

divinos na própria estrutura da natureza e em seus fenômenos, de maneira que o natural está intrinsecamente ligado ao sobrenatural, o que faz com que a natureza exprima não só o que surge materialmente diante de nossos olhos, como também algo que a transcende. Nesse sentido, há que se compreender que os deuses não se confundem com os elementos e fenômenos da natureza, já que não são seus criadores, mas, sim, manifestam-se através desses mesmos elementos e fenômenos.

É assim que a água, por exemplo, adquire grande valor religioso. Simboliza a reserva de todas as possibilidades de vida, o aspecto pré-formal da existência, uma vez que, do ponto de vista mítico, tudo o que tem forma se manifesta acima da água. Uma imagem recorrente da criação é a de uma ilha surgindo em meio às ondas, sendo que, inclusive no relato bíblico do Gênesis, a água precede a terra no ato criador. Imergir na água corresponde, dessa maneira, a retornar à preexistência, a regenerar-se; daí a idéia de purificação também ligada a esse elemento; idéia que, apesar de sua origem pré-cristã, foi explorada pelos Doutores da Igreja na valorização do batismo¹.

Utilizando a definição do autor citado, podemos dizer que o camponês galego é um homem extremamente religioso, já que a natureza para ele manifesta comumente características incompreensíveis, milagrosas, sobrenaturais. Já vimos que, de acordo com as crenças populares, as águas guardam seu simbolismo arcaico da fecundidade e, povoadas por entes imaginários, recebem ainda oferendas e libações em troca de seus benefícios. Percebemos também que tais crenças vêm de tempos remotos, não tendo conseguido o cristianismo apagá-las por completo do imaginário popular.

A igreja, diante da impossibilidade de abolir as antigas superstições pré-cristãs, grande parte delas de origem celta, foi obrigada a conviver com elas, e muitas vezes, a incorporá-las. Sobre esse assunto Manuel Murguía relata-nos um fato interessante: “Según Martín Bracarense, en el siglo VI de nuestra era, el campesino gallego les hacía (às fontes) sus ofrendas de pan y vino, con lo cual expresaba su amor á las fuentes generadoras de todo el bien para el hombre. Así el sacerdote cristiano se vió obligado, para destruir superstición tan arraigada en el corazón de nuestro pueblo, á coronar las fuentes con el signo de redención, y lo que es más significativo, con la imagen de la Virgen madre y la representación de su sagrado misterio. (...) De este modo, sin romper la tradición ni hacer fuerza a las primitivas creencias, se llevaba dulcemente al hombre del pueblo a las nuevas doctrinas, y sin mayor violencia se le hacía miembro de la nueva Iglesia. No perdían las fuentes a los ojos de la multitud nada de sus virtudes milagrosas.”²

¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

² Op. Cit., IV, nota 15, p. 167.

Vemos assim que, com o advento do cristianismo, a sacralidade expressa na natureza maquilou-se com os valores da nova doutrina, mas não desapareceu. O imaginário popular galego, alimentado por crenças ancestrais, manteve em cena a idéia de uma natureza prodigiosa, habitada por seres sobrenaturais que, em muitos casos, surgem sob a aparência dos santos católicos.

A poesia rosaliana, por sua vez, por penetrar nesse imaginário, apresenta-se rica em aparições do sagrado. O poema já comentado, por exemplo, ao lado da sacralidade da natureza evocada pela simbologia pré-cristã da água, mostra-nos ainda a invocação de uma divindade cristã: “A todos, que á Virxen / axuda pedín / porque vos console / no voso sufrir”.

Os poemas de *Cantares* sugerem ao leitor a crença nos poderes mágicos da natureza e de alguns seres de caráter divino ou demoníaco, sobrenaturais, portanto, em ambos os casos. Destacaremos aqui alguns exemplos mais eloqüentes.

No cantar de número 12³, que se inicia por “Vinte unha crara noite”, um rapaz lamenta afavelmente o processo de degradação moral de sua amada. Refere-se assim ao momento em que a viu, provavelmente pela primeira vez, enamorando-se dela:

Vinte unha crara noite,
noitiña de San Xoán,
poñendo as frescas herbas
na fonte a serenar
E tan bonita estabas
cal rosa no rosal
que de orballiño fresco
toda cuberta está

(p. 86)

A referência à noite de São João, à fonte e às ervas postas ao sereno, mais uma vez trabalha o simbolismo da água ligada à noção de fecundidade. Acredita-se ser a noite dedicada ao santo cristão propícia aos mais variados encantamentos, principalmente àqueles de ordem amorosa e casamenteira.

A noite de São João tem grande importância no imaginário popular europeu por coincidir com o solstício de verão. É a noite do ano em que, segundo as crenças populares, atuam as mais variadas forças mágicas, momentaneamente capazes de penetrar no cotidiano palpável das pessoas sem maiores dificuldades: “O solstício de Verão (24 de Junho) provoca um verdadeiro paroxismo, ou porque o Sol “perdeu o controle” do Universo, ou se

³ Chamamos a atenção para o fato de estarmos utilizando a seqüência apresentada na edição de Ricardo Carballo, já citada na nota 3 do capítulo anterior, onde os poemas estão numerados segundo a ordem em que aparecem na Segunda edição do livro.

detém em sua corrida, segundo a cosmologia antiga, ou porque se encontra no cume da sua força. É um momento de ruptura no tempo, uma “noite aberta”, como se diz, na qual a ordem das coisas pode ser alterada. Nessa noite “tudo pode acontecer”, “todas as plantas e todas as águas são sagradas, o que significa que a distância entre as coisas e os seres humanos desaparece e a comunicação é total.”⁴

Trata-se de uma noite notadamente popular, durante a qual as pessoas se julgam capazes de, através de rituais envolvendo águas e plantas, congregar forças ocultas e poderosas em prol da felicidade amorosa. Rosalia refere-se, então, ao costume de deixar água de uma fonte ao sereno com certas ervas aromáticas consideradas milagrosas para com ela lavar-se antes do nascer do sol.

