


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

TAIS MATHEUS DA SILVA

AS IMAGENS DE ROSALÍA DE CASTRO:

projetos de tradução e crítica no Brasil



ARARAQUARA – S.P.
2018

TAIS MATHEUS DA SILVA

AS IMAGENS DE ROSALÍA DE CASTRO:
projetos de tradução e crítica no Brasil

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar
Ramírez**

ARARAQUARA – S.P.
2018

Silva, Tais Matheus da
As imagens de Rosalía de Castro: projetos de
tradução e crítica no Brasil / Tais Matheus da Silva –
2018
245 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Rosalía de Castro. 2. Tradução. 3. Crítica
literária. 4. Poesia . 5. Literatura galega. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

TAIS MATHEUS DA SILVA

AS IMAGENS DE ROSALÍA DE CASTRO:

projetos de tradução e crítica no Brasil

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Data da defesa/entrega: 10/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinicius Golçalves Vieira
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Profa. Dra. Aparecida Maria Nunes
Universidade Federal de Alfenas

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Augusta Costa Vieira
Universidade de São Paulo

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

À Professora Ecléa Bosi

Às mulheres, escritoras, críticas e tradutoras

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e às minhas irmãs, pelo exemplo de amor, cumplicidade e apoio irrestrito. Toda a gratidão se apequena diante dessa rede afetiva que me impulsiona para a vida. Amo vocês.

À minha orientadora, Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, pelos ensinamentos, apoio, amizade e confiança desde o início dessa parceria, no ano de 2006. Serei sempre grata pela oportunidade de experimentar o sentido integral de ensinar e aprender, que transcende as barreiras institucionais e alcança a formação humana.

Ao meu companheiro, Eduardo Paiva, pela paciência e disposição para ouvir minhas indagações sobre a pesquisa, por estar ao meu lado e por ser exatamente quem é.

Aos professores do curso de Graduação em Letras, da Faculdade de Ciências e Letras, por compartilharem os conceitos fundamentais que deram início à minha trajetória acadêmica. Agradeço também o professor Edmundo Peggion, do curso de Graduação em Ciências Sociais, por aceitar-me em sua disciplina de Antropologia Estrutural e ajudar-me com referências bibliográficas importantes durante a pesquisa.

À Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue, por participar da minha formação de modo tão especial e por suas contribuições no exame de qualificação desta tese.

Ao Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, por despertar-me a curiosidade sobre os efeitos da tradução no estudo da obra de Rosalía de Castro e por incentivar-me a traduzir.

À Profa. Dra. Sylvia Telarolli, por todos os momentos de aprendizagem e por sua participação na banca de defesa.

Às Profas. Dras. Maria Augusta da Costa Vieira e Aparecida Maria Nunes, por participarem da banca de defesa e, assim, compartilharem conosco suas experiências e leituras do texto literário e da crítica.

À Profa. Dra. Viviana Bosi, pela gentileza e generosidade ao confiar-me os manuscritos de sua mãe, Ecléa Bosi, sobre as memórias do trabalho de tradução de poemas rosalianos.

Ao Prof. Dr. Andityas Soares de Moura Costa Matos, pela entrevista concedida a esta pesquisa.

À Profa. Dra. Juliana Pimenta Attie, amiga querida, interlocutora sempre presente e primeira leitora desta pesquisa.

Aos amigos Juliana Serzedello, historiadora exemplar, pelo companheirismo dos últimos anos; Flávio Kishigami, professor e militante admirável, pela irmandade que construímos; Leandro Cardoso, pelo suporte teórico das minhas dúvidas sobre as Teorias da Tradução; Natália Pedroni, por partilhar os desafios de conclusão da tese; Ana Carolina Borges e Adilson Genari, pela acolhida calorosa e as conversas infundáveis; Shaynna Pidori e Diego Vitorino, por me ouvirem e dividirem os bons e maus momentos da vida.

Metáfora

*Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: "Lata"
Pode estar querendo dizer o incontível*

*Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: "Meta"
Pode estar querendo dizer o inatingível*

*Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível*

*Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora
(GIL, 1982)*

RESUMO

A obra da escritora Rosalía de Castro é bastante conhecida por representar a expressão literária galega do século XIX e recuperar do esquecimento o idioma galego, elevando-o ao estatuto de língua de expressão literária. Esse reconhecimento não se dá unicamente por características intrínsecas ao conjunto de sua obra, senão é resultado de construções de paradigmas de leitura estabelecidos pela crítica e pela tradução. Partindo da ideia de que a crítica e a tradução são responsáveis pela construção de novos sentidos, projetam imagens e identidades, e atuam na mediação entre a obra literária e sua recepção, a hipótese que orienta esta tese é a de que a crítica e a tradução rosalianas reproduzem as imagens de Rosalía, poeta galega, Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa, e Rosalía de Castro, mulher e escritora. Assim, o objetivo deste trabalho é verificar em que medida essas imagens são reproduzidas, subvertidas e/ou silenciadas nos projetos de tradução de poemas rosalianos para a língua portuguesa, bem como na formação da crítica rosaliana no Brasil. Com base nas Teorias da Tradução, sobretudo nos trabalhos de Antoine Berman, Walter Benjamin, André Lefevere e Lawrence Venuti, buscamos demonstrar como a prática crítica e tradutória influencia o processo de recepção de Rosalía de Castro, porque projeta imagens nas antologias traduzidas ao português – *Poesia, Antologia poética: cancionero rosaliano* e *A rosa dos claustros* – e na crítica literária acadêmica sobre a escritora produzida em universidades brasileiras. Nossas análises resultam na verificação da recorrência das imagens de Rosalía, poeta galega e Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa, nas antologias de poesia traduzida e na crítica acadêmica brasileira, o que aponta para a construção de uma identidade rosaliana que silencia a voz da mulher e escritora e, portanto, corrobora estruturas de sustentação do cânone literário.

Palavras-chaves: Rosalía de Castro. Tradução. Crítica literária. Poesia. Literatura galega.

RESUMEN

La obra de la escritora Rosalía de Castro es bastante conocida por representar la expresión literaria gallega del siglo XIX y recuperar del olvido el idioma gallego, elevándolo al estatuto de lengua de expresión literaria. Ese reconocimiento no ocurre solamente debido a las características intrínsecas al conjunto de su obra, sino resulta de construcciones de paradigmas de lectura establecidos por la crítica y la traducción. Partiendo de la idea de que la crítica y la traducción son responsables por la construcción de nuevos sentidos, proyectan imágenes e identidades, y actúan en la mediación entre la obra y su recepción, la hipótesis que orienta esta tesis es la de que la crítica y la traducción rosalianas reproducen las imágenes Rosalía, poeta gallega, Rosalía Castro de Murguía, madre y esposa, e Rosalía de Castro, mujer y escritora. Así, el objetivo de este trabajo es verificar en qué medida esas imágenes son reproducidas, subvertidas y/o silenciadas en los proyectos de traducción de poemas rosalianos a la lengua portuguesa, así como en la crítica rosaliana en Brasil. Con base en las Teorías de la Traducción, sobre todo en los trabajos de Antoine Berman, Walter Benjamin, André Lefevere y Lawrence Venuti, intentamos demostrar cómo la práctica crítica y de traducción influye el proceso de recepción de Rosalía de Castro, porque proyecta imágenes en las antologías traducidas al portugués –*Poesia, Antologia poética: cancionero rosaliano* y *A rosa dos claustros*– y en la crítica literaria académica sobre la escritora producida en universidades brasileñas. Nuestros análisis resultan en la verificación de la recurrencia de las imágenes Rosalía, poeta gallega y Rosalía Castro de Murguía, madre y esposa, en las antologías de poesía traducida y en la crítica académica brasileña, lo que apunta hacia la construcción de una identidad rosaliana que silencia la voz de la mujer y escritora y, por lo tanto, corrobora estructuras de sustentación del canon literario.

Palabras-claves: Rosalía de Castro. Traducción. Crítica literaria. Poesía. Literatura gallega

ABSTRACT

The work of the writer Rosalía de Castro is well known for representing the Galician literary expression of the nineteenth century and recovering from oblivion the Galician language, elevating it to the status of a language of literary expression. This recognition is not only due to characteristics intrinsic to the whole of her work, but is the result of constructions of paradigms of reading established by criticism and translation. Starting from the idea that criticism and translation are responsible for the construction of new senses, they project images and identities, and act in the mediation between the literary work and its reception, the hypothesis that guides this thesis is that the Rosalian criticism and the translation reproduce the images of Rosalía, Galician poet, Rosalía Castro de Murguía, mother and wife, and Rosalía de Castro, woman and writer. Thus, the aim of this work is to verify to what extent these images are reproduced, subverted and / or silenced in the projects of translation of Rosalian poems into Portuguese language, as well as in the formation of the Rosalian criticism in Brazil. Based on the Translation Theories, especially in the works of Antoine Berman, Walter Benjamin, André Lefevere and Lawrence Venuti, we seek to demonstrate how critical and translational practice influence Rosalía de Castro's reception process, why it projects images in the anthologies translated into Portuguese – *Poesia, Antologia poética: cancionero rosaliano* and *A rosa dos claustros* – and in the academic literary criticism on the writer produced in Brazilian universities. Our analysis result in the verification of the recurrence of the images of Rosalía, Galician poet and Rosalía Castro de Murguía, mother and wife, in the anthologies of translated poetry and Brazilian academic criticism, which point to the construction of a Rosalian identity that silences the voice of the woman and the writer and, therefore, corroborate structures of support of the literary canon.

Keywords: Rosalía de Castro. Translation. Literary criticism. Poetry. Galician literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Tradução e crítica: fundamentos teóricos para uma leitura da obra de Rosalía de Castro	17
1.1 Tradução: criação e crítica	19
1.2 Tradução: ética da diferença	24
1.3 Tradução e crítica na formação de identidades culturais	26
1.4 A crônica da mitificação de Rosalía de Castro: um percurso crítico	31
1.4.1 Rosalía, poeta galega	37
1.4.2 Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa	44
1.4.3 Rosalía de Castro, mulher e escritora	50
1.5 Rosalía de Castro em língua portuguesa	53
2 Poesia: diálogo poético entre Rosalía de Castro e Ecléa Bosi	55
2.1 <i>Miña Santiña</i> : a tradução da dança	62
2.2 <i>Eu ben vin estar o moucho</i> : a tradução da espiritualidade	68
2.3 <i>Quisiera, hermosa mía</i> : a não tradução	77
2.4 <i>Aquel romor de cantigas e risas</i> : a tradução do emigrar	83
3 Cancioneiro rosaliano: diálogo sobre lusofonia entre Rosalía de Castro e Ernesto Guerra da Cal	89
3.1 <i>A gaita galega</i> e <i>Castellanos de Castilla</i> : a tradução de Castela	99
3.2 <i>Era apacible el día</i> e <i>Quisiera, hermosa mía</i> : a não tradução	112
4 A rosa dos claustros: diálogo sobre poesia medieval entre Rosalía de Castro e Andyttias Soares de Moura Costa Matos	121
4.1 <i>Has de cantar</i> : o herói	134
4.2 <i>Castellana de Castilla</i> : o penar	142
4.3 <i>Algúns din ¡miña terra!</i> e <i>No craustro</i> : o epílogo	148
5 A crítica rosaliana no Brasil	160
5.1 Os fundamentos míticos da nacionalidade: uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro	164
5.2 Rosalía de Castro e a força do legado céltico	173

5.3 Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da Espanha: a poesia de Rosalía de Castro	179
5.4 A representação da mulher na poesia de Rosalía de Castro	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS	195
ANEXOS	204
ANEXO A – Rosalía no Brasil: memória de um trabalho	205
ANEXO B – Entrevista com Andytias Soares de Moura Costa Matos	220

INTRODUÇÃO

A escritora galega Rosalía de Castro tornou-se bastante conhecida entre países europeus e na América por suas composições em língua galega, mais notadamente com a obra *Cantares gallegos* (1993a), apesar de sua produção significativa em língua castelhana. A história da divulgação da obra de Rosalía é também a história do desenvolvimento de teorias e tendências específicas da crítica literária, bem como a história de suas traduções para diversos idiomas ocidentais e ainda para o russo e o japonês.

No Brasil, a obra de Rosalía de Castro começa a ser conhecida a partir dos anos 1960, quando a pesquisadora Ecléa Bosi publica uma antologia de poesia rosaliana traduzida, e a ela se seguem alguns artigos em suplementos literários, até a produção de pesquisas acadêmicas de crítica literária e outras traduções. Nesses processos de reescrita, ocorre um intenso diálogo com a crítica rosaliana considerada canônica, tanto nas traduções como nos estudos críticos. Para além do procedimento metodológico de leitura da fortuna crítica ser uma prática padrão no trabalho de tradutores e críticos, é preciso destacar que esse procedimento promove influências significativas na recepção do texto literário.

Desse modo, a hipótese que motiva esta pesquisa é que as narrativas criadas a respeito da vida e da obra de Rosalía podem pesar consideravelmente à hora de criar imagens totalizadoras ou fragmentadas acerca de sua produção. A complexidade de sua obra pode se ver refratada em uma série de imagens ou reduzida a uma só imagem. Em ambos os casos, o texto rosaliano pode se enfraquecer diante da força de algumas imagens ou paradigmas de leitura da sua obra. O leitor que não tem acesso à obra rosaliana sem a mediação das traduções deve estabelecer um pacto de leitura com as reescrituras que se elaboram. Na intermediação entre a escrita de Rosalía de Castro e o leitor brasileiro investigamos, pois, os possíveis critérios que norteiam a escolha dos textos publicados agora em coletâneas e antologias e a existência ou ausência de um projeto coerente de tradução e crítica no momento de produção dessas novas obras.

Para fundamentar e desenvolver essa hipótese, recorreremos ao diálogo entre diferentes teorias da tradução e a fortuna crítica rosaliana com o objetivo de identificar as relações sincrônicas e diacrônicas estabelecidas na análise e na tradução de sua obra. Nosso *corpus* é formado por *Poesia* (CASTRO, 1987), *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985) e *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), três obras que foram vertidas do galego original para a língua portuguesa. Verificamos, por fim, a

fortuna crítica brasileira sobre Rosalía, o que inclui os estudos que se debruçam sobre as traduções portuguesas de suas obras e trabalhos acadêmicos que englobam as seguintes dissertações: *Os fundamentos míticos da nacionalidade: uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro* (PEREIRA, 1992), *Rosalía de Castro e a força do legado céltico* (MARTÍNEZ, 2003), *Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da Espanha: a poesia de Rosalía de Castro* (ALBUQUERQUE, 2011) e *A representação da voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro* (SILVA, 2013).

A partir de uma perspectiva romântica da tradução e da crítica, o teórico Antoine Berman (2002, p. 121) afirma que a obra literária, sem a participação do estrangeiro implícita na tradução, esgotar-se-ia nos efeitos que ela produz na sua própria língua. Sendo assim, a obra tem *necessidade* de ser traduzida porque, na tradução, ela ressurge no espelho da língua estrangeira e pode oferecer aos leitores da língua materna sua feição de maravilha, de obra simplesmente. A mesma *necessidade* da tradução existe entre a obra e a crítica, porque os textos derivados das criações literárias ou suplementares a elas – traduções, críticas, resenhas, comentários, antologias, edições etc. –, que participam da história e da permanência de uma obra, possuem como traço definidor o retorno à obra pensada como o absoluto da existência.

O conceito de “gênero crítico”, emprestado de Friedrich Schlegel, é usado por Antoine Berman (2002) como uma referência aos textos que derivam ou servem de suporte para os textos literários – críticas, traduções, comentários, antologias, edições, fragmentos, diálogos, cartas, dentre outros – no contexto do Romantismo alemão, e que não são obras em si, mas formas de escritura que mantêm uma profunda relação com as obras. Uma vez que esses textos possuem traços em comum quando confrontados à literatura, usamos o termo *gênero crítico*, no sentido de um gênero textual, para aludir a textos dessa natureza (crítica) e a textos derivados de outros textos por meio, por exemplo, da tradução.

A crítica e a tradução literárias são responsáveis pela construção de imagens ou paradigmas de leitura de uma obra ou de um autor. Se as obras literárias necessitam do gênero crítico para sua potencialização – quer dizer, para garantir e mediar a inserção da obra em espaços e culturas estrangeiros à língua do texto – esse mesmo gênero é fundamental no processo de mediação entre a obra e sua recepção, porque a nova textualidade prevê, igualmente, a atribuição de novos sentidos.

No caso de Rosalía de Castro, a tradução parece contribuir notavelmente para a formação de um conjunto de imagens fixas sobre a autora – a poeta galega, a mulher frágil e doente, a militante ou a católica. Os sentidos atribuídos às obras não emanam

apenas da versão, são também construções discursivas da crítica que se debruçam sobre o contexto de produção da poeta. Portanto, a construção desses sentidos não é aleatória ou alheia ao controle dos críticos e dos tradutores. Como sujeitos que leem o texto literário e participam de um processo de reescritura desse texto, eles se inscrevem nessa outra etapa da história do texto original, deflagrando uma relação com o outro, com a expressão do outro, que não encontra condições para a imparcialidade. Os ideais da obra de arte inacessível, da significação absoluta, da fidelidade à letra, são postos à prova na tradução também com base nos princípios éticos que regem a atuação dos sujeitos no momento de reescrever um texto literário.

Diversos estudiosos da tradução se colocam no debate a respeito da ética na tradução e defendem a impossibilidade de definição de uma única ética, justamente porque os sujeitos, escritores e reescritores, são diversos e produzem e leem os textos a partir de referenciais culturais diferentes e de concepções éticas também diferentes. No momento da tradução, o texto fonte se converte numa arena em que duelam o estrangeiro e o familiar, e o tradutor atua na mediação cultural entre a língua do outro e a sua própria por meio da difícil escolha de signos correlatos a ambas. O tradutor, árbitro do duelo, transita pela escala de mediação que beneficia o outro ou o eu, estrangeiriza ou domestica, em função de como o tradutor vê a si e ao outro.

O excedente de visão que os sujeitos possuem no olhar que se dirige ao outro, numa concepção bakhtiniana de construção ética e estética do eu e do outro (BAKHTIN, 2008), é impregnada de valores, ideologias, preconceitos, índices diversos de opressão, específicos do lugar do qual o sujeito se projeta no exercício dialógico. Na tradução, como na crítica literária, o texto é submetido ao exame do tradutor-do outro e, no resultado final, as marcas da posição do tradutor-crítico estão inscritas ali e adquirem o estatuto de verdade, uma vez que eles falam desde uma posição de autoridade em relação aos demais leitores. Como toda posição, aquela de autoridade não é isenta e seu acabamento ético e estético do outro pode incorrer, inclusive, na construção de uma imagem subalterna.

Rosalía é exaltada por ser a poeta galega. Contudo, é preciso destacar que a Galiza do século XIX era periferia da Espanha, e a Galiza do século XX, a Galiza dos tradutores e críticos de Rosalía, continua em situação subalterna. O que de arte se produz ali está submetido à dialética entre centro e periferia: se Rosalía fala a partir do centro do sistema literário galego na modernidade, Rosalía é subalterna em relação ao sistema literário espanhol por seu lugar e sua língua, por seus temas e estratégias expressivas. Se o centro absorve e aceita sua expressão, é, por vezes, com um

paternalismo compreensivo perante o outro, agora etiquetado como folclórico ou regionalista. Em que medida críticos e tradutores, das posições centrais do sistema cultural, são responsáveis pela fetichização de uma expressão literária que se origina no seio da cultura popular, por um lado? Em que medida eles deturpam – ou confirmam – as propostas explicitamente regionalistas que podem aprisionar a produção de Rosalía a ideários de um coletivo local, eliminando toda a potencialidade transcendente de sua lírica? Em que medida, no embate da reescrita de outros lugares também periféricos, como o Brasil se confirmam ou se contestam essas duas posições iniciais que incidem diretamente sobre a interpretação e a recepção da obra rosaliana?

Às questões que dizem respeito ao embate entre centro e periferia, cabe acrescentar a condição de mulher escritora no século XIX espanhol. O novo embate se produz também, entre a centralidade da escrita, maciçamente masculina, e a condição da escrita feminina até aquele momento e lugar, reservada ao espaço do diário e da carta, do lar ou do poema de duvidoso valor estético (poet-isa), diminuído, menor. No fim do século XVIII e início do XIX, as mulheres principiam um movimento de luta para ocupar a esfera pública que lhes foi negada, apesar das revoluções burguesas conclamarem o ideal de igualdade, liberdade e fraternidade. A literatura, então, mostrou-se uma porta de entrada para a esfera pública, mas aquelas mulheres que ousaram atravessar essa porta encontraram um cenário de intensa opressão patriarcal e precisaram construir estratégias expressivas de resistência e de afirmação de sua voz.

Rosalía de Castro, assim como muitas mulheres de seu tempo, escrevia sem o benefício de uma tradição literária construída por mulheres em quem se espelhar. O modelo era o texto masculino, um modelo por vezes estranho ou simplesmente proibido para as escritoras por questões de adequação do modelo de feminilidade a modelos de expressão normativos e moralistas destinados à mulher “*honrada*”. Até a segunda metade do século XX, desconsiderar esse fato na crítica e na tradução rosalianas é uma tendência que corrobora estruturas de silenciamento das mulheres tanto pela hegemonia de postulados teóricos que excluem os sujeitos e suas condições de produção da reescritura do texto literário, como pela proteção das estruturas sustentadoras do cânone literário, atreladas ao falso ideal de neutralidade com base num sistema paradoxal que distancia a alta da baixa literatura.

A partir dessa reflexão, impõe-se o questionamento acerca de certos processos de formação do cânone literário, com base no texto rosaliano, sua crítica, suas traduções e sua recepção. Nesse sentido, nosso objetivo é verificar se, no Brasil, o campo crítico rosaliano, ainda em formação, pode estar condicionado tanto à crítica canônica da

autora, como aos projetos de tradução empreendidos por Ecléa Bosi (CASTRO, 1987), Ernesto Guerra da Cal (CASTRO, 1985) e Andityas Soares de Moura Costa Matos (CASTRO, 2004). Esse condicionamento, por sua vez, pode representar a reprodução de paradigmas de leitura já consolidados uma vez que a fixação de imagens provenientes do gênero crítico, que atua na potencialização das obras, assim como os sentidos que elas propagam, pode sobrepor-se ao texto original e, de certo modo, substituí-lo, o que afetaria a recepção espontânea, visto que as manipulações efetivadas pela reescritura crítica e tradutória conduzem os leitores por caminhos nem sempre seguros.

Para sistematizar a hipótese descrita, esta tese está organizada em cinco capítulos. O primeiro consiste numa revisão de conceitos centrais dos Estudos da Tradução, uma apresentação da obra de Rosalía de Castro e as tendências que compõem sua fortuna crítica. Nesse capítulo, delimitamos três imagens recorrentes nos estudos rosalianos: *Rosalía, poeta galega*; *Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa*; e *Rosalía de Castro, mulher e escritora*. Essas imagens são tomadas como categoria de análise das traduções de poemas rosalianos para a língua portuguesa e dos trabalhos de crítica literária acadêmica, produzidos em universidades brasileiras.

O segundo capítulo é dedicado à análise da antologia *Poesia* (CASTRO, 1987), de organização e tradução de Ecléa Bosi. Para demonstrar as escolhas tradutórias de Ecléa Bosi, analisamos o poema *Miña Santiña*, em que a metáfora da dança atravessa o campo semântico e o ritmo do texto original, e se faz presente também na tradução. Analisamos o poema *Eu ben vin estar o moucho*, em que investigamos as escolhas tradutórias e os sentidos construídos por elas, a partir da relação tensional entre a religiosidade cristã e a religiosidade de povos pré-romanos, tão presentes no imaginário galego e de outras comunidades ibéricas. Na análise do poema *Quisiera, hermosa mía*, discutimos os conteúdos silenciados pela tradução de apenas alguns versos do poema. Analisamos, por fim, o poema *Aquel romor de cantigas e risas*, em que a tradutora amplia os sentidos do poema original e nos permite penetrar a camada subjetiva do tema da emigração galega.

O terceiro é voltado à análise da obra *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985), organizada e traduzida por Ernesto Guerra da Cal. Esse tradutor foi um intelectual de origem galega e suas traduções editadas em Portugal apresentam a variedade ibérica do português. Embora nosso objetivo seja analisar os gêneros críticos da obra rosaliana no Brasil, o trabalho de Ernesto Guerra da Cal não ignora a existência de traduções anteriores a sua, e demonstra grande interesse em inserir Rosalía no sistema literário lusófono, o que justifica nossa escolha de estudar sua obra. Para

demonstrar o projeto tradutório de Guerra da Cal, analisamos os poemas *A gaita galega* e *Castellanos de Castilla*, em que se verifica a insistente intenção de ressaltar uma postura de ódio frente a Castela, como símbolo do poder do Estado espanhol. Analisamos, ainda, os poemas *Era apacible el día* e *Quisiera, hermosa mía*, exemplos da tradução de trechos de poemas, nos quais os conteúdos silenciados se revelam incompatíveis com o projeto político e pessoal do tradutor.

O quarto capítulo consiste no estudo da obra *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), antologia de poesia rosaliana galega, organizada e traduzida por Andityas Soares de Moura Costa Matos. A partir do conceito de rememoração do acervo cultural da literatura medieval e da construção de uma épica do povo galego, analisamos os poemas *Has de cantar*, em que se constrói o herói coletivo galego; *Castellana de Castilla*, em que os sofrimentos do povo galego estão em evidência, mas a postura de enfrentamento das dificuldades contribui na construção de uma imagem positiva dos galegos; por fim, analisamos *Algúns din ¡miña terra!* e *No craustro*, como epílogo da epopeia galega e expressão de uma mirada mais intimista e desiludida.

No quinto capítulo, encerramos a pesquisa com a apresentação de uma leitura das quatro dissertações de mestrado apresentadas em universidades brasileiras que versam sobre a obra de Rosalía de Castro. As dissertações *Os fundamentos míticos da nacionalidade: uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro* (PEREIRA, 1993), *Rosalía de Castro e a força do legado céltico* (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2003), *Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da Espanha: a poesia de Rosalía de Castro* (ALBUQUERQUE, 2011) e *A representação da mulher na poesia de Rosalía de Castro* (SILVA, 2013) são analisadas à luz das discussões já desenvolvidas nos capítulos anteriores. Além disso, verificamos as possíveis influências da crítica canônica e das traduções da obra rosaliana, na construção de paradigmas de leitura e/ou imagens da escritora na conformação de um campo de estudos rosalianos no Brasil.

Apresentamos, por fim, uma seção de Anexos, de que consta um manuscrito inédito da professora Ecléa Bosi, gentilmente cedido por sua filha, a professora Viviana Bosi, para compor esta tese; e uma entrevista do professor e tradutor Andityas Soares de Moura Costa Matos, realizada por nós, em setembro de 2017.

**1. Tradução e crítica:
fundamentos teóricos para uma leitura
da obra de Rosalía de Castro**

No capítulo IX, da *Primera parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (CERVANTES, 2004, p.84), o narrador expõe ao leitor um dado importante acerca da escrita das aventuras de Quixote: estando a personagem do autor em Alcaná de Toledo, um jovem lhe ofereceu alguns papéis velhos que, por hábito e paixão de acumulá-los, lhe chamam a atenção pela escrita árabe. De imediato, busca um “*morisco aljamiado*”¹ a fim de que lhe traduza tais escritos. Para a surpresa do narrador, trata-se de um manuscrito árabe da “*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*”. A partir de então, configura-se a figura do autor, como um transcritor (segundo autor) do que seria o verdadeiro autor do Quixote, o primeiro, o historiador. O autor transcritor assume a tarefa de editar e reescrever os manuscritos árabes traduzidos ao castelhano para, enfim, dar seguimento à história de Dom Quixote, que já estava em curso nos capítulos anteriores, porém se esgotara por falta de fontes históricas – como atesta o narrador no fim da primeira parte da obra (CERVANTES, 2004, p. 83).

À parte o simulacro criado por Cervantes como estratégia retórica e narrativa, instiga-nos o fato de que esse texto, para muitos críticos literários, considerado fundador da narrativa moderna, mencione a tradução como alicerce, ainda que a tradução seja alvo de críticas no decorrer desta obra cervantina. Ao original árabe, narrador e leitor jamais teriam acesso, a não ser pelo engenho do “*morisco aljamiado*”, o tradutor. Seja como paródia ou ironia, a história de Quixote é também a história de uma tradução, assim como a história da Literatura é também a história da tradução literária.

Pensar a literatura ocidental, desde seus mitos fundadores, associada ao processo de tradução que a constrói e a acompanha exige um esforço de reescrever a história a contrapelo. Isso porque, equivocadamente, a tradução é vista como atividade menor, e até mesmo subalterna, frente a outros textos derivados da obra de arte (BERMAN, 2002; VENUTTI, 2002). Não ousaremos traçar conceitos absolutos e definitivos sobre a tradução, mas retomaremos vozes de pesquisadores, tradutores e poetas em torno deste processo que acreditamos intrínseco à linguagem, uma vez que esta é a tradução do mundo não verbal, e cada signo e cada frase são traduções de outros signos e outras frases (PAZ, 2009, p.13). Refletir sobre a tradução também é tarefa da crítica literária,

¹ Assim como se refere Cervantes, um mouro que falava castelhano (CERVANTES, 2004, p. 86).

seja pela natureza comum das duas atividades – tradução e crítica –, seja pelo desempenho crítico radical da tradução.

A Teoria da Tradução, como campo delimitado do saber, remonta à segunda metade do século XX, com o surgimento de disciplinas e cursos específicos de tradução, além da inserção como item no *Modern Language Association International Bibliography*, em 1983. Entretanto, nas origens míticas do ocidente, já se vê sinais da tradução – basta lembrarmos da Torre de Babel, narrativa do livro bíblico de Gênesis –, isso porque o contato com o outro, o diferente, o estrangeiro, o longínquo, pressupõe a relação de sistemas significativos diferentes (GENTZLER, 2009, p. 21). De Cícero (século I a. C.) à contemporaneidade, algumas questões são basilares no que diz respeito à prática da tradução, como a tradução do sentido em detrimento da literalidade, o que implica outras dicotomias tais como infiel/fiel, subjetiva/objetiva etc. Contaminada por essas perspectivas dicotômicas, comumente a crítica da tradução literária se resume ao “bom ou mau”, às perdas ou deslizos no tortuoso caminho que vai do outro ao eu, deixando de lado a reflexão crítica e criativa investida no ato de traduzir.

Tendo em vista as motivações primeiras desta pesquisa – refletir acerca da importância da tradução e da crítica na construção de um imaginário sobre a obra de Rosalía de Castro no Brasil –, interessa-nos destacar alguns momentos da história e da teoria sobre a tradução que se detêm no processo criativo, crítico e ético, uma vez que sua matéria prima é o texto artístico. Nosso objetivo é, pois, retomar e discutir os conceitos que se tornaram centrais no pensamento contemporâneo acerca da tradução, a fim de fundamentar as análises das traduções da obra de Rosalía de Castro para a língua portuguesa. Impõe-se, então, o estudo das obras de Antoine Berman (2002; 2007), num retorno profícuo ao Romantismo alemão, para destacar as facetas crítica e criativa da tradução e o diálogo travado com Friedrich Schlegel (2007) e Lawrence Venuti (2002), em que a relação do eu com o outro é o eixo da tradução e, por isso, portadora de uma ética. Essa discussão culmina no como dizer o outro preservando-lhe a identidade estrangeira ou como propor novas identidades para esse mesmo sujeito, movimento discutido por Lawrence Venuti e André Lefevere (2007).

1.1 Tradução: criação e crítica

Em 1984, Antoine Berman publicou o livro *L'Épreuve de l'Étranger*, traduzido para o português por Maria Emília Pereira Chanut e publicado em 2002, pela Editora da

Universidade do Sagrado Coração, responsável igualmente pela difusão de outras obras importantes no debate atual dos Estudos da Tradução. Nesse texto, Berman se volta para as reflexões acerca da tradução no contexto do Romantismo alemão e referenda alguns conceitos cunhados pelos filósofos e tradutores de então, para discutir e se posicionar acerca da situação da disciplina na contemporaneidade. Nesta seção, acompanharemos a construção da ideia de tradução como atividade criativa e crítica, a partir do diálogo que Berman estabelece com os alemães.

No fim do século XVIII, a Alemanha vê surgir a revolução romântica. Pensamos em termos de “revolução” tanto pela relação estabelecida pelo Romantismo com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, quanto por representar a transformação na vida e no pensamento do mundo ocidental (BERLIN, 2015). A prática tradutória e, por conseguinte, a reflexão sobre ela também se transformam e conformam as bases teóricas posteriores.

A mudança no horizonte teórico e prático da tradução nasce no âmbito das concepções sobre linguagem e poesia. Partindo da ideia de que tudo é linguagem, isto é, de que o universo possui linguagem – contudo uma linguagem vazia, desprovida de conteúdo –, os românticos Friedrich Schlegel e Novalis apontam para a pobreza da linguagem humana em relação à incessante comunicação do mundo. Essa premissa justifica-se porque o sistema dos signos linguísticos possui uma estrutura referencial, centrada no conteúdo sensível e, por isso, limitada. A “verdadeira linguagem”, aquela da poesia, deve ser concebida a partir de formas puras que, pela ausência de conteúdo, sejam “mímicas da estrutura do mundo e do espírito” (BERMAN, 2002, p. 158).

Entendemos “formas puras” e “linguagem verdadeira” pela perspectiva idealista, de modo que a poesia se define pela busca mimética do Ideal. Trata-se da transformação da linguagem da natureza (*Natursprache*) em linguagem da arte (*Kunstsprache*), do referencial ao não referencial ou ainda ao autorreferencial. Nesse sentido, a poesia é o suporte da linguagem, já que a criação poética engendra a destruição da estrutura referencial da linguagem e o retorno a si mesma e, como consciência reflexiva, gera autorreferência simbólica.

Esse movimento é uma tendência a Ser (devir) e, nesse sentido, o objetivo maior da poesia é a Ideia da Obra, que, empiricamente, nunca chega a ser. Desse ponto de vista, a poesia é uma cópia, imitação, evocação dessa figura “que preside seu ser e lhe dá a sua necessidade”. Conceber a tradução como um processo criativo, tal como a criação poética, é entendê-la também como o percurso pelo caminho das formas puras, aproximar-se à Ideia da Obra, à origem do texto original:

Ela [tradução] produz necessariamente um “melhor” texto que o primeiro, apenas pelo fato que o movimento de passagem de uma língua a outra, o *Übersetzung*, necessariamente afastou, desviou à força a obra dessa camada empírica primeira que a separava de sua própria Ideia: em outros termos, a obra traduzida está mais próxima de sua visada interna e mais afastada de seu fardo final. A tradução, segunda versão da obra, a reaproxima de sua verdade. (BERMAN, 2002, p. 193)

Essa reflexão surge no contexto textual da carta que Novalis escreveu para A. W. Schlegel, sobre uma resenha de sua tradução de Shakespeare (BERMAN, 2002, p. 188). Conforme Novalis, traduzir é tanto fazer poesia quanto produzir obras próprias e, naquele momento, ele estava convencido de que o Shakespeare alemão era melhor do que o inglês. Embora haja uma supervalorização velada do trabalho de A. W. Schlegel frente ao trabalho de Shakespeare, o sentido profundo dessa afirmação não é a superação do original, tampouco a depreciação do gênio inglês. Trata-se de defender que a tradução de Shakespeare empreendida por A. W. Schlegel é “melhor” do que o original porque é uma tradução. Nela se promoveu o enfrentamento da poeticidade do texto original. O esforço por “imitar” o original permitiu-lhe a união da imaginação e do entendimento, ao despertar em si uma individualidade estrangeira que tanto extrapola as possibilidades da língua alvo, como potencializa o texto de partida.

A teoria da linguagem de arte pressupõe a inversão na relação entre o próprio e o estrangeiro. Assim, a operação literária essencial à obra de arte romântica se relaciona à tradução, na medida em que a obra é desenraizada, retirada de sua trama natural de referências e elevada ao estado de mistério. Nessa perspectiva, a problemática da infidelidade/fidelidade se esvai, porque o caráter criativo da tradução e a relação do eu com o outro são evocados:

De fato, esse conjunto de movimentos pelos quais, na tradução, o estrangeiro se torna familiar, o familiar estrangeiro, etc. é idêntico àquele pelo qual a obra (romântica) trabalha para negar a linguagem natural e para se desfazer de qualquer aderência empírica. Nesse sentido, a tradução de uma obra literária é como a tradução de uma tradução. E esse duplo movimento que caracteriza o texto romântico [...] é efetivamente a visada da tradução: no texto traduzido, o estrangeiro se torna próximo, mas, do mesmo modo, o próximo (a língua materna do tradutor) fica como que distanciado e se torna estrangeiro. (BERMAN, 2002, p. 179-9)

A inversão produzida na cena da significação poética, da linguagem referencial à linguagem artificial e, portanto, controlada pelo fazer do poeta, provoca a elevação da

poesia “à cientificidade, ao saber de si à artificialidade” (BERMAN, 2002, p.135). Por apresentarem o mesmo movimento de desnaturalização da linguagem, poesia e tradução implicam um saber e uma arte, e o refletir sobre si mesmo requer do texto artístico uma atividade autocrítica, de modo que a própria obra – original e traduzida – seja sua teorização, isto é, a crítica.

Tradução e crítica literária estabelecem uma relação com a obra que paira sob o signo da ausência, pois essas são formas de escritura profunda e nostalgicamente relativas ao original, ao texto literário e/ou à totalidade da literatura ausente. Berman (2002, p. 191) esclarece que, embora os românticos tenham certa tendência a confundir crítica e tradução sob o termo de “mímica do espírito” – imitação da Ideia original –, a tradução se trata de uma penetração na individualidade estrangeira, numa tentativa de alcançar o “original do original”; ao passo que a crítica repousa sobre uma abordagem, uma interpelação da intimidade da obra.

A equivalência de tradução e crítica no Romantismo alemão se dá pelo pertencimento ao gênero crítico e pela constante operação em busca do todo da literatura e a infinidade da arte. Esse movimento permite à tradução e à crítica ultrapassar a obra em seu imediato e promover uma “versão mítica” dela. “‘Mítica’, enquanto a relaciona metodicamente com a Ideia da qual ela só é a imperfeita realização enquanto procura resgatar essa ‘significação infinita’ que marca seu sentido simbólico” (BERMAN, 2002, p. 220). Essencialmente semelhantes, tradução e crítica diferem hierarquicamente para os românticos porque:

Se a finalidade de toda mímica reconstrutiva da obra é resgatar seu “caráter puro e acabado”, então não há dúvida de que a crítica, idêntica em essência à tradução, lhe é superior, pois ela é somente esse movimento de resgate elevado à pura consciência de si: obra de arte da superação da obra de arte, quintessência. A tradução, por sua vez, é e permanece sendo um ato interlinguístico: se ela arranca a obra de sua empiricidade primeira, é para mergulhá-la de novo na de uma outra língua. (BERMAN, 2002, p. 221).

Deriva da distinção exposta pelo teórico francês a necessidade da obra por seus textos suplementares oriundos do gênero crítico, devido ao movimento infinito de autorreflexão operado pela poesia. Assim, tradução e crítica são necessidades da obra literária, porque deflagram a profunda relação desta com a linguagem de modos diferentes, associados à arte e à ciência. Apesar da atividade tradutória entre os românticos alemães configurar novas possibilidades teóricas e práticas para a tradução, o programa crítico lhes é anterior, seja como etapa fundamental no processo de tradução

(ao sugerir e/ou definir diretrizes de alcance da essência simbólica), seja como atividade autônoma que potencializa obra e tradução.

No prefácio à tradução de *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, publicado em 1923, o filósofo Walter Benjamin apresenta um ensaio sobre tradução intitulado *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 2013, p. 101-119). Nesse ensaio, Benjamin (2013, p. 102) afirma que a tradução não é recepção, de maneira que “quando a tradução se compromete a servir o leitor, ocorre a tradução inexata de um conteúdo inessencial”; tradução não é comunicação, pois este conteúdo inessencial corresponde àquilo que uma obra comunica e o que a faz arte é justamente o que transcende a comunicação, o misterioso, o poético; por fim, tradução também não é imitação, uma vez que Benjamin rejeita as premissas da fidelidade à palavra e da liberdade de reprodução do sentido original, considerando que, na tradução da palavra isolada dificilmente se reproduzirá seu sentido completo original, porque a significação poética se realiza na forma como o significado e a produção de sentido se relacionam com o modo de significar de determinada palavra.

Para Benjamin (2013), o objetivo na tradução é a representação ou produção da língua pura. Nesse ponto, o filósofo parece coincidir com os românticos alemães quanto ao retorno ao Ideal da poesia posto em prática no exercício da tradução. “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2013, p. 117). A palavra *Umdichtung*, do alemão, foi traduzida aqui, por Susana Kampff Lages, como “recriação”; Maria Filomena Molder a traduz como “dar forma poética” e ainda é possível encontrar “repoetização”. Essas possibilidades de tradução para *Umdichtung*, como o ensaio benjaminiano, convergem para o caráter criativo da tradução que não reside na reconstrução da forma sintática ou estilística, senão no transpor para forma da língua alvo o modo de significar do original.

A tradução, na obra de Walter Benjamin, também estabelece relações com o conceito de crítica de arte. Em sua tese de doutorado, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamin (1993) transita entre as obras de Novalis e Friedrich Schlegel para retomar o conceito de “Reflexão” e, a partir dele, criar o neologismo *Reflexionsmedium* – traduzido por Marcio Seligmann-Silva como medium-de-reflexão –, que está no centro de sua tese. Em linhas gerais, “a reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como médium” (BENJAMIN, 1993, p. 45). Assim, a arte é uma determinação do medium-de-reflexão, e a crítica de arte é o conhecimento do objeto nesse medium-de-reflexão. A crítica, portanto, deixa de ser um julgamento da obra de arte e passa ser

compreendida como uma etapa da reflexão, incluída no processo de autoconhecimento da obra em si. A face poética da crítica se revela tanto por ser parte da obra criticada, quanto no sentido de poesia como *poiesis*, e ainda por perfazer uma tradução da obra.

1.2 Tradução: ética da diferença

Outro conceito central nas reflexões dos românticos de Iena é a *Bildung*. Correspondente da palavra *Kultur* latina, a palavra *Bildung* é, de modo genérico, entendida como “cultura”, porém, congrega ainda um campo semântico rico como imagem, imaginação, desenvolvimento, plasticidade entre outras. Comumente, *Bildung* se associa à formação de um indivíduo, de um povo, de uma língua, de uma arte. Trata-se de um autoprocesso em que um “mesmo” se desdobra até adquirir sua plena dimensão. O processo de formação, para os românticos alemães, consiste num movimento cíclico fundamentado na experiência, em que para conhecer a si mesmo é preciso conhecer o outro, como explica Berman (2002, p.82):

Mas ela [*Bildung*] é também, enquanto viagem, experiência da alteridade do mundo: para ter acesso ao que, sob o véu de um tornar-se-outro, é na verdade um tornar-se-si, o mesmo deve fazer a experiência do que não é ele, ou pelo menos parece como tal. Para o Idealismo, a experiência concluída é o tornar-se-si do outro e o tornar-se-outro do mesmo.

A *Bildung* é um movimento de progressão e retorno que aproxima o familiar e o desconhecido para o entendimento do próprio familiar. A *Bildung* se relaciona à tradução, tanto como processo quanto como elemento constitutivo ou agente da *Bildung*, na medida em que o estrangeiro assume uma função mediadora. A natureza circular da *Bildung* implica uma translação que coloca o eu além de si mesmo, permitindo a experiência de tornar-se o outro, formar-se, educar-se numa posição estrangeira para, enfim, progredir em direção a si mesmo em sentido pleno e ideal.

Antoine Berman (2002, p. 89) afirma que aquele que se procura no estrangeiro se vê confrontando figuras que funcionam primeiro como modelos e depois como mediações na busca pelo eu. A tradução, para os românticos alemães, é constitutiva da *Bildung*, porque sua criação na modernidade é determinada pela relação com a Antiguidade como modelo. A tradução dos clássicos gregos lhes permitiu provar o estrangeiro, apropriar-se de suas formas poéticas e submeter a língua alemã, em formação, ao jugo das formas métricas gregas.

A dimensão cultural da tradução é discutida por Friedrich Schleiermacher (2007). O filósofo e teólogo alemão, entre outras reflexões fundamentais a sua Hermenêutica, na conferência intitulada “Sobre os diferentes métodos de traduzir”, apresentada na Academia Real das Ciências de Berlim, afirma que há dois modos de traduzir um texto: o primeiro conduz o leitor ao escritor, ao passo que o segundo conduz o escritor ao leitor. No primeiro caso, o leitor é obrigado a sair de si mesmo e perceber o escritor estrangeiro na sua condição de estrangeiro. No segundo caso, o escritor deve se despojar de sua estranheza de estrangeiro e tornar-se familiar ao leitor. Nesse sentido, a linguagem não é tanto representação quanto expressão, isto é, não se enraíza nas coisas percebidas, mas no sujeito em atividade. Antoine Berman (2002, p. 264) distingue esses métodos como etnocêntrico e não etnocêntrico e, para Schleiermacher, o primeiro modo é o ideal, porque permite a experiência de encontro com o estrangeiro.

O que é comum a ambos os procedimentos é que o homem é dominado pela língua que fala, na medida em que ele e todo seu pensamento são resultados dessa língua. Além disso, tem a capacidade de formar a língua quando pensa livremente e de maneira ativa. Isso implica entender a linguagem como meio de qualquer relação do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo. A tradução, portanto, fundamentada na linguagem, torna-se um ato intersubjetivo, isto é, mobiliza e conecta consciências individuais.

Antoine Berman propõe uma reflexão acerca do princípio ético do traduzir, partindo da ideia de que neste ato intersubjetivo da tradução ocorre uma prova do estrangeiro que permite o reconhecimento e a ampliação das possibilidades no âmbito familiar, porque aquele que se procura no estrangeiro se vê confrontando figuras que funcionam primeiro como modelos e depois como mediações na busca pelo eu (BERMAN, 2002, p. 89), como já mencionamos. Nesse processo, os sujeitos se dão a conhecer a partir do lugar que ocupam na sociedade, carregam sistemas de valores, códigos e posições específicos, e, segundo Berman, o encontro das diferenças pode (re)produzir efeitos de acolhimento ou de domesticação:

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à letra da obra. Se a forma do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade - em todas as áreas - à letra. Ser "fiel" a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o "espírito" do contrato. Ser fiel ao "espírito" de um texto é uma contradição em si. (BERMAN, 2002, p.70).

Vê-se que, para Berman, o que se constituía como um modo de traduzir para Shleiemacher, adquire dimensão e objetivo ético. A palavra do Outro, por mais diversa que seja sua “corporeidade carnal”, é capaz de fazê-lo presente e “abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua”. Trata-se de conduzir o leitor pelas trilhas desconhecidas da língua estrangeira, propiciar-lhe o encontro com o outro e a ampliação de suas próprias possibilidades expressivas. O contrário é um caminho estéril, em que o outro se dissolve entre as referências do leitor; não há confronto, estranhamento, diferença, apenas resta a monotonia de um trajeto conhecido.

Lawrence Venuti (2002), por sua vez, destaca o papel da tradução na projeção de uma identidade cultural, e não são raros os casos em que se estabelecem cânones domésticos para a literatura estrangeira traduzida, moldados aos valores estéticos domésticos. Em outras palavras, a tradução extrai do texto estrangeiro exatamente aquilo que o faz ser outro, silencia a cultura estrangeira, confere-lhe uma máscara doméstica e um espaço a que jamais pertencerá. Concebe-se, portanto, uma prática tradutória domesticadora capaz de revelar índices de exclusão e admissão, reflexos das relações políticas e econômicas estabelecidas entre culturas centrais e periféricas.

Nesse sentido, a construção de um projeto tradutório não se reduz à criação de padrões de equivalência entre signos linguísticos, e sim deflagra o olhar da cultura doméstica perante o estrangeiro. Assim, as escolhas estéticas de recriação do texto não estão isentas dos conflitos entre sistemas de normas e procedimentos vigentes nas relações intersubjetivas, ou seja, códigos de ética. Ainda que os códigos de ética sejam tão plurais quanto os grupos culturais, o que impediria o estabelecimento de uma única ética da tradução, a preservação e o acolhimento da palavra do outro desvelam uma postura ética no traduzir que permite ao leitor o encontro com o estrangeiro e a reflexão acerca de outros modelos expressivos. De certo modo, a tradução que se orienta ao estrangeiro enquanto tal propicia, em última instância, uma reflexão acerca da natureza do sistema de valores vigente no seio da cultura estrangeira.

1.3 Tradução e crítica na formação de identidades culturais

Nos anos 1980, o professor e pesquisador de Letras Germânicas e Literatura comparada da Universidade do Texas, André Lefevere, traça uma reflexão acerca da tradução como reescritura e atividade crítica capaz de manipular a fama literária do autor e da obra traduzida. Para Lefevere (2007), tradução e crítica são reescrituras de

um texto original que refletem uma ideologia e uma poética e portanto, atuam na manipulação literária para o texto funcionar dentro de uma sociedade determinada e de forma específica.

A aceitação ou rejeição de uma obra literária, a canonização ou não canonização, para Lefevere (2007), pouco depende de seu “valor intrínseco” quando se considera aspectos pertinentes aos estudos literários como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação dos textos. Nessa perspectiva, as reescrituras – tradução e crítica, entre outras – ocupam posição central, pois atuam na mediação entre a obra e o sistema literário; em outras palavras, tradução e crítica não são objetivas e tampouco isentas de ideologia, alheias às instituições ou incapazes de manipular o percurso de um texto literário.

O conceito de sistema literário na obra de Lefevere (2007, p. 30) é usado para designar um conjunto de elementos inter-relacionados com certas características que os distinguem de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema. Porque se constitui de textos (objetos) e agentes humanos que leem, escrevem e reescrevem textos, o sistema literário é identificado como “artificial” e não determinativo, pois, apesar da existência dos parâmetros restritivos que equilibram o sistema, isso não significa que os agentes humanos não tenham liberdade de ação, seguindo ou se opondo aos parâmetros.

O sistema literário, juntamente a outros sistemas que interagem e se influenciam mutuamente, compõem o complexo sistema da cultura. A relação com outros subsistemas da cultura depende de um duplo fator de controle do sistema literário: os profissionais (professores, críticos, tradutores) e o mecenato (editoras, revistas especializadas, academias, instituições de ensino). Os primeiros tratam de transformar as obras aceitáveis à poética e à ideologia de determinada época e lugar; ao passo que o segundo exerce uma força externa ao sistema a partir dos componentes ideológico – restrição da escolha e desenvolvimento de forma e conteúdo –, econômico – garantia financeira, publicação, direitos autorais – e *status* – render-se ao mecenato significa integrar uma posição de prestígio no sistema literário.

Em entrevista concedida a um grupo de jornalistas, durante a nona edição da Feira Literária Internacional de Paraty, o crítico literário e sociólogo Antonio Candido (2011) relata uma situação exemplar da reflexão ora proposta:

Antigamente alguns jornais tinham um crítico titular, que tinha muita autoridade, pois representava o veículo. Eu escrevia na "Folha da Manhã", atual "Folha de S. Paulo". Costumo dizer que a crítica

literária naquele tempo era uma atividade de alto risco. O crítico literário arriscava sua reputação toda semana. Se começava a errar muito, o jornal mandava embora. Eu recebi um livro um dia: Clarice Lispector, "Perto do coração selvagem". [Pensei] "quem será? Deve ser pseudônimo, porque isso não é nome de gente, Lispector". Eu não sabia quem era. Tinha que dizer se era bom ou ruim. A crítica universitária é uma atividade extremamente segura, não tem risco nenhum. Os rapazes fazem tese sobre Machado de Assis, Jorge Amado, Clarice Lispector, José Lins do Rego. Agora, a pessoa pegar o livro é dizer "esse é bom", "esse é ruim", isso acabou.

A fala de Candido transporta-nos para o tempo em que a crítica literária veiculada em jornais, como agente de controle do sistema literário, exercia um papel importante na construção das imagens ou referenciais de leitura de determinado autor ou obra. Os riscos que outrora corria a crítica não se limitavam ao equívoco de uma leitura precipitada das redes significativas de uma obra, mas abarcavam, inclusive, o reconhecimento e a permanência profissional do crítico como o atendimento, ou não, ao projeto editorial do veículo em que atuava. Quando afirma que a crítica literária produzida nas universidades se concentra nas obras de autores canônicos e, por isso, não se arrisca, Candido contribui na fundamentação de nossa hipótese de que a crítica acadêmica atua, também, na perpetuação de imagens e paradigmas de leitura já cristalizados a respeito de escritores e escritoras. No entanto, reconhecemos que há um setor significativo da crítica literária acadêmica que se dedica ao estudo da literatura contemporânea e, inclusive, à literatura dita periférica e pós-colonial.

Em contrapartida, o mesmo Candido (2000, p. 23), em *Formação da literatura brasileira*, afirma que a "literatura propriamente dita" consiste num "sistema de obras ligadas por denominadores comuns". Esses denominadores comuns se formam, por um lado, pela concorrência de elementos internos que articulam as obras, tais como a língua, os temas e as imagens partilhadas; por outro lado, pelos elementos externos que atuam nessa articulação, como o conjunto de produtores mais ou menos conscientes de seu papel, os receptores e os mecanismos de transmissão, de modo geral (uma linguagem, traduzida em estilos). Além desses elementos, Candido (2000, p. 24) destaca a importância da continuidade literária, pois "sem a tradição não há literatura, como fenômeno de civilização". No ensaio *A literatura e a vida social* (CANDIDO, 2010, p. 27), o crítico desenvolve sua noção de sistema literário de modo que os "elementos externos" ganham maior destaque, porque concebe a literatura como uma prática social entre outras e um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Assim, propõe a investigação da posição social do autor, do modo de circulação das obras, da natureza de seu veículo (oral, escrito, impresso) e da maneira como se dá a recepção.

A perspectiva de Antonio Candido acerca da literatura e da formação de um sistema literário, de certo modo, se opõe à perspectiva de Lefevere, visto que este imprime maior relevância aos fatores de controle do sistema literário – profissionais e mecenato – em detrimento de artistas, obras e leitores que constituem, de fato, o sistema. Retomar os ensinamentos de Candido, neste ponto, justifica-se pela necessidade de esclarecermos que o modelo proposto por Lefevere não é definitivo e tampouco capaz de abarcar toda a complexidade da literatura e sua articulação num sistema. Entendemos que a mobilização dos fatores de controle do sistema literário é válida para a análise do nosso *corpus* e o desenvolvimento da hipótese central desta tese, porque pode fornecer indícios sobre a influência exercida pelo meio social sobre a arte e pela obra de arte, sobre o meio.

Fundamentado nos estudos de Michel Foucault, Lefevere (2007) afirma que as forças que incidem sobre o sistema literário não podem ser tomadas, simplesmente, como repressivas, porque ditas forças induzem aos prazeres, produzem discursos e constroem conhecimentos. Pensar a literatura em termos de “alta” e “baixa” é, por exemplo, uma estratégia da crítica literária para classificar as obras segundo critérios adequados a um sistema literário num determinado momento histórico. Os discursos produzidos pelas reescrituras criam imagens a respeito do original capazes de cristalizar uma única leitura como verdade absoluta, qualquer leitura ou reescritura diversa é tão marginal quanto aqueles textos previamente excluídos do que se considera a “alta” literatura.

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje [...] o poder exercido por elas e por seus produtores é enorme. (LEFEVERE, 2007, p.18)

No Brasil, por exemplo, as mulheres escritoras passaram a fazer parte das antologias e histórias da literatura somente na segunda metade do século XX. Na Espanha, a intensa produção literária das mulheres no início do século XIX é chamada de “contexto pré-becqueriano”, como se não tivessem qualquer outro valor senão existir para promover a chegada do poeta Gustavo Adolfo Bécquer. Sobre a capacidade da crítica de definir a imagem de um escritor, Lefevere (2007, p. 224) analisa o caso de Madame de Stäel. Por muito tempo, a escritora francesa teve sua obra diminuída se

comparada à personalidade da pessoa fisiológica Stäel, num processo de deslocamento do discurso para instâncias que podem ser mais facilmente controladas. O exercício desemboca na afirmação de que ela nunca tivera a intenção de produzir arte. Um caso semelhante a esse são as imagens cunhadas pelas reescrituras, como a edição e a tradução do diário de Anne Frank, parcialmente censurado por décadas.

Devido à estreita relação que possui com os Estudos Tradutórios, Lefevere (2007) dispense atenção maior à tradução como reescritura sujeita às forças que equilibram o sistema literário. Afirma que dois fatores determinam a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada pela tradução: a ideologia do tradutor e a poética dominante no sistema literário da língua meta no momento em que a tradução é feita. Sendo a tradução, aparentemente, uma forma autônoma de reescritura, as imagens criadas por ela seriam independentes das imagens outrora criadas pela crítica.

No entanto, entendemos que crítica e tradução são formas de reescritura pertencentes ao mesmo subsistema cultural, sujeitas às mesmas forças reguladoras, e em constante relação com o original ausente, mas que podem gerar novas presenças, novos textos em diálogo com aquele original.

Desse modo, somos levados a crer que as imagens criadas por ambas são interdependentes e dialógicas, mesmo que produzidas por indivíduos diferentes, isso porque os parâmetros restritivos do sistema literário a que pertencem são os mesmos (adequadas ou opostas, amiúde, as imagens possuem o mesmo referente).

Em consonância com Lefevere, Lawrence Venutti (2002, p. 130) afirma que os padrões tradutórios fixam estereótipos para as culturas estrangeiras que excluem valores, debates e conflitos que não interessam à cultura doméstica. Contudo, a tradução promove um processo ambíguo de formação da identidade cultural do estrangeiro, porque, enquanto propõe uma representação doméstica para um texto estrangeiro, “constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos”. A tendência recente de reescritura de textos produzidos por mulheres do século XIX, por exemplo, é uma estratégia de recuperação dos textos esquecidos e silenciados pelos diversos sistemas culturais em favor da manutenção da estrutura patriarcal que os rege e, desse modo, pode se iniciar um processo de revisão da hierarquia de valor na língua-alvo.

Nesse sentido, para Venutti, quando projetos tradutórios refletem os interesses de uma comunidade específica, tal como a academia ou os editores literários, a imagem resultante de uma cultura estrangeira pode atingir domínio nacional e ser aceita por

leitores das mais variadas posições sociais. A associação entre a academia e a indústria editorial, inclusive, pode ser especialmente eficaz na formação de um consenso amplo a respeito de determinada cultura, obra ou autor, uma vez que possuem autoridade cultural e poder suficientes para determinar aquilo que Lefevere chama de sistema literário ou o próprio cânone. No caso das reescrituras sobre escritoras do século XIX, esse processo de formação e projeção de identidades culturais adquire, a nosso ver, função reparadora na medida em que impõe questionamentos aos parâmetros de controle dos diversos sistemas literários.

Como um amálgama de linguagem, tradução e crítica, concebidas como formas similares de reescritura, influem na cultura, seja por representarem o movimento cíclico da *Bildung*, seja por compor o sistema literário. A partir dessa perspectiva, discutiremos a seguir quais são as imagens da obra da escritora galega Rosalía de Castro projetadas pela fortuna crítica e pelas traduções empreendidas para a língua portuguesa. A discussão é impulsionada por questionamentos com base em duas perguntas centrais: Quais as imagens construídas pela crítica rosaliana? As traduções reproduzem ou subvertem essas imagens? Para tanto, aprofundaremos alguns conceitos já expostos, na medida em que as análises requeiram tal exercício.

1.4 A crônica da mitificação de Rosalía de Castro: um percurso crítico

A tradução e sua prática são partes integrantes de diferentes épocas literárias. Todavia, o programa romântico lhes conferiu importância central, visto que articulou o conceito de tradução à reflexão sobre o eu e o outro, o familiar e o estrangeiro e a própria *Bildung*. Na Espanha do século XIX, em menores proporções e sem o aporte teórico na escala produzida pelos alemães, a tradução também ganha força como meio de disseminação da produção literária.

A escritora Rosalía de Castro, que transitava entre a intelectualidade madrilena e galega, lançou mão de referida estratégia, ora como tradutora, ora como traduzida. A primeira edição de *Cantares galegos* (CASTRO, 1993a), por exemplo, apresenta a tradução do castelhano ao galego do poema afetuosamente dedicado a Manuel Murguía, *La gaita gallega*, de D. Ventura Ruíz Aguilera. O poeta não tardou em elogiar a tradução feita por Rosalía, além de inseri-la em antologias de poesia traduzida que organizou. Anos mais tarde, Rosalía traduz *Ruinas. Armonía de la tarde*, do mesmo poeta.

*Está claro que la autora gallega empezaba a gozar de una cierta notoriedad e incluso para algunos ya era una de las mejores poetas del país en ese momento. Su labor como difusora de su propia obra poética mediante la traducción iba acompañada de la de otros poetas que destacaban la calidad de su lírica. Ruiz Aguilera no dejaba la traducción de sus versos en las manos de cualquier aficionado. Todos los traductores eran autores de renombre, por lo tanto un valor añadido susceptible de despertar el interés de los lectores no solo en Madrid sino también en Cataluña, Italia, Francia o Alemania.*²
(FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, 2014, p. 8)

Vê-se que, além das boas relações e prestígio, o conhecimento da produção poética de Rosalía passa pelos caminhos da tradução. Conforme afirma Fernández Rodríguez (2014), a literatura espanhola do XIX não apresentava grande adesão nem preferência do público europeu, mais afeito às literaturas francesa e inglesa, o que impulsiona a atividade tradutória entre espanhóis. A produção nas línguas galega, euskera e catalã, como os *Cantares gallegos* pelo estilo romântico que congregam, possui tamanha acolhida entre os grupos entendidos em poesia que, pouco tempo após sua publicação, já se conhecem traduções para o castelhano e o catalão (ALONSO MONTERO, 1962).

Os biógrafos da escritora Rosalía de Castro, também tradutores ou reescritores de uma classe de textos deveras complexa, quase 130 anos após sua morte, ainda têm muitas dúvidas sobre os verdadeiros caminhos percorridos por ela do seu nascimento, em fevereiro de 1837, à sua morte, em julho de 1885. Muito se especula a respeito dos hábitos cotidianos, dos traços de personalidade, das preferências, e há poucos documentos que possam dar pistas sobre quem foi e o que viveu Rosalía de Castro.

O *Diccionario de escritores gallegos* (MURGUÍA, 1862, p.148) apresenta sucinta e elogiosamente o perfil de Rosalía. A princípio, poderíamos pensar que este é o documento mais confiável dentre os escritos do século XIX que deflagram a existência da escritora, uma vez que o autor do referido dicionário é justamente o seu esposo, Manuel Murguía. No entanto, ali já se prenunciam as instigantes lacunas que permeiam a trajetória pessoal de Rosalía de Castro. A data de nascimento, por exemplo, parece ser um erro que, por algum tempo, tomou-se como verdadeiro; a breve informação sobre a infância em Padrón, seguida de uma genealogia omissa em relação à paternidade e a

² Está claro que a autora galega começava a gozar de certa notoriedade e inclusive, para alguns, já era uma das melhores poetas do país naquele momento. Seu trabalho como difusora de sua própria obra poética mediante a tradução era acompanhado do de outros poetas que destacavam a qualidade de sua lírica. Ruíz Aguilera não deixava a tradução dos seus versos nas mãos de qualquer aficionado. Todos os tradutores eram autores de renome, portanto, um valor agregado suscetível de despertar o interesse dos leitores não só em Madri, mas também na Catalunha, Itália, França ou Alemanha. (Tradução nossa)

menção a obras desconhecidas figuram entre os dados constitutivos do limiar entre realidade e ficção, na vida e na obra de Rosalía.

A crítica é uma atividade criativa e portanto, é capaz de construir imagens que parecem ser a única verdade sobre uma obra, o revelar completo do elemento que transforma um objeto qualquer em obra de arte. A crítica rosaliana, como veremos, não é diferente. Aqueles elementos ocultos na sua vida, muitas vezes, são motivo de especulação sobre a sua obra, e o conteúdo implícito de seus escritos pode provocar leituras biográficas de improvável verificação histórica e documental. Esse movimento entre vida e obra, realidade e ficção desvela o embate criticamente travado entre a criação e a preservação de imagens que concorrem no campo crítico rosaliano, como a imagem mítica de Rosalía, poeta galega, da Rosalía Castro de Murguía, esposa e mãe, e da Rosalía de Castro, mulher e escritora.

Em nossa pesquisa, colocamos o acento na obra de Rosalía de Castro, uma obra plural tanto em seus recursos retóricos, estéticos e estilísticos e em gêneros literários quanto nas temáticas abordadas. Com o intuito de analisar como se constroem os paradigmas de leitura nos textos críticos e nas traduções para a língua portuguesa de sua produção, achamos necessário, pois, realizar um inventário da obra completa de Rosalía de Castro.

A estreia de Rosalía se deu em 1857, com os poemas em língua castelhana de *La Flor* (CASTRO, 1993a), curiosamente o mesmo ano em que Charles Baudelaire publica *Les fleurs du mal*. Pouco se fala, porém, sobre a obra da poeta galega, além do elogioso artigo de Manuel Murguía no periódico *La Ibéria*, reconhecendo-lhe a subjetividade apta a amadurecer e render bons frutos à Galiza, ademais da possível relação com Espronceda, à época, contestada pelo editor Benito Vicceto (AMADO, 2010, p. 424).

Em 1858, publica o romance *La hija del mar* (CASTRO, 1993a), protagonizado por duas mulheres envoltas pela desolação e por conflitos sentimentais, projetados no espaço áspero e deserto da Costa da Morte e Muxía, na Galiza. No ano seguinte, publica *Lieders* (CASTRO, 1993a), texto breve com ares de manifesto feminista, em que discute e defende a independência e liberdade das mulheres. Não são raras as análises de ambas essas obras orientadas pelos estudos de gênero. No entanto, desconhecemos uma leitura comparada, que estabeleça pontos de contato e distanciamento e que identifique o radicalismo de *Lieders* sublimado em *La hija del mar*.

Em 1861, Rosalía de Castro publica *Flavio* (CASTRO, 1993a), romance em que se empreende um movimento dialético entre campo e cidade, periferia e centro, primitivo e moderno, rural e capitalista como contexto dos conflitos amorosos entre

Mara e Flavio. Vê-se que, ainda muito jovem, Rosalía deixa marcas em suas obras de um profundo desconforto frente às questões políticas da sociedade do seu tempo. Entre *La hija del mar* e *Flavio*, por exemplo, é possível resgatar os diferentes modos de problematizar o progresso: no primeiro, ataca-se o carácter supersticioso dos habitantes de Muxía, provavelmente como crítica às heranças medievais que seguiam aprisionando a mulher numa lógica cruel e de submissão total; ao passo que o segundo parece enaltecer o modo de vida rural.

Em 1863, Rosalía de Castro publica *A mi madre* (CASTRO, 1993a), uma série de poemas escritos logo após a morte da mãe, em 1862. Anos mais tarde, por ocasião da morte prematura de seu filho Alejandro, Rosalía volta a elaborar esteticamente a experiência pessoal da morte na forma da elegia. Na história da literatura universal, sobram exemplos de utilização desse recurso literário, seja porque a escrita também é resultado do acúmulo de vivências, seja como proposta estética autobiográfica. Entre rechaços e posteriores elogios, esse foi um gênero bastante praticado por mulheres escritoras na Espanha do século XIX, o qual, dentre outras qualidades, teve a importância de outorgar existência e espaço, no coro social, para essas vozes historicamente silenciadas (SILVA, 2015, p. 154).

Ainda em 1863, a escritora publica aquela que se tornou sua obra mais conhecida do público e aclamada pela crítica, *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a). As poesias em língua galega, dos *Cantares*, marcam o início do *Rexurdimento Cultural Galego*, tanto para os intelectuais da época como para a crítica rosaliana posterior. Nesse livro, Rosalía percorre a tradição oral galega, explicitando a permanência dos temas e da estética trovadoresca, além de traços da cultura povos pré-romanos. O empenho em resgatar a voz do povo galego, seja pelo registro de uma língua relegada à oralidade durante séculos, seja pelo carácter militante de conceder a palavra ao aldeão, ao pescador, às viúvas vítimas da emigração e tantas outras personagens do universo galego, fazem de *Cantares gallegos* uma obra central para a história da literatura galega. Mais adiante, retomaremos algumas leituras críticas dos *Cantares* e sua importância na constituição da imagem de Rosalía essencialmente como poeta galega.

Em *Contos da miña terra* (CASTRO, 1993a), de 1864, Rosalía transporta para a prosa a estratégia dos *Cantares*: da tradição oral colhe o tema e, a seu modo, produz glosas. Trata-se da narrativa acerca da aposta entre dois rapazes que tentam seduzir uma viúva no dia do velório de seu marido. Com a mesma sutileza do poema *San Antonio Bendito* (CASTRO, 1993a, p. 536), Rosalía denuncia as práticas misóginas e a condição

deplorável das mulheres, reféns dos códigos da instituição matrimonial³. Em 1866, *Las literatas. Carta a Eduarda* (CASTRO, 1993a) é publicado no *Almanaque de Galicia*. A escritora se vale de um simulacro discursivo, ao modo cervantino – afirma haver encontrado uma carta escrita por uma literata à Eduarda, mulher que deseja ser escritora –, para trazer à tona a reflexão acerca da condição da escritora na sociedade de seu tempo. Ao lado dos prólogos às suas obras, *Lieders* e *Las literatas. Carta a Eduarda* compõem uma das pautas epistemológicas que informam sobre o processo criativo e o pensamento rosaliano, notadamente no que se refere à condição da mulher, na Galiza e na Espanha, no século XIX.

Em 1866, figuram duas obras: *El cadiceño* e *Ruinas* (CASTRO, 1993a). A primeira se constitui como um quadro de costumes protagonizado por um personagem-tipo, emigrante de Cádiz, satirizado pela caracterização linguística. A segunda é um romance em que se explora a querela entre o Antigo Regime e o incipiente liberalismo capitalista, por meio de três personagens típicas da segunda metade do século XIX, sintomáticos do desaparecimento de três modos de vida. As personagens são a própria metáfora das ruínas, testemunhas do processo de resistência à passagem do tempo e à transformação social.

No ano seguinte, Rosalía publica aquela que se tornou a prosa mais reconhecida de sua obra, *El caballero de las botas azules* (CASTRO, 1993b). Tendo Madri como cenário significativo, o enigmático cavaleiro das botas azuis se torna um crítico que, por meio de artimanhas nada convencionais, desestabiliza as estruturas da sociedade madrilenha, das mulheres e dos homens, da literatura, dos editores e dos artistas da segunda metade do século XIX. Com alto teor metalinguístico, essa obra pode ser tomada, a nosso ver, como ponto de partida para o estudo sistemático das forças que atuam interna e externamente no sistema literário daquele momento.

