

## DANÇAR E COSER: A SUBVERSÃO DO DISCURSO PATRIARCAL NA POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO

Tais Matheus da Silva\*

**Resumo:** A partir da análise do poema “Miña Santiña” da escritora Rosalía de Castro, e com o apoio dos ensinamentos de Bakhtin, da historiografia e das reflexões de Kate Millett, pretende-se discutir as estratégias discursivas e formais utilizadas na composição do poema. Nosso objetivo é investigar os mecanismos de questionamento e subversão dos postulados patriarcais da conduta feminina, no fim do século XIX, presentes na obra de Rosalía. No diálogo tensional travado entre a jovem costureira e a Santa, o uso de ambiguidades e ironias será focalizado como instrumento de dissimulação de um discurso contestador.

**Palavras-chave:** mulher e literatura; literatura galega; feminismo.

### DANCING AND SEWING: THE SUBVERSION OF THE PATRIARCHAL DISCOURSE IN THE POETRY OF ROSALIA DE CASTRO

**Abstract:** From the analysis of the poem “Miña Santiña” of the writer Rosalia de Castro, and with the support of Bakhtin’s teaching, historiography and reflexions of Kate Millet, we intend to discuss formal and discourse strategies used in the poem composition. Our goal is to investigate the mechanisms of questioning the subversion of patriarchal postulates of female behaviour in the late nineteenth century, present in the work of Rosalia. In the tense dialogue between the young seamstress and Santa, the use of ambiguities and ironies is focused as an instrument of dissimulation of a contesting discourse.

**Keywords:** woman and literature; Galician literature; feminism.

### Introdução

O presente artigo visa à análise das relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo no poema “*Miña Santiña*”, da escritora galega Rosalía de Castro. Dito poema pertence à obra *Cantares gallegos*, poesias em língua galega. Publicada em 1863<sup>1</sup>, essa obra marca o início do *Rexurdimento Cultural Galego*, tanto para os intelectuais da época como para a crítica rosaliana. Nesse livro, Rosalía percorre toda a

---

\* Mestre em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara.

<sup>1</sup> A primeira publicação de *Cantares Gallegos* remonta ao ano 1863. Para esta pesquisa utilizamos a edição organizada por Ricardo Carballo Calero, do ano de 2001, de modo que todas as referências a *Cantares Gallegos* datam de 2001.

tradição oral galega, explicitando a permanência dos temas e da estética trovadoresca, além dos traços da cultura celta. Diz a escritora no prólogo aos *Cantares*:

*inda achándome débil en forzas e n'habendo deprendido em máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corazón, como herencia propia, atrevínme a escribir estos cantares, esforzándome em dar a conocer cómo algunhas das nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal e primitiva, e cómo o noso dialecto dose e sonoro é tan apropiado como o primeiro para toda clase de versificación* (CASTRO, 2001, p. 39-40).<sup>2</sup>

No poema inaugural dos *Cantares*, a voz é dada à mulher<sup>3</sup>, isto é, a Galícia será cantada a partir do ponto de vista de uma mulher. É certo que nem todos os poemas da obra apresentam eu lírico feminino, no entanto, a voz da mulher é predominante na recuperação da tradição oral e na discussão acerca dos problemas que acometem a sociedade galega ao longo do século XIX. Essa escolha estética de Rosalía de Castro pode ser elemento digno de reflexão se posta em diálogo com o conjunto da sua obra, entretanto, para esse momento, consideraremos o fato de que a Galícia do século XIX era formada essencialmente por mulheres, uma vez que a emigração masculina era intensa. Parece-nos natural que aqueles que permanecem na terra, num momento de resgate e valorização das raízes culturais, sejam os protagonistas de uma poesia construída sobre os componentes fundadores da identidade galega.

Nossa análise fundamenta-se em artigos pertencentes à crítica rosaliana, bem como à historiografia espanhola orientada pelos Estudos Culturais. Recorremos igualmente aos postulados bakhtinianos relativos à constituição ideológica do discurso, visto que o diálogo travado no poema deflagra posições sociais bem definidas e cunhadas sob os padrões de comportamento impostos às mulheres em referida sociedade. Desse modo, buscamos apoio nos estudos de Kate Millett (2010) acerca da política sexual.