No poema 24, cujo primeiro verso é “Queridiña dos meus ollos”, a autora explora ainda a mesma simbologia apontada. Tema característico da poesia popular, um rapaz envia uma mensagem, uma espécie de carta em verso, à amada da qual se afastou devido à emigração para a América, tão comum na região. Em meio às suas saudosas lembranças, aparece o ambiente aquático, desta vez a beira de um rio, como local de encontro:

¡Cántas veces no xuramos,
cando lavabas no rio
ó pe dun alto salgueiro,
antre risas e sospiros,
xa nunca máis separarnos,
xa nunca máis desunirnos!
Mais aqueles xuramentos
tal como rosas de espiño,
lixeriños se espallaron
a un sopro dos ventos frios,
Ora, co mar de por medio,
!adiós amantes cariños!
Nin ti me ves, nin te vexo
aló na beira do río,
naquelas crariñas noites
de folga polos domingos.

(p. 126)

Na mesma cantiga, apresenta-se um outro tipo de sortilégio em que forças sobrenaturais e sagradas intervêm a serviço da conquista amorosa. O rapaz agora, na tentativa de justificar a maneira obcecada com que pensa na amada distante, diz o seguinte:

⁴ SANTO, Moisés E.. *A religião popular portuguesa*. Lisboa, A Regra do Jogo, s/d, p. 53.

Ora en ti penso desperto,
ora en ti penso durmindo,
e sempre en ti estóu pensando
coma si foses feitiso.
Seique meigallo me deche
Na festa do San Martiño,
amasado cos teus dedos
nunha bola de pan trigo.⁵
(p. 125)

No mesmo sentido de ver na natureza atributos divinos, o galego acredita adivinhar, no ambiente que o rodeia, algo do mágico poder de prever o futuro, só possível, obviamente, a coisas ou seres de natureza semelhante à do sobrenatural e onisciente criador.

A composição de número 16 de *Cantares* dá-nos um exemplo dessa crença. Rosália desenvolve temática e ritmicamente uma quadra popular, que toma como mote, e conta-nos a aventura de uma moça amedrontada pela visão de um mocho, numa noite escura, junto ao cemitério. No poema, como no mote, a voz é da própria moça, que nos relata sua experiência em primeira pessoa. Seu medo decorre do mocho ser tradicionalmente considerado um portador de maus presságios. Observe-se também o ambiente sombrio criado pela noite tenebrosa em que se manifestam, além do mocho, outras criaturas com poderes maravilhosos capazes de causar malefícios aos homens:

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 filla das sombrisas
alas que estenden os medos;
hora en que cantan os galos,
en que as meigas bailan, bailan,
xuntas co demo pirmeiro,
arincando verdes robres,
portas e tellas fendendo
todas de branco vestidas,
tendido-los brancos pelos
contra quen os cans oubean

⁵ É possível perceber, nessa cantiga de eu-lírico masculino resquícios da “coita amorosa” sofrida pelo homem em relação à sua amada na tradição medieval e culta do amor cortês, ainda que as circunstâncias sejam distintas daquelas que ocorrem nas cantigas de amor.

agoirando triste enterro;

.....
Aquel moucho alí fincado,
cal si fose o mesmo demo,

(p. 95-96)

Os seres sobrenaturais referidos na descrição do ambiente – as bruxas, o demônio e o mocho, com ele identificado – apresentam-se como portadores de poderes infernais, isto é, detêm, em maior ou menor medida, as forças da escuridão (“noite negra”) e da morte (“agoirando triste enterro”), opondo-se, portanto, às forças vivificadoras do deus criador.

Conforme diz Eliade na obra já mencionada, uma característica das sociedades tradicionais é a oposição que se estabelece entre o espaço habitado, conhecido e organizado do mundo (“Cosmos”) e o espaço que se desconhece, considerado desorganizado, ameaçador e estrangeiro (“Caos”). O primeiro é visto pelos homens como obra dos deuses, é um espaço consagrado, em comunicação com a divindade; já o segundo, o universo caótico, aparece povoado de espectros, demônios e toda sorte de entes estranhos⁶.

No poema rosaliano, a moça, apavorada pela visão do mocho, sente-se ameaçada por ele, que, além de trazer mau agouro, se assemelha ao próprio demônio. Para ela, é como se, através da ave, as forças infernais a vissem buscar como castigo às culpas que ela mesma julga ter:

Aquel moucho alí fincado,
Cal si fose o mesmo demo,
Fito a fito me miraba
Cos seus ollos rapiñeiros,
Que coidéi que me roubaban
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 polar niñas me entraron
Hastra o corazón direitos.
En el remorsos había
De amoríños pecadentos...
¡Ai, que ten deses amores,
non pode achar bom sosiego!

(pp. 96-97)

É neste momento que intervém outro tipo de força, pois a moça se lembra da Virgem Maria e, sob a chuva que cai, atravessa nadando um regueiro.

