

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

FRANCISCO BRUNNO CARVALHO REIS

**DESDOBRAMENTOS DE MEMÓRIA EM *FLORES INCULTAS*, DE
LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ**

TERESINA
2018

FRANCISCO BRUNNO CARVALHO REIS

**DESDOBRAMENTOS DE MEMÓRIA EM *FLORES INCULTAS*, DE LUÍZA
AMÉLIA DE QUEIROZ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

TERESINA
2018

FRANCISCO BRUNNO CARVALHO REIS

**DESDOBRAMENTOS DE MEMÓRIA EM *FLORES INCULTAS*, DE
LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
Orientadora

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Avaliadora Interna

Profa. Dra. Naiara Sales Araújo Santos
Avaliadora Externa

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Suplente

*Ao Ailton Vasconcelos Ponte, historiador das
Letras parnaibanas, por ter me apresentado a
poetisa imortal.*

AGRADECIMENTOS

“Deus separa as labaredas de fogo” (Salmo 29), pois “aquele que Deus escolheu para vencer, jamais será derrotado; bem como a porta que Deus abre, ninguém jamais a fecha” (Apocalipse). Agradeço a Deus por ter sido sempre meu guia protetor, por ter iluminado meus caminhos pelos quais passei e por ter sido meu refúgio nas horas que me encontrei sozinho.

Agradeço ao Ailton Vasconcelos Ponte, pesquisador das Letras de Parnaíba, pelas nossas discussões teóricas (sempre tão vivas em mim) e por ter me mostrado o lado literário de *Flores incultas*, com pertinentes intervenções e conversas guardadas em minha memória sobre os paradigmas da Literatura. Por ter me mostrado a importância literária de Luíza Amélia de Queiroz na evolução histórica de Parnaíba.

Aos meus familiares: à vovó Cândida, à minha mãe Marinalva, à minha tia Socorrinha (*in memoriam*) por fazerem parte de minha vida e por me apoiarem em minhas decisões.

À professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, por ter me acolhido como seu orientando e que muito contribuiu para o aprimoramento da minha carreira acadêmica como pesquisador.

À professora Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva, pelas ricas contribuições destinadas ao amadurecimento da pesquisa.

À professora Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, por ter me ajudado com sua atenção e cuidado e com valorosas sugestões para esta pesquisa.

Ao professor Dr. Fabrício Flores Fernandes, por sempre ter me auxiliado no processo reflexivo de minha pesquisa e por sempre ter me indicado leituras a serem realizadas.

A todos os professores do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), que foram muito proveitosos para o aprimoramento do meu conhecimento literário.

Ao Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, por ter contribuído com a minha formação acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter proporcionado auxílio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa literária.

A todos, o meu muito obrigado!

A função do escritor? Ser testemunha do seu tempo e da sua sociedade. Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostariam de dizer. Comunicar-se com o próximo e se possível, mesmo por meio de soluções ambíguas, ajudá-lo no seu sofrimento e na sua esperança.

Lygia Fagundes Telles

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar o processo memorialístico na obra *Flores incultas* (2015), de Luíza Amélia de Queiroz, sob o viés da percepção e da imagem-lembrança. São recorrentes na obra imagens memorialísticas articuladas ao corpo, sendo este um agenciador no processo da recordação, cujas ações fornecem materiais do passado. Dessa forma, a memória pode ser atualizada no presente, por meio das impressões do sujeito que se pronuncia. Em *Flores incultas* há coexistência entre passado e presente, cujas sensações e sentimentos são evidenciados pelo sujeito lírico. A pesquisa é bibliográfica e tem como referências basilares os pensamentos de Bergson (1999), Ponty (2011), Halbwachs (2003), Le Goff (1990), Paz (1982), dentre outros. A voz poética de *Flores incultas* volta-se a cenas pretéritas particulares e coletivas, cujas imagens memorialísticas emergem revestidas de saudade, dor e melancolia. Constata-se que, ao se direcionar ao passado, o sujeito poético faz uso de imagem- lembrança que corresponde aos principais momentos de sua trajetória de vida. A percepção se faz presente na recordação, por meio de acréscimos de informações e de fatos também significativos a ele.

Palavras-chave: Memória. *Flores incultas*. Percepção. Imagem-lembrança.

ABSTRACT

This research has the purpose to analyze the memorialistic process in literary work *Flores incultas* (2015), written by Luíza Amélia de Queiroz, beneath the perception and the image-remembrance bias. They are recurrent in the work memorialistic images articulated to the body, in which this is an agent in remembrance process, whose actions have provided past materials. In this way, the memory can be updated in the present, through the impressions of the subject who pronounces itself. In *Flores incultas*, there is the coexistence between past and present, whose sensation and feelings are evidenced by lyrical subject. The research is bibliographic and having as fundamental references the thinking of Bergson (1999), Ponty (2011), Halbwachs (2003), Le Goff (1990), Paz (1982), among others. The poetic voice of *Flores incultas* turns back to past individual and collective scenes, whose memorialistic images arise involved of yearning, pain and melancholic. By verifying that, to orientate to the past, the poetic subject has done the image-remembrance using which corresponds to the main moments of its life trajectory. The perception is present in remembrance, through information addition and facts which are significant to it.

Key words: Memory. *Flores incultas*. Perception. Image-remembrance.

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS: O REVELAR POÉTICO.....	14
2.1 A memória: guardiã dos feitos coletivos.....	15
2.2 Memória individual e coletiva: caminhos entrecruzados.....	18
2.3 Passado na memória poética.....	25
3 A POÉTICA DE LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ: REVISITANDO A CRÍTICA	37
3.1 Luíza Amélia de Queiroz e sua escritura poética: sobre o que pronunciam?.....	37
3.2 Rastros do Romantismo na poética de <i>Flores incultas</i>	40
3.3 A produção poética de Luíza Amélia de Queiroz nos jornais.....	48
4 INTERFACES ENTRE IMAGEM, CORPO E MEMÓRIA EM FLORES INCULTAS	53
4.1 Lembrança, imagem e ação em <i>Flores incultas</i>	53
4.2 Dialética entre corpo, percepção e memória em <i>Flores incultas</i>	62
4.3 Ressentimentos em <i>Flores incultas</i> : o trabalho do luto e da memória.....	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	84
ANEXOS	89

1 INTRODUÇÃO

A memória, em tempos remotos, articulava-se com os feitos de uma comunidade. Ao se referir ao passado, a memória era invocada no sentido de trazer aspectos relevantes que marcaram a vida coletiva e que serviam de referência aos membros da sociedade. Os registros memorialísticos eram constantemente evocados, servindo de pontes de ligação entre presente e pretérito.

O passado é parte integrante dos indivíduos, por meio dele entendem o seu presente. Diante desse fato, o presente é a todo momento o passado, pois uma mesma situação que ocorreu antes, em pouco tempo, passa a ser pretérita, uma vez que o tempo segue seu fluxo contínuo. A memória guarda o passado, seja de forma escrita ou oral, mas o fato é que os aspectos memorialísticos favorecem a relação intrínseca entre presente/passado, refutando a ordem cronológica no qual o senso comum insiste em separá-los.

Ante o exposto, a memória proporciona ao sujeito a certeza de que ele tem uma vida, uma história e uma identidade construída, que prossegue em percurso para o entendimento das manifestações simbólicas ao seu redor. O indivíduo é fruto de suas lembranças. Isso vai contribuir para a sua personalidade. A memória reveza informações e pode acentuar aquelas que merecem destaque e que participam ativamente no processo de recordação, podendo ora aparecer, ora desaparecer.

Dessa forma, objetivou-se com esta pesquisa analisar os desdobramentos da memória em *Flores incultas*, da escritora piauiense Luíza Amélia de Queiroz. Para tanto, interessa perceber como o “eu” é impactado por meio da imagem-lembrança e percepção, cujo agente é o corpo, no processo de recordação. A obra em questão baseia-se na dialética de aspectos significativos da vida do sujeito poético e seu passado.

Luíza Amélia de Queiroz, descendente de portugueses, começou cedo a trilhar pelo caminho das Letras, lendo os poetas românticos e dialogando com eles em sua produção. É considerada a primeira mulher escritora da Literatura Piauiense, rendendo-lhe o título de princesa da Literatura. Comenta Freitas (2012) que a voz que fala em *Flores incultas*, por meio de seus interditos, canta e faz poesia à sua maneira, ensejando problemáticas envolvidas na sua trajetória de vida.

Queiroz é da cidade de Piracuruca – PI, onde viveu parte da infância e, inclusive, escreve uma poesia com o mesmo nome, Piracuruca, dedicada à referida cidade. Assim, Freitas (2012) comenta que o eu poético de *Flores incultas*, desde quando residia na sua terra

natal, exalta, sobretudo, sentimentos vorazes e inquietantes, cujo conteúdo poético se desdobra por meio uma voz ávida por externar seu eu.

Ainda na infância, mudou-se para a cidade em que viveu até o momento de sua morte, em Parnaíba, no dia 26 de dezembro de 1838. Nesta cidade, iniciou a sua carreira como escritora. Ela produziu, em seu sobrado, suas poesias e tornou-se uma mulher leitora da Literatura Universal e poetisa do século XIX, cujo contexto sócio histórico foi marcado pelo Período Imperial, no qual sua família era conhecida e ocupava cargos fortuitos na administração da província.

A escritora produziu duas obras de poesia: *Flores incultas* (1875) e *Georgina ou efeitos do amor* (1893), ambas com temática amorosa, cuja descrição é o sofrimento idílico da mulher frente a uma sociedade marcada pelo domínio opressor. Essas obras também retratam as múltiplas faces da sociedade da época. A poética de Queiroz, por muito tempo, fora submetida ao silêncio. Sendo mulher, sofrera a imposição dos padrões sociais canônicos sacralizados no meio tradicionalista em que vivia. Os escritos da poetisa, especialmente *Flores incultas*, passaram a ser de interesse, nos últimos anos, na Academia. Assim, a Literatura de autoria piauiense conta sobre uma mulher que conseguiu praticar a arte da escrita em pleno século XIX, na província do Piauí. Arrisca-se a afirmar que Luíza Amélia de Queiroz é uma das mais talentosas escritoras que sabe conduzir, habilidosamente, sua pena com fortes marcas pessoais e experiências semelhantes a de outros sujeitos do sexo feminino.

A obra *Flores incultas*, composta de 111 poemas, caracteriza-se pelo tempo pretérito, com ênfase em acontecimentos com sentimento de perda, dor e solidão.

Para investigar o processo memorialístico na obra, alguns questionamentos foram feitos no decorrer da pesquisa, a saber: como se manifesta o processo memorial em *Flores incultas*? Como a memória é evocada e influenciada pela voz que fala nos poemas? Como o corpo engendra o processo de recordação do eu poético? De que maneira as vivências pretéritas do sujeito poético se desdobram em imagem-lembrança?

Na perspectiva fenomenológica, a memória reveste-se de imagem-lembrança e a percepção debruça-se sobre o passado para compreendê-lo. Essas duas categorias serão analisadas na obra em destaque, evidenciando suas diferenças e suas semelhanças na composição pretérita do eu lírico.

A pesquisa justifica-se pelo interesse do pesquisador na temática sobre a memória e pela recorrência deste tema em *Flores incultas*. Desse modo, pretende-se, também, contribuir com a fortuna crítica da poetisa, já que os estudos realizados em torno de sua obra têm se voltado a particularidades da teoria da crítica feminista, incluindo o papel da mulher na

sociedade do século XIX, sua representação e os estratagemas pelos quais ela [mulher] passava.

Luíza Amélia de Queiroz é classificada pela crítica como escritora romântica por serem recorrentes, em suas poesias, temas e características da referida estética, como a solidão, o devaneio, o sonho, a religiosidade, dentre outros. Em *Flores incultas*, é recorrente a referência à capacidade de referência aos sonhos, como escapismo, dos problemas mundanos. Idealizava-se um mundo com a finalidade de procurar refúgio dos problemas sociais nos quais o indivíduo estava inserido.

Consoante ao exposto, o mundo criado proporcionaria a obtenção de desejos e de vontades do sujeito romântico. O cenário imaginário poderia ser tanto real como simbólico, sendo locais preponderantes para o romântico fazer meditação e refugiar-se melhor no próprio eu. Além disso, em *Flores incultas*, o mundo imaginário é marcado pela constante presença da morte, dos entes queridos criando uma atmosfera pesada, de luto e melancolia, pois o sujeito poético não sabe como enfrentar os dilemas apresentados a ele no decorrer de sua vida.

Sobre esse assunto, Freitas (2012, p. 92) afirma que “a nossa poetisa, alma ingênua e casta, canta suas mágoas ou alegrias como as sente, nesse íntimo abandono com que o pássaro desfere, ao amanhecer, seus descantes suavíssimos”. Eis que ela sente os problemas do seu tempo, reflete sobre eles e transfere à sua pena os interditos que plasmam a sociedade, transformando-os em conteúdo para seu tear poético.

Flores incultas (2015) foi reeditado pela Academia Piauiense de Letras e organizado pela professora Dra. Teresinha Queiroz, que também estuda a escrita da poetisa. É pertinente afirmar que esta pesquisa se deve a recentes trabalhos sobre a escritora parnaibana e da recente publicação de *Flores incultas*.

Consoante ao exposto, registra-se a dissertação de mestrado intitulada *Lugares, saber e poder: apropriação feminina sobre as práticas discursivas entre 1875- 1950*, de Olivia Candeia Rocha (2007), do Mestrado Acadêmico em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). A pesquisadora comenta o caráter da força da Literatura de autoria feminina dos escritos de mulheres ao longo dos anos, no Piauí, isto é, a produção literária versa sobre os aspectos relacionados ao poder de recusa das escritoras frente ao patriarcalismo. Ela também aponta que a poética de Luíza Amélia não é estudada de forma primária, mas como participante no rol das escritoras de Literatura Piauiense do passado, uma vez que esta pesquisa versa sobre a revisão bibliográfica das escritoras que a crítica literária tem notícias na atualidade. A produção poética de Luíza Amélia de Queiroz é citada apenas para embasar as discussões do assunto proposto pela pesquisadora.