Rosalía de Castro volta a publicar somente em 1880, com *Follas Novas* (CASTRO, 1993b), livro de poemas em língua galega com uma proposta bem diferente daquela dos *Cantares*. Em *Follas novas*, a tradição oral dá lugar a um profundo intimismo, a denúncias em versos contundentes, como no poema *A xusticia pola man* (CASTRO, 1993b, p. 306). Temas como a fome, a emigração e as viúvas desvelam as mazelas da sociedade galega de modo lírico. Apesar de receber, atualmente, atenção especial da crítica, essa obra rendeu a Rosalía problemas com o setor editorial devido às diversas recusas do mercado, com a alegação de que não eram poemas adequados à

³ Em *A mulher na obra de Rosalía de Castro* (SILVA, 2015), apresentamos uma leitura do poema *San Antonio Bendito* como exemplo de crítica à estrutura patriarcal na obra rosaliana.

escrita de mulheres. O impasse somente finalizou quando a obra foi publicada em Cuba, por intermédio de uma associação de imigrantes galegos.

Em 1881, quatro obras em prosa vêm a público: *El primer loco. Cuento extraño* (CASTRO, 1993b), *El domingo de Ramos* (apêndice de *El primer loco. Cuento extraño*) (CASTRO, 1993b), *Padrón y las inundaciones* (CASTRO, 1993b) e *Costumbres gallegas* (CASTRO, 1993b). A primeira narrativa se relaciona com *Follas Novas* pela subjetividade e também pela ambientação em Compostela, em que o suspense e o drama se fazem presentes pela obsessão de um homem e o relato do seu infortúnio. No apêndice, *El domingo de Ramos*, criam-se certos vínculos temáticos, como o desflorestamento já denunciado e o costume religioso das moças levarem folhas de oliveira na procissão do domingo de Ramos, como uma imagem da destruição e da regeneração pela ação humana.

No artigo *Padrón y las inundaciones*, Rosalía descreve as sucessivas inundações do rio Sar, no vale de Padrón, e o sofrimento do povo pobre. Já em *Costumbres gallegas*, após louvar as qualidades da Galiza e sua gente muito acolhedora, a escritora apresenta um costume da costa bastante antigo: quando um forasteiro, um viajante ou um marinheiro pede hospedagem, os donos da casa lhe cedem a mulher ou a filha para todo o serviço, inclusive sexual. De imediato, essa obra nos parece mais uma denúncia da condição da mulher galega e carece de uma leitura minuciosa até o momento presente. Alguns críticos consideram que a recepção negativa deste artigo é a causa da recusa de Rosalía em escrever em galego, ou mesmo o motivo de suas queixas registradas em cartas ao marido. Em toda sua produção literária, Rosalía mostra possuir um compromisso político e afetivo com seu povo; sua posição era subversiva, de modo que a crítica perante as *Costumbres gallegas*, certamente, foi apenas mais uma das muitas que recebeu. No entanto, a sua vasta produção demonstra que nenhum desses fatores teve a força de silenciá-la.

Em 1884, um ano antes de sua morte, Rosalía publica uma coleção de poemas em língua castelhana, *En las orillas del Sar* (CASTRO, 1993b). Na poesia rosaliana, vê-se um afastamento gradual da Galiza como tema e personagem, distanciamento esse que se conclui nessa obra. As paisagens galegas são universalizadas pelo tom pré-existencialista que se instala em seus versos. Prenunciada no título, essa é uma obra marginal nos estudos rosalianos desde sua publicação até a contemporaneidade, apesar dos esforços da crítica feminista, que tentou resgatar obras produzidas por mulheres e rejeitadas pelo cânone literário.

1.4.1 Rosalía: poeta galega

Como já dito, *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a) é uma obra central no entendimento do processo de canonização da escritora Rosalía de Castro. Antes da publicação integral em 1863, composta por 37 poemas, alguns textos já eram conhecidos do público por meio de publicações em periódicos galegos. Essa obra é exemplo da harmonização da poesia tradicional e a social, pertencentes a duas culturas, uma procede das comunidades rurais galegas, com bases sólidas da tradição popular medieval, já a segunda origina-se nas cidades e alicerça-se em ideias progressistas. O arranjo discursivo é basicamente a glosa autêntica de Rosalía de Castro, produzida a partir de motes da tradição oral galega. Como reconhece no prólogo, a escritora seguiu o exemplo de Antonio de Trueba⁴ em *El libro de los cantares* (TRUEBA, 1864), publicado em 1852.

O século XIX, na Galiza, é o palco ideal para o surgimento do *Provincialismo*, movimento que, desde meados de 1840, reivindicava autonomia política e econômica da região em relação ao Estado espanhol e se expressou tanto por meio de revoltas armadas quanto pela atividade artística e cultural⁵. A publicação de uma obra literária, escrita na língua dos lavradores, dos pescadores e dos aldeãos, a partir de elementos da cultura oral, nesse contexto, representou a exaltação de uma identidade periférica, agora tornada central e de matéria poética sem precedentes, nem dentro nem fora da Galiza.

Por esse motivo, a recepção dos *Cantares* encontra maior expressão na acolhida do povo galego, como demonstra Carlos Baliñas (1986, p.166):

Quen desde um principio assumiu a súa obra poética entusiasticamente a partir de Cantares Gallegos foi o pobo galego: esta obra, mesmo o pobo iletrado, e as dúas posteriores, aqueles estratos cultos que se identificaban do popular: poetas, emigrantes que ascenderan de nivel cultural, estudantes, xentes varias con preocupacións político-sociais. Se os círculos literarios –críticos, académicos, profesores– tardaron en facelo, en descargo deles cómpre alegar, non soamente que elas non os frecuentase senón tamén que a súa temática ou cando menos a ambientación desta resultaba para moitos localista e mesmo pouco poética: a lingua que adoptou parecíalle a non poucos un patois rural e os costumes que cantaba eran os dunha capa social analfabeta, pobre e ruda; mesmo a

⁴ Antonio de Trueba y de la Quintana foi um escritor espanhol, da região de Vizcaya (País Basco), e ademais de uma produção extensa entre diversos gêneros, sua obra *El libro de los cantares* (1864) é mencionado por Rosalía como inspiração para os seus *Cantares gallegos*

⁵ Em *A mulher na obra de Rosalía de Castro* (SILVA, 2015), apresentamos mais detalhadamente os rumos do *Provincialismo* na Galiza, bem como a participação de artistas, escritores e academias nesse movimento.

*paisaxe que ela loaba tiña sona de fea (Polo prólogo a Cantares Gallegos comprobamos canto prexuício tivo que superar).*⁶

Destacamos dois aspectos importantes da afirmação acima: o primeiro, a acolhida que “o povo iletrado” dá aos *Cantares* e, o segundo, o caráter localista. O dicionário da Real Academia Galega define como “iletrado” aquele que não sabe ler ou escrever, ou não tem instrução. Seria estranho pensar que uma comunidade analfabeta ou com escasso nível de instrução apreciase poesia. No entanto, é preciso salientar que, no contexto dos povos ibéricos, a tradição literária oral é intensa e propicia a fruição estética de grupos apartados da cultura erudita escrita. Desse modo, a poesia rosaliana dos *Cantares* é acolhida porque seu significado se estabelece, primordialmente, em função da adesão à referida comunidade. Nos *Cantares*, por exemplo, ouve-se a voz dessa gente iletrada por meio de personagens que assumem o papel do eu lírico e cantam seus costumes, suas angústias e esperanças. A dupla identificação, obra-público e público-obra, é tão significativa, que a memorável edição do Cancioneiro da Ajuda, organizada por Carolina Michäelis de Vasconcelos (1904), apresenta a glosa de Rosalía “*Castellanos de Castilla,/tendes corazón d’aceiro,/alma como as penas dura,/ e sin entrañas o peito*” como quadra já popularizada (VASCONCELOS, 1904, p. 790).

Quanto ao localismo, é sabido que a produção literária na Galiza viveu, no século XIX, o *Rexurdimiento Cultural*, e *Cantares gallegos* se tornou marco desse período, porque, desde o século XV, não se produziu nada substancialmente expressivo e que pudesse marcar a historiografia literária (VARELLA, 1958). Desse modo, a literatura escrita em língua galega e com temas relativos à Galiza no século XIX teve grande êxito entre os mais variados públicos. O problema, a nosso ver, é a leitura extremamente regionalista que se faz dessas obras, uma vez que ela omite todo o caráter revolucionário, dos moldes do Romantismo alemão e espanhol, além de desacreditar outras produções desses mesmos escritores.

Exemplo disso é a homenagem à Rosalía de Castro, realizada no *Liceo de Artesanos*, cerca de um mês e meio após sua morte, em que Emília Pardo Bazán lê seu

⁶ Quem assumiu sua obra poética entusiasticamente desde o princípio, a partir de *Cantares gallegos*, foi o povo galego: essa obra, mesmo o povo iletrado, e as duas posteriores, aqueles estratos cultos que se identificavam com o popular: poetas, emigrantes que ascenderam de nível cultural, estudantes, diversas pessoas com preocupações político-sociais. Se os círculos literários – críticos, acadêmicos, professores – tardaram em fazê-lo, para o desencargo deles, cumpre alegar não somente que ela não os frequentava senão, também, que sua temática ou, quando menos, sua ambientação resultava localista, para muitos, e mesmo pouco poética: a não poucos, a língua que adotou parecia-lhes um patoá rural e os costumes que cantava eram aqueles de uma camada social analfabeta, pobre e rude; até a paisagem que louvava tinha fama de feia (No prólogo a *Cantares gallegos*, comprovamos quanto preconceito teve que superar). (Tradução nossa).

estudo *La poesía regional gallega* (PARDO BAZÁN, 1892). O discurso de Pardo Bazán foi revisado e publicado em 1888, no volume *De mi tierra*, e não trata especificamente da obra rosaliana, senão de todo o movimento literário galego no século XIX, tendo como eixo central a obra *Cantares gallegos*. O trabalho de Pardo Bazán lhe rendeu estranhamentos com Manuel Murguía, porque a leitura que empreende da obra de Rosalía de Castro é bastante parcial e vinculada com sua posição política, contra a tendência separatista que se instalava em várias regiões da Espanha, como a Catalunha, o País Basco e a mesma Galiza.

A relação de Emilia Pardo Bazán com a obra de Rosalía de Castro é ambígua porque apesar de compartilharem a condição de mulheres, escritoras e galegas – para além de inúmeras preocupações sociais de seu tempo – as escritoras se contrapõem quanto às perspectivas que assumem para lidar com essas questões. Enquanto Rosalía faz uso da língua galega como estratégia política de reabilitação cultural de seu povo, Pardo Bazán opta pela escrita em língua castelhana, o que denota modos distintos de responder às configurações políticas da Espanha, bem como o tratamento estético que dão ao tema das desigualdades sociais. Assim, quando Rosalía trata da fome e da pobreza das classes baixas da Galiza, em galego, há uma tentativa de expressar o sofrimento desses sujeitos por meio de um código linguístico que acentua sua condição periférica. Ao passo que o uso do castelhano na obra de Pardo Bazán, para tratar das mesmas questões, pode ser uma estratégia de incluir os problemas locais da Galiza na pauta do Estado espanhol, como instituição política nacional e, portanto, responsável pela manutenção ou superação dessas mazelas.

Devido a essa diferença de ponto vista em relação à Galiza, porém, de modo contraditório, Pardo Bazán tende a considerar menor e sem importância toda a produção de Rosalía que não trata da Galiza; o mesmo faz com os outros escritores (SILVA, 2015, p. 32). Referir-se à produção literária galega do século XIX como “regionalista” é criar uma imagem dos textos e dos autores que os limita às circunstâncias e os confina ao seu espaço, corroborando sua posição periférica. Paralelamente, trata-se de desconsiderar as reivindicações do movimento provincialista em nome da unidade da pátria:

No nos extrañe, pues, la vehemencia con que la poesía se exalta á veces, llorando la emigración que diezma, los tributos onerosos que desangran, la mala administración que esquilma, la falta de progreso industrial que enerva, las calamidades todas que abruman al pueblo más valeroso en sufrir de cuantos España contiene. Y esperemos que jamás llegará á tomar cuerpo tangible ninguna idea contraria á la

*unidad de la patria, lo cual sería para las literaturas regionales cargo más grave que el de romper la del idioma y del pensamiento artístico nacional.*⁷ (PARDO BAZÁN, 1892, p. 41).

É importante notar que Pardo Bazán, embora elogie a literatura galega, no fim de seu discurso, admite que o uso da língua galega na expressão literária é uma ruptura em relação à língua nacional, o castelhano, e um fardo que os poetas devem carregar. Ademais, fala da preservação de um “pensamento artístico nacional”, mas parece não perceber que conceber a produção dos autores galegos como regionalista e os condenar por escrever em galego os exclui da nação, porque, neles, a escritora é incapaz de ver o nacional e o universal. Desse modo, o movimento dialético entre periferia e centro, na construção de um ideal nacional, também se faz presente na própria concepção de nação em disputa pelos partidários do provincialismo e seus detratores.

Como exemplo do posicionamento de Pardo Bazán (1982, p.29) perante a defesa da Galiza e da língua galega como meio de expressão artística de Rosalía de Castro, cabe sublinhar algumas linhas de seu discurso. Se por um lado, Emilia reconhece que, em *Follas novas*, o uso do galego para tratar de temas mais intimistas torna Rosalia uma poeta digna de toda estima, por outro, ela a acusa de reproduzir, nessa mesma obra, as queixas doentias da lírica do século XIX. Como outros críticos, Emilia Pardo Bazán centra-se nos *Cantares gallegos* – não há referência a *En las orillas del Sar* e sua análise aparece filtrada pelo seu posicionamento perante os movimentos nacionalistas da Galiza. Para Pardo Bazán esses fatos determinariam uma obra com fortes restrições, advindas da defesa do regionalismo, mas sobretudo, da língua galega, pois sabemos que muitas das grandes obras de Pardo Bazán também possuem detalhada ambientação na sua Galiza natal. A perspectiva restritiva de Pardo Bazán condensa várias vozes da crítica espanhola e seu discurso acaba por cristalizar a imagem da Rosalía de Castro como uma escritora regionalista, folclorista e galega dentro dessa mesma crítica.

No entanto, a distância entre as escritoras fica nitidamente menor quando se trata de abordar as preocupações sociais e a denúncia das desigualdades naquele momento histórico. Porém, o pensamento de Pardo Bazán, assim como o de Rosalía de Castro, não está isento de cair em certas armadilhas de seu tempo. Por isso, quando analisamos

⁷ Não nos estranha, pois, a veemência com que a poesia se exalta às vezes, chorando a emigração que dizima, os tributos onerosos que dessangram, a má administração que esgota, a falta de progresso industrial que enerva, todas as calamidades que abrumam o povo mais corajoso no sofrer dos quantos a Espanha contém. E esperemos que jamais chegue a tomar corpo tangível nenhuma ideia contrária à unidade da pátria, o que seria para as literaturas regionais um peso mais grave que o de romper a do idioma e do pensamento artístico nacional. (Tradução nossa)

o texto que a primeira constrói sobre a segunda, cabe sublinhar a reprodução de expressões essencialistas, típicas do feminismo ocidental ao longo do século XIX:

*Observan los aficionados á recoger tradiciones, coplas y cuentos populares, que los hombres, por inteligentes y cultos que sean, no son aptos para transmitírselos, mientras las mujeres se los comunican con singular exactitud. Y es que el alma de la mujer, acaso por su contacto con la niñez, está más cerca del alma ingenua del pueblo; que es más capaz de comprenderle, de entrar en su orden de ideas, de interesarse por las pequeñeces que le preocupan. Ese es el principal encanto de Rosalía: haber expresado como poeta lo que entendió como mujer: y no creais que es cosa tan fácil, después de penetrar en el cerebro de la moza que va á la foliada ó lleva la vaca al pasto, interpretar su pensamiento en forma poética, que no parezca al lector artificiosa y falsa.*⁸ (PARDO BAZÁN, 1892, p. 28)

A infantilização da mulher não é uma proposta nova. Ela se plasma no discurso bíblico ou nos textos da Antiguidade clássica e compõe, com escassas mudanças, a misoginia medieval. A igualdade apregoada pela Ilustração não questiona a desigualdade entre homens e mulheres, e Rousseau (VARELA, 2008) reconstrói velhos tópicos para novos tempos, o que lhe vale o apelido de “pai da misoginia moderna” entre a maioria das pensadoras feministas. O processo de infantilização da mulher incide no questionamento de sua capacidade e independência em todos os níveis de sua existência, fato que inclui a sua criação e o lugar que ocupam suas obras no cânone estabelecido. Quando Emilia Pardo Bazán repete esse tópico, ela reforça, sem saber, uma das bases mais poderosas do patriarcado antigo e moderno e se utiliza das armas de seus detratores e críticos contra outra mulher. No entanto, malgrado esse posicionamento, Pardo Bazán expôs, com total clareza e determinação, sua defesa da educação e da liberdade da mulher, fato que lhe custou a animosidade e violência de muitos de seus críticos e um papel de destaque na construção do feminismo na Espanha. “*La gran rebelde*” foi igualmente, de acordo com Varela (2008, p. 110) “*la primera mujer en recibir una cátedra de Literatura en la Universidad Central de Madrid —que nunca pudo ejercer—, y la que más sacó los colores a la Real Academia Española*”⁹.

⁸ Observam os aficionados por recolher tradições, coplas e contos populares que os homens, por mais inteligentes e cultos que sejam, não são aptos para transmiti-los, enquanto as mulheres os comunicam com singular exatidão. É que a alma da mulher, devido ao seu contato com a infância, está mais próxima da alma ingênua do povo; é mais capaz de lhe compreender, de entrar na sua ordem de ideias, de se interessar pelas miudezas que o preocupam. Esse é o principal encanto de Rosalía: ter expressado como poeta o que entendeu como mulher: e não pense que é coisa fácil, depois de penetrar na mente da moça que vai à folia ou levar a vaca ao pasto, interpretar seu pensamento de modo poético, que não pareça artificiosa e falsa ao leitor. (Tradução nossa)

⁹ A primeira a receber uma cátedra de Literatura na Universidade Central de Madri – que nunca pode exercer –, e a que mais constrangeu a Real Academia Espanhola. (Tradução nossa)

A denúncia da opressão feminina expressa pelas duas autoras caminha, simultaneamente, com outras lutas sociais. Assim, enquanto Rosalía de Castro denuncia graves problemas da sociedade galega (como a emigração impulsionada pela fome e pela miséria, intensificadas pelo conservadorismo da igreja e da nobreza galegas, avessas ao progresso e à modernização), Emilia Pardo Bazán introduz a estética naturalista e inaugura a personagem do proletariado na literatura espanhola. Finalmente, assim como Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán vê pautada a crítica à sua produção por seu posicionamento de resistência e confronto frente às desigualdades sociais, dentro e fora de sua obra:

*La escritora comienza a publicar novelas con reconocimiento del público hasta que escribe unos artículos sobre el naturalismo que resultan muy polémicos y la colocan en el centro de todas las críticas. No sólo literarias, claro: se le reprocha que esté casada, que tenga hijos, que sea mujer, en definitiva. La presión es tal que su marido, hasta entonces cómplice y admirador de su obra, le exige que abandone la literatura. Pardo Bazán elige abandonarlo a él y el matrimonio se separa.*¹⁰ (VALERA, 2008, p. 111)

Ambas as escritoras resistem e criam literatura, reafirmando essa resistência. Porém, o que se sobrepõe à imagem da “*gran rebelde*”, no caso de Rosalía de Castro, é o arquétipo da mãe. De fato, em 1891, a imagem da *nai* galega se completa com um evento inusitado e sem precedentes na Galiza: o corpo de Rosalía é exumado no cemitério de Iria Flavia, trasladado a Santiago e novamente sepultado no mausoléu criado pelo escultor Jesús Landeira, junto à capela da Visitación, do Convento Domingos de Bonaval, hoje nomeado *Panteón de Galegos Ilustres*. No ensaio *A recepción popular de Rosalía*, Carlos Balañas (1986) discorre sobre esse evento e sua relevância para a construção da imagem de Rosalía como um símbolo galego.

O crítico afirma que há dois tipos de escritor popular: o primeiro é o que goza de popularidade, atinge leitores afastados da literatura e até aqueles com poucos critérios para avaliar um texto em relação aos seus recursos estéticos; o segundo diz respeito ao escritor que assume o *ethos* profundo de uma comunidade étnica: o artista dá expressão a esse povo e se produz uma identificação afetiva, o povo sente que aquele é seu poeta e o poeta sente que aquele é seu povo. Quanto à recepção, entre pessoas cultas, ela acontece por trocas dentro de um mesmo nível, mas, entre pessoas que não têm o hábito

¹⁰ A escritora começa a publicar novelas com reconhecimento do público até que escreve alguns artigos sobre o naturalismo muito polêmicos e que a colocam no centro de todas as críticas. Não apenas literárias, é claro: condenam-lhe por estar casada, ter filhos, ser mulher, em suma. A pressão é tal, que seu marido, até então cúmplice e admirador de sua obra, exige que abandone a literatura. Pardo Bazán escolhe abandoná-lo, e o casal se separa. (Tradução nossa)

de leitura de textos literários, produz-se certa adequação, em termos de interpretação, e esse é um fenômeno cultural altamente significativo e importante tanto para a sociedade receptora como por condicionar e influir na aceitação culta (BALIÑAS, 1986, p. 165).

Rosalía de Castro, afirma Baliñas (1986), não era frequentadora dos círculos literários que ditavam as tendências, mas, ainda em vida, teve certo reconhecimento de sua obra. A recepção do público ocorreu de modo lento e solene, mas sua morte provocou grande comoção. Diversos jornais galegos fizeram do trágico evento uma notícia de destaque e, cerca de um mês depois, uma revista galega no Uruguai propunha uma homenagem coletiva a Rosalía. Em seguida, sabe-se da homenagem no *Liceo de Artesanos*, e de manifestações de grupos e associações galegas na América, como a ideia de trasladar seus restos mortais a uma sepultura erguida por iniciativa popular, levada a cabo com a ajuda da *Asociación Regionalista da Galiza* e de outros grupos de Santiago de Compostela.

Segundo Baliñas (1986), o traslado do corpo foi, em si, um ritual de várias etapas e com significativa audiência. Sucedeu-se a exumação do corpo, o transporte de Padrón a Santiago, a recepção com autoridades de toda estirpe, uma breve homenagem literária na Praça da Universidade, o velório na Igreja de San Domingos, até o enterro no dia seguinte. Por ocasião do traslado, publicou-se a primeira homenagem literária coletiva, seguida de outras duas em Buenos Aires, em 1897, e em Santiago, em 1899. “*Ora ben, a iniciativa non teria prosperado sen a popularidade e o respeito xeral que había pola poeta, ben evidenciado os días do traslado, cando a cidade enteira se botase à rúa para honra-la poeta*”¹¹ (BALIÑAS, 1986, p.167).

Mais adiante, o crítico afirma que, embora o traslado seja considerado um evento extraliterário de pouca importância, bem como de baixa qualidade literária os três folhetos de homenagem – muitas vezes, ocultos das biografias –, não cabe dúvida da eficácia propagandística que tiveram.

*Aquel maio de 1891 nacía o mito Rosalía, é decir, iniciábase esse processo, sempre enigmático e sutil, de sublimación da realidade polo que se esquecen as miserias e vulgaridades nas que puidera ter caído a persoa para, dela, reluzar soamente o ideal que nela se quere ver.*¹²

¹¹ Ora bem, a iniciativa não teria prosperado sem popularidade e o respeito geral que havia pela poeta, bem evidenciado nos dias do traslado, quando a cidade inteira se pôs a rua para honrar à poeta. (Tradução nossa)

¹² Naquele maio de 1891 nascia o mito Rosalía, isto é, iniciava-se esse processo, sempre enigmático e sutil, de sublimação da realidade para que se esqueça das misérias e vulgaridades em que pudesse ter caído a pessoa para, dela, reluzir somente o ideal que nela se quer ver. (Tradução nossa)

Naqueles anos, a Galiza estava criando seus símbolos, seu hino e suas Academias e, num ato patriótico, reconhece em Rosalía de Castro o símbolo do seu *ethos*, um *ethos* único e indivisível que se exige de heróis e santos. Esse é, certamente, um dos episódios mais instigantes da crônica da mitificação de Rosalía de Castro, seja pelo acolhimento emblemático de *Cantares gallegos* no *Rexurdimento* e, por conseguinte, nos rumos tomados pelo movimento provincialista, seja pelas amarras estéticas e políticas que o próprio movimento impõe à obra rosaliana. Assim, tanto a periferia como o centro lançam um olhar turvo à produção literária de Rosalía, e a imagem da poeta nacional da Galiza, portanto, atende a interesses diversos na disputa do ideal de nação, nessa dialética entre centro e periferia.

1.4.2 Rosalía Castro de Murguía¹³: mãe e esposa

Em 1854, o poeta britânico Coventry Patmore publicou a primeira parte de seu poema *The Angel in the house*, estendido em mais três partes publicadas até 1862, em que narra o ideal de um casamento feliz. No poema, Patmore evoca as qualidades de sua esposa, representante do ideal de mulher da era vitoriana, abnegada e dedicada à criação dos filhos e aos cuidados da casa. Com isso, entra em circulação o termo “anjo do lar”, assim definido por Virgínia Woolf (2012, p. 3):

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo.

O *anjo do lar* é um ideal de feminilidade recorrente no século XIX (RÍOS LLORET, 2006, p. 182) e ainda nos posteriores e, de certo modo, está presente na construção da imagem de Rosalía de Castro, sobretudo pela voz de seu marido, o historiador Manuel Murguía. Muitos foram os escritos de Murguía que revelam sua extrema admiração por Rosalía como mulher e como artista. A qualificação da obra rosaliana por parte de Murguía está presente desde a resenha de *La Flor* até seus últimos

¹³ Embora a crítica rosaliana não utilize o nome da autora seguido do sobrenome de seu marido, Murguía, optamos por acrescentar referido sobrenome para delimitar a construção da imagem de mãe e esposa.

escritos, assim como é conhecido seu incentivo e o empenho para que Rosalía publicasse seus textos. No prólogo à segunda edição de *En las orillas del Sar* (MURGUÍA, 1993, p.445), ele afirma que nas conversas com a esposa, dizia-lhe que ninguém no mundo faria jus à sua obra como ele. A estratégia tutelar, camuflada na fronteira entre uma declaração de amor e devoção, e o consolo diante de uma recepção crítica aquém das expectativas de Rosalía, faz com que Murguía assumira certo tom, ao referir-se à mulher, semelhante a uma hagiografia. Note-se a impressão de santificação que aparece no seguinte trecho:

*Porque se hubo ser sensible que al menor roce se sintiese herido, si hubo alguien que en los momentos de desgracia se irguiese altivo como héroe que antes de caer vencido intenta levantarse e luchar todavía, fue ella. En su sangre circulaba, en sus carnes palpitaba algo de indómito y superior que venía de su raza y parecía decirle: “¡Muere, pero sé digna de soportar la muerte!”. Y en esto pudo haber también quien la igualase, pero no quien le fuese superior.*¹⁴ (MURGUÍA, 1993, p. 447).

No mesmo prólogo, Murguía exalta o prazer de sua mulher perante a reclusão doméstica, cuidando dos filhos. Manuel Murguía e Rosalía de Castro constituem um casal da segunda metade do século XIX na Galiza e na Espanha. A princípio, não resulta estranho que ela seja descrita como uma mulher exemplar, protetora da família e do lar. No entanto, o papel de submissão matrimonial e a vida em função da instituição familiar, como tarefa inquestionável da mulher, são alvos de crítica na pena de Rosalía, tanto na poesia como na prosa, mais explicitamente em *Las literatas. Carta a Eduarda* e em seus *Lieders*. Se por um lado nos parece intrigante que sua prática se distanciasse tanto das ideias que propaga em sua obra, por outro, reconhecemos nessa situação um exemplo considerável das dificuldades das mulheres de então (e de agora) em superar a lógica patriarcal que as condiciona. No caso de Rosalía, e de muitas outras mulheres, a literatura desvela-se, pois, como um espaço de independência e de contestação, como notam Sandra Gilbert e Susan Gubar (1998), quando abordam as produções de autoria feminina em língua inglesa ao longo do século XIX.

A progressiva santificação de Rosalía parece o movimento que se opõe a esse reduto de liberdade e resistência que a escrita promove, e os alicerces dessa construção

¹⁴ Porque se houve ser sensível que ao menor atrito se sentisse ferido, se houve alguém que nos momentos de desgraça se erguesse altivo como herói que antes de cair vencido tenta se levantar e lutar, foi ela. Em seu sangue circulava, em sua carne pulsava algo de indômito e superior que vinha da sua raça e parecia lhe dizer: “Morre, mas seja digna de suportar a morte!”. E nisto pode haver também quem lhe igualasse, mas não quem lhe superasse. (Tradução nossa)

encontram-se no texto de Murguía que adequa a imagem de sua esposa – exemplar – aos moldes da mulher ideal no século XIX. Manuel Murguía pode ter construído esse retrato para amenizar as críticas direcionadas à obra rosaliana que incidem, justamente, na adequação do texto ao sexo da escritora, mulher. Tal fato, para nós, permanece ainda latente em críticas posteriores que indagam a intimidade da autora, aspecto amplamente dispensável para a análise de obras de autoria masculina. Porém, das motivações de Murguía para construir o templo em que se apaga a imagem de uma mulher autônoma, emancipada e revolucionária, em prol da boa mãe e esposa temente a Deus – além de profundamente triste e debilitada – somente cabem especulações.

Murguía parece ser a única voz “autorizada” para construir a Rosalía fisiológica, psíquica, humana. Mesmo que possamos questionar a imparcialidade do julgamento do esposo, quase nada há para dialogar ou contrapor a essa perspectiva. Desconhecemos dados biográficos consistentes que atestem a Rosalía emancipada ou a submissa. A rebeldia que tantos defendem só pode ser fruto de um exercício que vai da obra à vida, exercício que não carece de armadilhas e se torna, novamente, especulativo. Consciente ou inconscientemente, Murguía, tanto no papel que se confere de único crítico capaz de compreender a literatura de Rosalía quanto no seu famoso empenho por encorajá-la a criar (e publicar), passando pela visão monológica que dela construiu (e nos legou) parece deter e amarrar todos os aspectos da vida e da obra de sua esposa. O texto crítico de então e de hoje incide na generosidade do esposo, no seu papel decisivo para que Rosalía criasse e, portanto, fosse a escritora que ora estudamos – fato impensável quando essa mesma crítica aborda a obra de autoria masculina. Paralelamente, Murguía se beneficia e perpetua esse reduto de “poder” cada vez que a crítica insiste em incluir seu nome na historiografia e em ratificar, de algum modo, que não haveria Rosalía sem Manuel.

Essa imagem se corrobora na obra de outros estudiosos como Fermín Bouza Brey. O filólogo galego conduz seu estudo sobre Rosalía de Castro pelos limiares do ensaio literário ou mesmo da narração novelesca de exaltação lírica (BLANCO, 1992, 56). A dedicação que rendeu aos estudos da Galiza e, sobretudo, de Rosalía como expressão máxima do povo galego sinaliza não apenas sua dupla popularidade, mas um ato estético que, com a estratégia de reconstruir os mínimos detalhes de sua vida, a torna uma figura mítica do imaginário galego. A imagem, por conseguinte, reflete-se na crítica, uma vez que Bouza Brey enuncia a partir de uma posição de autoridade acadêmica. Exemplo disso é sua extensa narrativa sobre o procedimento místico de cura a que Rosalía teria sido submetida na tenra infância:

*Nadie hasta ahora ha fijado su atención en los saborosos datos que nos ofrece Murguía respecto a la débil naturaleza de Rosalía, ni a una ritualidad curativa popular a que fue sometida en su niñez. [...] a Rosalía de Castro, en su infancia, la colocaron moribunda sobre un sepulcro en el cual se realizó el prodigio de devolverla viva por la virtud que tenía dicha yacija.*¹⁵ (BOUZA BREY, 1985, p. 62-63)

A anedota recuperada por Bouza Brey nos parece pouco relevante para refletir sobre a obra rosaliana como objeto estético, mas de extrema importância para sua mitificação como poeta galega, uma vez que o episódio de cura mística a conecta aos costumes e tradições mais primitivas, garantindo certo “poder divino”. Rosalía é apartada da ordem natural dos acontecimentos, habita a esfera do sobrenatural, sua vida é extraordinária. As palavras de Brey também deflagram o caráter frágil de Rosalía, em consonância com a imagem debilitada que dela faz Murguía em diversas situações.

Sobre a “natureza débil” de Rosalía, cabe fazer algumas considerações. Primeiramente, cabe afirmar que a expectativa de vida para ambos os sexos, na Galiza da segunda metade do século XIX, não ultrapassa os 45 anos (PRADAS, 2005, p. 274), de modo que a escritora, apesar de suas doenças, viveu mais do que a média das mulheres de seu tempo. Em segundo lugar, a sua suposta fragilidade não é aleatória, mas oriunda de diversos discursos. Assim, na Espanha como fora do país, naquele período, o discurso médico-psiquiátrico se apresenta, quase sempre, ao amparo do poder, e assume a função de disseminar representações arbitrárias da fisiologia da mulher que, com o tempo, foram assumidas como naturais. A associação do aparelho reprodutor da mulher a distúrbios psíquicos, o desenvolvimento de técnicas de extirpação do útero e dos ovários e outras práticas além de causar furor na comunidade médica, influenciam na cristalização da ideia de que a mulher é naturalmente débil:

*Entre todos los aparatos orgánicos quizás no hay otro que domine tanto al cerebro, así en estado normal como en el de enfermedad, como el aparato genital de la mujer. Desde antiguo, y la posterior observación lo confirma plenamente, se dice, con mucha verdad, que la mujer es lo que es, sólo por el útero.*¹⁶ (DIÉGUEZ GÓMEZ, 1999, p. 645)

¹⁵ Ninguém, até agora, deu atenção aos saborosos dados que nos oferece Murguía a respeito da débil natureza de Rosalía, nem a um ritual curativo popular a que foi submetida quando criança. [...] Na infância, colocaram Rosalía de Castro moribunda sobre um sepulcro no qual se realizou o prodígio de devolvê-la viva pela virtude que possuía o dito jazigo. (Tradução nossa)

¹⁶ Entre todos os aparelhos orgânicos talvez não haja outro que domine tanto o cérebro, tanto no estado normal como na enfermidade, como o aparelho genital da mulher. Desde antigamente, e a posterior observação o confirma plenamente, se diz, com razão, que a mulher é o que é apenas pelo útero. (Tradução nossa)

A causa da morte de Rosalía de Castro, como atestado por seus biógrafos, é o câncer de útero. Se aceitamos o exposto acerca da identificação do aparelho reprodutor feminino com o estado psíquico como verdade, a doença de Rosalía parece justificar sua tristeza profunda, certa loucura, por vezes versificada ou refletida no anseio pela emancipação feminina, presente nos momentos mais críticos da sua produção literária. A fragilidade física e, portanto, racional da mulher foi também um argumento recorrente entre os discursos hegemônicos do Iluminismo, da Igreja Católica e das Ciências para limitar seu acesso ao espaço público e, por conseguinte, aos direitos civis. No caso específico de Rosalía de Castro, vê-se que nem a intelectualidade galega, responsável pelos primeiros escritos acerca da autora, pode transcender os códigos de regulação de conduta presentes nesse tipo de categorização dos indivíduos.

Quanto à “profunda tristeza” de Rosalía de Castro, amiúde usada para explicar a poesia de *En las orillas del Sar*, é possível confrontá-la a partir da afirmação de Gala Murguía de Castro, filha da escritora, ao biógrafo Victoriano García Martí: “*Desmienta usted que madre era triste. Era alegre, muy alegre, y extremadamente acogedora y simpática.*”¹⁷ (COSSÍO, 1985, p. 55).

A imagem de uma Rosalía triste e depressiva parece conter, ao menos, três orientações explicativas: a primeira tenciona enquadrar a escritora e sua obra nos moldes de comportamento adequado às mulheres do século XIX, como já mencionamos; a segunda, identificar as heroínas tristes que povoam a obra rosaliana com a própria escritora; e a terceira, conferir-lhe o espírito de época, a expressão do ultrarromantismo desdobrada na angústia do *fin de siècle*.

Se, no século XIX, tivemos as vozes de Murguía e Bouza Brey em prol de uma Rosalía triste que pautaram certas leituras de seus textos, no século XX, há uma grande variedade de críticos que continua confundindo pessoa e texto. O estudo de Marina Mayoral (1974), apesar de permitir uma aproximação significativa de temas recorrentes na poesia rosaliana – como as sombras, a religiosidade ambígua, os laços com a tradição pré-romana ou o reconhecimento dos vínculos da lírica rosaliana com o social –, é exemplar dessa confusão entre a voz de Rosalía de Castro e a voz autoral, o eu lírico, como se verifica no trecho a seguir:

Lo cierto es que en este momento – En las orillas de Sar es su última obra – Rosalía ha llegado ya a tal grado de comunicación con el mundo de las sombras que habla de ellas con absoluta naturalidad.

¹⁷ Desminta que minha mãe era triste. Era alegre, muito alegre, e extremamente acolhedora e simpática. (Tradução nossa)

*Cuando nos dice “¡Qué extrañeza entre los muertos!”, tenemos la impresión de que lo hubiera comentado amigablemente con ellos.*¹⁸
(MAYORAL, 1974, p. 72, grifo nosso)

Esse tipo de confusão é recorrente na pesquisa de Mayoral, fato que reflete a incidência da biografia da autora à hora de interpretar seus textos. Críticas como Catherine Davies (1986) e Teresa Valdivieso (1986) já destacaram a forte tendência de associação entre a vida da escritora galega e sua obra. Trata-se de uma proposta com base no biografismo que extrapola os limites da crítica literária do século XIX, altamente biográfica, e contamina as leituras empreendidas já no século XX. Esse fato, porém, não é exclusivo da leitura da obra de Rosalía e incide sobre outras escritoras.

A vida de Rosalía atinge o texto, mas também não são raros os trabalhos que atribuem traços de personalidade à Rosalía a partir de leituras de sua poesia, e voltam para a criação, novamente, como no caso, bastante curioso, do estudo realizado por Alberto Machado da Rosa (1985, p. 51). Ele permite-se especulações a respeito da vida sexual de Rosalía e sobre a suposta desonra de uma relação de juventude mal resolvida, fatos que determinam o teor desesperançado de sua obra. O problema maior, a nosso ver, é o alcance de referida especulação, visto que décadas mais tarde, um crítico estadunidense repete essa história e, a partir dela, faz sua análise de *En las orillas del Sar* (VALDIVIESO, 1986, p. 156).

A autoria feminina torna-se um aspecto essencial dos estudos feministas modernos nas suas mais variadas propostas. A presença do *eu* que escreve, desvelada por uma consciência latente acerca de seu papel social é, para nós, uma leitura profícua, capaz de suscitar o questionamento de categorias estabilizadas por discursos hegemônicos. No entanto, entre o ser e sua representação artística está a linguagem, de natureza metafórica e insuficiente para alcançar o ser em si, fato que não deixa de ser igualmente analisado por outras pensadoras feministas. Com isso, queremos dizer que julgar a expressão do sofrimento na poesia de Rosalía como o estado de ânimo ou a essência da autora é uma leitura limitada e de frágil sustentação. Assim como as leituras folcloristas dos *Cantares*, a tendência biografista de parte da crítica rosaliana reduz o texto a uma condição restrita a supostas vivências que carecem de qualquer objetividade documental, que não seja a própria obra. Ao caráter empobrecedor, cabe acrescentar a intromissão em espaços pessoais da escritora que ela mesma preservou e, portanto, a

¹⁸ O certo é que neste momento – *En las orillas del Sar* é sua última obra – Rosalía alcançou tal grau de comunicação com o mundo das sombras que fala com elas com naturalidade absoluta. Quando nos diz “Que estranheza entre os mortos!”, temos a impressão de que havia conversado amigavelmente com eles. (Tradução nossa)

nosso ver, merecem permanecer desse modo, mesmo que o objetivo seja construir a imagem de uma Rosalía humana e sexualizada frente ao mito da triste santinha galega.

1.4.3 Rosalía de Castro: mulher e escritora

Na década de 1970, começam a surgir trabalhos críticos de orientação feminista sobre a produção rosaliana. A importância desses trabalhos é, inicialmente, resgatar obras pouco discutidas pela crítica e propiciar uma nova leitura dos textos de Rosalía de Castro distanciada da crítica canônica e atenta às questões de gênero que permeiam sua literatura.

Os textos em prosa, em que a escritora galega apresenta mais explicitamente a discussão a respeito da condição da mulher no século XIX, ganham destaque. Muitos artigos interessados em revisar a imagem da mulher na obra de Rosalía foram publicados nas *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e seu tempo* (1986). Os pontos altos dessa proposta são certa ruptura com o biografismo em favor da dimensão social do ser mulher e a atividade metacrítica questionadora das chaves de leitura já fixadas a respeito de sua obra. A imagem de uma Rosalía consciente da sua condição de mulher numa sociedade patriarcal começa a se construir.

Efetivamente, a escritora viveu um período de consolidação de lutas históricas do movimento feminista que, na categorização espanhola, se divide em ondas nem sempre coincidentes com a classificação no Brasil. Rosalía vivenciou a primeira onda, pautada no acesso à educação formal da mulher, e a segunda onda, a sufragista. Até o momento presente, desconhecemos qualquer indício da participação de Rosalía em grupos feministas organizados em prol dessas causas, mas é evidente que sua produção literária incorpora o sentimento pós-revolução francesa de emancipação feminina. Como citado anteriormente, as primeiras publicações de Rosalía já denunciam a condição da mulher na sociedade do século XIX. Em *Lieders* (CASTRO, 1993a), a voz narrativa, em tom de manifesto, clama por liberdade, questiona a organização social que oprime a mulher e ironiza o discurso da inferioridade física e psíquica. Todas essas preocupações são reelaboradas estilisticamente por meio de personagens femininas e vozes poéticas em conflito direto com a estrutura patriarcal da sociedade espanhola.

Em 1976, Nidia Díaz publicou seu estudo crítico *La protesta social en la obra de Rosalía*. Antes de Díaz outros críticos já reconheceram a estreita relação dos escritos rosalianos com a sociedade do seu tempo, no entanto, é Nidia Díaz que se dedica a uma leitura minuciosa e reveladora dos tantos aspectos sociais abordados por Rosalía no

âmbito da prosa e da poesia. No capítulo dirigido à condição da mulher, Díaz afirma (1976, p. 53) que Rosalía se tornou uma precursora da defesa dos direitos da mulher na Espanha, não porque tomou uma bandeira revolucionária, senão porque alçou sua voz para denunciar o estado de dependência da mulher e o desdém de que era alvo a mulher literata.

A condição da mulher e a condição da mulher escritora são dois eixos sólidos da obra rosaliana. Assim, em *Follas novas* (CASTRO, 1993b), dedica uma série de poemas “às viúvas de vivos e de mortos”; em *Cantares Gallegos* (CASTRO, 1993a), é uma jovem galega a responsável por cantar a Galiza; Teresa, personagem de *La hija del mar* (CASTRO, 1993a), é descrita como poeta devido à sensibilidade aflorada e profunda tristeza na mirada para o mundo; Mara, de *Flavio* (CASTRO, 1993a), escreve poesias na solidão e silêncio da noite, em *Las literatas. Carta a Eduarda* (CASTRO, 1993a), a voz narrativa explicita os conflitos da mulher escritora. São estes alguns dos muitos exemplos que poderiam ser extraídos de sua obra a respeito da mulher escritora no século XIX.¹⁹

Apesar de reconhecer esse aspecto da produção rosaliana, Nidia Díaz afirma (1976, p. 54) que Rosalía denuncia as deficiências sociais, mas não apresenta um programa de reivindicações ou possíveis soluções, ela apenas traz à tona a situação de injustiça. Devemos concordar com Díaz a respeito da dificuldade de identificar uma sistematização de possíveis soluções às denúncias feitas pela voz poética inscrita nos textos literários de Rosalía. Talvez o programa do Provincialismo galego, movimento de que participou na vida adulta, indique as soluções que sua literatura parece ocultar²⁰. Entretanto, os recorrentes exemplos relacionados acerca da mulher escritora como tema da obra de Rosalía e que revelam, de fato, uma intensa preocupação em discutir o assunto, se constroem artisticamente enquanto boicotam as instituições responsáveis pela opressão da mulher, como o matrimônio, a Igreja Católica e, no caso das escritoras, o mercado editorial e a crítica literária.

A escrita literária para as mulheres se configura como um espaço de independência, tanto na obra de Rosalía de Castro, como se vê também no ensaio *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf (1994) décadas mais tarde. As pesquisadoras Sandra

¹⁹ Em *A mulher na obra de Rosalía de Castro* (SILVA, 2015), analisamos a estratégia metalinguística de Rosalía de Castro para problematizar as condições de produção literária da mulher no século XIX.

²⁰ No item 1.4.1, tratamos em linhas gerais do Provincialismo. Assim como muitos intelectuais galegos, Rosalía de Castro e Manuel Murguía atuaram, por meio de suas produções artísticas e pesquisas científicas, na revalorização da língua, da cultura e da história galegas com o intuito de emancipar-se do domínio espanhol. Identificar, exaltar e elaborar esteticamente os valores do oprimido, como estratégia de emancipação, a nosso ver, constitui a militância política e artística de Rosalía de Castro.

Gilbert e Susan Gubar (2008, 2017), ao revisar a conceituação de Harold Bloom sobre a formação do cânone ocidental, destacam o fato de que as mulheres escritoras estão isoladas em relação a precursores, buscam por irmãs antecessoras e sucessoras, por um público feminino, enquanto lidam com o temor da autoridade patriarcal na arte e a impropriedade da criação feminina. Nota-se que os conflitos da escrita feminina analisados por elas apontam para um encontro solidário entre mulheres escritoras e leitoras, assim como o encontro consigo mesmas, porque, na escrita e na leitura, resistem aos papéis de submissão a que estão, culturalmente, condicionadas.

Nesse sentido, em 2012, as pesquisadoras Helena González Fernández, da Universidade de Barcelona, e María do Cebreiro Rábade Villar, da Universidade de Santiago de Compostela, organizaram a publicação do livro *Canon y subversión: La obra narrativa de Rosalía de Castro*, composto por nove ensaios voltados para a discussão das relações da obra narrativa de Rosalía com a produção literária e crítica de seu tempo, bem como a construção de uma tradição literária de autoria feminina desvinculada dos padrões canônicos patriarcais. A primeira parte do livro é dedicada a responder à pergunta “O que é uma autora?”. Para tanto, aborda-se o caráter paradoxal e dialético da autoria de Rosalía de Castro, visto que para a historiografia espanhola ela está à margem, ao passo que para a literatura galega ela escreve desde o centro. A partir da dialética entre centro e periferia, as tensões autorais são analisadas como consequências do processo de mitificação da escritora galega. A argumentação se constrói em torno do bilinguismo relacionado à prosa, a singularidade da narradora em castelhano e o abandono da escrita literária em galego, o que lhe permite afirmar-se como mulher escritora à margem dos modelos disponíveis (GÓNZÁLEZ FERNÁNDEZ; RÁBADE VILLAR, 2012, p. 18).

Por fim, destacamos também as pesquisas de María Pilar García Negro, professora e pesquisadora da Universidade da Corunha, dedicada à produção literária de Rosalía de Castro. Entre muitos artigos, conferências e capítulos de livros, em 2006 García Negro publicou um trabalho de desconstrução da imagem mítica de Rosalía e uma relação de núcleos significativos do feminismo na obra da escritora galega:

Esta recurrencia, esta preocupación feminista, es medular en su obra, de principio a fin. Constituye una especie de columna vertebral alrededor de la cual se articulan diversos discursos poéticos y narrativos. Su feminismo es correlato lógico de su posición vital, filosófica y política en la vida. Actualiza la célebre sentencia de

Fourier: “El grado de emancipación de la mujer es la medida natural de la emancipación en general”.²¹ (GARCÍA NEGRO, 2006, p. 350)

A pesquisadora demonstra como toda a obra de Rosalía de Castro é marcada pela denúncia da condição de submissão das mulheres e argumenta em benefício da construção de uma imagem de Rosalía de Castro histórica, não histórica; textual, não legendária; de carne e osso, não interessadamente santificada em falso; galega e universal, profundamente humana e, por isso, inteligível por pessoas da Humanidade tão distantes e tão diversas (GARCÍA NEGRO, 2006).

1.5 Rosalía de Castro em língua portuguesa

A primeira notícia que se tem de uma tradução para a língua portuguesa de um texto rosaliano remonta ao ano de 1873, com a publicação no jornal lisboeta *Diario Ilustrado* de *O gateiro*, poema traduzido por Luis Augusto Palmerim. Conforme expõe Xosé Manoel Dasilva (2004), a tradução de Palmerim é bastante cuidadosa quanto à manutenção da métrica, do ritmo e das rimas, além de apresentar-se liberta das amarras da literalidade, o que indica a notável intenção de que os leitores portugueses pudessem ler o texto rosaliano com fluidez, sem se deparar com elementos linguísticos e culturais alheios.

O que salta aos olhos não são precisamente aqueles versos em que a voz do tradutor parece cantar junto ou mais alto que a voz da poeta, mas a nota introdutória à tradução. Apesar de Palmerim reconhecer na poesia rosaliana certo caráter revolucionário em termos de crítica política, característica pouco explorada pela crítica da época, o protagonismo de Murguía torna Rosalía mera coadjuvante. O tradutor e poeta Palmerim, em nosso entender, tenta justificar a escrita dos *Cantares gallegos* pelas pesquisas historiográficas de Murguía, dando mais destaque a este, que seria a própria causa, que aos *Cantares*, consequência natural ou motivada pela relação conjugal de Murguía e Rosalía.

Nessa perspectiva, a voz de Manuel Murguía parece autorizar a voz de Rosalía de Castro numa dimensão tutelada da escrita de mulher. Em caso extremo, a própria escritora problematiza essa questão em *Las Literatas. Carta a Eduarda* (CASTRO,

²¹ Esta recorrência, esta preocupação feminista, é medular em sua obra, do princípio ao fim. Constitui uma espécie de coluna vertebral ao redor da qual se articulam diversos discursos poéticos e narrativos. Seu feminismo é correlato lógico de sua posição vital, filosófica e política em vida. Atualiza a célebre sentença de Fourier: “O grau de emancipação da mulher é a medida natural da emancipação em geral”. (Tradução nossa)

1993a), quando diz que não são raros os casos em que se afirma ser a produção de uma mulher ditada por seu marido, ou mesmo fruto de sua autoria. Essa é mais uma estratégia para deslegitimar a produção literária da mulher, fundamentada no discurso, agora, patriarcal iluminista que a relaciona à Natureza e, por isso, portadora de baixa capacidade intelectual.

No artigo *Veinticuatro poemas de Rosalía de Castro traducidos al portugués en el siglo XIX*, o crítico Dasilva (2014) apresenta outros poemas rosalianos traduzidos e publicados em periódicos portugueses no século XIX e início do XX. As análises apresentadas por Dasilva abrem caminhos para a leitura dessas traduções a partir do proposto pelo teórico alemão Schleiermacher (2007). No entanto, não houve um trabalho sistemático de um único tradutor, que nos ofereça a visão de um projeto tradutório.

O mesmo ocorre em terras brasileiras que, apesar de certo conhecimento acerca da obra de Rosalía de Castro entre os poetas do século XX e da tradução de alguns poemas²², somente a partir da década de 1960, publicam-se antologias poéticas de textos rosalianos traduzidos ao português: *Poesia*, tradução e organização de Eclea Bosi, publicado em 1966, reeditado e revisado em 1987. Em 1985, Ernesto Guerra Cal publica igualmente sua *Antologia poética. Cancioneiro rosaliano*, e quase duas décadas mais tarde, Andityas Soares de Moura Costa Matos (2004), *A rosa dos claustros*.

Por serem essas as únicas obras que, até agora, reúnem textos selecionados e traduzidos da produção de Rosalía, analisaremos, a seguir, cada uma delas, visando ao exame de um possível projeto tradutório, além das aproximações e dos distanciamentos que as traduções apresentam em face daquelas imagens da escritora galega, previamente construídas pela crítica literária e aqui sistematizadas em três categorias. Ademais, é nosso objetivo, como dissemos, delimitar a importância dessas traduções na construção de um campo de estudos críticos sobre a obra de Rosalía de Castro.

²² Henriqueta Lisboa e José Paulo Paes traduziram alguns poemas de Rosalía de Castro.

**2. *Poesia*: diálogo poético entre Rosalía de Castro e
Ecléa Bosi**

No prólogo de *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a, p. 487), Rosalía de Castro pede desculpas pelo atrevimento de seu trabalho, pelas falhas ortográficas e, talvez, por não conseguir alcançar por completo seu objetivo de cantar as belezas da Galiza e de seu povo. Muitas mulheres escritoras, no século XIX, começam assim suas obras, desculpando-se por escrever, desculpando-se por tentar ocupar o espaço da escrita que lhes foi negado até então. As academias no ocidente, que plasmam sua ciência por meio da escrita, também foram espaços avessos às mulheres, como afirma Ecléa Bosi²³, nas memórias de seu encontro com a obra rosaliana e na tentativa de buscar informações sobre a escritora galega nos “templos acadêmicos”. Rosalía e Ecléa se encontram na poesia, na mirada ética frente à cultura popular e no senso de justiça que move o trabalho e a luta. Desses encontros, nasce a primeira antologia de poesia rosaliana traduzida no Brasil, objeto de análise deste capítulo.

A professora emérita da Universidade de São Paulo (USP), Ecléa Bosi, nascida em São Paulo no ano de 1936 e falecida na mesma cidade em 2017, é conhecida por investigar questões cruciais para os estudos sociológicos tais como a classe operária e os idosos, quanto à cultura e à memória. Ela dirige seu olhar a grupos fragilizados, absortos numa sociedade em constante e excludente transformação, trajetória acadêmica e de vida pautada e reconhecida pela Psicologia e as Ciências Sociais.

Dentre os muitos prêmios e homenagens que recebeu, Ecléa Bosi foi condecorada com o título de Professora Emérita da USP e, em 2009, ganhou o Prêmio Internacional *Ars Latina* pelo conjunto de sua obra. A filósofa Marilena Chauí (2008), convidada para prestar-lhe homenagem, recupera passagens da obra e do pensamento de Ecléa para explicar a relação intrínseca entre trabalho intelectual e militância, ressaltando as reflexões sobre a criação de uma cultura propositiva, da pesquisa que gera ações concretas.

A indagação de Ecléa e a busca de uma resposta configuram uma tomada de posição ética e política sobre a atividade intelectual e a pesquisa científica como militância, compromisso de luta contra a violência cotidiana da sociedade capitalista, em geral, e da brasileira, em particular. [...] O sinete de Ecléa não se restringe, porém, a dar visibilidade ao invisível e voz ao silêncio, mas prossegue como uma ação transformadora. Da pesquisa sobre a leitura das operárias

²³ Conferir Anexo A p. 223

paulistanas nasce uma política cultural de leitura com a formação das comunidades de leitores e da reinvenção do espaço público das bibliotecas, trabalho de que tive a honra de participar quando Ecléa propôs a realização deste projeto no período em que, na Secretaria Municipal de São Paulo, pude contribuir para concretizá-lo. Da pesquisa sobre a memória dos idosos nasce a Universidade Aberta à Terceira Idade, cujo objetivo é possibilitar ao idoso aprofundar conhecimentos em alguma área de seu interesse e, simultaneamente, trocar informações e experiências com os jovens, reatando o fio do tempo para refazer o tecido que entrelaça passado e presente. (CHAUI, 2008, p. 17-18)

Como intelectual orgânica, Ecléa Bosi reveste seu trabalho de práxis, ao gerar espaços onde a voz de grupos historicamente silenciados ecoe e promova ações, em termos de políticas públicas, direcionadas às demandas apresentadas por esses grupos. Em certa medida, Ecléa e Rosalía se aproximam quanto à relação que mantêm com as massas, já que constroem suas leituras pela identificação e/ou pertencimento. Ecléa observa indivíduos marginais do contexto urbano de São Paulo no século XX; Rosalía observa esses indivíduos no ambiente rural da Galiza do século XIX. Ambas desencravam esses grupos do esquecimento social e lutam para que tenham espaço e protagonismo na narrativa histórica; seja no campo da ciência, seja no campo da arte.

A relação entre Ecléa Bosi e a obra de Rosalía de Castro se estreita no ano de 1966, quando Ecléa, recém-graduada em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da USP, publica a tradução de uma série de 30 poemas da escritora galega, intitulada *Poesias*. Em *Rosalía no Brasil: memória de um trabalho*, Ecléa Bosi²⁴ relata a dificuldade de encontrar um editor:

Rosalía era quase ignorada no Brasil, e os editores, como sabem, arpejam-se todos ao ver chegar às suas mesas maços de poesia... Entre outros amigos, Lygia Fagundes Telles tentou influenciar corações tão duros, mas em vão. Finalmente, deu-se o encontro com um revolucionário galego, dono de uma livraria, que fez imprimir a antologia sob a rubrica Editora Nós – Publicações Galiza Ceibe, 1966. Alto e magríssimo, desprendido e sonhador Quixote da Galiza, (era este seu apelido em São Paulo), olhou para a moça que lhe estendia um caderno, leu os originais e decretou a edição. Era um exilado político que em sua simpática livraria irradiava convicções libertárias na época mais negra da repressão brasileira: Xosé Peres de Velo.

Na década de 1960, há no Brasil certa efervescência cultural, fruto de dois decênios de democratização, que se consolida, de fato, na década seguinte, como demonstra Roberto Schwarz (1992, p.89). Embora a circulação da produção cultural de

²⁴ Conferir Anexo A p. 225

esquerda não tenha sido impedida pela ditadura militar naquele momento, os intelectuais, os estudantes e a classe média intelectualizada são os agentes produtores e consumidores da cultura. A média de impressão de livros, nesse período, alcança 0,55 livros por habitante ao ano, e, dentre os títulos mais vendidos, há presença significativa das editoras Expressão e Cultura, Nova Fronteira e Zahar; um alto grau de aceitação de Herbert Marcuse, expressão do fortalecimento do marxismo; algum *best-seller*, e obras ficcionais em prosa de gêneros curtos, como *A inglesa deslumbrada*, de Fernando Sabino, e as obras de Stanislaw Ponte Preta (REIMÃO, 1996, p. 43).

Nas listas de mais vendidos, não se vê lugar de destaque para a publicação de poesia, como aponta Ecléa Bosi. O perfil do editor – um exilado político, sonhador Quixote da Galiza – e o perfil do público – estudantes espremidos numa pequena livraria, conforme o relato de Ecléa²⁵ –, corroboram o cenário cultural dos anos 1960, descrito por Roberto Schwarz (1992). A considerável hegemonia da esquerda na produção cultural garante a circulação de ideias progressistas e a formação das bases para os movimentos artísticos de resistência dos anos 1970, mas não extrapola o seu próprio campo de produção e recepção.

A segunda edição de *Poesias* foi publicada em 1987 pela Editora Brasiliense. Seu título foi alterado para *Poesia*²⁶ e onze poemas foram acrescentados. O livro e a leitura, no Brasil da década de 1980, desenham um cenário diferente daquele dos anos 1960, quando da primeira edição da antologia de poemas rosalianos traduzidos por Ecléa Bosi. A correlação média anual de livros publicados por habitante ficou em torno de 1,5 livros e, nas listas dos mais vendidos, apesar da preferência pela prosa, há três livros de poesia em destaque: *Poesia*, de T. S. Eliot em 1981, *Amar se aprende amando* e *O corpo*, de Carlos Drummond de Andrade em 1985. Ressalta-se também a presença de mulheres entre os livros mais vendidos, tanto de ficção – com os fenômenos editoriais de Marion Zimmer Bradley e de Agatha Christie –, como de não ficção – com Marta Suplicy, Marina Colasanti e Marilena Chauí (REIMÃO, 1996).

A Editora Brasiliense desenvolve, nos 1980, um papel significativo na circulação da produção cultural escrita brasileira e estrangeira, além de inaugurar tendências no mercado editorial que, de certo modo, ainda se aplicam. A Brasiliense foi fundada em 1943 por Caio Prado Junior, Arthur Neves e Leandro Dupré, mais tarde, Monteiro Lobato se une ao grupo que, motivado pelo fim da ditadura de Getúlio Vargas

²⁵ Conferir Anexo A p. 222

²⁶ O projeto gráfico de ambas as edições inclui ilustrações. Na primeira edição, a capa e as ilustrações internas são de Rita Rosenmayer, e na segunda, de Lila Figueiredo. Os estudos rosalianos no Brasil carecem de um estudo comparativo dessas edições que relacione, também, o trabalho das ilustradoras.

e como expressão de seus posicionamentos políticos e ideológicos, propôs uma linha editorial de esquerda. Após longos períodos de instabilidade financeira, de censura e perseguição a Caio Prado Junior, na década de 1970, a editora passa ao comando de Caio Graco Prado, figura lembrada por sua ousadia, espírito jovem e visionário.

Nessa época, Caio Graco conta com a parceria de Luiz Schwarcz, que mais tarde fundou sua própria editora, a Companhia das Letras. Ambos são responsáveis por uma política editorial fundamental para a construção de um público leitor jovem. Nos anos 1980, a Brasiliense deu destaque para a publicação de poetas como Paulo Leminski, Ana Cristina César, Luiz Galvão, Cacaso, Chacal, além da poesia traduzida de Bertold Brecht (Paulo César de Souza), poetas russos (Irmãos Campos e Boris Schnaiderman) e da Geração Beat. O diálogo com o público jovem também se intensifica com a criação de coleções como a *Primeiros Passos*, a *Qual é* e a *Tudo é História*, a publicação do formato *pocket* e a concepção do livro como um objeto estético a partir de um tratamento significativo da arte da capa e da diagramação.

Portanto, Ecléa Bosi publicar a segunda edição de *Poesia* pela Editora Brasiliense pode significar um momento importante da sua trajetória como pesquisadora preocupada com o alcance da cultura impressa e atenta à movimentação cultural de que essa editora fez parte. Ademais, ressaltamos a identificação da tradutora e da poeta com a linha editorial da Brasiliense e a circulação da obra de Rosalía de Castro associada a grandes poetas brasileiros e estrangeiros que também tiveram suas obras traduzidas, como Bertold Brecht, confirma a qualidade estética e certa aceitação da lírica rosaliana no Brasil.

Em outubro de 1966, por ocasião do centenário do escritor galego Ramón María del Valle-Inclán, Ecléa (BOSI, 1966) publicou um artigo no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em que relaciona as obras de Valle-Inclán e Rosalía. A pesquisadora trata de elencar e discutir elementos que unem ambos os escritores, como o legado de povos pré-romanos manifesto pelo constante diálogo entre o eu lírico e a paisagem galega, resultando na fuga do tempo, e o regionalismo. Esse artigo sinaliza a leitura refinada que Ecléa faz da poesia rosaliana. A tradutora consegue vê-la dentro da tradição literária espanhola, com rupturas e continuidades, mesmo tendo pouco acesso à fortuna crítica especializada. Na carta enviada pela autora à revista GRIAL (BOSI, 1967), destacam-se as dificuldades de acesso, inclusive, a dicionários de língua galega.

Os impasses apontados por Ecléa Bosi, muito comuns à atividade tradutória, não a impedem de realizar um trabalho esmerado e de repercussão significativa entre intelectuais galegos e brasileiros. A própria revista GRIAL, apesar de sublinhar alguns

erros no nível lexical, corrigidos na segunda edição, elogia a sensibilidade e refinamento espiritual de Ecléa ao traduzir Rosalía. O estudioso das traduções feitas por e de Rosalía de Castro, Xosé Manuel Dasilva (1999, p. 393), afirma:

É inegável o sucesso que atraiu em certos círculos este contributo de Ecléa Bosi em volta da obra rosaliana, designadamente tendo em vista tanto as informações epistolares que a própria autora fornece na segunda edição do volume quanto às recensões que na altura se publicaram no Brasil e até na Galiza.

A afirmação de Dasilva encontra interlocução, dentre outros exemplos, nos artigos publicados por Nely Novaes Coelho (1967) e Otto Maria Carpeaux (1967), no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*. A primeira qualifica o trabalho de Ecléa como “tradução fidelíssima” de considerável justeza e harmonia, além de analisar o modo como, nos poemas, Rosalía vive a dor de viver, não lhe opõe o desafio satânico ou a evasão mística, não anula a dor com estoicismo, ao contrário, assume o sofrimento e o registra. O segundo, por sua vez, destaca a ampliação dos horizontes literários entre os leitores brasileiros a partir da tradução feita por Ecléa, além de desaprovar o esquecimento da crítica em relação a quem considera “a maior poeta espanhola”.

Os elogios destinados à tradução de Ecléa Bosi não foram feitos sem motivos. Na introdução à primeira edição da antologia, a autora cria uma atmosfera lírica, bastante propícia à poesia rosaliana. Com espontânea prosa poética, narra a vida de Rosalía no mesmo tom e ritmo da poesia de *Follas Novas* e *En las orillas del Sar*. A força dramática e o existencialismo *avant la lettre* rosalianos se mostram em sequências como: “A amável natureza da Galiza fala por fontes e rios, cadências de moinhos e de lavadeiras, num verde diluído em vapores de água e sol” (BOSI, 1987, p. 11). O leitor de Rosalía de Castro, facilmente, identifica a escritora galega na voz de Ecléa e o prenúncio de um dueto entre autora e tradutora. O conhecedor de Rosalía, mesmo que leigo, envolve-se porque sente a dramaticidade pulsar nas linhas de Ecléa.

Na primeira edição da antologia de poesias rosalianas traduzidas, Ecléa Bosi dispõe os textos selecionados na ordem em que aparecem em suas obras de origem. Na segunda edição, de 1987, a tradutora propõe uma organização em três partes, sem uma temática declarada e/ou explícita, mas que continua a atender a ordem de disposição das obras de origem, como se vê a seguir:

- Parte I: dez poemas de *Cantares gallegos* dispostos na mesma ordem em que foram originalmente publicados pela escritora galega – *Hás de cantar, Ai, minha santa, Fui um domingo, Ai, sinos de Bastabales, Eu bem vi estar o mocho, Airinhos, airinhos ares, Rosinha, que sol doirado, Agora, meu menininho, Mas ao que quis bem um dia* e *Minha Santa Margarida* –; dois poemas de *Follas novas* – *Minha casinha, meu lar, Não há pior encantamento que uma grande pena*;
- Parte II: dezenove poemas de *Follas novas*: *Daquelas que cantam as pombas e as flores, Folhas Novas! Faz-me rir, Aquele rumor de cantigas e risos, Quando era tempo de inverno, Mas vê que meu coração, Deixa que nesse cálice aonde bebes, Abri as frescas rosas, Por que, alma minha?, Quando penso que te foste, Leva-me àquela fonte cristalina, A justiça pela mão, Padrón!... Padrón!..., Aonde irei comigo? Onde me esconderei?, Sem terra, Meses do inverno frio, Formoso campo de Cornes, Odeio-te, campo fresco, Vejo daqui um caminho* e *Ao sol fui sentar-me*; três poemas de *En las orillas del Sar* – *Do pó e lama nascidos, Nos ecos do órgão, Enquanto o gelo as recobre*;
- Parte III: Da saudade: seis poemas de *Follas novas* – *Esses vários caminhos da montanha, Foi a páscoa seca, Dos castanheiros na plácida sombra, Teci sozinha o meu linho, Não cuidarei dos rosais* e *As torres do Oeste* –; um poema de *En las orillas del Sar* – *Volta!*.

Dessa composição, é imperativo destacar que há predominância dos textos escritos originalmente em língua galega, Dos quatro poemas em língua castelhana, originais de *En las orillas del Sar*, apenas o poema *Enquanto o gelo as recobre* (CASTRO, 1987, p. 122) é uma tradução integral, isto é, o poema original foi traduzido por completo, enquanto os outros três poemas traduzidos por Ecléa Bosi são excertos dos poemas originais de Rosalía. Dentre os 41 poemas, 18 apresentam eu lírico feminino e apenas a Parte III leva título: “Da saudade”.

As manifestações publicadas de Ecléa sobre a tradução de Rosalía se limitam aos períodos da primeira e da segunda edição, de modo que esta leitura se pauta principalmente nos poemas publicados em 1987. Na carta à Revista Grial (BOSI, 1967) e nas memórias do trabalho²⁷, Ecléa expõe o motivo primeiro da tradução: o

²⁷ Conferir Anexo A p. 223

desconhecimento de Rosalía no Brasil. A tradutora passou, então, a estudar a língua galega, com poucos recursos. Esse relato deflagra que o contato de Ecléa com a poesia rosaliana foi mediado pela língua galega, isto é, provavelmente a primeira obra lida foi *Cantares gallegos* e/ou *Follas novas*. Se hoje – momento em que a obra rosaliana é canônica na Espanha, conhecida na América e integralmente disponibilizada na internet – o contato com Rosalía se faz pela poesia galega, não nos surpreende que na década de 1960 tenha sido esse o caminho de Ecléa Bosi.

Como vimos, os *Cantares* tiveram definitiva importância no processo de canonização de Rosalía, seja na sua consagração como poeta popular galega, seja como objeto da crítica especializada. Ecléa não tarda em recuperar esses elementos nos textos críticos como nas traduções. Os poemas traduzidos dos *Cantares*, por exemplo, são emblemáticos do que significa essa obra no imaginário galego: a fé católica, o substrato cultural pré-romano, a expressão da mulher e do emigrante tematizam os poemas traduzidos. Se há um projeto de tradução na antologia organizada por Ecléa Bosi, esses são os traços que o delimitam.