⁶ Op. cit., nota 1, pp. 28-30.

Sentindo-se, então, distante do perigo, perde o medo e chega mesmo a desafiar o mocho:

Chovia si Dios ten augua,
ventaba en todo-los ventos,
e ensarrapicada toda
a caminhar non me atrevo;
que o moucho, fita que fita,
me aspera naquel penedo
mais acordéime da Virxe
que sempre connigo levo;
résolle un Ave-Maria,
e cobrando novo alento,
como os páxaros do mare,
nadando paso o resgueiro,
corro a enriba do valado,
brinco en baixo d portelo,
e dende alí berro entonces
com cantas forzas eu teño:
¡Non che teño medo, nioucho;
moucho, non che teño medo!

(p. 97)

Nesta conclusão do poema, é possível identificar novamente uma referência ao já mencionado simbolismo aquático. O medo – provocado pela crença nos vaticínios soturnos do mocho, pela presença das forças da escuridão, representadas pelos seres sobrenaturais malignos e pela idéia da culpa e, logo, do merecimento do castigo – deixa de existir devido à prece dirigida à Virgem e à imersão nas águas do regueiro, que, do ponto de vista espacial, afasta a personagem do campo de atuação da ave.

Na Galiza, como anteriormente dissemos, o cristianismo associou o costume do culto às águas com a idéia de redenção e com a figura da Virgem Maria. A guisa de acréscimo ao trecho já citado de Murguía: “En solo Santiago, la Fuente Sequelo, la del claustro de San Lorenzo, la de la Virgen de la Cerca y la de los Placeres, casi todas de los siglos XIII al XIV, ostentan ya la Madre del Salvador com el niño en brazos, ya la adoración de los Reyes.”⁷ Não devemos nos esquecer também de que a imagem da Virgem na tradição católica romana representa um retorno à ancestral figura da Deusa-Mãe geradora, típica das sociedades agrícolas primitivas.⁸

Já vimos que simbolicamente o ato de imergir na água está ligado à idéia de retorno à preexistência, de regeneração e, conseqüentemente, de purificação.

⁷ Op. cit., IV, nota 15, p. 167.

⁸ CAMPBELL, Joseph. “A dádiva da Deusa”. *O poder do mito*. São Paulo, Associação Palas Athena, 1991, pp. 172-193.

A moça do poema, assim, após orar à Virgem e nadar nas águas do regueiro, volta à tona, renovada pelo contato com o aspecto pré-formal da existência. Suas culpas como que se esvaem graças ao caráter revitalizante e purificador da água, o que a faz destemida diante do mocho, representante das forças desconhecidas da morte e da escuridão.

Essa polarização de forças é claramente perceptível no cantar em questão, porém é possível encontrar, ao longo do livro, variados exemplos de seres sobrenaturais que têm o poder de beneficiar ou prejudicar os seres humanos. Rosalía povoa *Cantares* dos demônios, bruxas e santos tão familiares ao imaginário galego.

Ao tecer considerações acerca de costumes e superstições na Galiza, Murguía refere-se assim a essas forças antagonicas:

“(…) creyendo nuestros campesinos en los malos espíritus, en el mal de ojo, creen asimismo en la magia (brujería), que es su consecuencia natural. Así se les ve achacar las enfermedades á los diablos que se apoderan de su cuerpo, y la tísis, á las meigas chuchonas; así corren a buscar la protección de San Pedro Mártir y otros santos que tienen el poder de echar los diablos del cuerpo, así respiran á media noche las emanaciones de la ruda, planta, que como los ajos, creen contraria á todo maleficio, ó van á recibir las nueve olas á la mar de Lanzada, cuando la luna llega á la mitad de su carrera.”⁹

No terceiro cantar, por exemplo, Rosalía mostra-nos um pouco da crença segundo a qual espíritos malignos podem estar sempre à espreita, à espera de qualquer distração humana. Trata-se de um poema dialogado, em que uma velha mendiga conversa com uma jovem ingênua e caridosa. A primeira demonstra-se conhecedora do mundo e de suas misérias e dá conselhos à moça:

- “Quen ben está, ben estea”.
Déixate estar, miña filla,
nin precures correr mundo,
nin tampouco lonxes vilas,
que o mundo dá malos pagos
a quen lle dá prendas finas,
e nas vilas mal fixeras
que aquí facer non farías;
que, aunque ese pan barolento
en todas partes espíga,
nunhas apocado crese
noutras medra que admira.

⁹ MARTÍNEZ MURGUÍA, M.. *História de Galicia*. La Coruña, Librería de Don Eugenio Carré, 1901, Tomo I, pp. 263-264.

Ao conselho da anciã, que pode ser identificada às sabias - segundo a superstição, mulheres capazes de manejar as forças esotéricas¹⁰ -, a moça responde o seguinte:

- Falás como un abogado,
e calquera pensaría
que deprendestes nos libros
tan váreas palabrerías,
todiñas tan ben faladas
todiñas tan entendidas.
e tal medo me puñeches
que xa de aquí non saíra
sin levar santos escritos
e medalliñas benditas
nun lado do meu xustillo,
xunto dunha negra figa,
que me librasen das meigas
e máis das lurpias dañinas.

(p. 54)

A fala da jovem demonstra o respeito diante de quem, à seu ver, sabe mais do que ela e o receio de enfrentar o desconhecido desprovida dos recursos adequado à proteção contra os seres daninhos, as bruxas “meigas” e “lurpias”. Esses recursos são igualmente detentores de forças misteriosas: os “santos escritos” - trechos impressos ou manuscritos dos Evangelhos ou de orações, aos quais são atribuídos poderes de proteção divina - e os amuletos em forma de figa e medalhas bentas.

