Rosalía, com uma humildade persistente, próxima de uma justificativa, comenta sua tarefa e suas dificuldades no prólogo do livro. Explica que não se considera à altura do feito e pede indulgência por suas limitações, já que seus versos são uma demonstração do puro amor à pátria. Galícia é comparada com outras regiões da Espanha e se afirma continuamente que não há nenhuma igualável em beleza. O ataque a Espanha como nação chega a ser explícito ao denunciar a constante humilhação e desprezo com que a Província sempre foi tratada. Todo o texto compõe um panorama da proposta romântica *rexurdentista*. Destacamos um trecho que sintetiza o propósito dos *Cantares*:

Cantos, bágoas, queixas, sospiros, seráns, romerías, paisaxes, devesas, pinares, soidades, ribeiras, costumes, todo aquello, en fin, que póla súa forma e colorido é dino de ser cantado, todo o que tuvo un eco, unha voz, un ruxido por leve que fose, con tal que achegase a conmo verme, todo esto me atrevín a cantar neste homilde libro para desir unha vez siquiera, i anque sea torpemente, ós que sin razón nin cononcemento algún nos despresan, que nosa terra es dina de alabanzas, e que a nosa lingua non é aquela que bastardean e champurran torpemente nas máis ilustradísimas provincias cunha risa de mofa que, a desir verdade, demostra a iñorancia máis crasa i a máis imperdoable inxusticia que pode facer unha provincia a outra provincia irmán por probe que ésta sea. Mais he aquí que o máis triste nesta cuestión é a falsedade con que fora de aquí pintan así ós fillos de Galicia como a Galicia mesma, a quem xeneralmente xuzgan o máis despreciable e feio de España, cando acaso sea o máis hermoso e dino de alabanza. (CASTRO, 2004, p. 593).

Ainda no prólogo, aparece a influência e admiração assumidas de Rosalía de Castro pelo *Libro de los Cantares* (1851), do basco Antonio Trueba. Igual a ele, a

autora faz uma homenagem às paisagens e às tradições de sua terra natal, porém, difere do autor, entre outros motivos, porque escreve na língua autóctone e não em castelhano. No entanto, o reflexo da poesia de Trueba no livro de Rosalía pode ser visto já no título da obra, o substantivo *Cantares* pode remeter tanto ao nome do exemplar de Antonio de Trueba, quanto à questão da raiz popular do livro rosaliano que busca nas canções / cantigas populares a inspiração para seus versos. Cabe ressaltar, contudo, que o tratamento da matéria popular feito pela poetisa consiste em um trabalho singular e inovador:

Rosalía de Castro tiña un coñecemento podemos dicir que erudito dos cantares populares galegos (non “natural”, desde logo) e que, moito a diferenza de A. Trueba, o que fai con eles na súa obra é peneiralos, usalos, retorcelos, redireccionalos, terxiversalos en función do seu ideário social, político e literario, talvez o máis avanzado do Rexurdimento, cargado sempre de pensamento crítico, moitas veces en conflito e contrario ó “espírito” do cancionero, ó modelo social e ideolóxico que puede derivarse de la lírica popular (ANGUEIRA, 2008, p.39).

Sobre a distância da lírica popular, Anxo Angueira refere-se aos posicionamentos sociais da autora ora a favor das mulheres – chegando a aproximar-se de um feminismo – ora em proteção e louvor das classes menos favorecidas, por exemplo, os camponeses e imigrantes galegos. A constante presença de figuras femininas e das gentes populares evidencia a tentativa de trazer os marginalizados socialmente para o foco do renascer literário de sua língua também marginalizada. Por isso, “*Carballo Calero considera que o libro é uma epopeia popular que tem como protagonista o pobo galego*” (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.122)

Com o exposto, construímos um epítome do motivo e objetivo da obra inteiramente relacionados à identidade nacional, ao projeto *provincialista*. Carballo Calero (1998, p. 28) atesta a intenção do livro:

Los *Cantares Gallegos* no fueron escritos con una finalidad puramente estética. Ni siquiera son producto de una mera actitud sentimental de amor o nostalgia ante el país nativo. La intención que persigue la autora es la apología de su tierra y su lengua. Se propone demostrar, frente a los que sin razón desprecian una y otra, que ambas son hermosas, que el paisaje y las costumbres de Galicia son encantadores, y que su idioma no es el que groseramente parodian los que, sin conocimiento, lo desestiman. El libro adquiere tono polémico cuando directamente combate el prejuicio antigallego y condena con la más ardiente indignación el olvido o la injusticia con que Galicia es tratada.

Clara está, portanto, a proposta dos *Cantares* rosalianos. Entretanto, mais importante que conhecer as causas e finalidades do livro, é analisar as poesias que

constroem o projeto de valorização nacional e linguística de Galícia. Partamos, dessa forma, para as composições essenciais que evidenciam o espírito da obra emblemática de Rosalía de Castro.

Cantares Gallegos possui uma unidade interna que parte da poesia introdutória e vai até o final com a poesia que fecha a obra, como um recital no qual Rosalía, através da voz de uma figura feminina (a *rapaza morena*), explica ao princípio o que pretende e encerra com o sentimento de conclusão da tarefa. Deste modo, a primeira poesia, composta por quatro partes, funciona como prólogo e argumento do livro. Podemos dividi-la, a partir do discurso introdutório, em: petição do canto, explicação direta ao leitor sobre o motivo do canto, exaltação da paisagem de Galícia, e comprometimento em fazer o que foi solicitado. Todo esse argumento aparece envolto ao cenário folclórico galego que remete à música e à dança típica, a *muiñeira*, em um diálogo entre uma senhora (quem faz o pedido) e uma moça (quem se encarrega de realizá-lo). Vejamos as características em alguns versos da poesia de abertura, atenção para a ênfase linguística:

***Has de cantar
que Che hei de dar zonchos;
has de cantar,
que Che hei de dar moitos.***

*Has de cantar,
meniña gaiteira;
has de cantar,
que me morro de pena. [...]
**Canta, si queres,
na lingua que eu falo.**
Daréiche un mantelo.
Daréiche un refaixo¹.*

Na composição de abertura já se pode ver o cenário da tradição comungando com a reinvenção rosaliana a partir do popular. A poetisa apresenta características locais como as diversas referências à gastronomia (zonchos, boliños de pote, papiñas com leite, patacas asadas), à vestimenta (mantelo, refaixo), à paisagem (os prados, as fontes, figueiras e robres) na qual constrói o locus amoenus (*lugar máis hermoso/ non*

¹ CASTRO, R. [1863] *Cantares Gallegos*. Edición de R. CARBALLO CALERO. Madrid, Cátedra, 1998, p. 45-46. Considerações detalhadas sobre essa e outras poesias de *Cantares Gallegos* podem ser vistas em Albuquerque (2010): *Rosalía de Castro: poesía popular y valorización de la lengua gallega*.

houbo na terra/ que aquel que eu miraba/ que aquel que eu dera/ lugar máis hermoso/ no mundo n'achara/ que aquél de Galicia/ ¡Galicia encantada!), e cria um panorama para desenvolver seu canto com o qual pretende defender a pátria e a língua galega e consolar as mágoas de todos os galegos. O feito singular de Rosalía está na reelaboração complexa que ela realiza a partir de uma canção popular. Esse poema inicial parte da seguinte canção encontrada no cancionero de Pérez Ballesterio (II, Muiñeiras, 19):

*Has de cantar na beira do rio
ó son das oliñas de campo frido,
has de cantar á beira do mar
ó son das oliñas que soben e van;
has de cantar á beira da fonte
que ch'hei de dar pêros cocidos no pote;
¡ai! has de cantar miniña solteira
¡ai! has de cantar alá na ribeira¹.*

A autora vale-se do material popular para reinventá-lo a partir de suas pretensões político-literárias. Por isso, a poesia dos *Cantares* mantém relação não só com a coletividade, a ligação íntima com os cantares populares, mas também individual com o processo criativo da poetisa.

Esse poema introdutório revela, ainda, outras particularidades constantes em todo livro, como o estribo que compõe os primeiros versos apartados, trata-se de uma composição que pode ser tanto criada pela autora como encontrada nas *muiñeiras*, nos *ditos populares* e em *canções religiosas* de Galícia. Várias poesias de Rosalía serão precedidas por este estribo como um artifício da poetisa que utiliza os versos populares como o fundamento inicial da composição que passa a ser desenvolvida a partir deles. Essa utilização do cantar popular está presente na lírica medieval das cantigas (ALVAR; MAINER & NAVARRO, 2002). Rosalía, como os trovadores, busca nas canções populares bases para uma literatura que ainda está nascendo (renascendo).

Entretanto, é oportuno lembrarmos que a única fonte das cantigas populares com que contava a poetisa era a tradição oral das manifestações literárias que passavam de geração em geração a partir da veia popular, já que os cancioneros medievais que chegaram ao nosso tempo só foram conhecidos com extensão no século XX. Durante o

¹ *Apud* A.ANGUEIRA. Os cantares populares en Cantares Gallegos. In: *Revista de Estudos Rosalíanos*. Padrón/ A Coruña: Fundación Rosalía de Castro/ Centro de Estudos Rosalíanos, 2008, p.40.

século XIX, tem-se registro de uma edição pouco extendida do *Cancionero de Ajuda* de 1849, além da edição do *Cancionero da Vaticana* em 1870, sendo apenas em 1880 que o *Cancionero da Biblioteca Nacional* e as *Cantigas de Afonso X* são editados. Tal fato não distancia a poesia dos *Cantares* rosalianos dos trovadores, pelo contrário, indica que ambos partiram da mesma origem pura do cantar do povo para estabelecer a base literária. Dessa forma, “tanto Rosalía como los precursores trabajan la lengua en una absoluta ignorancia de la tradición medieval, convencidos de estar laborando sobre un habla campesina, en un tenaz esfuerzo por convertirla en lengua literaria” (*Antología General Salvat*, 1971, p. 18).

Convém destacar, ainda sobre os estribos, dois exemplos particulares das composições do livro que evidenciam uma ambivalência rosaliana: a referência dupla, ora do cristianismo, ora da mística regional representada, sobretudo, pelo celtismo.

Miña Santiña,
miña Santasa,
miña cariña
de calabasa:
 hei de emprestarvos
os meus pendentos,
hei de emprestarvos
o meu colar;
 hei de emprestarcho,
cara bonita,
si me desprendes
a puntear.¹

Esse primeiro estribo é a introdução e o motivo de uma composição em que Rosalía desenvolve o tema popular a partir de um diálogo entre uma costureira que gostaria de aprender a “puntear”, a dançar os passos da *muiñeira*, e a sua santa de devoção para quem suplica que lhe ensine a dançar. A partir desse diálogo, vemos a inclinação rosaliana pela defesa da costureira – figura tradicionalmente satirizada nas cantigas pela “liberdade” com os homens – o que demonstra uma validação da mulher independente e sem tabus por parte da autora, inclusive abdicando ao final das considerações religiosas da Santa. Nessa poesia aparecem, ainda, alguns traços comuns a outras composições do livro: a presença da religião católica e da imagem do gaiteiro, além da utilização do *annominatio* – *santiña... santasa* –, uma figura literária típica da lírica popular que repete palavras de sons análogos para reforçar a

¹ CASTRO, R. *Cantares gallegos*. Op. cit., p. 59.

intensidade do significado (CARBALLO CALERO, 1998). Esse estribo constitui um exemplo de *muiñeira* de autoria de Rosalía, já que não se tem registro dela nos cancioneros populares galegos (ANGUEIRA, 2008).

Já este outro estribo, trabalha com figuras simbólicas de influência céltica como o *moucho/ mochuelo* (coruja – que é considerada nas superstições galegas como um mau augúrio) e as *meigas* (bruxas):

*Eu ben vin estar o moucho
Enriba daquele penedo.
¡Non che teño medo, moucho;
moucho non che teño medo!*¹

O imaginário celta desse poema em meio ao bosque e ao cemitério dá lugar para a fé na Virgem do final da composição, o que faz com que o medo do início seja substituído pela confiança na proteção da santa que ajuda a moça antes amedrontada e faz com que ela grite os versos do princípio e encerre a controvérsia: *¡Non che teño medo, moucho;/ moucho non che teño medo!* O que fica implícito nesta poesia é o porquê de uma moça estar de madrugada fora de casa. Uma vez mais, uma liberdade feminina não muito comum para a época.