2.1. *Miña Santiña*: a tradução da dança

No poema *Miña Santiña* (CASTRO, 1993a, p. 507), Rosalía se vale de uma cantiga popular para questionar, por meio da ironia, os limites impostos às mulheres, em nome de Deus. O conceito de ironia é tomado aqui como um procedimento intertextual e interdiscursivo, e, se abordado à luz dos estudos bakhtianos, seu caráter polifônico vem à tona, na medida em que é possível o reconhecimento de vozes distintas na sentença irônica. No esforço por distinguir a ironia de outras ferramentas da retórica, como a antítese, Beth Brait (1996) destaca a eficiência da ironia na dessacralização dos discursos oficiais. Desse modo, no poema *Miña Santiña*, dialogam uma jovem costureira que deseja aprender a dançar e a santa de sua devoção, e no entrecruzar de seus discursos, a construção de novos significados acontece por meio do uso da ironia. A seguir, o poema original e a tradução de Ecléa Bosi:

*Miña Santiña,
miña Santasa,
miña cariña
de calabasa:
hei de emprestarvos
os meus pendentes,
hei de emprestarvos*

“Ai, minha Santa,
minha Santinha,
minha cabeça
de cabacinha!
Hei de emprestar-vos
os meus brinquinhos
hei de emprestar-vos

*o meu collar;
hei de emprestarcho,
cara bonita,
si me deprendes
a puntear.*

— *Costureiriña
cumprimenteira,
sacha no campo,
malla na eira,
lava no rio,
vai apañar
toxiños secos
antre o pinar.
Así a meniña
traballadora
os punteados
deprende ora.*

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

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

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

o meu colar
hei de emprestar-vos,
cara bonita,
se me ensinardes
a pontear.”

— *Costureirinha
cumprimenteira,
sacha no campo,
malha na eira,
lava no rio,
vai apanhar
galinhos secos
entre o pinhal.
Assim, menina
Trabalhadora
Os ponteados
Aprende agora.*

— *Minha Santinha,
mal me quisera
quem me aconselhe
que tal fizera.
Mãos de senhora,
mãos de fidalga
tem-nas todinha
as costureiras;
voz de rainha,
porte de dama,
comprando a seda
fogem da lama.*

— *Rapariguinha,
Que juízo o teu!
Sê das que dormem
Entre o centeio
Fugir da terra
quem nasceu nela?!
Deus te perdoe,
pobre Manuela!
Lama com honra
não mancha nada,
nem seda limpa
honra manchada.*

— *Santa, Santinha,
não atendida
dizendo coisas
que abrem ferida.
Falai-me apenas
das moinheiras
dos seus floreios
e dos volteios
daqueles passos
que dão agora,
fora pra dentro
dentro pra fora.*

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

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

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

— *Deixade as herbas,*
que o que eu quería
era ir cal todas
á romería.
¡I alí com aire
dar cada volta!
Os ollos baixos,
a perna solta.
Pes lixeiriños,
corpo direito.
¡Pero, Santiña...
non lle dou xeito!
Non vos metades
predicadora;
bailadoriña
facéme agora.
Vós dende arriba

— *Costureirinha*
do carvalhal
toma uma agulha
toma um dedal;
cose os buracos
desse teu có,
que andar rasgada
não manda Deus.
Cose, menina,
tantos rasgados,
e agora esquece
dos ponteados.

— *Ai, minha Santa,*
Minha Santinha,
Não tenho agulha,
Não tenho linha,
nem dedal tenho,
que lá na feira
roubou-me um tipo
cá da algibeira
dizendo: “As perdas
dos descuidados
são o lotinho
dos avisados.”

— *Costureirinha*
que aos moços trata!
Alma de cobre,
colar de prata.
Os jovens riem
e os velhos choram...
Anda, menina,
cuida do gado.
Cuida das ervas
do teu erval,
terás agulha,
terás dedal.

— *Deixai as ervas,*
Que o que eu queria,
Era ir com todas
À romaria.
E lá, com graça,
dar cada volta!
Os olhos baixos
e a perna solta.
Pés ligeirinhos,
corpo direito.
Porém, Santinha...
não tenho jeito!
Não façais tanto
de conselheira.
Ai, bailadeira
tornai-me agora!
Aí do alto

*andá correndo;
facede os puntos,
i eu adeprendo.
Andá, que peno
polos penares...
Mirái que o pido
chorando a mares.*

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

*— ¡Ai, qué Santasa!
¡Ai, qué Santona!
Ollos de meiga,
cara de mona,
pór n'hei de pórche
os meus pendentos,
pór n'hei de pórche
o meu collar,
xa que non queres,
xa que non sabes
adeprenderme
a pontear. (CASTRO, 1993a, p.
507-511).*

que estais me vendo
fazei os passos
que logo aprendo.
Olhai que peno
tantos penares.
Olhai que peço
chorando a mares.

— Ai da menina!
Ai da que chora!
Porque deseja
Ser bailadora!
Que quando durma
no campo santo,
os inimigos
façam-lhe espanto,
bailando acima
das ervas mudas
ao som da negra
gaita de Judas.
E esse corpinho
que em outros dias
tanto folgava
nas romarias,
ao som dos ventos
mais desatados,
rolará logo
com os condenados.
Costureirinha,
Não hei de ser
Quem vá ensinar-te
Tão feia lei.

— Ai que Santinha,
que Santarrona!
Olhos de bruxa
cara de moura,
nunca hei de pôr-te
os meus brinquinhos
nunca hei de pôr-te
o meu collar,
já que não queres,
já que não sabes
e não me ensinas
a pontear. (CASTRO, 1987, p.
46-50).

Em *Ai, minha santa* (CASTRO, 1987, p. 46), é importante destacar a destreza de Ecléa Bosi ao reconstruir o ritmo do poema original, visto que esse representa o elo entre o nível da expressão e o nível do conteúdo, uma jovem costureira que deseja aprender a dançar a muinheira, dança e música típica da Galiza. Os versos de cinco sílabas, segundo a métrica galega, são hemistíquios de um decassílabo, acentuado nas terceira, sexta e nona sílabas, exatamente a configuração do ritmo popular da muinheira,

como nos versos: *Cos-tu-rei-ri-ña/com-pri-men-tei-ra/sa-cha- no- cam-po,/ma-lla- na-ei-ra* (CASTRO, 1993a, p. 507) e *Cos-tu-rei-ri-nha/cum-pri-men-tei-ra,/sa-cha- no-cam-po,/ma-lha- na- ei-ra* (CASTRO, 1987, p. 46). Assim, o diálogo sobre a muineira é corroborado pelo próprio ritmo do poema.

As notas tradutórias desse poema, a maioria delas disposta na página inicial, apresentam a pesquisa de Ecléa em torno da cultura popular galega, com referências às cantigas populares medievais, por exemplo. Cabe ressaltar a escolha pertinente de iniciar a tradução dos versos originais da tradição oral com a interjeição “Ai”, expressão ou suspiro de queixa ou sofrimento frequente na poesia trovadoresca, matéria prima do fazer literário de Rosalía nos *Cantares gallegos*. Na variedade da língua portuguesa falada no Brasil, ainda que a tradição galaico-portuguesa inclua o “Ai” como expressão de sofrimento ou suspiro, entendemos que a interjeição “Ah” melhor corresponderia ao galego “Ai”, se o propósito fosse a fluidez do texto na língua alvo. No entanto, a tradutora se entrega aos passos da dança, e, nas suas voltas, recria o pensar e o sentir singular do galego. Nos termos de Schleiermacher (2007), o procedimento adotado por Ecléa promove um encontro entre o leitor brasileiro e a autora galega e, no caso específico de um poema composto originalmente em galego, o estranhamento do estrangeiro é acolhido na medida em que outros elementos do poema produzem identificação no leitor brasileiro, como o ritmo e o conteúdo.

Destacamos, ainda, o esclarecimento feito em nota sobre o uso ambíguo da palavra “*puntear*”, visto que se refere aos passos da dança e aos pontos da costura. Esse duplo significado é exemplo da liberdade almejada pela jovem costureira, porque ultrapassa os limites da dança ingênua ou de seu ofício para assumir uma conotação sexual, ténue alusão à penetração do pênis no ato sexual, e exemplo de criação de um novo sentido pelo recurso da ironia. Quando insiste para que a Santa lhe fale dos movimentos e passos da dança, a jovem é repreendida e os pontos da costura são afirmados pela santa²⁸:

Falai-me apenas
das moinheiras
dos seus floreios
e dos volteios
que dão agora,
fora para dentro
dentro para fora.

²⁸ Para uma análise mais aprofundada do poema *Miña santiña*, consultar o artigo SILVA, T. M. Dançar e coser: a subversão do discurso patriarcal na poesia de Rosalía de Castro. **Litterata-Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões** v3. n2. 2015.

[...]
toma uma agulha
toma um dedal;
cose os buracos
desse teu cós,
que andar rasgada
não manda Deus. (CASTRO, 1987, p. 48)

Essa possibilidade de leitura encontra apoio na afirmação do trabalho como definidor da honra da mulher, já anunciado na segunda e na quarta estrofes. Quando, na sétima estrofe, a jovem anuncia que seus instrumentos de trabalho foram roubados por um homem e, no poema, o trabalho define sua honra, significa que a moça tem a honra manchada e nem seda pode limpá-la. A santa adverte à jovem costureira acerca do seu destino infeliz em decorrência da perda da honra.

A pesquisadora Rosa Ríos Lloret afirma, ao tratar da construção da honra da mulher na Espanha do século XIX:

Era posible que una muchacha no fuera virgen, entonces lo que resultaba imprescindible es que lo pareciera, porque de no ser así su destino era muy incierto. Se les había predicado que, caso de ser débiles, sólo ellas eran responsables de las consecuencias de su flaqueza, porque el mismo que les hubiera arrebatado su virtud y su honra sería el primero que se negaría a cumplir las promesas que le había hecho para conseguirla. Si además, él se jactaba de su conquista, o esta era evidente puesto que tenía consecuencias, un embarazo, por ejemplo, la situación de esta joven era penosísima, tendría la seguridad de que quedaría para siempre infamada y de que su boda con cualquier otro hombre sería casi imposible. Ambas cosas la conducían a un camino de perdición y de marginación social de graves consecuencias para ella y su familia.²⁹ (RÍOS LLORET, 2006, p. 195)

O diálogo adquire tensão na medida em que a moça parece recusar os conselhos e o seu destino amaldiçoado, atestado pela santa, assim como questionar as relações e práticas sociais de seu meio. A jovem parece dar a palavra final e profanar a voz do cristianismo, ao caracterizar a santa como *meiga* e *mona*, o que pode significar a inversão irônica da autoridade, a reiteração das ambiguidades do plano de expressão e a

²⁹ Era possível que uma jovem não fosse virgem, então se tornava imprescindível que o parecesse, porque se assim não fosse, seu destino era incerto. Foram instruídas que, caso fossem vulneráveis, somente elas seriam responsáveis pelas consequências de sua fraqueza, porque aquele que lhes tivesse arrebatado a virtude e a honra seria o primeiro que se negaria a cumprir as promessas feitas para desfrutar-lhe. Se, ademais, ele se orgulhava da conquista ou esta era evidente, posto que tinha consequências como a gravidez, a situação dessa jovem era penosíssima, tinha certeza de que ficaria para sempre infamada e de que o casamento com qualquer outro homem era quase impossível. Ambas as coisas a conduziam por um caminho de perdição e de marginalização social com graves consequências para ela e para sua família. (Tradução nossa)

crítica aos valores vigentes. Assim, o uso da ironia, na poesia rosaliana, não é apenas marca da oralidade, que oferece outros elementos de linguagem – gestual e prosódico, por exemplo – como suporte para a decodificação da mensegam irônica, configura-se também como estratégia refinada de crítica às estruturas conservadoras do patriarcado e de outras práticas que corroboram a desigualdade social no contexto galego. Ecléa reconhece o papel central da ironia nesse poema, concebe uma tradução bastante literal e é capaz de recriar a gama de efeitos de sentido nesse diálogo entre a costureira e a santa.

2.2. *Eu ben vin estar o moucho: a tradução da espiritualidade*

A temática religiosa é bastante frequente na obra de Rosalía, seja pela presença de figuras do cristianismo, como santos e santas, seja no diálogo ora tenso ora acolhedor com Deus. Em *En las orillas del Sar* (CASTRO, 1993b), por exemplo, o eu lírico questiona a existência de Deus em face da injustiça e do sofrimento que imperam no mundo; ao passo que, nos *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a), evidenciam-se a expressão cristã da espiritualidade e o misticismo de povo pré-romanos, entranhado na cultura galega, porém assimilado às práticas e crenças católicas. Não se trata de confirmar a ortodoxia católica nem seus discursos oficiais, mas de adentrar na prática espiritual do povo galego que retoma ritos ancestrais filtrados pela religião oficial.

Desse modo, no poema *Eu ben vin estar o moucho* (CASTRO, 1993a, p. 544-546), Rosalía de Castro explora essa cosmovisão construída pela união do sistema de crenças pré-romano e cristão. Nesse texto, Rosalía transporta para o espaço lírico, por meio da voz de uma jovem, eu lírico do poema, uma experiência sobrenatural: seu encontro inesperado com um mocho, ave agoureira, seu medo e as estratégias para livrar-se dos maus presságios trazidos por essa criatura.

*Eu ben vin estar o moucho
enriba daquel penedo:
¡Non che teño medo, moucho,
moucho, non che teño medo!*

*I
Unha noite, noite negra,
como os pesares que eu teño,
noite fila das sombrias
alas que estenden os medos;
hora en que cantan os galos,
hora en que xemem os ventos,*

“Eu bem vi estar o mocho
pousado ali no penedo.
Não que eu tenha medo, mocho;
mocho, não que eu tenha medo!”

*I
Uma noite, noite negra,
como os pesares que eu tenho,
noite filha das sombrias
asas que estendem os medos:
hora em que cantam os galos
hora em que gemem os ventos,*

*en que as meigas bailan, bailan,
xuntas co demo primeiro,
arrincando verdes robres,
portas e tellas fendendo,
todas de branco vestidas,
tendido los brancos pelos,
contra quen os cans oubean
agoirando triste enterro;
cando relumbrar se miran
antre os toxales espesos,
cal encendidas candeas
ollos de lobo famento,
e os ramallaxes de montes
antre sí murmuxan quedos,
e as follas secas que espallan
os aires da noite inquietos,
en remuíños se xuntan
con longo estremecemento;
indo camiño da Igrexa,
soia cos meus pensamentos,
cabo da fonte da Virxe,
pretiño do cemeterio,
depois de sentir um sopro
que me deixou sin alento,
eu ben vin estar o moucho
enriba daquel penedo*

II

*Arrepuiñadas todas
as carnes se me puñeron,
e os cabelos no curuto
fóronse erguendo direitos;
gotas de suor corrían
a fío polo meu peito,
e trembaba como tremban
as auguas cando fai vento,
na pía da finte nova,
qe sempre está revertendo.
Aquel moucho alí fincado,
cal si fose o mesmo demo,
fito a fito me miraba
cos seus ollos rapiñeiros,
que coidei que me reoubaban
non máis que de lonxe velos.
De lume me paresían
e que me queimaron penso;
penso que eran tizós roxos
da fogueira dos infernos,
que polas niñas me entraron
hastra o corazón dereitos.
En el remorsos había
de amoríños pecadentos...
¡Ai, quen ten deses amores
non pode achar bon sosiego!*

*Chovía si Dios ten augua,
ventaba en tódolos ventos,*

*em que as bruxas bailam, bailam
juntas ao demo, primeiro,
varrendo os carvalhos verdes,
portas e telhas fendendo,
todas de branco vestidas,
soltos os brancos cabelos,
contra quem os cães uivavam
agoirando triste enterro;
quando rebrilhar se vêem
entre as touceiras espessa
como candeias acessas
olhos de lobo faminto
e as ramagens da montanha
entre si murmuram quedas,
e as folhas secas que espalham
os ares da noite inquietos
em remoinhos se juntam
com longo estremecemento;
indo a caminho da igreja
só com os meus pensamentos,
perto da fonte da Virgem
ao lado do cemitério,
depois de sentir um sopro
que me deixou sem alento:
Eu bem vi estar o mocho
pousado ali no penedo*

II

*Arrepiadas as carnes
me ficaram de repente
e os cabelos no coruto
foram-se erguendo direitos:
gotas de suor corriam
fio a fio sobre meu peito
e tremia como tremem
as águas quando faz vento,
na pia da fonte nova
que está sempre revertendo.
Mas o mocho ali fincado
qual si fora o próprio demo,
fixamente me olhava
com seus olhos rapineiros,
que cuidei que me roubavam
não mais que de longe vê-los.
De fogo me pareciam
e que me queimavam, penso:
penso que eram tições rubros
da fogueira dos infernos,
pelas pupilas me entraram
até o coração diretos.
Neste remorsos havia,
namorinhos pecadores...
Ai, quem tem desses amores
não pode achar bom sossego!*

*Chovia sim, Deus, tant'água,
ventavam todos os ventos,*

*e ensasrrapicada toda
a camiñar non me atrevo,
que o moucho, fita que fita,
me aspera naquel penedo.
Mais acordeime da Virxe
que sempre conmigo levo,
résolle un Ave-María,
e cobrando novo alento,
como os páxaros do mare,
nadando paso o requeiro;
corro a enriba do valado,
brinco en baixo do portelo,
e dende alí berro estonces
con cantas forzas eu teño:
¡Non che leño medo, moucho,
moucho, non che teño medo!
(CASTRO, 1993a, p. 544-546)*

inda que mui alagada
a caminhar não me atrevo,
que o mocho, fita que fita,
me espera sobre o penedo.
Mas recordei-me da Virgem
que sempre comigo levo,
rezo-lhe uma Ave-Maria
e cobrando novo alento,
como um pássaro do mar
nadando passo o requeiro;
corro encima do valado,
salto à beira do carreiro
e desde ali grito então
com quantas forças que eu tenho:
“Não que eu tenha medo, mocho,
mocho, não que eu tenha medo!”
(CASTRO, 1987, p. 59-61)

Como o faz em muitas composições dos *Cantares*, Rosalía se vale da quadra popular para compor sua glosa. O ritmo da redondilha maior inicial, composição de quatro versos de Arte Maior (7 sílabas), em Portugal e no Brasil, se torna apenas redondilha para a métrica galega. A redondilha é uma estrofe espanhola (*redondilla*) que define a composição de quatro versos de arte invariavelmente menor (octossílabos³⁰). Não existe redondilha maior na Galiza nem *redondilla mayor* na Espanha porque quatro versos de *Arte Mayor* denomina-se “cuarteto”. A redondilha de arte menor que inicia o poema prenuncia o seu ritmo, marcado pelo octossílabo, o metro mais frequente nas composições populares da Espanha. Porém, a rima total desses versos (rimam consoantes e vogais, a partir da última sílaba acentuada) se torna parcial (rimam somente as vogais) na composição de Rosalía, produzindo efeitos sonoros variados e livres que dialogam com a tradição lírica popular em língua castelhana e galega.

Em quase todo o poema, a tradução se apresenta bastante literal, assim como já dissemos. A proximidade das duas línguas permite e impulsiona o tradutor a esse movimento. No entanto, embora as duas línguas se aproximem, o texto *Eu ben vin estar o moucho* carrega elementos de culturas ancestrais constitutivas dos povos peninsulares, que nos resultam, *a priori*, distantes, porque sua presença em nossa matriz cultural foi diluída e assimilada ao longo do processo histórico de formação do Estado português, assim como pelos intercâmbios com povos autóctones do Brasil e do continente africano, durante a colonização.

³⁰ A contagem silábica nos sistemas métricos galego e espanhol são coincidentes e computa todas as sílabas do verso.

Acessar a cultura do outro exige um longo parêntese para tentar uma breve introdução sobre alguns conceitos desta pesquisa. Abrir as portas para a cultura ancestral da Galiza é parte do projeto rosaliano e vigorou durante o *Rexurdimiento Cultural Gallego*, portanto o exercício crítico e a tradução devem tentar compreender alguns dos alicerces dessa cultura.

A tradução, do nosso ponto de vista e com fundamento nos estudos de Berman (2002; 2007) e Benjamin (2013), tem de buscar no texto as marcas da cultura estrangeira e dar-lhes o devido destaque na língua alvo. Não é uma tarefa simples quando se trata de Rosalía de Castro, porque resulta impossível definir com rigor o que é ou não um traço específico da cultura galega com relação à Espanha. Devemos levar em consideração que houve uma pluralidade de etnias e povos que constituíram o acervo humano e cultural da península Ibérica ao longo da história e da pré-história. As fronteiras modernas são uma abstração para a maioria dos povos pré-romanos, romanos e ainda bárbaros ou árabes da Espanha. De muitos dos povos primitivos, restam apenas testemunhos arqueológicos e a presença dos povos celtas na Galiza, defendida muitas vezes em termos de ancestralidade ou de identidade única, “*ethos*”, resulta insustentável como conceito histórico ou antropológico, embora o termo “celta” pvoe trabalhos críticos respeitados no âmbito dos estudos rosalianos. Tal defesa pode ser resumida na afirmação de Roberto Varela, recolhida no artigo de Xurxo Salgado (2011) para o jornal *El Mundo*: “*Existen conexiones culturales más que evidentes entre las regiones de origen celta*”. Como prova dessas conexões, sublinha a proximidade entre os “*trabajos arqueológicos que se remontan a la Edad de Hierro, elementos lingüísticos y toponímicos prerromanos o una sensibilidad musical compartida*”³¹.

O artigo, que se inicia com uma instigante manchete (*¿Descienden los celtas de los gallegos?*), logo desvenda para o leitor que o título carece de ironia para muitos cientistas especialistas nesse tema. Médicos, linguistas, antropólogos e arqueólogos que analisam a presença celta na Galiza estavam reunidos no *III Congreso Internacional sobre la Cultura Celta* e os debates apontam para um possível deslocamento desse “povo”, da Galiza (“refugio glacial”) para o norte da Europa, após o degelo. A hipótese é de Ángel Carraqueño, o mesmo médico geneticista que nega a possibilidade de se provar, por meio do DNA (perigosa tese defendida pelo Instituto Galego de Estudos Célticos), “*que Galicia es celta*”.

³¹ Existem conexões culturais mais que evidentes entre as regiões de origem celta [...] trabalho arqueológicos que se remontan à Idade do Ferro, elementos linguísticos e toponímicos pré-romanos ou uma sensibilidade musical compartilhada. (Tradução nossa)

Do conjunto de povos indoeuropeus que se expandiram pela Europa na Idade do Ferro chegamos a um povo supostamente formado por uma só etnia e portanto, mapeável geneticamente. O texto do jornal parece abolir a presença “*de certos heroes gregos*” ou não reconhecer que “*Os Anfilocos, povo galaico ligado á emigración grega, reflecten esta orixe*”³²(BALBOA SALGADO, 1996, p. 138). Balboa Salgado demonstra a presença maçica do Império romano na Galiza, mas os pesquisadores de El Mundo – Galicia, procuram, na latina língua galega, as marcas apagadas de seu substrato celta. A lista de povos e etnias que comporia o mapa genético de um galego contemporâneo seria, sem dúvida, interminável, mas a procura do celta ancestral, de um Adão das origens, parece evitar dois problemas de base para a formação desse conceito.

O primeiro problema para se chegar numa identidade celta é que o conceito, muito rarefeito, surge “de fora” desses povos. No caso específico dos celtas da Galiza, o primeiro registro histórico procede da Grécia, por meio de um (des)conhecimento e uma alteridade truncada que engloba numa só nomenclatura o que não cabe ser classificado de outro modo.

*Podemos considerar que o que aparece nos textos clásicos sobre o occidente e Gallaecia non reflecte automaticament e a realidade, senón que é unha representación desta feita polos diferentes autores, pois o propio espacio non ten sentido como algo puro senón entendido como espacio social.*³³ (BALBOA SALGADO, 1996, p. 157)

As ideias do mundo antigo sobre os povos do norte da Espanha, para Balboa (1996, p. 162), se consolidam com a chegada de Roma e confluem em Estrabão, “*que escribe aproximadamente no cambio de era, no principado de Augusto, o cal conquista e integra definitivamente a Gallaecia dentro do Império*”³⁴. Para o geógrafo e historiador grego, esses povos eram os “bárbaros” do norte da Península, formados por homens belicosos e dotados de uma “ferocidade paralisante” que costumavam dar “excessiva importância” ao “elemento feminino”. Estrabão acrescenta: “*Os seus propios nomes son inintelixibles, achegándose ós sons dos animais, o cal sublina a súa barbárie*”³⁵. A ininteligibilidade do outro, pois, cria os primeiros conceitos dos povos celtas peninsulares. Tais povos, porém, sublinha Balboa (1996, p. 163) habitam um

³² Os Anfilocos, povo galaico ligado à emigração grega, refletem essa origem. (Tradução nossa)

³³ Podemos considerar que o que aparece nos textos clássicos sobre o ocidente e a Gallaecia não refletem automaticamente a realidade, senão uma representação dessa feita por diferentes autores, pois o próprio espaço não tem sentido como algo puro senão entendido como espaço social. (Tradução nossa)

³⁴ que escreve aproximadamente na passagem de era, no principado de Augusto, o qual conquista e integra definitivamente a Galleacia dentro do Império. (Tradução nossa)

³⁵ Seus próprios nomes são ininteligíveis, aproximando-se ao som dos animais, o que sublinha sua barbárie. (Tradução nossa)

universo hedénico, rodeados de uma natureza reatualizada com as “utopias do mundo helenístico”, ideias que pervivem desde “as primeiras construções míticas, permitindo caracterizar o ocidente”.

Para a elaboração desta tese, pois, consideramos o conceito de “celtas” no plural e na acepção de Barry Cunliffe, arqueólogo e professor da Universidade de Oxford, retomada por Gonzalo Ruiz Zapatero, também especialista em pré-história e professor da Universidade Complutense de Madrid em recente conferência. No Ciclo de Palestras “*Iberia antes de Roma. Los pueblos que habitaron la península*”, organizado pela Fundación March de Madri, Ruiz Zapatero inicia sua fala sobre “Os povos celtas na Península Ibérica” introduzindo uma longa citação de seu colega britânico Cunliffe, extraída do final de seu livro, de 2003, *The Celts: a very short introduction*. Ruiz Zapatero justifica essa citação para paliar, justamente, a ausência de tradução desse texto e notadamente, de seu conceito de “celtas”. Concordamos com Ruiz Zapatero e transcrevemos sua tradução de Cunliffe para tentar esclarecer o sentido desse termo em nossa tese:

*A cierto nivel, entonces, el concepto de celtas es una creencia, aunque sea una creencia brumosamente comprendida, que reúne, por un lado, un sentido de conciencia, y por otro, un sentido de herencia. Los arqueólogos que desean reconstruir esa conciencia, por razones estrictamente académicas, deberían reflexionar sobre la necesidad de que, a lo largo del tiempo, lo que los seres humanos han tenido que definir, es fundamentalmente su identidad, una necesidad que requiere la constante reevaluación y reinterpretación de los muchos símbolos de su etnicidad percibida. El concepto de celtas está siempre evolucionando.*³⁶

Portanto, podemos inferir que a pluralidade de povos que habitaram a Galiza, juntamente com o sentido escorregadio do termo celta, não nos permite, de momento, a utilização desse conceito com o devido rigor científico. Ele pode ser um dos mitos da construção da identidade galega, sem dúvida, mas para nosso estudo, vamos permanecer na indeterminação de uma matriz cultural concreta e utilizar expressões como práticas e ritos ancestrais e cultura popular, introduzindo traços culturais “celtas” apenas quando estejam alicerçados em textos teóricos confiáveis.

³⁶ Em certo nível, o conceito de celtas é uma crença, ainda que seja uma crença brumosamente compreendida, que reúne, por um lado, um sentido de consciência, e por outro, um sentido de herança. Os arqueólogos que desejam reconstruir essa consciência, por razões estritamente acadêmicas, deveriam refletir sobre a necessidade de que, ao longo do tempo, o que os seres humanos tiveram que definir é, fundamentalmente, sua identidade, uma necessidade que requer a constante reavaliação e interpretação dos muitos símbolos de sua etnicidade aparente. O conceito de celtas está sempre evoluindo. (Tradução nossa)

A narrativa estabelecida no poema *Eu ben vin estar o mocho* parece demonstrar que Rosalía de Castro dialoga com diversas tradições populares, introduzindo crenças, “superstições” ou ainda, dogmas católicos a partir da experiência do eu lírico. Parece-nos que o sincretismo estabelecido entre os diversos sistemas de crenças dá maior relevo ao catolicismo, uma vez que os sinais das culturas ancestrais são lidos pela lente cristã. A jovem compreende a perseguição do mocho como punição aos pecados que cometeu como mulher, como demonstram os versos “*namorinhos pecadores [...] quem tem desses amores/ não pode achar bom sossego!*”. Os elementos dos sistemas culturais em diálogo atuam de modo complementar porque, nesse caso, o pecado cristão é punido pelo aparecimento e o mau agouro do mocho.

No mesmo sentido, as duas tradições se colocam hierarquicamente para o livramento da jovem nas ações de reza à Virgem e de imersão no regueiro. Rosalía explora o simbolismo da água em muitos poemas, como nas imagens recorrentes das fontinhas, do mar, do rio Sar, relativas à renovação da vida, à regeneração e ao retorno à preexistência mítica. Muitos estudiosos identificam essa relação como atrelada a crenças “celtas”, mas sabemos que a mitologia cristã contém, igualmente, uma série de exemplos do simbolismo da água, como o batismo, relacionado ao perdão do pecado original, fato que poderia por em dúvida o diálogo entre tradições distintas.

Entretanto, a ordem dos acontecimentos, no poema, sugere que a jovem já era iniciada no cristianismo, ou seja, passara pelo batismo num momento anterior ao presente da enunciação, de tal modo que a imersão no regueiro pode ser lida como uma referência a ritos pagãos. Assim, após a reza à Virgem, reconhecidamente um rito cristão, a jovem recobra melhor ânimo e, como ave do mar, logo imerge no regueiro. Pela comparação no verso “*como um pássaro do mar*”, a jovem se transporta para uma preexistência, anterior à forma física humana, e pode enfrentar o mocho em condição igualitária, porque também se faz ave. Ela, ave de vida, relacionada nas mais diversas culturas, enfrenta a ave noturna, o mocho, símbolo no Egito ou na Grécia, na Espanha ou na Galiza, de pássaro de mau agouro, de morte.

Outro elemento do sistema de crenças ancestrais destacado por Rosalía é a meiga, nos versos: “*as meigas bailan, bailan,/xuntas co demo pirmeiro,/arrincando verdes robres,/portas e tellas fendendo,/todas de branco vestidas,/tendido los brancos pelos,/contra quen os cans oubean/agoirando triste enterro*”. As meigas eram mulheres com poderes sobrenaturais e tinham pacto carnal com o demônio. Essa característica remete ao sincretismo, malgrado a assimilação cristã de elementos de outras culturas “pagãs” consideradas como crenças e práticas heréticas. Matar as criações, os frutos do

campo e até pessoas são algumas das ações das meigas, geralmente relacionadas ao mal olhado e à inveja. A representação dessas figuras varia de uma região para outra, mas a descrição feita no poema, de roupa e cabelo branco, é a mais comum, e sua aparição está relacionada aos ritos que marcavam a passagem do tempo, como o solstício de inverno e o solstício de verão, que, na Idade Média, foram assimilados pelo cristianismo e resultaram na comemoração do Natal e do dia de São João (TOLOSANA, 2004).

Na tradução de Ecléa Bosi, o signo “meiga” dá lugar a “bruxa”, no poema em questão e em *Ai, minha Santinha*. O dicionário digital da Real Academia Galega apresenta a mesma descrição para ambas as palavras, enquanto nos dicionário de língua portuguesa, meiga é uma pessoa amável e doce; completamente oposta à bruxa má, feiticeira, feia etc. O antropólogo Carmelo Lisón Tolosana (2004) trata de diferenciá-las, apesar de alguns de seus registros etnográficos deflagrarem o uso indiscriminado de meiga e bruxa:

El actante bruxa opera como un modo de representación simbólica del crecimiento, del restablecimiento del orden, de la salud, de la vida; la meiga equivale, contrariamente a las fuerzas que quiebran la armonía de las partes con el todo, las que introducen el desorden, la enfermedad y la muerte. Aquella viene asociada con la altura, la luz, lo sagrado; ésta con lo ínfimo, oscuro y satánico. La justicia y el sentido de equidad están de parte de la bruxa; la envidia y la injusticia no se apartan de la meiga. Ésta cristaliza el descontento, la inferioridad y la subordinación, aquélla condensa la igualdad y la libertad; Amistad/hostilidad, ayuda benévola/competición agresiva, serenidad/ansiedad, felicidad/desgracia, moralidad/inmoralidad son otros tantos sistemas sémicos que acompañan a bruxa y meiga respectivamente. (TOLOSANA, 2004, p. 335).³⁷

Como demonstra Tolosana, há traços que diferenciam essas figuras do imaginário galego, e tanto mais há quando pensamos na “bruxa” do imaginário brasileiro. Se nos voltamos ao nosso passado colonial e às poucas visitas de inquisidores do Tribunal do Santo Ofício, as referências à bruxaria são escassas, porque as concepções de mundo e as formas de vida eram originais, embora a Colônia fosse portuguesa (SIQUEIRA, 1978, p. 312). A necessidade de flexibilizar a concepção de

³⁷ O actante bruxa opera como um modo de representação simbólica do crescimento, do restabelecimento da ordem, da saúde, da vida; a *meiga* equivale, contrariamente, às forças que rompem a harmonia das partes com o todo, as que introduzem a desordem, a enfermidade e a morte. Aquela é associada com a luz, a altura, o sagrado; esta, com o ínfimo, escuro e satânico. A justiça e o sentido de equidade estão ao lado da bruxa; a inveja e a injustiça não se apartam da *meiga*. Esta sacraliza o descontento, a inferioridade e a subordinação, aquela condensa a igualdade e a liberdade; Amizade/hostilidade, ajuda benévola/competição agressiva, serenidade/ansiedade, felicidade/desgraça, moralidade/imoralidade são outros tantos sistemas semânticos que acompanham bruxa e *meiga*. (Tradução nossa).

bruxaria e tolerar os rituais e práticas curativas foi imperativa diante dos poucos recursos médicos na colônia.

À parte disso, na segunda metade do século XX, o Brasil recebe doses significativas da cultura estadunidense massificada, em que a bruxa também é elemento folclórico da ancestralidade anglo-saxã, mas convertida em ícone de uma festa altamente comercial. Essa imagem pasteurizada relaciona elementos como as vestes de cor preta, a imagem da velha decrépita que pode voar em vassouras, completamente alheia à imagem da meiga, mulher de meia idade, roupas e cabelos brancos.

As minúcias na representação da bruxa e da meiga, bem como sua atuação, as colocam no campo semântico da magia, da manipulação de poderes sobrenaturais e saberes ocultos. Os traços diferenciadores desses signos parecem perder-se no uso da língua, enquanto os pontos de contato se consolidam a partir de uma oposição ao cristianismo, em decorrência do enfraquecimento das mitologias ancestrais no imaginário dos povos ibéricos e das trocas interculturais no processo de colonização da América.

Entre os Azande, grupo étnico da África Central, por exemplo, há uma objetiva distinção entre bruxos e feiticeiros. A bruxaria pode causar o mal e é um ato psíquico determinado por um traço físico e hereditário, não se dá por meio de rituais e drogas mágicas; ao passo que a feitiçaria pode provocar o adoecimento e envolve a execução de rituais e a manipulação de drogas maléficas (EVANS-PRITCHARD, 2005, p. 33). O signo *Boro (ira) mangu* é traduzido como “bruxo”, e o signo *Ira gbegbere (kitikiti) ngua*, feiticeiro. O conceito de feiticeiro, no contexto ocidental, aproxima-se desta figura zande que manipula ervas, enfeitiça e pratica rituais. Mas a bruxa ocidental, geralmente associada ao feminino, constrói-se em oposição ao cristianismo, congrega uma vasta gama de competências e saberes que provocam o adoecimento e/ou a cura, o mal e/ou o bem, além da evocação ritualística e os pactos com o diabo e outros espíritos.

Quando a palavra bruxa é usada em detrimento de meiga, o deslocamento do autor em direção ao leitor se opera, tanto na tradução do galego ao português, como do zande ao português. Entendemos que a mediação cultural que se pratica nesse poema não possibilita o encontro com o estrangeiro; ao contrário, silencia a matéria prima do texto e tenta situá-lo num ambiente que nunca será o seu. Um caminho possível é a manutenção de *meiga*, acrescida de uma nota de tradução. A pesquisa etimológica do signo *meiga* pode sugerir o uso da palavra *maga*, o que também não resolve esse entrave da tradução, porque atribui bruxo, feiticeiro e mágico ao mesmo significante,

como se não houvesse diferenças na constituição e atuação de cada um deles, para além da manipulação de forças ocultas ou de ilusionismo.

Toda tradução, no processo de busca pelo original do original e no trânsito entre o estrangeiro e o familiar, constitui-se de escolhas, ora menos, ora mais difíceis e complexas. A tradução de um sistema de crenças, certamente, é um momento de escolhas difíceis para o tradutor, porque implica a representação e a transposição de um modo muito específico de perceber e relacionar-se com o mundo social, físico e psicológico da cultura estrangeira para a cultura doméstica. Walter Benjamin (2013, p. 104) afirma que a tradução jamais significa algo para o original, porém mantém com ele uma conexão tão profunda como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo sem significarem nada para ele. Estabelecer essa conexão, talvez, seja o maior desafio que se impõe na tradução do texto analisado, o que não é exclusividade da tradução de Ecléa Bosi, visto que os outros tradutores presentes nesta pesquisa também seguiram por este caminho.

2.3. *Quisiera, hermosa mía: a não tradução*

Nas traduções de Rosalía empreendidas por Ecléa Bosi a questão da mulher também recebe destaque, como já vimos no poema *Ai, minha santinha*. Os dois livros de poesia em língua galega publicados por Rosalía são abertos com um poema em que o eu lírico feminino se impõe, ou seja, a mulher adentra o universo da arte na função de emissora da mensagem poética. Na tradução, ainda que Ecléa jamais tenha declarado essa intencionalidade, a voz da mulher ecoa em coro triplo: escritora, tradutora e eu lírico se unem na condição feminina. O entrelaçar dessas vozes na teia poética dos textos originais e dos traduzidos não escapa à problematização dos significados do ser mulher numa sociedade de estrutura patriarcal.

Essa temática se confronta com outra escolha de tradução no trabalho de Ecléa: os poemas traduzidos da língua castelhana que, com exceção de *Enquanto o gelo as recobre* (CASTRO, 1987, p. 122), são todos fragmentos, partes de um texto ausente e silenciado. No poema *Quisiera, hermosa mía*, dos 139 versos, organizados em seis partes, apenas nove versos são traduzidos:

I
*Quisiera, hermosa mía,
a quien aun más que a Dios amo y venero,
ciego creer que este tu amor primero,*

*ser por mi dicha el último podría.
Mas...
—¡Qué! ¡Gran Dios, lo duda todavía!*

*—¡Oh!, virgen candorosa,
¿por qué no he de dudarle al ver que
muero
si aun viviendo también lo dudaría?*

*—Tu sospecha me ofende,
y tanto me lastima y me sorprende
oírle de tu labio,
que pienso llegaría
a matarme lo injusto del agravio.*

*—¡A matarla! ¡La hermosa criatura
que apenas cuenta quince primaveras...!
¡Nunca...! ¡Vive, mi santa, y no te mueras!*

*—Mi corazón de asombro y dolor llenas.
—¡Ah!, siento más tus penas que mis
penas.*

*—¿Por qué, pues, me hablas de morir?
—¡Dios mío!
¿Por qué ya del sepulcro el viento frío
lleva mi nave al ignorado puerto?*

*—¡No puede ser...! Mas oye: ¡vivo o
muerto,
tú solo y para siempre...! Te lo juro.*

*—No hay por qué jurar; mas si tan bello
sueño al fin se cumpliera, sin enojos
cerrando en paz los fatigados ojos,
fuera a esperarte a mi sepulcro oscuro.
Pero... es tan inconstante y tan liviano
el flaco y débil corazón humano,
que lo pienso, alma mía, y te lo digo,
serás feliz más tarde o más temprano.*

*Y en tanto ella llorando protestaba,
y él sonriendo, irónico y sombrío,
en sus amantes brazos la estrechaba,
cantaba un grillo en el vecino muro,
y cual mudo testigo,
la luna, que en el cielo se elevaba,
sobre ambos reflejaba
su fulgor siempre casto y siempre amigo.*

II

*De polvo y fango nacidos,
fango y polvo nos tornamos:
¿por qué, pues, tanto luchamos
si hemos de caer vencidos?*

*Quando esto piensa humilde y temerosa,
como tiembla la rosa*

*De pó e lama nascidos
lama e pó nos tornaremos,
por que pois tanto lutamos
se vencidos cairemos?*

*Quando isto penso humilde e
temerosa*

*del viento al soplo airado,
tiembla y busca el rincón más ignorado
para morir en paz si no dichosa.*

III

*Los astros son innúmeros, al cielo
no se le encuentra fin,
y este pequeño mundo que habitamos,
y que parece un punto en el espacio,
inmenso es para mí.*

*Después... tantos y tantos,
cual las arenas del profundo mar,
seres que nacen a la vida, y seres
que sin parar su rápida carrera,
incierto siempre, vienen o se van.*

*Que se van o se mueren, esta duda
es en verdad cruel;
pero ello es que nos vamos o nos dejan,
sin saber si después de separarnos
volveremos a hallarnos otra vez.*

IV

*Y como todo al cabo
tarde o temprano en este mundo pasa,
lo que al principio eterno parecía,
dio término a la larga.*

*¿Le mataron acaso, o es que se ha muerto
de suyo aquello que quedará aún vivo?
Imposible es saberlo, como nadie
sabe al quedar dormido
en qué momento ha aprisionado el sueño
sus despiertos sentidos.*

V

*¡Que cuándo le ha olvidado!
¿Quién lo recuerda en la mudable vida,
ni puede asegurar si es que la herida
del viejo amor con otro se ha curado?
¡Transcurrió el tiempo! —inevitable era
que transcurriese—, y otro amante vino
a hacerse cauteloso su camino
por donde el muerto amante ya lo hiciera.*

VI

*De pronto el corazón con ansia extrema,
mezclada a un tiempo de placer y espanto,
latió, mientras su labio murmuraba:
—¡No, los muertos no vuelven de sus
antros...!*

*Él era y no era él, mas su recuerdo,
dormido en lo profundo
del alma, despertóse con violencia
rencoroso y adusto.*

*—No soy yo, ¡pero soy! —murmuró el
viento—,
y vuelvo, amada mía,*

como estremece a rosa
do vento ao pó airado,
treme e busca um recanto ignorado
para morrer em paz, se não ditosa.
(CASTRO, 1987, p. 120).

*desde la eternidad para dejarte
ver otra vez mi incrédula sonrisa.*

*— ¡Aún has de ser feliz! —te dije un
tiempo,
cuando me hallaba al borde de la tumba.
— Aún has de amar; y tú, con fiero enojo,
me respondiste: — ¡Nunca!*

*— ¡Ah!, ¿del mudable corazón has visto
los recónditos pliegues?—
volví a decirte; y tú, llorando a mares,
repetiste: —Tú solo, y para siempre.
Después, era una noche como aquéllas,
y un rayo de la luna, el mismo acaso
que a ti y a mí nos alumbró importuno,
os alumbraba a entrambos.*

*Cantaba un grillo en el vecino muro,
y todo era silencio en la campiña;
¿no te acuerdas, mujer? Yo vine entonces,
sombra, remordimiento o pesadilla.*

*Mas tú, engañada recordando al muerto,
pero también del vivo enamorada,
te olvidaste del cielo y de la tierra
y condenaste el alma.*

*Una vez, una sola,
aterrada volviste de ti misma,
como para sentir mejor la muerte
de la sima al caer vuelve la víctima.*

*Y aun entonces, ¡extraño cuanto horrible
reflejo del pasado!,
el abrazo convulso de tu amante
te recordó, mujer, nuestros abrazos.*

*¡Aún has de ser feliz! —te dije un tiempo
y me engañé; no puede
serlo quien lleva la traición por guía,
y a su sombra mortífera se duerme.*

*— ¡Aún has de amar! —te repetí, y amaste,
y protector asilo
diste, desventurada, a una serpiente
en aquel corazón que fuera mío.*

*Emponzoñada estás, odios y penas
te acosan y persiguen,
y yo casi con lástima contemplo
tu pecado y tu mancha irredimibles.*

*¡Mas, vengativo, al cabo yo te amaba
ardientemente, yo te amo todavía!
Vuelvo para dejarte
ver otra vez mi incrédula sonrisa.*

(CASTRO, 1993, p. 503-508).

Como no cantar do mocho – analisado no item 2.2 –, o tema do amor pecaminoso é retomado. No entanto, vê-se que o amor não é pecado em si, mas o pecado é resultado da fala autoritária do homem, que expande seu controle, inclusive sobre os sentimentos da mulher. A relação entre a mulher e o seu antigo amante é o ponto de partida de uma intensa reflexão acerca do ciclo inevitável de vida e morte, da marcha incessante do tempo, portadora de mudanças, transformações e renovações. O único elemento que, por seu caráter estrutural, permanece e resiste ao ciclo de vida e morte e à passagem do tempo é a dominação do homem sobre a mulher nos mais variados setores da vida e do convívio, inclusive na esfera mais íntima do pensamento e das emoções, como afirma Kate Millett:

A influência do sexo forte sobre a sociedade em geral e sobre o temperamento masculino (que governa essa mesma sociedade) em particular é tal que as próprias crianças experimentam um sentimento de superioridade e satisfação perante estas atitudes e preconceitos discriminatórios. Na análise de [Stuart] Mill, o sistema de domínio sexual de um sexo em relação ao outro é o protótipo de todos os outros abusos de poder e de todas as outras formas de egocentrismo. Tal como [Friedrich] Engels viu no domínio e submissão sexuais o modelo das hierarquias futuras de posição social, classe e riqueza, Mill descobriu os fundamentos psicológicos de outras formas de opressão. “Todas as tendências egoístas e o desprezo pelos outros, que governam a humanidade, derivam do estado actual das relações entre os homens e as mulheres, e são por ele mantidos.” (MILLETT, 1970, p. 68)

O retrato do homem, no poema *Quisiera, hermosa mía*, não poderia ser mais representativo das bases patriarcais do ocidente: dominador e sarcástico. O que parece ser uma fala libertadora, para que a mulher se desvencilhe de uma relação impossibilitada pela morte, deflagra o sarcasmo no “sorriso irônico e sombrio” do homem, ao ver a mulher humilhada e sofrendo. Na sexta parte, a voz do homem, mesmo morto, impõe-se como autoridade digna de julgar e acusar a mulher de traição. Para construir a imagem do pecado, Rosalía retoma elementos da mitologia cristã, como a serpente protegida no coração da mulher, do qual o homem já foi dono, bem como a mancha, a mácula irredimível.

Essas tensões se fundem no plano de expressão do poema, com alternâncias no ritmo, o domínio da polimetria e o entrecruzamento do discurso direto das personagens com fragmentos narrativos e digressões. A partir da terceira estrofe, as rimas totais ou perfeitas tornam-se vocálicas, imperfeitas e abundam versos brancos, sem rima. É

também nesse momento que se introduz a insegurança do indivíduo quando se defronta com sua própria finitude e com os limites entre o concreto e o imaterial, como se vê nos versos: “¿Le mataron acaso, o es que se ha muerto/de suyo aquello que quedará aún vivo?/Imposible es saberlo, como nadie/sabe al quedar dormido/en qué momento ha aprisionado el sueño/sus despiertos sentidos”.

As duas estrofes traduzidas por Ecléa apresentam uma perspectiva cristã do ciclo de vida e morte, ao retomar a criação do homem a partir do pó e da lama e seu retorno a eles. Na segunda estrofe, há evidente modificação do sentido original quando se usa “penso” por “*piensa*”, fato que insere um eu lírico num momento de digressão e de construção de uma mirada externa aos acontecimentos criados no poema. Essa interferência na teia significativa de *Quisiera, hermosa mía* promove uma ambiguidade na estrofe do poema traduzido, agravada pela supressão da vírgula após “temerosa”. Nos versos originais, a imagem da rosa é inserida por um recurso de comparação ao gesto do sujeito de quem se fala. Ao passo que nos versos traduzidos, a supressão da vírgula entre o primeiro e o segundo verso, pode significar que a ação de pensar desse novo eu lírico induz à personificação da rosa, que passa a assumir os gestos de tremer e buscar um local seguro para morrer.

O verso e a estrofe são unidades significativas e, no extremo, possuem autonomia. Contudo, um verso ou uma estrofe não abriga toda a teia de significados tramada no poema. Se o fizesse, poderíamos afirmar que os demais versos são supérfluos, adorno excessivo, repetição incômoda para o leitor que desconhece a obra de Rosalía. A criação sobre o verso original não nos parece um problema, senão uma leitura suplementar do texto e legitimada pela natureza da tradução. No entanto, constitui-se um problema o silenciamento do texto original, uma vez que essa escolha não está evidente ao leitor que desconhece a obra rosaliana e toma o excerto como a verdade do texto.

Na tradução do poema *Quisiera, hermosa mía*, o não dito, o ausente, o silenciado, o apagado é significativo da prática de não dizer, de ausentar, de silenciar, de apagar a voz das mulheres. A evidente denúncia da opressão, que impossibilita a mulher de viver livre das amarras do patriarcado, inclusive em pensamento, é omitida. A dominação e a violência transportadas para o universo lírico de Rosalía são utilizadas contra o seu texto, extirpado pela não tradução do conteúdo crítico que o forma. A escolha da tradutora evidencia somente a reflexão cristã sobre vida e morte; incapaz de expressar essa denúncia, ao contrário, muitas vezes fundamenta e corrobora a opressão da mulher. Podemos afirmar que há, nesse caso, a projeção de uma identidade cultural

cristã quando Rosalía é crítica ao cristianismo e se mostra portadora de uma religiosidade difusa e sincrética, resultado das tradições ancestrais arraigadas no imaginário galego.

O processo de domesticação do texto rosaliano, em vista da reflexão acerca da ética da tradução aqui apresentada, reúne em si uma dupla violência à voz do estrangeiro. O ocultamento de 130 versos não silencia, somente, um texto estrangeiro, produzido por uma mulher escritora num momento em que a escrita literária se constituía como um espaço essencialmente masculino; senão que oculta a crítica a esse sistema que oprime a mulher.

Não entendemos que os resultados dessas escolhas de tradução foram calculados e deliberados por Ecléa Bosi, principalmente se consideramos a trajetória da pesquisadora e suas ações por trazer ao debate vozes historicamente silenciadas, como as mulheres operárias ou mesmo a de Rosalía de Castro. Destacamos ainda a importância da antologia *Poesia* (CASTRO, 1987) para a fundação de um campo crítico da obra rosaliana no Brasil. Todavia, não podemos nos furtar à reflexão acerca da imagem de uma Rosalía de Castro adequada ao cânone doméstico e silenciada em sua força crítica, aquela que a situa entre as primeiras vozes feministas na Espanha.

2.4. *Aquel rumor de cántigas e risas: a tradução do emigrar*

O tema da emigração é bastante presente na poesia rosaliana, seja do ponto de vista de quem parte, como nos poemas *Adiós ríos, adiós fontes* (CASTRO, 1993a, p. 541) e *Airiños, airiños aires* (CASTRO, 1993a, p. 547), seja do ponto de vista de quem permanece na terra, como nos poemas *Este vaise i aquel vaise* (CASTRO, 1993b, p. 407) e *Tecín soia miña tea* (CASTRO, 1993b, p. 414). A emigração, nos versos de Rosalía de Castro, forma uma teia de imagens relativas à perda, ao abandono, à saudade, ao arrancar-se da paisagem, à solidão, às mulheres sem os esposos, aos filhos sem os pais, ao estranhamento da língua, à terra sem ter quem a trabalhe. Essas imagens, por sua vez, deslocam-se da significação concreta e sensorial de experimentar o êxodo, para a significação simbólica. A perda, a passagem e o esquecimento recuperam os sentidos da emigração em outras experiências, e o indivíduo converte-se num emigrante ainda que não tenha vivido a experiência concreta de migrar, como se vê no poema a seguir:

*Aquel rumor de cántigas e risas,
ir, vir, algarear;*

Aquele rumor de cantigas e risos,
ir, vir, conversar;

*aquele falar de cousas que pasaron
i outras que pasarán;
aquela, en fin, vitalidade inquieta
xuvenil, tanto mal
me fixo, que lles dixen:
Ivos e non volváis.*

*Un a un desfilaron silenciosos
por aquí, por alá,
tal como cando as contas dun rosário
se espallan polo chan.
I rumor dos seus pasos, mentres se ñan,
de tal modo hastra min veu resoar,
que non mais tristemente
resoará quisais
no fondo dos sepulcros
o último adios que un vivo ós mortos dá.*

*I ó fin soia, pero tan soia
que hoxe da mosca o inquieto revoar,
do ratiño o roer terco e constante,
e do lume o chis chas,
cando da verde pónla
o fresco sugo devorando vai,
parece que me falan, que os entendo,
que compañía me fan;
i este meu corazón lles di tembrando:
¡Por Dios!...non vos vaiáis!*

*¡Que doce, mais que triste
tamén é a soledad!
(CASTRO, 1993b, p. 283-284)*

aquele falar de coisas que passaram
e outras que passarão;
aquela, enfim, vitalidade inquieta
juvenil, tanto mal
me fez, que lhes disse:
“Vão e não voltem mais”.

Um a um desfilaram silenciosos
Por aqui e por lá
como as contas rompidas de um rosário
se espalham pelo chão:
e o rumor dos seus passos que partiam
até mim com tal som veio ressoar,
que não mais tristemente
talvez ressoará
no fundo dos sepulcros
o último adeus que um vivo aos mortos dá.

E ao fim me encontrei só, mas tão sozinha,
que ouço da mosca o inquieto revoar,
do ratinho o roes terco e constante,
e do fogo o “tchis-tchas”
quando da verde rama
o fresco sumo devorando vai,
parece que me falam, que os entendo,
e são meus companheiros;
e este meu coração lhes diz tremendo:
“Não vão embora não!”

Que doce, mas que triste,
também é a solidão!
(CASTRO, 1987, p. 95-96)

O poema *Aquel rumor de cántigas e risas* apresenta uma rica estrutura polimétrica, em que se intercalam versos de seis, sete, dez e onze sílabas. Como em outros poemas rosalianos, esse recurso promove as “afirmações do *pathos* romântico-moderno que trabalha a frase como quem quer dar voz e tom justo a uma experiência primordial” (BOSI, 2000, p. 92). Em outras palavras, Rosalía de Castro lança mão desse recurso expressivo para tecer uma crítica da modernidade em nome de valores e ideais do passado e, nesse caso, da condição pretérita em que a integração do indivíduo à natureza ainda não se desorganizou pela lógica da acumulação primitiva e/ou da grande indústria.

Na ótica romântica essa crítica está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados. Senso agudo da alienação, então, frequentemente vivido como exílio [...] A alma, sede do humano, vive aqui e agora longe de

seu verdadeiro lar ou de sua verdadeira pátria; de tal modo que, de acordo com Arnold Hauser, “o sentimento de privação do lar e isolamento tornou-se a experiência fundamental” dos românticos do início do século XIX. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 43)

A experiência do isolamento, representada no poema, congrega o que Löwy e Sayre (2015) consideram a essência romântica, a revolta e a melancolia. Ao mesmo tempo em que o eu lírico experimenta a perda e a conseqüente melancolia, revoluciona sua condição no encontro com rumores que evocam o perdido. Os dois versos finais, “*¡Qué doce, mais que triste/tamém é a soledade!*”, além de atarem a circularidade significativa do poema, expressam a complexidade do pensamento e da experiência romântica.

O poema se organiza na alternância de som e silêncio, de modo que a disposição do conteúdo das estrofes corrobora a estrutura rítmica de versos curtos e longos. Assim, a primeira estrofe é povoada do rumor das cantigas e das risadas, de deslocamentos ruidosos, das vozes interiores que causam a inquietação da juventude. Na segunda estrofe, o silêncio da partida, o último estalido das contas do rosário se dispersando pelo chão, tão silencioso como os passos de quem se vai, como o derradeiro choro seguido do silêncio sepulcral. Na terceira estrofe, os sons, ainda que de baixíssima frequência, como o voar da mosca, o roer do ratinho, o “*chis chas*” do fogo queimando o ramo verde, preenchem o vazio deixado pela segunda estrofe, lembram aqueles sons perdidos, das cantigas e da inquietação juvenil. E, por fim, os dois versos finais instalam o silêncio da solidão.

A tradução feita por Ecléa Bosi caminha por esses sentidos e cria outros, novos. No segundo verso do poema, “*ir, vir, algarear*”, há uma série de ações que, por um lado, formam uma imagem gradativa, pois os deslocamentos geram a algazarra, por outro, formam uma imagem dialógica, de trocas entre os sujeitos, confirmadas nos versos seguintes, “*aquel falar de cousas que pasaron/i outras que pasarán*”. Ao traduzir “*algarear*” por “conversar”, Ecléa privilegia a troca com o outro, o prosear afetivo, em detrimento do ruído que a palavra “algazarrar” traria ao verso. Essa construção humaniza os rumores da primeira estrofe, o que intensifica os sentidos da perda e da partida, desenvolvidos na estrofe seguinte.

Na imagem comparativa “*como as contas rompidas de um rosário/se espalham pelo chão*”, tradução de “*tal como cando as contas dun rosário/se espallan polo chan*”, o marcador temporal “*cando*” é suprimido. Assim, não há referência ao momento em que o rosário se rompe, senão à ruptura em si, que ganha destaque e reforça a ideia

básica da perda e da partida desenvolvida na estrofe. A inserção da palavra “rompidas” na construção da imagem amplia o sentido do verso original, porque pode funcionar como particípio passado ou como caracterização das “contas”. A função de particípio passado não apresenta um uso regular, porque o verbo “romper” solicita a preposição “com” e, no verso, o elemento que completa o seu sentido, “rosário”, é introduzido pela preposição “de”. Desse modo, “rompidas” como caracterização de “contas” parece ser a escolha desejada na composição do verso traduzido, e essa ambiguidade sintática pode ser significativa da dispersão irregular contida na imagem.

O sintagma “contas rompidas” não configura uma expressão habitual, porque não são as contas que se rompem, essas são unidades independentes, unidas por um fio, e, assim, compõem o rosário. Romper-se cabe ao rosário, o que resultaria em “as contas de um rosário rompido”. Mas, quando as próprias contas carregam a condição de “rompidas”, entende-se, além da ruptura do rosário, a ruptura da estrutura mínima, do indivisível. A ideia da perda se acentua nessa imagem, pois a dispersão das contas evoca a dispersão dos emigrantes, ou ainda a dispersão das lembranças de um mundo que não existe mais e não é passível de unificação.

O verso final da terceira estrofe, “*¡Por Dios!...non vos vaiás!*”, concentra o desejo do eu lírico de cultivar o pouco que lhe resta, contemplar a sua própria solidão, como reiteram os versos finais do poema. Na tradução desse verso, “Não vão embora não!”, a repetição da palavra “não” produz um eco no plano de expressão ratificado pela reverberação do murmúrio do eu lírico no vazio da sua casa e da sua vida. Se por um lado, há esvaziamento da interjeição mística e religiosa do apelo a Deus, por outro, Ecléa recupera a oralidade prosaica, matéria prima da lírica rosaliana, reafirmada pelas imagens de percepção dos sons do ambiente, como a mosca e o ratinho.

A tradutora emigra do seu lugar para alcançar o Ideal do texto rosaliano, reconhece as formas puras de significação do estrangeiro e cria novos sentidos no retorno ao familiar. No poema *Aquele rumor de cantigas e risos*, Ecléa Bosi faz o que Haroldo de Campos chama de *recriação*:

Tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca, Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O

significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriado. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p. 35)

Embora a proximidade entre a língua galega e a língua portuguesa permita certa literalidade na tradução, a materialidade dos signos galegos e seus parâmetros semânticos geram as possibilidades de criação, que Ecléa Bosi soube imprimir na tradução do texto rosaliano. Na antologia *Poesia* (CASTRO, 1987), não há um projeto de tradução explícito e delimitado, mas a leitura dos poemas desvela uma série de escolhas que direcionam as traduções, como a maioria de textos originalmente compostos em língua galega. Um exemplo são as tentativas de reconstrução do ritmo e da métrica e certa literalidade com alguns momentos de autonomia criativa, como no poema *Aquele rumor de cantigas e risos*. Portanto, a referida antologia pretende fazer conhecida a obra de Rosalía de Castro por meio da tradução criativa, com maior relevo para a poesia de língua galega, afinal foi essa que projetou Rosalía no panteão da literatura universal. A partir das análises apresentadas neste capítulo, entendemos que o objetivo da antologia organizada por Ecléa Bosi, em certa medida, foi alcançado.

As imagens de Rosalía de Castro poeta galega e mulher escritora são retomadas em *Poesia* (CASTRO, 1987). A seleção e a tradução de trinta e sete poemas rosalianos em língua galega, emblemáticos de temas centrais da lírica rosaliana, bem como as palavras introdutórias da antologia, realçam a imagem Rosalía, poeta galega. A escolha por traduzir dezoito poemas que apresentam eu lírico feminino, dentre eles *Daquelas que cantan as pombas i as frores*, *¡Follas novas!*, *risa dáme* e *A xusticia pola man*, deflagra a percepção da tradutora de que a lírica rosaliana comporta uma crítica sobre a condição da mulher no século XIX e, desse modo, se faz presente a imagem Rosalía de Castro, mulher e escritora. A imagem Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa é recuperada no texto introdutório da antologia *Como era Rosalía?* (BOSI, 1987, p. 16), em que Ecléa Bosi traz ao debate a voz de Manuel Murguía sobre a fragilidade física e emocional da escritora.

Autêntico trabalho de tradução e crítica literária, consideramos *Poesia* (CASTRO, 1987) a obra fundadora dos estudos rosalianos no Brasil. Ainda que haja traduções anteriores a essas publicadas por Ecléa Bosi e até algum ensaio crítico, pela primeira vez Rosalía de Castro é apresentada ao público de modo organizado e com uma quantidade de textos que permitem ao leitor certa aproximação do projeto estético rosaliano. As poucas inconsistências nas traduções apresentadas neste capítulo não têm força diante dos ganhos que essa antologia representa para o sistema literário brasileiro

nem de sua capacidade para evidenciar como “toda a infinita ligeireza do leitor afirma a ligeireza do livro” (BLANCHOT, 2011, p. 209). Em outras palavras, *Poesia* é um conjunto de textos rosalianos lidos por Ecléa Bosi, e essa leitura é legítima e profícua para os estudos da obra de Rosalía de Castro, por isso a crítica literária rosaliana não pode prescindir da apreciação dessa antologia. Os demais tradutores, a quem nos dedicaremos nos próximos capítulos desta pesquisa, referem-se à *Poesia*. Nas suas traduções, é possível reconhecer escolhas coincidentes com as traduções de Ecléa, o que reafirma as virtudes do seu trabalho e adensa o encontro dos tradutores com o Ideal da poesia de Rosalía de Castro.

**3. *Cancionero rosaliano*: diálogo sobre lusofonia entre Rosalía de Castro e
Ernesto Guerra da Cal**

Em *Costumbres gallegas* (CASTRO, 1993b), como já mencionamos no capítulo 1, Rosalía relata um antigo costume das famílias costeiras da Galiza de receber os viajantes e acolhê-los como um ente da família. Ainda hoje, os visitantes dessas terras concordam que a hospitalidade do povo galego é um traço cultural notável. Em certo sentido, assim também se configura a visita da obra rosaliana: ela reúne e acolhe leigos e especialistas, sem pedir-lhes nada, o que resulta, por um lado, em extrema generosidade e, por outro, em dádivas desiguais³⁸. Com essa ambiguidade, iniciamos nossa explanação acerca da *Antologia poética: cancionero rosaliano*, uma compilação de textos de Rosalía de Castro organizada e traduzida por Ernesto Guerra da Cal.

Nascido na cidade de Ferrol, no noroeste galego, em 1911, e falecido em Lisboa em 1994, Guerra da Cal é conhecido pela divulgação e militância em prol da cultura galego-portuguesa, mais especificamente no campo da Literatura e da Língua, seja como crítico, seja como poeta. Ainda jovem, mudou-se para Madri, onde concluiu a educação básica e superior, no curso de Letras; ali também manteve contato com nomes importantes da *Generación de 98*³⁹ e da *Generación de 27*⁴⁰, com especial relevo para sua relação com Federico García Lorca, com quem colaborou como “*diccionario viviente*” na escrita de alguns dos *Seis poemas galegos*, como atesta Guerra da Cal em carta ao poeta Eduardo Blanco-Amor (PÉREZ RODRÍGUEZ, 1998, p.171). Em 1936, participou da Guerra Civil Espanhola junto às Milícias Galegas, defendendo a legitimidade da República, e logo foi obrigado a exilar-se nos EUA, onde consolidou sua carreira como catedrático em diferentes universidades estadunidenses.

Nos anos de 1940, Guerra da Cal empreendeu uma série de visitas ao Brasil, como conferencista, e logo seus estudos sobre Eça de Queiroz ganharam audiência entre importantes intelectuais brasileiros como Gilberto Freyre e Sílvio Elia. No artigo

³⁸ Usamos aqui o conceito de dádiva oriundo do trabalho etnográfico de Marcel Mauss (2003), em que se estabelecem as características das formas arcaicas de contrato e de trocas ditas econômicas a partir da comparação entre sistemas de dívidas nas sociedades da Polinésia, Melanésia e noroeste americano, entre os quais a obrigação de dar, receber e retribuir estrutura as relações sociais.

³⁹ Denominação de um grupo de escritores, poetas e ensaístas espanhóis que se viram afetados pela crise política, social e moral do fim século XIX, quando a Espanha perde suas últimas colônias. Reúne nomes como Miguel de Unamuno, Antonio Machado e Ramón María de Valle-Inclán, entre outros.

⁴⁰ Grupo de artistas espanhóis alinhados aos movimentos vanguardistas das décadas de 1920 e 1930, dispersado e desolado pela sublevação da Guerra Civil Espanhola. Reúne nomes como Federico García Lorca, Damásio Alonso e Rafael Alberti, entre outros.

publicado pela Revista *Agália*, Joel Rodríguez Gômes (2003) expõe com minúcias a relação de Guerra da Cal com o Brasil, da qual destacamos a distinção de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade da Bahia e a participação honrosa, junto a Jean Paul Sartre, no I Congresso de História e Crítica Literária, em 1960, na cidade de Recife.

Em seu tempo, Rosalía de Castro e um grupo de intelectuais galegos, dentre os quais se destacou o marido da poeta, Manuel Murguía, trabalharam pelo fortalecimento do galeguismo, perspectiva política proto-nacionalista – nos termos de Eric Hobsbawm (1990) – que, como vimos, objetivava a defesa da Galiza mediante a criação de instituições próprias e autônomas em relação ao Estado espanhol, e a revalorização da língua e de práticas culturais autenticamente galegas. Esse movimento, inicialmente nomeado como *Provincianismo*, desemboca na consolidação do *Reintegracionismo*, também chamado de lusismo ou movimento luso-galego, que pretende, justamente, reintegrar a língua galega ao sistema linguístico do português, por considerar que ambas são variedades da mesma matriz comum.

Em toda sua produção acadêmica e literária, Ernesto Guerra da Cal defendeu o Reintegracionismo e participou de diversos intentos para levá-lo a cabo:

Ernesto Guerra da Cal é na história da cultura galega um dos principais defensores da unidade linguística da Galiza, a sua pátria – juntamente com todo o mundo lusófono, essa outra pátria criada pela língua comum. Deu exemplo com os seus escritos, especialmente com os livros de poemas, onde, sem deixar de ser profundamente galego (ou melhor: justamente por ser profundamente galego), foi também linguisticamente português. (MONTERO SANTALHA, 2009, p. 34).

A militância reintegracionista de Guerra da Cal, como demonstram Montero Santalha (2009) e Rodríguez Gômes (2003), nem sempre teve acordo com as correntes que compõem o referido movimento. Contudo, é de extrema importância seu protagonismo nas primeiras tentativas de construção de uma ortografia unificada dos estados lusófonos, em que a participação dos galegos fosse efetiva. Guerra da Cal tornou-se referência entre aqueles que lutam pela lusofonia galega, em detrimento do isolacionismo que converteu a língua falada na Galiza em idioma oral ruralizado e sujeito a adequações a uma língua, de fato, estrangeira, o castelhano.

Em contraposição, o *Autonomismo* é uma política linguística que se opõe ao Reintegracionismo, uma vez que concebe a língua galega como uma língua separada, tanto do português quanto do espanhol, ainda que se reconheça a profunda relação histórica e originária entre elas. No contexto linguístico da Espanha, cabe salientar que

o Autonomismo, sob o argumento da valorização da cultura local, reduz o galego a um idioma, de fato, regional e minoritário, tendo em vista que seu uso perde, gradativamente, espaço para o castelhano. Como se trata de uma perspectiva oficial e adotada pelas grandes instituições de normatização da língua, o Autonomismo não encontra obstáculos significativos para se impor e, em certa medida, contribui para garantir a unidade cultural do Estado espanhol, centrada na língua castelhana.

O debate acerca do Reintegracionismo vs. Autonomismo e suas vertentes exigiria uma dedicação extensa, tanto do ponto de vista do resgate histórico dessa querela, como do entendimento de políticas de Estado, o que excede os objetivos desta pesquisa. Uma introdução interessante do tema pode ser encontrada no artigo *O estándar galego: Reintegracionismo vs. Autonomismo*, da pesquisadora Silvia Duarte Collazo (2014), e ainda na página virtual da *Associação Galega da Língua (AGAL)*⁴¹. Pensar o Reintegracionismo como fio condutor da produção de Guerra da Cal nos interessa quanto à motivação de um projeto de tradução empreendido na *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985). Assim, pretendemos analisar como se estrutura dita antologia e em que medida a “adequação linguística”, nas palavras de Guerra da Cal, dos poemas de Rosalía de Castro se configura como um pretexto ou uma estratégia militante em prol da lusofonia galega.