Na referida pesquisa, a produção de Luíza Amélia de Queiroz é citada no tocante ao pioneirismo da escritora, que é qualificada como transgressora por não corresponder aos padrões a ela impostos e por não aceitar a condição de mulher a que estava sujeita. A poetisa rompe com a habitual tarefa da época às mulheres destinadas publicando seus livros de poesias de forma avulsa em jornais.

A análise da produção literária é investigada em *A poética de Luíza Amélia: rastro da memória*, de autoria, Silva (2015), que argumenta que a obra *Flores incultas* revela traços femininos subordinados ao poder opressor e alia esse estudo à memória. Mostra, assim, como se processa a dialética existente entre o feminismo e a memória nos rastros do eu poético do livro em análise. Vale ressaltar que o trabalho da pesquisadora tem como foco a discussão sobre Literatura de autoria feminina.

Ademais, esta pesquisa organiza-se em três capítulos e seus respectivos subtópicos. O segundo capítulo possui três itens. No primeiro item, aborda-se uma reflexão sobre memória, retomando o seu sentido na antiguidade e o modo como volta-se para as tradições orais. Para tanto, realiza-se uma reflexão sobre a teoria da poesia, sendo esta o meio pelo qual se dá o processo da escrita memorialística. Além disso no segundo tópico do referido capítulo, apresenta-se uma discussão sobre memória individual e coletiva para compreender o processo de recordação do sujeito poético. No terceiro item, investiga-se como a dialética é estabelecida entre poesia e memória. Discorre-se sobre a característica do belo contido na poesia, no tocante ao engendramento do conteúdo, isto é, como o assunto poético é representado no processo de criação literária. Utiliza-se, nesse capítulo, referenciais teóricos como Bergson (1999), Halbwachs (2003), Le Goff (1990), Zumthor (1993), Chan (2016), dentre outros não menos importantes.

No terceiro capítulo, na primeira sessão, discute-se sobre a crítica da obra de Luíza Amélia de Queiroz com ênfase nas pesquisas dos últimos tempos. No segundo tópico do referido capítulo, aborda-se a dialética entre o Romantismo e as influências na escrita de Luíza Amélia de Queiroz. Ainda, na última sessão, discute-se a produção da princesa da Literatura Piauiense nos jornais. Para tanto, requisita-se pesquisadores que se debruçam sobre a sua produção, sobretudo, acerca da poetisa, tais como Freitas (2012), Pinheiro (2014), Magalhães (2016), dentre outros.

No quarto capítulo, no primeiro item, aborda-se as características da imagem e da ação no processo de rememoração, pois os mesmos são fenômenos preponderantes na aquisição e ressignificação do passado. Considera-se na ação que a imagem é evocada a partir do movimento que a matéria realiza no processo de recordar. No entanto a imagem-lembrança é

caracterizada pela retomada do passado, cuja cena é reproduzida por uma imagem aproximada do vivido, resultado das impressões do sujeito que rememora. No segundo item, analisa-se o corpo, que, em consonância com a percepção, encontra vestígios na cena pretérita evocada. Nessa perspectiva, o pensamento de Bergson (1999), de Bachelard (2008) e de Halbwachs (2003) são cruciais. Em seguida, no terceiro item, apresenta-se a análise memorialística que será discutido os ressentimentos, a relação entre percepção e imagem-lembrança como reativadores de lembranças na poética de Luíza Amélia de Queiroz.

2 ASPECTOS MEMORIALÍSTICOS: O REVELAR POÉTICO

A criação poética se inicia como a violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras.

(Octávio Paz)

2.1 A memória: guardiã dos feitos coletivos

A memória conserva as vivências do indivíduo. É por meio dela que se mantém a perpetuação dos registros, seja familiar ou grupal, com implicações do meio social em que está inserido. Sobre o conceito de memória, Le Goff (1990) afirma que

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar algumas impressões ou informações passadas, ou o que ele representa como passadas (LE GOFF, 1990, p. 424).

Assim, a memória tem a capacidade de armazenar acontecimentos que se desenvolveram na trajetória de vida, envolvendo os momentos que lhe sucederam. Dessa maneira, o homem pode revisitar o passado, pois nele estão guardados o arcabouço de lembranças, que podem a qualquer momento aparecer.

Le Goff (1990) relata que existem vários meios de estudar a memória e compreender como seus mecanismos se manifestam, sejam eles sociais, históricos, psicológicos etc. Cada um desses meios possui forma específica de demonstrar como se processa a evocação de episódios pretéritos, envolvendo as circunstâncias nas quais o indivíduo está inserido.

Na Grécia antiga, a divindade *Mnemosine* foi responsável por incutir os registros na mente dos sujeitos. A deusa tinha o poder de transformar o passado em episódios indelévels, propiciando condições para que se eternizassem. De maneira semelhante, os fatos mais marcantes para a comunidade eram registrados pelo poeta, que recebia a incumbência de perpetuar os feitos heroicos e torná-los perceptíveis aos demais membros da comunidade.

Le Goff (1990) reafirma que a deusa *Mnemosine* dava poderes aos poetas de serem guardiões do passado, somente eles possuíam a verdade e a “chave” do passado. A divindade era possuidora da memória dos antepassados e revelava a eles os segredos antigos dos quais os poetas precisavam para fazer a arte memorial.

Assim, a palavra poética é a prova material e concreta dos antepassados, cujas vozes são impregnadas na memória de quem versa, pois versejar é semelhante a lembrar. Desse modo, ao se fazer versos, pratica-se o processo de recordar.

Le Goff (1990) destaca que *Mnemosine* imortalizava os feitos dos heróis que se destacavam na Antiguidade, cuja tradição se encarregava de reter as informações importantes repassadas pela oralidade. Dessa forma, existia o peso significativo dos aspectos que

possuíam o estatuto de serem rememorados, a fim de que fossem conservadas a tradição e a história de um povo.

Nas sociedades antigas, os saberes, bem como as tradições culturais, eram passados de geração a geração, por meio da seleção de aspectos importantes da comunidade, das tradições, ritmos e tipos de danças, por exemplo. A essas tradições denomina-se de memória oral, meio pelo qual a comunidade conseguiu armazenar no decurso do tempo aquilo que de fato era importante para o povo, com o propósito de que ficasse registrado no imaginário coletivo, como necessário ao recordar e ser transmitido. (LE GOFF, 1990).

Segundo Bosi (1994), o indivíduo que rememora não está sozinho. O fato de viver em sociedade submete-se a uma série de regras e normas que configuram sua conduta, assim como sua memória. Ele está sujeito a delimitar sua convivência e consciência no meio em que vive. O sujeito que rememora está apto a ter um passado limitado aos múltiplos papéis que assume no decorrer de sua vida.

Tal pensamento era o que guiava os povos das sociedades sem escrita. Existiam pessoas específicas encarregadas de desempenhar essa ação, elas eram treinadas para trabalhar com o objetivo de manter os valores da sociedade, uma vez que descendiam de linhagem nobre, de famílias detentoras de poder. Esses sujeitos eram denominados de “Homens-memória: genealogistas, guardiões dos códices reais, historiadores da corte (...)” (LE GOFF, 1990, p. 430). Eles passavam essa tarefa a seus descendentes para que as riquezas culturais, os costumes e as histórias de aventuras, por exemplo, não fossem esquecidos, pois era uma forma de manifestação de valor e respeito aos padrões de suas famílias e comunidades.

No ato de contar, repassar e registrar as informações tornava-se veementemente profícua a cristalização dos feitos da comunidade. Bosi (2003, p. 15) comenta que “a memória oral, longe da unilateralidade para qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza”. Depreende-se que, por meio da oralidade, os membros da comunidade absorviam os valores e o conteúdo da mensagem repassada de acordo com o entendimento, o que fazia com que vissem no registro escrito a perda ou alteração dos conteúdos de memória. As memórias espontâneas e repetidas associavam-se à memória oral que para se estabilizarem eram reiteradas pelos homens-memória e repercutiam na voz do povo.

Aquilo que se repetia era mais difícil de esquecer, como as canções poéticas que se ritualizavam com frequência nas sociedades ágrafas. Na Idade Média, a memória poética era facilmente gravada na memória do indivíduo, que a tornava hábito, uma vez que os fatos eram

evocados com fins diversos, as cantigas dos povos antigos, por exemplo, entoadas constantemente em diversas ocasiões, como nos bailes dos castelos medievais.

As cantigas trovadorescas medievais eram poesias cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais, cantados por pessoas encarregadas dessa função. Existiam os menestrelis, os jograis, dentre outros, cada um com uma função específica para o desenvolvimento do poema cantado. Respectivamente, os primeiros eram encarregados de cantar os poemas; e os segundos, eram os encenadores das representações artísticas.

A poesia e a melodia faziam parte de um todo uníssono, e a dependente de ambas era imprescindível para a poética medieval. As cantigas apresentam, nas suas estruturas, versos curtos e repetitivos que facilitam a memorização, além de possuírem temáticas específicas com o objetivo de facilitar a recordação de fatos relacionados às vivências dos contextos da época.

Saraiva (1966) acrescenta que as poesias trovadorescas, ao serem reunidas em cancionários, exerciam também a função de guardiã do passado. Elas eram compiladas de acordo com as temáticas, sendo possível o armazenamento de um legado da tradição.

Sobre a memória como forma de repetição dos fatos, com intuito de evitar o esquecimento, Ricouer (2007) descreve que

A lembrança espontânea é, de imediato, perfeita: o tempo não poderá acrescentar coisa alguma à sua imagem sem deturpá-la; ela conservará para a memória, seu lugar e sua data. Em suma: A lembrança de determinada leitura é uma representação; ao passo que a lembrança-aprendida é, como dizem, “agida” mais do que representada, é privilégio da lembrança-representação permitir-nos a voltar a subir a encosta de nossa vida passada para nela buscar uma determinada imagem. A memória que se repete opõe-se à memória que se imagina. Para evocar o passado em formas de imagem, é preciso perder, abstrair da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar (RICOUER, 2007, p. 44).

Entende-se que a memória repetida era considerada mais intensa, uma vez que permitia acrescentar, por meio da repetição, fatos novos por quem os rememorava, pois a repetição, na memória oral, indicava que novos elementos pretéritos pudessem fazer parte dos acontecimentos recordados. Estes são relatados com veracidade pelo sujeito falante, ao contrário da memória representada, pautada na representação imutável do passado tal como ele era. Não bastava apenas rememorar, mas encenar as ocasiões e situações pretéritas, pois seria mais fácil contar e repassar uma vez vivida a cena pela própria pessoa que a transmitia e, conseqüentemente, mais difícil seria esquecer o que estava sendo contado.

Consoante ao exposto, a lembrança repetida diz respeito à evocação do passado, isto é, a cena emergida é voltada repetidamente na memória e, por consequência da frequência a que se remete ao fato, acréscimos novos podem surgir a este, sendo que as lembranças

aumentadas podem ter (ou não) fidelidade ao que houve. Esse tipo de lembrança tem o poder de provocar a volta ao passado de maneira intensa, formando conjunturas pretéritas simultâneas e buscando ligações pretéritas no tempo.

A lembrança representada não é caracterizada pela intensidade, a função dela é voltar ao passado visualizando imagens pretéritas diretamente relacionadas à cena vivida. A lembrança específica se ocupa de datas e pontos fixos do tempo antigo, pois a representação do passado é lembrada por meio de locais específicos da memória remetendo-se diretamente a eles.

Consoante a esse pensamento, Le Goff (1990) comenta que os homens da Antiguidade se imortalizavam através de suas obras, de seus conhecimentos e desenvolturas, no meio em que viviam, nos monumentos, por exemplo; cabe salientar que estas obras eram erigidas em homenagem aos feitos de bravura. Nas sociedades antigas, cada monumento tinha sua história específica, na parte externa dessas estruturas havia grafias sobre pistas a respeito do que retratavam, em que descreviam os motivos, o nome da pessoa representada e a origem da história das edificações monumentais. Cabia aos *mnemons* transmitir essas informações ao público e divulgar o passado.

Ante o exposto, as estruturas monumentais conservavam o episódio pretérito e o tornavam imutável, na medida em que guardavam os acervos da história de uma comunidade e ajudavam no fortalecimento da memória, remetendo-se aos acontecimentos marcantes passados oralmente que predominaram na história de determinado lugar.

Nesse contexto, a poesia se destacava pela sua simplicidade e pelo caráter oral com que eram repassadas as histórias e a tradição cultural da comunidade por ela representada. A arte poética alia-se à memória e a acompanha, simultaneamente, na transmissão de valores. A poesia vive, portanto, o antigo que se atualiza a todo momento.

Com o passar do tempo, o poema, objeto do discurso oral das comunidades antigas, passa a ser convencionalizado, isto é, escrito. Desse modo, o poeta que antes detinha na memória os saberes e tradições, pois tinha a necessidade de guardá-los no interior de si, agora, confia na palavra escrita. Com a escrita, a memória coletiva passou a ser mais disseminada no grupo, pois os acontecimentos foram visualizados e compartilhados pelos indivíduos, porque a memória coletiva trata da vida dos povos.

2.2 Memória individual e coletiva: caminhos entrecruzados

As cenas recordadas não advêm somente do que ocorreu na lembrança, mas também com os elementos participativos, os quais possibilitam o engendramento do mecanismo de recordar. Assim, o passado que coexiste no presente vem com os elementos físicos pertencentes ao que ocorreu na cena proferida. As cenas pretéritas adquirem vivacidade e passam a fazer parte de uma dimensão simbólica de forma dialética.