---

<sup>2</sup> “ainda me encontrando debilitada e não tendo deprendido em outra escola que a dos nossos pobres aldeões, guiada somente por aqueles cantares, aquelas palavras carinhosas e aqueles giros jamais esquecidos que tão docemente ressoaram nos meus ouvidos desde o berço e que foram recolhidos por meu coração, como herança própria, atrevi-me a escrever estes cantares, esforçando-me em dar a conhecer como algumas dos nossos poéticos costumes ainda conservam certa frescura patriarcal e primitiva, e como o nosso dialeto doce e sonoro é tão propício como o primeiro à toda classe de versificação.” (tradução nossa)

<sup>3</sup> Referência aos versos “*As de cantar/ Meniña gaiteira,/ As de cantar/ Que me morro de pena*”(CASTRO, 2001, p. 13).

## Dançar, coser e libertar-se

Conforme a própria escritora menciona no prólogo aos *Cantares*, e diversas pesquisas comprovam a fundamentação de referida obra em textos oriundos da tradição oral galega, é possível constatar os traços da oralidade, por exemplo, no tom irônico dos poemas rosalianos. Este recurso é engenhosamente empregado em textos que abordam a temática da religiosidade cristã do povo galego, em contraposição à seriedade com que versifica os espíritos e demais entidades encantadas, provenientes da cultura celta. O poema a seguir é um interessante exemplo de apropriação de uma cantiga popular para questionar, por meio da ironia, os limites impostos às mulheres, em nome de Deus. Para tanto, dialogam uma jovem costureira que deseja aprender a dançar e a santa de sua devoção.

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

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

*— Miña Santiña,  
mal me quiere  
quen me aconsella  
que tal fixere.  
Mans de señora,  
mans fidalgueiras  
teñen todiñas  
as costureiras;  
boca de reina*

*corpo de dama,  
cómpralle a seda,  
foxem da lama.*

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

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

*— Costureiriña  
do carballal,  
colle unha agulla,  
colle um dedal;  
cose os buratos  
de ese teu cóis,  
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 dereito.  
¡Pero, Santiña...  
non lle dou xeito!  
Non vos metades  
predicadora;  
bailadoriña  
facéme agora.  
Vós dende arriba  
andá correndo;  
facede os puntos,  
i eu adeprendo.  
Andá, que peno  
polos penares...  
Mirái que o pido  
chorando a mares.

— ¡Ai da meniña!  
¡Ai da que chora,  
ai, porque quere  
ser bailadora!  
Que cando durma  
no campo santo,  
os enemigos  
faránlle espanto,  
bailando enriba  
das herbas mudas,  
ó son da negra  
gaita de Xudas.  
I aquel corpiño  
que noutros días  
tanto truara  
nas romerías,

*ó son dos ventos  
máis desatados  
rolará logo  
con condenados.  
Costureiriña,  
n'hei de ser, n'hei  
quen che deprenda  
tan mala lei.*

*—¡Ai, qué Santasa!  
¡Ai, qué Santona!  
Ollos de meiga,  
cara de mona,  
pór n'hei de pórche  
os meus pendentos,  
pór n'hei de pórche  
o meu collar,  
xa que non queres,  
xa que non sabes  
adeprenderme  
a puntear (CASTRO, 2001, p. 59-63).<sup>4</sup>*

Em consonância com o discurso da igreja, a Santa assume um papel de conselheira da jovem, e suas recomendações apontam sempre para o caminho do trabalho no campo, da reclusão e da simplicidade (“*sacha no campo,/ malla na eira,/ lava no río,/ vai apanhar / toxiños secos/antre o pinar. [...] Anda, meniña,/ coida do gando./Coida das herbas/ do teu herbal,/ terás agulla/terás dedal*”). Vê-se como o