No ano de 1985, por ocasião do centenário de morte de Rosalía de Castro, Ernesto Guerra da Cal publicou a *Antologia poética: cancionero rosaliano*, na Coleção Poesia e Verdade da editora Guimarães. A publicação de 366 páginas é, sem dúvida, um trabalho de crítica aguçada a respeito da obra poética de Rosalía; a prosa, entretanto, não é sequer mencionada. A publicação está organizada da seguinte maneira:

- Apresentação: Texto introdutório e crítico sobre Rosalía de Castro, com conteúdo detalhado sobre o processo de organização, adaptação e tradução dos poemas;
- I. Antologia: Apresentação do projeto de tradução – organização, adaptação e seleção dos poemas; Sessão 1 – *Poema a Luís de Camões*; Sessão 2 – *Cantares galegos – Campanas de Bastabales, Adeus rios, adeus fontes!, Airinhos, airinhos, aires, Passa rio, passa rio, Castelhanos de Castela e A gaita galega*; Sessão 3 – *Folhas novas – Daquelas que cantam, Tal como as nuvens, Direis destes meus versos, Folhas novas!...Faz-me rir, Quê passa ao redor de mim?*,

⁴¹ <http://www.agal-gz.org/corporativo/>

Dizem alguns, Paz, paz desejada, Uma vez eu tive um cravo, Já nem rancor nem desprezo, Aquele rumor, Mas vê que o meu coração, Co' o seu surdo e constante marulhar, Silêncio!, Qual as nuvens pelo espaço, Cada noite eu chorando pensava, Deixa que nesse cálice, Cava ligeiro, cava, Negra sombra, No céu azul claríssimo, A justiça pela mão, Padron... Padron!, Nem às escuras, Sem terra, Tristes recordos, Meses do inverno frios, Treme uma criança, Da Galiza os cemitérios, Calai!, Em Cornes. Odeio-te, campo fresco, Para Havana, Este vai-se, Foi a Páscoa enxuta, Não cuidarei das roseiras, Eu levo uma pena, Meus pensamentos, Eu vejo daqui um caminho, As Torres do Oeste e Tão só; Sessão 4 – À beira do Sar – Os pinheiros, O dia era aprazível, Do rumor cadencioso, Os tristes, Quando relembro, Já dormem as paixões, Amo-te, porquê me odeias?, Uma sombra tristíssima, Na sua alma levava um pensamento, Era criança e já perdera, E como afinal tudo, Ao ouvir as canções, Eu não sei o que busco, Dizem que as plantas não falam, Os sinos, Glórias há que deslumbram; Sessão 5 – Poema póstumo “A Pilar Castro Alván. Recordação, para o 13 de julho de 1886”;

- II. Cancioneiro Rosaliano – Antologia de 48 poetas que prestam homenagem à Rosalía de Castro por meio de seus versos. Desses poetas, vinte são galegos, quinze portugueses, três brasileiros, três andaluzes, dois catalães, dois argentinos, um valenciano, um basco e um estadunidense. Destacamos a presença de seis mulheres escritoras: Cecília Meireles, Natércia Freire, Sofia de Mello Breyner Andresen, Ana Hatherly, Luz Pozo Garza e Xohana Torres.
- III. Iconografia Rosaliana – Relação de oito peças entre retratos, desenhos, monumentos e o fac-símile ampliado da assinatura de Rosalía de Castro.

A apresentação da obra marca a formação do crítico literário Ernesto Guerra da Cal. Nela, há uma invocação da fortuna crítica rosaliana de língua inglesa, porém, nenhuma referência à crítica espanhola, com exceção do trabalho de Ricardo Carballo Calero. Em seguida, o crítico menciona as traduções de Rosalía entre as principais línguas ocidentais e alguma oriental, e, por fim, a penetração da obra da escritora galega na crítica acadêmica. Dada essa justificativa científica para a efetivação de seu intento, Guerra da Cal propõe uma leitura de Rosalía a partir dos signos do mistério, do milagre e do mito.

Rosalía é mistério devido às poucas informações comprovadas sobre sua vida, principalmente no que tange à vida privada, a seus traços de personalidade, a sua formação – que Guerra da Cal frisa, diversas vezes, ser precária, com sinais de “escassa bagagem cultural” e de desconhecimento da língua castelhana formal. Rosalía é, igualmente, milagre porque foi capaz de despertar, por meio de seu gênio poético, a língua galega, olvidada de seu passado trovador e “degradada à condição de rude dialeto rural”. E ela é também, mito, nas palavras de Guerra da Cal:

Porque sendo mistério taumatúrgico, sendo a sua realidade mortal tão incerta e evanescente, e tendo a sua mensagem poética tão estimulantes refrações e tão intrigantes contraluzes, era fatal que fosse objeto de transfigurações. Tanto por parte de seu povo – que logo com ela como emblema redentor se identificou, recriando-a em imagens sacralizadas emanadas do seu ser colectivo, por ela personalizado; como por parte dos poetas – que atraídos pelo místico poder de fascínio do seu sombrio contorno humano e o estranho sortilégio do seu singularíssimo dizer lírico fizeram da sua figura matéria para as mais variadas metamorfoses imaginativas. (GUERRA DA CAL, 1985, p. XII).

Das refrações ou das metamorfoses imaginativas, Guerra da Cal reconhece que circulam muitas “Rosalías”: “a Santinha” – uma espécie de padroeira da Galiza – e “a poetisa regional”, as únicas toleradas durante o franquismo; “a agressiva”, que “berra o seu ódio contra ‘os castelhanos’”; “a católica” e “a livre-pensadora”, juntas expressam a constituição de uma espiritualidade ambígua; “a biográfica”, nebulosa e geradora de narrativas pouco prováveis. Para Guerra da Cal (1985, p. XVIII), a “Rosalía total” assimila todas essas imagens e, de certo modo, constrói-se sob a égide da rebeldia, por insurgir-se como mulher e levantar seu protesto contra os paradigmas de conduta e de vida que a sociedade do seu tempo lhe impunha; como galega, por desfraldar a bandeira de defesa de sua pátria, reduzida à condição de colônia cultural de Castela; como escritora e como criatura humana “tragicamente castigada” com uma vida de infortúnios desde o nascimento até a morte.

Embora a investigação de Guerra da Cal se alimente de documentos e certa fortuna crítica, que reveste seu texto de certa autoridade, nos causa estranhamento que insista na especulação de detalhes sobre a vida de Rosalía de Castro, como a insatisfação conjugal e a infelicidade amorosa. A julgar pelas cartas trocadas entre ela e Murguía, publicadas nas *Obras Completas* (CASTRO, 1993b), e pela veemência do historiador galego ao defender a genialidade criativa de sua esposa, entendemos que não há motivos evidentes para duvidar de um projeto de família comum entre eles, ainda

que fundado no modelo familiar vigente no século XIX. Às questões de fórum íntimo jamais teremos acesso, e, do ponto de vista da crítica literária, pouca importância revelam se não são elaboradas esteticamente na poesia, por isso nosso reiterado questionamento à tendência biografista que se impõe nos estudos rosalianos, mais especificamente até a década de 1980.

Quanto ao ódio à Castela, como estratégia de afirmação da autonomia galega, concordamos que é uma chave de leitura de alguns textos rosalianos, mas seria um reducionismo empobrecedor essa leitura unívoca da poesia, lírica e transcendente, de Rosalía de Castro. Guerra da Cal, em certa medida, reconhece que Rosalía é maior que os embates políticos entre Castela e outras regiões da Espanha, entretanto, como na antologia organizada por Ecléa Bosi, a preferência pela poesia galega é evidente. Para além dessa tendência crítica, o viés ideológico de Guerra da Cal é explícito desde a dedicação da antologia, “À memória do saudoso amigo Francisco da Cunha Leão⁴², cujo grande coração acarinhou sempre o sonho ideal da Portugaliza”, ao poema de abertura dedicado a Luís de Camões e à escolha e “adaptação” dos poemas, mais notadamente de *Cantares gallegos*. Ainda que essa obra, de modo profícuo, possa ser lida como militante e até circunstancial, a seleção dos textos feita por Guerra da Cal privilegia as temáticas da emigração, decorrente da intensa pobreza da Galiza, nos poemas *Adeus rios, adeus fontes, Airinhos, airinhos, aires* e *Passa rio, passa rio*; e da oposição à Castela, em *Castelhanos de Castela* e *A gaita galega*.

Outro dado importante da apresentação de Guerra da Cal diz respeito à instrução formal de Rosalía. Apesar de declarar que ela era genial, em muitos momentos, o autor pontua que a escritora não tinha domínio proficiente da língua castelhana, em assertivas que atestam a “pobreza e rotina” do vocabulário castelhanos; apesar das correções de Murguía, “aparecem aqui e além certos galaicísmos”; deficientíssimo domínio da língua fundamentado em exemplos de uso indevido de estruturas linguísticas. Também afirma que a escritora não se permite liberdades quando escreve em castelhanos e que a autotradução de *A xusticia pola man* ao castelhanos é infiel ao texto original (GUERRA DA CAL, 1985, p. XXXI).

Sobre a autotradução, o pesquisador Cyril Aslanov (2015, p.12) considera-a como a essência da arte interpretativa e assevera que o tradutor do seu próprio texto não pode mantê-lo no mesmo estado de redação porque ele mesmo já mudou depois da

⁴² Francisco da Cunha Leão (1907-1974) foi um importante intelectual português que se dedicou aos estudos dos mitos, da individualidade, do sistema de ideais e crenças dos portugueses.

escrita da primeira versão da obra, tendo em vista que o autor obedece ao princípio de Heráclito *panta rei* (“tudo flui”). E prossegue:

O autor, embora seja a mesma pessoa, não tem sempre a mesma personalidade, independentemente da língua que está falando ou na qual está escrevendo. Uma língua dita certo tom, certo jeito que é irreduzível em outra língua, de modo que o tradutor que se reescreve em outro idioma (mais do que se traduz para ele), tem outro estilo, outro gosto e até outra concepção de mundo. [...] Daí que a manipulação inerente à tradução poderia dever-se não só ao fato de o tradutor ser um *Doppelgänger*, o duplo maléfico do autor, mas também ao fato de o tradutor ser uma réplica de si mesmo. Nos dois casos, o fator inquietante é essa duplicidade associada à tradução e ao ato de traduzir, como se o texto-alvo fosse um reflexo deformado do texto-fonte. (ASLANOV, 2015, p. 14)

Ernesto Guerra da Cal foi um exímio especialista em língua galega e, do nosso ponto de vista, demasiadamente preocupado com um rigor linguístico por vezes normativo, o que nem sempre é produtivo para a interpretação do texto poético. Diante disso, seria leviano dizer que Guerra da Cal esteja completamente errado nas suas afirmações. No entanto, nossa leitura dos desvios linguísticos de Rosalía enfoca menos a hipótese da instrução formal precária a que teve acesso, dado que compartilha com a maioria das mulheres de seu tempo (VARELA, 2008), em favor do seu caráter rebelde, reconhecido por Guerra da Cal. Em suma, no subtexto do desvio linguístico se encontra a subversão da ordem, essencial no projeto estético rosaliano. É preciso salientar que o desvio linguístico na obra rosaliano não se configura como um desvio programático, como se pode depreender dos projetos vanguardistas do início do século XX, mas deflagra os embates entre a cultura oral e a cultura escrita que permeiam a atividade literária de Rosalía de Castro.

Rosalía produz uma réplica de si mesma quando se autotraduz, na fronteira tortuosa entre uma cultura oral e uma cultura escrita. Em outras palavras, a tradição oral constitui parte fundamental da obra de Rosalía de Castro e, no momento em que a língua falada, sua matéria de composição poética, é transportada para o âmbito da língua escrita, o conflito com o mais alto padrão de erudição e manuseio da língua que pressupõe a literatura canônica é inevitável.

Na seção do texto dedicada à explicação das motivações na organização da antologia, Guerra da Cal (1985, p. 3) apresenta a escassa relação cultural entre os povos ibéricos expressa, por exemplo, na baixa disponibilidade de materiais relativos à literatura espanhola e galega nas bibliotecas e livrarias lisboetas, e o mesmo ocorria com

a literatura de língua portuguesa em Madri. No caso da escritora Rosalía de Castro, ele afirma que embora fosse conhecida entre os portugueses, a Biblioteca Nacional de Lisboa não contava com edições completas da obra rosaliana, tampouco tinha nenhum estudo crítico, o que entendemos como sinal da baixa circulação e recepção de textos rosalianos entre os portugueses. Além disso, Guerra da Cal observa que outra dificuldade para a expansão do conhecimento de Rosalía em Portugal e no Brasil é o fator linguístico:

A grafia exótica, a ferver de *ll*, *ñ* e *x* (onde se esperaria *lh*, *nh* e *g* e *j*), a irregularidade morfológica, na que [...] Rosalía usa indiscriminadamente formas vernáculas legítimas com uma variedade de castelhanismos e de bastardizações produto do impacto diglósico do ‘acrolecto’ espanhol, e a presença de arcaísmos que o português médio não reconhece; enfim, todo esse acentuado dialectismo, é suficiente para afugentar um número considerável de possíveis leitores que com seus versos viessem tropeçar. (GUERRA DA CAL, 1985, p. 5).

Configuram-se assim as motivações do tradutor no seu empreendimento de fazer aparecer Rosalía com a dimensão de poeta lusíada universal. Para tanto, afirma que seu trabalho trata de “mudar de roupa” à poesia rosaliana: “Assim, ei-la aqui pela primeira vez trajada com o vestido normal da comunidade linguística à que historicamente pertence” (GUERRA DA CAL, 1985, p. 5). O argumento investido da tendência reintegracionista fundamenta o que Guerra da Cal considera uma “adequação aos padrões ecumênicos” da comunidade falante de português. Ele utiliza, ainda, os termos “regularizá-la”, “des-dialectizá-la” e “des-hibridizá-la”, o que resulta, na melhor das hipóteses, numa “transcrição” e não numa tradução.

Nesse ponto, Guerra da Cal parece tentar estabelecer limites entre versão, adaptação, transcrição e tradução, o que não significa uma discussão nova para os teóricos da tradução, tampouco, definitiva; a ela poderíamos acrescentar outros termos que implicam a manipulação do texto do outro. Contudo, nossa mirada frente a esse debate se alinha ao que André Lefevere denomina como “reescritura”:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. (LEFEVERE, 2007, p.11)

Ao afirmar que seu trabalho não é tradução, mas adequação, Guerra da Cal tenta eximir-se da manipulação do texto do outro, princípio básico da tradução, bem como da crítica, da antologização, da historiografia e da edição. O seu projeto quer investir-se de isenção, porque nasceu na Galiza, porque é estudioso e militante da cultura luso-galega ou porque conhece com profundidade o galego e o português. No entanto, a execução desse projeto é mais uma prova de que não existe neutralidade ou isenção na manipulação do texto. Isso não é necessariamente ruim, como apregoa Lefevere. As marcas deixadas no texto traduzido podem deflagrar traços da relação entre culturas diferentes, inclusive índices de hegemonia e submissão de uma cultura periférica a uma cultura central; ademais da ampliação das possibilidades expressivas e da *Bildung* na língua e cultura alvo, a partir do contato com a língua fonte.

O argumento de Guerra da Cal não se limita ao seu próprio projeto, mas com ele critica o trabalho de Ecléa Bosi de modo superficial e sem apresentar análises consistentes que o comprovem “frustrado”, como o nomeia. Em sua perspectiva, apesar do empenho, Ecléa não tem critério metodológico. É fato que a tradutora não evidencia ao leitor quais foram os caminhos que percorreu para chegar à seleção dos poemas e às suas traduções, o que não significa, forçosamente, a ausência de um projeto de tradução. Além disso, a garantia de aplicação de critérios metodológicos é dificultada, em qualquer tradução, pela própria natureza de pluralidade significativa do texto literário. Guerra da Cal (1985, p. 6) diz que as traduções de Ecléa “ficam numa estéril zona cinzenta entre a literalidade e a literariedade” e cita seu nome apenas em nota, o que acreditamos ser marca de seu desprezo – e até misoginia – pelo trabalho de Ecléa Bosi. Em *Rosalía no Brasil: memória de um trabalho*, Ecléa Bosi⁴³ declara ter conhecimento das críticas de Guerra da Cal a *Poesia* (CASTRO, 1987), porém, com muita astúcia, a tradutora demonstra como há diversas coincidências entre as suas traduções e àquelas empreendidas por Guerra da Cal.

O olhar de Guerra da Cal para o trabalho de Ecléa Bosi nos parece, portanto, bastante parcial porque, apesar de ser um crítico literário, não consegue reconhecer a importância da contribuição daquela para a formação dos estudos rosalianos no Brasil. Pelo contrário, ao diminuir *Poesia* (CASTRO, 1987) à categoria de “frustrado”, ele alimenta sua própria presunção como único sujeito autorizado a falar sobre e/ou a traduzir Rosalía. Aponta Guerra da Cal (1985, p. 7, grifos do autor):

⁴³ Conferir Anexo A p. 230

Sendo este volume publicado em Portugal, constituindo, na sua intenção e no seu significado, uma contribuição portuguesa às homenagens do Centenário da morte da grande Poeta, e indo dirigido aos leitores do mundo lusíada, temos plena consciência que tirando Rosalía do recinto gráfico e morfológico das formas linguísticas dialectais (que ela *teve que usar*, porque outras não havia, naquela altura, para o seu propósito) estamos a prestar um serviço à universalização da sua poesia, e da cultura galega, cujo único futuro reside na sua reinserção cultural nesse mundo.

Como tentamos demonstrar até aqui, o objetivo de Ernesto Guerra da Cal é inserir a Galiza no mundo cultural lusófono e, para tanto, a tradução ou transcrição, como ele mesmo prefere chamar, de poemas de uma grande poeta galega parece ser uma boa estratégia. Ainda que reconheça a genialidade artística de Rosalía, acreditamos que a publicação de *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985) serve mais aos interesses políticos de Guerra da Cal, quais sejam fazer oposição à tendência autonomista dos governos galego e espanhol e, assim, arrancar-lhes do panteão literário uma das suas mais belas vozes. Ademais, a ampla divulgação da poesia de Rosalía de Castro é ofuscada na antologia organizada por Guerra da Cal, em que há mais espaço e voz para outros poetas do que para a homenageada.

3.1 A gaita galega e Castellanos de Castilla: a tradução de Castela

A convicção de Ernesto Guerra da Cal de que o galego é uma variedade dialetal do português está tão arraigada na *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985) que, na disposição dos textos rosalianos traduzidos do galego, não apresenta o texto original, como o faz com os poemas compostos em castelhano. As traduções são acompanhadas de notas explicativas a respeito do contexto de publicação do poema e o registro de formas originais galegas que foram alteradas no momento das traduções. Há entre essas notas, raros casos que julgamos pertinentes e uma série de outras escolhas tradutórias que gostaríamos de ver justificadas pelo tradutor. A reescritura do poema *A gaita galega* é exemplar das estratégias e do próprio projeto ideológico de tradução de Ernesto Guerra da Cal:

A gaita gallega

A gaita galega

Resposta

Reposta

Ao eminente poeta D. Ventura Ruiz de Aguilera.

ao eminente poeta D. Ventura Ruiz de Aguilera

- I -

*Cando este cantar, poeta,
na lira xemendo entonas,
non sei o que por min pasa
que as lagrimiñas me afogan,
que ante de min cruzar vexo
a Virgen-mártir que invocas,
cos pes cravados de espiñas
cas mans cubertas de rosas.
En vano a gaita tocando
unha alborada de gloria
sons polos aires espalla
que cán nas tembrantes ondas.
En vano baila contenta
nas eiras a turba louca,
que aqueles sons, tal me afrixen,
cousas tan tristes me contan,
que eu podo decirche:
Non canta, que chora.*

- II -

*Vexo contigo estos ceos,
vexo estas brancas auroras,
vexo estes campos froridos
donde se arrullan as pombas,
i estas montañas xigantes
que aló cas nubes se tocan
cubertas de verdes pinos
e de froliñas cheirosas.
Vexo esta terra bendita
donde o ben de Dios rebota
e donde anxiños hermosos
tecen brillantes coroas.
Mas, ¡ai!, como tamén vexo
pasar macilentas sombras,
grilos de ferro arrastrando
antre sorrisas de mofa,
anque mimosa gaitiña
toque alborada de gloria,
eu podo decirche:
Non canta, que chora.*

- III -

*Falas, i o meu pensamento
mira pasar temerosas
as sombras deses cen portos
que ó pé das ondiñas moran,
e pouco a pouco marchando
fráxiles, tristes e soias,
vagar as naves soberbas
aló nunha mar traidora.
I, ¡ai!, como nelas navegan
os fillos das nosas costas*

Quando esse cantar, poeta,
na lira gemendo entoas,
não sei o que por mim passa
que as lagriminhas me afogam;
porque ante mim cruzar vejo
a virgem-mártir que invocas
co'os pés de espinhos,
co'as mãos cobertas de rosas.
Em vão a gaita tocando
uma alvorada de glória
sons pelos ares espalha
que caem nas tremendas ondas;
e contente baila em vão
nas eiras a turba louca
que esses sons tanto me afligem,
cousas tão tristes me contam,
que eu posso dizer-te:
não canta, que chora.

II

Vejo contigo estes céus,
vejo estas brancas auroras,
vejo estes campos floridos
onde se arrulham as pombas,
e estas montanhas gigantes
que com a nuvem se tocam,
cobertas de verdes pinhos
e de florzinhas cheirosas;
vexo esta terra bendita
onde os bens de Deus transbordam
e onde anjinhos formosos
tecem brilhantes coroas;
Ma, ai!, como também vejo
passar macilentas sombras;
grilhões de ferro arrastando
entre sorrisos de mofa,
e embora gaita mimosa
toque alvorada de glória
eu posso dizer-te:
não canta, que chora.

III

Falas e o meu pensamento
vê passarem temerosas
as sombras desses cem portos
que ao pé das ondinhas moram,
e pouco a pouco sarpendo
frágeis, tristes, migradoras
vagar as naves soberbas
do mar nas águas traidoras
E, ai! como nelas navegam
os filhos das nossas costas

*con rumbo a América infanda
que a morte co pan lles dona,
desnudos pedindo en vano
á patria misericordia,
anque contenta a gaitiña
o probe gaiteiro toca,
eu podo decirche:
Non canta, que chora.*

- IV -

*Probe Galicia, non debes
chamarte nunca española,
que España de ti se olvida
cando eres, ¡ai!, tan hermosa.
Cal si na infamia naceras,
torpe, de ti se avergonza,
i a nai que un fillo despreza
nai sin corazón se noma.
Naide por que te levantes
che alarga a man bondadosa;
naide os teus prantos erixuga,
i homilde choras e choras.
Galicia, ti non tes patria,
ti vives no mundo soia,
i a prole fecunda túa
se espalla en errantes hordas,
mentras triste e solitaria
tendida na verde alfombra
ó mar esperanzas pides,
de Dios a esperanza imploras.
Por eso anque en son de festa
alegre á gaitiña se oia,
eu podo decirche:
Non canta, que chora.*

- V -

*«Espera, Galicia, espera».
¡Canto este grito consola!
Páguecho Dios, bon poeta,
mais é unha esperanza louca;
que antes de que os tempos cheguen
de dicha tan venturosa,
antes que Galicia suba
ca cruz que o seu lombo agobia
aquele difícil camiño
que ó pé dos abismos toca,
quisais, cansada e sedenta,
quisais que de angustias morra.
Págueche Dios, bon poeta,
esa esperanza de gloria,
que de teu peito surxindo,
á Virgen-mártir coroa,
i esta a recompensa sea
de amargas penas tan fondas.
Págueche este cantar triste*

rumo da América infanda
que a morte co'o pão lhes doa,
todos nus, pedindo em vão
à pátria misericórdia,
e embora alegre a gaitinha
o pobre gaiteiro toca
eu posso dizer-te:
não canta, que chora.

IV

Pobre Galiza, não debes
chamar-te nunca espanhola,
que Espanha de ti se esquece
quando tu és, ai! tão formosa.
Qual se na infâmia naceras
torpe, de ti se envergonha,
e a mãe que um filho despreza
depravada se apregoa.
Ninguém p'ra te levatares
te estende uma mão bondosa
ninguém teus prantos enxuga
e humilde choras e choras
Galiza tu não tens pátria.
A tua pátria te abandona,
e a prole fecunda tua
se espalha em errantes hordas
e tu triste e solitária,
tendida na verde alfombra
ao mar esperanças pides,
de Deus a esperança imploras,
por isso, embora festiva
e alegre a gaitinha se oiça
eu posso dizer-te:
não canta, que chora.

V

“Espera, Galiza, espera!”
Quanto este grito consola!
Pague-te Deus, bom poeta,
mas é uma esperança louca;
porque antes que os tempos cheguem
de sorte tão venturosa;
antes que a Galiza suba
com a cruz que leva às costas
aquele ímprobo caminho
que o pé dos abismos toca,
talvez cansada e sedenta,
talvez de opressões morra.
Pague-te Deus, bom poeta,
essa esperança de glória,
que do teu peito surgindo
a virgem-mártir coroa;
e recompensa esta seja
de amarguras tão penosas.
Pague-te este cantar triste

*que as nosas tristezas conta,
que soio ti... ¡ti entre tantos!,
das nosas mágoas se acorda.
¡Dina voluntad dun xenio,
alma pura e xenerosa!
E cando a gaita gallega
aló nas Castillas oias,
ó teu corazón pregunta,
verás que che di en resposta
que a gaita gallega:
Non canta, que chora.
(CASTRO, 1997a, p. 605-608).*

que as nossas tristezas conta
porque só tu... tu entre tantos!
das nossas mágoas se acorda:
digna vontade de um génio,
alma pura e generosa!
E quando a gaita galega
ali nas Castelas oiças,
ao teu coração pergunta;
e ele te dirá em resposta:
que a gaita galega
não canta, que chora.
(CASTRO, 1985, p. 35-39).

A leitura cotejada dos poemas, original e traduzido, de imediato nos apresenta alguns problemas que, inicialmente, preferimos entender como erros de edição ou ausência de preparação e revisão minuciosas: palavras grafadas em galego, como *vexo*, *debes* e *pides*, *ês* e *naceras*. Amiúde esses “equivocos” aparecem na antologia organizada por Guerra da Cal, e não acreditamos que se trate de uma estratégia de manutenção de traços galegos com a finalidade de provocar o estranhamento próprio do contato com o estrangeiro, até mesmo porque Guerra da Cal não concebe o galego como estrangeiro em face do português, e sim como uma variedade ou dialeto.

O poema em análise é uma resposta de Rosalía de Castro a outro intitulado *La gaita gallega*, de Ventura Ruiz Aguilera, publicado no periódico *Eco Nacional* em 1860 e acrescentado às edições de *Cantares gallegos*. Os versos de Aguilera cantam as belezas da Galiza, mas apresentam um refrão instaurador da dúvida quando tratam do povo galego ao som da gaita, expressão maior da cultura galega: *no acierto a deciros/si canta o si llora*. Em sua resposta, o eu lírico forjado por Rosalía constrói um diálogo simétrico com o poema de Aguilera, porém, ao reconhecer e cantar as belezas da Galiza, exhibe tom pessimista. Em sua mirada, apenas o sofrimento dos galegos é focado, de modo que sua resposta à incerteza de Aguilera é definitiva: *eu podó dicirche:/ non canta, que chora*.

Quanto à reescrita de Guerra da Cal, notamos os substratos de oposição à Castela no momento de escolha desse poema porque, embora tenha significação autônoma e esteticamente possua um fim em si mesmo, trata-se de um texto disposto sequencialmente ao texto de Aguilera desde a primeira edição de *Cantares gallegos*, justamente porque constituem um diálogo. Isolar *A gaita gallega*, de Rosalía, de *La gaita gallega*, de Aguilera, significa negar a posição da dúvida estabelecida nos versos de Aguilera, ainda que essa seja exposta, em nota. Alguns podem pensar que a intenção seja preservar a expressão da poeta galega, entretanto, como já mencionamos, essa não é

uma preocupação evidente de Guerra da Cal, que, na antologia, dedica mais espaços a outros poetas que a Rosalía. Há uma valorização do sofrimento galego, como resultado da suposta opressão exercida pelo Estado espanhol, em detrimento da construção de uma imagem positiva, ou mesmo da possibilidade do povo galego ser alegre.

Na quarta parte do poema, o eu lírico expõe a relação da Espanha frente à Galiza, sob o signo do abandono. Para tanto, compara essa relação à mãe que abandona um filho. Esse recurso estilístico demonstra que Rosalía reconhece a filiação espanhola da Galiza, o que contraria a tese de Guerra da Cal, de uma Galiza exclusivamente lusófona. Desse modo, a manipulação exercida pelo tradutor nos versos que seguem parece justificar-se: enquanto o eu lírico do poema rosaliana diz que a Espanha “*nai sin corazón se noma*”, Guerra da Cal traduz “depravada se apregoa”. Executamos buscas em dicionários de galego, em fóruns de tradutores e em outras ferramentas utilizadas para tradução e não encontramos indícios de natureza linguística que vinculem uma “mãe sem coração” a uma “mãe depravada”.

O dicionário Priberam da Língua Portuguesa, em sua versão virtual, e o Dicionário da Língua Portuguesa da Editora Porto, ambos fundamentados no português ibérico, apresentam os seguintes sinônimos para a palavra “depravado”: licencioso, corrupto, pervertido, e devasso apenas no dicionário da Editora Porto. O uso da palavra “depravada” para referir-se à Espanha é demonstração das tentativas de Guerra da Cal de manchar a imagem desse país, inclusive, na sua moral, por meio de estratégia altamente machista.

Durante o século XIX, quando Rosalía compôs o poema em discussão, vigorava um código patriarcal em que a moral da mulher era medida por sua atividade sexual e representava a honra familiar (RÍOS LLORET, 2006), inclusive esse é um dos temas que povoam seus poemas e sobre o que se posiciona criticamente. Rosalía não utiliza a palavra “depravada”, provavelmente, porque essa carrega as marcas da subjugação da mulher na sociedade do seu tempo, de modo que identificar uma mãe que abandona o filho à depravação significa legitimar uma política sexual que aprisiona as mulheres por qualquer decisão que tomem. Desconhecemos elementos na obra rosaliana que corroborem o julgamento da mulher por sua vida sexual, senão há muitos exemplos que criticam e condenam essa prática.

Na obra *A tradução como manipulação*, Cyril Aslanov (2015) discute a tradução como uma difícil negociação entre a transparência ideal, porém inatingível, e a tentativa de enganar o leitor pela manipulação, recurso que visa o resgate do texto original da interlíngua após a decodificação. Nesse sentido, o estudioso expõe diversas

possibilidades de manipulação, dentre elas as manipulações ditadas por considerações políticas, e afirma que: “Uma tradução deliberadamente errada pode funcionar como instrumento poderoso para deslegitimar um grupo, uma nação ou uma religião” (ASLANOV, 2015, p. 31). Quando Guerra da Cal traduz “*nai sin corazón*” por “depravada”, ataca a nação espanhola, deturpa o texto rosaliano e confere à escritora uma fala que ela não teve, ao menos no poema, além de legitimar a dominação da mulher por meio do uso de palavras que lhe descrevem de modo opressor e pejorativo quanto à sexualidade.

Na introdução à antologia, Guerra da Cal explica que usa as notas para expor aquelas modificações que podem servir de subsídio para a crítica, e assim procede com a manipulação que mencionamos. Uma hipótese que poderia refutar a tese de uma manipulação determinada por questões políticas seria o apelo à manutenção do ritmo e da musicalidade característicos dos textos rosalianos. A conservação do ritmo não é um problema quando as línguas em contato são galego e português, estranho e inovador seria desconstruir esses aspectos. Nesse sentido, afirma Guerra da Cal:

Foram contados os casos em que esse processo de regularização idiomática externa afectou os seus módulos rítmicos, toantes na sua esmagadora maioria. E muito mais raros aqueles em que houve que alterar a medida. Esses poucos conflitos foram resolvidos recorrendo a outros elementos da totalidade estrutural do poema – cujo respeito absoluto foi normativo do nosso trabalho em todo o momento. (GUERRA DA CAL, 1985, p. 6)

Se o respeito de Guerra da Cal ao texto rosaliano fosse tão absoluto quanto expressa na citação, manteria o módulo rítmico, a métrica do verso “*nai sin corazón se noma*”, atenderia à totalidade estrutural do poema e à perspectiva ética e militante de Rosalía em relação às mulheres com a tradução literal “sem coração se apregoa”. Contudo, acreditamos que construir uma imagem de Rosalía com ódio em relação a Castela é muito mais produtivo para a militância pessoal de Guerra da Cal no reintegracionismo, e a manipulação que se promove aqui corrobora o seu projeto.

Como já mencionamos, os poemas de *Cantares gallegos* presentes na antologia de Guerra da Cal, privilegiam o tema da emigração e um sentimento anti-Castela, como sinônimo do Estado espanhol. O poema *Castellanos de Castilla* é exemplo dessa temática:

*Castellanos de Castilla,
tratade ben ós gallegos,
cando van, van como rosas;*

Castelhanos de Castela
tratade bem os galegos;
quando vam, vam como rosas

cando vén, vén como negros.

*—Cando foi, iba sorrindo;
cando veu, viña morrendo
a luciña dos meus ollos,
o amantiño do meu peito.*

*Aquel máis que neve branco,
aquele de dozuras cheio,
aquele por quen eu vivía
e sin quen vivir non quero.*

*Foi a Castilla por pan,
e saramagos lle deron;
déronlle fel por bebida,
peniñas por alimento.*

*Déronlle, en fin, canto amargo
ten a vida no seu seo...
¡Castellanos, castellanos,
tendes corazón de ferro!*

*¡Ai!, no meu corazónciño
xa non pode haber contento,
que está de dolor ferido,
que está de loito cuberto.*

*Morreu aquel que eu quería,
e para min n'hai consuelo:
solo hai para min, Castilla,
a mala lei que che teño.*

*Premita Dios, castellanos,
castellanos que aborrezco,
que antes os gallegos morran
que ir a pedirvos sustento.*

*Pois tan mal corazón tendes,
secos fillos do deserto,
que si amargo pan vos ganan,
dádesllo envolto en veneno.*

*Aló van, malpocadiños,
todos de esperanzas cheios,
e volven, ¡ai!, sin ventura,
con un caudal de desprezos.*

*Van probes e tornan probes,
van sans e tornan enfermos,
que anque eles son como rosas,
tratádelos como negros.*

*¡Castellanos de Castilla,
tendes corazón de aceiro,
alma como as penas dura,
e sin entrañas o peito!*

quando vêm, vêm como negros.

Quando foi ia sorrindo,
e quando vultou, morrendo
a luzinha dos meus olhos,
o amantinho do meu peito.

Era mais que a neve branco.
Era de doçuras cheio.
Era por quem eu vivia.
e sem quem viver não quero.

Foi a Castela por pão:
deram-lhe acerbo sustento
Deram-lhe fel por bebida
peninhas por alimento

Deram-lhe, enfim, quanto amargo
tem a vida no seu seo...
Castelhanos, castelhanos
tendes coração de ferro!

Ai, no meu coraçãozinho
já não pode haver contento;
que está com a dor ferido,
que está de luto coberto.

Morreu o bem que eu queria
e sem consolo me vejo;
Só há para mim, Castela,
o ódio que por ti tenho.

Permita Deus, castelhanos,
castelhanos que detesto,
que antes os galegos morram
que ir a pedir-vos sustento.

Pois tão mal coração tendes,
secos filhos do deserto,
que se amargo pão vos ganham,
dais-lho envolvido em veneno.

Lá vão eles, coitadinhos,
todos de esperanças cheios,
E voltam, ai! sem ventura,
com um caudal de desprezos.

Vão pobres e tornam pobres.
Vão sãos e tornam enfermos.
E embora vão como rosas,
Vós os tratais como negros.

Castelhanos de Castela,
tendes coração de ferro,
alma como as penhas dura
e sem entranhas no peito.

*En trós de palla sentados,
sin fundamentos, soberbos,
pensás que os nosos filliños
para servirvos naceron.*

*E nunca tan torpe idea,
tan criminal pensamento
coupo en máis fatuas cabezas
ni en máis fatuos sentimentos.*

*Que Castilla e castellanos,
todos nun montón, a eito,
non valen o que unha herbiña
destes nosos campos frescos.*

*Solo pezoñosas charcas
detidas no ardente suelo,
tes, Castilla, que humedezan
esos teos labios sedentos.*

*Que o mar deixou-te olvidada
e lonxe de ti correron
as brandas auguas que traen
de prantas cen semilleiros.*

*Nin arbres que che den sombra,
nin sombra que preste alento...
llanura e sempre llanura,
deserto e sempre deserto...*

*Esto che tocou, coitada,
por herencia no universo,
¡miserable fanfarrona!...
triste heirencia foi por certo.*

*En verdad non hai, Castilla,
nada como ti tan feio,
que aínda mellor que Castilla,
valera decir inferno.*

*¡Por que aló foches, meu ben?
¡Nunca tal houberas feito!
¡Trocar campiños frolidos
por tristes campos sin rego!*

*¡Trocar tan craras fontañas,
ríos tan murmuradeiros
por seco polvo que nunca
mollan as bágoas do ceo!*

*Mais, ¡ai!, de onde a min te foches
sin dor do meu sentimento,
i aló a vida che quitaron,
aló a mortaña che deron.*

*Morreches, meu queridiño,
e para min n'hai consuelo,*

Em tronos de palha alçados,
sem fundamentos, soberbos,
pensais que os nossos filhinhos
nasceram pr'a vossos servos.

E nunca tão torpe ideia,
tão criminal pensamento
coube em mais fátuas cabeças
nem mais fátuos sentimentos.

Que Castela e castelhanos,
Todos num montão a eito,
não valem o que uma ervinha
destes nossos campos frescos.

Tão só peçonhosas charcas
quietas no ardente terreno
tens, Castela, que humedecem
esses teus lábios sedentos.

Que o mar deixou-te esquecida
e longe de ti correram
as brandas águas que trazem
de plantas sem sementeiras.

Nem árvores que dêem sombra,
nem sombra que preste alento...
planície e sempre planície
deserto e sempre deserto.

Isso te tocou, coitada,
como herança do universo.
Miserável fanfarrona!...
Triste herança foi por certo.

Não há, em verdade, Castela,
nada como tu tão feio,
que ainda melhor que Castela
valia dizer inferno.

Porquê lá foste, meu bem?
Nunca tal houvesse feito!
Trocar campinhos floridos
por tristes campos sem rego.

Trocar tão caras fontinhas,
rios nos que a água murmura
por um seco pó, que nunca
molham lágrimas de chuva.

Sem dó do meu sentimento
da minha beira te foste,
e, ai! lá a vida te tiraram,
e lá te deram a morte.

Morreste, meu queridinho,
e eu consolação não tenho,

*que onde antes te vía, agora
xa solo unha tomba vexo.*

*Triste como a mesma noite,
farto de dolor o peito,
pídolle a Dios que me mate,
porque xa vivir non quero.*

*Mais en tanto no me mata,
castellanos que aborrezo,
hei, para vergonza vosa,
heivos de cantar xemendo:*

*¡Castellanos de Castilla,
tratade ben ós gallegos;
cando van, van como rosas;
cando vén, vén como negros!
(CASTRO, 1993a, p. 598-601)*

que onde antes eu te via,
só uma tumba agora vejo

Triste como a mesma noite,
e farto de dor o peito,
peço-lhe a Deus que me mate,
porque já viver não quero.

Mas enquanto não me mata,
castelhanos que detesto,
hei, para vergonha vossa,
hei-de vos cantar gemento:

Castelhanos de Castela,
tratade bem os galegos;
quando vam, vam como rosas;
quando vêm, vêm como negros!
(CASTRO, 1985, p. 30-34)

O poema *Castellanos de Castilla* possui uma estrutura condiscendente com a Redondilha Maior (versos de 7 sílabas organizados em estrofes de 4 versos, para a métrica portuguesa e brasileira), e com a redondilha (octossílabos de arte menor organizados em quartetos, para a galega e para a espanhola). O ritmo também apresenta certa regularidade, com acentuação nas terceiras e sétimas sílabas, mas se alterna com outros esquemas rítmicos, proposta condiscendente com uma rima que é mais livre que a da redondilha tradicional. Se nesta, a rima costuma ser abraçada e consoante, total ou perfeita (abba), aqui alternam os versos brancos, sem rima, e a rima assoante, imperfeita, entre o segundo e o quarto versos (-a-a), fato que evidencia uma tendência natural da poesia moderna. A redondilha moderna caracteriza-se por introduzir o mesmo esquema da tradicional (abba), mas com rima imperfeita. Porém, Rosalía não só propõe a rima apenas entre vogais, própria das composições populares desde o nascimento das línguas romances, como ensaia o verso livre que caracterizará a poesia culta posterior.

No poema, um eu lírico feminino dirige-se a três interlocutores: seu amado, um migrante galego segador que morreu no retorno da migração sazonal a Castela, os castelhanos e a própria Castela. Como expressão da dor pela morte do amado, o eu lírico constrói imagens de oposição derivadas da construção discursiva da Galiza e de Castela, como bela vs feia, virtuosa vs degradada, fértil vs estéril.

No movimento de tradução do galego ao português, o plano expressivo do poema traduzido por Guerra da Cal ganha na reconstrução da anáfora com o verbo “era”, em vez do demonstrativo “aquele”, na terceira estrofe. Quando o verbo “ser” é mobilizado, no tempo pretérito imperfeito, as características inerentes ao sujeito são afirmadas, o que reforça o sentido da injustiça de sua morte. Esse ganho não se aplica ao

verso “*que aunque eles son como rosas*”, traduzido como “E embora vão como rosas”, na décima primeira estrofe. A substituição de “ser” por “ir” suprime a valorização das características dos galegos frente aos defeitos castelhanos.

Na quarta estrofe, a poeta opõe “*pan*”, base da alimentação das mais variadas culturas e, como substantivo abstrato, o meio de sobrevivência, a “*saramago*”, uma planta de sabor picante como uma raiz-forte, provavelmente originária do leste europeu, de uso medicinal durante a Idade Média e que, junto da mostarda, foi o principal condimento utilizado na Europa até a disseminação da pimenta-do-reino (COURTER; RHODES, 1969). Guerra da Cal ao traduzir “*saramago*” por “acerbo sustento”, mostra uma tentativa de explicação da imagem poética do texto fonte. Os temperos têm sua medida de benefício, como os fármacos, quando se relacionam com a moderação e o equilíbrio; o seu excesso arruína o sabor do alimento. Ainda que comestíveis, os temperos não representam o sustento, a sobrevivência, o alimento a que são acrescentados. Por isso, “acerbo sustento” não alcança a oposição *pan vs saramago*, tampouco a impossibilidade de sobrevivência pela ingestão de, apenas, raiz-forte, pois, mesmo que azedo ou ácido, o sustento, garantido somente por “pão”, está presente no verso “*Deram-lhe acerbo sustento*”. Assim, a força expressiva de *pan vs saramago*, reforçada no verso seguinte por *bebida vs fel*, se enfraquece.

Ainda no plano da expressão, a pontuação do poema traduzido não contribui para a preservação da oralidade contida no texto fonte. Há frequente substituição de vírgula por ponto final em alguns versos, inserção de ponto final em versos que prescindem de pontuação e supressão de pontos de exclamação, que conferem uma expressão de dor ou grito à fala do eu lírico. Destacamos a supressão do sinal de travessão no verso “— *Cando foi, iba sorrindo;*”. Entendemos que o uso desse sinal gráfico reforça o tom de oralidade do discurso direto, e a transformação da tragédia coletiva, presente na quadra popular na introdução do poema, em tragédia pessoal na voz da mulher que lamenta de modo elegíaco a perda do amado.

A morte do galego segador e o teor do desabafo do eu lírico carregam traços da migração sazonal a Castela. A migração sazonal foi um fenômeno migratório, com registros desde o século XVII até meados do século XX, em que grupos de segadores de diversas regiões da Espanha ofereciam sua mão de obra em outras regiões agrícolas. Essa atividade era possibilitada pelas diferenças nos calendários agrícolas e nas condições climáticas, de modo que o cuidado da terra dos próprios segadores não era completamente prejudicado, pois a família permanecia no local de origem, ou o segador retornava para trabalhar em parte do cultivo de sua terra. O pagamento pelo trabalho era

negociado por empreitada e em grupo. Assim, dividia-se o valor pelos diversos membros do grupo de acordo com a função que desempenhavam. As condições de trabalho eram muito precárias, alguns historiadores afirmam que a jornada acontecia de sol a sol, com dois intervalos para refeição e que os trabalhadores dormiam ao relento (BARREIRO FERNÁNDEZ, 2013).

Os impactos dessa migração não eram tão positivos e/ou se limitavam à complementação financeira, recurso importante para comunidades de economia agrária de subsistência. A historiadora Pilar Caglio Vila (1997, p. 28) demonstra como a migração sazonal afetava a vida cotidiana quanto à periodicidade dos casamentos, à natalidade e a certa participação das mulheres nos contextos locais, por exemplo, como testemunhas de atos públicos (testamentos, batizados etc.) devido à ausência de homens. A migração das mulheres, seja para outras regiões da Espanha, seja para a América, era dificultada pelo Estado e pela Igreja, mas há registros históricos da participação de mulheres em grupos de segadores, sempre na companhia dos pais, do marido ou de algum homem da família. Vila (1997, p. 30) atesta a existência de um despacho oficial datado de 1754, na cidade de Valladolid, que revela a prática de muitas mulheres de vestir-se de homem para migrar a Castela. Portanto, é significativo que a representação dessa modalidade de migração seja construída, no poema *Castellanos de Castilla*, pela voz de uma mulher.

Ao analisar o poema *Castellanos de Castilla*, Ricardo Navas Ruiz (1986, p. 478) afirma a construção de um significado histórico, em que se fundem harmonicamente as atitudes afetiva, social e política. A afetiva, quando se concede a palavra à mulher, que chora a morte de seu companheiro; a social, relativa à emigração que, embora seja tema de muitos dos versos rosalianos, nesse caso encontra uma singularidade profunda porque desvela os maus tratos sofridos pelos emigrantes pobres, a frustração da esperança e a amargura do exílio econômico; a política, mais agressiva e centrada em duas formulações: a dureza do coração dos castelhanos e a fealdade da paisagem castelhana em comparação com a galega. A pesquisadora Nidia Díaz (1976, p. 68), por sua vez, ressalta a transferência dos sentimentos de revolta frente à condição do galego migrante em Castela para a descrição de um espaço árido e inóspito.

A morte de um galego segador é o ponto dramático da elaboração estética da migração sazonal, ainda que Rosalía não utilize os termos que caracterizam esse fenômeno. Guerra da Cal interpreta o lamento elegíaco como ódio a Castela, como se vê na tradução do verso “*a mala lei que che teño*” por “o ódio que por ti tenho”. No *Repertorio das pandereteiras de Vide: 2007-2010* (2011), encontramos uma cantiga

com os versos: “*Olvidáchesme por pobre/Eu por rico te deixeie/Vale mais pobre con honra/Que rico de mala lei*”. O *Diccionario enciclopédico galego-castellano* (GONZÁLEZ, 1958-1961) apresenta a expressão “*de boa lei*” para caracterizar algo ou alguém “*de perfectas condiciones morales o materiales*”, assim como o *Diccioário Real Academia Española de la lengua*, que também dispõe da definição de “*de mala ley*” como “*de malas condiciones morales o materiales*”. Desse modo, entendemos que no poema “*mala lei*” expressa sentimentos pouco nobres da mulher, eu lírico de *Castellanos de Castilla*, em relação aos castelhanos; o ressentimento pela morte do amante a deixou de coração ferido, cheio de desejos “*de mala lei*”. Talvez a palavra mais adequada seja “ressentimento”, por isso a atmosfera de ódio na obra rosaliana nos parece mais uma construção da crítica literária, de alguns tradutores e de outros leitores, cada qual com suas motivações que nem sempre atendem à percepção do sentimento comunicado por Rosalía: o ressentimento diante da injustiça que, em momentos bastante pontuais de obra, pode manifestar-se na relação entre Galiza e Castela.

No início do século XX, surgem na Galiza as Irmandades da Fala, grupos responsáveis pela passagem do pensamento *rexionalista* para o *nacionalista*. Suas atividades se concentram na valorização da língua galega, na criação de instituições como o *Seminário de Estudios Galegos*, de periódicos e outras edições preocupadas com a valorização da cultura, dos costumes e da arte, com uma finalidade política que desemboca na formação do Partido Galeguista. As irmandades eram compostas por professores, artistas, jornalistas, médicos, advogados e, em menor número, por comerciantes e pequenos industriais. Destacamos a presença de Ramón Otero Pedrayo, Ramón Cabanillas Enríquez e Alfonso Daniel Rodríguez Castelao na composição das irmandades. No seio da produção intelectual desses grupos, nasce a ideia de um sentimento anti-Castela, que busca apoio e justificativa em vozes galegas já consolidadas, como Rosalía de Castro.

Os antecedentes históricos do sentimento anti-Castela e, mais precisamente de uma ideia de revanchismo entre galegos e castelhanos, remontam à literatura do século XVII, em que são variados os exemplos da postura de escárnio e menosprezo entre escritores castelhanos, como Tirso de Molina, Lope de Vega e Francisco de Quevedo, a respeito dos galegos. Nesse período, despontam também uma série de tópicos sobre os galegos, identificados como mentirosos, ladrões, sujos, feios, bêbados e as mulheres galegas, além de feias e de pés grandes, ladras e prostitutas. O historiador Barreiro Fernández (2013) apresenta uma hipótese para explicar essa situação, qual seja a necessidade de construção de uma história gloriosa, que justifique o desígnio

providencial da unificação dos reinos de Hispânia sob a liderança absoluta dos castelhanos.

Contudo, entre o povo galego, não há registro do sentimento anti-Castela expresso na literatura popular, o que se confirma também pela recepção positiva dada à burguesia castelhana, como de outras regiões da Espanha, que se instalou na Galiza a partir do século XVIII. Ademais, a reação de intelectuais galegos a serviço da aristocracia e da igreja apresenta mais um tom apologético da Galiza que um tom de zombaria dos castelhanos. A partir da Guerra Civil Espanhola, esse sentimento anti-Castela foi desprezado do discurso teórico da galegidade, que passa a incorporar uma postura de crítica do Estado espanhol mais relacionada à dialética nacionalismo-Estado espanhol. Por esses motivos, Barreiro Fernández (2013) entende que o sentimento anti-Castela é um mito, construído pelas Irmandades da Fala a partir da reinterpretação de textos poéticos e ensaísticos, como os textos de Rosalía de Castro e Manuel Murguía.

A construção da imagem de Rosalía de Castro como uma poeta de expressão anti-Castela, mediada pela manipulação dos textos fonte, também se justifica pelo fato de Guerra da Cal pertencer àquela geração de exilados, após a derrocada do ideário republicano na Espanha e o golpe militar do general Francisco Franco, no fim da década de 1930. A expressão poética de alguns escritores exilados deu lugar a um sentimento de animosidade contra a língua castelhana. O reconhecimento da Espanha como a pátria mãe se esfacela e, assim, gera, entre os poetas exilados, o desconforto da expressão numa língua que congrega o símbolo da opressão e condena o sujeito ao exílio. A tentativa de recriar a crítica de Rosalía à Castela sufoca a voz da poeta para sobressair-se a voz do tradutor que experimentou, como galego, os percalços de pertencer a uma cultura periférica e, como republicano, a imposição do exílio.

A manipulação do texto fonte, no caso do poema *Castellanos de Castilla*, evidencia-se mais por sua seleção do que propriamente pela tradução, exceto no uso de “ódio” por “*mala lei*”. A composição da antologia tende à construção da imagem que Ernesto Guerra da Cal chama de “Rosalía agressiva, que berra seu ódio aos castelhanos”. Diante disso, tentamos demonstrar na análise dos poemas que a denúncia da injustiça está intrinsecamente presente nas imagens da poeta galega e da mulher escritora, de modo que a tensão entre Galiza e Castela é uma das tantas expressões da injustiça que Rosalía de Castro elaborou esteticamente. Além disso, o termo “agressiva” se relaciona ao termo “histérica”, ambos utilizados pejorativamente para a descrição da atitude da mulher; o homem, por sua vez, é combativo e, quando enfermo, sofre de estresse.

A tradução de *Castellanos de Castilla* exhibe, a nosso ver, algumas inconsistências, como soluções produtivas também, o que é normal neste processo de crítica de poesia traduzida. Cada leitor espera, do texto traduzido, a construção de significados extraídos da sua experiência de leitura do texto fonte. A análise de *A gaita galega* e de *Castellanos de Castilla* aponta para a consistência do projeto de tradução de Guerra da Cal na projeção de uma falsa identidade cultural, na medida em que empreende a busca e a seleção de textos rosalianos que podem corroborar o seu próprio entendimento da relação entre Galiza e Castela. Assim, como leitor crítico de Rosalía de Castro, Ernesto Guerra da Cal tenta criar paradigmas de leitura satisfatórios à posição social e política que ocupa.

3.2 *Era apacible el día e Quisiera, hermosa mía: a não tradução*

Na sessão da antologia dedicada à tradução de poemas originalmente compostos em castelhano, o projeto reintegracionista de Guerra da Cal também se faz presente. Os poemas traduzidos são dispostos como nas edições bilíngues: na página da esquerda, o poema original, e na da direita, o traduzido. Dentre os dezessete poemas traduzidos, quatro são fragmentos, sendo que apenas o poema *Era apacible el día* tem a indicação de fragmento. Assim como na antologia organizada por Ecléa Bosi, o leitor é induzido a pensar que se trata do texto integral e qualquer dúvida se esvai pelo recurso da apresentação do original na página à esquerda. Ainda que seja indicado como fragmento, o conteúdo oculto de *Era apacible el día* é significativo do projeto de Guerra da Cal:

*Era apacible el día
y templado el ambiente,
y llovía, llovía
callada y mansamente;
y mientras silenciosa
lloraba yo y gemía,
mi niño, tierna rosa,
durmiendo se moría.*

O dia era aprazível
temperado o ambiente
e chovia, chovia
calada e mansamente.
E enquanto silenciosa
chorava eu e gemia
meu filho, tenra rosa
dormindo-se morria

*Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente!
Al verle yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!*

Ao fugir deste mundo, que calma na sua frente!
Ao vê-lo eu afastar-se, que borrasca na minha
(CASTRO, 1985, p. 103).

*Tierra sobre el cadáver insepulto
antes que empiece a corromperse... ¡tierra!
Ya el hoyo se ha cubierto, sosegaos;
bien pronto en los terrones removidos
verde y pujante crecerá la hierba.*

*¿Qué andáis buscando en torno de las tumbas,
torvo el mirar, nublado el pensamiento?
¡No os ocupéis de lo que al polvo vuelve!
Jamás el que descansa en el sepulcro
ha de tornar a amarnos ni a ofenderos.*

*¡Jamás! ¿Es verdad que todo
para siempre acabó ya?
No, no puede acabar lo que es eterno,
ni puede tener fin la inmensidad.*

*Tú te fuiste por siempre; mas mi alma
te espera aún con amoroso afán,
y vendrás o iré yo, bien de mi vida,
allí donde nos hemos de encontrar.*

*Algo ha quedado tuyo en mis entrañas
que no morirá jamás,
y que Dios, porque es justo y porque es bueno,
a desunir ya nunca volverá.*

*En el cielo, en la tierra, en lo insondable
yo te hallaré y me hallarás.
No, no puede acabar lo que es eterno,
ni puede tener fin la inmensidad.*

*Mas... es verdad, ha partido
para nunca más tornar.
Nada hay eterno para el hombre, huésped
de un día en este mundo terrenal
en donde nace, vive y al fin muere,
cual todo nace, vive y muere acá.
(CASTRO, 1993b, p. 463 – 464).*

Esse poema é uma elegia para Adriano Honorato Alejandro, sétimo filho de Rosalía de Castro e Manuel Murguía. O menino faleceu devido a um acidente doméstico, contando apenas um ano e meio de idade. A primeira versão do poema veio a público no *Almanaque de los niños para 1879*, organizado pelo jornalista Manuel Ossorio y Bernard. Como explica Lucía García Vega (2013), o poema recebeu sucessivas alterações feitas pela própria escritora, até a versão final que ora apresentamos.

Nas duas primeiras estrofes, delinea-se uma trama poética significativa, que fundamenta a reflexão a respeito da oposição efêmero *versus* eterno no restante do poema. O eu lírico inicia a elegia construindo uma atmosfera de serenidade, articulada

por signos como *apacible, templado, callada, mansamente, silenciosa, durmiendo e sosiego* usados para descrever o espaço – *día, ambiente, llovía* –, o eu lírico – *lloraba yo y gemía* – e o motivo do seu pranto – *mi niño, tierna rosa e frente*. A relação que o eu lírico estabelece com a natureza remonta à religiosidade primitiva e ao sentimento profundo de pertencer à natureza, recorrentes na obra rosaliana e que muitos críticos atribuem à herança celta na Galiza. Essa natureza primordial, na sua matriz celta, é definida pelo filósofo francês Joseph Ernest Renan (apud KAHILUOTO RUDAT, 1982, p. 161) como uma mitologia de um naturalismo transparente, diferente do naturalismo antropomórfico da Grécia e da Índia, em que as forças do universo, vistas como seres vivos, separam-se dos fenômenos físicos e se tornam seres dotados de uma moral humana. Entre os celtas, afirma, o amor pela natureza em si e a viva impressão de sua magia acompanham a tristeza do homem quando, em comunhão com a natureza, percebe que esta pode comunicar-lhe sobre sua própria origem e destino.

Nesse sentido, vê-se que, no poema, a representação da morte da criança – *tierna rosa* – compõe as associações do eixo paradigmático à descrição do ambiente. Em outras palavras, a natureza se constitui como uma longa cadeia de elementos perenes e duradouros, e como fonte de conhecimento do humano. A morte também é parte dessa cadeia e apresenta um comportamento similar, pois a serenidade do ambiente é vista nessa morte que se dá durante o sono tranquilo da criança. Contudo, a calma se opõe à borrasca, e essa oposição dá início ao conflito entre o efêmero e o eterno.

Na terceira estrofe, a imagem da erva verde e pujante, nascida da terra removida, onde o corpo sepultado pode ser uma referência ao eterno, não como permanência, e sim como ciclo de renovação que conserva a vida; ou ainda, uma imagem da reencarnação do humano na natureza. Entretanto, na quarta estrofe, em diálogo interior, o eu lírico adverte a si mesmo de que o retorno ao pó, imagem de referência cristã, impossibilita qualquer tipo de troca com quem permanece vivo, como se vê nos versos “*Jamás el que descansa en el sepulcro/ha de tornar a amaros ni a ofenderos*”. Esse conflito se mantém na quinta estrofe, em que o eu lírico se recusa a acreditar que o eterno, expresso na renovação da vida, possa ter fim. Sua recusa se fundamenta na esperança de reencontrar o que foi perdido, todavia não abandona o sentimento do efêmero, expresso nos versos “*Tú te fuiste por siempre; mas mi alma/te espera aún con amoroso afán*”.

Nas estrofes seguintes, as referências à tradição cristã se mesclam a outras, ligadas a diferentes tradições populares da Galiza, com ênfase na suposta relação entre os celtas e a natureza, num movimento em que a morte e o efêmero resultam da ação de

Deus, “*y que Dios, porque es justo y porque es bueno, /a desunir ya nunca volverá*”; e o eterno está na natureza e porque nela permanece o perdido, e em contato com ela se reestabelecem os laços rompidos pela morte, “*En el cielo, en la tierra, en lo insondable/yo te hallaré y me hallarás*”. O fechamento do poema, no entanto, evidencia a força do efêmero, “*en este mundo terrenal/en donde nace, vive y al fin muere, /cual todo nace, vive y muere acá.*” e a esperança vazia da busca pela imortalidade, “*Nada hay eterno para el hombre*”.

Para Eva M. Kahiluoto Rudat (1982, p. 158), na obra rosaliana há elementos que indicam a sensação de pertencimento a uma tradição em que não se concebe a interrupção dos nexos e que mantêm viva a herança da “raça céltica”⁴⁴ quando Rosalía diz que “*no puede acabar lo que es eterno/ni puede tener fin la inmensidad*”. A pesquisadora justifica sua afirmação a partir do entendimento de que, para os celtas, a morte era parte de uma vida que continuava por meio da reencarnação ao infinito, mas, para o homem, não há reencarnação pessoal nesse mundo, e a solução cristã para o conflito fica distante nos versos finais do poema.

Como exposto, Guerra da Cal traduz apenas as duas primeiras estrofes e alerta que se trata de um fragmento. Porém, o conteúdo oculto do poema é revelador de uma escolha que se fixa em elementos materiais, naturais, visíveis e constrói um lampejo parcial do luto. A mãe que chora a perda do filho, na parte suprimida, é também o ser humano que procura por respostas frente à vida e à morte, clama a Deus e defende o reencontro entre seres que se amam. O texto que conforma essa elegia vai da morte da criança inocente para a morte como realidade transcendente, e da vida, para o sentido mesmo da vida. A intervenção de Guerra da Cal, quando toma a decisão de suprimir essa parte, deixa o leitor na camada mais superficial da morte, enfatizando o retrato patético da mãe perante a perda de um filho em detrimento da mulher capaz de indagar os mistérios do ser, entre a vida e o nada.

Silenciar um texto produzido por uma mulher não é exclusividade de Ernesto Guerra da Cal. O próprio acesso dificultado à cultura letrada, reivindicado pelas feministas ilustradas, atesta o caráter estrutural da inferiorização da mulher na sociedade ocidental até aquele momento. Em 1929, a escritora inglesa Virgínia Woolf nota, em *Um teto todo seu* (1994, p. 43), que esse fenômeno permanece e denuncia a misoginia na literatura e na cultura escrita como um todo, com base na suposta inferioridade física,

⁴⁴ “Raça” ou “raças célticas” é a terminologia usada pela autora. Malgrado a seriedade de seu estudo, a repetição dessa expressão, completamente inexata para os arqueólogos estudiosos do tema, demonstra a construção mítica do termo “celta”. Para a maioria dos estudiosos consultados que englobaria uma pluralidade de povos, não uma “raça”.

moral e intelectual das mulheres. A autora também demonstra como é escassa a produção teórica e literária das mulheres em relação à produzida pelos homens e lança a bela metáfora da irmã de Shakespeare. Décadas depois, a partir do feminismo dos anos 70 do passado século, as pesquisadoras, historiadoras, ensaístas e literatas do feminismo, em suas mais variadas vertentes, partem ainda dessa ausência da mulher na cultura escrita ocidental, na história, nas artes ou nas ciências (SHOWALTER, 1994). Dessa constatação surge a proposta inicial de resgate arqueológico da presença feminina em todas as instâncias do saber.

Como um homem de seu tempo e desprovido de pudores para silenciar a produção literária das mulheres, Guerra da Cal concede o direito à voz a Rosalía de Castro, mas se trata de uma concessão parcial, porque traduz apenas o que lhe interessa para a construção de uma Rosalía, ora mãe resignada, que chora a morte do filho, ora mulher agressiva diante de Castela ou das injustiças que acometiam o povo galego. A condição da mulher no fim do século XIX, por exemplo, tema reconhecido pela crítica rosaliana após 1980 como basilar de sua obra, é ocultada na antologia *Cancioneiro rosaliano* (CASTRO, 1985), ainda que o tradutor reconheça sua importância. Assim como Ecléa Bosi, Guerra da Cal também traduziu um fragmento do poema *Quisiera, hermosa mía*. A seguir, apresentaremos apenas o trecho traduzido por Guerra da Cal, uma vez que o poema completo consta do item 2.3 desta pesquisa:

IV

*Y como todo al cabo
tarde o temprano en este mundo pasa,
lo que al principio eterno parecía,
dio término a la larga.*

*¿Le mataron, o es que se ha muerto
de suyo aquello que quedará aún vivo?
Imposible es saberlo, como nadie
sabe al quedar dormido,
en qué momento ha aprisionado el sueño
sus despiertos sentidos.
(CASTRO, 1993b, p. 505)*

E como afinal tudo
no nosso mundo passa, tarde ou cedo,
o que de início eterno parecia,
acabou com o tempo.

Porventura o mataram, ou do seu próprio ser
morreu o que restava ainda vivo?
É impossível saber-se, pois ninguém
sabe ao adormecer
em que momento o sono aprisionou
seus despertos sentidos.
(CASTRO, 1985, p. 113)

Na análise do poema *Quisiera, hermosa mía*, tentamos demonstrar que a relação entre uma mulher e seu antigo amante desencadeia uma reflexão acerca da passagem inevitável do tempo e o ciclo de vida e morte. O plano expressivo, por meio de variações métricas e rítmicas, bem como a variação entre diálogo, discurso direto e digressões, corrobora a temática. O fragmento traduzido por Guerra da Cal evidencia

essa reflexão e, diferente do fragmento traduzido por Ecléa Bosi, não se vincula à tradição cristã; trata do caráter fugidivo da vida e do instante de percebê-la findada.

A tradução de Guerra da Cal parece atender à estrutura formal do texto fonte. Quanto ao tratamento dado ao conteúdo, destacamos a criação de um novo sentido na tradução do verso “*Imposible es saberlo, como nadie*” por “É impossível saber-se, pois ninguém”. O complemento direto “lo”, ligado ao verbo “saber”, retoma a indagação feita nos versos anteriores “*¿Le mataron, o es que se ha muerto/de suyo aquello que quedará aún vivo?*”. Como no poema *Era apacible el día*, esses versos carregam as inquietações sobre o efêmero e o permanente, ou a efemeridade do que deveria subsistir à morte, afirmado no uso do verbo “quedar” no futuro, em contraposição ao verbo “morrirse” no pretérito. Guerra da Cal soluciona esses versos traduzindo “Porventura o mataram, ou do seu próprio ser/morreu o que restava ainda vivo?” mantendo os verbos “morrer” e “restar” no pretérito, mas não retoma o conteúdo da dúvida no verso seguinte, como no texto fonte, com a possível tradução de “saberlo” por “sabê-lo”. O tradutor escolhe o uso do reflexivo “saber-se” e, assim, amplia o sentido ao tornar a dúvida um processo inerente aos sujeitos, que não podem precisar os limites e o momento da morte.

As estrofes que desvelam o embate entre o homem e a mulher são ocultadas, de modo que o conteúdo motivador de qualquer reflexão metafísica que o poema possa conter é silenciado. Seria demasiada pretensão apontar os fatores que incidiram na decisão de Ernesto Guerra da Cal pela tradução, apenas, da parte IV do poema *Quisiera, hermosa mía*. Entretanto, é possível que o tradutor tenha considerado o conteúdo silenciado um “conteúdo inessencial”, nos termos de Walter Benjamin (2013, p. 102), ou que não interessa, ao seu projeto de tradução, dar espaço à crítica que Rosalía de Castro faz perante condição da mulher de seu tempo.

Os atos de calar e silenciar se manifestam em duplo sentido, tanto de impor o silêncio ao outro, como de assumir o silêncio para si. Em ambos os casos ocorre uma interdição do dito que, conforme Cardozo (2014), na tradução, pode significar, primeiro, fazer calar no texto traduzido aquilo que se percebe como dito no texto fonte, ou, em segundo lugar, silenciar o que não se percebe como dito.

No primeiro caso, em que o silêncio tem lugar como uma prática de corte de um dito que percebemos como tal, o silêncio aconteceria como uma forma de filtro ou censura, motivado pelas mais variadas questões, de ordem ideológica, estética, religiosa, etc. [...] Mas o silêncio do outro na voz da tradução também pode ser como um fazer calar no outro aquilo que, em sua voz, não percebemos como um dito.

Nesse caso também se trata de um corte, de um deixar de dizer, mas não como ato deliberado de censura. Talvez possamos falar aqui de uma forma de limitação que pode ter a ver com uma falta de atenção, experiência ou competência do tradutor quanto com um modo de operar no limiar da inteligibilidade da voz do outro, do outro enquanto voz. (CARDOZO, 2014, p. 71)

As hipóteses que apresentamos para o silenciamento do texto rosaliano na tradução de Ernesto Guerra da Cal apontam para sua deliberação sobre as escolhas tradutórias e sobre o texto do outro. As análises apresentadas neste capítulo demonstram que o projeto de tradução de Guerra da Cal tem uma real intenção de construir a imagem de Rosalía de Castro como poeta lusófona, justificada pela construção de uma Rosalía de Castro agressiva, que odeia e grita contra Castela e os castelhanos. Nesse sentido, o silenciamento se dá como uma prática de filtro ou censura, porque o dito em *Quisiera, hermosa mía* não contribui para o objetivo final da *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985), pelo contrário, pode deflagrar a indisposição da escritora com as mais variadas formas de opressão observadas e sentidas na sociedade de seu tempo. Embora tenha sido poeta e crítico, o que pode explicitar a familiaridade de Guerra da Cal com o texto literário, não é prescindível a possibilidade dele “operar no limiar da inteligibilidade da voz” do eu lírico do texto rosaliano, uma vez que buscou na obra da escritora os versos que ratificam sua convicção reintegracionista.

Com esse exercício, o texto rosaliano é um pretexto que visa a construção de novos textos, com objetivos distintos aos planejados por Rosalia e alheios à suas intenções. Para atingir seus objetivos, quase panfletários, Guerra da Cal prevê em seu projeto de tradução, várias estratégias e mecanismos. Com essa proposta, o tradutor exercita seu poder de manipulação e controle sobre o texto traduzido através da triagem de certos textos, em detrimento de outros e através do silenciamento de poemas ou de trechos dos poemas. Concomitantemente, à deturpação do sentido original do poema nesse novo texto, acrescentamos o notável empobrecimento da obra de Rosalía de Castro na nova reescritura. Se toda antologia leva consigo os aspectos da triagem, nessa antologia, que é também uma tradução, a triagem espelha um projeto que não reflete a obra rosaliana, mas as intenções de uma tradução que incide sobre o texto dela como uma tutela.

O silenciamento do texto fonte é uma escolha que agrava a tensão da relação com o texto do outro, e a dimensão ética do processo de tradução, na perspectiva apresentada por Antoine Berman (2002) e outros autores mobilizados neste trabalho, é

posta à prova. Isso, notadamente, porque o outro inscrito no texto fonte é uma mulher que deflagra a opressão patriarcal, talvez desconfortável para um leitor homem, que pode identificar-se, por exemplo, na voz dominadora e sarcástica do amante morto. Ademais, a própria Rosalía forja vozes ficcionais que promovem reflexões importantes sobre a inadequação de determinados temas para a pena de uma escritora. No poema *Daquelas que cantan as pombas i as frores* (CASTRO, 1993b, p. 277), por exemplo, o eu lírico, uma poeta, se pergunta qual seria seu gênero, uma vez que se considera mulher apenas àquelas que escrevem sobre flores e pássaros. Por esse motivo, em *Las literatras. Carta a Eduarda* (CASTRO, 1993a, p. 655), a narradora tenta dissuadir sua amiga de ser escritora, alegando o descrédito e, até mesmo, as ofensas de que padecem as mulheres que ousam escrever o que pensam.