A memória individual parte do princípio de que o sujeito tem a capacidade de rememorar cenas que somente ele viveu e sentiu, o que corresponde às lembranças particulares. Segundo Bosi (2003), a subjetividade provoca a volta ao passado pelo viés da realidade, na qual transporta o eu lírico da cena real para o momento por ele vivido. Contudo a pessoa que rememora tem a capacidade de imaginar os aspectos vividos por meio da memória individual. Nesse sentido, as cenas evocadas vêm à mente como realidade. O passado será mais facilmente recordado, economizando, assim, os esforços da memória de representar a cena passada. Sobre a memória individual, percebe-se a carga de subjetividade do eu lírico da obra *Flores incultas* diante de uma lembrança particular:

[...]

Oh! Com' ausência nos custa
Quando nos prende o amor!
Desta lembrança me assusta
E me gela de terror!

Partes! ... e peço-te, ó anjo!
Com todo meu rosto d' arcanjo
D' est' alma todo prazer!
Minha mais doce ventura,
Sem teus mimos e ternura

Que existência vou ter!

[...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 26)

Percebe-se que a voz que fala no poema só percebe o medo quando a cena já é passada. A memória individual provoca sensações de espasmo no sujeito poético diante do que viveu. Somente o eu lírico sabe os momentos marcantes pelos quais passou ao lado da pessoa amada que estão interpretados e vivenciados na cena presente, a ponto de ter lhe despertado falta, o que, conseqüentemente, deixa o sujeito lírico solitário com a ausência da cena vivida.

Dessa forma, levando-se em consideração o pensamento de Bosi (2003) sobre os tipos de objetos que fazem parte da recordação por meio da memória individual, o sujeito lírico de

Flores incultas é bastante marcado pela natureza, especificamente pelas flores. Ao descrevê-las como objetos sempre evidenciados, deixa rastros do contexto literário em que vivia, cuja sensibilidade romântica estava em evidência. Assim, as imagens se fortalecem na medida em que se perpetuam como registro da memória individual. Isso porque o sujeito vai ser representado a partir do que ele possuiu, dos espaços por ele habitados e da forma como ele participava da sociedade. A memória individual estabelece a volta ao passado de maneira concomitante com sua história. Sobre a memória individual representada em *Flores incultas*, destaca-se:

[...]

Dormida...mesmo dormida,
Minha memória oprimida,
Fielmente o reproduz!
Uma indelével saudade,
Um não sei o quê de ansiedade
Que me magoa e seduz

Me leva avivar na mente
Essa cena tão pungente,
Que esquecer não posso, não!
Que muito embora o quisesse
Na dor que me desvanece
Não consente o coração!

(QUEIROZ, 2015a, p. 152)

O poema se reporta a um momento específico que pulsa na voz poética, reproduzido por meio da lembrança que a irmã deixou, de modo que a memória individual se porta de forma saudosa. Trata-se da partida do seu ente querido para uma possível viagem, especificamente, da morte, que está metaforizada. A forma como a voz poética enuncia permite sugerir que a mesma se encontra em estado de dor, uma vez que o sujeito lírico comenta que não consegue esquecer o dia em que se deu o acontecimento citado.

Para Ricouer (2007), o passado é levado ao presente de forma reflexiva, isto é, o que ocorreu antes é representado no presente, mas muda seu “*status* de antigo” e passa a ser um “presente representado”, cujo tempo mutante é o do ser rememorizador. Ricouer (2007) chama esse fato de síntese passiva, quando o pretérito é revivido pelo espírito, uma vez que a própria memória se encarrega dessa concomitância dos tempos.

Sobre a memória da repetição, Deleuze (2006) relata que cada vez que se rememora invoca-se lembranças novas que se atualizam no processo da memória. No momento que se dá o processo de recordação, o sujeito que o qualifica se remete a ocasiões que ficaram despercebidas no momento de lembrar. As impressões dos momentos que ficaram para trás, no que diz respeito às cenas dos detalhes, e que ficaram despercebidos são evidenciados no

presente e emergem à luz da memória, que foi elencada pela repetição, em que a riqueza de pormenores é imprescindível na sua atualização e proporciona à memória fatos cada vez mais aproximados da cena tal como ocorreu.

Para Deleuze (2006), as cenas recordadas pautam-se no acontecimento a que estão fazendo referência, fatos estes cujo poder de significação não era relevante, pois o que até então teria ficado para trás passa a ser revivido e obtém-se significação na representação do presente.

Deleuze (2006) ainda discorre sobre as maneiras de estabelecer o presente em relação ao passado. A primeira maneira é que o presente é visto como um passado sempre atualizado; tem-se que levar em consideração que o vivido no tempo do agora, sobremaneira, já está prestes a deixar de ser presente para tornar-se pretérito, pois esse é o caminho do tempo presente. A segunda maneira é a da coexistência entre presente e passado, pois, para que aquele tempo se transforme neste, é necessário, primeiramente, haver o diálogo entre eles, isto é, ambos têm de viver no mesmo intervalo de tempo para que assim o presente seja formado pelo passado mais as vivências deste.

A última maneira é a preexistência, que diz respeito ao presente que foi passado mais o passado puro. É a afirmação de que o presente é representado pelo passado, mas pelo tempo dos presentes antigo e atual. Nela é o local onde o pretérito encena as representações e não no passado puro, pois este “é o passado que jamais foi presente” (DELEUZE, 2006, 127). Entende-se que a representação do presente em relação ao passado está pautada não neste tempo como um todo, com a coexistência e a contemporaneidade exercendo influências, mas é representado como uma sucessão de tempos presentes em que o presente antigo é atualizado pelo novo em tempos assimétricos.

As sociedades, ao mesmo tempo em que se complexificam, vivem em grupos que aceleram a partilha de informações. A memória coletiva está entrelaçada no meio social que viabiliza a memória do grupo. O passado faz parte da vida do indivíduo que o rememora, pois é por meio dele que se transporta ao que ocorreu. Os acontecimentos vividos estão sempre a serem evocados. Sobre a memória coletiva e o processo de rememoração, Le Goff (1990) aponta que

Em primeiro lugar, porque há pelo menos duas histórias e voltarei a este ponto: a memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido e desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. (LE GOFF, 1990, p. 29)

Percebe-se o caráter modalizador da memória coletiva, cujo alento é o fortalecimento das memórias compartilhadas na base da comunidade. O dito é registrado e repassado por pessoas do mesmo grupo coletivo. Portanto qualifica-se a identidade de determinada sociedade, uma vez que ela vive situações parecidas com as quais se encontra, rememorando-as. No que se refere ao poder e as configurações da memória coletiva em sociedade, Le Goff (1990) enfatiza:

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornaram-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 448)

As classes sociais sempre lutaram pelo poder e supremacia dos valores, isto é, os interesses específicos da comunidade. Assim, em épocas de disputas pelo poder, os grupos uniam-se, por meio da memória coletiva, para garantir a ordem e supremacia do meio social no qual viviam. É o caso das disputas de gênero que ocorreram no passado e que ainda ocorrem, cuja raiz é reivindicação da equiparação e da autonomia das figuras femininas frente ao poder opressor, pois este sabia que aquelas que dominassem o poder as pessoas do sexo feminino estariam fadadas a desaparecer da memória dos grupos posteriores, isto é, estariam silenciadas.

Halbwachs (2003) define a memória coletiva como aquela compartilhada pelos membros de um grupo. Os membros de um dado grupo, ao se reunirem para lembrar episódios vivenciados no grupo, não o fazem individualmente. Nesse sentido, por mais que determinado indivíduo esteja em lugares só, ele é resultado de experiências coletivas. Acrescenta Halbwachs (2003):

Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessárias testemunhas no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível. Aliás, eles não seriam suficientes. Uma ou muitas pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso. (HALBWACHS, 2003, p. 31)

Assim, para a materialização da memória coletiva, não é obrigatório somente a presença material do sujeito na cena, mas tudo aquilo que ele viveu, internalizou, por meio do que outras pessoas disseram, cujos conhecimentos pretéritos ficam armazenados na memória do sujeito, fazem parte da memória coletiva. Ao contrário das formas materiais, existe a sensível, inteligível, isto é, o grupo e sua influência atuando de forma direta ou indireta nos

registros da memória do sujeito com a finalidade de que ele se lembre do que lhe foi repassado

Nesse sentido, são as diferenças de momentos vivenciados pelos participantes do mesmo grupo, as múltiplas situações, que individualmente formarão a memória coletiva, evocada por meio dos acontecimentos rememorados. Os detalhes que ficaram despercebidos por determinado membro, passa a ser rememorado por outro membro, quando se tem a cena recordada como ela de fato ocorreu. Halbwachs (2003) cita que

São as repercussões, não o acontecimento, que entram na memória de um povo que passa pelo evento, e somente a partir do momento que elas o atingem. Pouco importa que fatos tenham ocorrido no mesmo ano, se esta simultaneidade não foi observada pelos contemporâneos. Cada grupo localmente definido tem sua própria memória e uma representação só dele do seu tempo (HALBWACHS, 2003, p. 130).

As repercussões que a memória coletiva se apropria para se voltar ao passado, em concomitância com o presente, dizem respeito aos acontecimentos marcantes que tiveram influências tanto positivas quanto negativas na história da comunidade. Consoante ao exposto, os principais momentos tendem a ser evocados porque fazem parte da memória do povo.

A memória coletiva possui sua própria forma de representação. Assim, para se entender o tempo universal, é necessário que se leve em consideração a totalidade das formas coletivas. Cada sociedade possui seu acervo memorial específico, que está inserido no tempo histórico sincrônico. Em relação à memória do grupo, Halbwachs (2003) comenta que

A memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas - evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também a invadem, estas mudam de aparência, a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência individual (HALBWACHS, 2003, p. 72).

Às vezes, tem-se a impressão que o sujeito que presenciou algum acontecimento não se lembre ou recorde de fatos de forma diferente sozinho. A memória coletiva aparece nessa situação para corroborar ao fato recordado que não ocorreu exatamente como o indivíduo pensou, pois a junção dos participantes da cena a ser recordada, cada sujeito pode recordar algo específico e assim, a cena pretérita é rememorada de maneira ampla. Dessa forma, os detalhes vão reconstituir o todo, pois cada participante da cena lembrar de fatos distintos. Conseqüentemente, origina-se a memória coletiva como remodeladora da memória individual, pois a coletiva pode configurar a individual. Em *Flores incultas*, há uma forte presença da memória coletiva, sobretudo em relação às vivências do eu lírico no seio familiar. Vejamos:

[...]

Eu julguei que sem ela
Sem minha Maroca bela,

Não podia existir!
Perdi-a! Sofri mil dissabores,
Mas vivo para a carpir! ...

Ai! Fora o mês de agosto
Que tão acerbo desgosto
Eu tinha de suportar;
Por isso mês infausto,
No meu pensamento exausto
Hei de a lembrança guardar.

(QUEIROZ, 2015a, p. 37)

O sujeito poético recorda as cenas familiares por meio do que a irmã representa, simbolicamente, para ele. Não obstante, as emoções sentidas são materializadas porque o sujeito lírico perde a irmã, isto é, uma integrante do grupo. Sem o estado afetivo representado por meio da perda do outro, a voz que fala no poema utiliza a memória coletiva para representar a significação do ente querido.

Consoante ao exposto, Halbwachs (2003, p. 66) diz que quando se vive em comunidade “representamos melhor os acontecimentos dos grupos mais chegados” Comenta que, nessa situação, a memória registra acontecimentos de forma pormenorizada, uma vez que todos eles possuem valor simbólico para o ser que rememora. Em outra comunidade que ele tenha pertencido, mas que não tenha participado ativamente, a memória armazena menos detalhes em relação a outra comunidade, pois ela tem mais representações vividas que dizem sobre o ser que recorda do que a comunidade que ele menos participou.

O sociólogo discorre sobre a diferença entre pensamento e memória. O pensamento caracteriza-se pela volta ao passado de maneira que o vivido só é revelado por meio das experiências a que o sujeito obteve, estando elas encerradas no próprio indivíduo; a memória, por sua vez, está relacionada ao grupo, através das impressões deixadas pelos diversos grupos que o sujeito pertenceu.

Halbwachs (2003) denomina de tempo morto aquele sem qualquer utilidade, relacionado às ações cotidianas, que passam despercebidas pela pressa da vida. É um tempo que não tem influência na vida do grupo, porque o tempo foi transformado em espera, isto é, não se realizou qualquer ação importante ao sujeito nesse intervalo. É o tempo que não conta para a memória coletiva.

Assim, o tempo morto é originado pela rápida passagem do tempo. Nesse sentido, tem-se a impressão que os momentos recordados que ocorreram em longos períodos são lembrados em pouco tempo no agora, dando evidências da relação entre pretérito e presente.

Em relação ao tempo morto e memória coletiva, destaca-se o seguinte excerto do poema *Volta*, em *Flores incultas*:

[...]

Não te lembras que triste e saudosa
Longo tempo eu fiquei a te olhar,
Quando alegre e ligeiro partias
Sem indício nenhum de pesar?

Não te lembras? ai não, não sentiste
A amargura do meu coração.
A tristeza profunda d'esta alma,
Quando dei-t'a apertar minha mão!

(QUEIROZ, 2015a, p. 208)

É percebido quando o sujeito lírico enuncia que o interlocutor, supostamente seu amado, não lembra da despedida, sugerindo que a cena era recorrente na vida do casal e, portanto, o outro não dava atenção ao fato, indicando que o fato era insignificante para o interlocutor, uma vez que se tratava de uma cena comum.

Segundo Halbwachs (2003), ainda existe o tempo vazio, caracterizado como ponto de contato entre o tempo pretérito de determinado grupo social e o tempo que se renova, o tempo presente. A coexistência entre tempos indica que existe um outro tempo que nasce da intersecção do antes e do agora, que está, inclusive, livre das influências dos dois outros períodos, mas que começa a ser descrito a partir dos períodos antecessores.

O tempo vazio possui a especificidade de ter absorvido as experiências dos tempos passado e presente, buscando sua autonomia e fazendo sua própria história. Consoante a esse fato, ele se dirige a um futuro novo, com assuntos e arquétipos a serem concebidos.