Resulta essencial notar que os cantares populares, presentes nos estribos e motivos de vários poemas, não são simples coletas e transcrições feitas pela autora. Ao contrário, Rosalía nutre-se da matéria popular para reelaborá-la a partir de seus objetivos em uma recriação que não desmerece nem a origem primária nem atrofia o potencial criativo da autora:

Como vemos, pois, Rosalía utiliza estes cantares populares para dota-la sua obra de estrutura [...] E non tem reparos en omitir ou eliminar destes cantares aquilo que non lle encaixa nas súas pretensións formais ou de contido. En realidade, nada ou moi pouco do que había nas muiñeiras de que se parte podía incluír todo o resultado final, produto da profunda intervención da autora (ANGUEIRA, 2008, p. 42).

Ainda sobre os estribos, não podemos deixar de analisar uma composição que atesta as palavras de Anxo Angueira sobre a intervenção de Rosalía na tradição popular. O poema 13 traz um estribo perturbador para uma feminista do século XXI: *Santo Antonio bendito,/ dádme un home,/ anque me mate,/ anque me esfole*. Nessa composição, Rosalía demonstra uma indignação com a situação da mulher no século

¹ CASTRO, R. *Cantares gallegos*. Op. cit., p. 95.

XIX e denuncia através do motivo popular como viviam / pensavam algumas mulheres de sua época. Longe de ser uma exaltação à necessidade da presença masculina, trata-se de uma irônica forma de evidenciar o sofrimento e a humilhação pelos quais a sociedade relegava a mulher de então. Esse poema é, pois, um clarão de feminismo.

Mas, voltemos às considerações sobre a aproximação da lírica rosaliana com a desenvolvida pelos trovadores. Percebe-se, claramente, nos *Cantares* a utilização de técnica formal da lírica medieval por Rosalía de Castro. Em muitas poesias, não só nas de 1863, a poetisa usa o paralelismo e o *leixa-pren* como recursos na elaboração poética. Escolhemos duas composições dos *Cantares* que apresentam visivelmente essas características. Primeiramente, a técnica do paralelismo – repetição variada de uma estrofe que, ao repetir-se, costuma variar somente as palavras que rimam (FRENK, 2001).

*Aló nas tardes serenas,
aló nas tardes caladas,
fánse máis duras as penas
que nas brandas alboradas.*

*Aló nas tardes sombrisas,
aló nas tardes escuras,
fánse máis cortas as risas,
máis negras as desventuras.¹*

Vemos como da primeira para segunda estrofe só mudam as palavras que rimam nos dois versos iniciais em um paralelismo clássico, já nos dois últimos versos da segunda estrofe percebemos uma mudança maior que não se resume às últimas palavras que rimam. Mas, temos claro como Rosalía usa o paralelismo tão comum na lírica popular e, conseqüentemente, nas poesias medievais. O outro recurso, *leixa-pren*, também chamado de *coblas capfinidas*, consiste em uma técnica que usa a última palavra, expressão, parte ou integralidade do verso de uma estrofe para a criação (e continuidade da poesia) de uma nova estrofe. Tal recurso pode ser analisado na poesia 11 dos *Cantares*, observemos um trecho:

*Cada estrela, o seu diamante;
cada nube, branca pruma;
triste a lúa **marcha diante**.*

***Diante marcha** craxeando
veigas, prados, montes, rios,*

¹ CASTRO, R. *Cantares gallegos*. Op. cit., p. 119 (Poema 22).

donde **o día vai faltando**.

Falta o día, e noite escura
baixa, baixa, pouco a pouco,
por montañas **de verdura**.

De verdura e de follaxe,
salpicada de fontañas
baixo a sombra **do ramaxe**.

Do ramaxe donde cantan
paxariños piadores
que ca aurora se levantan.¹

Ainda, nessas características formais próximas à lírica medieval de raiz popular, destacamos a prevalência de uma rima assonante em preterição da consonante que aparece raramente nesta obra. Difere essa constância das rimas com os tipos variados de versos que encontramos nos *Cantares* que vão desde o tetrassílabo ao dodecassílabo (ARMIÑO, 1997). Além disso, Carballo Calero (1998, p. 26) enfatiza que Rosalía não usa apenas uma referência na elaboração do sistema métrico dos versos: *“En los Cantares hallamos manifestaciones de dos sistemas métricos: el puramente rítmico, basado en la acentuación, para el que sólo importan los tiempos fuertes, y el fundado en el cuento de las sílabas”*. Característica que evidencia a relação das poesias dos *Cantares* com o ritmo da música popular galega.

A referência às músicas populares é explicitada por Rosalía em um dos poemas, no qual a autora explica, em nota, que pretere a poesia (a qualidade poética) para dar ênfase a musicalidade, já que seu objetivo era aproximar-se do ritmo da *muiñeira*: *“A máis grande dificultade que achéi para escribir esta alborada, foi o meu desejo que saise nun todo arregrada a música. Conseguí esto, pro foi a custa da poesía”*. Esta composição constitui um exemplo peculiar de visualização da poesia, além da tentativa rítmica, vejamos os versos iniciais:

Vaite noi-
te, – vai fuxin-
do. – vente Auro-
ra, – vente abrin-
do. – Co teu ros-
tro – que, sorrin-
do, a – ¡¡¡já sombra espanta!!!²

¹ CASTRO, R. *Cantares gallegos*. Op. cit., p. 84.

² *Ibid.*, p. 174.

Contudo, a *Alborada* de Rosalía não parte de cantar popular algum, mas da tentativa de pôr letra em uma música popular. Os versos cortados transparecem a difícil empresa da autora. Neste caso, mais que uma ligação com a veia popular, tem-se uma Rosalía de Castro experimental, criativa, que trabalha com novos ritmos e formas poéticas. Esse poema evidencia uma conscientização da autora do papel transformador de seu livro. O título remete a nova etapa, ao ressurgir das letras galegas (ANGUEIROS, 2008). Consiste em um final antecipado da obra, anteposto apenas pela composição que responde à poesia introdutória e conclui a obra.

A ligação dos versos rosalianos com a cultura do povo galego é explícita durante todo o livro, já que o maior objetivo dos *Cantares* é mostrar Galícia e sua gente em toda a beleza de sua tradição. Por isso, figuras simbólicas da terra natal como, por exemplo, a religião representada pela constante referência a Nossa Senhora, a descrição do gaitero galanteador, a explicitação do problema social da imigração e a exaltação simbólica da própria gaita galega, predicados tão típicos de Galícia, apresentam-se em seus versos. O gaitero aparece, na composição 8, com o perfil “*donjuanesco*”, uma figura social que Rosalía explora a partir da sedução do cantar da gaita que encantava as moças, o que fazia com que elas se entregassem ao conquistador / aproveitador, mas sem nenhum tipo de compromisso, fato que “desconsolava” as pretendentes. Nessa mesma poesia, tem-se a presença da Virgem através da menção às romarias.

Mas, são as composições referentes à imigração e à gaita galega que vemos enfaticamente o ataque à Espanha e a defesa da identidade nacional galega. Preferimos analisar esses dois poemas juntamente e ao final das considerações sobre os *Cantares* pelo caráter exemplar de ambos para o foco dessa dissertação: a literatura renascentista na afirmação da identidade nacional das micronações, neste caso, Galícia. Claro que para chegar a um estabelecimento eficaz da identidade nacional tem-se que se utilizar de uma oposição-negação ao antigo referente nacional, ou seja, estabelecimento de fronteira entre o próprio e o alheio, entre os galegos e os espanhóis, representados historicamente pelos castelhanos.

Consciente ou inconscientemente, Rosalía de Castro segue essa ideia central na elaboração de *Castellanos de Castilla* e d'*A Gaita Galega*. Naquele, vê-se a situação social dos imigrantes galegos que, em busca de melhores condições de trabalho,

partem para Castela com esperança de uma vida mais digna. A poetisa põe o lamento dessa situação na voz de uma moça que chora a morte do amado que tinha imigrado para Castela com a expectativa de melhorias. No entanto, ao contrário do esperado, encontra mais dor e amargura com condições ainda piores de sobrevivência em que há de suportar as humilhações dos castelhanos: *“Van pobres e tornan pobres,/ van sans e tornan enfermos,/ que anque eles son como rosas,/ tratádelos como negros”*.

Devemos fazer um apêndice para explicar que quando a poetisa coloca “negros” não está fazendo uma referência à raça, mas sim à escravidão. Dessa forma, remete à opressão universalmente conhecida de um povo que se crê superior a outro e, por isso, maltrata-o em benefício próprio. A crítica contida nesse poema constitui uma denúncia contundente da situação dos galegos, muitos que partiam da terra natal para viver como *segadores* (homens que colhiam o trigo) em Castela. Ao chegar ali, longe das suas expectativas, encontravam e suportavam péssimas condições de trabalho.

Contudo, voltemos ao sentimento de revolta do poema pela forma como o processo migratório para Castela se processa, trazendo somente infortúnios e morte para os galegos. Por isso, a voz da moça chorosa se envolve em desprezo por Castela e sua paisagem seca tão distante dos verdes bosques galegos: *Nin arbres que che den sombra/ nin sombra que preste alento.../ Llanura e sempre llanura,/ deserto e sempre deserto*. Essa elaboração da autora da imagem de Castela como um local desagradável e feio desemboca no clímax da poesia que sintetiza a negação a Castela: *“En verdad non hai, Castilla,/ nada como ti tan feio/ que aínda mellor que Castilla/ valera decir inferno”*. Essa exposição das características negativas de Castela encontra-se com a incompreensão da voz lírico-narrativa que não entende porque trocar os campos e fontes de Galícia pela tristeza do árido e seco solo castelhano. Estabelece-se uma oposição extremada necessária para a afirmação nacional.

A pretensão de Rosalía é contrapor as paisagens para valorizar Galícia e, mais que isso, denunciar a situação da imigração e maus-tratos dos galegos em terra castelhana. Sem esquecer, ainda, que Castela constitui apenas a metonímia de Espanha. A negação e revolta, portanto, refere-se à macronação:

En Rosalía, la defensa de Galicia tiene ya suficiente intensidad como para traducirse esporádicamente en negación de su españolidad. Esto se complementa en ella con una hostilidad sin concesiones a Castilla, ente histórico del que proceden los principales caracteres de la españolidad. Desde

sus *Cantares Gallegos*, Castilla queda prefigurada en el discurso galleguista, durante al menos un siglo, como el enemigo mayor de Galicia, el *Otro* necesario para el desarrollo dialéctico y pleno del Yo nacional (BERAMENDI, 1997, p.22).

A mesma negação da *españolidad* está clara no poema 29, no qual, através da alegoria de *A Gaita Galega*, Rosalía de Castro evidencia os problemas nacionais de Galícia. Esta é uma composição que responde a outro poema dedicado a Manuel Murguía pelo poeta Ventura Ruiz de Aguilera, em que se elabora uma dúvida sobre o caráter da gaita: “a gaita galega canta ou chora?”. A poetisa parte desta interrogação para elaborar sua afirmação intertextual de que a gaita galega não canta, chora. Todo o desenvolvimento da composição pressupõe essa afirmação que evidencia a chaga de sofrimento pela qual historicamente padece Galícia: “*Cuando este cantar, poeta/ na lira xemendo entonas/ non sei o que por min pasa/ que as lagrimiñas me afogan*”.