Como na antologia organizada e traduzida por Ecléa Bosi, na *Antologia poética: cancionero rosaliano* (CASTRO, 1985) também está presente a imagem de Rosalía, poeta galega, tanto pela predominância de textos originalmente compostos em galego – são 44 poemas galegos contra 16 castelhanos –, como pelo sequestro da escritora pelas vias do reintegracionismo. A presença de textos exemplares da reflexão crítica a respeito da condição das mulheres no século XIX, como *Daquelas que cantan as pombas i as frores* e *A xusticia pola man*, e alguns dos poemas da seção *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*, de *Follas novas* (CASTRO, 1993b, p. 403) não é suficiente para afirmar a construção da imagem Rosalía de Castro, mulher e escritora, ainda que em alguns momentos Guerra da Cal a reconheça como tal. Há também traços da Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa, nos textos introdutórios da antologia, em que o tradutor ressalta as deficiências na educação formal da escritora e certa tutela do marido Manuel Murguía. Desse modo, a imagem de Rosalía de Castro que mais se solidifica na antologia organizada por Ernesto Guerra da Cal é da poeta lusófona e agressiva frente a Castela. Essa imagem poderia fundir-se à imagem de Rosalía, poeta galega, o problema é que entendemos sua agressividade como um sentimento profundo de justiça, ao passo que Guerra da Cal a entende, apenas, como um ódio contra Castela, o que se observa, somente, em alguns textos rosalianos, como já apontamos.

O pesquisador e poeta Marcos Siscar (2013, p. 168) afirma, a partir da crítica ao conceito estável de original e à significação intrínseca do texto, não haver texto ou sentido original anterior a uma leitura, de modo que o original se estabelece segundo as diversas interpretações e contextos de leitura de um texto. Para o autor, “não existe original antes de sua tradução; é a tradução que, de alguma maneira, cria seu original”. A completa dissolução da ideia de haver um sentido presente no texto original nos

parece um terreno pantanoso, porque desconsidera as condições de produção do texto literário e o uso da língua no seu tempo, embora seja um tópico reconhecer a obra de arte também pela transcendência desses fatores. Ernesto Guerra da Cal não prescinde integralmente dos sentidos do texto rosaliano, mas cria um original adequado aos parâmetros utilizados no processo de seleção, organização e tradução dos poemas.

Como já mencionamos, o trabalho de Guerra da Cal sobre a obra rosaliana contém profundidade crítica, mais evidente nos textos que introduzem a antologia, pois, caso contrário, o tradutor não teria repertório e habilidade para manipular o texto rosaliano como o faz. A isto, cabe acrescentar que, de um modo geral, suas traduções atendem à manutenção da forma e do conteúdo do texto fonte, sinal da destreza no trato com língua e com o texto literário de que dispõe o tradutor. Finalmente, a análise dos poemas traduzidos por Guerra da Cal (e a antologia como um todo) nos mostrou algo inesperado no início desta pesquisa: a identificação de um projeto de tradução explícito e coeso. Se essa proposta pode ser interpretada como a revelação de numerosos aspectos do engenho rosaliano e de sua produção, polissêmica, a escolha restritiva do projeto pode conduzir o leitor a conclusões inconsistentes com a natureza do texto original à interpretação oposta, como o papel dos gêneros críticos na construção de significados, para além do texto fonte.

4. *A rosa dos claustros:*
diálogo sobre poesia medieval entre Rosalía de
Castro
e Andityas Soares de Moura Costa Matos

No prólogo da obra *Cantares gallegos* (CASTRO, 1997a), Rosalía de Castro expõe suas motivações para a escrita dos poemas que a compõe. Todas elas apontam para o enaltecimento da Galiza, terra de tantas formosuras, mas, segundo a poeta, tão injustiçada pela Espanha. Rosalía ainda explica de onde vem a matéria prima de seus poemas:

[...] *inda achándome débil en forzas e non habendo deprendido en máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada solo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan docemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corazón, como herencia propia, atrevínme a escribir estos cantares, esforzándome em dar a conocer como algunhas das nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal e primitiva, e como o noso dialecto dose e sonoro é tan apropiado como o primeiro para toda clase de versificación.* (CASTRO, 1997a, p. 487)⁴⁵

Como se vê, as referências à oralidade, como meio de transmissão do saber e do senso estético da comunidade galega, não estão apenas nos poemas rosalianos, mas fazem parte de um projeto que a autora explicita já no prólogo. Estabelece-se um pacto de leitura em que o leitor é conduzido pelo universo galego ao som de versos populares e reminiscências da produção estética do passado da Galiza com profundas raízes na Idade Média. Desde a publicação dos *Cantares*, a crítica rosaliana se dedica ao estudo dessa obra que, como já foi dito, é motivo da inserção de Rosalía de Castro no cânone da literatura espanhola, bem como da popularização do seu trabalho. Por esse caminho transita Andityas Soares de Moura Costa Matos, o mais jovem tradutor de Rosalía no Brasil.

Andityas Soares de Moura Costa Matos nasceu na cidade mineira de Barbacena em 1979, e estudou Direito na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua como professor e pesquisador na área de Filosofia do Direito. Como poeta, estreou em 1997, com a publicação de *Ofuscações*, seguido de *Lentus in umbra* (2001), *Os*

⁴⁵ Ainda achando-me débil em forças e não tendo aprendido em outra escola senão a dos nossos pobres aldeãos, guiada somente por aqueles cantares, aquelas palavras carinhosas e aqueles giros nunca esquecidos, que tão docemente ressoaram nos meus ouvidos desde o berço e que foram recolhidos pelo meu coração, como herança própria, atrevi-me a escrever estes cantares, esforçando-me em dar a conhecer como alguns dos nossos poéticos costumes ainda conservam certa frescura patriarcal e primitiva, e como o nosso dialeto doce e sonoro é tão ‘*apropósito*’ como o primeiro para toda classe de versificação. (Tradução nossa)

enCantos (2003), *Fomeforte* (2005) e *Auroras consurgem* (2010). Além de Rosalía de Castro, Matos traduziu poemas do argentino Juan Gelman, reunidos na antologia *Isso* (2004), poemas do catalão Joan Brossa, publicados em revistas de tradução, e poemas eróticos do Renascimento Francês. Matos é bisneto do tradutor Agenor Soares de Moura⁴⁶, reconhecido por suas traduções de Thomas Mann e suas críticas de tradução no periódico *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, nos anos 1940. Há ainda um tio, Agenor Soares de Moura Neto, que também atuou como tradutor, sobre quem não obtivemos informações consistentes. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Matos⁴⁷ afirma não considerar que se trate de uma família de tradutores, mas que o convívio com essas figuras que prezavam e cultivavam a literatura foi de extrema importância para sua formação, tanto na Filosofia como na poesia.

De sua atividade como tradutor resultou a publicação, em 2004, de *A rosa dos claustros*, pela Editora Crisálida, de Belo Horizonte. Trata-se de uma edição bilíngue de sessenta e dois poemas rosalianos, compostos originalmente em língua galega, extraídos das obras *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a) e *Follas novas* (CASTRO, 1993b). O virtuosismo técnico de Rosalía, os costumes e as tradições galegas, a opressão castelhana e a dor romântico-metafísica das últimas obras de Rosalía são os critérios que orientam a seleção dos poemas de *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), que dispõe da seguinte organização:

- Prefácio: Opressão, liberdade, beleza e *xograría*: a problemática construção da identidade galega na obra de Rosalía de Castro.
- Poemas de *Cantares gallegos*: dezessete poemas de *Cantares gallegos* dispostos na mesma ordem em que foram originalmente publicados pela escritora galega – *Has de cantar, Nacín cando as prantas nasen, Cantan os galos pra o dia, Fun un domingo, Un repoludo gaitero, “Quixente tanto, meniña, San Antonio bendito, Acolá enriba, Eu ben vin estar o moucho, Airiños, airiños aires, Pasa, río, pasa, río, Castellanos de Castilla, Cando a luniña aparece, Alborada, Eu cantar, cantar, cantéi.*

⁴⁶ Para informações mais detalhadas sobre Agenor Soares de Moura, consultar o artigo BORGES, Luciana Maia; DE OLIVEIRA, Maria Clara Castellões. Agenor Soares de Moura e a tradução no Brasil dos anos 40 do século XX. **Tradução em Revista**. n. 5, 2008. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=fasciculo&fas=27138&numfas=5> Acesso em 14 de dezembro de 2017.

⁴⁷ Conferir Anexo B p. 237

- Poemas de *Follas novas*: quarenta e cinco poemas de *Follas novas* dispostos na mesma ordem em que foram originalmente publicados pela escritora galega – I. *Vaguedás – Daquelas que cantan as pombas i as frores, Bem sei que non hai nada, Tal como as nubes, Diredes destes versos, i é verdade, ¡Follas novas!, risa dáme, ¿Que passa ó redor de min, Algúns din ¡miña terra!, Alá, pola alta noite, Paz, paz deseada:, Unha vez tiven un cravo, Cando un é moi dichoso, moi dichoso, Hoxe ou mañán, ¿quen pode decidir cando?, Xa nin rencor nin desprezo, Aquel romor das cántigas e risas, A un batido, outro batido, Mais vé que o meu corazón, Co seu xordo e constante mormorio, Ando buscando meles e frescura, ¡Silencio!; II. ¡Do íntimo! – ¡Cal as nubes no espazo sin límites, ¡Corré, serenas ondas cristalinas, Deixa que nesa copa en donde bebes, Bos amores, Amores cativos, ¿Quen non xime?, ¡Mar!, cas túas auguas sin fondo, Cando penso que te fuches, Lévame a aquela fonte cristaiña; III. Vária – Un verdadeiro amor é grande e santo, ¡Nin ás escuras...!, Xigantescos olmos, mirtos, Cada cousa no seu tempo, Pelouro que roda, Dulce sono, Tristes recordos, A bandolinata, Brancas virxes de cándidos rostros; IV. Da terra – ¡Calade!, En Cornes, III; V. As viudas dos vivos e as viudas dos mortos – ¡Pra a Habana!, Os manatiales sécanse, O meu olido máis puro, No craustro, Basta unha morte.*

O contato inicial de Matos com a obra de Rosalía de Castro foi mediado pela tradução de dois poemas de *Cantares gallegos* feita por Henriqueta Lisboa. O poeta e tradutor diz⁴⁸ ter ficado impressionado com os poemas, a sonoridade, os ritmos, as imagens e o contexto. O apreço pelos trovadores galaico-portugueses, nossos primeiros poetas e criadores da língua portuguesa e de nossas incipientes formas literárias, como afirma Matos⁴⁹, já lhe acompanhava. Novamente, vê-se que a introdução à obra de Rosalía de Castro acontece pelos poemas de língua galega, o que reforça a predominância de valoração e circulação desses em relação àqueles escritos em língua castelhana, além da tendência a limitar a produção de referida escritora às obras em galego.

Quando questionado sobre os trâmites da publicação de *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), Matos conta que a antologia ficou pronta muito antes da data de publicação, isso porque enviou a proposta para diversas editoras, porém recebeu

⁴⁸ Conferir Anexo B p. 238

⁴⁹ Conferir Anexo B p. 238

inúmeras negativas, apesar de apresentar uma eloquente justificativa a respeito da importância da obra rosaliana e da inexistência de trabalhos como aquele em circulação. Matos reconhece que sua antologia rosaliana não era um projeto vendável, assim como qualquer publicação de poesia no Brasil. O aceite da Crisálida se dá, então, pela compatibilidade da linha editorial desta editora em “publicar clássicos, obras que já estão esgotadas em língua portuguesa ou obras de clássicos universais que não têm tradução, têm traduções incompletas ou que não são satisfatórias”⁵⁰. Na página virtual da Editora Crisálida⁵¹, que iniciou suas atividades em 1999, afirma-se o intento de resgatar o conteúdo dos originais, quando se trata da publicação de uma obra traduzida, com especial atenção para a ortografia de época, levando ao público leitor textos bilíngües comentados por especialistas. Ademais, o tradutor recebeu auxílio do Ministério da Cultura Espanhol, por meio de um programa de incentivo à tradução de autores espanhóis, o que garantiu a possibilidade financeira de publicar o livro.

O tradutor ainda apresenta uma reflexão crítica sobre o mercado editorial de poesia, que pode ser até considerado uma figura fantasmática, dado sua inexistência. Matos demonstra como as editoras se regem por princípios capitalistas que não rimam com poesia. Assim, alimenta-se certo fetichismo pelo objeto livro por parte dos autores, que acabam escrevendo para si mesmos sem nenhuma preocupação em construir um diálogo significativo, para além da mera publicação do texto. O tradutor afirma que “a poesia é um ato coletivo, a poesia só existe enquanto palavra e palavra tem que ser pública”, por isso cabe àqueles que trabalham com o texto literário a tarefa de pensar outras possibilidades técnicas para a divulgação da poesia⁵².

No prefácio de *A rosa dos claustros* (MATOS, 2004, p. 13), intitulado “Opressão, liberdade, beleza e *xograría*: a problemática construção da identidade galega na obra de Rosalía de Castro”, o tradutor fornece ao leitor as linhas gerais do seu projeto de tradução, bem como um amplo estudo crítico a respeito dos principais temas e estratégias contempladas pela lírica rosaliana. Matos reconstrói a trajetória de Rosalía como mulher, escritora e galega, a partir de referências importantes dos estudos rosalianos, como Marina Mayoral e Ricardo Carballo Calero. As reflexões sobre sua condição de mulher e escritora se fundem, e Matos destaca as dificuldades encontradas por Rosalía para superar a mediocridade que a sociedade galega patriarcal lhe reservava, o papel da *Generación de 98* em resgatá-la e sua importância para a literatura universal.

⁵⁰ Conferir Anexo B p. 257

⁵¹ Disponível em <http://www.crisalida.com.br/quem-somos/>. Acesso em 10 de março de 2018.

⁵² Conferir Anexo B p. 259

Na seção “O desalentado romantismo da negra sombra”, Matos (2004, p. 16) analisa a filiação romântica de Rosalía de Castro, mais especificamente na obra *Follas novas*. O tradutor demonstra como a escritora constrói uma lírica confessional tipicamente romântica, com espaço para “gorjeios de amor não correspondido e alusões à morte”, e ainda o que Miguel de Unamuno nomeia como a profunda percepção do sentimento trágico da vida. Matos também aponta a riqueza de recursos expressivos de *Follas novas*, como o ritmo sincopado e pouco harmônico em certos poemas; a singeleza formal; o uso reiterado de paralelismos; o apelo à noção de símbolo; o tom ora severo, ora irônico e humorístico que deflagram o viés libertador da obra, muito afeito ao romantismo. A partir de uma extensa citação do prefácio de *Follas novas*, da lavra de Rosalía, Matos discute a diferença entre os poemários em língua galega publicados pela escritora e como eles contribuíram para a reabilitação do galego como língua de cultura, após quase seis séculos de sobrevivência apenas na oralidade.

Na seção “As cantigas que acordaram a Galiza”, Matos (2004, p. 14) empreende uma análise minuciosa dos *Cantares gallegos* quanto ao sistema métrico, à recuperação de glosas e ditos populares, e às variações de eu lírico que tomam a voz poética para cantar a Galiza. Sobre esse último aspecto do primeiro poemário rosaliano em língua galega, Matos destaca o caráter tripartite:

Em um número reduzido de peças é a própria Rosalía que canta, enquanto que na maioria absoluta dos poemas falam típicos representantes do povo galego (um segador, um emigrante ou uma costureira, por exemplo). Há uma terceira e significativa voz: a da moça galega – talvez a síntese dialética do povo e de sua mais famosa escritora – no cantar nº 1 nos diz qual é a sua missão e no último, nº 36, faz um balanço geral dos seus feitos. (MATOS, 2004, p. 15)

A percepção dessa estrutura é corroborada pela análise de Carballo Calero de que essa obra não é fundamentalmente lírica, mas antes é a epopeia popular galega em que ecoa a voz de diversos heróis encarnados no herói coletivo (CARBALLO CALERO, 1998, p. 30), a Galiza campesina. A antologia, organizada e traduzida por Matos, revela uma apurada pesquisa crítica das raízes literárias medievais, galaico-portuguesas, da poesia rosaliana. No prefácio, o trovar ocupa um espaço estratégico: antecede a seção em que Matos delimita seu projeto de tradução. O tradutor recupera a história social e política da poesia medieval galaico-portuguesa e, de certo modo, reivindica para o entendimento da lírica galega de Rosalía de Castro “uma fusão da tradição popular oral com temas e técnicas não só dos *xograves* medievais, mas também

dos maiores mestres da poesia castelhana” (MATOS, 2004, p. 24). Suas afirmações se fundamentam na crítica especializada e, inclusive, na citação de duas cantigas de amigo de Martín Codax, classificadas como *barcarolas*.

O crítico e tradutor também dá espaço a vozes discordantes a respeito da inspiração trovadoresca dos *Cantares galegos*, mais relacionados às cantigas populares da época que às cantigas medievais (MATOS, 2004, p. 26). A instauração da dúvida é pertinente porque nos transporta para um dos temas centrais desta pesquisa, o funcionamento do sistema literário e a valoração das obras segundo critérios de erudição excludentes. Nesse sentido, recuperamos a reflexão de Segismundo Spina (1982, p. 44) sobre as intersecções entre a poesia popular e a poesia de arte:

Nem a poesia popular saiu da poesia de arte, nem esta saiu daquela. Os dois tipos coexistem no tempo e no espaço desde que coexistem as classes sociais. O letrado e o homem do campo; o homem dos salões e o artista de rua. O que se verifica entre uma e outra forma de poesia é um fenômeno de capilaridade, de contínua e mútua osmose de processos técnicos formais, devendo notar-se que a poesia culta sempre hauriu com vantagens os recursos formais da poesia popular: o paralelismo em todos os seus tipos, o processo de *leixa-pren*, o dos *versus transformati*, o da *cobla capfinida* e muitos outros. É claro que aquilo que parece “carvão” na poesia inculta pode transformar-se em “cristal” na poesia letrada.

Segismundo Spina (1996), após traçar as bases da literatura trovadoresca provençal, afirma que essa chega à Galiza e se funde a formas poéticas já praticadas pelas comunidades autóctones. Desse modo, a velha poesia nacional e popular, vestígio florescente do primitivo lastro poético da România, cujo principal agente era a mulher e a expressão literária eram as cantigas de amigo, engalana-se e dá origem a poesia palaciana. A poesia popular e a poesia palaciana viverão juntas até pouco depois da morte de D. Dinis, por volta de 1340, e essa floração poética aparece coligida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (SPINA, 1996, p. 43). Assim, quando a crítica rosaliana menciona suas influências coletadas de um passado trovadoresco se refere à “madrugada das formas poéticas” de expressão galega – evocando a obra de Spina (1982). O que consideramos o passado trovadoresco ou a herança da literatura medieval na obra de Rosalía de Castro comporta, portanto, a poesia produzida na baixa Idade Média (do século XII ao XV), de expressão popular e erudita; nas palavras de Spina, as condições mágico-religiosas, coreográficas e/ou extrapoéticas da poesia popular que se tornam efeito estético na poesia erudita. Com isso, julgamos mais adequado nos referir a esse passado poético popular e erudito da língua galega que orienta nossa leitura de A

rosa dos claustros (CASTRO, 2014) com expressões capazes de abranger as duas orientações constitutivas de dita poesia, como compositores medievais e poesia galaico-portuguesa medieval.

Um dos autores chamados por Matos para compor o debate acerca das marcas da estética trovadoresca na poesia galega de Rosalía de Castro, Víctor F. Freixanes, afirma:

Depois deles [trovadores medievais] tudo será o ocaso e decadência: o final de um canto. Tão profundo foi o poço, que perdemos até mesmo a memória do que fomos, e com a memória, a música, as vozes, os nomes dos que outrora aqui estavam, extraviados por fim no silêncio, como extraviado ficou o país todo com eles. [...] Os seus antigos cantares, perdidos nos caminhos, estragados os textos, arruinados os documentos e os manuscritos, a memória e a língua, outrora orgulho de namoradas e neste momento pecha que nos envergonha, abafa e enxovalha. [...] O cantar da foz dos rios desaparece. Ou desaparece pelo menos dessa maneira, na memória antiga dos seus cantores. [...] Quando Rosalía escreve, recuperando as velhas palavras como quem apanha flores venturosas nas estradas, o mundo celebra uma nova primavera. (FREIXANES, 1998, p. 18-19 apud MATOS, 2004, p. 24-25)

Depreendemos da fala de Freixanes o sentimento de uma memória perdida e rememorada nos versos rosalianos. Essa memória não é apenas aquela que se fixa na escrita e pelo extravio dos documentos, se perde, senão a memória oral que as gerações transmitem e recriam por meio da história não escrita e tampouco reconhecida como um saber e uma expressão estética. Nesse sentido, o trovar e os trovadores, evocados no século XIX por Rosalía de Castro e no século XXI, por Andytias Soares de Moura Costa Matos, relacionam-se ao narrar e aos narradores, na perspectiva benjaminiana. Desse modo, apresentaremos a seguir o conceito de narrador, segundo Walter Benjamin (1987), relacionando à voz trovadora rememorada na poesia galega de Rosalía de Castro.

No ensaio “O narrador”, Walter Benjamin (1987) discute o desaparecimento da figura do narrador e, conseqüentemente, do ato de narrar. O filósofo afirma que as transformações ocorridas no século XIX e no início XX resultaram na difusão de uma cultura da informação impressa em que as experiências naturais dão lugar a conceitos artificiais e efêmeros, disso resulta a perda da sensibilidade para experiências coletivas. Estudiosos do movimento trovadoresco também apontam as transformações técnicas da Idade Moderna como causa para o desaparecimento da arte de trovar, seja pelo predomínio progressivo da língua escrita, em detrimento da língua oral, seja pela profissionalização estabilizadora dos artistas – ou mesmo pela sofisticação no estudo e

composição musical que exigem do artista a mobilização de técnicas muito complexas. O resultado desses processos é uma formação mais especializada em dada forma de expressão, mas também a separação entre poesia e música (BARROS, 2008).

Para demonstrar as características do narrar e dos narradores, Benjamin (1987) analisa a obra do escritor russo Nicolai Leskov, por considerar que ele conserva os traços grandes e simples dos narradores em extinção. O narrador benjaminiano toma a experiência transmitida oralmente como matéria prima, ou seja, a natureza do narrar é oral, ainda que se fixe numa narrativa escrita, como o fez Leskov. As cantigas, os ditos e a própria gramática recolhidos por Rosalía de Castro para a composição dos *Cantares* (CASTRO, 1993a) também foram apreendidos da boca dos aldeãos; trata-se de um saber que não se limita à cultura escrita, ou tem sua origem entre os compositores anônimos populares, sobreviveu na memória da coletividade e se transmitiu oralmente.

Os narradores podem ser divididos em dois grupos que dialogam de múltiplas maneiras e se exemplificam por seus representantes arcaicos: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário (BENJAMIN, 1987, p. 199). Assim, as aventuras e o saber trazidos de terras distantes pelo migrante se unem ao saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário, de modo que a experiência do narrador se refere à experiência de espaço e tempo, estritamente próxima da sensibilidade artística e da reminiscência. Como já apontamos, a migração é um tema central na obra rosaliana, porque toca profundamente a história da Galiza, seja nas migrações sazonais, seja na partida maciça para o Novo Mundo. Do mesmo modo, a itinerância é um traço definidor dos poetas trovadores:

Característica comum à boa parte dos trovadores medievais [...] era a sua itinerância, ainda que esta não deva ser exagerada — já que muitos trovadores se estabeleciam a seu tempo em alguma corte ou região. Ser um meio movente traz uma efervescência especial ao meio trovadoresco. O trovador liga-se por esta afinidade àquelas figuras do cavaleiro andante, do clérigo errante, do mercador e navegante — cada qual um elemento importante no processo de transformação da sociedade medieval a partir do século XI. Ao mesmo tempo, a itinerância punha em contato todos os trovadores, facilitava as trocas culturais e criava uma grande malha que recobria todo o Ocidente Europeu com seu tecido de versos e sonoridades. (BARROS, 2008, p. 4)

Ademais, a predominância da atividade agrícola e a atmosfera rural da sociedade galega, da Idade Média ao século XIX, corroboram a existência desse saber do passado mencionado por Benjamin. As dificuldades de sobrevivência nesse ambiente, como a

posse da terra e a crise de alimentos, impulsionam as partidas migratórias, de modo que as experiências de espaço e tempo fazem da itinerância e da oralidade um amálgama. O sujeito errante encontra suas raízes entre camponeses sedentários e, assim, carrega em si o *ethos* do narrador traduzido em trovas.

As histórias contadas pelos narradores têm interesse prático, materializado em ensinamentos morais, sugestões práticas, provérbios ou normas de vida. Segundo Benjamin (1987, p. 200), o narrador é um homem que sabe dar conselhos, e o aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Entre os trovadores medievais, destacamos o surgimento de uma nova forma de expressar e vivenciar o sentimento amoroso, o amor cortês. Esse amor tão extremado quanto ambíguo possuía certo ritual, um sistema de normas e atitudes a serem observadas e atendidas, como a sujeição do poeta à dama numa relação feudo-vassálica, mas em segredo, a fim de preservar-lhe a identidade; a moderação diante da relação amorosa que, se por um lado é de completa entrega, por outro deve ser apreendida pelo amante cortês para o aprimoramento de seu espírito. O interesse prático ou o aconselhar que emanam do amor ficcional das cantigas é a experiência vivida pelo trovador:

Quando a “Vida” de um trovador tornava-se notável e apta a servir de *exemplum* relacionado à cortesia ou a qualquer outro aspecto trovadoresco, ela transformava-se em uma narrativa que em alguns casos não tardava a adquirir dimensões lendárias. Outros trovadores e jograis passavam então a incluir estes relatos de “vidas” no seu repertório de peças de espetáculo ou de recitação, alternando-as com as cantigas de amor ou outros gêneros de canção. Já nos séculos trovadorescos começaram a surgir coletâneas de “vidas” dos principais poetas-cantores – espécie de biografias estilizadas onde podiam ser lidas as histórias de vida, as aventuras e desventuras destes ou daqueles trovadores. (BARROS, 2008, p. 10)

Os outros gêneros de canção a que se refere Barros contemplam esferas da vida para além da sensibilidade cortesã, como a crítica das cantigas de escárnio e maldizer, representadas no capítulo 3 desta pesquisa pelos versos iniciais de *Castellanos de Castilla*; as cantigas de ofício entoadas durante o trabalho e tendo-o por tema, como o cantar da costureira em *Miña santiña*, analisado no capítulo 2 e as canções de caráter mágico-religioso relacionadas ao ano litúrgico ou às práticas pagãs de povos ancestrais, como no poema *Eu bem vim estar o moucho*, também examinado no capítulo 2 desta pesquisa. Em todos os exemplos trazidos da obra rosaliana, há respostas às perguntas

suscitadas pelos versos colhidos da poesia oral da Galiza, bem como surgem novas perguntas nos poemas de Rosalía de Castro.

Walter Benjamin (1987, p. 201) aponta ainda o surgimento do romance no início do período moderno como causa para a morte da narrativa, porque “a tradição oral, patrimônio da poesia épica” não é a matéria prima do romance. Resgatamos, então, a afirmação de Carballo Calero (1998) sobre a natureza épica dos *Cantares gallegos*, que reitera a vinculação entre os compositores medievais (conhecidos ou anônimos) e os narradores da tradição popular, fato que coloca Rosalía de Castro no universo dos contadores da história dos oprimidos. Do mesmo modo, Andityas Soares de Moura Costa Matos insere *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004) nesse universo desde a dedicatória: “Dedico esta tradução aos oprimidos, que, ontem e hoje, são a razão de nossa resistência e da luta por uma vida mais digna, verdadeira e humana. Também dedico a obra aos opressores, por nos ensinarem aquilo que jamais devemos nos tornar”.

A tradição dos oprimidos é um motivo constante na épica dos *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a) – ainda que a escritora galega não utilize a expressão, visto que essa é cunhada no século XX – e no projeto de tradução de Andityas Soares de Moura Costa Matos. O tradutor recolhe a expressão da oitava tese sobre o conceito de história, de Walter Benjamin (1987, p. 226), em que o filósofo alemão elabora uma concepção da História capaz de preservar os elementos esquecidos e preteridos pela historiografia burguesa. Somente por meio da rememoração apreendida da tradição dos oprimidos seria possível compreender que o “estado de exceção” é, na verdade, uma regra, e assim fortalecer a luta para combatê-lo.

O conceito de rememoração na obra de Walter Benjamin é uma referência ao que Proust nomeia *mémoire involontaire* e Freud, inconsciente. Trata-se da recuperação involuntária e desprovida do controle da consciência de imagens do passado que, graças à renovação do esquecimento no lembrar, podem ser reconhecidas e acolhidas como verdadeiras, além de transformar a apreensão do passado e, ao mesmo tempo, do presente (GAGNEBIN, 2014). Ainda que a rememoração se conceitue em estreita relação com o pensamento de autores preocupados com a constituição da identidade individual, ela se transporta para a concepção de História, em Benjamin, na medida em que busca uma nova apreensão do passado e do presente para além de sua imagem habitual, a fim de construir uma história crítica da humanidade.

No gesto de lembrar, reside a transmissão de um acervo cultural que, não necessariamente, pertence à formação de uma tradição canônica e, portanto, na contramão das forças dominantes que pressionam os sistemas de cultura, para retomar

Lefevere (2007). Nesse sentido, ampliamos a análise do nosso objeto a partir da conjugação da perspectiva de Lefevere, que nos permite observar o funcionamento do sistema literário na Idade Média, nos séculos XIX e XXI, à perspectiva de Benjamin, que possibilita o entendimento dos processos históricos geradores dos parâmetros de funcionamento dos sistemas de cultura. Dessa maneira, as obras responsáveis pela construção de uma narrativa crítica da história dos oprimidos não se encerram em si mesmas, pois continuam a viver em sua transmissão e recepção. O passado que lhes dá suas condições de produção é uma instância viva e ativa, pois segue operando sobre o presente.

Cabe ao presente, em particular ao historiador de hoje, ficar atento àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessa ou protesto, como “confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade”, [...] como balbúcio de um outro porvir. Nesse sentido preciso, o historiador materialista de Benjamin desconstrói a imagem engessada da tradição e procura nas interferências do tempo, tanto do passado como do presente, o sopro de uma outra história possível. (GAGNEBIN, 2014, p. 215)

Assim, o que se opera entre a poesia medieval galaico-portuguesa, Rosalía de Castro e Andityas Soares de Moura Costa Matos é um processo de tripla rememoração. Os trovadores rememoram a poesia popular, distanciada da poesia oficial dos reis trovadores, e transformam seus mecanismos e estratégias linguísticas em efeitos estéticos. Rosalía rememora nos seus versos o acervo cultural da poesia medieval da baixa Idade Média, conservados pela transmissão oral. O passado atua sobre o presente da escritora por meio da reivindicação do prestígio na arte de que gozara a língua galega durante a Idade Média, uma vez que, na Idade Moderna, dita língua fora relegada à marginalidade. Na rememoração de Rosalía, a língua galega volta ao centro, e a poeta acolhe e critica várias das relações plasmadas no acervo cultural galego, apontando para a necessidade de transformações na Galiza, que vão da constituição de uma província autônoma à consolidação de relações igualitárias no seio da sociedade galega. Ademais, Rosalía provoca a subversão dos limites do gênero literário rememorado e assume a posição de trovadora.

No século XXI, Andityas Soares de Moura Costa Matos, com a antologia de poesia traduzida *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), rememora Rosalía de Castro e a poesia medieval. Os critérios de seleção e organização dos poemas confirmam o sentido épico da poesia galega de Rosalía, na medida em que constrói um herói coletivo, na expressão dos costumes e tradições galegas; narra sua trajetória de

resistência à suposta opressão castelhana; por fim, culmina no epílogo pessimista de *Follas novas*, em que pulsa a dor romântico-metafísica do eu lírico, porta-voz do herói coletivo galego. Ademais, rememorar Rosalía de Castro e inseri-la numa suposta tradição dos oprimidos, é uma tentativa de estabelecer um diálogo significativo para além da publicação do texto com a poesia contemporânea de grupos oprimidos⁵³. Esse diálogo e a rememoração da voz do oprimido na poesia rosaliana é possível, se consideramos que a escritora constrói uma proposta estética de revalorização de uma língua e uma cultura periférica e de pouco prestígio no sistema literário espanhol de então, além de elaborar liricamente as aflições da população pobre da Galiza, isto é, os oprimidos de então.

No prefácio de *A rosa dos claustros* (MATOS, 2004) e na entrevista concedida a esta pesquisa⁵⁴, Andityas Soares de Moura Costa Matos afirma que sua tradução não se pretende uma tradução criativa, senão uma tradução guia, para que o leitor brasileiro leia o texto rosaliano no original galego e, em caso de dúvidas, consulte a tradução, visto que é uma edição bilíngue. Esse projeto é justificado pelo interesse do tradutor em colocar em evidência a poesia de Rosalía de Castro que, até o momento da publicação de *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), não contava com uma antologia disponível no mercado, uma vez que a antologia organizada por Ecléa Bosi está esgotada há anos e o *Cancioneiro rosaliano* (CASTRO, 1985), de Ernesto Guerra da Cal, sequer fora publicado no Brasil.

As notas do tradutor estão dispostas no fim da edição e apresentam a extensa pesquisa de Matos para a tradução dos poemas rosalianos. Não se trata de uma justificativa da escolha de determinada palavra, senão a abertura de caminhos, para além da poesia, que permitem ao leitor uma aproximação do universo galego, recriado por Rosalía, mais racional e menos estética, dado que essa já é propiciada pelos poemas.

⁵³ Sobre a produção literária de grupos oprimidos, vale mencionar o *Poetry Slam*, movimento surgido na década de 1980, em Chicago (EUA), quando a cultura *hip hop* ganhava forma. Trata-se de uma competição de poesia em que os poetas apresentam sua performance, improvisada ou previamente escrita e de autoria própria, em até três minutos; em seguida, recebem notas de um júri constituído na abertura dos trabalhos. As performances não são acompanhadas de instrumentos musicais ou outros adereços e suporte de som, o ritmo e a musicalidade se constroem no canto falado dos jovens poetas que, geralmente, elaboram esteticamente as desigualdades e opressões sofridas pelas populações periféricas e minorias identitárias. No Brasil, essas competições começam a ocorrer nos anos 2000 e dialogam com os saraus organizados por artistas das periferias urbanas. As apresentações acontecem em praças públicas e têm grande adesão entre os jovens das periferias. Como expressão de uma poesia popular urbana, na contramão do mercado editorial e da poesia erudita, o *Slam* pode apresentar pontos de contato com as cantigas trovadorescas chamadas de *tenção*, caracterizadas pela disputa dialogada entre trovadores, quanto à forma e não ao tema, visto que geralmente se privilegiava a disputa por alguma dama; ou ainda a poesia dos repentistas das regiões Norte e Nordeste do Brasil, como atualização crítica da “madrugada das formas poéticas” de língua portuguesa.

⁵⁴ Conferir Anexo B p. 240

Entre as notas, há alguma menção às escolhas tradutórias de Ecléa Bosi, assim como se vê no Prefácio (MATOS, 2004) uma breve apreciação de *Poesias* (CASTRO, 1966), sobre a qual Matos reconhece o valor estético, mas pontua as diferenças entre essa e *A rosa dos claustros*. Ademais, a edição bilíngue de Andityas Soares de Moura Costa Matos oferece ao leitor uma relação extensa da bibliografia consultada e obras gerais para o estudo da escritora galega.

Segundo Matos (2004, p. 31), seu objetivo era traduzir os poemas de modo mais coloquial e livre possível, sem tentar recriar as harmonias musicais de Rosalía, “a verdadeira estrela do livro”. Apesar de reconhecer que o galego convida insistentemente o tradutor à reescrita do ritmo, Matos adverte as armadilhas desse trânsito entre o galego e o português, por isso, também, prefere apresentar uma tradução que funcione como suporte de leitura à poesia rosaliana de língua galega. Para além do projeto de tradução delimitado pelo próprio tradutor, a organização de *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004) nos sugere a epopeia do povo galego. Por essa razão, apresentaremos uma leitura com maior foco no substrato da poesia medieval e sua leitura a partir do conceito de narrado benjaminiano, que estrutura a antologia como um todo e lhe confere um tom épico (ainda que a complexidade formal da épica não se aplique a essa leitura), visto que as traduções, em si, são reconhecidamente literais. O próprio tradutor nomeia sua tradução como literal e, tendo em vista que essa é uma das polêmicas recorrentes nas teorias da tradução, é importante destacar que entendemos a “tradução literal” de Matos como uma reescrita da poesia rosaliana de língua galega que valoriza mais a tradução dos sentidos e a construção de uma narrativa condutora da antologia do que os recursos formais e estéticos, no nível da palavra, utilizados por Rosalía nos poemas galegos.

4.1 *Has de cantar: o herói*

A obra *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a) é aberta com o poema *Has de cantar*, em que se apresenta um diálogo entre a menina, jovem galega responsável por cantar a Galiza, o povo galego, identificado nas entrelinhas do poema, e a própria Galiza, a quem a jovem se dirige.

*Has de cantar,
que che hei de dar zonzos,
has de cantar,
que che hei de dar moitos.*

*Hás de cantar,
pois hei de te dar pinhões;
hás de cantar,
pois hei de te dar muitos.*

I

*Has de cantar,
meniña gaiteira;
has de cantar
que me morro de pena.*

*Canta, meniña,
na beira da fonte;
canta, daréiche
boliños do pote.*

*Canta, meniña,
con brando compás,
daréiche unha proia
da pedra do lar.*

*Papiñas con leite
tamén che daréi;
sopiñas con viño,
torrexas con mel.*

*Patacas asadas
con sal e vinagre,
que saben a nocés.
¡Qué ricas que saben!*

*¡Qué feira, rapaza,
si cantas faremos...!
Festiña por fora,
festiña por dentro.*

*Canta si queres,
rapaza do demo;
canta si queres,
daréiche un mantelo.*

*Canta si queres,
na lingua que eu falo.
Daréiche un mantelo,
Daréiche un refaixo.*

*Co son da gaitiña,
co son da pandeira,
che pido que cantes,
rapaza morena.*

*Co son da gaitiña,
co son do tambor,
che pido que cantes,
meniña, por Dios.*

II

*Así mo pediron
na beira do mar,
ó pé das ondiñas
que veñen e van.*

*Así mo pediron
na beira do río
que corre entre as herbas
do campo frorido.*

*Cantaban os grilos,
os galos cantaban,
o vento entre as follas
runxindo pasaba.*

*Campaban os prados,
manaban as fontes*

I

*Hás de cantar,
menina gaiteira;
hás de cantar,
pois morro de pena.*

*Canta, menina,
na beira da fonte;
canta, te darei
bolinhos do pote.*

*Canta, menina,
con brando compasso,
te darei uma broa
da lareira.*

*Papinhas com leite
também te darei;
bolachas com vinho,
rabanadas com mel.*

*Batatas assadas
com sal e vinagre,
com gosto de nozes.
Que ricos sabores!*

*Que feira, donzela,
se cantas faremos...!
Festinha por fora,
festinha por dentro.*

*Canta, se queres,
donzela do demo;
canta, se queres;
te darei uma mantilha.*

*Canta, se queres,
na língua qu'eu falo.
Dou-te uma mantilha.
Dou-te um refaixo.*

*C'o som da gaitinha,
c'o som do pandeiro,
te peço que cantes,
donzela morena.*

*C'o som da gaitinha,
c'o som do tambor,
te peço que cantes,
menina, por Deus.*

II

*Assim me pediram
na beira do mar,
ao pé das ondinhas
que vêm e que vão.*

*Assim me pediram
na beira do rio
que corre entre as ervas
do campo florido.*

*Cantavam os grilos,
os galos cantavam,
o vento entre as folhas
rugindo passava.*

*Brilhavam os prados,
manavam as fontes*

*antre herbas e viñas,
figueiras e robres.*

*Tocaban as gaitas.
Ó son das pandeiras,
bailaban os mozos
cas mozas modestas.*

*¡Qué cofias tan brancas!
¡Qué panos con freco!
¡Qué dengues de grana!
¡Qué sintas! ¡Qué adresos!
¡Qué ricos mandiles!
¡Qué verdes refaixos!
¡Qué feitos xustillos
de cor colorado!*

*Tan vivos colores
a vista trubaban;
de velos tan váreos
o sol se folgaba.*

*De velos bulindo
por montes e veigas,
coidóu que eran rosas
garridas e frescas.*

III

*Lugar máis hermoso
non houbo na terra
que aquel que eu miraba,
que aquel que me dera.*

*Lugar máis hermoso
no mundo n'hachara
que aquél de Galicia,
¡Galicia encantada!*

*¡Galicia frorida!
Cal ela ningunha,
de froles cuberta,
cuberta de espumas.*

*De espumas que o mare
con pelras gomita,
de froles que nacen
ó pé das fontañas.*

*De valles tan fondos,
tan verdes, tan frescos,
que as penas se calman
non máis que con velos.*

*Que os ánxeles neles
dormidos se quedan,
xa en forma de pombas,
xa en forma de niebras.*

IV

*Cantarte hei, Galicia,
teus dulces cantares,
que así mo pediron
na beira do mare.*

*Cantarte hei, Galicia,
na lingua gallega,
consolo dos males,*

entre as ervas e vinhas,
figueiras e carvalhos.

Tocavam as gaitas.
Ao som dos pandeiros
bailavam os moços
c'as moças modestas.

Que toucas tão brancas!
Que lenços bordados!
Que xales tão finos!
Que cintos! Que enfeites!
Que ricos aventais!
Que verdes refaixos!
Que lindos corpetes
de cor colorida!

Cores tão vivas
a vista turvavam;
por vê-las tão várias
o sol folgava.

Por vê-las bulindo
por montes e várzeas,
achou que qu'eram rosas
garridas e frescas.

III

Lugar mais formoso
não houve na terra
que aquele qu'eu mirava,
que aquele que me coube.

Lugar mais formoso
no mundo não acharia
que aquele de Galiza,
Galiza encantada!

Galiza florida!
Qual ela não há:
de flores coberta,
coberta d'espumas.

D'espumas que o mar
com pérolas jorras;
de flores que nascem
ao pé das fontinhas.

De vales tão fundos,
tão verdes, tão frescos,
que as penas se acalmam
tão logo os vêem.

Pois os anjos neles
adormecidos quedam,
seja em forma de pombas,
seja em forma de névoas.

IV

Cantar-te-ei, Galiza,
teus doces cantares,
pois assim me pediram
na beira do mar.

Cantar-te-ei, Galiza,
na língua galega,
consolo dos males,

alívio das penas.

*Mimosa, soave,
sentida, queixosa;
encanta si ríe,
conmove si chora.*

*Cal ela, ningunha
tan doce que cante
soidades amargas,
sospiros amantes,
misterios da tarde,
murmuxos da noite:
cantarte hei, Galicia,
na beira das fontes.*

*Que así mo pediron,
que así mo mandaron,
que cante e que cante
na lingua que eu falo.*

*Que así mo mandaron,
que así mo dixeran...*

Xa canto, meniñas.

Coidá que comenzo.

*Con dulce alegría,
con brando compás,
ó pé das ondiñas
que veñen e van.*

*Dios santo permita
que aquestes cantares
de alívio vos sirvan
nos vosos pesares;
de amable consolo,
de soave contento,
cal fartan de dichas
compridos deseos.*

*De noite, de día,
na aurora, na sera,
oirésme cantando
por montes e veigas.*

*Quen queira me chame,
quen queira me obriga:
Cantar, cantaréille
de noite e de día.*

*Por darlle contento,
por darlle consolo,
trocando en sonrisas
queixiñas e choros.*

*Buscáime, rapazas,
velliñas, mociños.
Buscáime antre os robres,
buscáime antre os millos,
nas portas dos ricos,
nas portas dos probes,
que aquestes cantares
a todos responden.*

*A todos, que á Virxen
axuda pedín
porque vos console
no voso sufrir;*

alívio das penas.

*Mimosa, suave,
sentida, queixosa,
encanta se ri,
comove se chora.*

*Qual ela não há
tão doce que cante
saudades amargas,
suspiros amantes,
mistérios da tarde,
murmúrios da noite:
cantar-te-ei, Galiza,
na beira das fontes.*

*Pois assim me pediram,
pois assim me mandaram,
que cante e que cante
na língua qu'eu falo.*

*Pois assim me mandaram,
pois assim me disseram...*

Já canto, meninas.

Ouvi, pois começo.

*Com doce alegria,
com brando compasso,
ao pé das ondinhas
que vêm e que vão.*

*Deus santo permita
qu'estes cantares
de alívio vos sirvam
nos vossos pesares;
de amável consolo,
de suave contento
qual fartam de graças
satisfeitos desejos.*

*De noite, de dia,
n'aurora, na tarde,
ouvir-me-eis cantando
por montes e várzeas.*

*Quem quer que me chame,
quem quer que me obrigue;
cantar, cantar-lhe-ei
de noite e de dia.*

*Pra lhe dar alegria,
pra lhe dar consolo,
transformando em sorrisos
queixinhas e choros.*

*Buscai-me, donzelas,
velhinhas, mocinhos.
Buscai-me entre os carvalhos.
Buscai-me entre os milhos,
nas portas dos ricos,
nas portas dos pobres,
pois estes cantares
a todos respondem.*

*A todos, pois à Virgem
ajuda pedi
pra que vos console
no vosso sofrer;*

*nos vosos tormentos,
nos vosos pesares.
Coidá que comenso...
Meniñas, ¡Dios diante!
(CASTRO, 2004, p. 38-48)⁵⁵*

*nos vossos tormentos,
nos vossos pesares.
Ouvi, pois começo...
Meninas, se Deus quiser!
(CASTRO, 2004, p. 39-49)*

Assim como o poema *Miña Santiña* (CASTRO, 1993a, p. 507-511), *Has de cantar* também apresenta o ritmo da muinheira, com quatro sílabas tônicas num verso dividido em dois hemistíquios. A quadrinha de origem popular que abre o poema lhe fornece o tema e a estrutura: o pedido para que a menina cante em troca de castanhas assadas acontece pelo canto da muinheira, tipicamente galega. Os versos iniciais também carregam outras informações culturais sobre a Galiza que contribuem para a descrição do herói coletivo da poesia galega de Rosalía de Castro. Trata-se da referência ao antigo costume, conhecido como *magosto*, de comer castanhas assadas com casca (*zonchos*) numa fogueira:

Los magostos constituyen una de las costumbres típicas de Galicia, y son una especie de merienda de castañas con vino nuevo, acompañado de pantrigo, queso y otras viandas adecuadas a las posibilidades económicas de los que intervienen en esta expansión juvenil. La época de los magostos comprende de la segunda quincena de Octubre a la primera de Noviembre, pero principalmente son tradicionales el día de todos los Santos, y en la provincia de Orense el 11 de Noviembre; y la circunstancia de hacerse magostos la víspera del día de difuntos, ha dado base a alguno de nuestros escritores para afirmar que esa comida especial es de origen funerario como su fruta, ya que el castaño, al igual que la oliva, tienen ese carácter, por lo cual dice Murguía que las castañas y el vino nuevo, base del magosto, simbolizan la muerte y la vida.⁵⁶ (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 1958-1961, s/n)

A primeira parte do poema reconstrói o cenário dos magustos, com comida, música e dança, e nela falam todos que participam da festa e pedem à menina que cante a Galiza, pelo que receberá comidas e roupas típicas galegas. O rito festivo em torno da

⁵⁵ Como *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004) é uma antologia bilíngue, preferimos citar a edição do texto fonte utilizado pelo tradutor Andytias Soares de Moura e assim procedemos com os demais poemas analisados neste capítulo.

⁵⁶ Os magustos constituem um dos costumes típicos da Galiza, e são uma espécie de merenda de castanhas com vinho novo, acompanhado de pão de farinha de trigo, queijo e outras comidas adequadas às possibilidades econômicas daqueles que participam desta confraternização juvenil. A época dos magustos compreende a segunda quinzena de outubro à primeira de novembro, mas principalmente, são tradicionais no Dia de todos os Santos, e na província de Orense, no dia 11 de novembro; e a circunstância de realizar-se magustos na véspera do dia de mortos é a base para um dos nossos escritores para afirmar que essa comida especial é de origem funerária como seu fruto, já que a castanha, como a azeitona, tem esse caráter; por isso que Murguía disse que as castanhas e o vinho novo, base do magosto, simbolizam a morte e a vida. (Tradução nossa)

fogueira rememora a cultura popular medieval, “a festa, as crenças populares ligadas a ela, sua atmosfera particular de licenciosidade e de alegria” que “arrancam a vida de sua trilha habitual, tornando possível o impossível” (BAKHTIN, 2010, p. 430).

O contexto de festa suscita a utopia da abundância na Idade Média. O historiador Hilário Franco Júnior (1992, p. 26) demonstra como a fome ou o temor da sua iminência era presente na vida do homem medieval, por diversos fatores, como a precariedade das técnicas agrícolas, as adversidades climáticas e a dificuldade de conservação dos alimentos que poderia garantir seu armazenamento para períodos de escassez. A festa, então, é compreendida como uma solução simbólica e imaginária, porque a comilança quebrava a frugalidade costumeira e criava a ilusão de abundância.

[...] as festas privadas reforçavam a identidade familiar e estreitavam as amizades e as vassalidades, e portanto as possibilidades de auxílio mútuo diante das dificuldades; as festas públicas exaltavam os poderes, divinos ou terrenos, locais ou nacionais, laicos ou eclesiásticos, apresentado como capazes de superar as deficiências vividas pela sociedade. Assim, nos dois casos as festas funcionavam como válvula de escape para as tensões políticas e sociais e como redistribuição temporária das riquezas. Por isso mesmo elas ocupavam, de forma geral, com acentuadas diferenças conforme o local e a época, um terço do ano. Para uma sociedade agrária como a medieval, que via no cultivo da terra não apenas um trabalho, uma tarefa produtiva, um ato profano, mas uma relação com as forças sobrenaturais, as festas estavam sempre, de uma forma ou de outra, ligadas ao calendário agrícola. (FRANCO, 1992, p. 27)

Do mesmo modo, a descrição dos alimentos, seguida dos versos “*¡Qué feira, rapaza,/si cantas faremos...!/Festiña por fora,/festiña por dentro*”, também faz lembrar o triângulo culinário proposto por Lévi-Strauss (1968, p. 28), em que os vértices indicam as instâncias do cru, do cozido e do apodrecido – os dois últimos se referem ao primeiro como transformações cultural e natural, respectivamente –, e se demonstra, por exemplo, como o preparo ou não dos alimentos evoca práticas culturais, como o estreitamento ou distensão dos laços familiares ou sociais. O assado, por exemplo, em muitas culturas, pressupõe a “exo-cozinha”, a que é oferecida a convidados, enquanto o fervido pressupõe a “endo-cozinha”, feita para o uso íntimo e destinada a um pequeno grupo fechado. No poema, há referência a alimentos assados e fervidos, o que pode significar o intercâmbio das esferas pública e privada, bem como o compartilhamento irrestrito, próprio do momento em que a vida é arrancada de sua trilha habitual.

Quando Rosalía de Castro rememora essa prática tão antiga e constitutiva da identidade galega, a utopia da abundância, no sentido de “uma expressão de desejos

coletivos de perfeição, quase sempre de retorno a uma situação primordial da humanidade” (FRANCO, 1992, p. 12), marca o passado vivo e atuante no presente da escritora. A Galiza do século XIX ainda conservava o mesmo temor à fome do homem medieval, de modo que a carência de alimentos é motivo frequente na obra rosaliana.

O pedido para que a jovem cante evidencia ainda a troca e a circulação de símbolos culturais – os alimentos, as vestimentas e os instrumentos musicais – articulados à língua, como se vê nos versos: “*Canta se queres,/na lengua que eu falo*”, o que presume a troca e circulação de signos linguísticos. A dinâmica de troca e circulação desses símbolos e signos, além de se configurar como uma linguagem que organiza as relações sociais entre os galegos campesinos, conforma o espírito – razão e consciência – solidário do herói coletivo, porque este se forma a partir das trocas e participa delas.

Na segunda parte, a jovem descreve as circunstâncias em que o pedido lhe foi feito, à beira das águas do rio e das fontinhas, clara referência à simbologia das águas recorrente na poesia rosaliana. Ali se ouve o som dos grilos, o canto dos galos e ruído do vento entre a folhagem. Esses sons se misturam ao tocar das gaitas e dos pandeiros e embalam a dança de moços e moças modestas. Desse modo, as personagens entram em comunhão com a natureza, participam da cadeia de elementos perenes e duradouros que organiza o funcionamento da terra e, nessa união do mundo natural e das pessoas se forma o herói coletivo.

O herói é descrito na terceira e quarta parte do poema *Has de cantar*, pela voz da jovem galega. Na terceira parte, há uma extensa exaltação das belezas naturais da Galiza: tão belo é o cenário de mar jorrando pérolas, flores brotando e vales verdes, que os anjos encontram ali um lugar de repouso. Trata-se do paraíso terrenal ou ainda, do mito helénico de uma Galiza que recria suas utopias (BALBOA, 1996). Como se vê em outras passagens da obra rosaliana, a cosmovisão pagã que liga o homem à natureza, se associa a elementos do cristianismo, tanto na imagem dos anjos (pássaro e névoa) que dormem na Galiza, como nas menções diretas a Deus e à Virgem. Ademais, há a construção de uma Galiza artificial e utópica que conformará os discursos extremados do nacionalismo galego, décadas mais tarde.

Descrito o espaço, na quarta parte, a jovem se dirige à Galiza e firma o compromisso de cantá-la na língua galega. A língua é a arma do herói coletivo. Como código complexo e organizado, ela carrega em si e representa todos os outros símbolos em troca e circulação naquela comunidade num processo cíclico, em que a língua constrói o herói e é construída por ele. Ela é “alívio das penas e consolo dos males”, tem

força mística, como nos versos “*cal ela ninguna/tan doce que cante/soidades amargas,/sospiros amantes,/mistérios da tarde/murmuxos da noite:/cantarte hei, Galicia,/na beira das fontes*”.

As fontes são lugares de oferendas, de conexão com a espiritualidade. Quando a jovem decide ecoar seu canto desde os pés das fontinhas, acontece a invocação dos laços subjetivos e espirituais que unem a comunidade galega e se vinculam à ideia de uma herança celta como *ethos* único⁵⁷ e exclusivo de referida comunidade frente a outras regiões da Espanha. Desse modo, seu canto traça as feições do herói coletivo e alcança todos os lugares (*montes e veigas, antre os robres, antre os millos*), todas as pessoas (*rapazas, velliñas, mociños, ricos e pobres*), por todo tempo (*noite, día, aurora, sera*).

O eu lírico feminino, a ambientação no espaço aberto, em contato direto com a natureza, e a estrutura dialógica do poema *Has de cantar* rememoram as cantigas de amigo trovadorescas. No entanto, a autora do texto é uma mulher e, de certo modo, o cantar da jovem não é artificial ou forjado pela mirada do trovador, visto que há uma identificação pessoal e de gênero entre a autora e a voz poética. É também significativo que o herói coletivo galego se construa pela voz das mulheres, porque, durante o século XIX, foram elas as testemunhas e as vítimas do abandono decorrente da massiva emigração masculina. São as mulheres, portanto, as portadoras das memórias coletivas e de sua rememoração, o que fornece pistas para compreender até mesmo o caso atípico de uma mulher, Rosalía de Castro, ser considerada a poeta nacional da Galiza.

A tradução de Andytias Soares de Moura Costa Matos transporta o leitor brasileiro para o universo galego e espanhol, e o apresenta ao herói coletivo construído na poesia rosaliana por meio de notas pontuais. O tradutor explica o que são os *zonchos*, o preparo do bolo de pote e das *torrexas*. Se esses signos cumprem, por um lado, a função estética de compor o plano sonoro do poema, por outro, a compreensão dos seus significados produzem no leitor identificação e rememoração afetiva dos sabores, dos olores, do gestual preciso no preparo dos alimentos e, o mais importante, da atmosfera de transmissão de experiências e saberes que conformam o acervo cultural.

Nesse sentido, a dimensão ética da tradução de Matos reside na conservação daquelas marcas inscritas no texto rosaliano que propiciam a experiência de provar o estrangeiro e a ampliação das possibilidades estéticas na língua alvo. A rememoração do poema *Has de cantar*, que, junto de outros textos rosalianos, contribui para o resgate e a

⁵⁷ Ressaltamos que esse é um tópico artificial recorrente na crítica rosaliana e, como já dissemos, de difícil comprovação.

valorização da cultura galega num tempo de desolação para essa comunidade. Ele serve, igualmente, para construção de uma nova identidade e ancora a tradução numa certa ética da transmissão, por promover a reescrita do herói coletivo galego e atualizar as disputas de narrativas a respeito desse capítulo da história da Galiza.

4.2 *Castellana de Castilla: o penar*

Um setor significativo da crítica rosaliana identifica na obra da escritora galega o que se convencionou nomear ódio a Castela ou, ainda, um sentimento anti-Castela, assim como demonstrado, no capítulo 3, a respeito da tradução de poemas rosalianos empreendida por Ernesto Guerra da Cal. O tradutor Andytias Soares de Moura Costa Matos também reconhece o ódio a Castela como um tópico da poesia galega de Rosalía de Castro e o utiliza como critério para a seleção dos poemas da antologia *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004). Matos traduziu o poema *Castellanos de Castilla* (CASTRO, 2004, p. 94), emblemático da temática anti-Castela e já analisado no capítulo 3, para o qual encontrou diferentes soluções às propostas por Guerra da Cal.

Junto ao poema *Castellanos de Castilla*, em *Cantares gallegos* (1993a), a relação conflituosa com Castela é tematizada no poema *Castellana de Castilla*. Porém, os poemas apresentam perspectivas diversas sobre tal relação, expressas tanto pelas vozes poéticas de gêneros diferentes, como pelo tratamento estético que se dá a essas diferentes faces do penar do herói coletivo galego.

*Castellana de Castilla,
tan bonita e tan fidalga,
mais a quen para ser fera
ca procedensia lle abasta:
desíme, miña señora,
xa que os mostrás tan ingrata,
si o meu rendimento homilde
bascas de enoxo vos causa,
pois cando onda vós me achego
cuspís con ardentes ansias,
i ese mirar de pombiña
volvés en fosca mirada,
tornando en sombrisa noite
o día que en sol se baña.
En vano intento, señora,
saber por que me maltrata
dama dun alma tan nobre,
aunque soberba por fama,
pois n'é motivo a despreso
sintirse tan ben amada,*

Castelhana de Castela,
tão bonita e tão fidalga,
mas que para ser fera
a procedência lhe basta:
dizei-me, minha senhora,
já que vos mostrais tão ingrata,
se o meu rendimento humilde
ânsia de vômito vos causa,
pois quando me aproximo de ti
cuspis com ardentes ânsias,
e esse mirar de pombinha
mudais em fosca mirada,
transformando em sombria noite
o dia que em sol se banha.
Tento, em vão, senhora,
saber por que me maltrata
dama d'uma alma tão nobre,
ainda que soberba por fama,
porque não é motivo de desprezo
se sentir tão bem amada,

*que as mesmas pedras, señora,
dun bon querer se folgaran.
Din que na nobre Castilla
así ós gallegos se trata,
mais debe saber Castilla
que de tan grande se alaba,
que sempre a soberbia torpe
foi filla de almas bastardas;
e sendo vós tan sabida,
nunca de vó-lo pensara,
que de tan alto baixando
vos emporcases na lama;
nin que chamándovos nobre,
tanta nobreza enfousaras
imitando ós que vaidosos
no que está débil se ensañan.
Pero máis val que enmudesa,
pois tes condición de ingrata;
que predicar en deserto
na miña terra n'é usanza.
Si fun curpabre en quereros
coma ningún vos amara,
por ser de terra gallega
e serdes vós castellana,
en paz, señora, vos deixo
ca vosa soberba gracia,
e voume á Galicia hermosa
donde en xuntanza me agardan
o que non tendes, señora,
i o que en Castilla n'achara:
campiños de lindas rosas,
fontiñas de frescas auguas,
sombra na beira dos ríos,
sol nas alegres montañas,
caras que nacen sorrindo
e que sorrindo vos aman,
e que inda mesmo morrendo
en sonriñas se bañan.
Alí, señora, contento
cantando o doce ala lala,
baixo a figueira frondosa,
en baixo da verde parra,
c'aquelas frescas meniñas
que mel dos seus labios manan,
cando en falar amoroso
meigo nos din en voz maina
con toda-las de Castilla
nobrísimas castellanas
olvidaréivos sin pena,
anque sós vós tan fidalga.
Que aló saben ser altivas,
pero non saben ser vanas,
i é fácil con doces tomas
olvidar tomas amargas.
Déchesmas vós, mi señora,
con despreso envenenadas,
inda con fero máis fero*

pois as próprias pedras, senhora,
c'um bem-querer se alegrariam.
Dizem que na nobre Castela,
assim aos galegos se trata;
mas deve saber Castela,
que tão grande se proclama,
que sempre a soberba torpe
foi filha de almas bastardas,
e sendo vós tão sabida,
nunca de vós eu pensara,
que de tão alto baixando
vos emporcalhásseis na lama;
nem que vos chamando “nobre”,
tanta nobreza sujásseis
imitando aos que, vaidosos,
no que está débil s'assanham.
Mas é melhor qu'eu emudeça,
já que tendes condição de ingrata;
pois pregar no deserto
na minha terra não é usança.
Se fui culpável em vos querer
como nenhum vos amara,
por ser de terra galega
e serdes vós castelhana,
em paz, senhora, vos deixo,
co'a vossa soberba graça,
e vou-me pra Galiza formosa
onde em conjunto me aguardam
o que não tendes, senhora,
e o que em Castela eu não acharia:
campinhos de lindas rosas,
fontinhas de frescas águas,
sombra na beira dos rios,
sol nas alegres montanhas
rostos que nascem sorrindo
e que sorrindo vos ama,
e que mesmo morrendo
em sorrisinhos se banham.
Ali, senhora, contente
cantando o doce *ala lalá*,
debaixo da figueira frondosa,
embaixo da verde videira,
co'aquelas frescas meninas
de cujos lábios mana o mel,
quando com falar amoroso
bruxo nos dizem com voz mansa,
com todas as de Castela,
nobríssimas castelhanas,
vos olvidarei sem pena,
ainda que sejais tão fidalga.
Pois lá sabem ser altivas,
mas não sabem ser vãs,
e é fácil com doces goles
olvidar golada amarga.
Vós ma désteis, minha senhora,
com desprezo envenenadas,
o amargor mais amargo

*que pelica de laranxa;
mais teño por que me pase
aquele sarrapio que escalda,
teño unha dama nos Portos,
outra no Ribeiro de Avia;
si a dos Portos é bonita
a do Ribeiro lle gana.*
(CASTRO, 2004, p. 84-90)

que casca de laranja;
mas tenho porque me passe
aquele arrepio qu'escalda,
tenho uma dama nos Portos,
outra no Ribeiro de Ávia;
se a dos Portos é bonita
a do Ribeiro lhe ganha.
(CASTRO, 2004, p. 85-91)

O poema *Castellana de Castilla* apresenta a métrica regular com versos de oito sílabas poéticas, no sistema métrico galego. A regularidade da métrica, no entanto, não se estende ao campo semântico, o que provoca uma frustração do pacto de leitura corroborado pela construção de uma cantiga híbrida, com traços de amor e escárnio. O penar do herói coletivo galego é introduzido nesse poema pela rememoração do amor cortês, expressão máxima do sofrimento do trovador medieval, o que gera sua filiação à tradição das cantigas de amor. Contudo, essa filiação se dá pela paródia, porque as características que definem esse tipo de cantiga são representadas às avessas.

Mikhail Bakhtin (2008, p. 145) define a paródia como um elemento próprio dos gêneros carnavalescos, isto é, a paródia é um recurso estético que concorre na transposição da cosmovisão carnavalesca para a linguagem da literatura. Para compreender o funcionamento da paródia, numa perspectiva bakhtiniana, devemos partir de uma revisão do conceito de dialogismo, visto que o pensamento do referido autor se estrutura sobre ele.

O dialogismo é uma tendência de toda linguagem e pode ser entendido como a relação ou interação discursiva de um sujeito com um discurso alheio (BAKHTIN, 2008, p.47). Para que o dialogismo aconteça, é necessário que ambos os discursos se toquem internamente numa discussão ou confronto, resultando, portanto, em uma coexistência de vozes autônomas. É preciso esclarecer que não se trata de um procedimento de controvérsia, refutação ou mera oposição, uma vez que a concordância também é uma prática dialógica. Assim, leva-se em conta que a percepção dos objetos ou eventos está sujeita a uma diversidade de focalizações, seja do ponto de vista do indivíduo, que é múltiplo e inconcluso na formação da sua consciência, seja no próprio objeto ou evento articulador da interação discursiva, que traz consigo uma infinidade de perspectivas possíveis e condicionadas à determinação temporal e espacial.

A partir dessa ideia, Bakhtin infere que os aspectos distintos, oriundos de pontos de vista também distintos, encontram-se na constituição do ato comunicativo, isto é, em condições dialógicas, visto que está além da interação verbal, propicia o enfrentamento de contrários e neles se articulam vozes do passado, a cultura, a história e a própria

condição de existência de dada sociedade. Embora a natureza do dialogismo seja social e linguística, o princípio dialógico foi posto em circulação em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), em que Bakhtin observa a realização literária do dialogismo. Para tanto, utiliza o termo *polifonia* para designar a coexistência de uma multiplicidade de vozes independentes e equipolentes, participando de um diálogo em condições de igualdade, ou seja, conservam sua autonomia e posição, sem se submeter a outras vozes.

Desse modo, a paródia, como fenômeno linguístico presente tanto nos gêneros literários como em diversos gêneros do discurso, promove o encontro e a interação de vozes, por isso a palavra paródica sempre tem duplo sentido. O discurso e as intenções representados na paródia não estão em acordo com aqueles representados no discurso parodiado, há uma espécie de deformação ou rebaixamento da voz do outro. Assim, os discursos mais suscetíveis à paródia são aqueles relacionados à hierarquia, à disciplina e à solenidade, de modo que seu rebaixamento pode produzir efeitos cômicos e/ou críticos.

A deformação da ordem das hierarquias que submetem os sujeitos uns aos outros e a coexistência de posicionamentos e vozes diversas se relacionam diretamente com a ideia de carnavalização da literatura. Em linhas gerais, o carnaval compreende o conjunto de festividades, ritos e formas de tipos carnavalescos, como uma forma sincrética de espetáculo complexa e variada. No carnaval, todos os participantes são ativos e vivem uma vida carnavalesca, em que todas as leis, as restrições, as hierarquias são revogadas. A vida carnavalesca se expressa pelas categorias da supressão da distância entre os homens (livre contato familiar entre os homens); da revelação e expressão dos aspectos ocultos da natureza humana (excentricidade); da união dos valores, das ideias, dos fenômenos e das coisas separadas no mundo extracarnavalesco (*mésalliance*); e da prática de uma série de ações sacrílegas (profanação).

Essas categorias, além de serem ideias concreto-sensoriais vivenciáveis e, por isso, exercem enorme influência na literatura em termos de forma e formação dos gêneros, apresentam-se, por exemplo, na ação carnavalesca da coroação-destronamento. O ritual de coroação-destronamento é biunívoco: comporta, simultaneamente, morte e nascimento, mudança e renovação, maldição e bênção, escárnio e elogio. Nesse sentido, o parodiar é a criação do duplo destronante, assim, os gêneros, as personagens, as imagens são parodiadas na construção de seus duplos e “em cada um deles (ou seja, nos duplos) o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar-se a si mesmo)” (BAKHTIN, 2008, p. 146).

O duplo do herói coletivo galego, representado pelo homem eu lírico do poema *Castellana de Castilla*, é não apenas a dama por quem está apaixonado, senão tudo o que ela representa por ser uma castelhana de Castela. A duplicidade enunciativa em que o adjetivo seguido do lugar de procedência, “Castelhana de Castela”, expressado em forma direta, denota outro espaço e o acoplamento harmonioso da terra e do homem que a habita (CARREÑO, 1986, p. 198). A reafirmação da origem da dama além de carregar a carga simbólica das relações conflituosas entre Galiza e Castela, no verso “*ca procedencia lle abasta*”, de nítido tom negativo, pode indicar a rememoração dos embates a respeito das origens de Galiza e Castela.

Desde a publicação de *Discripción del Reyno de Galicia*, em 1550, da autoria de Licenciado Molina, surge entre os intelectuais galegos, apoiados pela aristocracia local, uma literatura apologética da Galiza, como já mencionamos no capítulo 3. A referida obra, por exemplo, destaca a “limpeza de origem e antiguidade” da aristocracia galega e que a “Galiza é primogênita das igrejas da Espanha”. Trata-se de uma demonstração de que “a Galiza nunca foi ocupada por árabes, por conseguinte, que a sua antiguidade se contrasta, o seu sangue é limpo e os títulos de Castela necessariamente têm de proceder das linhagens do Norte ou são títulos tardios” (BARREIRO FERNÁNDEZ, 2013, p. 28). Com isso, a castelhana de Castela é destronada, sua linhagem é posta à prova pela antiguidade do mais reles galego migrante. O desprezo à nacionalidade da amada é palco para a coroação da Galiza, da terra e do povo galego. Reforça-se a origem nobre do herói, com a construção de uma nobreza genuína e de altivez de espírito, porque transcende os valores materiais e as riquezas que, na vida extracarnavalesca, fazem de Castela o centro político e econômico da Espanha.

Como um sistema de espelhos deformantes, em *Castellana de Castilla*, as imagens e a própria forma são distorcidas a ponto de gerarem seu oposto. Assim, as virtudes do herói, a humildade, o amor e a beleza natural da Galiza se contrapõem à soberba, ao desprezo e à fealdade de Castela. A dama fidalga das cantigas de amor tem traços de fera, é ingrata e de moral duvidosa; o amor cortês se traduz em escárnio, tanto pela postura do amante frente à dama como pelo uso da imagem escatológica “*cuspís com ardentes ansias*”, como profanação da solenidade da dama; a atitude vassálica e leal do trovador apaixonado é inversamente projetada no olvido e nos amores que cultiva em outros lugares.

A renovação do herói se dá, portanto, pelo destronamento do seu duplo, o que lhe permite uma nova coroação, e de maior prestígio porque ele está fora do seu ambiente, deslocado do espaço em que a coroação lhe é natural. No poema, o amor

impossível de consumação desvela outras fontes do penar do herói: a pobreza, a falta de instrução formal, a discriminação baseada na regionalidade e a condição de migrante. A migração é, de certo modo, a articuladora de todas as outras formas de sofrimento do herói, porque se relaciona como causa ou consequência delas. Contudo, é a partir da migração que se promove a virada, a nova coroação, a renovação da vida, porque o herói pode regressar a sua terra.