2.3 O passado na memória poética

Segundo Paz (1982), as primeiras formas de comunicação eram faladas e caracterizadas como poesia, na sua maneira simples de expressar as aptidões de suas populações. O ritmo e as rimas eram utilizados nas festividades e cantigas, ou seja, nos rituais de cada povo. Estas, por sua vez, utilizavam-se da memória como forma de guardar a lição aprendida, como, por exemplo, utilizando recursos como repetição, associação de imagens e metáforas ao conteúdo poético repassado por meio da memória.

O poema é uma recriação original e única, mas também é leitura e recitação-participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, o recria. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica, sua rotação engendra a faísca: a poesia (PAZ, 1982, p. 47).

O poema era criado e seu conteúdo armazenado na memória do criador. Assim, nas sociedades antigas, nas ocasiões em que se fazia necessária a invocação das cantigas de cunho pretérito, as pessoas iam aprendendo as letras e havia a possibilidade de imitar as produções artísticas do criador. Porém ao se recitar por pessoas secundárias, elas podiam alterar ou não a estrutura e o conteúdo das poesias, pois dependia muito da forma como era registrado na memória. As cantigas não podiam ser repassadas a outras sociedades da mesma forma que se originaram, pois elas iam se moldando à memória de cada recitador e da realidade a qual ele estava inserido.

Paz (1982) relata que uma das características da prática poética era a capacidade de o texto adquirir uma cadência própria. As palavras não eram escolhidas, mas nascidas aleatoriamente na voz do poeta antigo. Dessa forma, o poema possuía autonomia quando o seu criador pronunciava as palavras apropriadas, guiando na seleção do léxico adequado e que melhor condizia com o assunto abordado que tinha como tema aquilo que estivesse no bojo da memória do grupo.

Para Paz (1982), a poesia e, conseqüentemente, seu assunto poético nascem da ruptura com a linguagem comum, causada pela cadência quando proferido o conteúdo poético, sendo caracterizado pela mutação das ordens lógicas da sequência que determinada estrutura materializa, isto é, quando se remete ao passado, não se tem somente as lembranças proporcionadas por ele.

Os acontecimentos pretéritos trazidos pelas lembranças podem ser rememorados de forma diferente pelo eu poético, com o intuito da não obtenção das experiências antigas. Acerca desse tipo de lembrança, Compagnon (2001, p. 100) ressalta que “a função poética é dominante em relação às outras, e que ela prevalece em particular sem a função referencial ou denotativa. Em Literatura, a tônica recai sobre a mensagem.”. Vislumbra-se que o conteúdo poético ganha poder, pois utiliza da linguagem específica do meio que lhe é próprio para abordar os mais variados temas. Por isso o conteúdo poético é formado por artifícios linguísticos que possibilitam a criação da linguagem poética, como, por exemplo, a metáfora, a metonímia e os recursos expressivos amplamente utilizados no fazer poético, bem como no processo de entendimento da Literatura.

Segundo Compagnon (2001), a ressignificação dos episódios pretéritos adquire tonalidades específicas no presente, dependendo da maneira como o sujeito vê o que se processou e quais as conseqüências trazidas para o agora. A poesia, por sua vez, é o ambiente que melhor se adequa a essa ideia, pois os poetas têm liberdade de imaginação para enunciar

esses fatos, ou seja, dialogar com os episódios antigos. No tocante à poesia oral, Zumthor (1993) afirma que

Sua memória descansa sobre uma espécie de memória popular que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnífica; correndo na fluidez das frases poéticas pronunciadas *hic et nunc*, não deixa instaurar-se a distância que permita ao olhar crítico sobrepor-se a ele (ZUMTHOR, 1993, p. 142, grifos do autor).

O tempo não para de processar. Cotidianamente, o processo temporal permite aos indivíduos experiências e concepções novas de vida, materializadas nas atividades diárias, refazendo memórias, pois as novas experiências irão fazer parte do passado do sujeito, integrando o tesouro a ser rememorado juntamente com as lembranças antigas guardadas na memória.

Para Zumthor (1993), a voz poética é encarregada de sintetizar o que existe na memória, os acontecimentos passados servem de conteúdos para originar os feitos poéticos, já que a oralidade conduz as tradições da comunidade. Assim, a poesia alia-se à memória na medida em que faz uso de conteúdos simbólicos e utiliza-os como fonte para recordar fatos configurados pertinentes à matéria poética. Sobre a dialética entre poesia e memória, Zumthor (1993) assevera:

No seio da tradição que desempenha o jogo da memória, a voz poética se ergue muito manifesta, de maneira mais direta do que aquela que se esboça da escritura - no próprio lugar que se recorda a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais e políticos (ZUMTHOR, 1993, p. 154).

A poesia aborda aspectos culturais que condizem com as experiências coletivas e individuais do grupo. Dessa forma, ela descreve vários aspectos do impulso social: como as pessoas vivem, comportam-se e como se dá o processo de rememoração delas. Assim, por mais que ela trate de cenas do presente, ela encena o passado.

O conteúdo poético contribui para transcender os fatos do tempo, do qual a sociedade não consegue se libertar. A poesia é feita por espíritos que possuem a capacidade de ultrapassar o passado e transformá-lo em assuntos de sua matéria. Conforme o exposto, o pretérito é o tempo de materialização do espírito que absorve dele o assunto poético. Sobre a poesia e o passado, Eliot (1989) afirma que

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada e, se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar para depois dos 25 anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença, um sentido histórico leva o homem a escrever não somente com a própria geração a que

pertence seus ossos, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela incluída, toda a literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989, p. 39).

A arte poética, bem como seu assunto, não é formada apenas para cultivar o espírito do tempo, concomitante ao seu processo de escrita, mas, sobretudo, pelo modo de se entender o passado escrito nesse gênero literário. Ela é o meio eficaz capaz de transcender o vivido. Segundo Eliot (1989), o poeta tem a capacidade de se despersonalizar para que entenda e reflita sobre os sentimentos, costumes e tradições do povo de um tempo.

Para Eliot (1989), o passado está impregnado na mente do poeta, pois tem a capacidade de interpretá-lo, sentir as suas nuances e transferir à sua escrita. Dessa forma, tem-se a matéria para assuntos do presente, no intuito de compreender a dialética da representação da simultaneidade entre presente e passado. A matéria do poeta é caracterizada pelas vivências do passado, que “não julgará absurdo que aquele deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja já orientado pelo passado”. (ELIOT, 1989, p. 40). Percebe-se que o poeta olha as cenas pretéritas no intuito de compreender e interpretar o que aconteceu e, a partir dos acontecimentos e envolvimento com o presente, interpreta-os; sendo assim, nos assuntos da memória poética, o agora é como uma herança e consequência do pretérito.

A Literatura é simultânea aos períodos que lhe sucederam. O assunto que o poeta escreve é trabalhado de forma indiferenciada no presente, pois, quando o escritor se volta ao passado, ele tem a possibilidade de mergulhar em grandes obras e assunto poéticos para, posteriormente, seguir ou indicar os rumos da sua escrita. A Literatura é intertextual: a contemporaneidade transcende por meio das experiências adquiridas. Assim, ao reviver os escritos poéticos, os contemporâneos trazem ensinamentos e valores que lhe servem de exemplos.

Desse modo, Eliot (1989, p. 39) afirma que “Nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”. Conhecendo o antigo, o poeta poderá segui-lo ou fazer uma poesia mais elevada, pois, a partir desse conhecimento, terá a capacidade de se situar tanto no assunto poético, quanto no caráter veemente da aspiração do seu tempo. Daí a importância de os poetas terem consciência dos espíritos que lhe antecederam e terem em mente que o passado também teve uma história e aspirações e, acima de tudo, quem soubesse representá-las.

Aristóteles (2008) afirma que tal gênero não foi tão estudado e não se tornou basilar em relação aos gêneros épico e dramático, porque traduzem feitos de homens, de grandes personagens que avultaram na história seus papéis, cujo objetivo é o reconhecimento, ou seja,

descrever ações humanas no intuito de torná-las imortais. A poesia, por sua vez, com seu lirismo, engendra o processo de representação, permitindo que os enredos das tragédias e de épicas sejam musicalizadas e tenham o tom metaforizado, poetizando-se os gêneros.

Nesse sentido, segundo Han (2015, p. 30): “El arte abre un campo de eco en el que o me asseguro de mim mesmo y de mi existência. Lo que queda totalmente eliminado es la alteridade o la negatividade de lo distinto y de lo etraño”. Entende-se que o belo, em poesia, é encontrado no prazer de viver do sujeito poético, isto é, por meio da inserção no mundo que tirará suas vivências se conhecendo melhor, pois o poeta fala daquilo que viveu, mesmo que de forma diferenciada, utilizando de uma linguagem específica.

Han (2015) descreve que o belo, na arte, bem como na poesia, é encontrado não em aspectos heroicos, como nas belas poesias dos grandes escritores; mas no feio, no grotesco, em aspectos e estruturas que viabilizam e que até então são considerados de teor negativo, jamais poderiam ser tratadas como belas.

Dessa maneira, Han (2015) comenta que o processo de transcendência possibilita que o feio venha tornar-se belo, e vice-versa, de acordo com as subjetividades de cada indivíduo. Por isso os assuntos considerados de teor desagradável, como a morte na Literatura, a solidão e a dor, podem tornarem-se belos, dependendo da maneira como a linguagem é utilizada. Sobre o belo na linguagem poética, Aristóteles (2008) aponta que:

De forma geral, o impossível deve justificar-se em relação ou ao objetivo da poesia ou ao que é melhor à opinião comum. No que diz respeito à poesia, mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence serem tal como Zêuxis pintava, mas melhor: realmente, a arte deve superar o modelo (ARISTÓTELES, 2008, p. 103).

Tal raciocínio é corroborado pelo pensamento de Han (2015) de que a poesia foge da linguagem comum, pois ela tem uma forma particular de falar sobre determinado aspecto. A arte poética supera a linguagem do cotidiano, empregando elementos que lhes são próprios, como o ritmo, a rima e o uso de metáforas. Mesmo utilizando sua estética, o poeta consegue abstrair a realidade, tornando-a matéria de sua poesia, comunicando a seus interlocutores seus anseios. O feio, portanto, reside nesse fator de diferença do jogo poético, que, a princípio, aborda fatos que, veementemente, transcendem a forma literária usual.

Para Aristóteles (2008), o belo é sinônimo de grandes acontecimentos e de personagens heroicos. Para ser belo, precisa que as ações se tornem duradouras e eternas, uma vez que esses feitos precisam estar na mente da sociedade a qual pertence.

Ademais, Han (2015) faz uma analogia ao conceito proposto por Aristóteles (2008), pois o belo tem como característica, mesmo na sociedade contemporânea, o poder de ser

duradouro e não passageiro. Desse modo, elementos como a moral e a educação, por exemplo, são belos, em oposição ao feio, porque os conhecimentos e experiências por elas internalizadas podem ser rememoradas pelo sujeito, de forma que ele possa levar consigo, durante todo o vivido, conhecimentos e valores deixados por tais instituições. Esse raciocínio pode ser verificado na poesia de Queiroz (2015a), como pode-se aferir:

[...]
 O homem p'ra quem o Criador Supremo
 Encheu o orbe de lindezas mil,
 E sobretudo deu poder inato,
 Ele é quem o torna tão perverso e vil!!!

Ímpio, volúvel, na maldade afeito
 Transmuta as flores em amargo fêl!
 Fera indomável, não recua nunca,
 Prossegue sempre com afã cruel!
 [...]
 (QUEIROZ, 2015a, p. 57)

Percebe-se que o eu lírico critica o poder dado aos homens, cujo gozo se torna marcado por seus mandos e papéis privilegiados assumidos no meio social. Desse modo, tanto o modo como o texto comunica seu conteúdo poético, como a própria disposição e seleção das palavras, contribuem para que prevaleça a presença do belo, que aqui se evidencia pela referência à moral, que fora negligenciada pela ânsia de poder. Assim, vê-se que os princípios são internalizados na memória do sujeito poético, que tem a incumbência de propagá-la. Assim, a situação que o sujeito lírico expõe é vivenciada por ele, cabendo-lhe propagar valores imutáveis à sociedade e que devem ser seguidos por seus membros. Dessa forma, Chan (2016) comenta que

De acordo com esto, la tarea del art consiste en la salvación de lo outro. La salvación de lo bello es la salvación de lo distinto. Ela arte salva lo distinto resistiéndose a firjalo a su estar presente. Siendo lo enteramente distinto, lo bello cancela el poder del tempo. (CHAN, 2016, p. 45)

Percebe-se que o belo, em arte e, extensivamente, na poesia, faz referência ao passado, que complementa as características do presente, pois tem a capacidade de fazer com que os tempos se interpenetrem. O poder de duração e a diferença entre o passado e o presente não existem para o belo, uma vez que a poesia tem a capacidade de transcendê-los.

Nesse sentido, Todorov (2009) parafraseia Aristóteles (2008) ao abordar a evolução da poesia, pois afirma que, na Grécia antiga, o referido gênero literário era feito com o intuito de imitar. A poesia bela era representada como imitação. Já no Renascimento, o poder do belo poético estava ligado ao belo estético, isto é, as poesias tinham que ser apreciadas por pessoas que a caracterizavam como valores que se materializavam por seu conteúdo, como a estrutura

das poesias. Para tanto, os poetas daquele contexto tinham que imitar os grandes poetas da Antiguidade, pois, se aqueles criavam coisas belas, com perfeição, estes tinham, também, o poder de criá-las. Percebe-se, assim, que a poesia possuía valor simbólico de fundamental importância para a sociedade da época, pois, além da categoria estética cultuada pelo gênero poético, representava a memória da sociedade digna de ser seguida.

Todorov (2009) afirma que no século XVIII, a arte passou a ter características autônomas. Assim, para abordar o belo era necessário falar de poesia, pois ela passou a ter como fator principal a estética perfeita, bem trabalhada na forma e na linguagem. Cada disciplina passou a adquirir especificidades próprias, abordando somente o que dizia respeito aos seus objetos de estudo. A poesia caracterizou-se, ainda, por abordar temas inefáveis cuja consequência seria o estudo do fato pretérito que representava o contemporâneo.