Os entes maléficos, em alguns poemas de *Cantares*, aparecem até envolvidos nos sentimentos dos personagens dos personagens. No cantar de número 9, iniciado por “Díxome nantronte o cura”, Rosalía dá voz a uma apaixonada que, nos moldes de uma cantiga de amigo, lamenta com desespero a indiferença do homem amado. Para ela, seu amor é uma obsessão alimentada pelo demônio:

Canto máis digo: “¡Arrenegado!
¡Demo fora!”,
máis o demo endemoncrado,
me atenta dempóis i agora.

Máis ansias teño, máis sinto
¡rematada!
que non me queira Jacinto
nin solteira nin casada

¹⁰ O antropólogo C. Lisón Tolosana tem um trabalho dedicado à questão das “sabias”, “brujas” e “meigas”: *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid, Akal, 1983.

Porque deste ou de outro modo,
a verdá digo,
quixera atentalo e todo,
como me atenta o enemigo.
(pp. 76-77)

Em outro cantar, o de número 17, que constitui uma glosa à quadra: “Airiños, airiños aires, / airiños da miña terra; / airiños, airiños aires, / airiños, leváime a ela”, a autora presenta-nos uma mulher galega que, longe da terra natal, lastima a distância e os bens perdidos. Refere-se à dor da ausência como algo que lhe afeta os sentimentos e a saúde, comparando o mal-estar provocado pela tristeza com o malefício desencadeado pela vampirização das já citadas “meigas chuchonas”; segundo a superstição, criaturas sobrenaturais capazes de provocar a tuberculose:

Fun noutro tempo encarnada
como a color de sireixa;
son hoxe descolorida
como os sirios das igrexas,
cal si unha meiga chuchona
A miña sangre bebera.
Voume quedando muchiña
como unha rosa que inverna;
voume sin forzas quedando,
voume quedando morena
cal unha mouraña moura,
filla de moura ralea.
(pp.98-99)

Mas, se por um lado as personagens para as quais Rosalía dá voz se amedrontam diante dos poderes extraordinários dos seres ligados às trevas do Caos, por outro lado as mesmas personagens sentem-se à vontade para pedir favores e invocar a ajuda dos entes protetores. Um exemplo desse à vontade é a cantiga 5, em que se desenvolve um mote popular e, ao mesmo tempo, se evoca a cantiga “Non vou eu a San Clemenço”¹¹. Na cantiga de amigo trovadoresca, a moça desafia e ameaça São Clemente porque este não se manifesta disposto a ajudá-la. Unindo tradição oral e escrita, o poema rosaliano mostra-nos um diálogo de uma moça com uma santa de sua devoção:

¹¹ Cantiga número 429 in NUNES, J.J.. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Nova ed. Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, pp. 387-388. Ricardo Carballo Calero, em sua edição de *Cantares Gallegos*, já citada no capítulo anterior, aponta a semelhança entre a cantiga trovadoresca e a composição rosaliana, assim como Ecléa Bosí, em sua tradução brasileira de *Rosalía: Rosalía de Castro – Poesia*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

Miña Santiña,
miña santasa,
miña cariña
de calabasa:
hei de emprestarvos
os meus pendentos,
hei de emprestarcho,
cara bonita,
sí me deprendes
a puntear.

- Costureiriña
comprimenteira,
sacha no campo,
malla na eira
llava no río,
vai apañar
toxiños secos
antre o pinar.
así a meniña
traballadora
os punteados
depende ora.

- Miña Santiña,
mal me quixere
quen me aconsella
que tal fixere.
Mans de señora,
mans fidalgueiras
teñen todiñas as costureiras;
boca de reina,
corpo de dama,
cómprelle a seda,
foxen de lama.

(pp. 59-60)

E assim segue o diálogo; a moça pedindo à santa que lhe ensine os “puntos”, passos da “muiñeira”, baile tradicional galego, e a santa, por sua vez, dando conselhos para que trabalhe, seja no campo, seja na costura. A moça, porém, não aceita as prédicas da santa e, vendo que esta continua se negando a ajudá-la, indispõe-se contra ela. É a jovem quem fala por último, dirigindo-se à santa da seguinte maneira:

¡Ai, qué Santasa!
¡ Ai, qué Santona!
Ollos de meiga,
cara de mona
pór n'hei de pórche

os meus pendentes,
pór n'hei de porche
o meu collar
xa que non queres,
xa que non sabes
adeprender-me
a puntear.

(p. 63)

Percebemos, assim, neste diálogo que constitui o poema, a extrema familiaridade com que a costureira se dirige a uma entidade sobrenatural e também a facilidade com que a faz transitar de um extremo a outro quando desiste de solicitar seus favores: a santa adquire olhos de bruxa.

Outra composição que, embora não seja um diálogo, oferece um bom exemplo de comunicação com um ser protetor é o cantar de número 13. O eu-lírico é novamente uma mulher, que, a partir de uma copla popular, solicita a Santo Antônio, o santo casamenteiro, a graça de conseguir um marido:

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

Meu santo San Antonio,
daime un homiño,
anque o tamaño teña
dun gran de millo.¹²
Daimo, meu santo,
anque os pes teña coxos,
mancos os brazos.