---

<sup>4</sup> “Ai, minha Santa,/minha Santinha,/minha cabeça/de cabacinha!/Hei de emprestar-vos/os meus brinquinhos/hei de emprestar-vos/o meu colar/hei de emprestar-vos,/cara bonita,/se me ensinardes/a puntear.”— 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 moineiras/dos seus floreios/e dos volteios/que dão agora,/fora pra dentro/dentro pra fora./— Costureirinha/do carvalhal/toma uma agulha/toma um dedal;/cose os buracos/desse teu cós,/que andar rasgada/não manda Deus./Cose, menina,/tantos rasgados,/e agora esquece/dos ponteados./— Ai, minha Santa,/minha Santinha/não tenho agulha/nem 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/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 colar,/já que não queres,/já que não sabes/e não me ensinas/a pontear. (CASTRO, 1987, p. 46-50)

modelo feminino do *ángel del hogar*<sup>5</sup> fundia-se à identidade de cada mulher. No discurso da Santa exalta-se a exclusão e a reclusão em benefício da ordem estabelecida, numa insistente tentativa de impor à jovem as regras e valores de tal ordem. Sobre o caráter ideológico do discurso e sua transmissão, afirma Bakhtin (1995, p. 45):

Admitamos chamar a realidade que dá lugar à formação de um signo de *tema* do signo. Cada signo constituído possui um tema. Assim, cada manifestação verbal tem seu tema. O tema ideológico possui sempre um índice de valor social. Por certo, todos estes índices sociais de valor dos temas ideológicos chegam igualmente à consciência individual que, como sabemos, é toda ideologia. Aí eles se tornam, de certa forma, índices individuais de valor, na medida em que a consciência individual os absorve como sendo seus, mas sua fonte não se encontra na consciência individual. O índice de valor é por natureza *interindividual*.

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

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

---

<sup>5</sup> O conceito “anjo do lar” diz respeito ao papel social destinado às mulheres ao longo do século XIX, a saber, harmonizadoras da vida privada.

trovadoresca, remetendo a leituras referências literárias de “amor”, “religiosidade”, “festas populares”, etc. Segundo Bakhtin (2010, p. 430):

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

Podemos inferir, a partir da citação anterior, que, ao ler o poema *Miña santiña*, entramos em contato com a atmosfera festiva da cultura popular da Idade Média, considerando o ritmo, a temática da romaria, o desejo de realização do impossível, a tentativa de inversão da ordem e a estrutura dialogada. Estas são características que indicam ao leitor o pacto de leitura de um texto ambíguo, no qual os signos têm total liberdade para evidenciar a luta entre os índices de valores que carregam, apontando, portanto, a construção dialógica do texto.

O duplo significado da palavra “*puntear*” é exemplo dessa liberdade, ao instaurar certa ambiguidade que ultrapassa os limites da dança ingênua ou do ofício da costureira para assumir um caráter sexual, tênue alusão à penetração do pênis no ato sexual, quando a jovem insiste que a Santa lhe fale dos movimentos e passos da dança (“*Faláime sólo/das moineiras/daquelas voltas/reviradeiras/daqueles puntos,/que fán agora/de afora a adentro /de adentro afora*”). Imediatamente, a Santa responde-lhe com a imposição de uma conduta para a mulher segundo o padrão de comportamento estabelecido social e religiosamente, porém é retirada do seu espaço de santidade para estabelecer um diálogo de nuance sexual, e ao fim sofre insultos (“*Ollos de meiga/cara de mona*”). Nos termos de Reyes (1984), podemos dizer que ocorre a perversão do discurso religioso, resultando, desse modo, na dessacralização da Santa.

Ao desejo voluptuoso, simbolizado nos passos da dança, a Santa contesta com repressão, e o gesto de costurar o cós que está muito furado pode ser uma alusão ao furor sexual que a jovem desvela. Para autorizar seu discurso, a Santa evoca o nome de Deus (“*cose os buratos/de ese teu cós,/que andar rachada/non manda Deus./Cose, meniña,/tantos furados,/i ora non penses/nos punteados*”). Tido na tradição cristã como “pai”, e embora não se discuta o gênero de entidades espirituais, o signo que identifica Deus é, não por acaso, uma palavra carregada de autoridade masculina, o que novamente remete à perversão e ao questionamento do discurso disseminado pela Santa, como metonímia do discurso da Igreja católica. A Santa, que não possui nome, nem

identidade e pode ser qualquer santa, não tem autoridade o bastante para impor sua voz e, sendo assim, recorre à voz masculina do “pai supremo”. O discurso indireto de Deus está inserido em um enunciado autoritário, não havendo possibilidade de contestação.