Merleau-Ponty (2004) comenta que na interpretação do passado o poeta volta-se a ele, não para anulá-lo ou repeti-lo, mas para lhe dar uma sobrevida, uma nova interpretação baseada no que ficou de sua consciência, de sua experiência de vida. O passado, por conseguinte, se fortalece no presente, na medida em que ele fornece os conteúdos para que o presente atualize a memória.

Assim, os legados dos artistas atravessam gerações. O que faz determinado poeta ter o trabalho destacado é a maneira como seus quadros descrevem a realidade. Consoante a esse fato, o poeta busca seus conteúdos nas imagens que plasmam o meio do qual faz parte, porque o passado será lembrado na medida em que reinterpreta as imagens, cujo poder está na intensidade que se dá à representação.

Merleau-Ponty (2004, p. 76) cita que “Arte e poesia são inicialmente consagradas à cidade, aos deuses, ao sagrado, veem nascer seu próprio milagre apenas no espelho de uma potência exterior”. Percebe-se que as duas formas de expressão artística eram feitas para cultuar as belezas terrenas. O valor da poesia, bem como o da arte, estava ligado ao poder religioso, uma vez que imperava em épocas antigas. Assim, o sagrado e o profano eram representados nas formas de criação humana para se cultivar e extrair o que de melhor existia nas representações. Ante o exposto, veja-se um excerto de *Flores incultas*:

A mulher que toma a pena
 Para em lira a transformar,
 É, para os falsos sectários,
 Um crime que os faz pasmar!
 Transgride as leis da virtude;
 A mulher deve ser rude,
 Ignara por condição!
 Não deve aspirar a glória! ...

Nem um dia na história
Fulgurar com distinção!

Mas o que eu sinto no peito,
Dilatar-me o coração,
Bebendo as auras da vida,
Na sublime inspiração;
Eu que tenho uma alma grande
Uma alma audaz que s' expande
No espaço a voejar,
Não posso curvar a fronte,
Neste estreito horizonte
E na inércia ficar!
[...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 60)

O eu lírico fala da realidade de seu tempo, dando atributos à mulher, tendo como consequência a transcendência de seu ser frente a questões sociais: a figura feminina ignora os papéis estabelecidos a ela na sociedade. Observa-se ainda a disposição dos léxicos que permitem fluir o poema. Nesse sentido, por exemplo, com a rima nos pares últimos de lexemas, como em “transformar” e “pasmal” e “virtude” e “rude”, permitem que o poema tenha musicalidade, exigência para que a poesia fosse considerada de qualidade e característica copiada dos antigos e digna de ser imitada. Em referência à combinação das palavras e efeito de sentido, Pereyer (2000) comenta que

O poema estabelece um tom musical, ou ainda, um clima afetivo, com o qual o leitor terá de afinar-se. Esse clima, às vezes suave, outras arrebatador, nasce, cremos, do ritmo: força primordial que impulsiona a linguagem e que, uma vez criadas as condições, aflora espontaneamente (PEREYER, 2000, p. 25).

O poema é criado pelo ritmo das palavras, pela forma particular de comunicar ao mundo o seu conteúdo poético, utilizando-se de artifícios sonoros que possibilitam o encadeamento das ideias. Uma prática antiga, cultivada por poetas de gerações posteriores, como é o caso de Luíza Amélia de Queiroz.

De acordo com o pensamento de Paz (1982), o sentido de um poema dá-se pela relação da linguagem com o ritmo. O léxico destinado para compor a criação literária está previamente escolhido pelo poeta, de acordo com os vocábulos que o antecedem e o sucedem.

Ante o exposto, o ritmo origina a imagem porque, ao se encadear as palavras, ele proporciona o aparecimento de ideias, uma vez que o poema, por meio do jogo léxico, incute o aparecimento de imagens que transcendem o mundo que representam, isto é, de acordo com o mundo representado existirá a própria imagem. A respeito das imagens, Paz (1982) relata que

O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fã-las recuperar seu ser. Graças a poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa evolver-lhe a natureza original. E aqui tocamos num dos temas centrais dessa reflexão. A palavra, em si mesma, é uma pluralidade de sentidos. Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original, isto é, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido (PAZ, 1982, p. 58).

As palavras guiam o artista para que os significados do léxico possam ser utilizados no espaço do poema. De fato, o poeta se dissolve na própria linguagem. As palavras e a voz que falam no poema são os mesmos objetos, ao significado que dão ao que é escrito, pois o que é representado é, justamente, o que está no interior do próprio poema. Conforme Paz (1982), o poeta é uma espécie de mágico, ele tem a capacidade de invocar diferentes artifícios linguísticos no processo de criação literária, utilizando-se do conhecimento que tem da língua e do esforço interno que o mesmo possui.

Para Paz (1982), as imagens poéticas têm o poder de alterar as representações e noções lógicas da realidade. As contradições de pensamentos e os fatos que não podem ser elucidados são corroborados por essas imagens, uma vez que elas têm o poder de transcender a essas dicotomias ditas impossíveis no mundo da linguagem comum.

Partindo desse fato, a imagem poética se aproxima do inverossímil, pois “As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 1982, p. 134). Com isso, as imagens representam sentidos que são originados pelo seu próprio poder de significar a realidade que ela mesma representa. As palavras usadas no jogo imagístico desnudam o sentido uníssono que elas enunciam. Determinado lexema, quando usado poeticamente, tem acepção de vários significados em concordância com o contexto no qual é usado. Sobre o conceito de imagem poética, Paz (1982) aponta que

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo, vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real e irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários (PAZ, 1982, p. 119).

Compreende-se que a imagem poética adquira sentidos que lhes são próprios, pois ela representa o espaço delimitado pelo processo de recordação; ela tem a característica de ser ilimitada, indizível, assim, ela não traduz a realidade tal qual ela é, mas a imagem tem o poder de modificá-la e atribuir conceitos que transcendem a realidade do espaço visto e condensado na mente do indivíduo.

Para Barthes (2004), ao escrever poesia, o poeta precisa praticar a sua morte como pessoa. Em outras palavras, o escritor transcreve à pena acontecimentos por ele relatados e vividos de forma que não se deixe expor os pontos de vista, nem experiências próprias, mas um outro ser que escreve e sente os reflexos de determinada conjuntura social. O poeta precisa anular seu íntimo, como uma espécie de um outro “eu”, um médium que intercede entre o poeta e sua pena; não elencando experiências da consciência individual do autor, mas o conteúdo do eu poético, na voz que fala do poema, representando os homens de seu tempo e de tempos passados.

Diante desse fato, conforme Barthes (2004), nunca se sabe, ao certo, o que o poeta enunciou com a escrita de determinado assunto ou quais sentimentos particulares e finais são expressos no poema, cujo jogo poético apenas o criador possui a resposta. Partindo desse fato, a morte do poeta é materializada para que se evitem possíveis interpretações objetivas a respeito das intenções de que o escritor deseja enunciar.

Compartilhando esse pensamento, Todorov (2009) aponta que a Literatura, por muito tempo, esteve relegada aos pensamentos e desígnios do autor, ao seu biografismo. Por meados dos séculos XIII e XIX, a Literatura era ensinada na perspectiva estruturalista, cuja importância maior se manifestava quando se ensinava a análise de textos, suas estruturas, o que existia por trás das entrelinhas e o que o autor possivelmente queria expressar com determinadas categorias lexicais.

Fazendo referência sobre a morte do autor, Todorov (2009, p. 44) comenta que “o autor continua beneficiando-se, assim, tanto da suposta independência da ficção quanto do prazer engendrado pela valorização de si”. Infere-se que o próprio autor gostava dessa prática, pois era uma forma de o autor textual prevalecer e enaltecer suas emoções, o que, por sua vez, era contrário à morte do autor, quando não haveria mais como ele obter tanta expressividade. Praticando a medida estruturalista, ele mantinha-se no centro do processo de criação literária e promovia-se sobre aspectos que lhe diziam respeito, enaltecendo seu próprio nome, tornando-se, assim, um clássico. Sobre a morte do autor, Culler (1999) aponta:

Mais um poema escrito por um homem velho pode ter um falante jovem e vice e versa. E, notoriamente, os narradores dos romances, os personagens quando dizem “eu” quando narram a história, podem ter experiências e emitir juízos que são bastantes diferentes daqueles de seus autores (CULLER, 1999, p. 38).

No processo de escrita poética, as vozes que falam não possuem qualquer ligação com a figura do autor. As experiências desta não têm ligação com a voz que enuncia no poema. Nesse sentido, é como houvesse duas pessoas: uma falando o que sente, seus preceitos e

sempre válido ressaltar que os aspectos a serem lembrados são aqueles que ficam impregnados no espírito do sujeito que rememora, cuja importância tornou-se significativa.

3 A POÉTICA DE LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ: REVISITANDO A CRÍTICA

O mundo sempre e já é interpretado, pois as relações linguísticas primárias ocorreram entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo.

(Compagnon)

3.1 Luíza Amélia de Queiroz e sua escritura poética: sobre o que pronunciam?

Na segunda metade do século XIX, os indícios da Literatura de autoria piauiense começaram a ser produzidos e publicados. É necessário saber que as produções literárias do Piauí estavam atrasadas em relação ao restante das metrópoles, pois as ideias chegavam somente depois nas províncias afastadas dos centros culturais.

Devido ao papel a que as mulheres do século XIX estavam submetidas, era inadmissível à escrita e à participação dos ambientes públicos, à figura feminina. Eis que a escritora de *Flores incultas* posiciona-se à frente dessa conjuntura sexista, começando a praticar o tear literário poético. Sobre a mulher na sociedade parnaibana daquele contexto Luíza Amélia de Queiroz, deixa transparecer em sua pena os sentimentos de uma sociedade marcada pela exclusão feminina.

Dessa forma, Queiroz (2015b) afirma que Luíza Amélia de Queiroz praticava a arte da leitura ao compartilhar com as mulheres de seu tempo em salões de leitura, saraus, dentre outros espaços. Não obstante, Parnaíba iniciava os primeiros contatos como o mundo literário. As pessoas do sexo masculino já participavam de saraus junto com as mulheres de Letras, também, mostrando que as disparidades entre gênero já se estavam mais amenas.

Encontramos, em veículos e em momentos distintos, preenchendo esses álbuns Higino Cunha, Licurgo Paiva, Teodoro Castelo Branco, Luíza Amélia, mas tratava-se de uma prática recorrente, uma forma de encontro social e um aspecto de distinção entre moças de elite e também entre os rapazes. Essa prática deve ter adoçado algumas das tardes de Luíza Amélia. (QUEIROZ, 2015b, p. 286)

É fato que as pessoas aspirantes das Letras se reuniam para desfrutar o que melhor existia na Literatura daquele período, bem como aproveitavam para ler escritos de autoria dos participantes das ocasiões. Percebe-se que os integrantes iam tornar-se, depois, personagens célebres da Literatura de autoria piauiense. Luíza Amélia de Queiroz, no entanto, não perdia tempo e aproveitava para decantar suas poesias escritas falando dos mais variados assuntos daquele período, demonstrando ser uma leitora hábil e interessada nas temáticas literárias.

O cenário do qual compunha os praticantes das rodas de leituras faziam parte da elite

local. É válido ressaltar que sempre foi prática recorrente entre as sociedades em que as primeiras pessoas a receber as influências literárias de outro país foram as que possuíam maior poder aquisitivo, uma vez que, no passado, as Letras adquiriram grande importância, pois tornavam uma pessoa culta. Diante desse fato, não era diferente o cenário parnaibano da poetisa Luíza Amélia em que se tornou uma mulher culta e letrada devido ao seu padrão de vida e maior acessibilidade aos escritos do Brasil e da Europa, sobretudo no que diz respeito à Literatura Romântica da época, bem como a publicação de seus livros de poesia, em especial de *Flores incultas* em outros estados.

Indica-se a forma seleta que a Literatura era praticada, até mesmo porque não existia um público consumidor ávido por leituras. A elite era a detentora da Literatura e conhecimentos das Letras na Parnaíba do século XIX. Isso porque, naquela época, a problemática do não acesso à escrita era mais forte devido à sociedade não ter acesso e não ter interesse por tal arte. A poetisa, além de enfrentar uma sociedade marcada pelo sexismo, teve dificuldades para publicar seus livros de poesias no Piauí, optando por publicá-los no Maranhão.

Sobre a Literatura Piauiense em suas origens, Silva (2013, p. 21) comenta que “A arte literária é produto das bases históricas do meio em que surge, trazendo em si as características sociais, psíquicas, econômicas e culturais de certa comunidade”. Assim, as primeiras produções culturais dos intelectuais piauienses, incluindo as de Luíza Amélia de Queiroz, prezam por acontecimentos locais que viabilizam o processo da escrita retratando diversos assuntos do seu tempo, fazendo deles temas de sua poética. Consoante ao que Silva (2013) aponta, pode-se ver que a escritora parnaibana, ao poetar sobre sua terra, sua infância e seu passado, faz a representação de seu “eu”.

Ao discorrer sobre a escrita de Luíza Amélia de Queiroz, Freitas (2012, p. 93) afirma que “Por sua meiga alma de mulher virtuosa, onde nunca roçou o atrito das grandes paixões mundanas, não perpassam as lufadas os ventos tormentosos que rugem nas lutas tremendas da vida”. Assim, por não ter passado por dificuldades na vida devido a seu poder aquisitivo, a poetisa aborda outros problemas como a luta cotidiana feminina, os ditames pelos quais o Brasil passava, dentre outros. Dessa forma, percebe-se que uma das características assinaladas pela poetisa é o louvor a grandes paixões, ao amor, sentimento esse muito reclamado pelo eu lírico de *Flores incultas*.