Novamente coroado e no regresso a sua terra, toda a beleza do herói coletivo galego é cantada. Menciona-se o *doce ala lalá*, sobre o qual Matos apresenta a seguinte nota:

Segundo Oviedo e Arce em seu pioneiro comentário à notação musical do *Pergaminho Vindel*, o *alalá* (ou *ala lalá*) constitui a base das cantigas musicadas de Martín Codax, o que, em nossa modesta visão, é mais um elemento de ordem material que prova o parentesco poético de Rosalía com os nossos *xograres*. O *alalá* é um gênero musical típico da Galiza, mas de origem céltica. [...] São de melodias constituídas por duas frases breves, cantadas sem acompanhamento, de modo pausado, com articulação em geral silábica – utilizando sílabas do tipo ai-lá-lá (daí o nome do gênero) – ou de uma letra poética. [...] Emotivas, cadenciosas, docemente tristes e nostálgicas. As coplas que entoam falam assim de ternura, complacências ou pesares de amor, de saudades aflitas da longínqua terra querida ou queixosas despedidas ao abandoná-la em imigrações forçadas. (MATOS, 2004, p. 191)

É significativo que Rosalía rememore esse gênero tão antigo da cultura popular galega e que ele seja mencionado antes do olvido que o amante promete à dama, de modo que a poesia popular galega funciona como arma para combater o penar do eu lírico. O herói vence o sofrimento amoroso e de migrante pobre com o riso, com a subversão da ordem, com a rememoração da licenciosidade das festas. Igualmente a profanação do gênero erudito corrobora a estrutura desse combate, porque os versos finais, extraídos da tradição oral, condensam as contradições do amor cortês e o tom de escárnio da cantiga. Em nota, Matos (2004, p. 191) afirma se tratar de versos de um *cantar do arrieiro*, trabalhadores responsáveis por conduzir burros e outros animais para os portos do país, localizados entre as montanhas. Sendo esses indivíduos errantes, as relações entre os compositores populares e o narrador são reafirmadas, e o poema adquire circularidade carnavalesca, pois se inicia com o choro e se encerra com o riso, num ritual de morte e renovação da vida.

O poema *Castellana de Castilla* não está isolado na temática do penar galego, mas a sua seleção e tradução assume, na antologia *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), a aproximação pelo riso, diferente da maioria dos textos rosalianos sobre a

relação conflituosa entre Galiza e Castela. É preciso salientar que a construção do outro e de si mesmo, na obra rosaliana, assume o choro e/ou o riso como tom e, em última instância, é um diálogo possível apenas com os pares, porque pressupõe o rebaixamento do outro, ou seja, apenas aqueles sujeitos que partilham da condição do eu lírico de *Castellana de Castilla* conseguem apreender as minúcias da construção paródica e destronante. Assim, reforça-se a constante maniqueísta de construção de uma identidade nacional, por vezes, estreita. Constrói-se uma imagem positiva do galego, para além da beleza da língua e do espaço, visto que o herói em combate não é retratado como um coitado lamentoso e frágil, sua representação é subversiva e astuta. A própria constituição cultural e natural do herói coletivo galego, nesse caso, o impulsiona à resistência, à rebeldia, à inversão e à supressão da ordem, das leis e das hierarquias. Ainda devemos acrescentar que atribuir essa característica apenas aos galegos seria um equívoco, haja vista que o contexto de desigualdade social assola outras regiões da Espanha também, mas por ser a Galiza parte do tema central desta pesquisa, na maioria das vezes nos referimos somente a ela.

Quiçá seja esse um dos pontos altos da seleção de *Castellana de Castilla*, para a antologia organizada por Matos, uma vez que esse poema não está nas antologias de Ecléa Bosi e Ernesto Guerra da Cal. Com isso, o tradutor mineiro insere o poema analisado na tradição dos oprimidos com força para a construção revolucionária do porvir, pois logra rememorar a cultura popular medieval e sua importância na lírica rosaliana, como põe em evidência modos ancestrais de resistência à opressão das classes populares e seus reflexos na linguagem literária. Contudo, destacamos, mais uma vez, que no século XIX a Galiza, assim como outras regiões da Espanha, vive o processo de construção de uma identidade nacional desvinculada da identificação de nação com o poder político central de Castela. Se por um lado, esse processo apresenta uma reivindicação legítima porque o poder central do Estado-nação espanhol não alcançava as demandas da população pobre da Galiza, por outro lado, forjar um sentimento anti-Castela para a poesia rosaliana significa limitá-la a uma expressão circunstancial de sua produção literária e de sua militância política, uma vez que o suposto sentimento não se verifica em outras obras da escritora.

4. 3 *Algúns din ¡miña terra!* e *No craastro*: o epílogo

A obra *Follas novas* (CASTRO, 1993b) é o penúltimo poemário publicado por Rosalía de Castro. Junto a *En las orillas del Sar* (CASTRO, 1993b), é possível afirmar que essa obra seja um epílogo da lírica rosaliana porque a autora reúne poemas que revisitam os temas desenvolvidos em *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a) e no conjunto de sua obra, mas lhes confere um tom pessimista. No prólogo a *Follas novas*, por exemplo, diz Rosalía sobre os *Cantares*: “*Cousa este último dos meus días de esperanza e xuventude, ben se ve que tén algo da frescura propia da vida que comenza*”⁵⁸ (CASTRO, 1993b, p. 271). No mesmo prólogo, a escritora afirma que os poemas são antigos, escritos durante sua estada em Castela – provavelmente no fim dos anos 1860 e início dos 1870 –, e filhos da saudade e da tristeza, musa de seu tempo, e da qual jamais conseguiu escapar.

Na épica do herói coletivo galego não houve espaço para um fim glorioso. O eu lírico de *Follas novas* já não canta as belezas da Galiza, mas encara a tristeza que parece desvalidar o tom exultante dos *Cantares*. Assim, os poemas *Algúns din ¡miña terra!* e *No craustro*, junto a outros poemas de *Follas novas* (CASTRO, 1993b), encerram a antologia *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004). Na trilha iniciada em *Cantares gallegos* e findada em *Follas novas*, o leitor brasileiro, sob a mediação do tradutor Andytiás Soares de Moura Costa Matos, é exposto à complexidade da obra rosaliana que parte da poesia popular galega rumo aos versos sombrios e inovadores da poesia da maturidade da escritora.

*Algúns din ¡miña terra!,
Din outros ¡meu cariño!
I este ¡miñas lembranzas!
I aquel ¡os meus amigos!
Todos sospiran, todos,
Por algún ben perdido.
Eu só non digo nada,
Eu só nunca suspiro,
Que o meu corpo de terra
I o meu cansado espírito,
A donde quer que eu vaia,
Van connigo.*
(CASTRO, 2004, p. 122)

Alguns dizem: minha terra!
Dizem outros: meu querido!
E este: minhas lembranças!
E aquele: os meus amigos!
Todos suspiram, todos,
Por algum bem perdido.
Só eu não digo nada,
Só eu nunca suspiro,
Pois o meu corpo de terra
E o meu cansado espírito,
Onde quer qu’eu vá.
Vão comigo
(CASTRO, 2004, p. 123)

O *Diccionario enciclopédico galego-castellano* apresenta a seguinte definição para a palavra “terra”:

⁵⁸ Esse último é coisa dos meus dias de esperança e juventude, bem se vê que tem algo da frescura própria da vida que começa. (Tradução nossa)

El labrador gallego considera la tierra como base de su existencia, y por eso la trabaja con ahinco y la cuida con afán, y la mima y ama con todo fervor, persuadido de que ella ha de corresponder a sus sacrificios. ¡Terra a nosa! exclamación de los que aman sinceramente a Galicia y a las cosas gallegas por encima de todo. (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 1958-1961, s/n)⁵⁹

Como tentamos demonstrar em outros momentos desta pesquisa, a relação com a terra, entre os galegos, é um traço cultural e compartilhado com outras comunidades de economia essencialmente rural. Por isso, está arraigada na poesia popular galega lembrada por Rosalía de Castro que, por vezes, tangencia o ufanismo, sobretudo a partir de vieses críticos que tratam a relação com a terra como uma característica exclusiva dos galegos. No prólogo de *Follas novas* (CASTRO, 1993b), Rosalía afirma que a Galiza não é o personagem central, como nos *Cantares*, trata-se do cenário dos seus versos. Entendemos, assim, que o espaço geográfico da Galiza é elevado à categoria de espaço universal, onde as angústias humanas se desvelam e são parte integrante desse espaço.

O poema *Algúns din ¡miña terra!* pode ser lido a partir da relação do galego com o espaço, de modo que essa se explicita no primeiro verso e dá início a uma gradação de elementos contíguos à melancolia telúrica do eu lírico. A terra, o amor, as lembranças e os amigos articulam outros signos relativos às relações individuais e coletivas ou, ainda, correspondentes às experiências nos espaços público e privado. Assim, a relação com a terra é individual na medida em que a percepção do espaço e a construção de laços afetivos com ele dependem da posição social que o sujeito ocupa, e é coletiva na esfera do trabalho e da construção de uma identidade atrelada ao lugar. O amor é individual quando compartilhado por duas pessoas, mas tem expressão coletiva na instituição do casamento. As lembranças, assim como a terra, dependem da posição do sujeito e sua percepção de si e dos outros para construir um repertório individual, mas também são coletivas porque podem carregar o saber ancestral expresso na cultura e transmitido oralmente. Por fim, os amigos, como o amor, representam os laços estreitos da esfera privada e o sentimento de comunidade da esfera pública.

A terra, o amor, as lembranças e os amigos representam a dualidade individual-coletivo, ou ainda diferentes graus de contiguidade e/ou união entre o possuidor e a

⁵⁹ O lavrador galego considera a terra como base de sua existência e, por isso, a trabalha com afinco e a cuida com afã, a mima e ama com todo fervor, persuadido de que ela corresponderá a seus sacrifícios. *¡Terra a nosa!* Exclamação dos que amam sinceramente a Galiza e as coisas galegas acima de tudo. (tradução nossa)

coisa possuída. A repetição dos possessivos nos quatro primeiros versos reforça o sentido da união, expressa, também, na aglomeração dos sujeitos – *algúns, outros, este, aquel* – nos versos “*Todos sospiran, todos,/Por algún ben perdido*”. Assim como os elementos comportam a dualidade individual-coletivo, o sentimento da perda é uma experiência coletiva, compartilhada e sentida por cada membro e por toda a comunidade.

Após perceber o outro, o eu lírico percebe a si e como se comportam suas próprias sensações. Quando diz “*Eu só non digo nada/ Eu só nunca suspiro*” produz uma ambiguidade no uso de “só” que, como advérbio, significa *apenas* esse eu, entre todos os outros, não diz nada e não suspira por algum bem perdido. Como adjetivo ligado a “eu”, “só” significa a solidão de seu próprio sentir porque se encontra desgarrado da experiência compartilhada com a comunidade; ou ainda a impossibilidade de dizer ou suspirar quando está sozinho, quando não há com quem compartilhar as sensações. Em todo caso, sempre há uma relação dialógica na construção do eu, como afirma Zavala (1994, p. 211-212):

*La estructura dialógica [...] desemboca en un contacto inmediato entre un yo/nosotros. Se trata de un nosotros (que nunca es ellos) con características sociales netamente precisas [...] que engloba en un discurso demostrativo presentado con la cercanía que compete a la realidad.*⁶⁰

Assim, o *eu* que fala na poesia rosaliana é sempre um *nós*. Mesmo quando a voz do outro não é citada diretamente, os temas desenvolvidos nos poemas de Rosalía de Castro carregam os anseios coletivos do povo galego. Ademais, e quiçá o mais importante, quando Rosalía escreve em língua galega não se trata do uso de um código neutro ou sobre o qual ela tenha maior proficiência, senão um gesto de desencravar do silêncio as práticas culturais e as relações que organizam a sociedade galega.

A percepção do outro está inscrita tanto nos quatro versos iniciais, como nos versos “*Eu só non digo nada/ Eu só nunca suspiro*”, porque as ações de dizer e suspirar, ou a não execução delas, têm como condição o corpo, anunciado no verso seguinte “*Que o meu corpo de terra*”. O corpo possibilita o encontro com aquilo que afeta – os lugares, as pessoas, as ideias – o eu lírico, porque o corpo e o mundo se encontram em

⁶⁰ A estrutura dialógica [...] desemboca num contato imediato entre um eu/nós. Trata-se de um nós (que nunca é eles) com características sociais netamente precisas [...] que engloba num discurso demonstrativo apresentado com a proximidade que compete à realidade. (Tradução nossa)

co-presença apenas por meio da percepção possibilitada pelos sentidos (DE PAULA, 2015, p. 60).

A relação do corpo com a terra e o estado de co-presença pressupõem um acontecimento geopoético, momento súbito, intempestivo, incompressível originado do eu que se encanta, age e se relaciona com o lugar sem que possa decidir como se dará essa relação. O acontecimento geopoético é a catarse, a experiência do encontro do eu com o lugar (DE PAULA, 2015). Se na poesia rosaliana o indivíduo se constrói dialogicamente com outros indivíduos e a sua expressão é sempre de um eu/nós, é possível afirmar que o indivíduo também se constrói a partir da sua relação com o espaço, culminando numa condição ontológica de Corpo-Terra.

Para compreender a condição Corpo-Terra, é preciso atentar que não existe corpo que não seja sensível e que nós só sabemos isso que chamamos corpo, que chamamos indivíduo, porque ele é sensível à Terra. [...] Atavicamente, nós sabemos que somos um corpo porque o corpo realiza a sensibilidade e nessa realização, por exemplo, quando ponho a mão na maçã, o que tenho não é apenas o conhecimento tátil da maçã, o que tenho, também, é o saber de que sou a mão que toca a maçã. Logo, a todo instante o corpo nos atualiza de nossa própria existência porque nos atualiza sobre a Terra, porque sentimos a Terra. Nessa medida, nós não só sentimos a Terra, nós somos a Terra. (DE PAULA, 2015, p. 62)

A indissociabilidade entre corpo e terra, assim como entre corpo e espírito, é reafirmada nos versos finais “*A donde quer que eu vaia/ Van conmigo*”, o eu lírico não pode livrar-se dos únicos bens que possui, seu corpo de terra e seu espírito cansado. Desse modo, o eu lírico carrega o sentimento de sua terra que, por um lado, remete ao espaço físico, e por outro, ao amor, às lembranças e aos amigos perdidos. No entanto, a sensação da perda é tão profunda que se abrevia no signo “terra”, substância do corpo do eu lírico. O poema *No craustro* apresenta um adensamento dessa substância terra na medida em que o acontecimento geopoético é posto em evidência, com especial destaque para a descrição detalhada do espaço e o emergir súbito e intempestivo da sensação de perda.

No craustro

*Dábanse bicos as pombas,
Voaban as anduriñas,
Xogaba o vento coas herbas
Pobradas de margaridas,
I as lavandeiras cantaban
Mentras a fonte corría.*

No claustro

Davam-se beijos as pombas,
Voavam as andorinhas,
Jogava o vento co'as ervas
Povoadas de margaridas,
E as lavadeiras cantavam
Enquanto a fonte corria.

*Fóronse indo unha tras doutra,
 I alí se quedou soñña,
 Ca triste frente incrinada
 Cabe unha arcada sombrisa...
 Estonces, non sei que sombras,
 Quizais de memorias vivas,
 Quizais de frades difuntos,
 Pasar en procesión mística
 Veu naquelas soledades,
 Que amaba canto temía.
 Tembrou de angustia e de pena,
 E con amarga sorriso,
 Mirando o xasmín sin follas
 Que iban a brotar axiña,
 Marmurou, mentras dos ollos
 As bagulhas lle caían:
 “Todo volve, todo torna,
 Menos o ben que eu quería;
 Todo, todo aquí se queda:
 Eu soia voi de fuxida.
 Non hei de vervos máis, frores,
 Adornos desas cornisas;
 Nin a oír os teus marmurios
 Fonte que a gozar convidas;
 Nin a contemplarvos, pedras,
 Testigos da pena miña;
 Outros virán profanarvos,
 Mentras eu morro esquecida”.
 Sonaron pasos nas bóvedas,
 Soprou unha forte brisa,
 Oieuse unha carcaxada
 Cal si do inferno saíra:
 Era o transo do convento,
 Que recordando outros días,
 Ríase das ansias negras
 E da orfandá da meniña.
 (CASTRO, 2004, p. 178-180)*

Foram embora uma depois da outra,
 E ali ficou sozinha,
 Co'a triste fronte inclinada
 Junto a uma arcada sombria...
 Então, não sei que sombras,
 Talvez de memórias vivas,
 Talvez dos frades defuntos,
 Passar em procissão mística
 Viu naquelas solidões,
 Que amava tanto quanto temia.
 Tremeu de angústia e de tristeza,
 E com amargo sorriso,
 Olhando o jasmim sem folhas
 Qu' iam brotar depressa,
 Murmurou, enquanto dos olhos
 As lágrimas lhe caíam:
 “Tudo volta, tudo retorna,
 Menos o bem qu' eu queria;
 Tudo, tudo aqui fica:
 Só eu vou fugida.
 Não hei de vos ver mais, flores,
 Adorno dessas cornijas;
 Nem ouvir os teus murmúrios
 Fonte que a gozar convidas;
 Nem vos contemplar, pedras,
 Testemunhas da pena minha;
 Outros virão vos profanar,
 Enquanto eu morro esquecida.”
 Soaram passos nas abóbodas,
 Soprou uma forte brisa,
 Ouviu-se uma gargalhada
 Como se do inferno saísse:
 Era o duende do convento,
 Que recordando outros dias,
 Ria-se das ânsias negras
 E da orfandade da menina.
 (CASTRO, 2004, p. 179-181)

Os versos do poema *No craustro* são octossílabos no esquema métrico galego. Como se sabe, o octossílabo é o mais importante verso de arte menor e o mais antigo da poesia espanhola e, até hoje, é amplamente empregado tanto por poetas populares, como pelos maiores poetas da lírica espanhola (FALEIROS, 2006, p. 72). No poema em análise, entendemos que há certa tensão dissonante, geradora de inquietude e estranhamento, uma vez que a métrica rememora a poesia popular enquanto o conteúdo expressa a dor da solidão suprema do fim do século XIX, matéria dos versos de tantos poetas.

O poema apresenta uma espécie de narrador observador, pois não há um eu que fala exclusivamente das suas experiências, senão uma voz que narra, a partir da posição de testemunha, o espaço e a ação da personagem, que também participa da paisagem.

Desse modo, a voz narradora tem uma visão parcial, como denota sua incerteza no verso “*Entonces, non sei que sombras,*”, único momento em que a voz narradora se expressa como um eu. O espaço é descrito nos seis primeiros versos, e nele se destacam as diferentes formas de vida que o compõem: as pombas, as andorinhas, as ervas, as flores e as lavadeiras. A percepção desses elementos se dá pelos sentidos da visão e da audição, e logo se vão, desaparecem do campo de percepção da voz narradora. Assim, a paisagem externa é nítida, enquanto a interna é incerta e se faz a partir da sensibilidade do mundo.

O desaparecimento dos elementos de vida é ambíguo, porque pode ser tanto no espaço como no tempo. Do mesmo modo, as mudanças no espaço e no tempo parecem ter um ritmo ou uma aceleração diferentes dos sentidos do observador. As mudanças dão lugar à imagem de uma menina sozinha e triste, e que, em decorrência desse estado, vê uma procissão de memórias vivas ou frades defuntos. No momento em que a menina surge (*I alí se quedou soíña*), conforma-se outro plano no mesmo espaço. Assim, no primeiro plano, está a voz narradora e, no segundo, a menina; cada qual tem uma experiência catártica com o espaço, provida de um ritmo ou uma aceleração específicos, de modo que a experiência da voz narradora se traduz no poema, e a da menina, na citação direta de seu discurso, repleto de referências à sensibilidade do mundo (*vervos, oír, contempravos*). A observação da menina compõe, portanto, a catarse da voz narradora.

A oposição das imagens “memórias vivas” e “frades defuntos” está disposta no poema imediatamente após a declaração de incerteza da voz narradora, o que corrobora o desaparecimento ambíguo das formas de vida do espaço. Instala-se uma camada de obscuridade que impossibilita a percepção sensível do espaço e do que o compõe, como o esquecimento oculta a nitidez das lembranças, das experiências vividas num tempo passado. Se entendemos que o corpo apenas se reconhece como tal porque é sensível à terra, a dificuldade de senti-la resulta na dificuldade de reconhecer-se como um corpo, como um eu autônomo. Nesse sentido, podemos dizer que a voz narradora apenas relata o que observa, mas não se mostra como um eu porque o saber decorrente da experiência sensível de observar é obscuro e formado por sombras da oposição de vida e morte.

Das imagens das memórias vivas e dos frades defuntos emergem outras imagens de oposição, como amar e temer (*Que amaba canto temía*), sorriso amargo (*E con amarga sorriso*) e o jasmim sem folhas (*Mirando o xasmín sin follas*). Dessas imagens, resulta a intempestiva sensação de perda dos laços que unem a menina ao mundo, quais sejam os elementos de vida que constituem o espaço. Na fala da menina, as oposições se

repetem e se sucedem na disjunção do eu da menina, a quem resta os elementos de morte (*Todo volve, todo torna,/ Menos o ben que eu quería;/ Todo, todo aquí se queda:/ Eu soia voi de fuxida.[...] Outros virán profanarvos,/ Mentras eu morro esquencida*) e o espaço, constituído pelos elementos de vida (*frores, marmurios, fonte, pedras*). Igualmente, a oposição das imagens constrói uma oposição maior no poema, que se inicia num espaço de vida e se encerra num espaço de morte, de tal modo que, em ambos os planos, o acontecimento geopoético é a interrupção da vida, em sentido literal, a morte, e em sentido metafórico, a impossibilidade de conjugação ou a perda do bem que partiu.

Separar-se da terra, no poema *No craustro*, pode ser mais uma referência ao sentimento do emigrante, tão presente na lírica rosaliana e que, em última instância, se vincula ao sentimento de perda. Marina Mayoral (1974) demonstra a vinculação desse sentimento à fé, tanto no sentido religioso como na desesperança frente às injustiças sociais que acometem a Galiza. Embora pareçam esferas diferentes da vida, a fé religiosa e a desesperança frente às injustiças estão intimamente relacionadas, sobretudo no tema da emigração, visto que essa é resultado das injustiças. Por um lado, os galegos emigraram por séculos em busca de condições dignas de sobrevivência e, por outro, a necessidade de emigrar também resulta da ausência da justiça divina e da concretização das boas novas cristãs.

Nesse sentido, o emigrante é um órfão da sua terra e da sua fé, como aquele que permanece na terra é órfão da fé e do ente querido que partiu. Como já mencionamos em diversos momentos, a emigração é um tema importante da obra rosaliana, bem como os temas da orfandade e da fé. O sentido factual da orfandade de Rosalía de Castro nos levaria a caminhos hipotéticos que preferimos reservar àquela crítica de tendência biografista, pouco preocupada com o sentido estético e transcendente que a orfandade assume em sua obra. Entendemos que a perda da filiação ou a impossibilidade de vivê-la decorrente da condição do emigrante, assim como a ausência do Deus-pai cristão, produz sentidos mais profícuos na análise da poesia rosaliana. A partir dessa chave de leitura, é possível compreender, por exemplo, o apelo e/ou a lembrança da religiosidade pagã que, mesmo após sua assimilação pelo cristianismo, refaz os laços rompidos com a terra-mãe.

No poema *No craustro*, a fala da menina é antecedida por sua observação do espaço desprovido de seus elementos de vida (*Veú naquelas soledades*). O seu encontro súbito com o espaço suscita sensações de amor e temor, angústia e pena, anunciadas na catarse de sua fala. O que vê são sombras de um tempo passado (*memórias vivas*) e um

espaço sem vida (*frades defuntos*). A simbologia das sombras está bastante presente em *Follas novas* (CASTRO, 1993b), e deflagra tanto a relação com o mundo dos mortos e a identificação de pessoas próximas que já morreram, como a alusão a uma realidade por meio do símbolo da sombra (MAYORAL, 1974, p. 31). A procissão de memórias vivas ou de frades defuntos, nomeada “sombras” pela voz narradora e prenúncio da catarse da menina, evoca a lenda da *Santa Compañía*.

La compañía es la reunión de almas del Purgatorio para un fin determinado. A las doce de la noche se levantan los difuntos, salen en procesión por la puerta principal, una persona viva va delante con la cruz y el caldero de agua bendita, y no puede, bajo ningún pretexto, volver la cabeza. Cada difunto lleva una luz que no se ve, pero se percibe claramente el olor de la cera que arde. La comitiva tampoco se ve, pero se percibe el airecillo que produce su paso. El desgraciado director solo puede dispensarse de tan tétrico cometido encontrando a otra persona y entregándole la cruz y el caldero, antes de que haga un círculo en la tierra, con lo cual queda libre de dirigir la compañía.⁶¹
(RODRÍGUES LÓPEZ, 1910, p. 129)

Tratando-se de uma lenda bastante antiga, e com diferentes versões segundo o lugar em que é narrada⁶², seus detalhes não são facilmente recuperáveis, tampouco fixos. Acredita-se que também significa o presságio da morte de alguém e algumas explicações científicas dão conta de que referida procissão é, na verdade, fogo fátuo. Interessa-nos aqui a rememoração da lenda da *Santa Compañía* articulada às memórias vivas, representativas do acervo cultural, da língua e do espaço que constituem o herói coletivo galego. A morte, anunciada pela procissão de frades defuntos, concretiza-se no acontecimento geopoético da menina, sob o signo da perda, expresso na impossibilidade de reunir-se com o bem que partiu e na contemplação do espaço, outrora pleno de vida. No acontecimento geopoético experimentado pela voz narradora, a morte se concretiza no plano da menina órfã e no plano do espaço, descrito nos versos finais num tom macabro, em que se ouvem os passos nas abóbodas e a gargalhada de mofa de um duende.

⁶¹ A companhia é a reunião de almas do purgatório para um fim determinado. Às doze da noite, os defuntos se levantam e saem em procissão pela porta principal, uma pessoa viva vai à frente com a cruz e a caldeirinha de água benta, e não pode, sob nenhum pretexto, virar a cabeça. Cada defunto leva uma vela que não se vê, mas se percebe claramente o odor da cera que arde. A comitiva tampouco se vê, mas se percebe a brisa que sua passagem produz. O desgraçado condutor só pode dispensar-se de tão tétrica obrigação ao encontrar outra pessoa e entregar-lhe a cruz e a caldeirinha, antes que essa faça um círculo na terra, com o qual fica livre de dirigir a companhia. (Tradução nossa)

⁶² A lenda da Santa Compañía apresenta variações em toda a região noroeste da Espanha, e também pode ser identificada por *Güestia* (Astúrias), *Cortejo de genti muerti* (Extremadura) e *Estadea* (León).

A experiência sensível do espaço acontece apenas pela audição, não há referência a outros sentidos que, juntos, possam atestar a corporeidade ou o caráter objetivo de quem caminha e ri pelo convento, são como memórias de um tempo que não voltará, são almas em pena a provocar vertigem na voz narradora. Assim, o título do poema, *No craustro*, remete ao espaço fechado e restrito e à vida dos conventos, isolada da comunidade. Num sentido simbólico, pode-se pensar no terror do aprisionamento em si, uma vez que todos os bens externos e constituintes do espaço, bem como da condição ontológica Corpo-Terra, foram perdidos.

O herói coletivo galego, então, encontra-se só, órfão e desprovido de tudo que o impulsionava à resistência. *No crastro* é o penúltimo poema da antologia *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004), disposição que, em consonância com a teia simbólica do poema, corrobora sua função de epílogo da epopeia do povo galego. Ainda é possível afirmar que existe nos títulos da antologia e do poema uma alusão ao enclausuramento da beleza poética da obra rosaliana, seja por sua condição de mulher escritora, seja pela marginalidade da língua e da literatura galega.

Nessa antologia, como nas traduções de Ecléa Bosi e Ernesto Guerra da Cal, o tradutor Andityas Soares de Moura Costa Matos apresenta ao leitor brasileiro a imagem da Rosalía, poeta galega, com a juventude pulsante dos *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a), da poesia medieval inscrita na língua galega e nos versos rosalianos. Matos também apresenta Rosalía, poeta galega nos poemas de *Follas novas* (CASTRO, 1993b), com um eu lírico que canta a dor e a angústia humanas por meio de uma língua diminuída ao estatuto de língua oral e sem prestígio estético, para além da poesia erudita da Idade Média.

A rosa dos claustros (CASTRO, 2004) preserva, ainda, alguns traços da imagem de Rosalía de Castro, mulher e escritora, na medida em que Matos seleciona poemas que deflagram essa face rosaliana, como *Daquelas que cantan as pomas i as frores*, *¡Follas novas!*, *risa dáme* e *A xusticia pola man*, ainda que referida imagem não se cristalice na antologia. A imagem da mulher escritora também se materializa pela leitura sensível de Matos, mais notadamente no prólogo, que toma da imagem de Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa, apenas os gatilhos da elaboração estética das vivências, e não a interpretação central dos seus versos. Matos identifica em Rosalía de Castro a autonomia artística que lhe permite transcender as emoções do eu e reconhecê-las como parte da sensibilidade compartilhada pelo povo galego, resultando na expressão de eu/nós.

A antologia rosaliana organizada e traduzida por Matos se insere no gênero crítico, do nosso ponto de vista, como obra de profundo valor porque, apesar da modesta tradução guia, desvela a concretização de diversos conceitos mobilizados nesta pesquisa. Dentre eles, destacamos a concepção de *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004) como constitutiva da *Bildung* da literatura de língua portuguesa por não se tratar de uma aproximação do reintegracionismo de Guerra da Cal na sua tentativa de ler a obra rosaliana como uma obra de língua portuguesa, senão por procurar-se no estrangeiro e, nesse ato, confrontar-se com figuras que, num primeiro momento, são modelos e, num segundo, mediações na busca pelo eu. *A rosa dos claustros* (CASTRO, 2004) congrega figuras que, por sua vez, contribuem para a inserção de referida antologia na tradição dos oprimidos, e o confronto com elas se dá pela lembrança e pela reescrita de uma possível epopeia do herói coletivo galego, como defende Carballo Calero (1998).

O projeto de tradução de Matos nos ajuda a questionar a real necessidade da tradução de textos originalmente compostos em língua galega. Não acreditamos que o leitor brasileiro seja incapaz de ler um texto galego, ao contrário, o que acontece durante a leitura é o que Schleiermacher (2007) nomeia como o encontro do leitor com o autor estrangeiro. Os possíveis estranhamentos resultantes desse encontro devem ser tomados em sua acepção mais positiva, porque o leitor brasileiro é levado a experimentar “a madrugada das formas poéticas” e da língua galega, ou o retorno à “língua pura” como diria Benjamin (2013), que se encontra na gestação da língua portuguesa. A prova do estrangeiro, nesse caso, é também a lembrança dos laços culturais que nos unem às comunidades ibéricas, por uma via diferente do passado hostil que nos situa como colonizados, e traz à tona imagens de grupos sociais também marginalizados.

Nesse sentido, uma tradução guia, como Matos pretende apresentar em *A rosa dos claustros*, propicia a reflexão acerca da dialética entre centro e periferia na constituição da obra de Rosalía de Castro nos sistemas literários galego e espanhol, como inverte a percepção dos lugares que a escritora ocupa quando lida e traduzida a partir do olhar periférico do sistema literário brasileiro. O caminho traçado pelo tradutor aponta para o resgate da história dos oprimidos, como ponto de contato entre o olhar de uma nação periférica (Brasil) em relação a nações centrais quanto ao poder político, econômico e cultural, e o olhar de grupos também periféricos no seio das nações centrais, o que desvela as contradições internas dessas nações, ao menos na constituição de seus sistemas literários.

Lawrence Venuti (2002, p. 130) afirma que a tradução, ao produzir estereótipos para culturas estrangeiras, pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e

nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo. Nesse sentido, destacamos que, apesar da pertinência de *A rosa dos claustros* como tradução guia, a valorização do sentimento anti-Castela é, do nosso ponto de vista, problemática. Como já dissemos, esse sentimento é uma construção de alguns leitores de Rosalía de Castro, e não um dado de sua obra, visto que é verificável apenas em alguns poemas galegos da escritora. Quando esse sentimento é tomado como critério para seleção e tradução de textos rosalianos, acontece o enclausuramento da escritora numa causa e numa quantidade limitada de textos. Promove-se, assim, uma reescrita de poemas galegos de Rosalía que projetam uma identidade cultural da escritora, ou um estereótipo, baseada na estigmatização da comunidade castelhana, em favor do patriotismo galego.

Entendemos, portanto, que *A rosa dos claustros* tem êxito ao rememorar a poesia medieval na obra de Rosalía de Castro, contudo, ao evocar um lugar para Rosalía na tradição dos oprimidos, com base no sentimento anti-Castela, não contempla uma análise crítica da obra rosaliano para a reescrita da história dos oprimidos. Eric Hobsbawm (1990, p. 65) nos lembra que a compreensão dos movimentos nacionalistas de origem popular, no século XIX – como o Provincialismo galego –, é difícil porque implica a investigação dos sentimentos de pessoas não alfabetizadas, isto é, a maioria absoluta da população mundial antes do século XX. O historiador ainda afirma que interpretações desse período que se sustentem apenas nos textos literários são ilegítimas, porque tentam extrapolar das elites para as massas, ainda que esses mundos não sejam completamente separados e a palavra escrita tenha influenciado as ideias de quem apenas falava. Desse modo, a tradução e a crítica rosalianas carecem de uma reflexão séria acerca dos movimentos protonacionalistas e nacionalistas no século XIX e suas consequências conservadoras no século XX. Acreditamos que a partir dessa reflexão, é possível preservar a imagem de uma Rosalía agressiva contra Castela nos poucos poemas em que esse sentimento se manifesta e, assim, permitir à obra rosaliana alcançar a transcendência que lhe cabe liberta das amarras do nacionalismo galego.

5. A crítica rosaliana no Brasil

No ano de 1881, em carta ao marido, o historiador Manuel Murguía, Rosalía de Castro (1993b, p. 608) se mostra profundamente ofendida com a proposta de um editor para que ela produza um novo livro de versos em galego, a fim de que ela se “reabilite” ante a Galiza. Ao longo da carta, Rosalía dá indícios de que a publicação de *Constumbres gallegas* não foi bem acolhida, recebeu insultos descabidos, como o questionamento da sua reputação literária e seu amor pela pátria galega, por exemplo. A recepção negativa dessa obra pode ter sido fator determinante para que Rosalía deixasse de publicar em língua galega e se revela como evento singular para a discussão que ora propomos, uma vez que deflagra a construção de imagens da escritora no processo de fixação, ou não, de um texto no sistema literário de determinado grupo.

No texto *Las literatas. Carta a Eduarda*, Rosalía também expressa sua visão sobre a atividade da crítica literária:

*Todos escriben y de todo. Las musas se han desencadenado. Hay más libros que arenas tiene el mar, más génios que estrellas tiene el cielo y más críticos que hierbas hay en los campos. Muchos han dado en tomar esto último por oficio; reciben por ello alabanzas de la Patria, y aunque lo hacen lo peor que hubiera podido esperarse, prosiguen entusiasmados, riéndose, necios felices, de los otros necios, mientras lo demás se ríen de ellos. Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la Tierra y la devoran como pueden. ¿Qué falta hacemos, pues, tú y yo entre ese tumulto devastador? Ninguna, y lo que sobra siempre está demás. Dirás que trato esta cuestión como la del matrimonio, que hablamos mal de él después que nos hemos casado; mas puedo asegurarte, amiga mía, que si el matrimonio es casi para nosotras una necesidad impuesta por la sociedad y la misma naturaleza, las musas son un escollo y nada más. Y, por otra parte, ¿merecen ellas que uno las ame? ¿No se han hecho acaso tan ramplonas y plebeyas que acuden al primero que las invoca, siquiera sea la cabeza más vacía?*⁶³ (CASTRO, 1993a, p. 655)

⁶³ Todos escrevem e de tudo. As musas se libertaram. Há mais livros que areias no mar, mais gênios que estrelas no céu e mais críticos que ervas nos campos. Muitos deram em tomar este último como ofício, recebem por isso louvores da pátria, e ainda que façam o pior que se poderia esperar, prosseguem entusiasmados, rindo, idiotas felizes, dos outros idiotas, enquanto os demais riem deles. Semelhantes a uma praga assoladora, críticos e escritores invadiram a terra e a devoram como podem. Que falta fazemos, pois, você e eu entre esse tumulto devastador? Nenhuma, e o que sobra sempre está demais. Dirá que trato dessa questão como a do matrimônio, que falamos mal dele depois de haver casado; mas posso assegurar-te, minha amiga, que se o matrimônio é para nós quase uma necessidade imposta pela sociedade e pela própria natureza, as musas são uma pedra e nada mais. E, por outra parte, elas merecem que alguém as ame? Acaso não têm se tornado tão vulgares e plebeias que acodem ao primeiro que as invoca, ainda que seja a cabeça mais vazia?

Apesar do desconforto que nos acomete a pena ríspida de Rosalía, porque estamos na posição dos críticos que invadiram e devoram a terra como podem, assumimos os riscos de ler a obra rosaliana por acreditar na sua riqueza estética e força crítica. O texto em questão é uma carta da escritora fictícia Nicanora para sua amiga Eduarda, que deseja lançar voo pelo mundo da escrita literária. Nicanora desaconselha Eduarda e, na sua fala, avalia a recepção da atividade criativa de mulheres, atrelada a padrões patriarcais que subjagam a capacidade das escritoras de produzir algo com reconhecido valor estético e fruto de exercício racional. A pesquisadora Susan Kirkpatrick (2006, p. 126), no artigo *Liberales y românticas*, demonstra como a visão romântica da poesia facilitava e definia a escrita literária de mulheres. Tendo o verso como expressão da emoção e da imaginação, em vez de ser produto de um conhecimento da tradição clássica, uma pessoa portadora de um coração sensível e uma fantasia entusiasta, mas carente de instrução, estava autorizada a escrever poesia. Desse modo, mesmo antes de haver um consenso geral na sociedade espanhola a respeito da mulher na literatura, assentou-se uma ideia de correspondência “natural” entre a poesia lírica e a sensibilidade feminina. Vê-se, portanto, o alcance do pensamento Iluminista de oposição entre Razão e Natureza na definição dos limites para a escritura de mulheres, mais notadamente fixados por Jean-Jacques Rousseau.

Massaud Moisés (2010, p. 130) afirma que o ato de criticar envolve, fatalmente, o julgar, atestado na origem da palavra “crítica”. Ao compreender o julgar como atribuição de valor, o autor infere que o ofício do crítico tem por meta a construção de uma escala de valor entre as obras de um dado sistema literário. No entanto, essa atividade é relativa, pois o valor, inconstante por natureza, não se encontra nem no objeto do conhecimento, nem no sujeito que a pratica, senão na relação que ambos estabelecem.

Assim, quando o crítico se dispõe a julgar um romance, fundamentar-se-á num paradigma de “romance”, espécie de romance-modelo, derivado das recorrências encontráveis nas várias obras similares que conheceu, e das teorizações elaboradas pelos críticos precedentes. Obviamente, no paralelo com um novo espécime, o paradigma tanto pode confirmar-se como alterar-se [...] A fim de contornar o obstáculo, convém iniciar a discussão acerca da procedência dum juízo de valor questionando as bases que o enformam e os objetivos a que se propõe. E como sempre na esfera do conhecimento científico, a eficácia do juízo é dada pela coerência interna da teoria e da prática. Em segundo lugar, pelo alcance da congruência: quanto maior o número de críticos e leitores convencidos dela, maior o potencial de “verdade” que carrega. (MOISÉS, 2010, p. 131)

Desse modo, confirma-se a hipótese orientadora desta pesquisa, qual seja, a contribuição da crítica literária na formação de paradigmas de leitura ou cristalização de imagens a respeito de obras e autores. Rosalía de Castro experimentou os efeitos negativos dessa tendência da crítica literária de seu tempo e, como vimos nos textos citados, transpôs para a literatura seu desconforto. A literatura produzida por mulheres no século XIX, e quiçá nos séculos XX e XXI, é alvo da crítica e, por conseguinte, da atribuição de valores baseados em modelos precedentes oriundos da tradição literária construída, majoritariamente, por homens. Ainda que se argumente em prol do caráter transcendente e universalizante da arte, a procedência do juízo de valor e os objetivos a que se propõe não são imparciais e carregam as marcas de códigos e estruturas organizadoras das relações sociais de cada tempo e cultura como, por exemplo, o patriarcado na leitura de textos produzidos por mulheres, a luta de classes na leitura de textos produzidos por sujeitos das classes baixas ou textos oriundos da tradição oral, e o racismo na leitura de textos produzidos por sujeitos não brancos e não ocidentais (GILBERT; GUBAR, 2017).

O papel da crítica literária na potencialização e permanência de uma obra, e na construção de um imaginário ou padrões de leitura de obras e artistas, foi mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa, a partir de sua relação com a tradução literária. Tradução e crítica literária, como exemplares do gênero crítico, caracterizam-se pela relação entre ausência e permanência do texto original, e são fundamentais no processo de recepção de uma obra. Nesse sentido, a hipótese central desta pesquisa é de que existe uma relação direta entre a formação e os caminhos da crítica rosaliana no Brasil, e as traduções da obra da escritora galega para a língua portuguesa as quais, por sua vez, se relacionam com os paradigmas críticos criados pela crítica rosaliana, já considerada canônica no momento em que as traduções foram produzidas.

Nos capítulos anteriores, dedicamo-nos a analisar as traduções de Ecléa Bosi, Ernesto Guerra da Cal e Andityas Soares de Moura Costa Matos, tendo em vista os projetos de tradução postos em práticas por esses tradutores, bem como a relação entre suas escolhas tradutórias e as imagens cristalizadas pela crítica rosaliana. Neste capítulo, pretendemos realizar uma análise metacrítica, a partir das imagens da escritora Rosalía de Castro – utilizadas como categoria de análise das traduções –, e identificar e discutir os possíveis reflexos do trabalho dos tradutores e da crítica rosaliana já consolidada nas pesquisas acadêmicas sobre Rosalía de Castro apresentadas em universidades brasileiras.

A produção de crítica acadêmica no Brasil, *corpus* de referência deste capítulo, é toda posterior às traduções, o que pode ajudar a confirmar nossa hipótese. Além de alguns poucos artigos publicados em revistas especializadas, contamos com as quatro dissertações de mestrado apresentadas a seguir.

5.1 Os fundamentos míticos da nacionalidade: uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro

A dissertação de mestrado *Os fundamentos míticos da nacionalidade: uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro*, da autoria de Sandra Márcia Pereira e orientação de Yara Frateschi Vieira, foi apresentada no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas (Unicamp), no ano de 1993.

A intenção desse trabalho é traçar um panorama da produção literária rosaliana em galego e em castelhano, recuperando os elementos míticos que conformam o ideal de nacionalidade na obra de Rosalía de Castro. Ao destacar a tendência da crítica literária rosaliana, Pereira demonstra como há certa ênfase dos estudos sobre *Cantares gallegos*, *Follas novas* e *En las orillas del Sar*, e após o resumo das propostas estéticas das obras mencionadas, Pereira (1993, p. 12) diz que “se [Rosalía de Castro] fosse exclusivamente prosadora, a poetisa não teria logrado restaurar uma literatura como fez com a publicação de *Cantares gallegos*”. A afirmação está embasada na crítica precedente de Ricardo Carballo Calero e Fernández del Riego, que sustentam a tese de auge da prosa em galego a partir da geração do escritor Vicente Risco. Sua conclusão parece contida na seguinte citação:

É possível perceber, assim, que o papel de porta-voz do povo galego e de refundadora da literatura escrita atribuído a Rosalía de Castro pela crítica literária deve-se essencialmente à publicação de sua poesia em galego presente em *Cantares gallegos* e, embora com menor ênfase, em *Follas novas*. (PEREIRA, 1993, p. 13)

Entendemos, porém, que essas afirmações acabam reproduzindo, integralmente e sem questionamentos, os tópicos pré-estabelecidos pela crítica especializada. A pesquisadora não apresenta, por exemplo, uma análise da prosa rosaliana que justifique o papel secundário dessa produção perante sua criação lírica em língua galega. Evidentemente, concordamos com a massiva preferência da poesia em galego por parte

dos leitores e da crítica, e notadamente, de *Cantares*, mas percebemos que tal preferência não obedece, necessariamente a questões internas, literárias. *Cantares* continua sendo o vínculo entre Rosalía e a Galiza, e nessa dimensão, ela representa a restauração do idioma galego como língua de expressão artística, motivo deveras suficiente para a consagração de Rosalía de Castro como poeta nacional galega e, por isso, objeto majoritário da crítica. Por esses motivos, temos de indagar em que medida as questões extraliterárias (o prestígio de uma comunidade e de uma língua, o gênero feminino da autora ou a adequação entre o gênero do escritor e o gênero literário e o teor de sua escrita) são fatores determinantes para que Rosalía permaneça atrelada a uma classificação em detrimento de outras, também, possíveis na historiografia e na crítica da Literatura. Isto é, cabe perguntar se existe um valor estético imanente em *Cantares* que não se manifesta em outras obras; ou ainda se há fatores que não se regem pela estética à hora de dotar uma dada obra com esse mesmo valor. Para a literatura de autoria feminina no século XIX, sabemos que a produção das mulheres passa por crivos muito diferentes da masculina (GILBERT, GUBAR, 1998) que vão muito além do valor intrínseco, estético, de suas obras. Um desses crivos é o modelo de adequação entre o que uma mulher deve escrever, o gênero em que deve fazê-lo e o que de fato ela escreve. Quanto mais a escritora frustra esse pacto de escrita, mais dificuldade ela terá para que a crítica insira sua produção inspirada, apenas, por valores estéticos. Como exemplo claro dessa situação cabe mencionar a luta travada entre a Real Academia Espanhola e Emilio Pardo Bazán.

O eminente hispanista Darío Villanueva (2012), coloca ênfase especial na resistência dos membros mais conservadores da sociedade espanhola para a integração plena da mulher nos setores de decisão como a primeira causa da exclusão de “Doña Emilia” por parte da *Real Academia Española*. A escritora espanhola terá de esperar quase um século para se integrar nas instâncias oficiais das Letras, dominadas exclusivamente por homens. Assim, a primeira mulher aceita na Academia foi Carmen Conde Abellán, em 1978, no momento da transição da ditadura franquista para a democracia. Essa situação não é excepcional no ocidente. Na *Académie Française*, fundada em 1635, e um dos modelos da espanhola, mais tardia (1713), a mulher será excluída até a entrada de Marguerite Yourcenar, em 1980. Ela tinha 76 anos e teve de ler, estampado em *Le Figaro*, um texto do também escritor e acadêmico Jean d'Ormesson, um de seus mais ferventes defensores: “*C'est un écrivain plus qu'une femme qui entre sous la Coupole*”, o que cabe ser traduzido por “Se trata de um escritor, mais do que uma mulher que entra sob a cúpula”. A cúpula ou domo das Academias não

acolhe nem reflete a crescente produção literária da mulher na França nem na Espanha ao longo do século XX, mas pode ser um bom símbolo do silenciamento e a exclusão da mulher dos templos da literatura por motivos claramente, extraliterários.

Sandra Pereira (1993, p. 14), quando apresenta seus objetivos, deixa claro que suas preocupações são outras, tais como vincular Rosalía com a cultura popular galega; compreender o motivo do êxito alcançado por Rosalía na interpretação da chamada “alma galega”, assim como apresentar uma hipótese interpretativa do seu tributo na formulação da identidade nacional. Para isso, propõe uma análise que ultrapasse o plano da expressão e do conteúdo dos poemas, para desvelar a vinculação com a cultura popular, e alcançar o fundamento mítico subjacente. Suas bases metodológicas buscam referências teóricas na obra de Mircea Eliade, por entender que o elemento mítico ajuda a construir uma autoimagem de dado sistema social e as concepções de mundo dessa sociedade. Desse modo, a pesquisadora propõe uma análise da obra poética rosaliana em que se verifique a apropriação do discurso mítico da cultura galega e sua inserção na tradição escrita, a partir de uma organização específica do material folclórico, nas obras *Cantares gallegos* e *Follas novas*.

O segundo capítulo da dissertação de Sandra Márcia Pereira, intitulado “Galego como língua escrita de expressão literária”, é aberto por uma epígrafe extraída do livro de traduções de poesia rosaliana organizado por Ecléa Bosi: “Foi a fala da gente humilde de sua infância, dos camponeses e homens do mar, que ela elevou à dignidade da poesia”. A epígrafe sintetiza o teor do capítulo que apresenta um panorama geopolítico da Galiza, da Idade Média à Idade Moderna, relacionando-o ao desenvolvimento da estética trovadoresca e, portanto, da literatura escrita em língua galego-portuguesa.

O terceiro capítulo, “*Cantares gallegos: a voz do imaginário coletivo*”, conta com duas epígrafes, uma de autoria de Manuel Murguía: “*Fuentes, ríos, pozos, la mar misma, están poblados para nuestros campesinos de gênios protectores. Tanto los encantadores como los encantados, tienen bajo las aguas sus movibles y frescos palácios de cristal*”⁶⁴; e a outra de Cecília Meireles, extraída do *Cancioneiro rosaliano* de Ernesto Guerra da Cal: “Rosalía desperta/ a fala dos antigos Cancioneiros/ que nos alimentaram/ na infância da literatura/ nossa”. A fala do historiador e da poeta sintetizam a proposta central do capítulo, qual seja, os elementos míticos subjacentes à

⁶⁴ Fontes, ríos, poços, o próprio mar, estão povoados para nossos camponeses de gênios protetores. Tanto os encantadores como os encantados têm sob as águas seus móveis e frescos palácios de cristal. (Tradução nossa)

temática das águas na poesia rosaliana, que remete à antiguidade dos elementos culturais do povo galego, como da literatura de língua portuguesa. A pesquisadora parte da análise do crítico J. Rof Carballo, de orientação junguiana, e afirma que Rosalía de Castro é a expressão autêntica da alma galega, por isso, os estudos sobre a identidade dessa comunidade a partir da obra rosaliana ainda suscitam tantas leituras e interpretações.

Nesse capítulo, Pereira propõe uma análise do poema de abertura dos *Cantares, Has de cantar*, analisado também no capítulo 4 desta pesquisa. A leitura de Pereira difere substancialmente da nossa leitura, embora ambas, por caminhos e referenciais teóricos distintos, enfoquem o substrato cultural galego como motivo do poema. Na análise de Pereira, o que ora apontamos como um diálogo entre os partícipes do magusto, a jovem que canta as belezas da Galiza e a própria Galiza, aqui é entendido como o cantar da jovem, que se dirige ao leitor e cita os pedidos feitos pela voz de outrem e, na terceira parte, a jovem elogia as belezas de sua terra. Os versos finais, em que a jovem se dirige ao leitor e afirma que cantará a Galiza, criam a falsa expectativa de que a moça será o eu-lírico de todos os poemas que seguem, no entanto, isso não acontece. Embora o cantar 36 sirva à jovem com um epílogo e mostre que cantou como prometera, sua voz, na verdade, está por detrás de cada composição, pois no entendimento de Pereira, cada eu-lírico que a toma e canta a Galiza desde seu ponto de vista é um disfarce da jovem.

A partir dessa ideia de que a jovem se disfarça de outras personagens do universo galego e das diversas menções aos ambientes de água, Pereira demonstra como a interpretação primeira, de que a jovem é uma participante da munheira, pode ser refutada. Assim, recorre à galeria de seres sobrenaturais aquáticos, que habitam rios e mares, como as sereias, com seu canto maravilhoso, a fascinar e enlouquecer os marinheiros (PEREIRA, 1993, p. 71). A pesquisadora argumenta que a mitologia aquática peninsular possui diversos exemplos de figuras ambíguas, a quem se prestam homenagens e oferendas, atirando-lhes bolos de pão ao mar. Nesse caso, a jovem do poema pode ser uma entidade da água. Ademais, a pesquisadora ressalta que as fontes são lugar de sedução, por isso um símbolo erótico e tema recorrente nas cantigas de amigo, da mesma maneira como o baile das munheiras também é espaço de encontro amoroso.

O quarto capítulo, “Aspectos míticos em *Cantares gallegos*”, é precedido pela epígrafe de Manuel Murguía: “¿Qué extraño tiene que lo maravilloso llene para el

*campesino cielo y tierra, los aires y las aguas?*⁶⁵”, anúncio da tentativa de ampliar a investigação a respeito dos elementos míticos presentes nos *Cantares*, para além do tema da água, tratado no capítulo anterior. Não há diferença significativa entre os capítulos a ponto de justificar-se a independência entre eles, até porque juntos fundamentam o eixo central da pesquisa. Para a análise breve de diversos trechos de poemas de *Cantares gallegos*, escolhidos quanto à representatividade da temática do capítulo, Pereira (1993, p. 81) parte da ideia de Micea Eliade de que há, em termos religiosos, duas situações de existência assumidas pelo homem na sua relação com o mundo. A primeira diz respeito à concepção da existência e da natureza do ponto de vista material e biológico, enquanto a segunda, considerada mais primitiva e típica de sociedades arcaicas e até mesmo de sociedades rurais da Europa cristã, vê no homem, em suas atividades e na natureza, aspectos de comunhão com o sagrado. No segundo caso, portanto, natureza e homem são impregnados de sacralidade, uma vez que são criações dos deuses. Isso permite à pesquisadora afirmar que “o camponês galego é um homem extremamente religioso, já que a natureza para ele manifesta comumente características incompreensíveis, milagrosas, sobrenaturais” (PEREIRA, 1993, p. 82).

Pereira recupera um relato de Manuel Murguía sobre a prática de colocar imagens da Virgem Maria nas fontes como modo de impor a doutrina cristã ao homem do campo, sem violência e rupturas drásticas com as crenças primitivas. A pesquisadora também menciona a ressignificação da imersão nas águas na forma de batismo como estratégia de incorporação de antigas superstições pré-cristãs. Para exemplificar esses processos, Pereira analisa o cantar do mocho e, em sua análise, reconhece a coexistência de dois sistemas de crenças, mas não avança para as relações extrapoéticas que deflagram a assimilação e o poderio do cristianismo sobre a cultura popular galega, como tentamos demonstrar no capítulo 2, com a análise de *Ben vin estar o moucho*.

A análise do cantar do mocho abre caminho para a presença, na poesia rosaliana dos *Cantares*, de entes maléficos e figuras místicas, como as “sábias”. A pesquisadora demonstra em alguns poemas a familiaridade dos galegos com entes místicos, tanto de matriz pré-romana como cristã, pela menção direta ou mesmo o diálogo com santos católicos. Pereira ainda expõe as ambiguidades entre a representação de figuras místicas femininas da fertilidade, que conduzem à interpretação do culto à *terra-nai*, e às menções à tradição judaico-cristã, que invocam a imagem de um deus-pai criador. Não

⁶⁵ Que estranhamento há em que o fantástico preencha, para o camponês, céu e terra, os ares e as águas? (Tradução nossa)

são raros os exemplos em que há certo embate entre a tradição pagã e a cristã, porque ambas se encontram no campo do Caos, e entendemos que a expressão do cristianismo na obra de Rosalía de Castro conserva a imagem medieval dessa doutrina, inspirada num deus opressor e na condição submissa do fiel.

Por fim, Pereira retoma sua análise do poema *Has de cantar*, quando trata do cantar 36, encerramento da antologia. Nele, ocorre a transformação da figura ambígua da jovem de sua forma original, entidade das águas, em diversos personagens da comunidade galega e, ainda, em uma personagem mais humana que se desculpa pela falta de graciosidade, é suscetível à tristeza e presa de um amor pátrio capaz de comovê-la. Pereira (1993, p. 107) conclui o capítulo, afirmando que “a transformação pela qual passa tão importante personagem é representativa do processo de apropriação discursiva proposto por Rosalía em prol da retomada da identidade nacional, tão perseguida naquele momento histórico”.

O capítulo final, intitulado “*Follas novas: entre o lirismo intimista e a sobrevivência de conteúdos míticos*”, é introduzido por uma epígrafe de Juan Ramón Jiménez, reconhecido escritor espanhol que muito elogiou a obra de Rosalía de Castro: “*Galícia, cárcel de ventanas en condenación de agua, niebla, llanto, por las que Rosalía ve sólo fondos cálidos de sua alma*⁶⁶”. Nas palavras de Jiménez ecoam as linhas mestras de *Follas novas*, bem como se sente o tom do capítulo, a manutenção dos elementos míticos na poética rosaliana de língua galega. A pesquisadora inicia sua explanação apresentando o contexto de publicação de *Follas novas*, em diálogo com as publicações de outros autores galegos no interstício entre a primeira edição de *Cantares gallegos* e *Follas novas*:

No ano de publicação de *Follas novas*, vêm a público também outras obras de Lamas Carvajal, *Saudades Gallegas*, e de Curros Enríquez, *Aires da miña terra*. O traço característico da primeira é a descrição dos costumes aldeãos, enquanto a segunda prima pelo compromisso com o protesto social. A obra rosaliana, no entanto, além de retomar, em algumas composições, o caráter folclórico de *Cantares* e acirrar a denúncia de problemas sociais, como a emigração, apresenta ainda novidades interessantes naquele momento de restauração da língua escrita. É neste livro que a poetisa realizará, em galego, uma poesia lírica de caráter intimista, sob a influência de um certo gosto romântico, tão em voga na Espanha da segunda metade do século XIX, e é também nesta obra que podemos observar algumas experiências formais prenunciadoras de características do seu livro castelhano, *En las orillas del Sar*. (PEREIRA, 1993, p. 113)

⁶⁶ Galiza, cárcere de janelas condenadas por água, névoa, pranto, pelas quais Rosalía vê só fundos cálidos de sua alma. (Tradução nossa)

À parte o diálogo com as produções literárias galegas após o *Rexurdimento*, as outras características de *Follas novas* citadas por Pereira, sobre as quais temos pleno acordo, já foram tratadas nesta tese. Convém, entretanto, destacar o uso da palavra *poetisa* que, inevitavelmente, nos transporta para uma reflexão sobre a linguagem e sua capacidade de construir realidades impregnadas de índices culturais e de valores. A gramática normativa estabelece que a variação feminina de *poeta* é *poetisa*. Contudo, o termo *poetisa* passou a ser questionado por seu uso pejorativo, devido à carga semântica negativa de inferiorização da literatura produzida por mulheres. Há setores da crítica literária feminista que defendem o resgate do termo com o objetivo de ressignificá-lo, como há quem defenda o uso do termo *poeta* para intitular a atividade de mulheres que compartilham, em igualdade, o ofício da escrita literária com os homens. A própria Rosalía usa a palavra, no texto *Las literatas. Carta a Eduarda* (CASTRO, 1993a, p. 658, grifo da autora), com destaque para reforçar o tom pejorativo, segundo nosso entendimento:

*Enfadosa preocupación, penosa tarea, por certo, la de mi marido, que costándole aún trabajo escribir para sí (porque la mayoría de los poetas son perezosos), tiene que hacer además los libros de su mujer, sin duda con el objetivo de que digan que tiene una esposa **poetisa** (esta palabra ya llegó a hacerme daño) o novelista, es decir, lo peor que puede ser hoy una mujer.*⁶⁷

Na passagem citada, a narradora ironiza os ataques sofridos pelas mulheres escritoras, que tinham sua produção atribuída aos maridos. Inclusive, há quem diga que Manuel Murguía é o grande gênio do casal, e as poesias de Rosalía de Castro são, na verdade, de autoria do historiador. Para dialogarmos com a ironia desse texto, cabe lembrarmos da declaração da escritora brasileira Alice Ruiz, em que reivindica o título de *poeta* (RUIZ, 2018). Assim como Rosalía e tantas outras literatas, Alice Ruiz também é, comumente, posta à sombra da produção artística de seu marido, o falecido escritor Paulo Leminski, ainda que, mesmo antes de conhecê-lo, a poeta já se dedicasse à literatura. Em vista desses exemplos e da necessidade de assumir uma posição na polêmica sobre o uso dos termos *poeta* ou *poetisa*, como pesquisadora de literatura produzida por mulheres, nesta tese, optamos por usar o termo *poeta* e julgamos

⁶⁷ Enfadonha preocupação, penosa tarefa, por certo, a do meu marido, que lhe custando ainda trabalho escrever para si (porque a maioria dos poetas é preguiçosa), tem que fazer, ademais, os livros de sua mulher, sem dúvida com o objetivo de que digam que tem uma esposa *poetisa* (essa palavra já chegou a causar-me dano) ou novelista, isto é, o pior que poder ser, hoje, uma mulher. (Tradução nossa).

pertinente esse debate para a formação de um campo crítico de estudos rosalianos no Brasil. Alice Ruiz, como nós, contesta a necessidade de estipular um feminino para a já feminina palavra “poeta” e lança, em tom provocador, que se os poetas insistirem no sufixo -isa, ela os convida a masculinizarem o termo, inaugurando o neologismo “poeto”. A provocação funciona, como muitas das propostas feministas, para que homens e mulheres questionem a naturalização do machismo na linguagem. Ao colocar o agente em face de um paradoxo que beira o ridículo, o “poeto”, ele terá de rever o porquê dos femininos em -triz (imperador, imperatriz; ator-atriz) ou em -isa, exceções a normas gramaticais, mas não a posicionamentos hierárquicos de gênero, mas ela vai além, quando denuncia a apropriação de um termo feminino e a exclusão da mulher dessa mesma categoria que deveria ser a sua.

Após este longo parêntese, cabe acrescentar que quando Pereira apresenta a estrutura de *Follas novas*, pontua, fundamentada na obra de Catherine Davies, que se trata de uma obra de transição entre a tradição popular e o lirismo intimista. Ela entende que há, em *Follas novas*, a necessidade de refundar uma tradição, que antes impulsionava a autora a escrever, mas que, segundo os poemas iniciais de *Follas novas* e contrariando seu prólogo, parece não existir. Os versos do último poemário rosaliano em língua galega já não provêm de um estímulo externo, contextual, senão são frutos de seus pensamentos vagos, de sua confusão interior e de seu sofrimento pessoal, de modo que tal tendência faz dessa sua produção algo condizente com um contexto literário de romantismo tardio (PEREIRA, 1993, p.116).

A transição entre a tradição popular e o lirismo intimista se dá, segundo Pereira, em casos como a associação da simbologia das águas à temática do suicídio:

Percebemos, assim, que um tema caro ao lirismo romântico – à tradição escrita, portanto – e que será explorado pela autora, de um ponto de vista metafísico, em sua poesia castelhana posterior, aparece em *Follas novas* mesclado a conteúdos míticos e a referências explícitas a elementos do imaginário popular galego (“serenas”, “deño”); referências estas mais condizentes com a tradição oral na qual se baseia Cantares. (PEREIRA, 1993, p. 121)

Do mesmo modo, o tema do amor é resgatado como fonte de desengano e sofrimento na obra rosaliana, marca da influência germânica, mais notadamente de Heine, o que deflagra a mescla de erudito e popular, escrito e oral, segundo Catherine Davies. Após a análise de alguns poemas de *Follas novas*, Pereira conclui que a fusão de conteúdos míticos ao lirismo introspectivo se reveste de uma significação peculiar,

para além da manifestação poética de uma “mitologia privada”. A pesquisadora pontua que Rosalía não organiza a recolha do material folclórico galego de maneira ingênua, pois os eus que ganham voz ao longo de *Cantares* e *Follas novas* denunciam um processo intencional de incorporação do discurso de identidade étnica e nacional e uma tradição – a escrita – que, naquele momento histórico, pretendia-se restaurar. (PEREIRA, 1993, p. 128).

Na “Conclusão” da dissertação, *Os fundamentos míticos da nacionalidade: uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro*, Sandra Márcia Pereira (1993, p. 132) retoma o exposto em cada capítulo e reforça que a identidade nacional galega, apesar das especificidades, insere-se no amplo contexto da constituição dos estados liberais europeus. Ao recuperar informações sobre a participação dos intelectuais nesse processo e a emergência do romantismo, afirma, genericamente, que “tudo o que vinha do povo, então, era considerado genuíno, autêntico; oposto, portanto, ao que vinha de fora, de culturas estrangeiras” (PEREIRA, 1993, p. 133). Como vimos no capítulo 1 desta tese, a afirmação de Pereira não se aplica, por exemplo, às bases filosóficas do romantismo alemão, sobretudo se retomarmos o conceito de *Bildung*, que compreende o processo de autoconhecimento e formação de um indivíduo e/ou cultura a partir dos deslocamentos entre o eu e outro, e o retorno ao eu após a experimentação ou prova do estrangeiro, como nos lembra Antoine Berman (2002).

Pereira ressalta o processo de passagem do mito à história, nos *Cantares*, tendo em vista que as personagens populares passam a dominar o discurso mítico de sua própria cultura. Em *Follas novas* há, segundo Pereira, certa continuidade do trabalho desenvolvido nos *Cantares*. Porém, além de ampliar a crítica social e promover reflexões intimistas, a escritora se apoia na tradição literária europeia escrita, o que lhe permite construir, por meio de poemas metalinguísticos, a imagem de um poeta-escritor e não mais a de um poeta-cantor. Mesmo com a da passagem da tradição oral para a escrita, o material poético do poeta-escritor de *Follas novas* ainda preserva os conteúdos míticos da cultura popular tradicional.

A presença de Ecléa Bosi e Ernesto Guerra da Cal no trabalho de Sandra Márcia Pereira extrapola os limites das citações e/ou das epígrafes. Atesta-se, nessas menções, o conhecimento de *Poesias* (CASTRO, 1987) e do *Cancioneiro rosaliano* (CASTRO, 1985) e, portanto, a importância dessas obras na formação do repertório crítico da pesquisadora. Assim como os tradutores citados, Pereira dá especial relevo para a poesia de língua galega, pelo viés da afirmação da identidade nacional mediada pela recuperação de elementos folclóricos e míticos da cultura galega. Desse modo, a

imagem rosaliana traçada na dissertação de Sanda Márcia Pereira é de Rosalía, poeta galega, tanto pelo tema da nacionalidade e construção de um ideal de galeguidade na obra de rosaliana, como pela seleção e fundamentos de análise do *corpus*. Apesar do rigor crítico, sobretudo no momento das análises, a dissertação de Pereira não extrapola a excessiva vinculação de Rosalía de Castro aos movimentos nacionalistas na Galiza, tampouco oferece ao pesquisador brasileiro uma reflexão acerca desse tópico dos estudos rosalianos. Com isso, reforçamos a necessidade de elaboração de leituras que desconstruam os paradigmas de interpretação da obra poética de Rosalía de Castro entre pesquisadores e críticos brasileiros. Esse processo passa, sem dúvida, pela visita de outras obras da escritora, como sua produção em prosa e em língua castelhana.

5.2 Rosalía de Castro e a força do legado céltico

A dissertação de mestrado *Rosalía de Castro e a força do legado céltico*, da autoria de Susana Álvarez Martínez e orientação de Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, foi apresentada ao Curso de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), no ano de 2003.

Na “Introdução”, Álvarez Martínez relata sua experiência pessoal de galega emigrada para o Brasil e a necessidade de estabelecer e cultivar laços com sua terra natal. Essa necessidade a levou à obra de Rosalía de Castro, em que percebeu a tentativa de recuperação cultural e política da Galiza por meio dos costumes derivados das origens celtas. O elemento celta na obra rosaliana transporta a pesquisadora para o tempo vivido na região do monte Santa Tecla, no sudoeste da Galiza, onde se encontra as ruínas de um povoado galaico-romano. Motivada por essas memórias, a pesquisadora se propõe à reflexão sobre as influências da civilização *castreña*⁶⁸ em sua própria história e na cultura de seu povo, e ainda à investigação da insatisfação e da inquietude que permeiam a obra rosaliana e que, segundo a pesquisadora, compõem o legado celta entre os Galegos. Para tanto, Álvarez Martínez apresenta uma leitura das obras *Costumbres gallegas*, *El domingo de ramos*, *Conto gallego*, *En las orillas del Sar* e algumas cartas de Rosalía de Castro, em diálogo com a História e a Teoria da Literatura. A pesquisadora menciona, também, referências críticas que serviram de base para análise do *corpus*, como Marina Mayoral, Bouza Brey, Luís Cernuda e Alonso Monteiro, dentre outros.

⁶⁸ A palavra *castreña* se refere a povoados pré-românicos na península Ibérica a que se atribui origem celta.

No primeiro capítulo, intitulado “Galícia terra única e o galeguismo céltico”, Álvarez Martínez afirma que diversos grupos culturais conformam a Espanha, e para justificar uma identidade única para Galiza lança mão do conceito de identidade cultural fundamentado na etnicidade e na história, a partir das diversas definições utilizadas no decorrer do século XIX. Nesse momento, é possível perceber que o tema da dissertação é abordado por uma perspectiva idealista, de um ethos único na formação do ideal nacional galego, ao qual não se apresenta uma crítica séria e desvinculada dos estudos historiográficos do século XIX, já refutados por historiados e arqueólogos na contemporaneidade, como Eric Hobsbawm (1990), que entende a formação do ideal de nação a partir do estabelecimento territorial e de um governo central, e Balboa Salgado (1996), na crítica à tentativa de delimitar uma comunidade específica sob o termo “celta”.

Após apresentar o contexto histórico da Galiza, do século XVIII ao XIX, a pesquisadora aponta a importância de Manuel Murguía como “pai da teorização do fato diferenciador galego”, com a publicação de *História de Galícia*, em 1865, na qual defendia a origem atlântica e céltica dos galegos, diferentemente dos outros povos da península, de tradição mediterrânea e romana. Segundo Álvarez Martínez, Murguía delimitou como característica celta o caráter doce e ao mesmo tempo valente, o amor à terra e o sentimento religioso. Esse trabalho forjou os alicerces ideológicos do *Rexurdimento* e teve significativa importância na literatura galega do século XIX.

No segundo capítulo, intitulado “Rosalía”, Susana Álvarez se dedica a recuperar dados biográficos da escritora e de sua produção literária, a partir de três tópicos: “Mulher”, “Escritora” e “Representante da alma galega”. No primeiro tópico, a narrativa acerca da vida de Rosalía de Castro é excessivamente detalhada e com diversas referências à crítica especializada, como Marina Mayoral e Bouza Brey. A tentativa de reconstruir a vida da escritora gera apontamentos estranhos como, por exemplo, os comentários sobre a morte da mãe de Rosalía: “A mãe morre em 1862, quando Rosalía tinha quinze anos, eu acredito que foi esse tempo que deu a Rosalía a amplitude de reconhecimento e entendimento necessário para compreender por que fora deixada para trás e o verdadeiro amor que mãe tinha por ela” (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2003, p. 27). Rosalía de Castro nasceu em 1837, logo, quando sua mãe morreu, em 1862, tinha vinte e cinco anos. A confusão de ordem numérica, no entanto, não nos parece tão problemática como a afirmação seguinte, a respeito do que pensou e sentiu a pessoa Rosalía de Castro.