.....
Facé, meu San Antonio,
que onda mín veña
para casar conmigo,
nena solteira

.....
¡Ai, meu santiño!
facé que tal suceda
cal volo pido.

San Antonio bendito,
dádeme un home,
anque me mate,
anque me esfole,
que, zambo ou trencos,

¹² É interessante observar que a idéia de um homem do tamanho de um grão de milho é tão fantástica quanto a de atribuir a um santo o poder de unir pessoas em casamento. Essa idéia, aliás, é bem comum no imaginário popular europeu: Cf. o conto do Pequeno Polegar.

sempre é bo ter un home
para un remedio.
(p. 88-90)

Vejamos agora, mais detidamente, dois poema nos quais desenvolvem, por detrás de tópicos folclóricos, outros aspectos míticos; o de número 20, que se inicia por “- Ora meu meniño, ora” e o de número 34, cujo primeiro verso é “Miña Santa Margarida”.

O primeiro conta a lenda segundo a qual um menino de colo foi alimentado pela Virgem Maria, que o socorreu em sua fome, enquanto seus pais estavam ausentes no trabalho¹³. A composição está estruturada por um narrador, que apresenta diretamente a fala de duas personagens: uma moça chamada Rosa e a mãe do pequeno garoto deixado só no berço da humilde habitação camponesa. O mote é uma canção de ninar incorporada na fala de Rosa:

- Ora, meu meniño, ora
¿quén vos há de dar a teta,
si túa nai vai no muiño,
e teu pai na leña seca?
Eu cha dera, miña xoia,
con mil amores cha dera,
hastra rebotar, meu santo
hastra que máis non quixeras,
hastra verte dormidiño
con esa boca tan feita,
sorrindo todo fartiño,
cal ubre de vaca cheia.
Mais ¡ai, qué noite che agarda!
Mais ¡ai, qué noite che espera!
Que anque dúas fontes teño,
estas fontiñas non deitan.
Ora, meu meniño, ora,
¡cánto chorarás por ela!
(pp. 107-108)

Seguem, durante mais alguns versos, as previsões de Rosa de uma noite de frio e fome para o menino até que surge o narrador. Sua voz sobrepõe-se à da moça, descrevendo o ambiente soturno da noite habitada por seres maléficis, cenário de um evento milagroso:

¹³ Kathleen Kulp faz o seguinte comentário acerca dessa cantiga: “A miracle performed by de Virgin Mary, reminiscent of those recounted in the Middle Ages by Alfonso X and Gonzalo de Berceo and narrated in poem number XX”, Cf. *Rosalía de Castro*. Boston, Twaine Publishers, 1977, p. 47.

Así se espicaba Rosa
no medio da noite negra,
ó pe dunha negra porta,
toda de lañas cuberta
Mentras tanto murmuraban
por entre a robreda espesa
do río as revoltas ágoas
e os berridos da tormenta.
Todo era sombras co ceo,
todo era loito na terra,
e parece que a compañía
bailaba entre as arboredas
cas chuchonas enemigas,
e as estricadas meigas.

.....
Nunca humanos ollos viron
o que veu entónces ela,
que si non morréu entónces
foi porque dios no o quixera:
de resplandecente groria
raios de amor se refreñan
do abandonado meniño
sobre a dourada cabeza;
e porque esté máis contento,
e porque máis se entreteña,
cabe os seus peños crecen
frescos ramos de azucenas.
Xa non dorme en probe cuna,
que outro berce lle fixeran
cas alas os anxeliños
e co seu lume as estrelas.
Nubes de color de rosa
fanlle branda cabeceira,
sírvelle de cobertura
un raio de luna cheia,
i a virxen santa, vestida
com vestido de inocencia,
por que de fame non morra
e fartiño se adormesa,
dálle maná do seu peito
com que os seus labios refresca.

(pp. 109-111)

Rosa, espectadora da cena, fica maravilhada com o que vê, mas é tirada de seu enlevo pela volta dos pais da criança; fato que provoca o desaparecimento da Virgem e da atmosfera mágica criada por sua presença. O narrador continua contando a história, aparecendo também a fala da mãe ao rever seu filho e a frase enigmática de Rosa, que encerra o poema antes de desaparecer na neblina:

Mentras o mundo esistise,
Rosa mirando estivera,
con tanta gloria encantada,
con tanta dicha suspensa.
Mais unha voz lonxe de oie
por antre os olmos de veiga,
que cantando amorosiña
se esprica desta maneira:

- Ora, meu meniño, ora,
logo che daréi a teta;
ora, meu meniño, ora,
xa non chorarás por ela.

Esto cantaron. En tanto,
coa Virxe desapareceran
os anxeliños, deixando
en derredor noite espesa.

.....
A probe não corre, corre,
que o seu filliño lle espera;
mais, cando chega, dormindo
o seu filliño contemptra.
Dille entonces, mentras tanto
que en bicalo se recrea:

- Miña xoia, miña xoia,
miña prenda, miña prenda,
¿qué fora de tí, meu santo,
sí naiciña non tiveras?
¿Quén, meu fillo, te limpara;
quén a mantensa che dera?

- O que mantén ás formigas
E ós paxariños sustenta

Dixo Rosa, i escondéuse
Por antre a nebrina espesa.
(pp. 111-112)

Temos novamente, neste cantar, a polarización de forzas representada, de um lado, pela Virgem e pelos anjos que a acompañam, e, de outro, pelas feiticeiras, bruxas vampiras e pela “campana”, isto é, “La procesión de ánimas en pena, que, según la creencia popular, recorre de noche los caminos y los campos, y aun entra en los lugares y aldeas”.¹⁴

¹⁴ RISCO, Viscente. “La procesión de las ánimas y las premoniciones de muerte”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo II, Cuaderno 3, 1946, p. 387.