Ao se debruçar sobre a obra de Luíza Amélia de Queiroz, Silva (2013) afirma que ela pertence à fase da Literatura Piauiense denominada de *As Primeiras manifestações*. A pesquisadora corrobora que a denominação atribuída a essa corrente literária se refere a

Francisco Miguel de Moura de que a poesia popular é traço recorrente. Os escritos da princesa da Literatura Piauiense possuem semelhança com a memória popular devido à simplicidade e cadência das rimas. Em *Flores incultas*, essa característica pode ser vista na medida que possibilita o ritmo e a cadência das palavras, podendo, inclusive, serem musicadas. Esse fato evidencia que as rimas externas são combinadas de maneira que o próprio apresente características que possa ser cantado. Diante da relação entre o que Silva (2013) comenta, veja-se:

Eu quisera, cruel, fementido
Da minh'alma teu nome riscar.
Que d'amores um peito traído
Não pudesse jamais se lembrar
Esquecer-te? Eu quisera odiar-te
Como a origem de meu padecer;
Mas não posso! Nem posso olvidar-te
Para amar hei de triste viver!

(QUEIROZ, 2015a, p. 198)

As rimas se fazem de maneira paralelas do tipo ABAB, provocando a sonoridade dos lexemas finais. Em relação ao som dos léxicos, configura-se que o eu lírico de *Flores incultas* usa a palavra de forma estruturada, visando a obtenção de significado para a construção e sonoridade do poema, a fim de permitir o seu efeito acústico, configurando a linguagem aproximada da fala das pessoas.

A crítica acerca dos escritos de Luíza Amélia de Queiroz não se refere somente ao aspecto campesino de sua poesia. Alguns críticos versam sobre o revisionismo historiográfico de escritores piauienses, como Clodoaldo Freitas e João Pinheiro, ambos tecem os mais diversos comentários a respeito da escrita, vida e obra da poetisa parnaibana oitocentista. Nos seus livros, os referidos estudiosos fazem um percurso histórico que ora classifica a escrita da poetisa referente à escola literária, de acordo com a estética de cada texto, ora a classifica simultânea ao momento histórico em que ela viveu.

O intuito deles é, sobretudo, o revisionismo histórico. *Vultos piauienses: apontamentos biográficos*, de Clodoaldo Freitas, publicado em 1903, é considerado, segundo Magalhães (2016, p. 93), como “o primeiro livro de reflexão sobre a Literatura Piauiense, porquanto as personagens biografadas, encontram-se cinco poetas, cujas obras são comentadas pelo autor.” Configura-se que em seu livro o crítico tece comentários sobre os escritores escolhidos no seu estudo e sobre o que cada autor escreveu, entre eles a parnaibana Luíza Amélia de Queiroz, em que aponta a originalidade, a espontaneidade, a sentimentalidade e a autenticidade da obra *Flores incultas*.

Nesse sentido, Freitas (2012) comenta que o sentimento e a forma de cantar de Luíza Amélia de Queiroz não condizem com ela, nem com a realidade a qual a poetisa viveu, mas que fazem parte de seu “orgulho ferido”, por conta de ser mulher e estar em um patamar inferior aos homens. Percebe-se uma postura machista e preconceituosa contra a escrita de autoria feminina, sugerindo que o que a poetisa canta não está em consonância com o imaginário feminino de seu tempo.

Rocha (2007) comenta que Freitas (2012) elaborou um artigo específico que teve como objetivo a análise de poesias de autoria da princesa da Literatura Piauiense. Trata-se de comentários negativos, incutindo e dissertando fraquezas e criticando o forte teor sentimental de tais produções. Rocha (2007, p. 51) afirma que “Clodoaldo Freitas é filho de seu tempo, um homem moldado por uma cultura patriarcal que associava às mulheres a emotividade, a fragilidade e as posições de inferioridade com relação aos homens”. Percebe-se que o historiador fazia jus a seu tempo, criticando abertamente as primeiras letras femininas. Rocha (2007) comenta ainda que o crítico afirma que os conteúdos das grandes poéticas são feitos por grandes aventuras de conhecimentos de mundo e de experiências expondo seus argumentos, cuja finalidade é desmerecer a poética da escritora parnaibana. Para o crítico, Luíza Amélia de Queiroz pontua questões ligadas a seu convívio pessoal, as suas angústias etc; o que torna seus poemas destituídos de merecido destaque.

3.2 Rastros do Romantismo na poética de *Flores incultas*

Segundo Coutinho (2000), uma das ideias que a estética Romântica prega ao ganhar adeptos de escritores no Brasil é o sentimento nacionalista. Uma Literatura que aborda assuntos relacionados à temática da independência do Brasil, não só em relação aos conteúdos políticos, mas, sobretudo, literário. A arte literária desse período estava começando a manifestar os primeiros passos para ruptura com a Literatura Europeia, como colonizadora da Literatura Brasileira.

Consoante ao exposto, os poetas da Primeira Geração Romântica, como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, foram os idealizadores do movimento no Brasil, retratando em suas poesias as temáticas tipicamente locais.

A estética romântica descreve personagens constituintes do território, como o índio, as matas brasileiras, o processo de colonização por parte dos portugueses etc. Nesse sentido, essa reação dos poetas românticos tinha como objetivo enaltecer costumes e tradições locais, repudiando os assuntos da Literatura Europeia, pois ao não se falar mais sobre a cultura e

Literatura do colonizador, não se dava margem à influência destas na Literatura em formação. Veja-se em *Flores incultas* a preocupação com a autonomia da Literatura Brasileira em relação a Portugal:

Ergue a fonte laureada,
 Oh meu formoso Brasil!
 Mostra à Europa celebrada
 O teu vulto senhoril!
 Mostra se és indolente
 Como um infante inocente,
 Brincando ledó a sorrir,
 Ou como meiga donzela,
 Mimoso, louçã e bela
 Em brando leito a dormir!

Que esse jovem indolente
 De descuido sorrir,
 Que essa virgem inocente
 De gracioso dormir,
 É astro de luzir brando,
 Que vem no céu despontando
 P'ra o mundo inteiro assombrar,
 Com seus mágicos raios
 Fará fugir em desmaios
 Quem o quiser afrontar!
 [...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 50)

Percebe-se uma sintonia com os ideais da Primeira Geração Romântica. O eu lírico pede ao Brasil que mostre à Europa as riquezas e também as belezas naturais. Assim, ao utilizar o léxico “virgem” mostra-se que o sujeito poético se refere à pátria como nova, já que se iniciava a luta para a afirmação literária da nação recém independente. Revela que o país possui muitos encantos ao mostrar o mundo, e que estes podem ser até mais valiosos que muitos países europeus, pois, ao enunciar “Fará fugir em desmaios”, pode-se perceber que o sujeito poético teme a resistência por parte das potências europeias no tocante ao não reconhecimento da Literatura local; reitera, porém, que a nação está preparada para realizar seu objetivo principal: tornar-se independente literariamente.

Para Coutinho (2000), no romance *O Guarani*, Peri era a metáfora do próprio povo brasileiro com a garra e as habilidades de um herói que salva seu povo, no caso, a nação. Peri luta contra os portugueses para salvar sua amada, Ceci. Ele se destaca por sua coragem e valentia perante os inimigos como forma de proteção aos indefesos.

Essa discussão do herói nacional é presente em *Flores incultas* na medida em que o sujeito poético reporta-se à terra brasileira. O sujeito lírico a qualifica como defensora dos

interesses do povo brasileiro.

[...]
 Dormindo a fé da aliança
 És uma nítida flor!
 Mas se alguém tem a lembrança
 De experimentar-te o valor;
 Torna-te, oh flor nítida,
 Em uma águia destemida
 Roçando os frontais dos céus,
 Que a nada teme ou se rende,
 E o único poder que atende
 É o supremo de Deus!

Acabas de denodado
 Dares tremenda lição
 A esse bolo esfaimado
 Que governava a Assunção
 Que no seu idiotismo
 Tentara com vil cinismo
 Render-te, Águia Imperial!
 Mas, tu co'olhar soberano
 Mostras-te ao louco Solano
 O teu poder colossal!
 [...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 51)

O sujeito poético se dirige a um interlocutor, possivelmente, à pátria amada. Assim, vislumbra-se que a discussão da liberdade é personificada, isto é, atribui-se léxicos de forma que se dê vida à terra brasileira, pois o que se sugere, no discurso, é o pedido de resistência do Brasil frente aos invasores estrangeiros. Não obstante, percebe-se o apelo do sujeito poético ao interlocutor para que este defenda e não se renda aos inimigos. A memória pauta-se na volta ao passado quando o herói representado pela flor, simboliza meiguice, pureza e delicadeza se transforma em “águia,” isto é, em ser forte e corajoso quando se trata de salvar os interesses patrióticos.

O Romantismo foi o movimento literário mais duradouro. Avançou por gerações, cada uma com características próprias e temas específicos. A Segunda Geração Romântica é marcada pelo amadurecimento de ideias em relação à primeira fase. Nesta fase, a ênfase recai sobre os problemas humanos ocorridos no século XIX, como a morte, a dor, a solidão etc. Os poetas morrem cedo por consequência de viverem intensamente, por isso essa geração também pode ser denominada de Mal do Século, pois o sentimento emotivo dos contadores de poesia encontrava-se intensamente abalado pelas novas formas de se viver. As relações amorosas duravam pouco tempo, apareceram muitos problemas de saúde afetando as pessoas, inclusive os poetas.

Coutinho (2000) discorre que a morte ocorria de forma prematura, assim muitos escritores pregavam que a vida devia ser bem vivida e aproveitada sobre todos os aspectos. Para os homens das Letras desta geração, além de viver de maneira intensa, tinha-se que usufruir da liberdade que eles gozavam. Muitos desses homens se casavam várias vezes, tinham relações poligâmicas e eram pessoas que tomavam bebidas alcoólicas com muita frequência. Sobre o sentimento dos poetas da Segunda Geração Romântica, veja-se:

Oh! Não, não prezo a existência,
Antes desejo-a findar!
Dá, Senhor, que venha a morte
Os meus dias terminar;
Que esta vida é de dores...
Não a posso suportar.

Flores?! Não sonho flores!
Prazer?!-Engano! Ilusão!
Esta ledice aparente
Não me desce ao coração!
Ali tudo é dor e pranto
Tudo é mágoa e confusão!

(QUEIROZ, 2015a, p. 203)

O sujeito poético não encontra esperança na vida nem acredita no futuro, por isso tem pressa de sair da vida terrena para a vida celestial, porque já gozou muito e sofreu várias decepções o que levou a ter opinião formada em relação à vida do ser humano. O eu lírico convive com constante pessimismo encarregado de apenas saber quando termina a sua existência na Terra. Vê-se que ele não tem forças para seguir adiante, dispondo apenas de sua presença material, mas sem praticar as atividades vitais. Sugere-se que ele já se encontrava “morto”, pois há muito ele tinha deixado de viver, consequência da intensa vida passada, uma vez que para ele não tinha mais razão de viver no presente, já que tinha desfrutado demais do tempo pretérito. Sobre a pressa em aproveitar a vida, segue o seguinte excerto:

Volve, volve, a meu lado, querido,
Não me deixes, cruel, padecer,
Não me deixe morrer de saudade,
De tristezas, de mágoas morrer.
[...]

Volve, volve, a meu lado, querido,
Traz-me a vida, a ventura, o prazer,
Meus arroubos...meus sonhos felizes,
De pesar, não me deixes morrer.

(QUEIROZ, 2015a, p. 208)

Assim, a voz que fala no poema pede ao seu amado que não demore muito a encontrá-la, pois necessita dele para aproveitar a vida. Percebe-se que o eu lírico volta ao passado e recorda os momentos agradáveis que esteve ao lado do seu amado, uma vez que a voz que fala no poema implora, em tom incessante, que o amado regresse da possível viagem que realiza. O sujeito poético sente-se solitário e necessita que o marido se faça presente para que assim possam, juntos, reiniciar as atividades em sociedade, bem como aproveitar a companhia um do outro. Dessa forma, permite ver que o eu lírico tem pressa em viver ao lado do amado.

O sonho como escapismo é característica recorrente na estética romântica. Idealizava-se um mundo com a finalidade de procurar refúgio dos problemas sociais nos quais o indivíduo estava inserido. Consoante ao exposto, o mundo criado proporcionava a obtenção de desejos e vontades do sujeito romântico. O cenário imaginário podia tanto ser real como simbólico, sendo locais preponderantes para o romântico fazer meditação e refugiar-se melhor no próprio eu. Na ocasião, o sujeito da geração Romântica utilizava-se da memória como mecanismo de reflexão sobre o passado, trazendo esses entendimentos para o presente. Diante da relação entre memória e sonho romântico, elenca-se:

[...]

Já sem saber onde os ponha,
E d' esta vida enfadonha
Tendo tédio a tanto horror;
Volvo-os além; vejo um túmulo,
Que é sempre o feliz êmulo
Do fado perseguidor

Campa! Campa! É no teu seio
Que irei – tão logo anseio
Esconder-triste a dormir!
Inerte, fria, gelada,
Pelos meus abandonada,
Mas também sem dor sentir!

(QUEIROZ, 2015a, p. 100)

O eu lírico sonha no dia em que possa livrar-se dos problemas do passado, das aflições sentidas e dos complexos fatos que tem presenciado no presente. Pode-se ver que o sujeito lírico sonha com a morte, como fuga dos tormentos que lhe frustram a memória, o sujeito poético estaria em um lugar destituído de tempestades que pudesse assolar sua vida, desse modo esse lugar sonhado é idealizado por ele. Quando o episódio fúnebre ocorrer, a voz que fala no poema estará em outro plano, inerte, sem ligações com o mundo real, pois somente dessa forma, as dores serão retiradas vislumbrando que o mesmo tem convicção da ligação

dos sentimentos ruins ao passado que o persegue.

Freitas (2012) anuncia que a princesa da Literatura Piauiense lia os poetas da Geração Mal do Século, cuja doutrina estava pautada nos sentimentos fortes como o amor intenso e a morte, temas estes exaltados na poesia da escritora parnaibana. O estudioso corrobora que Luíza Amélia de Queiroz traz, em suas poesias, sentimentos com alta carga sentimental, como os mórbidos e infantis quando se rememora os tempos de criança, indicando a presença do Mal do Século em *Flores incultas*.