Da singela leveza desses primeiros versos, o poema vai ganhando altivez de reivindicação patriótica e defesa da autonomia galega. As dores do povo não se convertem em motivo para desconsolo e passividade, pelo contrário, Rosalía faz nascer a voz da reafirmação nacional através da negação dos laços com a macronação espanhola. A autora sintetiza o ideal separatista galego ao recorrer à história social da Espanha, na qual Galícia ocupa posição de inferioridade demonstrada pelo desprezo do poder espanhol:

***Pobre Galicia, non debes
chamarte nunca española,
que España de ti se olvida
cando eres, ¡ai!, tan hermosa. [...]
Galicia, ti non tes patria,
Ti vives no mundo soía,
i a prole fecunda tua
se espalla en errantes hordas [...]
Por eso anque en son de festa
alegre á gaitiña se oía,
Eu podo decirche:
non canta, que chora¹.***

Os versos de Rosalía não podiam ser mais contundentes sobre a situação secular da nação. Assim como a *Oda a Espanya* de Joan Maragall – posterior aos *Cantares* – Rosalía de Castro assume também um laço materno/ patriótico entre Espanha-Galícia, mãe-filho, para atestar e enfatizar a cruel forma como sempre a Província foi tratada: “*Cal si na infamia nasceras/ torpe de ti se avergonza/ i a nai que*

¹ CASTRO, R. *Cantares gallegos*. Op. cit., p. 153-154.

un fillo despresa/ nai sin corasón si noma". E como Maragall, depois da explicitação do vínculo, há a quebra do elo – mais enfática no caso dos *Cantares Gallegos* – através da afirmação da nação independente: "*Galicia, ti non tes patria,/ Ti vives no mundo soia*". Está consolidada, por um lado, a negação à Espanha e, por outro, a afirmação da identidade nacional.

Essa é a característica central reivindicatória dos *Cantares* que juntamente com a apologia às belezas e tradições de Galícia se firma como obra que representa por excelência o povo galego. Os versos últimos concluem com humildade típica de Rosalía o seu feito: "*Eu cantar, cantar cantéi,/ a grasia no era moita,/ que nunca (delo me pesa)/ fun eu meniña graciosa*". E, como no prólogo, a autora justifica-se pelas possíveis faltas a partir do amor a pátria: "*Sin grasia en cantar non teño,/ O amor da patria me afoga*".¹ Não há como contrapor-nos ao último verso, mas no concernente às desculpas por algo "mal-feito", nisso sim discordamos insistentemente.

Sabemos do caráter humilde de Rosalía, marcado pelo sofrimento sempre presente desde o nascimento obscuro e da constante luta pela posição de mulher das letras. Por isso, cabe reconhecer seu labor singular como autora do primeiro livro galego da modernidade, uma obra que reflete a alegria e as dores de todo o povo galego. A adoração que a figura de Rosalía de Castro conquistou já a partir do século XIX e que perdura na atualidade pelo seu feito único não pode ser esquecida:

Era Galicia entonces un país totalmente analfabeto en su idioma, pero, aun así, los versos gallegos de la Cantora muy pronto fueron citados, amados, recitados y recordados. Gentes muy diversas de nuestra tierra, las humildes en primer lugar, intuyeron la grandeza y la belleza de la hazaña: un poeta mujer, una mujer huérfana en la niñez, una mujer de poca salud y agobiada por las penas, asume, sin pedantería, como el que respira, la defensa y la canción del marginado y postrado país. Algún tiempo después la gratitud y la devoción de la gente esbozan el comienzo de un mito. (ALONSO MONTERO, 2004, p. 267).

O valor e apreciação perpétua dos *Cantares Gallegos* são reconhecidos desde a sua publicação e atravessam os séculos como representação magistral de Galícia e dos galegos enquanto a sua essência cultural e nacional, pois Rosalía – como bem explica Nélida Piñon (2002, p.60) – "*Criou uma poesia, verdadeiro testamento estético e moral, mediante a qual o galego, pedindo-lhe as palavras emprestadas, definia, e define ainda, sua Galícia*". Rosalía de Castro cumpre com mérito sua participação na ideologia

¹ CASTRO, R. *Cantares gallegos*. Op. cit., p. 178-179.

rexudentista com a publicação de *Cantares Gallegos* em 1863. Mas ainda sua pena voltaria a escrever em galego, embora de forma bastante diferente.

3.3 FOLLAS NOVAS

A essência de uma mulher atormentada pela solidão e pela morte vem à tona nos versos que compõem a segunda obra em língua autóctone de Rosalía de Castro. Enquanto o livro de 1863 incorpora a voz coletiva dos galegos com o objetivo direcionado à defesa da Pátria, a publicação de *Follas Novas* em 1880 revela o mais íntimo de Rosalía em um profundo subjetivismo e negativismo na visão da vida e do mundo. A perspectiva temática da criação poética difere por completo da apresentada nos *Cantares*, toda luz e beleza deste dão lugar às sombras que afligem a alma da autora e, além dela, que assombram também o cotidiano duro das galegas.

Follas Novas está dividido pela poetisa em cinco partes interrelacionadas que partem da perspectiva individual inicial para o plano coletivo final: *Vaguedás, ¡Do íntimo!, Varia, Da terra, As viudas dos vivos, as viudas dos muertos*. No entanto, podemos organizá-lo em dois grandes blocos: os poemas subjetivos que expressam sua perspectiva sobre a vida, o mundo e a arte de escrever; e poemas de vertente social que trabalham o problema da emigração dos galegos e a consequente solidão/ abandono das mulheres de Galícia. Como um todo, “o libro serve para situar nun ambiente galego a problemática humana universal” (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p. 127). A composição desses poemas foi feita cerca de dez anos antes, quando Rosalía vivia em Simancas. Por isso, a própria autora vai ironizar no título, já que as “follas novas” eram em realidade velhas.

Com *Follas Novas*, Rosalía retoma o ar pesado de uma poesia existencialista com verdadeira fixação pela morte, sem esperança, sem amor, sem saudade, em uma solidão irremediável. Tonalidade já presente em suas primeiras poesias e abandonada unicamente para engendrar *Cantares Gallegos*. Em 1870, época em que a autora compôs os versos de *Follas Novas*, estava na plenitude da vida com cerca de 30 anos, mas a vida lhe pesava com a consolidação de seus maus augúrios de juventude:

Rosalía ha llegado en una etapa de su vida en la que se cumple lo que en su juventud era sólo presagio. “Padecer y morir: tal era el tema que en torno mío murmurar sentí” decía la jovencísima autora de *La Flor*. En *Follas Novas*, existir es padecer y, al fondo, como única esperanza, la muerte (MARINA MAYORAL, 1983, p.27).

Entretanto, além desse caráter existencial, vemos, também, em *Follas Novas* a preocupação social de Rosalía com seu contexto e sua época. O fenômeno da emigração galega é tratado, sobretudo, na perspectiva das mulheres galegas que ficavam “abandonadas” a espera de seus homens, que normalmente nunca retornavam. Nesse ponto, Rosalía valoriza essas mulheres que são verdadeiras heroínas, já que têm de seguir sozinhas cuidando de toda família: filhos, mães e pais. Uma característica que vai marcar a sociedade galega com uma estrutura familiar matriarcal.

O prólogo da obra, *Duas palabras da autora*, constitui uma leitura esclarecedora tanto da nova proposta poética de Rosalía, como dos motivos que a levaram à publicação do livro depois de dezessete anos do aparecimento emblemático dos *Cantares*. Um primeiro ponto que nos cabe destacar é o caráter de uma espécie de dívida que ela tinha para com o seu povo que acolheu tão carinhosamente a obra de 1863, pois de outra forma esses versos estariam relegados ao esquecimento perpétuo. Nas palavras da autora percebemos esse caráter de menosprezo pelos versos e uma aproximação da ideia de morte presente no livro: <<¡Vaian en boa hora – lles dixen entonces –, estes probes enxendros da miña tristura!; ¡Vaia entre os vivos o que xá é, pola súa propia natureza, cousa de una morta ben morta!>> E fóronse, sin que eu sepa para qué, nin me faga falla o sabelo (*Follas Novas*, 1994, p.17).

Rosalía continua desmerecendo sua poesia de forma mais radical que a humildade típica e contando-nos, detalhadamente, a realidade que envolve a composição desses versos, referindo-se à melancolia que representam e à solidão do deserto de Castela onde foram concebidos. Constituem fiéis expressões de sua profunda tristeza:

O leelos de novo, vin ben craro cómo era incompreto e probe este meu traballo poético, canto lle faltaba para ser algo que valla, e non un libro máis, sin outro mérito que a perene melancolia que o envolve, e que algúns terán, non sin razón, como fatigosa e monótona. Mais as cousas teñen de ser como fan as circunstancias, e si eu non poden nunca fuxir ás miñas tristezas, os meus versos menos. Escritos no deserto de Castilla, pensados e sentidos nas soidades da natureza e do meu corazón, fillos cativos das horas de

enfermedades e de ausencias, refrexan, quisáis con demasiada sinceridade, o estado do meu espírito unas veces; outras, a miña natural disposición (que n'en balde son muller) a sentir como propias as penas alleas. ¡Ai!, a tristeza, musa dos nossos tempos, cónceme ben, e de moitos anos atrás; mírame como súa, é outra como eu, non me deixa un momento... (*Follas Novas*, 1994, p. 19).

Além dessas, outras considerações inundam o prólogo de uma angústia rosaliana que invade, inclusive, a sua concepção sobre o próprio fazer poético. O julgamento da poetisa de sua poesia como uma arte menor e simples, mais uma apenas entre tantas outras, resulta em argumentos mais sociais ao referir-se à mulher e o que cabe a ela na sociedade da época. Sua visão tradicional chega a ser irônica, já que no prólogo de *La hija del mar* encontramos uma visão crítica explícita de sua perspectiva sobre a função da nova mulher: ser pensante, intelectual e literato. Contudo, em *Follas Novas*, Rosalía é mais comedida e humilde. Tal característica é bastante comum na literatura espanhola, uma humildade excessiva, principalmente nos poucos escritos femininos até o século XIX: Santa Teresa e Fernán Caballero são outros exemplos dessa característica tradicional de excessiva humildade das escritoras.

A humildade que chega a uma “degradação” dos versos autorais dá lugar a uma firmeza discursiva quando a sua voz se converte no grito das mulheres galegas, em uma revelação da situação social das inúmeras galegas, mulheres trabalhadoras e, muitas vezes, abandonadas pelos seus companheiros. Mulheres transformadas pelas circunstâncias em chefes familiares, responsáveis pelos cuidados de toda família “esquecida” pela figura masculina que parte para novas terras em busca de melhores condições de vida. Neste ponto, Rosalía envolve-se na fortaleza dessas mulheres e as defende como verdadeiras mártires:

Vin e sentí as súas penas como si fosen miñas; mais o que me conmovéu sempre, y polo tanto no podía deixar de ter un eco na miña poesía, foron as innumerables coitas das nosas mulleres: criaturas amantes para os seus i os estraños, cheas de sentimento, tan esforzadas de corpo como brandas de corazón, e tamém tan desdichadas que se dixeran nada solasmentes para rexeir cantas fatigas poidan afrixir á parte máis froxa e inxel da humanidade. No campo, compartindo metade por metade cos seus homes as rudas faenas; na casa, soportando valerosamente as ansias da maternidade, os traballos domésticos e as arideces da probeza. Soias o máis tempo, tendo que traballar de sol a sol, e sin axuda para mal manterse, pra manter ós seus fillos, e quisáis o pai valetudinario, parecen condenadas a no atoparen nunca reposo senón na tomba (*Follas Novas*, 1994, p. 23).

Suas considerações, como não podiam deixar de ser, acabam por lembrar a importância dos *Cantares Gallegos* e da escrita literária em língua galega, referindo-se

uma vez mais à dívida que tinha com sua gente. Rosalía tece, por fim, algumas explicações sobre os versos, explica que não tem desejo de voltar a escrever em língua autóctone e encerra com a humildade tradicional:

O que quixen foi falar unha vez máis das cousas da nosa terra e na nosa léngua, e pagar de certo modo o aprecio e cariño que os Cantares Gallegos despertaron en algúns entusiastas. [...] Alá van, pois, as Follas Novas, que mellor se dirían vellas, porque o son, e últimas, porque pagada xa a deuda en que me parecía estar coa miña terra, difícil é que volva a escribir máis versos na lengua materna. Alá van em busca, non de triunfos, senón de perdós; non de alabanzas, senón de olvidos; non de las predileccións doutros tempos, senón de beninidade que di dos maos libros: <<¡Deixalos pasar!>> Ei o que eu deseio: que o deixen pasar, como un romor máis, como un perfume agreste que nos traía consigo algo daquela poesía que nascendo nas vastas soidades, nas campías sempre verdes da nosa terra e nas praias sempre hermosas dos nosos mares, ven directamente a buscar o natural agarino nos corazóns que sufren e aman esta querida terra de Galicia (*Follas Novas*, 1994, p. 25-26).