Interessante notar que no poema *San Antonio bendito*<sup>6</sup>, em que a tradição cristã é recuperada por Rosalía de Castro, a simbologia de Santo Antonio de Pádua relaciona-se à instituição sagrada do casamento. Todavia, no poema *Miña Santiña*, no qual a voz cristã materializa-se no discurso de uma santa, que, no entanto, é também mulher e, por não ter identidade nem história, diferente de Santo Antonio, pode falar do tema problemático da sexualidade feminina. Essa leitura pode fundamentar-se, inclusive, na assimilação do discurso monológico do patriarcado pelas mulheres como se houvesse uma formulação individual de tal discurso, quando delimita a atuação da mulher pelas próprias mulheres, que não se reconhecem como iguais, pois não há identificação alguma entre Santa e costureira.

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

Conforme afirma Lloret (2006, p. 184):

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

---

<sup>6</sup> Poema pertencente a *Cantares gallegos*, em que uma jovem pobre clama e faz promessas a Santo Antonio, para que ele lhe conceda um casamento, ainda que seja com um homem agressivo, porque o casamento lhe servirá como única alternativa para sobreviver à miséria e manter-se honrada.

*argumentos que criticaban el lujo, el gasto, las salidas..., aunque desde otros principios, se retomaron y continuaron.*<sup>7</sup>

A afirmação do sexo para fins reprodutivos, associada à repressão da sexualidade feminina, justifica a criação de um modelo de conduta bem delimitado para as mulheres, que dê conta da formação da mulher desde o seu nascimento, direcionando-a sempre para o cumprimento das tarefas domésticas, o serviço e a dedicação à família e, acima de tudo, ao esposo. A fixação desse modelo, que se convencionou chamar *ángel de hogar*, gerou inevitavelmente, seus contrários negativos. Convergiram, igualmente, os discursos religioso, cientificista e literário na definição da mulher dissoluta, da prostituta, da ninfomaníaca, da travestida, da adúltera e da lésbica (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 209). Não por acaso, essas figuras edificam-se sobre o estigma do desvio sexual e da transgressão da fronteira entre o público e o privado, de tal sorte que a grande cidade moderna tornou-se, sob esse ponto de vista, um espaço de subversão do ideal da feminilidade construído no patriarcado.

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

---

<sup>7</sup> “A existência do desejo sexual na mulher foi negada pela moral cristã e também por uma parte da ciência, e ambas, com frequência tão enfrentadas, estiveram de acordo em considerá-la como um ser imaterial cuja sexualidade somente se ativava para cumprir sua finalidade reprodutiva. Deste modo, o conflito entre religião e ciência, que chegou a alcançar cotas elevadas de tensão em tantos aspectos, permaneceu neutralizado no referente à definição da natureza e capacidades femininas. A coação frente a tudo o que presumisse sexo era tal que uma mulher podia morrer sem chegar a compreender que seu aborrecimento devia-se a sua insatisfação neste terreno. A construção deste modelo de sexualidade feminina foi uma nova forma de controle das mulheres, pelo qual os clássicos argumentos que criticavam o luxo, o gasto, as saídas..., ainda que a partir de outros princípios, foram retomados e continuados.” (tradução nossa)

*Dado que el honor de un hombre estaba enraizado en la pureza sexual de su madre, esposa, hijas y hermanas, cualquier desliz suponía una mancha que alcanzaba a toda la familia. Así, a la hora de educar a una jovencita era más importante su formación moral que no su instrucción, formación que, por otro lado, se ceñía a repetirles todo lo que no debían hacer y a insistir machaconamente en las restricciones.*<sup>8</sup>