Segundo Coutinho (2000), nessa geração, os poetas formavam grupos, marcavam reuniões e demarcavam lugares com o intuito de recitar poemas. Contudo as ideias e produções literárias dos poetas ultrarromânticos foram rapidamente disseminadas nos meios literários. Sobre a estética romântica e sua influência em *Flores incultas*:

[...]
 Ele tão jovem, mas sempre
 Envolto em triste cismar!
 Os gozos da juventude
 Sem querer jamais provar!
 Ele tão bom, sempre imerso,
 Em pungente cogitar!
 Melancólico e abstrato!
 Sempre só, triste a cismar!

Ele tão inteligente!
 Ele poeta e pintor!
 Dobrando a fronte elevada,
 Com desânimo, com langor!
 Deixando tingir-lhe a face
 Um macilento palor!
 Ele ao pesar s' entregando,
 Sendo poeta e pintor!

Porque prendia o mancebo
 A jovem fronte p'ra o chão?
 Por que carpia o poeta
 Em sombria solidão?
 Por que suspiros saltava,
 Do imo do coração?
 Por que sofria em segredo
 Dobrando a fronte p'ra o chão?

[...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 146)

A voz que fala no poema é carregada por um lirismo que é expresso pelo amor ao passado, o tempo da juventude que se encontra supostamente morto ou não se faz presente junto a voz que fala no poema há muito tempo pela forma como o eu poético usa os léxicos semânticos configurados em tom de luto. Assim, aos verbos estarem no passado, percebe-se

que o outro já não fazia o mesmo que antigamente. Esses assuntos, segundo Queiroz (2015b), são retratados pela estética romântica, sugerindo que o eu lírico foi ledor de poetas dessa geração. O eu poético, inclusive, homenageia o poeta romântico Álvares de Azevedo no início do poema: uma epígrafe no início indica que o sujeito poético faz dedicatória ao escritor ultrarromântico. Ademais, o sujeito poético relata sentimentos de saudosismo e morbidez ao voltar ao passado, dos tempos da juventude, de forma que não possa mais resgatá-los, mas apenas lembrá-los, demonstrando a influência da Segunda Geração Romântica no enunciado proferido.

Corroborando tal fato, Brito (2015, p. 244) menciona que “A crítica literária, em boa parte, avalia a obra como impregnada de ingenuidade e bucolismo, por se voltar a temas relacionados à família, à religiosidade e a questões cotidianas do seu meio.”. Percebe-se que o eu lírico de *Flores incultas*, ao chorar e sofrer eternamente por amor e saudade, possibilita a investigação do Romantismo no livro em análise. Assim, o sujeito poético transcende esses sentimentos convivendo-os com ele, sofrendo de maneira infável pelos amores do passado, bem como pelas dores e momentos felizes que ele vive.

Coutinho (2000) comenta que o Romantismo foi um período de muitas turbulências em sociedade por conta da vinda da Família Real ao Brasil e, conseqüentemente, a independência da antiga colônia, conseqüência das guerras europeias.

A vinda da corte para o Brasil trouxe a modernização do país, o avultar do crescimento das cidades e a ampliação destas. Assim, nos grandes centros urbanos, constatava-se as disparidades no tocante às classes sociais. Os escravos trabalhando para seus senhores nas ruas, malvestidos e sofrendo vários castigos; e do outro, os grandes casarões e a elite na rua bem vestidos e usufruindo dos privilégios a ela concedidos. Vê-se em *Flores incultas* sobre a conjunta da cidade Imperial no período do Romantismo:

Já sou homem! Já sou livre!
 Já posso agora hombrear
 Com aqueles qu' inda ontem
 Desprezavam té me olhar!
 Podiam insolentemente,
 Que o escravo é um triste ente,
 Só votado à irrsão,
 Só votado ao servilismo,
 Desde que o despotismo
 Rojou-o na escravidão!
 (...)

Onte' eu era um vil escravo
 Sem vontade! ... sem querer!
 Hoje, brioso soldado,

Vou a pátria defender
 Onte' ao capricho sujeito
 Do meu senhor! - Dando-o preito
 Com humildade servil!
 Ontem cousa! Home' agora,
 Desejando sem demora
 Também ser útil ao Brasil.

(QUEIROZ, 2015a, p. 55)

O sujeito poético refere-se aos tempos em que ele era escravo, cujas atribuições estavam relegadas a servir o senhor. O sujeito lírico recorda dos atos de discriminação sofridos por ele. Assim, volta-se ao passado recordando momentos após, possivelmente, estar liberto, já que se encontra, agora, livre em relação ao passado. No tempo presente, percebe que o mesmo se encontra em situação mais confortável no que diz respeito à sua condição antiga de escravo, antigamente tratado como um ser a parte da sociedade, pois no agora o eu poético sairá em defesa como soldado, isto é, ele liga o passado e o presente na enunciação do sujeito poético a todo momento.

Coutinho (2000) corrobora que devido ao clima de instabilidade do país e à política, a sociedade em si muda sua estrutura com o panorama do cenário europeu. Um dos temas que mais se fez presente nesse período foi a religiosidade. Refugia-se dos problemas recentes decorridos desse panorama histórico. O homem romântico busca paz espiritual e equilíbrio em Deus. O teocentrismo tem lugar preponderante na solução ou para amenizar o cenário conturbado pelo qual o país passa, pois o homem se vê lutando com o próprio homem por colônias e mercados consumidores. Deus, assim, é a entidade que possui crédito para amenizar essa configuração histórica e pôr ordem na incessante transformação pela qual estava passando a sociedade brasileira.

Ser dos seres, oh! Tu que podes tanto,
 Que fizeste a terra e o firmamento,
 Com diversas belezas! N'um momento
 Aniquila-las podes! Santo, santo!

Tu que aos lábios dás riso, aos olhos pranto,
 Que lês no coração, no pensamento,
 Que as fúrias contém, ao mar, ao vento,
 E às flores dás vida, e ao sol encanto.

Não consintas, meu Deus, que fero instinto
 À virtude polua o véu tão casto,
 E que seja teu dom assim extinto

Ah! Senhor! Tu és pai, nunca padraço,
 Bem sabes que sucumbo, e que não minto
 Ah! Conforte tua luz, meu ser já gasto!

(QUEIROZ, 2015a, p.85)

A voz que fala no poema não sente forças para seguir a vida. Na ocasião, o eu poético pede a Deus que o ajude a vencer os tormentos pelos quais está passando. Percebe-se que o sujeito poético ainda é muito devoto e temente aos poderes de Deus, bem como sabe que só Ele é capaz de curar e resolver os problemas. Dessa forma, faz-se menção aos poderes da entidade divina como, por exemplo, no segundo verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe destacando, peremptoriamente, os feitos realizados pela entidade divina, destacando Deus como poderoso e se posicionando abaixo dele.

Pinheiro (2014) descreve em seu livro, *Literatura piauiense: escorço histórico*, um paralelo das condições adversas do Piauí no tocante à produção e circulação literária que se manifestava de maneira escassa no decurso histórico em que a escritora viveu. O historiador classifica Luíza Amélia de Queiroz pertencente à geração Romântica.

Ao se referir à escritora parnaibana, Pinheiro (2014) aponta que é traço recorrente em seus escritos o lirismo e a sentimentalidade exuberante com que a Luíza Amélia de Queiroz reclama em seus poemas. Na descrição do historiador, não se faz qualquer referência ao livro em estudo, *Flores incultas*, mas apenas qualifica e caracteriza os escritos de Luíza Amélia de Queiroz no tocante a seu livro de cantos, *Georgina e os efeitos do amor*, com elevada carga sentimental nos cantos. Como se trata de um livro que registra a produção literária de escritores, o nome de Luíza Amélia aparece comentado em um espaço mínimo, o que mostra o caráter simplório no que diz respeito à descrição da produção literária de autoria feminina.

Sobre a fortuna crítica da escritora, é pertinente mencionar as estudiosas Mendes, Rocha e Albuquerque (2009) no livro, *Antologia de escritoras piauienses: século XIX à contemporaneidade*, em que fazem um revisionismo crítico discorrendo sobre o papel dado à poetisa na Literatura de autoria piauiense analisando a referida temática nos escritos de *Flores incultas*.

3.3 A produção poética de Luíza Amélia de Queiroz nos jornais

Os jornais do século XIX e início do século XX evidenciam o meio de publicação do que era produzido no Brasil, sobretudo no Piauí e no estado vizinho, Maranhão. Assim, contatos marítimos eram estabelecidos não somente entre Europa e Brasil, mas entre os estados pertencentes ao novo país.

Não obstante, as tipografias eram os locais que se melhoravam à produção antes de ser passada para os jornais e terem acesso ao público leitor. As tipografias eram as responsáveis pelo processo de criação dos manuscritos cuja finalidade é a publicação de escritos nos jornais. Assim, desde a revisão textual até o aprimoramento gráfico eram incumbências das tipografias.

Os contatos literários da época de Luíza Amélia de Queiroz, no tocante às produções e leituras, já começavam a se manifestar de maneira intensa entre os intelectuais e escritores. De fato, os jornais eram apreciados e vivenciados por pessoas cultas, ficando estas informadas sobre os mais variados assuntos locais, regionais e nacionais.

É nesse cenário histórico que são rastreadas as publicações e atuações poéticas de Luíza Amélia de Queiroz nos jornais ora publicando, ora outras personagens fazendo referência a suas obras.

Rocha (2007) assevera que a escritora participou, amplamente, dos escritos de jornais, publicando em forma de pseudônimo, talvez por receio de sofrer críticas e perseguições, devido à sua condição de mulher que a inferiorizava na sociedade patriarcal da época. Rocha (2007, p. 50) pontua que “Luíza Amélia de Queiroz insere-se no contexto do que se tem denominado de a primeira onda feminista na sociedade brasileira, filiando-se aos questionamentos expressos em publicações de redação feminina da época e os quais ela pode ter tido acesso.”. Nesse momento, é iniciada a circulação de jornais, assim, a poetisa aproveita para publicar seus escritos em vários jornais com o objetivo de disseminar suas ideias, principalmente, ao público feminino.

Portanto devido a seu hábito e gosto pela leitura, Luíza Amélia de Queiroz não se conteve em apenas destilar poemas, conquanto publica-os em jornais passando a serem alvo da crítica literária e social daquela época. Torna-se, assim, já no seu tempo, mulher conhecida de Parnaíba por estar em consonância ou à frente do seu tempo no que se refere à prática das Letras também em jornais.

Consoante ao exposto, analisa-se o que é dito sobre a poetisa Parnaibana no jornal específico do Maranhão, *Diário do Maranhão*. Neste são recorrentes passagens que fazem referência à escritora.

No *site* Hemeroteca Digital, Luíza Amélia de Queiroz é anunciada em *Diário do Maranhão* por meio da notícia de que Manuel Alves de Barros teria recebido uma poesia da princesa da Literatura Piauiense, que seria o livro de cantos, *Georgina e os efeitos do amor*. Realizou-se uma compilação da parte de um dos cantos e anexou-se na parte central do jornal especificado da seguinte forma:

(Apostrophe ao amor)

E's tudo e nada. E's um demônio um anjo:
 Otello em júria, sorridente Orpheu
 Caminha, avante! Quem te tolhe
 o passo.
 Caminha, avante! Que o universo é teu!
 (MARANHÃO, 1876)

Pela estrofe, vê-se o poder da cultura e da Literatura que a poetisa detinha em suas “mãos”. A parnaibana cita, no excerto transcrito, o maior dramaturgo e crítico literário inglês, Shakespeare. Evidencia-se, assim, que Luíza Amélia de Queiroz foi ledora dos românticos portugueses e da Literatura Inglesa do século XIX. Possibilita-se sugerir, também, o intercâmbio literário nesse período, indicando que o Piauí não estava tão distante literariamente dos outros estados e, conseqüentemente, existia público consumidor da Literatura Europeia.

Ainda na Hemeroteca Digital, no jornal *Diário*, o nome do Francisco Dias Carneiro é citado como aquele que teceu comentários a respeito de *Georgina e os efeitos do amor*. Infere-se que, por residir na cidade de Caxias, vislumbra-se que os escritos de Luíza Amélia de Queiroz eram lidos pelos intelectuais do interior do estado do Maranhão em que seus escritos atingiam proporções territoriais significativas.

Logo em seguida, realizou-se um convite por meio do jornal *Diário do Maranhão* para a leitura do poema aos leitores da Literatura Queiroziana, manifestando as virtudes de *Georgina e os efeitos do amor*.

Nas páginas seguintes do mesmo jornal, investigado no site da Hemeroteca, tem-se o anúncio a respeito da oferta de Benedicto R. Madeira, segundo o qual ele teria enviado ao jornal três páginas de escritos da poetisa em virtude do seu recente falecimento.

Consoante ao exposto, consta-se escrito no *Diário do Maranhão* (1899) que o presente possuía como título *POLYANTHEA* este seria outro jornal em que as poesias estavam escritas em virtude de um ano de falecimento da poetisa para conservar a memória de Luíza Amélia de Queiroz.

O *Diário* tece seus sentimentos pelo fato de a poetisa ter falecido cedo. Em consonância com *POLYANTHEA*, comenta que as poesias da parnaibana eram reproduzidas pela tipográfica Correia & Basto, ajudando na circulação poética da escritora.

Em virtude do falecimento da princesa da Literatura Piauiense, é válido ressaltar as considerações de Dr. Clodoaldo Freitas¹ (2012) abordando duas poesias que Luíza Amélia de Queiroz havia escrito quando estava no leito da morte, *Súplica* e a outra não traz título, segundo o crítico. São alguns versos desta última poesia que estão registrados na página 94, do livro *Vultos Piauiense: apontamentos biográficos*, de 2012.