Não podíamos preterir as palavras da autora sobre sua própria obra. No prólogo já sentimos a aura que perpassa o livro e evidenciamos as primeiras diferenças com os *Cantares*. Rosalía apresenta uma espécie de contravontade na publicação do livro – apesar da questão da dívida –, parece que os versos reunidos em *Follas Novas* não foram concebidos com o propósito de vir a público, caso contrário, não teria por que esperar cerca de dez anos para a publicação¹. No entanto, a autora vê-se obrigada a liberá-los, fato que deve ter (novamente) o incentivo do marido Manuel Murguía. No final do prólogo, vemos a tendência declarada de não voltar a escrever poesia em língua materna, como se já não houvesse justificativa para tal empreendimento. Essa afirmação é confirmada com os anos e a publicação de seu último livro – e o ápice de sua poesia – *En las Orillas del Sar*, completamente escrito em castelhano.

Voltemos, porém, a *Follas Novas* e aos seus poemas. Na primeira parte do livro – *Vaguedás* – os poemas são apenas numerados e organizam-se em uma espécie de prólogo com continuidade temática, apenas o último poema recebe título: *¡Silencio!* O primeiro deles (I) evidencia a ironia da autora quanto à figura feminina nas letras e representa de imediato a quebra com a poesia de 1863 dos *Cantares Gallegos*: “*Daquelas que cantan as pombas ir as frores,/ todos din que teñen alma de muller./ Pois eu que n’as canto, Virxe de la paloma,/ ¡ai! ¿de que las teré?*” Observemos que

¹ “A publicación de *Follas Novas* é possível gracias ao esforzo da emigración, a D. Alejandro Chao, que o edita na Habana. Segundo Francisco Rodríguez, as causas da demora parecen estar na conflitividade política da época” (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p. 126).

Rosalía esclarece o caráter dos versos desta obra, a qual não se debruça sobre os temas leves e harmônicos “convencionados” pela sociedade patriarcal às mulheres, ou seja, ela rompe com o estereótipo e as limitações em que alguns enquadram a poesia feminina. O fato do interlocutor – em seu diálogo interno – ser a figura religiosa de Nossa Senhora apenas inflama o recurso da ironia.

Seguem-se a essa colocação dos versos iniciais, alguns questionamentos nos poemas conseguintes sobre o fazer poético a partir da visão negativa de seu trabalho como repetição do que outros já fizeram. Há uma explicação natural das ideias que a invadem “*assombrando e aclarando o fundo sem fundo de seu pensamento*”. Apresenta, depois, os seus cantares e acaba por satirizar o título do livro (V):

*¡Follas Novas!, risa dáme
Ese nome que levás,
cal si a unha mouroa ben mouroa,
branca lle oíse chamar.*

*Non Follas novas, ramallo
de toxos e silvas sós:
irtas, como as miñas penas;
feras, como a miña dor.*

*Sin olido nin frescura,
Bravas magóas e ferís...
¡Se na gándara brotades,
cómo non serés así!¹*

Vê-se claramente, e em uma insistente sátira, a questão paradoxal referente ao título da obra. Ainda, pode-se observar um determinismo no concernente à justificativa que aparece nos últimos versos sobre o caráter do livro: como foi feito na gándara de Castela, não podia brotar daí nenhum bom fruto. Esta composição encerra a parte de introdução para dar lugar aos poemas subjetivos e pessimistas (VI): “*Teño medo dunha cousa/ que vive e que non se ve/ Teño medo á desgracia traidora/ que ven, e que nunca se sabe onde ven*”. Inicia-se, então, o ambiente sombrio e efímero de Rosalía de Castro.

Há poemas em que observamos um caráter confessionalista que reflete as angústias da biografia da autora, na constata solidão e amargura próprias do seu espírito, como afirmou contundentemente Manuel Murguía no prólogo a *En las Orillas del Sar*. Podemos ver essa essência solitária da poetisa na famosa composição símbolo de

¹ CASTRO, R. *Follas Novas*. Edição e Tradução de Juan Barja. Madrid: Akal, 1994, p. 33.

sua solidão (VII): *“Alguns din: ¡miña terra!/ Din outros: ¡meu cariño!/ I éste: ¡miñas lembranzas!/ I aquél: ¡os meus amigos!/ Todos sospiran, todos,/ por algún bien perdido./ Eu só non sospiro,/ que o meu corpo de terra/ i o meu cansado esprito,/ a donde quer que eu vaia, van comigo”*. A solidão dessa poesia conjuga-se com o pessimismo desesperador de Rosalía em versos como estes (IX): *“Paz, paz deseada:/ pra min, ¿ónde está?/ Quixáis n’hei de tela.../ ¡N’a tive xamáis!! (...) ¡Paz, paz, ti es mentira!/ ¡Pra min no a hai!”*. A desgraça e a dor invadem os poemas posteriores, chegando ao ponto de a poetisa vislumbrar o seu corpo morto entre seus filhos órfãos (XII): *“Hoxe ou mañán, ¿quén pode decir cándo?/ pero quisáis moi logo,/ viránme a despertar, i en vez dun vivo, / atoparán un morto”*. Vemos nesse trecho a efemeridade tão própria a muitos românticos, constantemente lembrando-nos da brevidade da vida e da possibilidade da morte a cada instante.

Nesse poema, a autora organiza os versos como uma encenação em que ela está em dois pontos estratégicos: no centro como corpo morto e, ao mesmo tempo, como espectador que vê toda a movimentação entorno ao corpo: *“O rededor de min levantaránse/ xemidos dolorosos,/ aies de angustia, choros dos meus fillos,/ dos meus filliños orfos”*. O carinho pelos filhos que o último verso deixa transparecer pelo uso do diminutivo dá lugar a insensibilidade da morte em si: *“I eu sin calor, sin movemento, fría,/ muda, insensibre a todo,/ así estaréi cal me dexare a mortel ó helarme con seu sopro”*. Passa-se, então, da perspectiva de como se encontra o morto para a situação dos vivos perante a morte: *“E para sempre ¡adiós canto eu quería!/ ¡Qué terrible abandono!! Antre cantos sarcasmos/ hai, ha de haber e houbo,/ non vin ningún que abata máis ós vivos/ que o da humilde quietú dun corpo morto”*.

Essa atmosfera segue nas composições subseqüentes tratando tanto da morte como da solidão temas próprios do pessimismo e melancolia do movimento romântico. O poema XIV, por exemplo, imprime considerações sobre a passagem dos anos e a solidão desesperadora, na qual os mais minúsculos e desprezíveis animais podem servir de companhia: *“I ó fin soia quedei, pero tan soia/ que hoxe da mosca o inquieto revoar,/ do ratiño o roer terco e constante/ e do lume o chis chas [...]”*. A companhia do mais desprezível entre os humanos enfatiza não só a solidão, mas também a ideia da

necessidade de não estar só. Essa representação alegórica da solidão leva à afirmação contraditória que encerra o poema: “*¡Qué doce, máis qué trístel tamén é a soledad!*”.

Entre outras composições que evidenciam a solidão e a temática da morte, destacamos os versos que demonstram a morte voluntária, o desejo pelo fim, uma aproximação ao suicídio como libertação das dores da vida. O poema XVIII, a partir de uma atração com paralelo amoroso entre a voz poética rosaliana e o mar, estabelece-se a ânsia pela morte: “*Co seu xordo e constante mormorío/ Atráime o oleaxen dese mar bravío,/ cal atrái das serenas o cantar./ <<Neste meu leito misterioso e friol – dime –, ven brandamente a descansar.>>// El namorado está de min... ¡o deño!! i eu namorada del./ Pois saldremos co empeño,/ que si el me chama sin parar, eu teño/ unhas ansias mortáis de apousar nel*”.

A sombra da morte persiste como uma fixação ora como a imagem da sua própria morte ora como um tema mais genérico, o fim que acometerá a todos. Um realismo desesperador chega a inundar seus versos a partir da crise existencial do “eu” que não se encaixa no mundo exterior e por isso mergulha nos mistérios da subjetividade de seu interior, identificando na morte o fim do drama humano, a única solução possível para encontrar a paz. Por isso, algumas vezes, suas composições aproximam-se do suicídio, já que o desejo de morte é tão grande que pode levar à morte voluntária.

As relações pessimistas focadas na solidão e na morte são preteridas apenas no último poema para realçar a dor do fazer poético a partir de um contraditório “silêncio” que é capaz, através da palavra escrita, de gritar eternamente as dores do poeta. Em uma elaboração metalinguística, Rosalía trabalha a sua concepção do fazer literário permeado de sombras e angustias que são transportadas das suas entranhas para a arte escrita. Vejamos o último poema de Vaguedás na íntegra:

¡Silencio!

*A man nerviosa y palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas,
con un mundo de dudas nos sentidos
i un mundo de tormentos nas entrañas,
sentindo cómo loitan
en sin igual batalla
inmortales deseos que atormentan
e rencores que matan,
mollo na propia sangre a dura pruma*

*rompendo a vena hinchada,
 ¡ escribo...., escribo...., ¿para qué? ¡Volvede
 ó mais fondo da ialma,
 tempestosas imaxes!
 ¡Ide a morar cas mortas relembranzas!
 ¡Que man tembrosa no papel só escriba
 palabras, e palabras, e palabras!
 Da idea a forma imaculada e pura
 ¿dónde quedóu velada?¹*

Diferente dessa primeira parte do livro, a segunda, *¡Do íntimo!*, revela sujeitos poéticos relacionados à problemática íntima da poetisa. Têm-se poemas mais longos e organizados a partir de títulos. *¡Adios!* é o poema introdutório que trata de uma despedida melancólica de locais galegos, revelando sentimentos contraditórios a partir da ideia de efemeridade. A referência a um local específico está também em *Na Catedral*, composição que já pelo título demonstra que se trata de um poema no qual aparece a questão religiosa, tão presente na poesia de Rosalía de Castro. Neste poema, há a descrição da catedral, dos santos, de Jesus e da *Virxen da Soledade*, que seria a virgem que ampara a solidão de Rosalía. Mas, nesse longo poema, a religião, que poderia remediar as dores, converte-se em ineficaz fulga, a partir da imagem do inferno e da perseguição dos demônios. Com claras referências à biografia da autora, vemos versos em relação a sua orfandade e extrema solidão: “*Só en mi mesma buscando no oscuro/ i entrando na sombra,/ vin a noite que nunca se acaba/ na miña alma soia*”.

A sombra, a solidão, o sofrimento que evidenciam todo o lado negro da vida estão presentes nas composições de *¡Do íntimo!*, permeadas por efemeridade e desesperança. Por um lado, a religião é invadida pela perspectiva da descrença, a fé já não consegue consolar as dores de uma alma atormentada; por outro, as paisagens galegas tão aclamadas nos *Cantares* recebem uma ressignificação em *Follas Novas*, vestem-se do cenário sombrio do universo melancólico rosaliano e tampouco oferecem um local de amparo para as chagas espirituais do sujeito poético. O universo proposto por Rosalía nesses versos está dolorosamente impregnado de seus fantasmas mais profundos. O leitor compartilha o sentimento de desconsolo da autora em cada momento.

¹ CASTRO, R. *Follas Novas*. Op. cit. p. 47.

Essa aura de descrença e uma adoção de um determinismo no sofrimento, como se a dor fosse uma cruz que tivesse que carregar, estão presentes, entre outros poemas, em *¿Quen non xime?* Nele, vemos os coitados que vagam “*sin paz, sin rumbo e sin fe*”, em uma constante amargura que se encerra em estrofes interrogantes sobre o porquê de tanta dor: “*¿Por qué, miña almiña,/ por qué ora non queres/ o que antes querías? [...] //¿Por qué, corazón,/ por qué ora non falas/ falares de amor?*” O que encerra a série de perguntas é uma metáfora da morte: “*¡Ou ti, roxa estrela/ que din que comigo/ nachiche, poideras/ por sempre apagarte,/ xa que non pudeche/ por sempre alumarme...!* Uma vez mais a morte aparece como solução para os males que afrigem o indivíduo.