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

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

*Cobran estas obreras de la aguja un jornal modesto, porque su trabajo a domicilio lo realizan siempre a mantido; visten con cierta elegancia; se distinguen de las labradoras en su mayor aseo y pulcritud, por requerirlo así el oficio y las casas que recorren; y este pequeño grado de superioridad sobre las jóvenes que sólo se dedican a las faenas del campo, llevó a nuestro folklore refranes y cantares populares en abundancia, irónicos, desabridos y mordaces, unos, y encomiásticos, elogiadores y cariñosos, otros, formando todos un interesante cancionero y refranero. Ellas, sin embargo, se muestran satisfechas de sí mismas, y así lo dicen en su cantar: Fixo moi ben miña nai en poñerne a costureira:/ cando chove non me mollo, / e cando hai sol non me queima (GONZÁLEZ, 1961 apud ANGUEIRA, 2002, p. 21).*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Dado que a honra de um homem estava enraizada na pureza sexual de sua mãe, esposa, filhas e irmãs, qualquer deslize supunha uma mancha que alcançava à toda a família. Assim, na hora de educar uma jovem era mais importante sua formação moral que sua instrução, formação que, por outro lado, restringia-se a repetir-lhes tudo o que não deviam fazer e a insistir maçadamente nas restrições.” (tradução nossa)

<sup>9</sup> “Estas trabalhadoras da agulha recebem um salário modesto, porque o seu trabalho em casa o fazem para subsistência; vestem-se com certa elegância; distinguem-se dos lavradores em sua higiene e limpeza, por requerê-lo, assim, o ofício e as casas que percorrem; e este pequeno grau de superioridade sobre os jovens que apenas se dedicam a tarefas do campo, leva a nosso folclore estribilhos e cantares populares em abundância, irônicos, ásperos e mordazes, uns, e encomiásticos, elogiadores e carinhosos, outros, formando um interessante Cancioneiro. Elas, no entanto, mostram-se satisfeitas de si mesmas, e assim o

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

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

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

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

*El esquema liberal y republicano confinaba a las mujeres al espacio doméstico privado. Pero, al mismo tiempo, las elevaba a la categoría, aparentemente no política, de compañeras y no esclavas del hombre y, en segundo lugar, las revestía de una influencia determinante como hacedoras de costumbres (MATEO, 2006, p.70).<sup>10</sup>*

---

dizem em seu cantar: Fez muito bem minha mãe em fazer-me costureira:/quando chove não me molho,/e quando há sol não me queimo.” (tradução nossa)

<sup>10</sup> “O esquema liberal e republicano confinava as mulheres no espaço doméstico privado. Mas, ao mesmo tempo, as elevava à categoria aparentemente política de companheiras e não escravas do homem e, em segundo lugar, as revestia de uma influência determinante como criadoras de costumes.” (tradução nossa)

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

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

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

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

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

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

### **Considerações finais**

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

Em “*Miña Santiña*”, destacam-se os traços da feminilidade padrão do século XIX na Galícia a partir do desvio sexual, engenhosamente dissimulado nos passos da dança. Ao utilizar um eu lírico feminino em diálogo com outra personagem, também feminina, mas que reproduz o discurso monológico do patriarcado e, valendo-se da construção de versos irônicos, Rosalía de Castro logra camuflar sua crítica à condição da mulher, sugerindo ingenuidade nas escolhas formais e temáticas.

Entendemos que Rosalía de Castro constrói sua crítica acerca da condição da mulher galega de maneira muito sutil, haja vista a inexistência de expressões claras da revolta frente a tal condição, mas se vale dos artifícios da ironia e da voz da mulher em um diálogo tensional com a santa para construir uma crítica velada. De tal forma, a mulher é retratada desde sua marginalidade, reprimida sexual, social e religiosamente.

### **Referências**

ANGUEIRA, A. “Un poema de Rosalía de Castro”. **A Trabe de Ouro**, Santiago de Compostela, n.49, p.13-38, 2002.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CASTRO, R. **Cantares gallegos**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 2001.

CASTRO, R. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987.

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

LLORET, R. E. R. Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 181-206.

MATEO, M. C. R. Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 61-83.

MILLET, K. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MILLET, K. **Política sexual**. Madrid: Cátedra, 2010.

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