A dissertação como um todo apresenta muitos exemplos como esse, oriundos de uma interpretação imaginativa das cartas trocadas entre Rosalía e Murguía. Há menções acerca da saúde da escritora, o caráter triste e sombrio na adolescência motivado pela ausência da figura paterna, as reações violentas quando se sentia atacada e, inclusive, especulações sobre sua vida conjugal:

Manuel Murguía destruiu essas cartas e não sabemos a razão, mas acredito que algo havia de muito importante nelas e que não deveria ser revelado. Não me cabe o julgamento do matrimônio dos mesmos, mas sua vida matrimonial não deve ter sido tão perfeita como ele afirma. A própria Rosalía deixa transparecer este relacionamento nas cartas que restaram. (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2003, p. 31)

Poderíamos formular muitos questionamentos sobre a vida de um casal em todos os tempos, inclusive no século XIX, se a intenção fosse investigar dados culturais que auxiliem no entendimento histórico e sociológico do período. Contudo, numa pesquisa que se pretende científica, julgamos pertinente apenas questionar em que medida essas informações contribuem para a leitura da obra que, como arte, é criação e não tem compromisso com a verdade. Essas informações, acrescidas da escolha estilística pelo uso da primeira pessoa do singular como voz da pesquisa, causam estranhamentos porque aproxima duas vozes distantes, sendo que a segunda se desloca para o íntimo da primeira, sem que consigamos discernir a relação entre a vida conjugal de Rosalía e o legado celta em sua obra, objeto da pesquisa.

Quando trata do *Conto gallego*, Álvarez Martínez (2003, p. 34) afirma que “mais uma vez, Rosalía nos mostra o seu caráter reprovatório da atitude feminina”, embora, como crítica da obra, a pesquisadora reconheça que o texto expõe as penosas circunstâncias socioeconômicas das mulheres que viam no casamento a única solução para sobreviver. Discordamos de que Rosalía de Castro tenha, no conjunto de sua obra, dado sinais de reprovação à atitude feminina. O senso de justiça e a capacidade de criticar estruturas sociais geradoras de desigualdade e hipocrisia expostos na obra rosaliana é tal, que a própria Álvarez Martínez cita o quadro de costumes *El Coído*, que tinha seminaristas como objeto de sátira e, por isso, não foi publicado – desconhecíamos a existência desse texto e não tivemos acesso a ele até o momento presente.

O terceiro capítulo, intitulado “A força do legado céltico”, está organizado em três tópicos: “A força da natureza”, “A força da mulher” e “A força da errância”. Nesse capítulo, e na dissertação como um todo, o que prevalece é o conceito celta como ethos único da Galiza, com base na construção utópica traçada por Murguía e endossada por

outros estudiosos e artistas no século XIX. Embora a pesquisadora utilize algumas das referências já mencionadas nesta tese, como Balboa Salgado (1996), ela prescinde de uma mediação sobre as dificuldades de reconstrução desse passado histórico e as diversas acepções do termo celta.

No tópico “A força da natureza”, Álvarez Martínez (2003, p.48) assinala que a natureza, na obra de Rosalía, é a natureza galega, e que, embora a escritora tenha descrito outros ambientes, como Castela, há certo menosprezo por tudo que seja diferente da Galiza. Ao citar Marina Mayoral e alguns trechos de poemas de *En las orillas del Sar*, a pesquisadora tenta demonstrar como Rosalía necessitava, tal como uma planta, de umidade e sombra. Sobre a obra *Domingo de Ramos*, Álvarez Martínez apresenta uma leitura bastante peculiar, ao demonstrar como, na comemoração cristã, as árvores são cortadas violentamente para que os ramos sejam levados à igreja, mas, pelo eterno retorno que caracteriza a perspectiva celta de renovação da natureza, as árvores voltam a apresentar novos e esplendorosos ramos, de modo que representam o passado glorioso da Galiza. Essa interpretação nos parece um tanto exagerada, porque se funda no ideal de celta como ethos único da Galiza, e toma uma prática ritualística híbrida como causa do desmatamento.

Com base no trabalho de Yañez Solana, a pesquisadora diz que as árvores na tradição celta são símbolos de ciência, força e vida, além de morada dos deuses. Isso explica, por exemplo, as assembleias de druidas para as decisões importantes da comunidade, bem como as oferendas místicas e a construção das vilas entre os bosques. Álvarez Martínez também relata o antigo costume celta de tocar a madeira antes do anúncio de um fato ingrato e observa:

A árvore é símbolo da Ciência e sobre sua madeira foram precisamente gravados os textos célticos antigos. A árvore também é símbolo de Força em alguns vocábulos ou nomes próprios. Da mesma forma, ela é símbolo de Vida, por atuar como intermediário entre o céu e a terra, e chega a ser portadora de frutos que dão ou prolongam a existência. (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2003, p. 51)

Essa explicação sobre as árvores na tradição celta encontra amparo apenas naquelas pesquisas que perseguem um ideal celta e desconsideram práticas de outros povos primitivos de outras regiões, como os povos norte-americanos autóctones que cultivavam a mesma prática de tocar a madeira, cerca de 2000 a.C. Do mesmo modo, a pesquisadora afirma que para os celtas, todos os animais eram considerados sagrados, e os xamãs possuíam a habilidade de se transformar em animais, pedras ou plantas, o que

lhes permitia experimentar a existência desses seres e adentrar o outro mundo. Essa crença é um elemento comum a outros povos de tradições animistas, como povos da África e das Américas, bem como a simbologia de determinados animais também se repete em variadas culturas.

Outra simbologia mencionada por Álvarez Martínez é a das águas. A pesquisadora trata das propriedades curativas e da energia guardiã de cada poço e fonte, tanto que, nos poemas, muitos rios e fontes apresentam nomes derivados de divindades e neles são encontrados diversos artefatos celtas. No entanto, é preciso ressaltar que essa simbologia é compartilhada por outras comunidades da península Ibérica, o que ratifica nosso argumento sobre a dificuldade de atribuir aos celtas a exclusividade de certos símbolos.

No tópico “A força da mulher”, Álvarez Martínez (2003, p. 59) cita a estudiosa da obra rosaliana Carmen Blanco para resgatar o contexto histórico de surgimento do feminismo e algumas escritoras europeias, atuantes ao longo do século XIX, entre as quais Rosalía de Castro se insere. A pesquisadora pondera que, embora haja traços de orientação feminista na obra rosaliana, a autora não tinha uma atuação política junto ao movimento. A pesquisadora afirma que o desejo por liberdade, impulsionado pela condição de gênero da escritora, é uma herança celta conservada por Rosalía, já que os celtas transmitiam esse sentimento por meio de seus mitos, suas lendas e sua gaita que deve ser tocada ao ar livre para melhor apreciação da sonoridade. Essa talvez seja a inferência mais complicada do trabalho de Álvarez Martínez, tanto por não conter uma lógica no tocar da gaita e a busca por liberdade, manifesta por mulheres, como por desprezar movimentos de resistência à colonização, por exemplo, entre africanos e indoamericanos escravizados que possivelmente não tiveram contato com os celtas.

Baseada nos estudos de Andy Baggott, Álvarez Martínez diz que, até a chegada da igreja católica e sua dominação patriarcal, homens e mulheres eram considerados como iguais, de modo que não havia hierarquia entre os sexos. Álvarez Martínez (2003, p. 66) afirma que as mulheres celtas se diferenciavam pela menstruação, personificação do processo de vida, morte e renascimento que conferia a elas elevado domínio espiritual e de sabedoria e, por isso, importância fundamental no aconselhamento e tomada de decisões. Assim, a pesquisadora acredita que os questionamentos presentes na obra de Rosalía de Castro sobre as limitações impostas às mulheres, como a escrita, advêm do seu passado celta. Nesse ponto, é preciso destacar que no norte da Espanha, sobretudo no País Basco, já há indícios de uma sociedade matriarcal pré-romana. Entretanto, sabe-se que a reflexão feminista e a organização na luta por direitos para as

mulheres não surge entre essas comunidades, e sim em regiões onde o acesso à educação formal foi permitido a elas. Desse modo, o incipiente feminismo de Rosalía de Castro está mais relacionado à conjuntura da época, do que à ancestralidade galega.

No tópico “A força da errância”, Álvarez Martínez observa que os celtas acreditavam na existência de outro mundo que ocupava o mesmo espaço deste, mas em outra dimensão. Na obra de Rosalía de Castro, segundo a pesquisadora, o desejo de acessar o outro mundo acontece pela recorrente imagem das sombras, “espíritos humanos, que às vezes ignoram seu destino, que andam errantes, que se indignam, sofrem ou mostram felicidade com o que acontece na terra” (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2003, p. 69). Assim, as sombras seriam os seres do outro mundo celta, que perderam o corpo, todavia conservam qualidade humanas, e somente elas podem compreender aquilo que Rosalía tanto buscou e jamais alcançou. Por vezes, essa procura se sintetiza no signo da Felicidade, associado à terra natal, ao convívio com a sua gente, porque somente ali perdura o ideal de acessar o outro mundo. A crença em outras dimensões, ou na vida após a morte, é partilhada por diversas comunidades no mundo, portanto, não pode ser tratada como um traço específico da cultura celta, principalmente em contraposição à religiosidade cristã, que também conforma a cosmovisão expressa na obra de Rosalía de Castro.

A dissertação de mestrado *Rosalía de Castro e a força do legado céltico* oferece ao leitor uma seção de anexos, em que constam imagens dos Castros de Santa Tecla, um gráfico do crescimento demográfico da Galiza no período de 1797 a 1910, a certidão de nascimento de Rosalía de Castro, fotos da escritora, de Manuel Murguía e da família, a certidão de casamento de Rosalía e Murguía, o certificado de óbito da escritora, um mapa da Europa celta e duas representações de divindades celtas mencionadas ao longo da dissertação. Tratando-se de uma escritora pouco conhecida no Brasil, entendemos que esses documentos e imagens contribuem para a aproximação de leitores e pesquisadores do universo rosaliano.

As traduções estudadas nesta pesquisa não constam da bibliografia apresentada por Susana Álvarez Martínez, o que se opõe à nossa hipótese de que a crítica literária rosaliana no Brasil está diretamente influenciada pelas traduções. Contudo, julgamos pertinente destacar que a dissertação de Álvarez Martínez não apresenta o rigor de citação de fontes, próprio de trabalhos dessa natureza, visto que a pesquisadora discorre, por páginas, sobre a cultura celta, por exemplo, sem apresentar uma referência sequer. Além disso, a maioria das obras relacionadas nas referências bibliográficas não foi

citada no corpo do texto, de modo que as fontes de assertivas categóricas sobre a obra de Rosalía de Castro e do povo celta são desconhecidas.

As imagens rosalianas que prevalecem no trabalho de Susana Álvarez Marínez são da Rosalía, poeta galega e Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa. Essas imagens se constroem ao longo da dissertação pela própria temática que tenta atribuir um ethos celta para a obra rosaliana, por sua tendência altamente biografista – as especulações sobre a vida privada e os pensamentos íntimos de Rosalía são tomados como explicação de seus textos –, e pela escolha estilística de escrita em primeira pessoa. Como já dito anteriormente, essa escolha nos causa estranhamento, devido a certo padrão praticado em trabalhos acadêmicos. No entanto, devemos concordar que há coerência entre a forma e o conteúdo, uma vez que ambos estão centrados na dimensão pessoal da escrita. Em outras palavras, a dissertação é parte de uma investigação pessoal da pesquisadora por suas origens, enquanto sua leitura da obra rosaliana indica para a expressão de demandas pessoais de Rosalía de Castro.

Assim como na dissertação de Sandra Márcia Pereira, destacamos ainda o uso do termo *poetisa* e a inexistência de uma reflexão crítica acerca da construção identitária entre os galegos. O trabalho de Álvarez Martínez, porém, é exemplar do que criticamos em diversos momentos dessa tese, quanto à matriz celta dos galegos, isso porque a fundamentação teórica escolhida e defendida pela pesquisadora é justamente aquela elaborada no século XIX, momento em que o ideal de nação, na Espanha, está se reconfigurando e começam a surgir teorias de apelo à diferenciação étnica para justificar os movimentos separatistas. Desse modo, ousamos afirmar que o trabalho de Álvarez Martínez é frágil como pesquisa científica porque não apresenta a problematização do referencial teórico que sustenta suas análises. Nesse sentido, devemos questionar a configuração da produção científica em universidades brasileiras, como forças reguladoras do sistema literário e também sujeitas a outras forças de ordem política e econômica, e sua participação na construção de estereótipos acerca da obra rosaliana.

5.3 Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da Espanha: a poesia de Rosalía de Castro

A dissertação de mestrado *Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da Espanha: a poesia de Rosalía de Castro*, da autoria de Thays Keylla de Albuquerque e orientação de José Alberto Miranda Poza, foi apresentada Programa de

Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no ano de 2011.

Na “Introdução”, Albuquerque aborda o conflito identitário no contexto espanhol como eixo central para analisar a crise ideológica desse Estado-nação, que não consegue manter a ideia de uma “Espanha uma” diante da reafirmação das micronações que estabelecem fronteiras, sobretudo, por meio da língua e da literatura. Para tanto, Albuquerque apresenta a estrutura de sua pesquisa, centrada na análise comparativa das três literaturas de línguas galega, catalã e basca, no contexto do *Romantismo* do século XIX, em que se viu renascer as literaturas periféricas. O tema da identidade é tratado a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, em que se pressupõe por um lado, “uma espécie de negação de uma identificação *per se* do indivíduo com a nação”, e por outro, “o retorno ao próprio em comunidades que lutam pelo não apagamento de suas particularidades diante da cultura global homogeneizadora” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 9). No caso da Espanha, o problema identitário corresponde à luta das minorias étnicas para preservação daquilo que lhes é particular. Como dissemos, a pesquisadora utiliza o conceito de etnia com base nos Estudos Culturais, mas a aplicabilidade desse conceito para o entendimento dos nacionalismos do século XIX na Espanha é questionável, inclusive pela conformação cultural das diferentes comunidades espanholas, que partilham muitos traços, como a religião, as vestimentas, as relações de parentesco entre outros.

No primeiro capítulo, intitulado “O embrião da pluralidade: línguas e literaturas na Hispania medieval”, Albuquerque parte da interdependência entre língua e literatura, e dessa relação no conflito identitário da Espanha. No segundo capítulo, a pesquisadora demonstra como os precedentes históricos de formação linguística e literária da Galiza, da Catalunha e do País Basco influenciaram os movimentos de renascimento cultural no século XIX, por meio de um levantamento detalhado de artistas e obras mais destacados em referidos movimentos, bem como conformaram as bases para o incipiente nacionalismo separatista.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Rosalía de Castro: a *nai* das letras galegas”, Albuquerque (2011) apresenta sua leitura da obra poética galega de Rosalía de Castro, por meio da análise de alguns poemas de *Cantares gallegos* e *Follas novas*, a fim de delimitar seu papel central no *Rexurdimento*. Para tanto, a pesquisadora propõe três tópicos: “Vida e obra: breves considerações”, “*Cantares gallegos*” e “*Follas novas*”. Como se anuncia no título do primeiro, a pesquisadora traça um breve percurso da vida e da obra de Rosalía de Castro. Assim como nas dissertações já analisadas,

Albuquerque utiliza, apenas, o termo *poetisa* para referir-se à escritora. A pesquisadora dá certo destaque para a ausência do pai e especulações sobre a vida conjugal de Rosalía e Murguía que, provavelmente, refletem influência das fontes críticas utilizadas por Albuquerque, mais precisamente de Marina Mayoral. Embora não se verifique no trabalho de Albuquerque a mesma tendência biografista do trabalho de Álvarez Martínez (2003), há algumas afirmações como: “Na verdade, como a obra poética de Rosalía indica, sua vida foi uma imensa solidão e sofrimento” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 64), que atestam certa disposição interpretativa de relacionar intimamente vida e obra e são justificadas com trechos de poemas rosalianos.

Ao traçar as linhas gerais da produção literária de Rosalía de Castro, Albuquerque destaca as críticas de Rosalía frente à condição da mulher no cenário intelectual e literário presente nos prólogos e menciona também a situação da mulher na Galiza. Quando trata da publicação de *Follas novas*, Albuquerque relembra a polêmica que talvez tenha levado Rosalía a não mais escrever e publicar em língua galega, somado ao caso do texto não publicado devido às críticas a seminaristas. A pesquisadora ainda afirma que, com a publicação de *En las orillas del Sar*, pela autêntica expressão da dor e angústia, Rosalía logrou influenciar a literatura espanhola do século XX, como o caso de Federico García Lorca.

No tópico “*Cantares gallegos*”, a pesquisadora define a obra homônima como “única”. Essa característica é verificável na obra de muitos críticos dedicados ao estudo do *Rexurdimento*, do qual é símbolo, como no conjunto da obra rosaliana, em que se mostra “exemplo isolado de uma poesia de tom suave e alegre, tão estranha à alma e às demais composições da poetisa” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 72). O objetivo da obra, segundo a pesquisadora, está diretamente ligado ao projeto provincialista de valorização da identidade nacional frente à Espanha e de regeneração da língua e da cultura galega. Desse modo, a obra constrói um retrato da Galiza, como um quadro romântico idealizado. A pesquisadora constata que, apesar da influência de Trueba, o tratamento que Rosalía dá à tradição oral galega é diferente porque usa a língua autóctone e o faz de modo a referendar seu ideal político, social e literário.

Albuquerque apresenta os temas tratados nos *Cantares* e descreve a estrutura da obra, ressalta a matéria popular e o desconhecimento dos cancioneros. A pesquisadora afirma (ALBUQUERQUE, 2011, p. 77) que tal fato não distancia a poesia dos *Cantares* da dos trovadores, senão indica que ambos partiram da mesma origem para estabelecer sua base literária. Essa afirmação corrobora nossa leitura da tradução de Matos (CASTRO, 2014).

A pesquisadora aborda a religiosidade ambígua de Rosalía, que ora tende ao cristianismo, ora ao celta, exemplificada com trechos dos poemas *Miña santiña* e *Ben vin estar o moucho*, já analisados nesta tese. A pesquisadora utiliza o termo “celta” de modo similar ao apresentado por Álvarez Matínez, isto é, como se a existência de uma única comunidade celta fosse possível de atestar bem como hipótese aceita nos estudos arqueológicos e historiográficos da história da península Ibérica. Há também a referência ao poema *San Antonio*, em que a poeta o evoca de modo irônico a fim de evidenciar o sofrimento e a humilhação a que a mulher de então estava relegada. Albuquerque (2011, p. 79) afirma que “esse poema é, pois, um clarão de feminismo”. Albuquerque retoma, ainda, as características formais que unem a lírica dos *Cantares* aos trovadores medievais, porém dá maior relevo para as composições relativas à gaita galega e à imigração porque, segundo a pesquisadora, são nelas que se evidenciam o projeto político provincialista de ataque à Espanha e defesa da identidade galega, essa assertiva reforça nosso argumento de que o suposto sentimento anti-Castela na poesia rosaliana se limita a poucos poemas, por isso não deve ser tomado como um tópico central nos estudos rosalianos.

No tópico final, “*Follas novas*”, Albuquerque (2011, p. 85) diz que, na obra homônima, é possível verificar a expressão da “essência de uma mulher atormentada pela solidão e pela morte”, além do sofrimento que assombra o povo galego. A pesquisadora realiza uma leitura de *Follas novas* que compreende a progressão de uma perspectiva individual para o plano coletivo final, que se dá na sucessão das partes que compõem o último poemário rosaliano em língua galega. Apesar dessa divisão, Albuquerque ainda propõe dois grandes blocos para a análise dessa obra: o primeiro, subjetivo, em que se deflagra uma perspectiva individual de Rosalía sobre a vida, o mundo, a arte e o fazer literário; o segundo contempla o tema da emigração e da solidão e abandono das mulheres galegas. Talvez a pesquisadora tenha clareza sobre a diferenciação entre a pessoa Rosalía de Castro e a voz autoral (ficcional) que trata de temas mais intimistas, no entanto, o modo como essas afirmações são incorporadas à redação do trabalho reforçam uma tendência biografista que, assim como a extrema vinculação ao Provincialismo, limita a obra de Rosalía de Castro às imagens da poeta galega e da mãe e esposa, e não permite ao leitor brasileiro reconhecê-la como mulher e escritora.

Albuquerque demonstra como o tom humilde e a autodepreciação, presentes no prólogo, diferem de outras obras de Rosalía de Castro e se adensam ao longo de *Follas novas* por meio de uma retomada do ar pesado e de uma poesia intimista com fixação

pela morte, já prenunciados em *La Flor*. Como já mencionamos nesta pesquisa, *Follas novas* é aberto pelo poema *Daquelas que cantan as pombas i as frores*, e nele se anuncia que a referida obra não tratará de temas amenos. O que se confirma, segundo a pesquisadora, com a conversão do tom resignado do prólogo em força e clamor por justiça quando Rosalía dá voz ao coletivo de mulheres galegas.

O tratamento do tema da religião assume a perspectiva da descrença, e as paisagens galegas, aclamadas nos *Cantares*, mostram-se como um cenário sombrio do universo melancólico rosaliano e não se configuram como espaço de amparo para as chagas espirituais do eu lírico (ALBUQUERQUE, 2011, p. 93). A pesquisadora apresenta, por fim, a capacidade de Rosalía em articular perspectivas diversas da emigração e problematizar seus efeitos para as mulheres, que permaneciam na terra, e para os homens, que partiam sem esperança de retorno. Enquanto as mulheres viviam diferentes camadas de abandono e se mantinham fieis àquele ente querido que partiu, os homens emigrados, se tinham a responsabilidade do retorno, não dispunham de recursos para a viagem, ou simplesmente encaravam a construção de uma vida nova no exílio. Albuquerque (2011, p. 105) conclui o capítulo reconhecendo que, embora as duas obras analisadas não resumam a riqueza da produção literária de Rosalía de Castro, elas atestam sua importância no processo de renascimento cultural e político das micronações da Espanha, e perduram no imaginário coletivo e na produção literária dos escritores e escritoras que a sucederam.

Nas “Considerações finais”, Albuquerque constata, ao analisar a poesia galega de Rosalía de Castro, as marcas de sua identidade, tanto a coletiva nas diversas referências à Galiza como nação e na constante referência à situação da mulher no século XIX; como a individual, que remete à sua origem e postura pouco afinada aos padrões da época. A pesquisadora reconhece em Rosalía de Castro um exemplo da pluralidade linguística e cultural da Espanha e um verdadeiro símbolo do *Renascimento*, porque além de reivindicar a identidade particular, a escritora galega se valeu da identidade espanhola que, inevitavelmente, partilhava, para escrever sua última obra poética e grande parte de sua produção em prosa. Essa característica da atuação literária de Rosalía “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” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 106).

A pesquisadora retoma as discussões travadas em cada capítulo e conclui que o renascimento literário do século XIX prova que a política homogeneizadora não triunfou na Galiza, na Catalunha e no País Basco. A visão de Albuquerque está baseada

num ideal de construção de nação que remete ao centralismo de Castela, e não questiona a mobilização de mitos na escrita da história, que servem a interesses políticos e de rebaixamento do outro para exaltação do particular.

Ademais, esse movimento trouxe à tona a aglomeração das identidades nacionais no interior da grande nação Espanha, por meio da valorização da língua e da literatura autóctone. Albuquerque (2011, p. 107) ainda afirma que, no século XX, com a ditadura de Franco, houve um novo momento de silenciamento dessas identidades, de modo que, com o fim da ditadura e início da transição democrática, os impulsos identitários particularistas e separatistas ganharam mais força na ação política e na reivindicação por independência, principalmente na Catalunha e País Basco. A pesquisadora conclui que sua dissertação de mestrado logrou demonstrar “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” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 108).

Assim como Susana Álvarez Martínez, Albuquerque também apresenta uma seção de anexos de fotografias, porém a seleção das imagens atende ao tema central da dissertação. Assim, há fotografias relativas às questões linguísticas na Galiza contemporânea, expressões do nacionalismo galego no futebol e diversas homenagens à Rosalía de Castro na Espanha e em países da América hispânica. Essas imagens possibilitam ao leitor uma reflexão a respeito das consequências e heranças dos renascimentos culturais e identitários do século XIX.

A imagem de Rosalía de Castro construída na dissertação de Thays Keylla Albuquerque é de Rosalía, poeta galega. Contudo, a pesquisadora revela outra face da imagem tão disseminada na crítica literária acadêmica e nas traduções da obra de Rosalía de Castro, uma vez que relaciona a construção dessa imagem a outros movimentos de revalorização da língua e literatura autóctone na Espanha do século XIX. Ainda que, ao analisar a obra *Follas novas*, a pesquisadora aborde a representação da mulher e da condição das mulheres no tempo de Rosalía, não acreditamos que a imagem Rosalía de Castro, mulher e escritora se consolide na pesquisa de Albuquerque. Nosso entendimento se fundamenta no objetivo de pesquisa levado a cabo, qual seja, o estudo detalhado do renascimento das línguas e literaturas e periféricas da Espanha, que, sem sombra de dúvidas, a pesquisadora alcança.

Não há entre as fontes bibliográficas citadas na dissertação nenhuma das traduções estudadas nesta tese. No entanto, Albuquerque se vale de uma fortuna crítica que justifica as abordagens e análises que empreende em sua pesquisa. Se, em alguns

momentos, tangencia o biografismo, entendemos que se trata de uma influência de alguns trabalhos canônicos sobre Rosalía de Castro, e não uma intenção pessoal, tendo em vista o rigor científico de sua investigação. Assim como nas dissertações já analisadas, e dado o objetivo central do trabalho de Albuquerque, acreditamos que é preciso uma reflexão crítica acerca da construção da identidade nacional das regiões espanholas estudadas, que supere o simples rebaixamento de Castela, identifique e questione os mitos criados para a reescrita da história dos nacionalismos do século XIX.

5.4 A representação da mulher na poesia de Rosalía de Castro

A dissertação de mestrado *A representação da mulher na poesia de Rosalía de Castro*, da nossa autoria e orientação de María Dolores Aybar Ramírez, foi apresentada no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários Universidade Estadual Paulista (UNESP), no ano de 2013.

Antes de adentrarmos a dissertação objeto deste tópico, devemos pontuar que se trata de uma produção nossa, o que pode presumir certa parcialidade na análise, pelo vínculo afetivo que temos com esse texto e por conhecermos a fundo o percurso que conduz às conclusões nele inscritas. Contudo, propomo-nos o desafio de revisar nossa pesquisa, identificar as imperícias, situá-la no seu tempo e como resultado das ferramentas de que dispúnhamos.

Assim como a pesquisadora Thays Keylla Albuquerque já mencionara em sua dissertação, iniciamos nossa pesquisa de mestrado apontando que havia pouco material sobre Rosalía de Castro nas bibliotecas brasileiras – ao menos nas universidades dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, às quais tivemos acesso. Por conta disso e do reduzido conhecimento que tínhamos sobre a fortuna crítica da escritora, acreditávamos na completa escassez de trabalhos críticos sobre a mulher na poesia rosaliana. Hoje, temos clareza de que há um número limitado de trabalhos com esse enfoque, mas eles existem e dialogam com os trabalhos centrados na produção rosaliana em prosa, em que a temática e a crítica às condições da mulher no século XIX são mais evidentes.

Nosso objetivo era, a partir da aplicação do conceito de dialogismo bakhtiniano na construção dos sujeitos, identificar o sujeito mulher em diversos momentos da lírica de Rosalía de Castro, e o seu processo de autoconsciência, isto é, como o sujeito mulher adquire consciência de si num percurso que transpassa o conjunto da obra poética da escritora. Desse modo, nosso *corpus* fora composto por poemas de *Cantares*

gallegos, *Follas novas* e *En las orillas del Sar*, nos quais a mulher dialogava com outros sujeitos e/ou vozes que concorriam na construção de sua imagem como sujeito.

No primeiro capítulo, introduzimos a história de vida de Rosalía de Castro e, assim como as outras pesquisadoras, tomamos por base textos importantes da crítica rosaliana, como o trabalho de Marina Mayoral, o que, inevitavelmente, nos conduziu a afirmações especulativas sobre a vinculação de vida e obra. Apresentamos as obras publicadas por Rosalía de Castro seguidas de breves comentários sobre cada uma delas, com maior destaque para aquelas que fazem parte do *corpus* de análise. A partir das afirmações de alguns críticos rosalianos, sugerimos uma divisão didática para o estudo da obra da escritora formado por uma primeira fase relativa ao resgate da cultura galega, e uma segunda fase mais madura e de tom intimista. Hoje não julgamos que referida divisão seja tão funcional se desprezada a cronologia de publicação em benefício de uma investigação atenta dos períodos de produção das obras. Não se sabe exatamente quando Rosalía escreveu os poemas de *Follas novas* e *En las orillas del Sar*, mas há indícios de que foram escritos muito antes do momento das publicações. Se tomamos, por exemplo, as obras em prosa publicadas ainda na juventude, vemos que o tom intimista já se faz presente, o que não justifica a divisão que outrora propusemos, embora possa ser aplicada às obras que analisamos naquela pesquisa.

Abordamos brevemente os escritos do século XVIII que contribuíram para o renascimento cultural galego e iniciaram a discussão sobre a condição da mulher na sociedade daquele momento, como Padre Feijoo, Josefa Amar e Borbón e Inés Joyes. Tratamos também dos efeitos da política linguística em vigor desde a unificação dos reinos e formação do Estado espanhol, até seu enfraquecimento, resultante da crise política e econômica da Espanha a partir das independências das colônias americanas.

Retomamos a polêmica sobre os motivos que levaram Rosalía a deixar de produzir em língua galega, destacando um trecho do artigo que pode ter gerado dita polêmica. Diferentemente do que se produziu nas outras dissertações analisadas e mesmo em alguns textos canônicos da crítica rosaliana, optamos por investigar os traços e a crítica da cultura patriarcal que vigoram tanto na polêmica como no texto de *Costumbres gallegas*. Dessas considerações, que deflagram o caráter combativo da obra de Rosalía, partimos para o projeto político provincialista de revalorização da língua e da cultura galega, como um modo de oposição ao Estado espanhol, e seus reflexos na obra da escritora. Destacamos que esse projeto se vincula ao ideal romântico, de modo que a devolução do estatuto de língua de cultura e erudição à língua galega se dá, sobretudo, por meio da poesia.

Abordamos, por fim, a emergência da poesia feminina da primeira metade do século XIX na Espanha, com bases nos estudos de Susan Kirkpatrick. Assim, recuperamos brevemente a trajetória de algumas escritoras de maior destaque, como Gertrudes de Avellaneda e Carolina Coronado. Dentre os trabalhos analisados, o nosso é único que dá espaço para a produção literária de mulheres espanholas no século XIX. Essa abordagem reflete o suporte das teorias feministas em nossa dissertação, que não se verifica nos demais trabalhos analisados. Entretanto e para além das teorias que orientaram nossa pesquisa, entendemos que não mencionar a presença de escritoras espanholas nos antecedentes dos renascimentos culturais, uma vez que essas já tiveram sua produção registrada pela historiografia literária, significa a promoção de um novo silenciamento dessas vozes. Ademais, reforçam-se as bases patriarcais de constituição do cânone literário no ocidente, como afirmam Gilbert e Gubar (2017).

Ainda no primeiro capítulo, constam as abordagens críticas da obra rosaliana desde o discurso de Emília Pardo Bazán no evento de homenagem a Rosalía. Nossa leitura a respeito desses textos, naquele momento, não difere substancialmente do que fora apresentado no capítulo 1 desta tese. Porém, cabe acrescentar que a reflexão metacrítica nos permitiu compreender o papel da crítica literária na construção do que temos chamado por paradigmas de leitura ou imagens de obras e/ou artistas. Naquele momento, já nos incomodava a tendência biografista de alguns críticos, mais evidente na confusão entre a voz autoral e a pessoa de Rosalía de Castro. A partir das leituras críticas, recuperamos ainda as origens do movimento feminista, após a Revolução Francesa no fim do século XVIII, suas bases e conflitos com o pensamento iluminista, sua importância nas discussões sobre qual era a função social da mulher e que espaços poderia ou não ocupar, bem como as diversas etapas ou ondas que caracterizam a história de desse movimento.

No campo dos Estudos Literários, abordamos duas correntes feministas que dialogam com a proposta de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1967), das feministas francesas e das feministas anglo-saxãs. As primeiras acreditam que, em linhas gerais, existe uma escrita feminina, ou seja, é possível verificar marcas textuais que comprovem a autoria feminina, porque a escrita das mulheres encontra correspondentes na própria configuração fisiológica que as diferem dos homens. Ao passo que as segundas acreditam que as diferenças fisiológicas não são capazes de interferir no processo criativo das mulheres, senão que, sendo o gênero um construto social, a escrita das mulheres se relaciona com sua perspectiva, ou seja, as mulheres ocupam posições sociais definidas, sim, por sua configuração física, no entanto, o

campo de visão que essas posições lhes garantem é que lhes servem de matéria prima para a produção de seus textos. Como representante da perspectiva teórica anglo-saxã, adotada em nossa dissertação, destacamos o estudo de Elaine Showalter sobre as escritoras inglesas do século XIX e as categorias cunhadas para classificação da obra dessas escritoras. Devemos reconhecer que essa é uma fragilidade da nossa pesquisa, pois, naquele momento, não dispúnhamos de acesso à obra de Showalter e, por isso, não conseguimos fazer o devido uso dessas categorias que se aplicam a nossa leitura do processo de autoconsciência da mulher na obra poética de Rosalía de Castro.

No segundo capítulo, intitulado “A mulher em *Cantares gallegos*”, discutimos a importância de uma leitura da obra rosaliana que transcenda o aspecto circunstancial do *Rexurdimiento* e abarque, por exemplo, o fato de que se trata de uma mulher escritora consciente da sua própria condição de gênero. Essa consciência se faz presente em sua obra por meio do tratamento estético de temas como o matrimônio, a honra e a sexualidade feminina. Para essa discussão, analisamos três poemas de *Cantares gallegos* em que a concorrência dos discursos religioso, científico e dos homens forja uma condição de inferioridade para as mulheres, e Rosalía promove, por meio de recursos estilísticos, a subversão do discurso monológico do patriarcado representado pelas vozes citadas.

No terceiro capítulo, intitulado “*Follas novas e En las orillas del Sar*: a mulher escritora”, evidenciamos as etapas de autoconsciência da mulher após os diálogos tensionais travados com a voz da religião e a voz do homem. Propomos, portanto, a análise de três poemas extraídos das obras indicadas no título do capítulo, em que se observam o processo de construção da consciência de si e do mundo na perspectiva da mulher, e o uso da metalinguagem como estratégia de representação da autoconsciência.

Nas “Considerações finais”, retomamos os temas e resultados das análises empreendidas em cada capítulo. Ressaltamos, por fim, que, apesar do processo de autoconsciência ser aplicado à análise de poemas publicados numa ordem cronológica linear, as obras de Rosalía de Castro já apresentavam uma postura de crítica à condição das mulheres em seu tempo, antes mesmo da publicação de *Cantares gallegos*. Desse modo, entendemos que a obra rosaliana ainda carece de estudos que se dediquem a resgatar as representações literárias da mulher.

A nossa dissertação pretendia oferecer ao leitor brasileiro a imagem de Rosalía de Castro, mulher e escritora. Apesar de utilizar as mesmas fontes críticas que as demais pesquisadoras, tentamos nos distanciar de uma interpretação da obra rosaliana que levasse demasiadamente em conta a sua trajetória pessoal, isto é, ler a obra como

espelho de sua vida. Isso não nos impediu de cometer alguns deslizes pelo viés do biografismo, no entanto, julgamos que nosso trabalho escapa dessa tendência comum nos estudos rosalianos. No momento de escritura de nossa dissertação, tivemos acesso apenas às traduções de Ecléa Bosi e, devemos dizer, foram de especial importância para nossas leituras dos poemas de Rosalía de Castro. Apesar da proximidade entre as línguas portuguesa, galega e castelhana, o que se impõe como diferença entre elas carrega os traços de culturas distintas, de modo que a mediação promovida pelas traduções pode propiciar o acesso a esses traços. Durante a nossa pesquisa, também tivemos acesso aos trabalhos de Sandra Márcia Pereira e de Thays Keylla de Albuquerque e, embora tenhamos analisado poemas diferentes e por trilhas teóricas também diferentes, é inegável a presença desses trabalhos na formação de nosso repertório sobre a escritora Rosalía de Castro.

A leitura minuciosa das quatro dissertações oriundas de universidades brasileiras sobre a obra rosaliana nos permite concluir que as imagens de Rosalía de Castro, forjadas pela crítica literária e pelas traduções, refletem-se nos trabalhos de crítica acadêmica no Brasil. Há uma predominância inquestionável da imagem de Rosalía, poeta galega, o que não nos surpreende, uma vez que essa é a imagem cultivada pela crítica rosaliana desde o discurso proferido por Emília Pardo Bazán, mencionado anteriormente.

Destacamos o papel fundador da tradução de Ecléa Bosi nos estudos rosalianos no Brasil. Embora sua tradução não apresente um projeto tradutório coeso, essa obra insere Rosalía de Castro no sistema literário brasileiro, sobretudo, por sua imagem de poeta galega, porém, já fornece indícios sobre a complexidade da obra rosaliana e das imagens que pode projetar. Quanto aos projetos de Ernesto Guerra da Cal e Andityas Soares de Moura Costa Matos, ainda que os trabalhos de crítica acadêmica não os mencionem, é possível estabelecer uma série de paralelos entre esses projetos de tradução e as pesquisas apresentadas aqui, seja pela tentativa de recuperar os traços da poesia medieval de língua galego-portuguesa na obra da escritora, seja pela vinculação de Rosalía ao nacionalismo galego, expresso na valorização do sentimento anti-Castela.

A imagem Rosalía Castro de Murguía, mãe e esposa está mais evidente no trabalho de Susana Álvarez Martínez, de forte tendência biografista. Não podemos afirmar que essa é uma intenção deliberada da pesquisadora, sob o risco de recorrer a explicações subjetivas e hipotéticas. Contudo, já mencionamos que há certa coerência entre o método de análise e as escolhas formais da pesquisadora. Nossa crítica à evocação de referida imagem se deve às limitações dos padrões comportamentais

atribuídos à escritora. Defini-la como uma mulher doente, frágil e cumpridora dos deveres domésticos significa aprisioná-la à lógica patriarcal que em sua obra é motivo de tantos questionamentos. Não queremos, com isso, afirmar que Rosalía de Castro não teve problemas de saúde ou negar sua condição de mãe e esposa. Nosso intuito é justamente questionar a insistente limitação das mulheres aos papéis de gênero socialmente construídos, e sua reprodução na leitura de textos literários produzidos por mulheres.

A imagem Rosalía de Castro, mulher e escritora, está mais evidente na nossa dissertação, embora seja tangenciada nos demais trabalhos. Demonstramos, ao longo desta pesquisa, que essa imagem, ainda que presente na crítica literária do fim do século XX, não dispõe do espaço devido na conformação dos estudos rosalianos no Brasil, porque tanto as traduções como a crítica acadêmica estão centradas no aspecto nacionalista de parte da obra de Rosalía de Castro. Acreditamos que esse dado se justifica pela força da crítica rosaliana canônica, originária do momento em que o tema da nacionalidade estava em voga e era mais aceitável para a pena de uma mulher que as reflexões sobre sua própria condição de gênero. Acrescentamos ainda a necessidade de investigar o processo de abertura das universidades brasileiras às teorias de análise do texto literário de orientação feminista, o que pode explicar a predominância de trabalhos sobre a literatura produzida por mulheres a partir de olhares que descartem o tortuoso caminho que percorrem para adentrar o cânone literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos esta pesquisa, partimos da ideia de que a obra de Rosalía de Castro era pouco divulgada no Brasil, principalmente os textos escritos em língua castelhana e sua produção em prosa. Entre as muitas possibilidades inexploradas da obra rosaliana, uma nos atraía sobremaneira, a tradução para o português de *En las orillas del Sar* (1993b). Naquele momento, nossa leitura dos trabalhos de Ecléa Bosi, Ernesto Guerra da Cal e Andytiás Soares de Moura Costa Matos estava apenas no início, ainda fazia parte da obrigatoriedade de consumir tudo a respeito da escritora galega que nos chegasse às mãos. Nosso desejo, então, consistia em experimentar a reescrita de Rosalía de Castro, entranhar-nos naqueles poemas e sentir-nos parte efetiva deles. Passamos dias a fio traduzindo o poema *Los que a través de sus lágrimas* e, entre os conflitos e dúvidas de tradutora principiante, sentíamos falta de um norte teórico que pautasse nosso fazer tradutório, foi aí que voltamos nosso interesse para as Teorias da Tradução.

Nossa trajetória por essas teorias nos conduziu ao entendimento da tradução como atividade crítica e criativa. Crítica, porque os procedimentos de análise do texto, tal qual fora concebido pela escritora, muito se assemelham à prática da crítica literária: pressupõem uma reflexão sobre a língua e seu uso como matéria artística. Criativa, porque seu objeto fundamental é fruto de um processo criativo e seu resultado, geralmente, pretende a produção de efeito estético num sistema literário diverso daquele a que pertence o texto de partida.

Diante disso, foi necessário avaliar as condições e ferramentas de que dispúnhamos para dar seguimento a nossa investigação. Constatamos, então, que a prática crítica nos fora permitida no universo acadêmico, ao passo que a força criativa nos fora negada desde a infância, por meio de inúmeras práticas repressoras do sistema de ensino, que não oferece espaço e incentivo a atividades de criação. Persegue-se a fruição estética a partir da leitura de textos diversos, mas a postura dos leitores é, amiúde, passiva, pois não lhes é dada a possibilidade de serem agentes desse processo, de experimentar a ficção, a musicalidade, as cores, as formas, os movimentos e tantos outros códigos e linguagens que compõem a arte. Desse modo, o tempo para a tradução de *En las orillas del Sar* seria um obstáculo implacável, e o projeto foi adiado.

Contudo, o estudo das Teorias da Tradução nos proporcionou um novo olhar da fortuna crítica rosaliana. A partir da leitura da obra de Antoine Berman (2002; 2007), Lawrence Venutti (2002) e André Lefevere (2007), compreendemos que a tradução e a

crítica literária estão intimamente unidas, concorrem na construção de identidades culturais e, assim, atuam no processo de recepção do texto deslocado do seu sistema literário de origem, por meio de paradigmas de leitura e/ou imagens cristalizadas de obras e autores. A abrangência de atuação da crítica e da tradução se justifica porque são, acima de tudo, atividades investidas de autoridade e, por isso, seus resultados têm efeito de verdade para o leitor.

A crítica rosaliana, desde os primeiros escritos, tem sido insistente na fixação do paradigma de leitura que relaciona a obra da escritora ao acervo cultural galego, fazendo-a poeta nacional da Galiza. Essa imagem não é falsa, entretanto, é limitada a publicações específicas. Dentro dessa mesma tendência, há críticas e comentários a respeito da vida pessoal de Rosalía de Castro, que alcançaram uma força tal a ponto de forjar uma imagem da escritora pautada em especulações. A distância temporal, espacial e documental nos impede de verificar a veracidade de muitas afirmações feitas, inclusive, por Manuel Murguía. Por isso, nossa postura diante dessa imagem da mulher de saúde frágil, mãe e esposa exemplar foi, no decorrer desta pesquisa, questionar qual é a relevância dessas informações para a compreensão do texto literário, que não tem compromisso nenhum com a verdade. Entendemos, assim, que a tendência excessivamente biografista de alguns críticos pouco acrescenta ao estudo da obra rosaliana, além de resultar em análises que justificam construções poéticas com base em acontecimentos da vida da autora.

A partir de 1960, com a emergência da segunda onda feminista, surgem estudos interessados em resgatar escritoras e textos silenciados pela historiografia literária. Nesse momento, a obra de Rosalía de Castro passa a ser estudada sob um novo paradigma, desvinculado do nacionalismo galego e dos padrões patriarcais. Rosalía de Castro é concebida, então, como mulher escritora e, desse modo, toda a sua obra torna-se relevante e objeto de estudo da crítica orientada por teorias feministas de análise do texto literário. Essa foi a perspectiva que adotamos em nossa dissertação de Mestrado e, de certo modo, no desenvolvimento desta tese, porque nos interessa a literatura produzida por mulheres e os embates que enfrentam para fazer valer sua voz no campo da arte.

Dispondo de reflexões acerca da tradução e da crítica literária, observamos a necessidade de um estudo sobre a própria configuração da crítica rosaliana e das traduções, bem como da presença desses gêneros críticos no modo como a obra de Rosalía de Castro é lida no Brasil. Seguimos, então, à pesquisa dos textos de ordem crítica e tradutória produzidos no Brasil e selecionamos o *corpus* analisado nesta tese. O

desafio de abordagem analítica do *corpus* se inicia na própria obra de Rosalía de Castro, por sua pluralidade de temas e gêneros assim como por sua escrita em galego e em castelhano. Compreender a totalidade da obra rosaliana é estar diante da impossibilidade de uma leitura que a limite, por exemplo, ao aspecto nacional e folclórico, porque a escritora fez sua estreia com poemas relacionados ao romantismo de Espronceda, passou pelo *Rexurdimento*, teve uma produção em prosa significativa, com quadros de costumes, novelas ao estilo folhetinesco do século XIX e uma novela fantástica, *Lieders* (CASTRO, 1993a), até o lirismo intimista e de experimentação da obra *En las orillas del Sar* (CASTRO, 1993b). Portanto, para a análise do nosso *corpus*, investigamos como os diferentes tradutores e críticos realizaram seus próprios percursos pela obra da escritora, como provaram o estrangeiro, para lembrar a metáfora de Antoine Berman (2002).

A partir da leitura dos modos de traduzir propostos por Schleiemacher (2007) e seus desdobramentos na obra de Antoine Berman (2002; 2007) e Lawrence Venutti (2002), constatamos que, na crítica e nas traduções de poemas rosalianos veiculadas no Brasil, há momentos de valorização das características que fazem o outro ser quem é, e momentos de domesticação, mesmo quando há uma intenção de ler Rosalía de Castro como a poeta galega. O exemplo mais brutal de domesticação é, certamente, a tradução de Ernesto Guerra da Cal, por reivindicar um lugar para a escritora no sistema literário lusófono e por ousar classificar sua tradução como uma “adequação linguística” da obra rosaliana, o que já pressupõe algumas camadas de violência na prova do estrangeiro.

Sobre a crítica literária acadêmica, apresentamos uma análise descritiva de quatro dissertações de mestrado, porque consideramos que esses trabalhos dispõem de mais profundidade do que os poucos artigos publicados em suplementos literários e periódicos científicos sobre a obra de Rosalía. As dissertações analisadas dialogam com a crítica rosaliana canônica e, em certa medida, reproduzem os mesmos paradigmas de leitura já fixados. A presença das traduções se faz mais evidente na dissertação de Sandra Márcia Pereira (1993) e na nossa (SILVA, 2013). Contudo, é preciso observar que os trabalhos de Susana Álvarez Martínez (2003) e Thays Keilla de Albuquerque (2011) também apresentam traços das traduções aqui discutidas, ainda que essas vinculações não sejam explícitas ou referenciadas. Acreditamos que isso acontece devido à solidez da imagem de Rosalía, poeta galega, que se impõe quase na totalidade dos trabalhos críticos. Defendemos a concepção da tradução como uma atividade crítica e, por isso, deve compor a fortuna crítica da escritora Rosalía de Castro. Isso não significa os trabalhos de Álvarez Matínez e Albuquerque não tenham profundidade

porque prescindiram das traduções, até porque ambas não têm o objetivo de dedicar-se ao estudo das traduções e, provavelmente, as pesquisadoras possuem recursos linguísticos para acessar a obra rosaliana em sua língua de origem.

O mergulho no texto do outro e sua reescrita por meio da atividade crítica e tradutória, como dissemos, pressupõe o movimento de ir em direção ao outro, retornar para si mesmo, e construir-se a partir dessa experiência de alteridade. O conteúdo mais evidente nas dissertações de mestrado sobre Rosalía de Castro e nas traduções diz respeito à construção da nação espanhola e, muitas vezes, transitam por caminhos que desconsideram os interesses particulares em jogo na cultura do outro, o que resulta numa reescrita da história, de certo modo, maniqueísta e ilusória, em que atuam mocinhos e vilões. Ainda que a distância nos permita olhar o outro de modo menos apaixonado, talvez a relação do leitor, ainda que na condição de pesquisador, com o texto literário nos impulse a assumir posições que, não necessariamente, dão conta da totalidade e das diversas perspectivas que um momento histórico e suas obras literárias possuem.

Acreditamos, portanto, que nossa hipótese inicial se confirma, pois as imagens da escritora Rosalía de Castro, construídas ao longo dos 130 anos de estudos rosalianos, incidem na conformação de um campo crítico brasileiro sobre a escritora. É certo, também, que os estudos rosalianos no Brasil, e onde quer que essa obra seja lida, são uma arena de disputa da meta da poeta, e, em sua lata absoluta, ousamos fazer caber sentidos que construímos a partir de nossa condição frente ao estrangeiro e/ou que aprendemos de outros leitores.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. **Nação e identidade no renascimento das literaturas periféricas da Espanha: a poesia de Rosalía de Castro**. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco.

ALONSO MONTERO, Xesús, Rosalía en catalán. Víctor Balaguer tradujo al catalán Castellanos de Castilla en 1868. **La Noche**, n. 29, Xaneiro, 1962.

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Susana. **Rosalía de Castro e a força do legado céltico**. 2003. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Hispânicas) Universidade Federal Fluminense.

BAKHTIN, Mikahil. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikahil. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 6 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALBOA SALGADO. Antonio. **Gallaecia nas fontes clásicas**. Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996

BALIÑAS, Carlos. A recepción popular de Rosalía. In: **Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)**. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 163-177.

BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón. Galicia e Castela: orixe, evolución e fracaso do mito anticastelán. **Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da península**. Barcelona, 2013. p. 25-38.

BARROS, José D. Assunção. Os trovadores medievais e o amor cortês: reflexões historiográficas. **Revista Aletheia**, v. 1, p. 1-15, 2008.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. 2 ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 101-119

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Marcio Seligmann-Silva. Editora Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura v I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. ed 3. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** v II. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. ed 3. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232

BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três estrelas, 2015.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou O albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCO, Carmen. A Rosalía de Bouza Brey. **Boletín Galego de Literatura**: 1992, v. 8, p. 53-60.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. Carta do Brasil. **Grial**, v. 5, n. 15, p. 103-105, 1967.

BOSI, Ecléa. Como era Rosalía?. In: CASTRO, Rosalía. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987. p. 16-19.

BOSI, Ecléa. Don Ramón e Rosalía. O Estado de São Paulo, 29 de outubro de 1966. – Suplemento literário p. 37

BOSI, Ecléa. Duas palavras sobre Rosalía. In: CASTRO, Rosalía. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987. p. 9-15.

BOUZA BREY, Fermín. Las enfermedades infantiles de Rosalía de Castro. In: ALONSO MONTERO, Xesús. **En torno a Rosalía**. Madri: Júcar, 1985.

CAGIAO VILA, Pilar. **Muller e emigración**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras linguagens: ensaios de teoria e crítica literária**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010

CANDIDO, Antonio. **Uma entrevista-aula com Antonio Candido na FLIP-2011**. O Globo. Rio de Janeiro. 06 de julho de 2011. Caderno Cultura. Disponível em:

<<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/uma-entrevista-aula-com-antonio-candido-na-flip-2011-390689.html>>. Acesso em 05 de agosto de 2017.

CARBALLO CALERO, Ricardo. Prefácio. In: CASTRO, Rosalía. **Cantares gallegos**. 10 ed. Madri: Ediciones Cátedra, 1998. p. 11-47.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Na calada do outro: silêncio, mistério e o outro na tradução. In: ESTEVES, Lenita; VERAS, Viviane. (org) **Vozes do traduzir: éticas do tradutor**. São Paulo: Humanitas, 2014, p. 67-78.

CARPEAUX, Otto Maria. Rosalía de Castro: Ecce poeta. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 1 abril 1967, p. 2.

CARREÑO, Antonio. El discurso de la tradición: los Cantares gallegos de Rosalía de Castro. In: **Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)**. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 191-200.

CASTRO, Rosalía de. **A rosa dos claustros**. Trad. Andityas Soares de Moura. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

CASTRO, Rosalía de. **Antologia poética. Cancioneiro rosaliano**. Ernesto Guerra da Cal (org.).Guimarães: Editora Guimarães, 1985.

CASTRO, Rosalía de. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993a.v.1.

CASTRO, Rosalía de. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993b.v.2.

CASTRO, Rosalía de. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987.

CASTRO, Rosalía de. **Poesias**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editorial Nós, 1966.

CERVANTES, Miguel de. **Don quijote de La Mancha**. Madri: Santillana, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Homenagem a Ecléa Bosi. **Psicologia USP**, v. 19, n. 1, p. 15-24, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. Rosalía de Castro e a alma galega. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 21 janeiro 1967, p. 6.

COLLAZO, Silvia Duarte. O estándar galego: Reintegracionismo vs. Autonomismo. **Romanica Olomucensia**, n. 26.1, p. 1-13, 2014.

COSSÍO, José María de. Rosalía. In: ALONSO MONTERO, Xesús. **En torno a Rosalía**. Madri: Júcar, 1985. p. 54-56.

COURTER, J. W.; RHODES, A. M. Historical notes on horseradish. **Economic Botany**, v. 23, n. 2, p. 156-164, 1969

CUNLIFFE, Barry. **The Celts: a very short introduction**. Oxford: OUP,2003.

DASILVA, Xosé Manuel. A tradución máis antiga dun poema de Rosalía ao portugués. **Boletín galego de literatura**, n. 31, p. 81-91, 2004.

DASILVA, Xosé Manuel. Uma tradução de Rosalía para português. In: ÁLVAREZ, ROSÁRIO Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero, Volume 2, 1999. P. 381 – 401

DASILVA, Xosé Manuel. Veinticuatro poemas de Rosalía de Castro traducidos al portugués en el siglo XIX. **Limite: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía**, n. 8, p. 239-266, 2014.

DAVIES, Catherine. A ideoloxía político-social de Rosalía: raíz do seu pesimismo existencial. In: **Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (I)**. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 299-306.

DE LA LENGUA, Real Academia et al. **Diccionario de la Lengua Española**. Disponível em: < <http://dle.rae.es> >. Acesso em: 01 de dezembro de 2017

DE PAULA, Fernanda C. Sobre geopoéticas e a condição corpo-terra. **Geograficidade.**, v. 25, n. 03, p. 2016, 2015. Disponível em: <http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/252> Acessado em: 07 de fevereiro de 2018.

DÍAZ, Nidia. **La protesta social en la obra de Rosalía de Castro**. España, 1976.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Porto: Editora Porto, 2017.

DIÉGUEZ GÓMEZ, Antonio. Psiquiatría y género: el naciente discurso médico-psiquiátrico en España y el estatuto social de la mujer. **Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría**, v. 19, n. 72, p. 637-652, 1999.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Bruxaría, oráculos e magia entre os Azande**. Trad. Eduardo Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

FALEIROS, Álvaro. Elementos para a tradução do octossílabo em português. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 71-80, 2006.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea. Rosalía de Castro y la traducción. Un análisis del papel de su obra en la evolución de la literatura española. **Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad**, v. 9, n. 1-2, p. 1--17, 2014.

FRANCO, Hilário Jr. As utopias medievais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

FREIXANES, Víctor F. *et all*. **Johán de Cangas, Martín Codax, Meendinho**: lírica medieval 1200-1350. Vigo: Xerais de Galicia, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 24, 2014.

GARCÍA NEGRO, María Pilar. Rosalía de Castro: una feminista en la sombra. **Arenal. Revista de historia de las mujeres**, v. 13, n. 2, p. 335-352, 2006.

GARCIA VEGA, Lucía. Rosalía de Castro y su hijo Adriano. Génesis y desarrollo de un poema elegíaco. **Revista de Filología Románica**, v. 30, n. 1, p. 53, 2013.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Trad. Marcos Malevezzi. 2 ed. São Paulo: Madras, 2009.

GIL, Gilberto. Metáfora. **Um Banda Um**. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1982.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Trad. Cíntia Schwantes e Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel (org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal; Editora da UFSC, 2017. p. 188-207.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX**. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madri: Ediciones Cátedra, 1998.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena; RÁBADE VILLAR, María de Cebreiro. (org) **Canon y subversión: la obra narrativa de Rosalía de Castro**. Barcelona: Icaria editorial, 2012.

GUERRA DA CAL, Ernesto. Antologia. In: CASTRO, R. **Antologia poética. Cancioneiro rosaliano**. Ernesto Guerra da Cal (org.).Guimarães: Editora Guimarães, p. 3-8, 1985.

GUERRA DA CAL, Ernesto. Apresentação. In: CASTRO, R. **Antologia poética. Cancioneiro rosaliano**. Ernesto Guerra da Cal (org.).Guimarães: Editora Guimarães, p. XI-LI, 1985.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KAHILUOTO RUDAT, Eva M. La Inmortalidad y La Tradicion Celtica en Rosalia Castro. **Spanish Language and Literature**. p. 151-174,1982.

KIRKPATRICK, Susan. Liberales y românticas. In: MORANT, Isabel (dir). **História de las mujeres en España y em América Latina (III)**. Madri: Ediciones Cátedra, 2006. p. 119-141.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O triângulo culinário. In: **Lévi-Strauss: L'Arc Documentos**. São Paulo: Editora Documentos, 1968. p. 24-34.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. **Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia**. Madri: Ediciones Akal, 2004.

- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Auroras consurgem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Fomeforte**. Belo Horizonte: Edições in vento, 2005.
- MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Lentus in umbra**. Trad. Francisco Álvarez Velasco. Gijón: Trea, 2002.
- MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Notas. In: CASTRO, Rosalía de. **A rosa dos claustros**. Trad. Andityas Soares de Moura. Belo Horizonte: Crisálida, 2004. p. 185- 206.
- MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Opressão, liberdade, beleza e xograría: a problemática construção da identidade galega na obra de Rosalía de Castro. In: CASTRO, Rosalía de. **A rosa dos claustros**. Trad. Andityas Soares de Moura. Belo Horizonte: Crisálida, 2004. p. 11-36.
- MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Os enCANTOS**. Ciclo galaico-porvençal seguido de quatro poemas-cobra. Belo Horizonte: Edições in vento, 2003.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- MAYORAL, Marina. **La poesía de Rosalía de Castro**. Madrid: Gredos, 1974.
- MILLETT, Kate. **Política sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. ed 19. São Paulo: Cultrix, 2010.
- MONTERO SANTALHA, José Martinho. A lusofonia e a língua portuguesa da Galiza: dificuldades do presente e tarefas para o futuro. **COMISSOM LINGÜÍSTICA DA AGAL. Por um galego extenso e útil: leituras da língua de além e de aquém**. Ourense: Associação Galega da Língua, p. 27-52, 2009.
- MUÑOZ PRADAS, Francisco. Boletín de la A.G.E. n.º 40 - 2005, págs. 269-310 **Geografía de la mortalidad española del siglo XIX: una exploración de sus factores determinantes I**. Universitat Autònoma de Barcelona.
- MURGUÍA, Manuel. **Diccionario de escritores gallegos**. Vigo: J. Compañel, 1862.
- MURGUÍA, Manuel. Prólogo de Manuel Murguía a la segunda edición. In: CASTRO, Rosalía. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993b. p. 445-456.
- PARDO AMADO, Diego. Manuel Murguía na recepción e fortuna crítica da obra de Rosalía. In: MALEVAL, Maria Amparo Tavares; FONTAÍÑA, Laura Tato (ors.).

Estudos Galego-Brasileiros 4: Língua, Literatura, Identidade. A Coruña: Universidade da Coruña, 2010.

PARDO BAZÁN, Emília. **Obras completas.** Madri: Administración, 1892. Vol. IX p. 21-47.

PAZ, Octávio. **Tradução:** literatura e literalidade. Edição bilíngue. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PEREIRA, Sandra Márcia. **Os fundamentos míticos da nacionalidade:** uma leitura da poesia galega de Rosalía de Castro. 1992. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Campinas.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Luis. **O pórtico poético dos seis poemas galegos de F. García Lorca.** A Coruña: Consello da cultura galega, 1998.

PÉREZ VIEJO, Tomás. **Un proyecto para España.** El País – La cuarta página. Madri. 30 de setembro de 2014.

PRIBERAM Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em 20 de setembro de 2017.

Referências bibliográficas

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro: 1960-1990.** São Paulo: Com-Arte, 1996.

REPERTORIO DAS PANDERETEIRAS DE VIDE. 2011. Disponível em: <https://issuu.com/aldeatotal/docs/libro_repertorio>. Acesso em 01 de dezembro de 2017.

RÍOS LLORET, Rosa Elena Rios. Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina:** Del siglo XIX a los umbrales del XX. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 181-206.

RODRÍGUES LÓPEZ, Xesús. **Superticiones de Galicia y preocupaciones vulgares.** Buenos Aires: Editorial Nova, 1910.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, José Manuel. Ernesto Guerra da Cal e o Brasil: um reconhecimento mútuo e frutífero. Revista Agália, n. 73-74, p. 203-205, 2003.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eládio. **Diccionario enciclopédico galego-castellano.** 1958-1961. Disponível em: <<http://sli.uvigo.es/DdD/>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2017

ROSA, Alberto Machado da. Rosalía de Castro, poeta incomprendido. In: ALONSO MONTERO, Xesús. **En torno a Rosalía.** Madri: Júcar, 1985. p. 50-52.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

- RUIZ, Alice. **Poeta ou poetisa?**. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/srHxmpKAj-w>>. Acesso em 28 de março de 2018.
- RUIZ, Ricardo Navas. El segador gallego: de Goya a Rosalía. In: **Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)**. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 475 - 480.
- RUIZ ZAPATERO, Gonzalo. Los pueblos que habitaron la península. **Ciclo Iberia antes de Roma**. Madri. 30 de novembro de 2017.
- SALGADO, Xurxo. ¿Descienden los celtas de los gallegos? **El Mundo**. Galicia. Cuaderno Historia. 15 abril 2011.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Trad. Celso Braida. **Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- SILVA, Tais Matheus da. **A mulher na obra de Rosalía de Castro: representações da voz da mulher na poesia rosaliana**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- SILVA, Tais Matheus da. **A representação da voz da mulher na poesia de Rosalía de Castro**. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Campus Araraquara.
- SILVA, Tais Matheus da. Dançar e coser: a subversão do discurso patriarcal na poesia de rosalía de castro. **Litterata-Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões** n. 3.2, 2015. p. 22-36.
- SIQUEIRA, Sonia A. **A Inquisição portuguesa e a sociedade colonial**. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida: literatura, política e tradução**. Campinas: Autores Associados, 2013.
- SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.
- SIPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Edusp. 1996.
- TRUEBA, Antonio de. **El libro de los cantares**. 6 ed. Madri: D. Leocadio Lopez, 1864.
- VALDIVIESO, Teresa. En los confines de la crítica sobre Rosalía de Castro. In: **Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)**. Santiago de Compostela: Consello da cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 1986. p. 153-162.

VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: B, S. A, 2008.

VARELLA, José Luis. **Poesia y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX**. Madrid: Gredos, 1958.

VASCONCELOS, Carolina Michäelis de (org.) **Cancioneiro da Ajuda**. Halle: Max Niemeyer, 1904.

VENUTTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VILLANUEVA, Darío. **Emilia Pardo Bazán**: El rechazo de la Real Academia Española. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

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

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

ANEXOS

ANEXO A – Rosalía no Brasil: memória de um trabalho

7

1990

ROSALIA NO BRASIL _ MEMORIA DE UM TRABALHO

ECLÉA BOSI

Anoitecia em São Paulo, e a gente que corria para casa se deteve surpresa esquecendo a pressa. Um som melancólico e solene fazia calar as buzinas e crescia entre o ruído intenso do tráfego. Era a gaita ga-
lga desfilando devagar no centro da urbe, seguida por um grupo em
trajes regionais que cantava na doce língua tão semelhante à nossa.

fuches,
O grupo entrou em uma livraria atrás da Biblioteca Municipal; ali se dispôs em semicírculo e começou a entoar em coro um poema, "Cando penso que te fu^{ches}, negra sombra que me asombras". Depois, poetas bra-
sileiros recitaram em louvor de Rosalia de Castro.

Artistas, escritores e críticos se acotovelavam no recinto, encanta-
dos com o insólito espetáculo.

Nas vitrinas, em toda parte, fitas com as cores da Galiza.

Nesse dia, há vinte anos atrás, lançava-se uma antologia bra-
sileira de Rosalia.

A autora era uma estudante, por isso é que os seus colegas em peso enchiam os dois andares da livraria, fazendo mais bulício que a própria muinheira ali dançada.

Mas essa luminosa noite rosaliana em São Paulo teve raízes obscuras que convém recordar.

Anos de trabalho

Nas montanhas de Campos de Jordão, que rescendem fortemente a pinheirais bravios, uma jovem descobre (era noite de Natal) um livro de Rosalia de Castro. Era preciso torná-la conhecida e amada no Brasil. Mãos à obra. Jordão

Começa um lento e amoroso trabalho de adaptação do texto para o português moderno.

Procurando ajuda nas Faculdades de Letras, constatou assombrada o quanto Rosalia era estranha a esses templos acadêmicos. E mesmo nos centros galegos, que só então passou a conhecer, ouviu palavras depreciativas sobre ela (como "dulzona"). A seu pedido, o Departamento de Filologia Românica fez vir da Galiza um dicionário galaico-português.

Na casa de Sérgio Buarque de Holanda, admirador atento de Rosalia, encontrou orientação segura e uma leitura paciente, rica de sugestões.

Escreveu para a conceituada revista galega Grial, onde recebeu gentil acolhida e dirimiu dúvidas. Guarda ainda, entre tantas outras, as cartas de Rodrigues Lapa, de Henriqueta Lisboa e uma inteligente missiva de Jacinto do Prado Coelho.

A bem da verdade, a autora não era novata em versões de poesia, pois já traduzira Leopardi, Ungaretti e Montale (no Suplemento de O Estado de São Paulo). Nessa nova tarefa, porém, empenhou-se com maior afeto, pois tratava-se de fazer justiça a quem merecia um lugar de eleição na sensibilidade dos brasileiros.

Preciso era ter mão leve para verter com musicalidade versos como estes da primeira e da última quadra de "Negra sombra":

Quando penso que te foste
Negra sombra que me assombras
Junto do meu travesseiro
voltas com riso de mofa

.....

Em tudo estás e és tudo,
para mim e em mim demoras,
nem me abandonarás nunca,
sombra que sempre me assombras.

Na adaptação brasileira conservou-se o termo "mofa", palavra fosca, que vai bem ao lado de "sombra".

Na última quadra, cuidou-se de tirar o excesso de tt, compensados em galego pelo "ti" mais brando ("En todo estás e ti és todo"). Em nossa língua, o "tu" seguido por "tudo" tornaria o verso pesado. O "demoras", por "moras", creio que também não turva a límpida onda sonora do verso.

Seria fácil multiplicar exemplos em que se ilustra esse artesanato que os tradutores bem conhecem.

Mais tarde, a estudiosa de Rosalia foi chamada ao curso de tradutores da Universidade de São Paulo para discutir com alunos e professores de literaturas várias o trabalho interno, a oficina secreta dos poemas, os doloridos avessos das páginas impressas.

Enfim, de tal modo foi realizada a antologia que converteu uma paixão juvenil em anos de labor.

O critério de escolha foi simples. Dois agrupamentos: no primeiro, o dos cantares da terra e do povo; no último, os poemas mais entranhadamente pessoais. Pode haver outros critérios metodológicos de seleção, mas creio que a afinidade ainda é o melhor, uma vez que

quem traduz é um fingidor
finge tão completamente
que finge que é sua a dor
a dor que o Poeta sente.

Árdua procura de editor

Rosalia era quase ignorada no Brasil, e os editores, como sabem, arrepiam-se todos ao ver chegar às suas mesas maços de poesia... Entre outros amigos, Lygia Fagundes Telles tentou influenciar corações tão duros, mas em vão,

Finalmente, deu-se o encontro com um revolucionário galego, dono de uma livraria, que fez imprimir a antologia sob a rubrica Editora Nós - Publicações Galiza Ceibe, 1966.

Alto e magríssimo, despreendido e sonhador Quixote da Galiza (era este o seu apelido em São Paulo), olhou para a moça que lhe estendia um caderno, leu os originais e decretou *a edição*.

Era um exilado político que em sua simpática livraria irradiava convicções libertárias na época mais negra da repressão brasileira: Xosé Peres de Velo.

Como havemos de vos agradecer? Não obtivestes lucro algum com vossa empresa generosa a não ser granjear leitores solidários com a causa da Galiza e da poesia.

A edição foi bem cuidada, embora tenham escapado alguns lapsos tipográficos, como sói acontecer para desespero dos escritores.

As ilustrações dos poemas e da capa são desenhos da renomada pintora Rita Rosenmayer. Na capa de Rosalia de Castro - Poesias, uma jovem de tranças mira a sua imagem nas águas:

"Que ali, mansa e sossegada,
manava uma fresca fonte
ao pé da falda do monte."

A obra foi dedicada a Cecília Meireles, música ausente, que acabara de silenciar.

Na contracapa, um belo e conciso elogio do Poeta da autoria de Jacinto do Prado Coelho.

Precedia aos poemas o ensaio "Galiza, pátria da canção", de Guilherme de Almeida, texto que o editor muito estimava.

A autora da antologia também escreveu suas "Duas palavras sobre Rosalia" para apresentá-la aos leitores brasileiros.

Lembro alguns trechos dessa apresentação que reproduzo aqui para os amigos portugueses:

"Um ano antes de sua morte, publica En las orillas del Sar, os primeiros versos modernos em língua castelhana.

Livro de estôica serenidade. Os pinheiros e o mar rutilantes aparecem no concentrado esplendor do meio dia, porque a noite que virá é definitiva.

Às margens do rio Sar, Rosalia passeia e dialoga com as plantas, as fontes e os pássaros trazendo, como em um quadro de Chagall, em seu vestido negro, pinheiros e rias.

A paisagem rosaliana espiritualiza-se.

"Esses vários caminhos da montanha
nos fundos vales caem.

Lá em cima o sun-sun dos pinhos bravos,
em baixo a doce paz."

Em baixo, amorável natureza, umidade e fina transparência dos cantares galegos. Em cima, montanhas coroadas de ermos pinheiros, alturas selvagens sobre o mar.

A paisagem ganha a secura da dor sem lágrimas.

As poesias da saudade começam uma subida geográfica e lírica. Mulheres enlutadas debruçam-se de janelas e penhas esperando a volta dos que emigraram.