Nesse poema, há um trecho que pode fazer referência a biografia da autora quanto a sua “decendência vergonhosa”: “*Ladraban contra min que camiñaba/ casi-que sin alento,/ sin poder c’ ó meu fondo pensamento/ y a pezoña mortal qu’ em min levaba*”. Alguns críticos, como Marina Mayoral (1982), acreditam que a origem da autora – filha de clérigo e assumida posteriormente pela mãe solteira – marca a sua literatura, inclusive quanto à falta da “imago paterna”, gerando uma constante associação à insatisfação irremediável e a uma “negra sombra” constante em sua poesia. A presença da ideia de uma “marca negativa” que já está na essência da autora e que a persegue pode ser evidenciada em sua obra, sempre com características de um permanente mal que não pode ser curado, em uma dor constante e, de alguma forma, assumida e alimentada pela própria Rosalía.

N’*O toque de Alba* essas características podem ser palpáveis através de versos como: “*Cando pienso que te fuches,/ negra sombra que me asombras/ ó pé dos meus cabezales/ tornas facéndome mofa*”. A ridicularização (*mofa*) constitui um dos males bastante aludidos na poesia rosaliana, possivelmente pelo que dizíamos anteriormente do seu caráter particular quanto à origem. Peculiaridade da qual não se pode fugir, como esclarece o poema, pois é parte constituinte de sua história: “*En todo estás e ti es todo,/ pra min e en mi mesma moras/ ni me abandonarás nunca,/ sombra que sempre me asombras*”. Não sabemos quanto a autora pode ter sofrido realmente a partir de preconceitos sociais por conta de sua descendência, mas de fato interiormente parece ter sido uma dor consolidada perenemente em seu ser.

Os poemas consecutivos mantêm esse modelo de descrença, efemeridade e morte. Destacamos alguns deles, como *A xusticia póla man*, que se distancia um pouco dos demais porque não se refere a questões genéricas de sofrimento, mas a dor de uma mãe enlouquecida pela morte dos filhos, que padecem por fome. É, portanto, uma situação de injustiça social. Essa mãe clama sem sucesso pela justiça dos homens e de Deus: “– ¡Sálvademe, ou, xueces! – berréi... ¡Tolería!// De min se mofaron, vendéume a xusticia./ – Bon Dios, axudáime – berréi... inda.../ Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra”. Desesperada, decide fazer justiça com as próprias mãos.

Esse centro temático da composição testifica o espírito descrente desse personagem que sem soluções coerentes para as aflições acaba por optar pela morte, já não suicídio, e sim o homicídio: “*Miréinos con calma, i as mans estendidas,/ dun golpe, ¡dun soio!, deixéinos sin vida./ I ó lado, contenta, sentéime das vítimas,/ tranquila, esperando póla alba do día*”. Perturbador tanto o sofrimento inicial da mãe pela injustiça e desprezo – claros na ironia do verso que justifica a negação divina –, quanto a fria crueldade que o mesmo personagem adquire posteriormente como assassina daqueles que seriam responsáveis pela morte de seus filhos. Vemos nessa parte do livro que “*a crítica á igrexa, a violéncia como meio lexítimo, o silencio de Deus ante as ixustizas deste mundo, son obxetos de vários poemas*” (GÓMEZ SÁNCHEZ & QUEIXAS ZAS, 2001, p.128).

A presença constante da morte persegue outras composições como *Lua Descolorida*, *Pasade* e *¡Soia!* Na primeira, o sujeito poético estabelece um “diálogo” com a lua e cria várias metáforas para a morte: “*Astros das almas órfas,/ lúa descolorida,/ eu ben sei que n’alumas/ tristeza cal a miña./ Vai contalo ó teu dono,/ e dille que me leve adonde habita*”. Em *Pasade*, o desapego a vida amarga causa o desejo de morte que é trabalhado como justificativa para o suicídio: “*¿Por qué, Dios piadoso,/ por qué chaman crimen/ ir en busca da morte que tarda,/ cando a un esta vida/ lle cansa e lle afrixe?*” O último verso dessa composição, revela um suave clamor pelos que sofrem, dirigido a Deus santo: *¡piedad dos tristes!*

Mas, é *¡Soia!* que finaliza *¡Do intimo!* com a concretização do desejo e a descrição do suicídio por afogamento no mar, o mar que tantas vezes representa o símbolo da atração suicida de Rosalía. Um poema marcado pela solidão e com menção

à orfandade, no qual os versos últimos transparecem uma cruel concepção da solidão mesmo na pós-morte: “*O cabo dos tres días,/ botóuna fora o mar,/ e ali onde o corvo pousa,/ soia enterrada está*”. Rosalía, através destes versos, revela o tratamento dado pela igreja aos suicidas, considerando-os pecadores, não permite que sejam enterrados em cemitérios sagrados. Neste ponto, há uma solidariedade da autora com essas pobres almas.

A imagem do corvo que encerra a segunda parte da obra também está presente na terceira parte intitulada *Varia*. Esta é a parte mais extensa do livro com composições mais narrativas. Apenas algumas poucas permanecem com o tom íntimo do sujeito individual, já que a voz poética converte-se em uma pluralidade de sujeitos líricos. Além disso, há uma forte presença do imaginário galego tanto quanto à morte e seus símbolos, por exemplo, as crenças populares, visões e maus augúrios: *meigas/chuchonas (bruxas), corvos, fantasmas, La Santa Compañía* (procissão de mortos que anuncia morte), *La estadea* (visão esquelética que aparece a noite envolta de uma túnica branca, também relacionada a um presságio de morte); como quanto aos refrãos e lendas locais que também encontram espaço.

A primeira composição, *No hai peor meiga que unha gran pena*, tem origem popular e narra, a partir de uma voz onipresente e de diálogos entre os personagens, a história de uma moça que apaixonada por um homem comprometido, o conde, passa a definhar pouco a pouco até a morte: “*Marianiña vai secando,/ a pobre sin sangre queda,/ n'hai alimento que tome,/ n'hai água que lle apeteza,/ amigas n'hai que a consolen,/ música n'hai que a entreteñan,/ i á vista do sol acora,/ i á vista das frores tembla*”. As pessoas do local interpretam a situação da moça como um feitiço de uma bruxa: “*Todos din que una chuchona/ ven de noite a chuchar nela,/ e hai algún que véu de noite/ a compañía póla aldea*”.

As crenças populares são contrastadas com a fé da mãe de Marianiña nas santas e santos católicos. A mãe consegue falar com o conde e ambos partem para tentar salvar a pobre moça, no caminho, mais prenúncios de morte: “– *Meu señor..., ¿n'oís os corvos?/ Veñen camiño da aldea...*” A fé da mãe não consegue, no fim, salvar a filha do mal de amor que a tomara: “*Morréu, morréu Mariana*”. Os namoricos que

outrora tematizavam a poesia de Rosalía em *Cantares Gallegos* não têm lugar no universo sombrio de *Follas Novas*, onde até amor/ amar leva à morte.

Outras duas interessantes composições debruçam-se sobre a sina do infortúnio. Tratam do destino fadado ao insucesso e a conformação que de alguma forma os que por ele foram escolhidos têm que se acostumar. Em *Cada cousa no seu tempo*, as esperanças dão lugar aos infortúnios numa espécie de predestinação: “*Tan soio te aguardan penas,/ linda rosa a do lunar,/ as grandes tras das pequenas,/ unhas atrás outras a chamar/ á tua porta han de chegar;/ que naide, tal é a forza do destino,/ naide torce o seu sino*”. Já em *A Disgracia*, há contestações de por que tanta tristeza e por que Deus não intervem por essas pobres almas: “*¿Por qué esiste? ¿Quén é? ¿Dónde a soberba/ morada ten? ¿Arteira, em donde habita? [...] ¿Non ves, Señor, que o seu poder afoga/ a fe i o amor no esprito que en Ti fía?* Não há mais fé, mas uma constante interrogação em meio de tanta desventura. A religião apresenta-se como objeto vazio de sentido, já que não é capaz de salvar as almas que padecem de tanto sofrimento.

Em meio a esses poemas de uma pesada atmosfera de descrença, há uma elegia dedicada a dois ingleses: o general Sir John Moore e a amiga da poetisa Maria Bertorini. Nesse caso, os versos abdicam da tonalidade áspera e com suavidade desenham a morte, fazendo menção carinhosa à terra de ambos. Bem diferente da composição consecutiva, *Tristes Recordos*, na qual, mais uma vez, vê-se o desgosto de Rosalía pela terra de Castela. Tranparece uma simples e contudente incompatibilidade de seu ser com o local, principalmente, pela saudade permanente de seu *locus amoenus*, de sua verde Galicia. Castela e os castelhanos são menosprezados em suas característiscas: “*Fixestes tan tristes llanos,/ máis fixécheos, Dios cremente,/ sólo para os castellanos*”.

No entanto, o ápice do poema constitui o ponto em que permanecer em terras castelanas converte-se em uma forma de morte, Castela torna-se uma imensa tumba: “*¡Dios mío, qué ansia cativa!/ Pesaba en mi a tristeza,/ cal se me enterrasen viva.*” Aparece, então, nesse ponto a imigração a partir da música dos segadores – galegos que emigravam para Castela para trabalhar nas plantações de trigo – como um consolo à pobre alma em exílio. As canções típicas de Galícia causam *soidade* tão forte que é necessário voltar a casa para não acabar por morrer de fato: “*E non paréi de chorar/*

nunca, hastra que de Castela/ houbéronme de levar.// Leváronme para nela/ non me teren de enterrar". Nesse poema, a associação da morte ao exílio é evidente, mas ainda com matizes discursivos próprios, pois não era apenas estar fora da terra natal, e sim estar na aridez infernal de Castela. Como em *Cantares*, Castela recebe as piores associações como oposto de Galícia.

Rosalía de Castro encontra também espaço para colocar uma tradução do poema de Ruiz de Aguilera chamado *Ruínas*, que segue a mesma linha temática da melancolia proposta, mais que tradução constitui uma recriação da poesia de Aguilera para o idioma galego. Entretanto, queremos destacar alguns versos que se sobressaem em *Varia*: são trechos de composições simbólicas da efemeridade e da "negra sombra" da poetisa. Constituem versos de uma beleza singular no universo deste livro rosaliano. O primeiro é um poema que ao princípio detalha a passagem dos anos em um jogo de contrastes, criando um retrato do efêmero a partir da presença da morte em cada dia representada pelos aspectos da velhice e que acaba por exaltar o benefício de uma morte quando jovem:

*Agora cabelos negros,
máis tarde cabelos brancos;
agora dentes de prata,
mañán chavellos querbados;
hoxe fazulas de rosas,
mañán de coiro errugado.
Morte negra, morte negra,
cura de dores e engaños:
¿Por qué non matálas mozas
antes que as maten os anos?*¹

Esses versos de Rosalía constroem uma conexão com a tradição espanhola da temática da morte e do efêmero. Manifestações artísticas deste tema remetem, por exemplo, às encenações medievais da *Danza de la muerte* ou mesmo às *Coplas* de Jorge Manrique. Mas, o efêmero do barroco parece ainda mais próximo dessa relação de contrastes revelando a passagem do tempo e o fim certo. Francisco de Quevedo é exemplar na elaboração da representação da morte através da passagem do tempo:

¡Ha la vida! ¿Nadie me responde...

*Ayer se fue, mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue y un será y un es cansado.*

¹ CASTRO, R. *Follas Novas*. Op. cit. p. 199.

*En el Hoy y Mañana y Ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto¹.*

Não se pode esquecer a poetisa barroca que cantou as desventuras da vida a partir do desengano da morte. Vejamos na íntegra o poema de Sor Juana Inés de la Cruz:

*Éste, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido:
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.²*

Tanto em Rosalía como em Sor Juana vemos a passagem do tempo como prenúncio e presença da morte, há um claro despreço pelos bens da juventude, como a beleza tão própria aos atributos femininos. A morte prova que de nada vale os bens temporais de uma vida vã.