Así se espicaba Rosa
no medio da noite negra,
ó pe dunha negra porta,
toda de lañas cuberta
Mentras tanto murmuxaban
por antre a robreda espesa
do río as revoltas ágoas
e os berridos da tormenta.
Todo era sombras co ceo,
todo era loito na terra,
e parece que a compañía
bailaba antre as arboredas
cas chuchonas enemigas,
e as estricadas meigas.

.....
Nunca humanos ollos viron
o que veu entonces ela,
que si non morréu entonces
foi porque dios no o quixera:
de resplandecente gloria
raios de amor se refrexan
do abandonado meniño
sobre a dourada cabeza;
e porque esté mais contento,
e porque máis se entreteña,
cabe os seus peños crecen
frescos ramos de azucenas.
Xa non dorme en probe cuna,
que outro berce lle fixeran
cas alas os anxeliños
e co seu lume as estrelas.
Nubes de color de rosa
fanlle branda cabeceira,
sírvelle de cobertura
un raio de luna cheia,
i a virxen santa, vestida
com vestido de inocencia,
por que de fame non morra
e fartiño se adormesa,
dálle maná do seu peito
com que os seus labios refresca.

(pp. 109-111)

Rosa, espectadora da cena, fica maravilhada com o que vê, mas é tirada de seu enlevo pela volta dos pais da criança; fato que provoca o desaparecimento da Virgem e da atmosfera mágica criada por sua presença. O narrador continua contando a história, aparecendo também a fala da mãe ao rever seu filho e a frase enigmática de Rosa, que encerra o poema antes de desaparecer na neblina:

A referência à fome, ao frio e ao abandono no qual se encontra o menino, juntamente com a descrição sinistra da noite, em que dançam as bruxas e as almas em pena, com poder de anunciar a morte às pessoas a quem visitam, indicam um futuro totalmente desfavorável a ele, até que outra força sobrenatural intercede a favor de sua sobrevivência. É da própria Virgem que a criança recebe o aconchego e de seus seios, o alimento salvador.

Nos versos iniciais do poema, quando lamenta não poder amamentar a criança, Rosa, metaforicamente, compara seus seios a duas fontes: “Que anque dúas fontes teño, / estas fontiñas non deitan.” Esta comparação parece-nos importante justamente por ser o ato de amamentar praticado pela Virgem o clímax do acontecimento milagroso descrito. A associação de uma parte do corpo feminino a um componente da natureza e ainda a resposta de Rosa à mãe do menino nos versos finais são elementos que nos fornecem pistas para uma possível leitura da composição rosaliana.

Já falamos do apego que o galego tem à terra, elemento natural no qual centraliza sua existência física e social, já que a agricultura, no século XIX, apresenta-se como a atividade econômica básica da região. O homem galego, na maioria dos casos habitante do campo, e, quando não, ainda muito ligado à cultura rural, como vimos no capítulo anterior, vê a terra como a provedora direta de suas necessidades alimentares básicas, o que dá respaldo a um forte sentimento telúrico, chamado pelos estudiosos de “mito da terra-nai”.

Para uma abordagem do poema em questão, torna-se interessante destacar algumas observações de Mircea Eliade sobre a imagem primordial da Terra-Mãe, a grande geradora de todos os seres vivos, imagem esta encontrada sob inúmeras formas e variantes entre as mais diversas culturas. De acordo com o referido autor: “Crê-se que as crianças ‘vêm’ do fundo da Terra, das cavernas, das grutas, das fendas, mas também dos mares, das fontes, dos rios. Sob a forma de lenda, superstição ou simplesmente metáfora, crenças similares sobrevivem ainda na Europa. Cada região, e quase cada cidade e aldeia, conhece um rochedo ou uma fonte que ‘trazem’ as crianças: são os Kinderbrunnen, Kinderteiche, Bubenquellen etc. Até entre os europeus de nossos dias sobrevive o sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a Terra natal.”¹⁵

A lenda contada poeticamente por Rosalía mostra-nos um ser indefeso, ameaçado pela morte que, através da intervenção de uma força sobrenatural, ganha a oportunidade de continuar vivendo. A Virgem, detentora dessa força, dá uma nova vida à criança na medida em que a impede de morrer: “por que de fame non morra / e fartiño se adormesa, / dálle maná do seu peito / con que os seus labios refresca.”

¹⁵ Op. cit., nota 1, p. 114.

É importante notar que a vida vem dos seios da Virgem, que, na altura em que aparecem no poema, já estão simbolicamente associados à fonte. Esta, como já dissemos, relaciona-se à idéia de renascimento, fecundidade, e, também, conforme acabamos de citar, à crença telúrica da Terra-Mãe. Sob este ponto de vista, uma divindade cristã feminina, a mãe celeste de todos os homens, ou seja, a Virgem, representaria a terra que dá a vida a todas as criaturas viventes.

Precisamos ter em conta, porém, que a terra não se identifica apenas com o ventre que dá à luz. Esse elemento é também o que recebe em suas entranhas os seres mortos, em outras palavras, é o elemento com o qual nos reintegramos após a morte. É assim que o mito da *Terra Mater* se reveste de uma simbologia ambivalente, relacionando-se tanto com a vida como com a morte, tanto com o berço como com a sepultura.