E as canções pastoris vão-se afinando em cantares de amigo, como este grito de saudade expresso na mística beleza de ^{um} São João da Cruz:

" Não cuidarei dos rosais
que ele deixou nem dos pombos;
que eles sequeem como eu seco,
que eles morram como eu morro." (★)

(★)Vertemos para rosais (rosal, em português, é coletivo de roseiras) porque ficamos musicalmente presa ao verso rosaliano.

Além disso, roseira, palavra doméstica e feminina, que rodeia a casa, não tem a conotação de rosal, que é exterior, distanciado, como esse conjunto de roseiras destinado a morrer no abandono. Semanticamente, rosal traz em si o sal do olhar saudoso, e rosais os ais que se enredam em seus espinhos. Sem falar que o vento agita um rosal dentro do nome de Rosalia.

Repercussão no Brasil

Embora de pequena tiragem (mil exemplares), a obra suscitou uma onda de artigos de escritores de primeira linha em jornais e revistas, alguns mais tarde incorporados em livros (como o de Nogueira Moutinho, da Academia de Letras).

Nada mais natural que tais poemas, ainda que revelados por um trabalho modesto, despertassem ecos.

A própria autora da antologia escreveu um breve ensaio comparativo entre Valle Inclán e Rosalia (Suplemento Literário de O Estado de São Paulo).

Importante resenha que veio então à luz foi a de Otto Maria Carpeaux: "Rosalia de Castro—Ecce Poeta", início de profunda amizade entre a tradutora e o autor da História da Literatura Ocidental. Alguns anos mais tarde, Carpeaux escreverá o prefácio de outro livro seu, Leituras de Operárias (Vozes, 1972). Em "Ecce Poeta", o mestre, com a experiência de exilado político a quem o nazismo perseguira em Viena, descreve com agudeza a situação econômica da Galiza, causa da migração e desterro de seus filhos.

A crítica e professora de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, Nelly Novaes Coelho, também honrou com um ensaio a memória de Rosalia. Lembro também o comovente artigo da saudosa Helena Silveira (presidente da União Brasileira de Escritores), evocando as suas raízes galegas.

Vinte anos depois

Mas afinal o que aconteceu à estudante brasileira que tanto amou Rosalia? Posso contar alguma coisa: diplomou-se, escreveu obras no campo das ciências sociais. Hoje é professora na universidade onde estudou. Viu os filhos crescerem e as edições de seus trabalhos sucederem-se, mas teve de esperar muitos anos para um dia vir à Galiza.

Passando por Madrid, dão-lhe de troco uma nota com a efígie de Rosalia. Como os tempos mudaram! Chegara o tardo reconhecimento daquela que seria a glória da literatura de qualquer país. Guardou a nota, comovida, e pensou sorrindo: -Aposto que agora os catedráticos se apinham em torno de Rosalia...

E como tantos peregrinos que desde tempos imemoriais convergem para Santiago, os pés feridos, de cabaça e concha, também foi à catedral para a festa do Apóstolo a 25 de julho de 1986.

Ajoelhou-se onde a Via Lactea termina, na catedral queimada pelos mouros, que todo ano renasce iluminada pelas chamas. Depois, tomou o rumo de Padrón:

"Quem polas tardes caladas
Quem polas tardes serenas
Teus airinhos respirara
Quitadoirinhos de penas.

Ai, que eu fora polo vento,
ai, que viera polo aire,
ai, que te andara buscando
desde a beirinha do mar.

Iria pola alvorada,
na margem da verde ria,
junto dos pinares ermos
para ver a Rosalia.

E se enfim pudera ver-te
Ao pé da clara fontinha...

A lira se interrompeu com um soluço seco. Rara vez em Galiza ouviu falar o galego. Na casa que fôra dela, todas as marcas do seu viver cotidiano haviam sido apagadas pelo tempo. Envernizada, retocada, apesar dos cuidados do Patronato que a conserva pouco guardou de sua moradora. Correu à janela de Rosalia para avistar a veiga de Padrón, e a paisagem fôra sacrilegamente desfigurada. Pobre Galiza, ofendida por indústrias poluidoras! Topou com manifestos de "Ecoloxia", estes sim escritos em galego, protestando em todos os muros, e gritou:

- Castellanos de Castilla, respeitai a natureza galega! Não derrubeis os seus bosques, preservai suas águas e montes, suas veigas frolidas.

Não encontrou Rosalia, como pensara, ao pé da clara fontinha, mas numa passeata de jovens que invadiu a Praça da Quintana, gritando aos vivos e aos mortos, em bom galego, a sua sede de justiça, entre bandeiras vermelhas e brancoazuis.

★ ★ ★

De volta, por Lisboa, uma surpresa: encontra, na mostra de um livreiro, outra antologia de Rosalia de Castro, esta feita em Portugal. Encantada, folheia o volume e logo descobre nele uma alusão ao seu livrinho por ela ofertado ao autor em época pretérita.

A alusão é um comentário breve que não faz justiça ao trabalho brasileiro, chamado simplesmente de "tentame" e "bem intencionado".

Ainda que este modesto fosse, despertou estudos de valor. Na fortuna crítica arrolada no volume português figuram autores brasileiros, sem que se diga que foram suscitados pela antologia de Rosalia de Castro no Brasil. Procurem lê-los os leitores portugueses, porque o sentido por excelência da memória é resgatar o passado.

★ ★ ★

Vamos, porém, ao cerne da questão: a Poesia em si. Por irmãs que sejam as línguas, tarefa arriscada continua sendo trazer para o português de hoje a fala do poeta. O autor da antologia portuguesa teve que valer-se dos mesmos recursos da versão brasileira, reproduzindo, mesmo, as soluções encontradas.

Ilustramos a observação com um pequeno trecho dos Cantares Galegos (Vigo, 1863):

Campanas de Bastabales

Cando vos oyo tocar,

Mórrome de soidades.

Alō pō la mañanciña

Subo enriba dos outeiros

Lixeiriña, lixeiriña

Com'un-ha craba lixeira

Para oir das campaniñas

A batalada pirmeira

manter como esta!

A pirmeira d'alborada

Que me traem os ñiriños,

ñiriños

Por me ver mais consolada

Por me ver menos chorosa

Nas suas alas mã traen

Rebuldeira e queixumbrosa

Queixumbrosa e retembrando

Por antr'averd'espesura

Por antr'o verd'arborado

E po'la verde pradeira

Por riba da veiga llana

Rebuldeira e rebuldeira

"Ai, sinos de Bastabales,
quando vos ouço tocar,
morro-me de saudades..."

Ali pela manhãzinha
subo ao alto dos outeiros
ligeirinha, ligeirinha,

Como uma cabra ligeira
para ouvir das campaninhas
a badalada primeira.

A primeira d'alvorada
que me trazem os airinhos
por me ver mais consolada.

Por me ver menos chorosa
em suas asas me trazem
saltitante, mas queixosa.

Queixosa, mas num folguedo,
por entre a verde espessura,
por entre o verde arvoredos.

Pelo prado verdejante,
por cima da veiga lhana,
saltitante e saltitante.

(São Paulo, 1966)

"Campanas de Bastabales
quando vos oio tocar,
morro-me de soidades."

Ali pela manhãzinha
subo ao alto dos outeiros
ligeirinha, ligêirinha.

Como uma cabra ligeira
para ouvir das "campaninhas"
a badalada primeira.

A primeira da alvorada
que me trazem os arzinhos
p'ra me ver mais consolada.

P'ra me ver menos chorosa,
nas suas asas ma trazem
alvoroçada e queixosa.

Queixosa co'um tremor ledó
por entre a verde espessura
por entre o verde arvoredó.

Pelo prado verdejante
por cima da veiga plana,
saltitante, saltitante.

(Lisboa, 1986)

Como vêm os leitores, os sons das campaninhas da Galiza podem chegar a nossos ouvidos por diferentes caminhos, conservando seus belos acordes.

ANEXO B – Entrevista com Andytias Soares de Moura Costa Matos

Entrevista concedida pelo Prof. Dr. Andityas Soares de Moura Costa Matos (UFMG), para a pesquisa de doutorado “Rosalía de Castro: tradução e crítica no Brasil”

Belo Horizonte, 05 de setembro de 2017.

Tais Matheus da Silva – O Senhor poderia falar um pouco sobre a sua origem, seu percurso formativo, seu encontro com a poesia, com a tradução e a tradução da poesia. Eu vi que o senhor é de uma família de tradutores e isso me chamou a atenção.

Andityas Soares de Moura – Na realidade, não sei se eu poderia dizer que é uma família de tradutores. Meu bisavô, que é o Agenor Soares de Moura, foi tradutor profissional numa época em que não existiam tradutores profissionais, isso é engraçado... ele era um sujeito que viveu em Barbacena, uma pequena cidade no interior de Minas e ainda assim conseguiu ter contato com muita gente interessante, o Paulo Rónai por exemplo, que até o chamou para fazer uma espécie de estágio na Editora Globo quando ela estava começando em Porto Alegre, na década de 1940, e sabia fluentemente oito línguas, incluindo grego, latim e alemão que, para mim, é mais difícil que grego e latim juntos. Ele foi também o primeiro tradutor do Thomas Mann no Brasil e viveu disso, de tradução e do trabalho como professor. Depois dele tem o meu tio-avô que tem o mesmo nome, Agenor Soares de Moura, creio que Neto, enfim... e basicamente são os dois, por isso acho que não seja uma família de tradutores, mas certamente convivi desde pequeno com meu avô que gostava muito de livros, de poesia brasileira, então sempre convivi e sempre gostei. Você vê que estamos na Faculdade de Direito, eu sou professor de Filosofia do Direito, acho que é algo que não está longe da literatura, mas antes mesmo de fazer Direito eu sempre gostei de poesia e de literatura, desde bem jovem, 13-14 anos eu já lia aquelas obras obrigatórias de quem está nessa idade como Dostoievsky e por aí vai. Então sempre tive um gosto muito grande pela palavra escrita e antes mesmo de ir para a faculdade de Direito eu já tinha publicado alguns poemas. Até hoje eu publico, não com tanta vivacidade e intensidade de quando eu tinha meus 18-19 anos, mas é algo que me acompanha. Eu não fico centralizado unicamente na Filosofia do Direito não, tanto prosa como poesia brasileira e estrangeira é algo de que eu preciso constantemente para ver que vale a pena viver, porque sem literatura não tem sentido a vida.

E nesse percurso que privilegia especificamente, digamos a tradução latina, hispano-americana e latino-americana, eu me deparei em certo momento, não vou saber te dizer quando exatamente, com a poesia da Rosalía de Castro. Eu já gostava e conhecia os trovadores galaico portugueses, aqueles nossos primeiros poetas, os sujeitos que criaram basicamente a língua portuguesa, que deram a forma literária lá pelos idos do século XII, e aquilo me encantava e ainda encanta muito. Inclusive, tenho um livro de poemas em homenagem aos trovadores galaico portugueses que eu tento escrever em galego antigo. Essa coisa da língua antiga, dessa originalidade, dessa cumplicidade, inclusive, do português com o galego, aliás, o português nasce do galego, era algo que me encantava muito, mas até então eu tinha tido contato com os trovadores galaico portugueses e me lembro razoavelmente bem que foi num livro de tradução de vários poetas, da editora da UFMG...

Tais Matheus da Silva– da Henriqueta Lisboa.

Andityas Soares de Moura– Isso, Henriqueta Lisboa, e foi nesse livro que me deparei com a Rosalía pela primeira vez e fiquei impressionado com os poemas dela, com a sonoridade, com o ritmo, com as imagens, com o contexto. A gente tem sempre que lembrar que a Rosalía é uma poeta que se põe no que poderíamos chamar de uma tradição dos oprimidos, os galegos eram e são a nação mais oprimida desse Estado multinacional que é a Espanha. Na época dela, para fazermos uma comparação com os nordestinos que são vistos como os mais pobres e os mais “atrasados” do Brasil, na Espanha seria a Galiza, então sempre sofreram preconceito e essa coisa dela tentar e conseguir dar um status literário para a língua galega, para retomar a língua, inclusive lembrando suas raízes galaico-portuguesas isso me encantou muito. Tinham dois poemas que a Henriqueta Lisboa traduziu, aí comecei a tentar encontrar, porque não era tão fácil, não tinha internet com tanta facilidade igual hoje, tomei contato com alguns livros e me apaixonei por aquilo, assim como me apaixonei pela literatura galaico portuguesa trovadoresca, aquela do século XII-XIII, também me apaixonei pela Rosalía e comecei nessa empreitada que hoje não sei se eu faria de novo da forma como fiz, mas tentei começar a traduzir os poemas dela. Uma das questões que as pessoas sempre colocam quando eu falo sobre esse encontro é: será que é preciso traduzir os poemas da Rosalía? Será que nós leitores de português não damos conta de ler no galego original?

Eu me fiz essa pergunta, quer dizer, quando eu estava lendo, porque eu falo espanhol, então para mim é um pouco mais tranquilo ler a Rosalía no original, especialmente no galego dela que era um galego que, por não estar normalizado ainda, aliás, até hoje o galego não está cem por cento normalizado, tem diversas variantes, existe uma versão oficial da Academia Galega, mas ninguém aceita como a versão única. O fato é que ela lançava mão de muitos castelhanismos até para tentar dar sentido a algo que não existia no galego, que se perdeu como uma língua de cultura, então, eu pensava em Lorca, Neruda e me questionava se teríamos que fazer isso com um autor galego e naquele momento. Não me lembro exatamente quando foi lançado o livro.

Tais Matheus da Silva – É de 2004.

Andityas Soares de Moura – 2004. Ele começou a ser pensado muito tempo antes, pelo menos 2001, passando uns dois ou três anos gravitando pelas editoras até encontrar uma que aceitasse publicar, uma vez que não era um projeto, digamos, muito comercial. O fato é que eu respondi para mim mesmo que era necessário sim. Apesar de o galego ser a fonte do português, a mãe do português, não só a questão de serem duas línguas diferentes, o galego não é dialeto nem o português... o tempo histórico de pensar que os *Cantares gallegos* é de 1863 se não me falha a memória, *Follas novas* é de 1885

Tais Matheus da Silva – 1880

Andityas Soares de Moura – 1880. Pois então, esse tempo histórico cria uma espécie de distância, de dificuldade. Há termos que a Rosalía usa que são muito fáceis e poemas que são muito fáceis da gente ler e tem outros que são praticamente impossíveis, porque são termos da cultura camponesa galega, são arcaísmos para nós da língua portuguesa. Eu aprendi muito português traduzindo a Rosalía, na realidade, “Que palavra é essa?”, então eu olhava no dicionário de galego, na verdade galego-espanhol, naquela época não tive acesso a nenhum dicionário de galego-português-galego, hoje sim... Eu via a palavra em espanhol e tinha a ideia de olhar no dicionário de português mais antigo e tinha a palavra, exatamente como a palavra que existia no galego existia também no português e palavras que eu nunca tinha visto na vida nem nos autores que normalmente leio, palavras que são tidas como arcaicas no português de hoje, eram palavras que ela utilizava. Então, a distância temporal, a especificidade do discurso dela, o fato do

galego ser uma outra língua, são elementos que me animaram a traduzir a Rosalía e que foi uma tradução, em muitos momentos, não é uma tradução poética, porque não tem como manter a métrica e a rima. Paradoxalmente isso é muito mais fácil quando você tem uma língua muito diferente da sua. Quando você vai traduzir do inglês para o português ou do alemão para o português ou até do francês, se reconstrói o poema, você pode criar uma outra métrica, um outro sistema rítmico, como Augusto de Campos faz muito bem, mas quando é uma língua muito próxima, às vezes um monossílabo, que existe em castelhano ou que existe em galego mas que não existe em português, vai te impedir de construir qualquer coisa a não ser que você destrua o poema e aí vai ficar uma coisa ridícula, porque você vai reescrever uma coisa que está quase na sua língua. Então eu tento fazer uma tradução, mas uma tradução literal, não uma tradução poética. Você percebe, principalmente nos *Cantares gallegos*, os poemas são, praticamente todos eles, metricamente muito bem construídos e eu nunca tive a pretensão de reconstruir isso, tanto é que a edição foi bilíngue. A minha ideia efetiva era que a pessoa lesse em galego e, se tivesse dúvida, batesse o olho na tradução. Não foi a ideia colocar a tradução em primeiro plano e sim colocar a Rosalía em primeiro plano, porque eu achava e ainda acho um absurdo as pessoas não conhecerem a obra dela. E não conhecem. Acho que hoje mais, um pouco mais do que há dez ou mais de dez anos atrás, quando foi lançado esse livro. Já tinha o livro da Ecléa, mas você sabe que está esgotado há anos. Ela apareceu em muitas antologias depois disso, em antologias espanholas ou galegas. Tem uma antologia que é muito interessante, não sei se você conhece, do Fabio Aristimunho

Tais Matheus da Silva – Não conheço.

Andityas Soares de Moura – Dá uma olhada depois. Ele fez quatro livrinhos para aquela coleção da Hedra, “Poesia espanhola”, antologia da poesia espanhola e cada volume é para uma expressão linguística, castelhano, catalão, basco e para o galego. E do galego ele traduziu vários e uns cinco ou seis da Rosalía, acho até que é uma coisa interessante para sua tese saber que existe essa tradução ainda que seja bem amostral mesmo.

Então eu me dei assim uma espécie de missão, de fazer a Rosalía ter, pelo menos, um livro disponível dela no Brasil, porque não existia. Acho que essa tradução cumpriu bem naquele momento essa missão. Estive na Galiza e acabei conhecendo alguns escritores galegos e hoje tenho uma relação boa com vários poetas e intelectuais galegos

por conta da Rosalía que me abriu as portas tanto da Galiza quanto da minha própria língua, que passei a compreender melhor, vivenciar melhor e entender melhor o português a partir do galego. O que eu acho muito natural, porque o galego é a nossa origem remota.

Tais Matheus da Silva – Na sua fala o senhor já tocou em vários pontos interessantes, então, vamos retomar aqui. Você começa a falar sobre uma tradição de oprimidos e *A Rosa dos Claustros* é dedicada aos oprimidos e isso me chamou muito a atenção, porque de certa maneira toda obra da Rosalía de Castro é a expressão dos indivíduos subalternos e eu me pergunto se este é um ponto de contato entre a Rosalía e você como tradutor e porque não dizer, um encontro com a Ecléa Bosi.

Andityas Soares de Moura – É, essa questão vai muito além do que eu indaguei como a cultura galega, porque quando você escolhe traduzir um poeta, ele tem que te dizer alguma coisa para além da simples beleza das criações verbais dele. Eu traduzi três poetas na minha vida com intensidade, sem contar um ou outro que usamos para treinar, mas todos os três foram ultra comprometidos com o que você está chamando de subalternidade e eu prefiro usar essa expressão “oprimidos”, que é do Walter Benjamin, um autor que eu trabalho atualmente na Filosofia do Direito. É curioso como os interesses vão migrando de uma área para outra, mas permanece uma espécie de raiz ou essência, que não é um nome que gosto... mas um interesse central. Benjamin tem esse texto belíssimo que são *As Teses Sobre o Conceito de História* e lá na tese oitava ele usa essa expressão “tradição dos oprimidos”, que nos ensina que o estado de exceção é a regra, ou seja, essa ideia de que o estado de exceção, que está muito em voga hoje em dia no Brasil, o que é uma bobagem, porque o Estado sempre foi de exceção dependendo de onde você olha. Se você se puser na posição dos oprimidos, vai ver que sempre houve massacres, guerras, desigualdades, dor, e eu acho que a literatura, por um lado, e a filosofia, por outro lado, especialmente a Filosofia do Direito, que é minha disciplina hoje em dia como professor e pesquisador, não podemos fechar os olhos para essa realidade. Então, a Rosalía me fez ver isso com muita clareza. Os poemas dela são poemas que podem ser classificados como poesia social. Os galegos adoram essas classificações, poesia lírica, poesia social e isso vêm dos próprios trovadores, das cantigas de maldizer, das cantigas de amor, de amigo, enfim, ela é tida como uma poeta social. Eu acho que é mais que isso. Existe uma metafísica da dor e do abandono na

Rosalía que é muito forte e isso vem também da condição de galega, ou seja, de uma palavra que até na nossa língua tem um sentido pejorativo, talvez hoje em dia não mais, mas vários autores que eu pesquisei mostraram que, no começo do século XX, final do século XIX, com a migração galega para as Américas, galego era uma espécie de xingamento, uma palavra pejorativa. Você tem essa marca, de fazer parte da nação mais submetida à Espanha e a marca também do feminino. É raríssimo você ter uma mulher como a poeta nacional de um país. Acho que eu até falo isso, não sei se nesse livro ou num texto sobre a Rosalía que escrevi. Toda língua tem seus poetas nacionais, o português tem o Camões, o alemão tem o Goethe, o inglês tem o Shakespeare, o castelhano tem o Cervantes, o italiano tem o Dante e a Galiza é a única que me lembro de ter uma mulher como poeta nacional. Eles comemoram o dia das letras galegas, inclusive, no dia do lançamento dos *Cantares gallegos*. Essa questão do feminino, apesar de não ser um tema, digamos assim, central naquele momento, não podemos falar em movimento feminista na Galícia no século XIX, é uma nação ainda muito atrasada para os padrões europeus, onde se começava a pensar na especificidade da expressão feminina, acho inevitável a Rosalía estar sujeita a duas opressões ao mesmo tempo, que é um tema que a gente trabalha também no campo do Direto, essa espécie não de equivalências, mas de intercessões entre opressões. Ela estava em dois locais ao mesmo tempo e sofria um fardo negativo, o que tem muito a ver com a Ecléa Bosi também, com o trabalho dela como acadêmica e a tradução da Rosalía. Essa visibilidade de uma poesia especificamente gestada num contexto de opressão de gênero e nacionalidade, acho que é um elemento que pode ligar, de maneiras diferentes, nosso interesse pela Rosalía. Claro que meu interesse inicial surgiu puramente pela estética. O galego é uma língua que me encanta, a sonoridade me encanta, mas depois eu vi que tinham outras coisas por trás disso e fui mergulhar e hoje é uma realidade que faz parte do meu horizonte intelectual, a literatura galega. O espanhol em geral e a literatura galega.

Tais Matheus da Silva – Na introdução da sua tradução tem alguns critérios que foram utilizados para a seleção dos poemas e já se apresenta a escolha de poemas dos *Cantares* e de *Follas novas*. Eu gostaria de saber qual foi o primeiro contato com uma poesia da Rosalía de Castro, se já se deu nessa primeira poesia de língua galega e a sua relação com a obra da Rosalía, ausente aqui na sua tradução, a poesia em castelhano e a prosa seja em castelhano ou galego.

Andityas Soares de Moura – Essa primeira questão já toquei nela, o primeiro contato mesmo foi a tradução de dois poemas, acho que lembro, o cantar 36 e o outro não sei se é o 8, mas enfim, são dois poemas que a Henriqueta Lisboa traduziu, alias é uma tradução que eu gosto apesar de ter alguns probleminhas. Logo depois eu já consegui – com muita dificuldade – os *Cantares gallegos*, a obra original em galego, uma edição contemporânea, dos anos 2000, e comecei a ler em galego mesmo, só encontrei um ano, um ano e meio depois a tradução da Ecléa Bosi. Eu nem sabia, como te disse, naquela época, eu não tinha acesso à internet e nem existia internet fácil como se tem hoje pelo celular, nem sabia que existia o livro da Ecléa Bosi, demorei a consegui-lo também, comprei num sebo (também não existia Estante Virtual, que facilita muito). Então, digamos, saber quem é a Rosalía fiquei sabendo graças a esse livro da Henriqueta, mas logo depois eu passei para o original e lendo e relendo o livro, *Cantares gallegos* e o *Follas novas* – os *Cantares gallegos* para mim – não gosto de hierarquizar “qual é o melhor” –, mas para mim, é o melhor, é o que eu mais gosto, é o que mais se aproxima também dos cantares dos trovadores medievais que é uma coisa que me encanta. Desde o primeiro momento eu comecei a ler aquilo e fui me encantando e surgiu esse desejo de traduzir. Acabei falando e não terminei... São os três autores poetas que eu traduzi. Para mim não faz sentido se não traduzisse poetas que eu gosto. Poetas clássicos que eu gosto, como Rimbaud, tem zilhões de traduções muito boas que eu não ousou fazer melhor, mas Rosalía não tinha, na minha cabeça, nenhuma, e depois eu descobri a Ecléa Bosi, que também tem um *corpus* muito limitado, o *corpus*, muito pequeno, são poucos poemas se formos pensar.

Um poeta, não sei se você conhece, mas vale muito a pena, Juan Gelman, um argentino que também não tinha nada em português, um poeta super importante que teve um papel destacado na resistência contra a ditadura na Argentina, além de ser um magnífico poeta, morreu agora há uns dois ou três anos atrás e teve que ser reconhecido. Não que prêmio seja importante, mas indica alguma coisa, o Premio Reina Sofia indica as melhores obras poéticas em castelhano, ele ganhou, e um poeta catalão que também se envolveu com muita intensidade na luta contra o franquismo que é o Joan Brossa. São os três poetas que eu mais traduzi. O Brossa eu nunca lancei nenhum livro dele, mas há várias revistas com traduções minhas. O Gelman tem três traduções, uma em coautoria com um poeta também, o Leonardo Gonçalves, e dois outros solo. E a Rosalía tem essa pequena antologia que você conhece que é *A Rosa dos Claustros*. Então, todos esses

poetas, primeiro, a qualidade estética deles é inegável. Eu não conseguiria traduzir algo simplesmente pelo viés social ou de denúncia, mas que não tenha qualidade estética, eu não aguentaria fazer. É um trabalho gratuito o de tradutor, você não ganha nada com isso, é só pelo prazer de estar lidando com aquele texto. Então, pra um primeiro momento é o prazer estético, das imagens. Num segundo momento esse poeta tem que dizer alguma coisa para além da forma. Eu acho que esses três, tanto o Gelman quanto o Brossa, contemporâneos, o Brossa morreu nos anos de 1990, e a Rosalía, digamos, clássica, são elementos importantes para mim.

Quanto à obra em castelhano da Rosalía, dividindo em dois, a poética e a em prosa, que aí também tem galego em prosa, eu te confesso que os poemas em castelhano dela não me falam muita coisa e aí você vê como a forma e o conteúdo não são realidades separadas. Me parece que quando ela se dedica a escrever um poema em galego, a verdade poética que surge dali é mais intensa. Eu sei que ela tem grandes poemas em castelhano, mas o meu objetivo era entrar no mundo da Galiza. A Rosalía foi uma porta, os trovadores outra porta, outro autor que talvez você não conheça, que é um poeta vivo, contemporâneo, galego, que se chama Xosé Lois Garcia, é outra porta, todas elas muito diferentes, mas eu quis participar de alguma maneira dessa cultura galega, então, não tinha muito sentido traduzir os poemas castelhanos e mais ou menos o mesmo vale para a prosa. Primeiro que a prosa me parece mais legível do que o poema, a prosa galega não sei se demandaria tradução, talvez pela questão do tempo, dos arcaísmos que ela usa, sim. Eu li os livros de prosa dela, mas apenas como um elemento que vai me dar mais características, mais dimensões de quem era a artista, a escritora Rosalía de Castro, não como algo que eu queira traduzir. Não que não seja importante, mas não me dava vontade, prazer mesmo de traduzir aquilo. São os poemas que me falavam alguma coisa. Então, conheço porque é quase meu dever de ofício. Se eu escrever um livro sobre a Rosalía eu tenho que saber mais ou menos por onde ela andou. Mas a prosa não tem a força dos poemas, inclusive acho as obras em prosa bastante convencionais, não tem a originalidade, a força e o apelo dos poemas. Não é algo que eu frequentei não. Li uma vez, não mais do que isso, simplesmente para conhecer e para não ficar boiando no universo intelectual dela. Mas com o que eu me identifiquei efetivamente, com intensidade, foi com os dois livros, *Cantares gallegos* e *Follas novas*.

Tais Matheus da Silva – O Senhor acredita que há dois projetos estéticos na obra da Rosalía, um projeto galego e um projeto castelhano?

Andityas Soares de Moura – Um projeto castelhano... você que pode me falar mais. Diga, esclareça sua pergunta. O galego é muito claro, uma reafirmação. Por vários séculos o galego nem existia como língua de cultura, foi impedido, a Rosalia é a que inaugura esse movimento, o *Rexurdimento*. Sem dúvida há um projeto de afirmação de uma cultura, mais que uma poesia, é interessante, a poesia é o ponto alto, para mim, de uma cultura, especialmente porque ela não serve para nada, igual à filosofia. O que não serve para nada é o revolucionário no mundo que a gente vive hoje, onde tudo tem um sentido, um preço, uma quantidade. Aquilo que não serve para nada é o ponto alto da cultura. Mas ela tinha um projeto, com as limitações do século XIX, com as limitações de um protorromantismo, de reafirmar a cultura galega. Não é à toa que ela foi casada com o Manuel Murguía que era também um grande intelectual galego, não era poeta propriamente dito, já escreveu alguns versos, mas era um estudioso, um historiador, um sujeito que tentava retomar a partir de um ponto de vista científico naquela época, a cultura e a nacionalidade galega. Há um projeto de reafirmação, reconfiguração ou de afirmação da cultura galega na Rosalía. Um projeto castelhano, não sei. Ela é muito crítica com relação à dominação castelhana que se impõe aos galegos, por mais que tenha lançado mão da língua castelhana não parece que surge daí um projeto positivo com relação ao castelhano, à cultura e nacionalidade castelhana. Pelo menos nos poemas, ela mantém uma relação que é de conhecimento, digamos, do inimigo. Na Filosofia do Direito, tem um autor que não é muito recomendado em termos políticos, mas em termos intelectuais sim, que é um autor alemão dos anos 1930, foi do partido nazista numa certa época (ninguém recorda bem dele por isso), Carl Schmitt que tem uma teoria fantástica, a teoria do amigo/inimigo, que diz que você se constrói com base no seu inimigo, você se dá sentido exatamente diante de algo que você não quer ser, então, é uma questão de identidade, de identificação. Eu vi isso muito na Rosalía, ela descreve as características negativas dos castelhanos que são duros, egoístas, violentos, imperialistas (não que ela usasse esta última palavra), mas ela vai colocando as características em vários poemas muito famosos nos *Cantares gallegos* para logo depois, num movimento especular dizer “nós, galegos, não somos assim”, se ali tem deserto, nós temos rios, fontes; se lá há um poder político centralizado e dominador, aqui somos ao contrário, dominados; se lá é o centro, aqui somos a periferia que vai se definindo a partir do centro. Com um detalhe: tentando sempre apontar para um momento, que é utópico. A poesia tem que recuperar essa dimensão utópica, ela perdeu

isso hoje em dia, mas que é um momento utópico de quebrar essa distinção de centro-periferia. Isso aparece muito timidamente. A Rosalía, na minha leitura, é uma poeta mais do lamento mesmo, dizendo “olha o que vocês estão fazendo com a gente”, “olha o que está acontecendo”, ela não é uma poeta, como por exemplo aqueles galegos da geração dos anos 1950/60 mergulhada no franquismo, que é mais uma opressão adicional, poetas como Celso Emílio Ferreiro que escreveu *Longa Noite de Pedra*, ele denuncia a situação de opressão da Galiza, de opressão da Espanha como um todo com o franquismo e lança, digamos assim, possibilidades éticas e estéticas de superar isso. Ele acha que é possível e de alguma maneira foi, talvez não como ele queria. Ele acha que é possível quebrar essa distinção centro-periferia enquanto a Rosalía naturaliza um pouco essa distinção até para tornar mais lamentoso mesmo o verso dela, mais solitário. Eu vejo isso muito nela e é algo que me impressionou quando eu li os dois livros, um depois do outro. Mas eu queria ouvir você. Você acha que tem um projeto castelhano?

Tais Matheus da Silva – Eu acredito que há um projeto estético que se dá em língua castelhana na obra dela que dialoga com esse projeto em língua galega, mas que se afasta da Galiza geográfica, localizada, datada, mas ainda uma Galiza universal. Eu entendo que ela também busca essa Galiza universal na sua obra em castelhano, mais notadamente em *En las orillas del Sar*, porque na prosa, me parece que ela discute outros temas que são tangenciados em *Cantares gallegos* já, mas que ela aprofunda e tem todas as possibilidades da prosa, da expressão em prosa que a poesia não comporta ou que acontece de uma outra maneira. Eu gosto muito de *El caballero de las botas azules*. É muito interessante a discussão que ela faz ali. Me encanta essa personagem central que me lembra muito o Orlando da Virginia Wolf. Ele é um personagem um pouco andrógono, embora ela não utilize esse termo e é uma crítica dura ao mercado editorial, aos críticos literários e aos próprios escritores e isso me chamou muito a atenção e, como você tocou nesse ponto na sua fala inicial e eu gostaria também de falar um pouco disso. Talvez possamos deixar para o final, porque esse não é um assunto tão prazeroso como a poesia. Mas ainda pensando em um projeto estético na poesia, eu queria te perguntar, como poeta, tradutor e tradutor de poesia, como você entende essas expressões da poesia, da tradução e da tradução da poesia, se há convergências na criação poética e na tradução de poesia.

Andityas Soares de Moura– Eu acho que as duas atividades estão muito ligadas. A tradução de poesia e a escrita de poesia, chega a um certo limiar que você não consegue mais separar as duas coisas com clareza. Podemos citar milhões de exemplos, tanto antigos como contemporâneos, de poetas que são também tradutores. A poesia tem essa característica de ser uma arte formal, uma arte puramente da forma, ou seja, de certa língua que você conhece, mas que transcende essa forma e aponta para a possibilidade de comunicação, que é a linguagem cotidiana ou até mesmo a linguagem da prosa que é muito diária e a da poesia é mais noturna como diz o Octávio Paz, que é um exemplo de um bom tradutor que é um bom poeta. A poesia te leva a tentar conhecer outras realidades e a tradução de poesia acaba sendo uma via privilegiada. Eu, por exemplo, aprendi muito traduzindo, tanto no sentido técnico de aprender bem uma língua, de entender os jogos que essa língua tem, as fissuras, os pontos cegos, quando você pensa “isso nunca vai ser traduzido”, “eu nunca vou conseguir traduzir isso para o português”, aí vem o Gelman por exemplo, que não é um teórico, mas escreveu alguns livrinhos interessantes em prosa sobre poesia e ele dizia assim sobre tradução de poesia: “Não é possível a tradução de poesia. O que é possível é você olhar, mirar a beleza em outra língua e criar outra na sua língua vagamente inspirada por aquela”. Claro que não é tão simples assim. É um poeta falando sobre tradução de poesia, mas existe um quê de intraduzível inclusive na língua portuguesa. Se eu pegar um poema do Drummond, posso querer fazer um pastiche do poema, querer escrever igual ao Drummond ou igual ao Fernando Pessoa ou qualquer outro que a gente imaginar e isso não vai ser traduzido de forma nenhuma. Agora, outras coisas são traduzíveis, outras dimensões são traduzíveis. Acaba que o seu fazer poético depende de quem você está lendo no momento e quando está lendo intensamente. Rosalía, chegava um momento que eu estava traduzindo mesmo e ficava horas e horas, umas 6-7 horas por dia lendo só em galego, só Rosalía, só pessoas e autores que giram em torno dela, da época, como contemporâneos. Inevitavelmente sua dicção vai mudando. Pena que eu não trouxe, mas vou te mandar depois um livrinho de poemas galegos que eu escrevi impressionado por essa vivência. Acho que isso acontece naturalmente. Quando eu estava traduzindo também o Gelman, as imagens, sem ser necessariamente um plágio ou é um plágio na medida da possibilidade da honestidade, é um mergulho num universo intelectual que você escolhe para si. Às vezes me pego em algo que escrevi que parece do Gelman e penso “que bom que está parecendo”, porque a forma como eles usam a língua, as figuras, as imagens, a sonoridade, os temas talvez nem tanto, e quando você vai traduzir

tem que desmontar o poema na sua cabeça. Ainda que isso possa ser mais fácil em alguns momentos com o galego do que com alemão ou grego antigo, o procedimento é mais ou menos o mesmo, você tem que desmontar e entender aquela engrenagem e, na medida em que você vê a engrenagem, você se dá mais algumas possibilidades de criação. Eu sempre pensei as duas atividades como coextensivas, uma alimenta a outra, a tradução, especialmente de poesia, que é algo prazeroso de se fazer, difícil, mas prazeroso, não é como tradução em prosa, que também já traduzi bastante, inclusive da minha área de trabalho que é Filosofia, uma chatice. Muito chato o verso em prosa na minha visão. A poesia não, a poesia é quase como se você estivesse reescrevendo o poema, você está lidando com um universo muito específico e que demanda certo alinhamento espiritual. Eu nunca traduziria um poeta que eu não gosto, não conseguiria. Traduziria literalmente se fosse necessário para alguma coisa, mas dedicar anos e anos a um poeta que não me diz nada, não... A poesia tem algo a mais que eu não sei explicar, não sei se é uma sobrevivência do romantismo em mim, mas a poesia, tanto a tradução quanto a escrita, tem uma dimensão que não é racionalizável, que não é quantificável, que tem a ver diretamente com autenticidade, autenticidade da palavra. O que a gente, mais uma vez, está perdendo no mundo de hoje.

Tais Matheus da Silva – Nessa conexão espiritual entre criação poética e tradução de poesia, a gente se defronta às vezes com algumas traduções que nem sempre concordamos, como você colocou que gosta muito da tradução da Henriqueta embora tenha alguns probleminhas. Em que consiste esses problemas na tradução, não na tradução específica da Henriqueta, e outra pergunta que vai na esteira desta, você afirma que algumas poesias rosalianas na introdução da *Rosa dos Claustros*, não respeitam os textos originais e são transcritas muitas vezes no galego moderno o que de cara já é uma tradução e retira a Rosalia do seu lugar. Eu gostaria de ouvi-lo sobre a sua relação com seu próprio texto poético e com o texto poético do outro e como essa relação implica, na sua visão, numa concepção de uma ética na tradução e poderíamos pensar se há limites ou não para a autonomia do tradutor na manipulação do texto.

Andityas Soares de Moura – Dá para discutirmos essa última questão por horas e horas, então vou tentar ser breve.

Tais Matheus da Silva – Não, não seja breve!

Andityas Soares de Moura – Porque eu gosto muito da questão. Na realidade, acho que de início temos que ver quais são os limites que nos auto-impomos. Autonomia é uma palavra importante porque tem a ver com a regra que você mesmo põe para si, o *nómos*. Como eu fiz lá na *Rosa dos Claustros*: em algum momento da introdução inicial, eu disse “não vou fazer uma tradução poética, se é isso que vocês procuram, não é esse o livro”, pelo que te disse, não acho possível fazer tradução poética de línguas próximas, a não ser que você faça uma reescrita muito intensa, uma paródia, um pastiche, o que não era meu objetivo. Então segunda coisa que temos que saber: é uma tradução literal? É uma tradução meramente informativa? É uma tradução poética? É uma transcrição? – para usar o termo dos irmãos Campos. Ótimo! Você pega lá, por exemplo, as traduções do Haroldo de Campos dos primeiros livros da *Bíblia*, do *Pentateuco*, aquilo não são os livros da *Bíblia*, é maravilhoso, mas são poemas do Haroldo de Campos vagamente inspirados na *Bíblia*. É preciso então entender qual é o objetivo inicial, que pode até mudar no decorrer do trabalho, mas sempre vai ter um objetivo inicial que vai de alguma forma determinar suas escolhas. E aí, um dos defeitos que eu vejo em tradução é exatamente a confusão, alguém que se propõe a fazer uma tradução poética e faz uma tradução literal ou o contrário. O que me irrita muitas vezes na tradução é esse contraditório, me irrita o servilismo total ao autor, a tentativa de transpor um poema exatamente para outra língua, que eu acho iluminista e, portanto, sem sentido. É impossível, mesmo com o galego, imagina em outras línguas... Ou há uma liberdade muito ampla que acaba colocando palavras na boca do autor que não estão ali, nas ideias e nos conceitos. Às vezes eu posso simplesmente não gostar do efeito estético. Se você for traduzir um cara como o Paul Valéry ou o Mallarmé, que são dois exemplos extremos, são caras que escrevem sonetos que são absolutamente milimétricos em termos de forma... aí você quer fazer uma tradução poética disso em português, faça também um soneto milimétrico em termos de forma, também em português, aí você vai ser obrigado a usar uma palavra x ou y para fechar um decassílabo, por exemplo. Pode ser feio esteticamente, eu posso pensar numa palavra melhor, posso não gostar do efeito sonoro que ela deu no poema, mas naquela proposta de transcriar ou recriar um poema complexo na língua de origem para a língua de chegada, era aquilo que cabia, então... não é exatamente o mau gosto ou bom gosto dos tradutores ao substituir palavras ou expressões que me irrita, mas certa infidelidade ao autor ao dizer coisas que ele não disse ou deixar de dizer outras, porque é como você bem disse, é uma questão ética,

tradução sempre foi uma questão ética e tem a ver com uma questão muito mais ampla que inclusive eu estudo na Filosofia do Direito, que é a representação. O tradutor acaba sendo um representante do autor, malgrado todas as diferenças. Quer queira quer não, *A Rosa dos Claustros* é uma representação da Rosalía de Castro em língua portuguesa, que ela não pediu essa representação, que ela não consentiu, fica muito mais simples quando o autor está vivo e aí ele pode consentir, participar disso. A experiência que eu tive de traduzir poetas vivos e aí, por exemplo, trocar e-mails todo dia, “o que você quis dizer com isso? O que é essa palavra? não achei no dicionário” – “isso é coisa lá da minha terra, no interior da Espanha, uma gíria”. Então, tive um contato intenso com autores vivos e também tive a experiência contrária, de traduzirem os meus poemas para o castelhano e para o francês e conversar com os tradutores e dizer “eu não gostei disso, dessa tradução, porque a imagem que você passou não é aquela que eu tinha em mente”, fica muito mais fácil, é como se fosse uma representação consentida, “democrática”, para colocar assim em termos políticos. Agora, a representação que eu faço da Rosalía não é consentida e essa é uma das questões que me levou a fazer uma tradução literal naquele momento, 2004, quando o livro saiu (2001 foi quando eu comecei a trabalhar nisso). Então, o Walter Benjamin, mais uma vez, é um cara muito importante tanto para sua área como para a minha, Literatura e Filosofia do Direito. Ele tem um texto, na verdade vários, em que ele pensa o problema da tradução e lança aquela ideia de que – a gente nunca sabe quando ele está sendo irônico ou sério – da ideia de uma língua pré-babélica, uma língua que existiria antes da queda dos homens no mundo separador da linguagem técnica, da linguagem das ciências, da linguagem da filosofia e da linguagem do dia a dia que perdeu o viço, que perdeu força e intensidade, que é a linguagem que serve para operar o mundo da política e da economia, o mundo da dominação, mas antes disso ele põe a imagem de uma linguagem pré-babélica, anterior à queda, anterior à separação e ele diz que cada tradução que é feita nos aproxima utopicamente dessa linguagem originária. Cada esforço de tradução, ou seja, cada esforço de compreensão, cada esforço de passagem de uma língua para outra, de uma cultura para outra nos leva um pouco mais para esse momento imaginário de uma língua total. É engraçado no Benjamin que ele vê a utopia sempre no passado e nunca no futuro, que se mostra como uma acumulação de catástrofes, mas metaforicamente podemos entender que caminhamos rumo a essa língua perfeita, ideal, com cada esforço de tradução, com cada ato, cada gesto que busca, mais do que uma língua, uma comunicabilidade, mais do que a transposição correta do francês para o alemão como ele fazia com Baudelaire e vários

outros franceses. Tem na simples passagem de uma língua para outra uma busca de comunicabilidade pura, de uma comunicabilidade que não é mediatizada, que não é essencializada no sentido de que serve para alguma coisa, serve para manter o mundo do jeito que está, não, essa língua originária ela é, digamos, uma utopia inalcançável, mas que deve existir enquanto ideal regulativo. Eu vejo a tradução assim e como um ato de amor também. Eu tenho que agradecer muito aos tradutores da minha vida, sem eles eu não teria várias experiências magníficas, não teria lido quase nada do que eu gosto de ler, textos em grego, em alemão, em latim que são línguas que eu não domino, sei um pouquinho, mas o que seria de mim, por exemplo, se não conseguisse ler um texto em grego, um professor de filosofia tem que saber tudo em grego, então a tradução é um ato que envolve elementos que não são a pura vaidade do tradutor nem a pura vaidade do poeta. Envolve esse busca de comunicabilidade pura e isso traz a questão ética. E toda questão ética, costumo falar isso para os meus alunos, nós não vamos ensinar com esquemas anteriores, com o código civil, com o código penal, não, a questão ética só é resolvida na própria colocação dessa questão, concreta, efetiva, sem esquemas anteriores, por isso não tenho uma receita para tradução na medida em que ela é uma questão ética. Qual é o espaço que vou usar se eu quiser traduzir hoje o Paul Valéry ou o Xosé Lois Garcia, que é outro poeta galego, não vai ser igual Rosalia, não é e não foi. Por exemplo, eu traduzi vários textos do Xosé Lois e não traduzi na realidade. De uma forma muito diferente, o que fiz foi selecionar os que achava mais significativos e fiz um glossário no final, simplesmente, não traduzi espelhado, literal nem nada, mesmo porque é um poeta contemporâneo, que está vivo e não há tanta dificuldade para entendê-lo como a Rosalía, mas a aproximação de um autor da cultura galega assim como ela, mas com várias diferenças, foi totalmente o que a gente fez nesse segundo caso. A aproximação do Gelman foi totalmente diferente. No primeiro momento foi a quatro mãos inclusive, com um amigo, Leo, que já falei aqui, então acho que cada momento é um problema a gente querer encontrar fórmulas gerais, querer encontrar esquemas abstratos. É só diante do desafio, diante da questão, seja ela uma questão política, econômica, jurídica, literária, artística, e só dentro da questão e tendo visto certa autenticidade, é que eu vou saber como me portar. Eu acho que existe sim uma ética da tradução, tem que ter limites para os dois lados, tanto para o servilismo absoluto, que não faz mais do que um decalque do texto, como para a criatividade exacerbada, que acaba escrevendo outro texto. Uma coisa é escrever outro texto dizendo que traduzi Rosalía se não foi aquilo que ela disse. É preciso encontrar o meio termo

desses dois, sempre lembrando que a tradução é uma questão de representação, nós estamos representando outra pessoa e muitas vezes representando pessoas que não tem fala na nossa língua, a Rosalía não tem fala na língua portuguesa, por várias questões. É um problema similar ao problema político de representar os irrepresentáveis como, por exemplo, no parlamento, como é que alguém, um homem branco, pode representar uma mulher negra? Como? Em que sentido isso seria possível? Não é possível! E isso envolve uma ética, envolve uma questão que está para além do mero voto que elegeu alguém. Na tradução de poesia eu acho que há algo similar. Como é que eu, um homem branco, brasileiro, do final do século XX, vou representar uma mulher galega do século XIX, com características totalmente diferentes das minhas? Essas são questões que vão sendo colocadas e é importante estar sempre no corpo a corpo com elas e não pensar que resolveu de uma vez por todas. Por isso eu dizia, se eu fizesse hoje, faria diferente esse trabalho, porque como somos seres de tempo, naquele tempo foi aquilo que eu fiz, a representação possível foi aquela.

Tais Matheus da Silva – Eu não sei se você conhece o trabalho do Schleiermacher sobre os métodos da tradução, ele diz que há dois métodos de traduzir: uma tradução que leva o leitor ao autor do texto original e uma tradução que leva o autor do texto original ao encontro do leitor e, a partir disso, ele defende esse primeiro método de traduzir que o leitor chegue ao autor e de certa maneira isso que eu vejo na sua tradução quando é uma edição bilíngue. Nesses dois métodos há uma discussão sobre esse encontro com o estrangeiro, com o outro, e a domesticação do outro quando eu trago o autor do texto original para esse lugar doméstico, para esse lugar familiar. Então, vejo que como prática de tradução, neste segundo método há um apagamento daquilo que faz o outro ser outro, que faz um texto estrangeiro ser estrangeiro. No caso da Rosalía, um apagamento de tudo que é galego de fato, daquilo que a torna a escritora galega, a especificidade da galega. Como você entende esse movimento na sua prática como tradutor?

Andityas Soares de Moura – Esse texto especificamente eu não conheço. Já trabalhei muito com ele na disciplina que a gente tem aqui, Hermenêutica Jurídica, que são as técnicas de interpretação do direito, apesar dele não ser um jurista, mas é bastante importante para a teoria do direito, eu não conheço esse texto, quero até que você me dê a referência. Mas são bem similares as duas posturas dele. Eu li um autor do historicismo alemão e está sempre preocupado com essa manutenção de uma

autenticidade e que eu não sei se é exatamente possível, porque as duas modalidades que você coloca aí envolvem uma ilusão de que o texto em si não tem uma autonomia. Eu acho que para além da minha tradução e para além da Rosalía enquanto personagem efetivamente existente dentro de um tempo e lugar, existe a objetividade do texto e é nessa objetividade que eu vou poder muito mais do que a cor local da Rosalía, a verdade dela. Por isso eu escolhi fazer uma tradução bilíngue, com o texto galego ao lado, porque é aquele texto que me interessou, foi o início que justifica todo o trabalho. O texto original tem que espantar o leitor, o leitor tem que saber que está diante de uma experiência radicalmente diferente. A gente tem muito medo de olhar o outro, não é? De saber que o outro é diferente. Acho que as artes, a literatura, a música, as artes em geral, são momentos privilegiados da espécie humana porque nos fazem conviver com o outro, nos fazem perceber que o mundo não gira em torno da gente. Nesse sentido, sem escolher nenhuma das duas posturas, acho que, para mim, enquanto tradutor, enquanto professor de filosofia que muitas vezes tenho que fazer essa aula e traduzir também textos para os alunos de forma literal, é não deixar de perceber que para além de um autor e um tradutor existe um texto e conhecer esse texto não é uma postura romântica de se colocar naquele momento, de pegar uma máquina do tempo e voltar para a Grécia do século III a. C. ou voltar para o século XIX com a Rosalía, é entender quais são as condições históricas, culturais, econômicas, políticas, literárias, artísticas que determinaram aquele texto e na medida em que eu faço isso, eu posso, então, construir essa categoria do outro sem que seja uma categoria de oposição e indo além daquela teoria que te falei minutos atrás do Carl Schmitt, a teoria do amigo/inimigo, que diz que eu só me constituo enquanto identidade através de uma exclusão do outro, de uma visão negativa do outro. Na medida em que a gente considera a autonomia do texto, enquanto momento de verdade poética e aí sim um texto em galego demonstra o que é o universo galego que foi gestado, a gente abre clareiras, abre evidências e possibilidades de diálogo. A prova disso, no meu caso, é que a Rosalía me abriu a cultura galega, me abriu a possibilidade de conviver, de entender e dialogar com uma cultura literária, artística e histórica importantíssima para minha formação tanto enquanto poeta como intelectual num sentido mais amplo. No Schleiermacher se perde um pouco isso, ele está gravitando entre o tradutor e o autor, mas a evidência do texto como objeto de cultura autônomo é o que talvez possa nos abrir possibilidades mais interessantes.

Tais Matheus da Silva – Alguns teóricos da tradução dizem que tratam a tradução como um modo de reescritura e que um texto traduzido tem mais potencial de tradução do que o texto original, ou seja, uma tradução pede novas traduções, novas reescrituras. Eu noto na *Rosa dos Claustros* que você se refere muitas vezes à obra da Ecléa Bosi, porque conheceu esse trabalho dela enquanto fazia sua pesquisa e, nas referências bibliográficas, você cita o Ernesto Guerra da Cal que é aquele tradutor português. Queria que você comentasse o lugar dessas traduções no seu trabalho como tradutor da Rosalía de Castro, em que medida essas traduções dialogam ou não e qual a sua leitura dessas traduções. Não espero uma leitura minuciosa e crítica, mas uma visão geral, sobretudo do Ernesto Guerra da Cal.

Andityas Soares de Moura – Que foi com quem eu menos convivi, para te falar a verdade. Tive acesso a essa tradução quando o trabalho já estava praticamente terminado. Acho que todo tradutor sente isso, principalmente aquele que já tem um longo *corpus* de tradução do texto com que ele está lidando. Imagina o sujeito que vai traduzir Aristóteles ou Platão, quantas traduções, em outras línguas inclusive, que eles vão ter que consultar, é como encontrar um amigo de infância que sabe muitas coisas da sua vida, da infância, da adolescência. Vai te dar um grande prazer e uma grande angústia também, porque você pode pensar “como esse sujeito resolveu essa problema aqui?” e, claro, tem sempre um ponto de vaidade. Essa tradução portuguesa acabou não tendo muita influência no meu trabalho, porque eu consegui o livro tarde, naquela época era muito difícil conseguir as coisas, no final, estava praticamente fechado. A Ecléa Bosi não, ela foi mais ou menos no meio eu diria. Depois de já ter lido Rosalía, os dois poemários dela, descobri que tinha essa obra da Ecléa Bosi, fui atrás, achei e foi muito uma sensação de “nossa, a minha tradução vai ser a primeira da Rosalía no Brasil” e não! Tem outra! Essa aqui que é precursora. Num primeiro momento é um balde de água fria e pensar no porquê de fazer outra tradução, aí você vai ler o livro e vê que são coisas completamente diferentes, não apenas a seleção dos poemas, mas a maneira de traduzir e de resolver alguns problemas. A aproximação da Ecléa com a Rosalía, eu acho que deve ter a ver com o trabalho acadêmico mais amplo dela, tem a ver com memória, com essa questão mais ampla da memória mesmo. O meu foi quase que uma espécie de amorismo. Eu li a Rosalía e gostei da sonoridade e decidi que queria traduzir porque gosto da cultura galega. Então, uma tradução muito mais madura a dela do que a minha nesse sentido. Na época eu era muito jovem, hoje não sei se eu faria

daquela forma – 2004 ou 2002... não sei. Tenho 38 anos hoje, tinha 20 e poucos na época e, portanto, muito jovem. Depois desse choque inicial com a Ecléa, foi muito prazeroso frequentar a tradução dela e ver que, mesmo sem querer, dialogava um pouco com a minha, porque na realidade o intento dela, digamos que não a inspiração, de apresentar aos alunos e dizer “olha gente tem aqui uma poeta que vocês não conhecem, Rosalía de Castro e ela tem coisas legais e importantes”, isso você vê no livro dela. Por outro lado, é um livro que não te traz muitas informações. Tem um pequeno prefácio, muito bem escrito. A Ecléa tenta fazer uma tradução poética em alguns momentos e eu acho que não dá certo, ela tenta reescrever mesmo alguns poemas e o engraçado é que ela não faz isso sempre, então ficou um pouco desigual. É poético ou não é? Em alguns momentos ela tenta reescrever poemas, mas como eu já de cara decidi que não queria fazer isso, uma tradução poética, porque não tem mesmo condições de fazer isso, a minha edição é para apresentar a Rosalía e acho que é uma edição rica em termos de informações, com muitas notas, uma questão que tive que brigar muito com meu editor, que me cortou várias notas, cortou várias e várias partes da introdução que era quase um ensaio sobre a Rosalía de Castro, mais amplo. A minha intenção não era apresentar só a Rosalía, mas apresentar a cultura galega, lá nos trovadores e atualmente. Você vê que tem notas muita engraçadas na tradução que são quase receitas: “isso aqui é um prato galego que é feito assim assado”, uma preocupação de fazer com que essa tradução fosse uma porta de entrada para futuros leitores, amantes da Rosalía. Isso eu não vejo com essa intensidade na edição da Ecléa e acho que esse é um ponto positivo da minha edição. A edição portuguesa, como te disse, não a frequentei muito, acho que também se propôs a ser uma tradução poética e fracassa em alguns momentos e em outros não, acaba ficando bem interessante. É uma edição bastante generosa, são muitos textos e, de alguma forma, cumpriu o papel de representante em Portugal, que até onde eu sei é a primeira edição, digamos com um *corpus* mais bojudado da Rosalía. Até então eram só pequenos poemas numa revista literária, então essa edição de 1990, você se lembra exatamente de quando?

Tais Matheus da Silva – É de 1985.

Andityas Soares de Moura – Não é nem dos anos 90. São cem anos do *Follas novas*. Tem um propósito similar de tornar a Rosalía conhecida, porque se conhece a Rosalía em Portugal, nos meios literários, nos meios tradutórios, mas até então, a distância

sentimental que Portugal tem com relação à Espanha, não sei se com ou sem razão, até então não se tinha uma obra de referência em português de Portugal. Acho que hoje há outra inclusive, não estou lembrando, mas tem uma edição nova da Rosalía bem boa também, vou até procurar e te mandar depois, mas essa foi a primeira e acho que elas se comunicam, essas três edições, nessa vontade de tornar público, de representar essa poeta que tem méritos que não são menores que de quaisquer outros que nós celebramos dessa época. Só porque ela é galega e é mulher acaba ficando em segundo plano. Então, isso dá certa revolta positiva, no seguinte sentido: por que a gente lê todos os poetas clássicos espanhóis desse momento histórico e não lê a Rosalía? Esse foi um dos elementos. Eu vejo o livro da Ecléa, vejo um elemento nela que também existiu no meu intento, que é essa espécie de simpatia no sentido grego da palavra mesmo, essa emoção conjunta, da Ecléa com relação ao ambiente, à cultura e à verdade galega. Ela faz várias idas e vindas entre a Galiza do século XIX e a Galiza atual que tinha acabado de sair do franquismo quando ela publica o livro. Em 1975 oficialmente acaba o franquismo, mas um movimento autoritário de quase 40 anos não acaba do dia para a noite, então ainda se respirava o franquismo com muita intensidade na Espanha e ela faz esse jogo de mostrar como a dominação é sutil e como ela existe até hoje. Eu tento fazer isso também, esse jogo de presente, passado, com uma reflexão mais ampla sobre o que é dominação social e a tradução disso nos poemas da Rosalía e na forma como eles foram recebidos. Aliás, como eles não foram recebidos fora da Galiza. Nem na Espanha. Hoje não, hoje em dia você encontra obras da Rosalía em qualquer livraria espanhola. É interessantíssimo, nessa época, quando eu comecei a procurar, era difícil achar livro da Rosalía em livrarias espanholas. Eu tive que consultar esses meus amigos espanhóis e demorava um mês para chegar, porque tinha que pedir na editora e hoje é diferente. Tempo desses, estava num congresso na Espanha e só por curiosidade fui ver o que tinha da Rosalía nas livrarias e tinha várias obras em prosa, tinha obras completas. A primeira obra completa da Rosalía é publicada em Cuba, não é nem na Espanha, uma edição belíssima, porque Cuba também teve uma importante imigração galega e você vê que nem na Espanha a Rosalía era recebida mais amplamente. Esses esforços, então, esses três esforços, dois brasileiros e um português, têm isso em comum. Eu acho que isso é muito meritório, independentemente dos resultados. Muita gente pode falar que meus resultados ficaram medidos no sentido de que é uma pura tradução literal, não é poética, mas a intenção dela era só mostrar que Rosalía existe, “está aqui, uma edição brasileira, fácil de achar”. É uma tentativa de abrir experiências.

Tais Matheus da Silva – Sobre o mercado editorial. A edição de literatura nunca foi fácil e a Rosalía já reclama disso no seu tempo. Gostaria que você comentasse qual sua visão sobre o mercado de poesia, de poesia traduzida e produção científica, porque você transita nesses três nichos da publicação. Como foi o processo de publicação da *Rosa dos Claustros* e das suas obras de poesia?

Andityas Soares de Moura – A gente poderia entrar aqui no muro das lamentações, porque chamar mercado editorial de poesia é quase uma figura fantasmática, não existe mercado para poesia. A própria Rosalía, como você está bem lembrando, já se lamentava disso. Só para você ter uma ideia, esse livro da Rosalía ficou pronto muito antes da data em que ele foi publicado. Eu mandei esse projeto não sei para quantas editoras e apesar de frisar “é uma poeta importante e que não está traduzida no Brasil ainda ou está traduzida muito limitadamente por uma obra já esgotada da Ecléa Bosi”, recebi muitos não de várias editoras e isso se tratando de uma poeta que é clássica. Ao final quem editou foi a Crisálida, uma editora aqui de Belo Horizonte, e o editor era meu amigo pessoal. A editora está voltando agora, porque tinha deixado de existir e é uma editora que tem um projeto editorial específico para publicar clássicos, obras que já estão esgotadas em língua portuguesa ou obras de clássicos universais que não têm tradução ou têm traduções incompletas ou que não são satisfatórias. A gente recebeu uma ajuda na época, existia isso e hoje não mais, do Ministério da Cultura espanhol, um programa de incentivo de tradução de autores espanhóis, o que inclui os galegos, bascos e catalães e foi algo que deu uma espécie de possibilidade financeira para lançar o livro. Indo um pouco mais além do projeto editorial desse livro, que foi sofrido mesmo, eu acho que não existe mercado de poesia aqui no Brasil, ainda mais hoje em que a gente tem outras formas de divulgar como internet, blog, sites. Enfim, cada vez mais eu vejo que, como diz um amigo: “poesia brasileira é a seguinte situação, é muito pajé para pouco índio”, é aquela coisa: a pessoa acaba escrevendo para si mesmo, às vezes também temos que fazer a *mea culpa*, de não buscar qualquer diálogo significativo para além da mera publicação do texto. A poesia é vista como algo secundário. Se for a poesia de um clássico como a Rosalía ou como outros, talvez você encontre menos dificuldade. O fato é que as editoras se guiam por um princípio que é capitalista, um princípio de mercado no qual se vender, ótimo, se não vender, não me interessa. Nos acostumamos com esse formato livro, com essa vaidade de ver nosso nome impresso

em letras de forma e a gente esquece que poesia e mercado são coisas que não rimam, são coisas que não dão certo, porque a poesia sempre vai ser exceção, e é a exceção da exceção, tanto os que vão ler quanto os que vão escrever. É preciso encontrar novas formas de divulgar e de viver os poemas. O mercado editorial: se você faz um livro de quinhentos exemplares, eu te garanto, você pode ser o poeta mais famoso do Brasil, te garanto que daqui três, quatro, cinco anos vão estar encalhados quatrocentos, trezentos exemplares que não vão ser vendidos. Então só se publica ou aqueles que se autofinanciam, que é o mais comum no mundo da poesia brasileira, você paga a sua edição e tem a vaidade de ter o livro, ou então você encontra um meio alternativo de se fazer publicar, faz um acordo, por exemplo, “eu traduzo para você esse livro necessário, que vai vender, de um grande clássico, mas eu quero publicar pelo seu selo um livro de poemas meu”. Isso acontece direto, não vou citar nomes nem editoras, mas a gente tem que escapar desse mecanismo, escapar desse dispositivo em que poesia e mercado estão unidas, porque é uma espécie de loucura, de neurose, a poesia não tem que estar ligada diretamente ao mercado. Claro que é bom que existam livros de poesia, mas isso, cada vez mais está se tornando uma excentricidade. O Benjamin tem um fragmento desses lá no *Rua de mão única*, que é um livro belíssimo e ele também tinha vários problemas com o mercado editorial. Ele fala que a gente tem que abandonar o gesto universal do livro. Eu estava pensando isso esses dias mesmo, exatamente porque, muita coincidência, eu estava conversando isso com um amigo ontem e eu tenho um livro de poesia, de poemas inéditos. Meu último publiquei em 2010, até trouxe um para você, tem sete anos que não publico um livro, mas pela primeira vez na minha vida, me deu um desânimo e me questionei para quê publicar esses textos, quem vai ler, é pura vaidade? Eu posso por na internet, num outro canal qualquer, por que eu tenho que publicar livro? Mas ao mesmo tempo vem todo prazer que é construir e ter mais um objeto que é quase um fetiche, o objeto livro. Estou fazendo essas digressões, mas na realidade quero dizer que vejo com muito pessimismo e com muitas lamentações o que a gente chama de mercado editorial de poesia. É inexistente. Não existe uma editora brasileira dedicada exclusivamente à poesia, isso é fato. Têm excelentes editoras que lançam poesia etc., mas uma que tenha como linha editorial única e trabalhe isso, só poesia, que seja poesia brasileira, não tem. Não sei como a gente pode mudar, mas sei que a gente tem que mudar isso. O mercado, digamos, de obras acadêmicas, posso falar da minha área, é muito mais intenso nesse sentido, porque você já tem um público cativo. Quando você lança uma obra, um texto, você tem pesquisadores que estão

pesquisando a mesma coisa, tem alunos de graduação e pós-graduação, então já cria um mini-público e tem um efeito multiplicador, mas há sempre a questão do uso, do útil, a questão do profissional, que é exatamente o que a poesia não tem. Alguém pode querer ler um livro meu de Filosofia do Direito porque quer saber como eu penso sobre um assunto sobre o qual a pessoa está escrevendo na tese, como é o seu caso que está escrevendo uma tese sobre Rosalía, mas a não ser que alguém esteja fazendo uma tese sobre a minha poesia, o que seria uma coisa muito louca, ninguém vai querer comprar um livro meu assim, por questões meramente utilitárias. Talvez minha mãe, meu pai, para falar “meu filho publicou um livro!”. A poesia é o inútil absoluto e por isso mesmo, num mundo onde só existe o valor de utilidade, num mundo onde as coisas só são mensuradas quantitativamente, ela perde seu espaço e acho que cabe a nós pensar hoje quais são as outras possibilidades que temos, as possibilidades técnicas de divulgar, porque a poesia tem que ser divulgada. A poesia é um ato coletivo, ela não é um extravasamento das minhas emoções, a poesia só existe enquanto palavra e palavra tem que ser pública, coletiva, deve ser coletiva. Não sei como fazer isso, é algo que eu tenho me perguntado nos últimos anos. Eu ainda estou muito pouco criativo nesse sentido, ainda estou lançando livros, mas não sei como a gente pode fazer, em outros suportes eletrônicos ou encontros, saraus, não sei, mas alguma coisa tem que ser feita. Acho que manter a poesia viva é, de alguma maneira, desconectá-la, em boa medida, do mercado, porque se depender das conjunções do mercado ou das razões do mercado, teremos cada vez menos poetas ou só poetas que se autopublicam e aí tem toda uma questão financeira e econômica, que é um corte brutal da poesia.

Tais Matheus da Silva – Para terminar, ainda nessa questão do mercado, você comentou que seu editor podou vários momentos da *Rosa dos Claustros*. Há uma máxima dos leigos sobre a tradução que me incomoda: que a nota do tradutor é um atestado de incompetência. A sua edição tem muitas notas e eu gosto muito dela por isso também. Quando eu brinco de tradução não consigo escapar das notas, porque entendo que elas são importantes, dão conta de um conteúdo que talvez seja intraduzível na poesia ou não estejam inscritos no plano expressivo, mas às vezes é preciso e esse é um recurso do texto escrito. Como foi desfazer-se desse suporte?

Andityas Soares de Moura – Ele é meu editor e é também meu amigo. E é um cara que tem muita sensibilidade, é muito culto, se chama Oseias Silas Ferraz, mas em todos os

meus livros tive isso com ele, não foi só o da Rosalía. Ele é adepto um pouco dessa ideia de que o texto funciona com menos notas possíveis ou então o texto não se justifica como texto. Eu acho que em alguns momentos isso é válido, por exemplo, com um poeta como o Mallarmé ou o Valèry, que são poetas complexos em francês, poetas que não se explicam em francês, há vários poemas do Mallarmé que você vai ler em francês e você fala “o que é isso? ”, não tem nada que ele queira dizer que seja simples, aí vemos traduções que pegam esse poema e o explicam todo com base em notas e aí não concordo, porque você está pervertendo a versão original obscurantista do próprio poeta. Por outro lado, se pego um poema do Ovídio, de Roma, onde ele vai fazer referência a vários mitos, várias lendas e locais que a gente não conhece, eu acho que é um ato de amor com o leitor colocar uma nota e dizer “olha, você não precisa consultar, mas está aqui, essa cidade que o Ovídio faz referência é essa e tal”. Especialmente numa edição que é informativa, que se quer literal como a minha, que se quer como uma porta de acesso ao mundo galego, eu acho que a nota é fundamental e não no sentido de explicar o poema, o poema funciona ou não funciona, inclusive a tradução funciona ou não funciona, mas como é interessante saber elementos do contexto cultural, histórico, coisas que você não vai achar facilmente. A gente tem essa ideia de que com internet, o Google, a gente acha tudo, mas não acha. Tem informações na edição da Rosalía que eu fiz que são informações orais, que pessoas me passaram, galegos com quem eu conversei e que não estão em lugar nenhum ou se estão eu não achei. Eu acho que esse aparato crítico em geral da tradução, até por ser professor, vejo como algo bem positivo. No caso da Rosalía ainda mais positivo, como algo necessário. E essas podadas que recebi no meu livro, muitas vezes a gente negociava “ah, você está tirando essa nota daqui, mas vamos dar um jeito de colocá-la na introdução”. A ideia era um texto mais equilibrado, que respirasse melhor e acho que o resultado final ficou bom. Mas independentemente da questão específica desse livro, eu acho que sim, que em obra de tradução em geral, não só a tradução de poesia, mas a tradução de prosa também, há alguns momentos que você tem que explicar para o leitor algumas opções que você faz e mais ainda, tem que inserir ele no contexto de que não faz parte, a nota é importante para isso. A minha desculpa para quem quer cortar a nota é: “não é obrigado a ler a nota”, ela está lá, o leitor escolhe se lê ou não, o texto está lá autônomo sem as notas, se não quiser ler, não leia, mas é muito mais democrático, na minha opinião, você dar a oportunidade de ler do que vetar de início, com o que posso já ter perdido um futuro interessado no tema. Quantas vezes eu, lendo certos textos seja de poesia ou prosa, vejo

uma nota que remete a um autor ou realidade qualquer que acho interessante aí vou no cara, descubro outras coisas, é como se fosse um link mesmo que te envia, se você quiser, para uma outra dimensão e você aproveita isso ou não; agora, já vetar de início, isso não concordo. Não acho que a nota serve para explicar poema, serve para aclarar alguns elementos que não fazem parte do contexto cultural do leitor e que nem é obrigatório que ele saiba e nesse sentido eu acho que vale a pena sim, eu gosto de nota e sou bem prolixo.

Tais Matheus da Silva – Certo, professor, muitíssimo obrigada. Eu só gostaria de confirmar uma informação que achei no oráculo Google: você é de Barbacena e de 1979?

Andityas Soares de Moura – Sim, exatamente.

Tais Matheus da Silva – E se formou aqui na UFMG?

Andityas Soares de Moura – Sim, fiz graduação, mestrado e doutorado aqui, em Direito e os outros dois em Filosofia do Direito. Espero que tenha te ajudado.

Tais Matheus da Silva – Muito obrigada. Ajudou muito.