Já a outra composição de Rosalía de Castro que merece menção, traz a tona novamente as dores biográficas rosalianas referentes à “negra sombra” que a persegue e que faz parte de sua essência. Podemos ver como há uma angústia existencialista e fundamentalmente negativa na relação que se constrói entre o que lhe atormenta e a certeza da impossibilidade de se libertar da causa de seu infortúnio:

*Teño un mal que non tem cura,
un mal que nacéu comigo,
i ese mal tan enemigo
levaráme a sepultura³.*

Desses versos mais subjetivos, Rosalía parte para encerrar *Varia* para uma poesia social que evidencia não as chagas internas do homem, mas sim as dores que

¹ *Poetas do Século de Ouro Espanhol*. Brasília: Thesaurus/ Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000, p. 298.

² CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Poesía Lírica*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2000, p. 253.

³ CASTRO, R. *Follas Novas*. *Op. cit.* p. 201.

afligem a pátria galega. O sofrimento de uma criança revela as injustiças econômico-sociais pelos extremos da fartura e da miséria:

*Tempra un neno no húmido pórtico...
Da fame e do frío
ten o sello o seu rostro de ánxel,
inda hermoso, mais mucho e sin brillo. [...] E
mentras que el dorme,
triste imaxen da dor e da miseria,
van e vén ja adoraren ó Altísimo,
fariseios!, os grandes da terra,
sin que o ver do inocente a orfandade
se calme dos ricos a sede avarienta¹.*

Essa atmosfera de *Varia*, por uma parte, se desfaz nos primeiros poemas de *Da Terra*, nos quais Rosalía volta-se ainda mais para o universo galego e se distancia das dores do homem. Por outra parte, trata-se de um artifício que continua com a elaboração de temas sociais. Mas, sem dúvida, difere na cor das primeiras composições, que trazem um frescor e claridade em meio às concepções tão sombrias e pesadas que até então são apresentadas. *¡Calade!* abre essa quarta parte do livro, contando-nos as particularidades de Galícia, como uma terra encantada na qual os galegos desfrutam os mais doces privilégios que se encontram por lá: “*Hai nas ribeiras verdes, hai nas risoñas praias/ e nos penedos ásperos do noso inmenso mar,/ fadas de estraño nome, de encantos non sabidos,/ que só com nós comparten seu prácido folgar.// Hai antre a sombra amante das nosas carballeiras,/ e das curtiñas frescas no vívido esprendor,/ e no romor das fontes, espíritos cariñosos/ que só ós que aqui naceron lles dan falas de amor*”.

Galícia conseguiu afastar – mesmo que por apenas um breve momento – a melancolia existencialista enfocada na obra e a poetisa permite-se cantar novamente as belezas próprias dos galegos. Observa-se que até a “sombra”, palavra que persegue os poemas rosalianos, aparece em *¡Calade!* ressignificada a partir do novo campo semântico, torna-se a prazerosa proteção do sol nos frondosos carvalhos da verde terra natal. Esta que adquire uma aura mágica através das fadas e dos carinhosos espíritos das fontes. A composição encerra com o imperativo do título: “*Calá, se n’entendes encantos destes lares/ cal, n’entendemos os vosos, tamén calamos nós*”.

¹ CASTRO, R. *Follas Novas*. p. 205.

Os poemas que seguem falam do cotidiano do povo galego vítima da fome, mas nem com essa chaga social a poesia muda de tom, pelo contrário, sobressai a força dessa gente que mesmo com dificuldades segue seu caminho com perseverança. A fome aparece, também, em *¡A probiña que esta xorda...!*, no entanto, divide espaço com a fartura e a solidariedade galega que ampara uma pobre senhora que faminta pede abrigo: “*¡Coma e fártese! Aquí ten/ tallada e viño...; beba,/ beba por la miña conta/ á salú das montañas –,/ dixo a dona, e doulle un plato/ de callos como una cesta/ á probe, e viño, e pan branco/ canto quixo; fártouse ela/ mesma hastra que tuvo a tripa/ como un pandeiro. Raventa [...]*”. Os costumes festivos e gastronômicos são descritos nessa composição, uma das mais próximas aos versos dos *Cantares*.

Contudo, a leveza desses primeiros versos não tarda em ser consumida pela essência negra da obra e logo aparecem os poemas mais negativos de *Da Terra*. Entre eles se sobressai *O encanto da pedra chan*, no qual a ideia de pecado pela busca de ambições terrenais é construída através dos encantos representados pela riqueza, o sujeito feminino que narra a história é atraído por um sedutor mouro para o infortúnio. No fim, sobra a desventura e a certeza que não há felicidade sem desgraça, concepção que encerra o poema: “*Coma ti, mal tesouro,/ que aquí deixou o mouro/ e que aquí cubiza alaba,/ son os encantos todos terreales:/ a tan grandes pracers, tan grandes males*”. Afirmação tipicamente rosaliana de uma visão extremamente negativa da existência.

Após esses versos, há uma continuação numerada de poemas que seguem a mesma perspectiva negativa. Extendendo-se, inclusive, para a crítica à posição da mulher submissa ao homem até depois da morte, quando deve acompanhá-lo seja ao céu seja ao inferno, como explica São Pedro no poema: “*a Muller vaia onda o home:/ ¡Al infierno, anda al infierno/ con el, por sempre en jamás!*”. Entretanto, como a mulher se nega de todas as formas a ficar condenada a estar do lado do marido, acaba vagando como fantasma, atormentando os relacionamentos alheios. Outro poema que também trabalha com a figura da mulher em relação ao matrimônio é *Xan*, Rosalía nessa composição inverte os papéis tradicionais do homem e da mulher no casamento e Xan passa a fazer todas as tarefas domésticas e maternas. A autora demonstra uma

profunda reflexão sobre a flexibilidade dos papéis e os limites borrados entre a barreira do que cabe ao homem e do que cabe a mulher.

Da terra encerra-se com a composição *San Lourenzo*, na qual o local protetor de um retiro transforma-se em inóspita situação de terror: “¿Onde estaba o sagrado retiro?/ Percibín ruidos estraños. [...]// ¡Negra nube cubréu de repente/ os meus ollos asombrados;/ e máis que nunca abatida,/ fuxín...! Que o retiro amado/ parecéume a alma limpa dun monxe/ sumerxida nos lodos mundanos”. Já não há pureza, tudo está maculado pelos desprazeres do mundo. A terra comunga com o sujeito poético as sombras do interior, que já conseguem contagiar tudo que está ao seu redor.

A preponderante perspectiva existencialista e subjetiva da primeira parte da obra passa por um processo gradativo de distanciamento do sujeito individual de *Vaguedás* até a questão social da emigração galega em *As viudas dos vivos, as viudas dos mortos*, momento em que Rosalía trata originalmente do fenómeno da emigração galega a partir da ótica do sujeito coletivo feminino. Reminiscências dos poemas mais individualistas ainda podem ser encontradas nesta parte mais social do livro de Castro. A composição que abre a última parte da obra, “¡Pra a Habana!”, apresenta o argumento do apartado e desenha a situação de pobreza de Galícia como causa da emigração: “Galicia está pobre/ i á Habana me vou.../ ¡Adiós, adiós, prendas/ do meu corazón!”.

A realidade social que causa a emigração acaba, também, por piorar a situação de pobreza e desamparo de Galícia, já que como consequência a terra fica sem homens para o trabalho, e as mulheres – mães e esposas –, sem as figuras masculinas da família. É a partir desse centro problemático familiar e na perspectiva feminina que Rosalía elabora seu discurso poético:

*Este vaise i aquél vaise,
e todos, todos se van.
Galicia, sin homens 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 téñen pais.
E tes corazóns que sufren
longas ausencias mortás,
viudas de vivos e mortos*

que ningún consolará¹.

Claro está o foco gerador desses últimos poemas estruturados ora em torno à emigração e o sofrimento do desterrado, ora voltado para as dores das mulheres galegas condenadas à solidão. Sem dúvida, a preocupação maior de Rosalía consiste em enobrecer o papel dessas mulheres que, apesar de todo sofrimento, conseguem arcar com a responsabilidade no provimento da família e na criação dos filhos, uma posição comum no século XXI em diferentes lugares da sociedade ocidental, mas, bastante avançada para a sociedade espanhola do XIX. Se, por um lado, há toda a questão nobre dessas esposas abandonadas, por outro, há a parte coberta de tristeza causada pelo caráter solitário da vida que levavam. Comparadas às viúvas: viúva dos mortos, pois muitos emigrantes morriam no exílio; viúva dos vivos, porque muitos deles não retornavam, construindo família na nova terra.

A esperança que seus maridos regressassem a Galícia, para elas, constitui o objeto de *Vivir para ver*, poema em que Rosalía imprime as mágoas das mulheres abandonadas que esperam por anos, lembrando Penélope, a volta do marido que tinha prometido o retorno: “*Morrer, non morreche.../ i anque eu esperara.../ ¡qué ben que compliche/ palabra que diche,/ amor que tiveche!*”. Mas, o desenlace dos anos de esperança é bem diferente daquele que recompensou Penélope pela fé em Odisseu. No caso galego, na amargura rosaliana, a esperança é vã: “*Que os anos pasaron,/ as frores murcharon,/ os negros cabelos/ en brancos tornaron;/ e nunca máis, nunca,/ ¡poder dun querer!./ quixeste volver...*”. Neste poema, não se trata da impossibilidade de voltar a casa, mas da falta de vontade de fazê-lo.

Trata-se de uma espécie de desapego e desatenção que adquire a imagem masculina nessas poesias rosalianas. Em outras composições, vê-se claramente o descaso dos homens pelas dores femininas, por exemplo, em *N'e de morte*, quando afirma que a mulher não vai morrer por saudade, já que de amor não se morre: “*¡Adiós!, pra Habana domingo embarco;/ i anque ora chores, non teñas medo,/ que mal de amores n'é mal de morte,/ i ó fin i ó cabo pasa co tempo*”. Nesta mesma linha de desprezo pelo sentimento das mulheres, apresenta-se em outra perspectiva a visão masculina, agora não mais a do homem que parte, mas daquele que já está

¹ R, Castro. *Follas Novas Op. cit.* p. 279.

consolidado na nova terra e disfruta da infidelidade sem remorços nem culpa, já que está na sua posição de homem ante a inferior situação da mulher. Esse é o caso do poema: *¿Que lle digo?*.

Nessa composição, um emigrante que retorna para Galícia pergunta ao amigo o que deve dizer à mulher dele, mas imediatamente aquele que não voltará afirma: *“olvidarás que foches meu testigo”*. O amigo fica sem compreender sua atitude de solteiro quando sabe que ele tem mulher e filhos, mas em nada consegue convecê-lo diante das suas colocações individualistas e machistas: *“a libertá primeiro/ e mellor que alá broa é aquí bizcoito. [...] Quén non sabe nin ve... sempre perdona”*. O amigo não aceita a situação e pergunta quem pagará pela paciência da mulher que o espera e por toda a dor sofrida pela ausência, e o casado que se comporta como solteiro encerra: *“Déixate de concencias e delores,/ que non teñen lugare/ tratando de mulleres e de amores”*.

A autora constrói, através do poema dialogado, as duas perspectivas paradoxais no concernente à posição do emigrante: a de responsabilidade e retorno a casa; e a de descaso e construção de uma vida nova no exílio. Não deixa de chocar o desprezo com que um dos homens renuncia a voltar para casa, para a mulher, para mãe dos seus filhos, para aquela que ele condenou à solidão. Uma temática secundária à questão da emigração e da volta ou não a casa é o adultério que aparece de forma natural no poema, inclusive, com a cruel ironia dos versos finais. Rosalía usa a poesia tanto para criticar o fato do imigrante que não retorna para a família quanto para evidenciar o adultério masculino “aceito” pela sociedade.

Para contrapor a infidelidade masculina, a poetisa põe na composição subsequente a lealdade feminina em foco. A mulher que sofre calada sem reclamar pelo homem que se foi e de tão leal a ele nem se permite queixar-se em pensamento: *“¡Eu marmurar de ti con xente allea...!/ Nunca, meu queridiño,/ que ti es meu home, eu tua muller, e debo/ calar a miña dor i os teus desvíos./ Só cos meus loucos pensamentos falo/ porque son meus amigos/ e tan discreto, tanto,/ que só din o que lles permito”*. A posição diferenciada e extrema de cada um é demarcada como convinha à sociedade da época: homem – liberdade e infidelidade; mulher – lealdade e silêncio. Uma posição que se estendeu por séculos e que muitas mulheres ainda carregam em

anos de efervescente emancipação e feminismo. Mas, o fato é que Rosalía de Castro traz à tona a situação e evidencia o contraste humilhante e sofrido para a mulher galega.