Comentando uma obra de Rof Carballo acerca do mito tão caro à cultura galega, Chao Rego diz que a “terra nai” significa “non só o seo xerativo da terra, senón tamén a oposición ó arquétipo celeste ou uránico, que seria o próprio da sociedade patriarcal, xa que o feito de ser elevado, de estar no outo, significa ser potente, se-lo pai que está nos ceos. A Terra-Nai é unha divindade antiga que existe desde o paleolítico pero xeneralmente a carón dela hai un ser creador masculino porque a natureza, a Terra, non ;e so xeradora de vida e nai nutricia senón tamém tumba.”¹⁶

Já nos referimos à importância dos versos finais do poema, em que Rosa dá a resposta a uma pergunta aparentemente retórica da mãe da criança. Esta, ignorando o evento milagroso ocorrido em sua ausência, pergunta ao filho quem o manteria se ele não tivesse mãe, ao que a jovem responde: “- O que mantén ás formigas / e ós paxariños sustenta.”

Tendo em vista o milagre ter sido realizado por uma divindade feminina, o uso do artigo masculino causa certa estranheza. Fica implícita, na revelação de Rosa, a existência de uma divindade masculina que teria se manifestado através do ocorrido.

Na tradição judaico-cristã, o deus supremo, onipotente e onipresente é masculino. No Novo Testamento, uma divindade feminina aparece como mãe de Cristo e, simbolicamente, de todos os mortais, porém, o deus pai permanece como o todo-poderoso.

Claro está que o poema rosaliano, através da figura da Virgem e da divindade masculina que, no final, sobrepõe-se a ela, dialoga com essa tradição religiosa institucionalizada. É, possível, contudo, identificar também o simbolismo arcaico da Terra-Mãe e do criador celestial e masculino, que, conforme Rof, se mescla à idéia de natureza criadora. Já dissemos, inclusive,

¹⁶ Op. cit., II, nota 10, pp. 105-106.

que o culto à Virgem Maria na tradição católica romana pode ser interpretado como um retorno à figura da Deusa-Mãe geradora.

O texto de Rosalía permite-nos localizar esse simbolismo pré-cristão pela comparação metafórica entre um componente da natureza - a fonte - e os seios de uma mulher; pelo tipo de milagre realizado - a alimentação e aconchego de um ser prestes a morrer de fome e frio - e, ainda, pela índole do deus masculino, intimamente relacionado à natureza. Interferindo diretamente na manutenção das várias criaturas viventes, sejam eles formigas, pássaros ou seres humanos.

Passemos agora ao cantar 34, glosa de uma cantiga de romaria muito conhecida na região. Trata-se de uma composição de eu-lírico feminino, na qual uma mulher louva Santa Margarida, divindade que, segundo Bouza Brey, desfruta de grande prestígio entre os fiéis, com muitas ermidas dedicadas a seu culto.¹⁷

Esse tipo de cantiga é uma manifestação da cultura popular oral, mas remonta também à tradição lírica trovadoresca como modalidade de cantiga de amigo, em que a donzela enamorada roga pelo amigo distante ou convida outras mulheres para uma romaria a santuários.¹⁸

A moça do poema rosaliano, no entanto, não aparece pedindo a intervenção divina a favor do amigo. Tomada de amor devoto, ela canta louvores à santa, esforçando-se para descobrir algo ou alguém comparável a esta última em formosura:

Sólo a Virxe é mais hermosa
que eres ti, bendita Santa
í o teu rostro pelegrino
ó temido demo espanta.

De ti vivo namorada,
en ti penso com fervore,
que eu ben sei que che contenta
este puro e santo amore.

¡Quén poidera...! ¡Quén poidera
xunta ti vivir segura,
manantial que mel derrama,
pura fonte de ternura!

(pp. 173-174)

O ser sobrenatural, ao qual se refere o cantar, não se compara em beleza nem as estrelas, nem as rosas, nem as neves da montanha, ao sol alegre e dourado ou ao fulgor da manhã; segundo a cantora, como ela não há nenhuma

¹⁷ BOUZA BREY, Fermín. "Notas" a *Cantares gallegos*. Vigo, Galaxia, 1977, p. 222.

¹⁸ Ecléa Bosí refere-se a tal parentesco na obra já citada na nota 11, p. 79.

nem na terra, nem no mar: “Coma ti non vin ningunha / nin na terra nin no mare”. Excedida apenas pela Virgem, a divindade feminina mais elevada dentro da tradição cristã, a beleza do rosto da santa é capaz de espantar até demônio, como vemos nos versos transcritos acima.

O elogio feito pela moça não se restringe à figura da santa; estende-se ainda à sua ermida, isto é, ao lugar sagrado onde é cultuada. Nos versos que seguem e que fecham o poema, chamamos a atenção para a localização do santuário:

Onda ti, lonxe do mundo,
tan feliz me acobexara
que en xamáis ó pracer vano
este meu olhar tornara.

Que no monte onda ti moras
tan bom aire se respira,
que o que máis do mundo foxe
solo alí por Dios suspira.

Miña Santa Margarida,
miña Margarida santa,
tendes a casa no monte,
donde o paxariño canta.

(p. 174)

É comum que templos sejam construídos em locais elevados, porém interessa-nos ressaltar as características do lugar para as quais o texto aponta. Para o eu-lírico, o monte em que se encontra a ermida está longe do mundo, afastado dos vãos prazeres, enfim, é um local apropriado para os que fogem das agitações terrenas.