As dores existenciais e a ânsia da morte também aparecem em algumas composições de *As viudas dos vivos, as viudas dos mortos*. No entanto, preferimos enfocar as composições mais sociais que caracterizam essa última parte e a diferencia substancialmente das demais. Nesta parte, por exemplo, até o suicídio aparece a partir da ótica da mulher que sofre pelo imigrante que se foi, como vemos em *Ca pena o lombo*: “¡Quérome ire, porque agonizo aquí desconsolada! / Millor que acá entre rosas/ ¡ai! Quero ir a morrer adonde el vaia”. No final, acaba por concretizar o desejo e aventura-se ao mar: “E no fondo do barco/ soíña, abandonada,/ tras seu amor i a morte, para América/ para morrer de dor, ó mar se lanza”.

O último poema do livro tem como título o que permeou suas páginas como um dos principais centros temáticos: a solidão. *Tan Soio* encerra o poemário em uma voz que Rosalía divide com o imigrante sem deixar de demarcar as particularidades que os diferencia:

Os dous, da terra lonxe
andamos e sufrimos, ¡ai de min!
Mais ti tan soio te recordas dela,
i eu, dela e máis de ti.

Ambos errantes pólo mundo andamos
i as nosas forzas acabando van.
Mais, ¡ai!, ti nela atoparás descanso,
i eu tan sóio na morte o hei de atopar¹.

Não há outro fim, senão a morte para acabar com as dores sofridas e dar espaço para o desejado descanso. A perspectiva rosaliana manteve-se constante sobre a satisfação que as almas atormentadas devem encontrar apenas na morte, dissipadora dos males.

Em *Follas Novas*, Rosalía de Castro abdica à linguagem da paisagem exterior da exaltação romântica à terra natal de *Cantares Gallegos* e cria uma nova linguagem para a tradição literária *rexurdentista*, voltada para a paisagem desolada da subjetividade humana. A dor individual do eu fragmentado é conjugada com a dor coletiva das mulheres galegas. Esta obra, apesar do tom específico distante do projeto de

¹ CASTRO, R. *Op. cit. Follas Novas*. p. 341.

valorização da pátria dos *Cantares*, também possui uma importância singular no processo renascentista de regeneração linguística e literária galega:

Así, pues, *Follas Novas* inicia en la literatura gallega y en la lengua gallega nuevos temas como el paisaje interior, el conflicto íntimo, la angustia ante la vida y la muerte, el sentimiento trágico de la vida. Además prueba nuevas combinaciones métricas que hacen de ella una verdadera precursora de la revolución métrica del modernismo (RODRÍGUEZ ALONSO, 2004, p. 372).

Nesse sentido, Alonso Montero (2004, p.270), reafirma o singular papel de *Follas Novas* no cenário *rexurdentista*:

Por primera vez la poesía metafísica hablaba en gallego, hazaña que entonces parecía inalcanzable en esta humilde y humillada lengua. Otras modalidades hablaban por primera vez en este “volgare” tan poco ilustre, sin excluir el lirismo mágico-trágico de aquel extraordinario poema que empieza: “*Teño medo dunha cousa que vive y que non se ve*”.

Rosalía de Castro, através da publicação dos *Cantares Gallegos* (1863) e *Follas Novas* (1880), reaviva a língua e a literatura da sua amada pátria galega e contribui no processo renascentista de valorização da identidade nacional e cultural de Galícia. Além disso, com o passar dos anos, diferentes gerações de autores e estudiosos dão o testemunho que essa literatura continua viva nas inúmeras leituras que lhe aportam. E a imagem de Rosalía de Castro passa a ser associada ora às lutas pela valorização de Galícia como nação independente, ora à defesa social das gentes mais humildes, e ora àquela mulher poeta que chorou pelas penas próprias e alheias em sua constante angústia existencial.

Sabemos que a contribuição de Rosalía de Castro não se resume a esses dois exemplares. Toda sua obra em prosa e seu último livro de poesia, parte mais numerosa de suas letras que foi escrita em castelhano, merecem igualmente menção de importância. Mas, como falávamos especificamente de identidade nacional, os dois livros em galego constituem os exemplos perpetuadores do significado de Rosalía para a história literária e nacional do povo galego, que encontrou em sua figura e seus versos uma identificação espontânea que segue encantando gerações e reafirmando Rosalía de Castro como mãe das letras e da pátria galega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatam-se, ao analisar a poesia galega de Rosalía de Castro, as marcas de sua identidade. Tanto a coletiva – em relação às referências explícitas e implícitas à Galícia como nação, e na constante referência à situação da mulher no século XIX; como a individual, que remete à sua origem irregular para os padrões da conveniência social. Rosalía configura em seus versos ora a identificação nacional com o povo e a terra de Galícia – seja em sua faceta de orgulho nacional seja na face negra do sofrimento pelas chagas sociais – ora se volta para um egocentrismo melancólico de seus poemas mais subjetivos. Mas, de nenhuma forma a autora foge das identidades que lhe compõem.

Rosalía de Castro constitui um exemplo emblemático da pluralidade linguística e cultural da Espanha que abordamos nessa dissertação. Como verdadeiro símbolo do *Renascimento* das literaturas de língua não castelhana da Espanha, sua voz ecoou defendendo o valor da cultura, língua e literatura autóctones diante do poder opressor de Castela, representante fundamental da ideologia centralizadora e homogenizadora espanhola. No entanto, a autora valeu-se, também, da identidade espanhola, da identificação linguística com o castelhano para escrever suas obras em prosa e seu último livro de poesia. Fato que afirma o caráter plural da Espanha e a identidade como fenômeno móvel que o ser humano em dada sociedade tende a assumir ou negar dependendo do contexto específico em que se encontra.

A identidade, sobretudo a identidade nacional, é atravessada por ideologias e interesses que dermacam a valorização ou apagamento de determinadas identificações historicamente construídas por um povo. Como vimos no primeiro capítulo, foi exatamente essa a situação da Espanha em sua formação como estado moderno: um povo maior e mais forte tentou, através de imposição ideológica e linguística, apagar as particularidades dos povos menores e mais fracos. O *Renascimento* literário do século XIX das micronações espanholas vem provar que essa política homogenizadora não triunfou e que Galícia, Catalunha e País Basco seguem com suas línguas e culturas próprias independentes da macronação Espanha.

Desde então, não se pode mais negar o que se tentou encobrir com os *Séculos Escuros* e a ideia equivocada de “*España Una*”. Como bem disse Ortega y Gasset a Espanha nunca foi e nunca será, em realidade, uma só nação. O Romantismo do século XIX através dos movimentos das micronações – *Rexurdimento*, *Renaixença* e *Berpizkundera* –, trouxe à tona a verdade histórica da aglomeração das identidades nacionais no interior da grande nação Espanha. Evidenciamos a diversidade de línguas, culturas e povos espanhóis a partir da elaboração desses movimentos culturais centrados na valorização linguística e revitalização da literatura autóctone. Contudo, a Guerra Civil Espanhola e o regime ditatorial do general Francisco Franco representaram, no século XX, uma nova situação de submissão para as micronações que tiveram que suportar mais anos de irregularidade e opressão.

Com o fim da ditadura e o começo da transição democrática, os impulsos identitários particularistas e separatistas – que brotaram no século XIX – ganharam mais força para o estabelecimento de uma política contudente de ataque a Espanha e reivindicação da independência, principalmente, no País Basco e em Catalunha. Atualmente, as micronações espanholas conquistaram mais autonomias e liberdades, como, por exemplo, o estatuto de línguas cooficiais do estado espanhol e a liberdade para cultivar a língua autóctone na escola, na literatura e nos mais diversos campos de comunicação, inclusive, na imprensa e em documentos oficiais. A maior liberdade, entretanto, parece não acalmar a ânsia separatista, e sim inflamá-la.

Ser espanhol, por isso, compreende todas essas especificidades históricas e atuais, já que até mesmo quando um espanhol – de Galícia, Catalunha e País Basco – nega a nacionalidade espanhola e a identificação de Espanha como pátria – e afirma-se, respectivamente, como: galego, catalão e basco – está partindo de uma oposição dialógica que precisa do outro (Espanha) para confirmar-se. De alguma forma, ser espanhol integra uma ambiguidade quanto à ideia de identidade nacional, vivenciada não só por aqueles nativos das micronações, mas por todas as gerações que conviveram/ convivem com essa situação. Uma polêmica alimentada por uma efervescente discussão cotidiana entre teóricos e leigos. Comprovamos, portanto, o caráter plural da Espanha como “nação de nações”, conjunto que engloba diferentes, embora algumas vezes complementárias, identidades.

Rosalía de Castro e sua obra bilíngue confirmam essa pluralidade. Esta dissertação, dessa forma, ilustrou as particularidades das micronações espanholas através dos movimentos renascentistas do século XIX, enfocando a literatura quanto à identidade nacional. Longe de afirmar a questão separatista e defender a independência política dos povos de língua não castelhana da Espanha, demonstramos como a língua e a literatura representaram uma força matriz na ressurreição da identificação étnica e (re)construção das culturas das nações subjugadas pelo poder centralizador espanhol. Espanha como “nação de nações” responsável pela situação histórica de submissão das micronações revela uma perspectiva diferenciada de uma espécie de “colonialismo” dentro das fronteiras de um mesmo Estado-nação, por isso, a natural revolta das “nações menores” contra a “metrópole” Castela.

Através deste estudo, evidenciamos a riqueza literária dos povos historicamente marginalizados desse pequeno espaço de terra conhecido como Espanha. Traçamos um percurso histórico-literário para entender a identidade nacional e a oposição à nacionalidade espanhola de galegos, catalães e bascos. Analisamos como a literatura apresentou-se no contexto do renascimento do século XIX como veículo e arma das reivindicações nacionais e afirmação da identidade autóctone. E, por fim, demonstramos o exemplo símbolo do renascimento com a virtuosa poesia de Rosalía de Castro. Desta forma, nossa dissertação amplia a perspectiva – geralmente estreita – dos estudos hispânicos no Brasil no concernente à demarcação da pluralidade espanhola e ao trabalho com as literaturas de língua não castelhana da Espanha.

REFERÊNCIAS

- Edições das obras de Rosalía de Castro

Antología. Rosalía de Castro. Biblioteca General Salvat. Estella (Navarra): Salvat, 1971.

CASTRO, Rosalía. *Cantares Gallegos.* Edição de Ricardo Carballo Calero. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *El Cadiceño.* A Coruña: Camiño do Faro, 2005.

_____. *En las orillas del Sar.* Edición, introducción y notas de Marina Mayoral. Madrid: Castalia, 1983.

_____. *En las orillas del Sar.* Edición y guía de lectura de Mauro Armiño. Madrid: Cátedra, 2007.

_____. *Follas Novas.* Edição bilingüe de Juan Barja. Madrid: Akal, 1994.

_____. *La hija del mar.* Madrid: Akal, 1986.

_____. *Obra Completa.* Padrón/ A Coruña: Fundación Rosalía de Castro, 2004.

Rosalía de Castro en 1963, ano do Centenario de Cantares Gallegos e do primeiro Día das Letras Galegas. Padrón/ A Coruña: Centro de Estudios Rosalianos/ Fundación Rosalía de Castro, 2001.

- Bibliografía sobre Rosalía de Castro

ALBUQUERQUE, Thays. Rosalía de Castro: poesía popular y valorización de la lengua gallega. In: *Anales del II Congreso Nordestino de Español.* Maceió: FALE/APEEAL, 2010. p. 502-515.

ALONSO MONTERO, Xesús. *Páxinas sobre Rosalía de Castro.* Galicia, Edicións Gerais de Galicia, 2004.

ANGUEIRA, Anxo. Os cantares populares en Cantares Gallegos. In: *Revista de Estudos Rosalianos.* Padrón/ A Coruña: Fundación Rosalía de Castro/ Centro de Estudos Rosalianos, 2008. p. 39-51.

ARMIÑO, Mauro. Introducción a *En las orillas del Sar*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007. p. 9-71.

BARBA, Juan. Cronología y Prólogo a “*Follas Novas*”. Edición bilingüe. Madrid: Akal, 1994. p. 5-11.

CARBALLO CALERO, Ricardo. Introducción a *Cantares gallegos*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 11-43.

MAYORAL, Marina. Introducción bibliográfica y crítica a *En las orillas del Sar*. Madrid: Castalia, 1983. p. 9-54.

MIRANDA POZA, José Alberto. A poesía de Rosalía de Castro. In: *De Cervantes a García Márquez*. Recife: Bagaço, 2008. p. 55 – 84.

PIÑÓN, Nélida. Evoco Galicia, evoco Rosalía. In: *Revista de Estudos Rosalianos*. Padrón/ A Coruña: Fundación Rosalía de Castro/ Centro de Estudos Rosalianos, 2002. p. 59-61.

SÁBATO, Ernesto. Una poeta de resonancia universal. In: *Revista de Estudos Rosalianos*. Padrón/ A Coruña: Fundación Rosalía de Castro/ Centro de Estudos Rosalianos, 2002. p. 57-58.

- Bibliografia geral

ALVAR, Carlos; MAINER, José C.; NAVARRO, Rosa. *Breve Historia de la Literatura Española*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

ALVAR, Manuel. *La lengua como libertad*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1982.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRÉS, Ramón. *Antología poética del Romanticismo español*. Edición, introducción y notas de Ramón Andrés. Barcelona: Planeta, 1987.

ARNASON, Johan. Nacionalismo, globalização e Modernidade. In: FEATHERSTONE, Mike (coord.). *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. Tradução de Atílio Brunetta. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERAMENDI, Justo G. *El Nacionalismo Gallego*. Madrid: Arco Libros, 1997.

Coletânea de Jarchas. Disponível em <http://www.jarchas.net.htm>. Acesso em 06 de agosto de 2011.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Poesía Lírica*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2000.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (p. 25-37) Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/funcao/index.html. Acesso em 03 de junho de 2009.

ESPRIU, Salvador. *Antologia: català poemes*. Disponível em: http://www.escriptors.cat/autors/esprius/pagina.php?id_sec=738. Acesso em 14 de novembro de 2011.

FRENK, Margit. *Lírica Española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 2001.

FURIÓ VAYA, Joan. Panorama de Historia de la Lengua Catalana. In: YSERN I LAGARDA, Josep Antoni; et al. *Introducción a las Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*. Madrid: UNED Ediciones, 2004. p. 23- 53.

FUSI, Juan Pablo. *La Patria Lejana. El nacionalismo en el siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones Generales/ Taurus, 2003.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *Federico García Lorca – Poesía Completa III*. Barcelona: DeBolsillo, 2007.

GÓMEZ SÁNCHEZ, Anxo; QUEIXAS ZAS, Mercedes. *Historia Xeral da Literatura Galega*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 2001.

GRANJA SAINZ, José Luis. *El Nacionalismo Vasco*. Madrid: Arco Libros, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERNÁNDEZ CABALLER, Raül. Literatura Catalana – Época Moderna y Contemporánea. In: YSERN I LAGARDA, Josep Antoni; et al. *Introducción a las Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*. Madrid: Ediciones de la UNED, 2004. p. 189- 263.

LAPESA, Rafael. *Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos, 1981.

MAYORAL, Marina. *Análisis de Textos: poesía y prosa españolas*. Madrid: Gredos, 1982.

MIRANDA POZA, José Alberto. Uma revisão da Filologia Românica: as origens das línguas neolatinas. In: *I e II Seminário de Línguas e Literaturas Clássicas*. Recife: UFPE/ Departamento de Letras, 2009. p. 83-126.

_____. La novela como vehiculo de expresión de problemas existenciales. Verdad, realidad y nuevas técnicas narrativas en España e Hispanoamerica. In: *Anais do III Colóquio de Literatura Contemporânea*. Recife: UFPE/ Departamento de Letras, 2011. p. 121-143.

MIRANDA POZA, José Alberto; ALBUQUERQUE, Thays. Las literaturas hispánicas y el problema de la identidad en España: un estado, varias naciones. In: SILVA, Marinalva Freire (org). *A interculturalidade em ação: aportações literário-culturais e linguístico-metodológicas*. João Pessoa: Ideia, 2011. p. 90-106.

ORTEGA Y GASSET, José (1922). *España Invertebrada*. Disponível em: http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/ortega-y-gasset-jose-espaa-a-inv.pdf. Acesso em 15 de dezembro de 2009.

PELÁEZ, Jesús Menéndez et al. *Historia de la Literatura Española: Edad Media*. León: Editorial Everest, 2007a.

_____. *Historia de la Literatura Española: Siglos XVIII, XIX y XX*. León: Editorial Everest, 2007b.

Poetas do Século de Ouro Espanhol/ Poetas del Siglo de Oro Español. Seleção e tradução de Anderson Braga Horta; Fernando Mendes & José Jeronymo Rivera; estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000.

RIBERA LLOPIS, Juan M. *Literatura Catalana, Gallega y Vasca*. Madrid: Editorial Playor, 1982.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus. In: ROMERO TOBAR, Leonardo (editor). *Literatura y Nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Univesitarias de Zaragoza, 2008.

RODRÍGUEZ ALONSO, Manuel. Lengua y Literatura Gallegas. In: YSERN I LAGARDA, Josep Antoni; et al. *Introducción a las Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*. Madrid: Ediciones de la UNED, 2004. p. 309- 554.

ROIG OBIOL, Joan. *El Nacionalismo Catalán*. Madrid: Arco libros, 1998.

URQUIZU, Patricio et al. *Historia de la Literatura Vasca*. Madrid: Ediciones de la UNED, 2000.

URQUIZU SARASUA, Patricio. Lengua y Literatura Vascas. In: YSERN I LAGARDA, Josep Antoni; et al. *Introducción a las Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*. Madrid: Ediciones de la UNED, 2004. p. 555- 775.

VARGAS, Fábio Aristimunho. *Poesia Basca. Das Origens à Guerra Civil*. São Paulo: Hedra, 2009a.

_____. *Poesia Catalã. Das Origens à Guerra Civil*. São Paulo: Hedra, 2009b.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZAMORA, Sergio. *El origen del Español*. Disponível em: <http://www.elcastellano.org/origen.html>. Acesso em 06 de agosto de 2011.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Dialectología Española*. Madrid: Gredos, 1979.

ANEXOS¹

ANEXO I: As questões lingüísticas nos muros de Galícia	115
ANEXO II: O futebol ilustra a negação da identidade espanhola	116
ANEXO III: Breogán	117
ANEXO IV: Placa da Casa-Museu Rosalía de Castro	118
ANEXO V: Monumento à Rosalía de Castro (1)	119
ANEXO VI: Rosalía de Castro	120
ANEXO VII: Rosalía e família	121
ANEXO VIII: Homenagens à Rosalía	122
ANEXO IX: Monumento à Rosalía de Castro (2)	124
ANEXO X: Monumento à Rosalía de Castro (3)	125
ANEXO XI: Túmulo de Rosalía	126

¹ Todas as imagens em anexo são fotografias feitas pela a autora da dissertação em viagem a Galícia em julho de 2011.

ANEXO I – As questões linguísticas nos muros de Galícia.

Imagens de manifestações populares, nos muros de Santiago de Compostela, sobre a questão linguística do galego:



Na Galiza ensino em galego.



“O galego ou é galego-português ou é galego-castelhano”. R. Carvalho Calero.

ANEXO II - O futebol ilustra a negação da identidade espanhola

Cartaz em telefone público de Santiago de Compostela em que podemos ver a negação à nacionalidade espanhola explícita em relação ao futebol.



Galiza é a nossa selecção! Espanha nom nos representa!

ANEXO III – Breogán

Imagem de Breogán, rei celta de Galícia, em A Coruña.



ANEXO IV – Placa da Casa-Museu Rosalía de Castro

Placa de homenagem à Rosalía de Castro na Casa Museu Rosalía de Castro em Padrón.



En esta casa vivió y en ella murió a 15 de julio de 1885 la poetisa popular honra de Galicia Rosalía Castro. Nacida en Santiago á 23 de febrero de 1837. A. P. Bueso Pineda, académico C. de la española le dedica este recuerdo. 15 de julio de 1900.

ANEXO V - Monumento à Rosalía de Castro (1)

Monumento à Rosalía de Castro da Casa Museo Rosalía de Castro em Padrón.



O Concello de Padrón a Rosalia no centenário do seu pasamento. 22-12-1985

ANEXO VI - Rosalía de Castro

Imagens de Rosalía de Castro (Casa Museu Rosalía de Castro).



ANEXO VII – Rosalía e família

Imagem de Rosalía de Castro com a família (Casa Museu Rosalía de Castro).



ANEXO VIII – Homenagens à Rosalía

Homenagens das instituições galegas das diferentes partes do mundo à poetisa (Casa Museu Rosalía de Castro).



O centro gallego de Buenos Aires a Rosalía de Castro precursora da nosa nacionalidade. Xuño – 1990.



No centenário da fundación do Centro Galego de Madrid a Rosalía de Castro. 1892 – 1992.



*A Rosalía de Castro
... en testemuño de gratitude polo moito que nos deixou.
Lembranza e agarimo.
São Paulo – Brasil
Xullo 1993*



*A Rosalía patronato da cultura galega.
Montevideo – Uruguay. Xullo 1985.*



*A inmorrente Rosalía
A Escola de Danzas do Centro Galicia de
Buenos Aires co motivo da primeira viaxe cultural
e artistica a terra. Patrocinado pola Xunta de
Galicia. Xullo de 1986.*

ANEXO IX – Monumento à Rosalía de Castro (2)

Monumento à Rosalía de Castro em Padrón.



A nosa Rosalía os padroneSES do Uruguay.

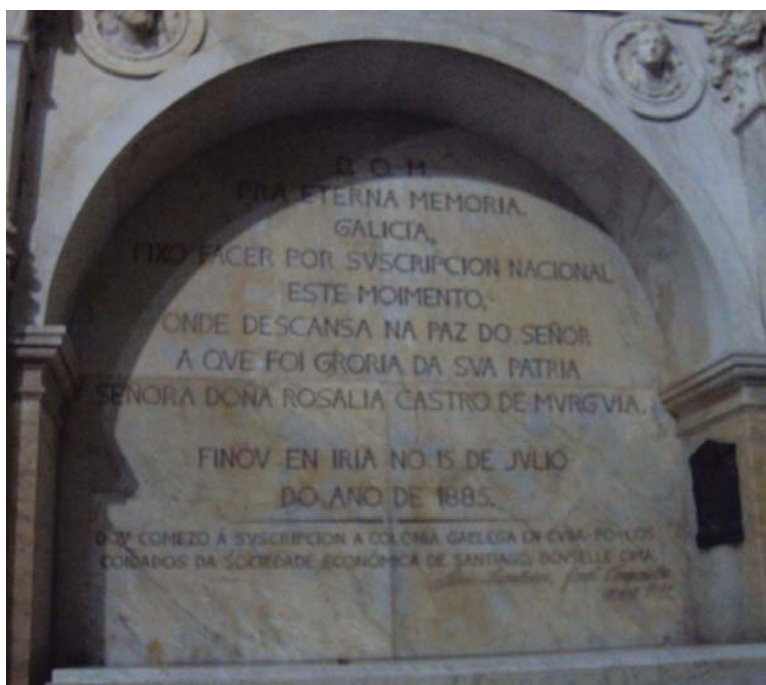
ANEXO X – Monumento à Rosalía de Castro (3)

Monumento à Rosalía de Castro com referência à *Cantares Gallegos* e à *El Caballero de las Botas Azules* em Santiago de Compostela.



ANEXO XI – Túmulo de Rosalía

Túmulo de Rosalía de Castro no Panteão de galegos ilustres do Museo do Pobo Galego em julho de 2011 (Mês de aniversário da morte da autora).



*Pra eterna memoria Galicia
fixo facer por suscripción
nacional este moimento, onde
descansa na paz do Señor a
que foi groria da sua Patria,
señora Doña Rosalía Castro
de Murguía. Finou em Iria no
15 de Julio do ano de 1885.*