Segundo Eliade, do ponto de vista mítico, “a montanha figura entre as imagens que exprimem a ligação entre o Céu e a Terra”.¹⁹ A mediação entre o mundo terreno e os espaços transcendentais realiza-se por imagens às quais o estudioso chama de *Axis mundi*, ou seja, o eixo, o centro do mundo, onde o ser humano estaria mais próximo do criador. Para os cristãos, por exemplo, esse lugar sagrado é o Gólgota, pois lá está o cume da Montanha cósmica. O *Axis mundi*, em sua função de elemento mediador, ao mesmo tempo em que projeta o homem às alturas, aproximando-o da divindade, crava sua base no mundo de baixo, nos infernos, ou no mundo das trevas. No poema de Rosalía, a figura que faz parte do monte, justamente por habitá-lo, Santa Margarida, sugere-nos a idéia desse percurso das profundezas às alturas: sua beleza está próxima a da Virgem e, ao mesmo tempo, é capaz de espantar o terrível demônio.

¹⁹ Op. cit., nota 1, p. 35.

E é preciso salientar ainda que, na busca de comparações com a beleza da santa, a moça refere-se a aspectos naturais antagônicos do ponto de vista da verticalidade: de um lado temos “estrela” (“nin brilhou ningunha estrela”), “luceiro” (“Nin luceiro, nin diamante”), “neves da montanha” (nin as neves da montanha”) e “sol” (“nin alegre sol dourado”); de outro, “mare” (“nin na terra nin no mare”), “diamante”, pedra preciosa gerada nas profundezas da terra, (“Nin luceiro, nin diamante”) e “corrente de augua pura”, que se relaciona, pela pureza, a água de mina, proveniente, portanto, do interior da terra (“nin corrente de augua pura”).

O que temos, então, na composição rosaliana, é a menção a um costume galego, isto é, a romaria a lugares santos, sendo, no entanto, possível também uma leitura que evoca a noção de verticalidade como representação mítica da transcendência e da presença da divindade criadora. Não podemos nos esquecer de que esse discurso de referências míticas é sugerido no poema de abertura de *Cantares* por uma cantora que retorna no final do livro para declarar cumprida sua missão.

É importante observar que, segundo nossa leitura, a cantora da primeira composição é uma criatura ambígua que se assemelha às criaturas míticas habitantes dos ambientes aquáticos galegos; porém, no poema final, essa mesma cantora já não apresenta a ambigüidade inicial. No cantar 36, a moça mostra-se cheia de amor à pátria e, de certa forma, mais humana, já que demonstra, inclusive, insegurança em relação ao êxito de seu canto²⁰.

Esto e inda máis, eu quixera
desir com lingua grasiosa;
mais donde a grasia me falta,
o sentimento me sobra,
anque éste tampouco abasta
para espricar certas cousas,
que a veces por fora un canta
mentras que por dentro un chora.
Non me espriquéi cal quixera,
pois son de espricansa pouca;

²⁰ Embora tenha em vista outro objetivo e percorra outro caminho interpretativo, S. Stevens localiza também a tensão entre mito e história quando se refere aos poemas em questão: “By comparing two poems of *Cantares* (the first and the last), in which supposedly the same young girl introduces and concludes the collection, we shall see the poet breaking away from the objective representation of the innocence and cheerfulness of a Galician peasant girl of the first poem, to call the reader’s attention in the last to a subjective lyric voice. Here the tension between myth and history has to do with the split between an objective and anonymous voice and a subjective one that can be identified with the temperament of a specific individual, who is also witness to specific historical realities. The contrast between poems dramatizes the split.” (Cf. *Rosalía de Castro: literary and social origins of the Galician poetry*. Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1985, p. 76).

si grasia en cantar no teño,
o amor da patria me afoga.
Eu cantar, cantar, cantéi;
a grasia non era moita.
¡Mais qué fazer, desdichada,
si non nacín máis grasirosa!

(p. 179)

Através dos exemplos colocados neste trabalho, representativos do que acontece ao longo de *Cantares*, percebemos que, como nas cantigas da tradição oral e muitas vezes também da tradição trovadoresca, as vozes que falam no primeiro livro galego de Rosalía são as mais variadas: a de uma costureira, a de uma moça casadoura, a de uma donzela caridosa e de boa índole, a de outra, saudosa de seu namorado, a de uma rapariga que, nos arredores do cemitério, amedronta-se pela visão de um mocho, a de uma mãe que volta a seu filho, a de uma emigrante saudosa, a de um rapaz enamorado padecendo de saudade da amada, a de um narrador não identificado que nos relata uma lenda e a de outros personagens criados de acordo com a necessidade específica do tema tradicional a ser enfocado.

O que queremos dizer com isso é que, por meio de tal recurso formal, Rosalía não só segue as normas ditadas pela tradição, como também faz com que personagens do povo assumam o discurso mítico de sua cultura; mesmo que esse discurso traga em seu bojo aspectos arquetípicos considerados universais.

Parece-nos sintomática a transformação sofrida pela personagem que, simbolicamente, está por detrás de todas as composições do livro, de criatura ambígua, que se encontra em toda parte, que fala a ricos e pobres indistintamente, que parece querer encantar o leitor como fazem as criaturas sobrenaturais do imaginário coletivo a alguém que se desculpa pela falta de graciosidade, que se revela suscetível a tristezas e presa de um amor pátrio capaz de comovê-la.

Entendemos, assim, 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.