Eu vejo... eu sigo, de maria o vulto
 Às plagas santas de Jesus habita;
 Nele e na Virem encontrando indulto
 À pátria volto de onde andei proscrita.

Maria, oh, mãe, por Jesus me acalma,
 José, esposo de Maria, vem,
 Traz-me o menino e ao receber esta alma
 Eu veja a Deus para sempre... Amém.

Permite-se sugerir que o sujeito lírico descrevia seu estado de morte invocando as figuras divinas para que o buscassem na terra e o recebessem no céu. Sugere-se que a morte pressentida na medida em que a voz que fala no poema já percebe os vultos, cercando-a e sugerindo o estado de delírio quando estar a perder o contato com mundo. Vislumbra-se que as dores corporais a sufocam, uma vez que ela pede que a acalmem, pois está muito inquieta, renunciando a divisão entre sua matéria e espírito.

As recorrentes escritas de Luíza Amélia de Queiroz perpassam e, aos poucos ganham dimensões amplas, chegando a ser anunciadas a publicação no *Almanaque literário e estatístico da província do Rio Grande do Sul*.

Pesquisou-se na Hemeroteca Digital na página 285 do *Almanaque literário e estatístico*, do ano de 1896, e verificou-se relatórios apresentados ao presidente do Rio Grande do Sul pelo Secretário dos estados e negócios Dr. Possidonio Mancio da Cunha Júnior. Na oportunidade, fez-se menção ao livro de cantos da poetisa, *Georgina e os efeitos do amor*, caracterizado no relatório como poema lírico de cinco cantos, citando o nome da poetisa e o estado onde residia. O jornal refere-se à escritura de Luíza Amélia de Queiroz entre outros nomes que terão seus livros ou partes de poesias publicados no mesmo almanaque.

A menção ao nome da poetisa em província tão longínqua mostra que os escritos da princesa da Literatura do Piauí já estavam começando a ser reconhecidos em vasta área do território brasileiro. Dessa forma, se Dona Luíza Amélia de Queiroz - como era chamada nos

1 A titulação de “doutor” é utilizada, nesta pesquisa, em virtude de Clodoaldo Freitas ser assim citado pela crítica, esta sempre usando a titulação na frente do referido nome.

jornais², se não tivesse morrido tão cedo e se tivesse vivido na região do país que mais cedo recebia as influências vindas de fora, infere-se que ela teria despontado como uma brilhante poetisa e seu trabalho das Letras teria ganhado proporções volumosas.

No *site* Hemeroteca Digital, encontra-se recorrentes referências a respeito da vida íntima de Luíza Amélia de Queiroz, uma vez que na página 280 do jornal *Almanaque literário e estatístico* de 1986 relata-se a morte de um filho, tratando-se de um possível aborto ou se o menino nasceu, possuía poucos anos de vida. Permite-se inferir que a poetisa era conhecida em outros estados, mesmo que só por nome. No Maranhão, em *Diário*, percebe-se matérias relacionadas à poesia queiroziana entre os períodos de 1870 a 1879.

Na folha 4 do jornal, *Diário do Maranhão*, é feita a divulgação dos escritos de Luíza Amélia de Queiroz que serão lançados na livraria Universal de Ramos Almeida, na Rua Palmas. Percebe-se que a poetisa contava com a audiência dos jornais para ajudar na diversificação de suas ideias, o que leva a corroborar que ela tinha o objetivo de ver seus escritos ganhar dinamicidade territorial para seu reconhecimento poético e amostragem da sociedade piauiense imperial sobre os diversos assuntos.

Nesse sentido, Candeia (2007) corrobora que era prática desse período das escritoras de autoria feminina publicar poesias avulsas nos jornais e, as mulheres, devido aos problemas enfrentados pela sociedade patriarcalista, que muitas vezes não podiam se expor e, assim, adotavam pseudônimos. Investiga-se que a poetisa parnaibana tenha produzido inúmeros escritos em jornais e em outros locais com nomes diferentes, que não conseguiram ser identificados.

2 O designativo de Dona, referente à Luíza Amélia de Queiroz, é recorrente quando é citada e/ou comentada nos jornais, pois indica tom de respeito no trato pela poetisa dado às pessoas que liam seus escritos.

4 INTERFACES ENTRE IMAGEM, CORPO E MEMÓRIA EM *FLORES INCULTAS*

*A arte é uma transformação simbólica do mundo.
Quer dizer: o artista cria um outro- mais bonito ou
mais intenso ou mais significativo ou mais
ordenado- por cima da realidade imediata.
(Ferreira Gular)*

4.1 Lembrança, imagem e ação em *Flores incultas*

Para Benjamin (1994), o que se viveu é marcado por imagens que ficam registradas na memória, tornando o vivido finito, porém aquilo de que se lembra é infinito, já que os detalhes do vivido podem ser imaginados, isto é, remetidos a outras cenas, como uma cadeia em que a lembrança conduz a uma outra reciprocamente.

Dessa forma, acontecimentos pretéritos ocorridos em tempos diferentes, em intervalos de tempo de menor duração, entre um episódio e outro, no processo de recordar, têm o poder de invocar situações as quais o sujeito viveu em concomitância com a imagem primeiramente recordada. Assim, as imagens da cena específica lembrada remetem a outros cenários semelhantes ou aos que possuem alguma ligação ou influência no episódio recordado no presente.

O vivido é lembrado em forma de imagens. As cenas e os fatos são ressurgidos no ato de rememoração. A respeito do vivido e do lembrado, Bergson (1999) afirma que

A primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à mediada que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção ou utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado por mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria o conhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí, uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada (BERGSON, 1999, p. 88).

Eis que o papel da memória é preservar as imagens-lembranças. Daí o caráter imutável da memória por meio da representação dos fatos. A imagem-lembrança propicia o aparecimento do que foi rememorado, guardado no passado, seja ele longínquo ou não. Dessa forma, esse tipo de lembrança está pautado na rememoração do fato, de modo semelhante e não idêntico ao vivido.

A imagem- lembrança representa os episódios que mais dizem com o fato que está localizado no presente, pela semelhança e contiguidade. Bergson (1999) assevera que as

imagens-lembranças se voltam ao passado como se determinado fato, por elas representado, fosse a extensão dos episódios vividos. Assim, o presente se aproxima do passado por meio de semelhanças, ou seja, os fatos que ocorrem no agora evidenciam pistas e estratégias da memória, cuja semelhança desencadeia a extensão da representação da imagem-lembrança. Vê-se em *Flores incultas* a representação da imagem-lembrança e o processo de contiguidade e extensão:

Amanhã! ... Que dura sina!
 Ai! Que dor de coração!
 Crua dor que desatina!
 Que só diz:- separação
 Dor soberba, imperiosa,
 Que me leva impetuosa
 A delirar, a carpir!
 Dor que o hálito me sufoca!
 Dor, de perder-te, Maroca,
 E que mal posso exprimir!

Oh! Com' a ausência nos custa
 Quando nos prende o amor!
 D' esta, a lembrança m' assustaa
 E me gela de terror!
 Partes!... e perco-te, ó anjo!
 Com teu rosto de arcanjo
 D'est' alma todo prazer!
 Minha mais doce ventura,
 Se teus mimos e ternura
 Que existência vou ter!

Nossa mãe que conhecendo
 Fugir-lh' o alento vital,
 Que da morte o anjo horrendo
 Lhe dava o beijo fatal;
 Me disse com voz sombria
 Cortada pela agonia: -
 Eis, aqui, filha, um penhor;

(QUEIROZ, 2015a p. 26)

Eis que a imagem-lembrança é remetida ao passado em aproximação com o presente, já que as imagens são representadas por meio da lembrança da cena descrita. O poema sugere que o eu lírico está no velório da irmã e invoca a imagem de quando a mãe morreu, justamente quando enuncia “que conhecendo Fugir-lh' o alento vital,” o que indica que a voz que fala no poema está recordando as lembranças por meio das imagens que estão arquivadas na memória desse momento tristonho. As duas mortes dos entes queridos são rememoradas com dor e sofrimento. Vislumbra-se que a morte da irmã é mais recente. Não obstante, o

falecimento da irmã é contiguidade e extensão dos sentimentos mórbidos da voz que fala no poema.

Não obstante, ao se direcionar ao passado, a imagem-lembrança é evocada traduzindo, por meio de códigos, as representações perpassadas pela voz que fala no poema. Sobre a representação da imagem-lembrança e as representações perpassadas, Bergson (1999) enuncia que

Todas essas imagens agem e reagem uma sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo de leis da natureza, e, como ciência perfeita dessas leis permitiria calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. (BERGSON, 1999, p. 11)

As imagens-lembranças relacionam-se com umas coisas para que se obtenha efeito de sentido extraindo os materiais para a recordação e, sobremaneira, para os direcionamentos futuros. Assim, as imagens tornam-se imagens-lembranças porque a configuração do pretérito é reconfigurada por meio da dialética entre o passado-presente e o futuro, resultando na imagética. Sobre a interligação entre presente-passado, pode-se ver:

[...]

Ai! Como tenho presente
No peito, n' alma, na mente,
O anjo do meu amor!
Sua alegria de outr' ora
Sua tristeza d' agora,
Seu pranto, seus ais, sua dor!

A! como tenho presente
Aquele cena pungente,
Que tanta mágoa me deu!
Em que vi a grata imagem
Desfazer-se qual aragem
Que nos ares se perdeu!

(QUEIROZ, 2015a, p. 37)

O eu lírico não consegue se desligar do fato descrito, evidenciando a relação intrínseca entre passado e presente. No trecho, o seguinte excerto “grata imagem” corrobora a forte e constante presença do significado simbólico no agora do sujeito lírico.

Para Bergson (1999), passado e presente se alimentam do processo de recordação, pois “a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída” (BERGSON, 1999, p. 280). Contudo não se trata de uma digressão do presente ao passado, aquele sendo o ponto de contato de regressão até este tempo, mas evidencia que, para que se

viva o presente, tem-se que representar pressupostos pretéritos na imagem-lembrança para que se possa, a partir do que viveu, seguir o curso do tempo presente, pois aquele vai atuar nas próximas direções do curso temporal.

Eu te sinto nos beijos da aragem,
No perfume da flor! Ilusão!
A minh' alma é que tem tua imagem
Afangando com toda paixão!

Eu quisera, cruel, frementido,
Teu amor que infeliz me fez ser,
Apagar no meu peito rendido
E na campa esta dor esconder

(QUEIROZ, 2015a, p. 1999)

A voz que fala no poema anuncia sobre a vontade de esquecer o passado que é representado na presença constante do seu interlocutor. Assim, por mais que o sujeito lírico esteja no presente, a voz remete-se às imagens-lembranças do passado; este emergindo por meio da representação de imagens pretéritas se materializam em lembranças na recordação do outro referido pelo sujeito poético. Desse modo, aponta-se que a voz poética está remetendo-se e dirigindo-se ao passado, trazendo-o ao presente. Ao se fazer esse percurso, indica-se que se dá uma nova interpretação aos fatos pelo eu poético vividos no tocante às imagens-lembranças evocadas do sujeito do qual se fala.

Bergson (1999) ressalta que, para que se torne uma lembrança, é necessário que as imagens prevaleçam em estado mais aproximado do real e elas possuam significação para o real no tempo presente.

[...]

Teu riso, mimoso, menina adorada,
Tem meigos feitiços, tem graças p'ra mim;
Tão belas, tão puras, não tem alvorada
Surgindo de um manto de per' la e rubim!

Tu és o retrato da mãe adorada,
Virtudes tão suas traduzes fiel!
Tu és quem me toca da vida armagada
O negro absinto em farvos de mel!

(QUEIROZ, 2015a, p. 23)

O eu lírico aborda o tema da semelhança física da sua irmã em relação à mãe. A evocação à imagem-lembrança é estabelecida quando o sujeito poético recorda as feições

corporais ao sujeito comparado. Assim, nos versos “Tu és o retrato da mãe adorada, Virtudes tão suas traduzes fiel!”, percebe-se que, ao se descrever essa cena, a voz que fala no poema é a lembrança da imagem da mãe, mas é uma imagem que está impressa na memória do sujeito lírico. A memória pura guardada de recordação da mãe é, no presente, materializada em imagens que são evocadas na comparação do interlocutor à figura materna do sujeito lírico.

Desse modo, as imagens-lembranças se valem ainda da percepção que, segundo Bergson (1999), é a partir delas que nasce a percepção, podendo ser denominada de percepção nascente. A poética em *Flores incultas* é marcada por imagens que remetem a lembranças que ecoam nos caminhos da voz que fala-se no poema. Percebe-se a presença da imagem-lembrança na poesia de Queiroz, em diferentes abordagens:

Oh! Minha terra querida,
Eu te amo estremeçada,
Como amo a própria vida
E a mãe que o ser me deu.
Como a meu pai, que venero,
O esposo, que tanto quero,
Como a salvação, que espero
Por prêmio do sofrer meu!

Como os meus dias primeiros,
Como os tenros companheiros
Dos meus folgares ligeiros
Na linda infância gentil,
Com o sonho esperançoso
Que me viera afanoso
Segredar um venturoso
Futuros de encantos mil

(QUEIROZ, 2015a, p. 122)

O sujeito poético recorda a cidade onde morou, utilizando-se de imagens representativas do núcleo familiar: mãe, a que dá a vida; o pai e o esposo, representativo da proteção, sendo as imagens envoltas por sentimentos simbólicos quando se direcionam ao passado. Ante o exposto, o vocábulo “ligeiros”, referindo-se a seus momentos de lazer, e “infância”, relaciona-se ao estado dos acontecimentos quando se estava na fase infantil. Dessa forma, as imagens-lembranças representam os momentos pelos quais o eu poético vivenciou e ficaram registrados em sua memória.

Bergson (1999) designa as representações do passado por meio do reconhecimento. Reconhecer o que se passou, é mais que representar, é, sobremaneira, reviver, sentir e se transformar. Consoante ao exposto, o filósofo elenca dois tipos de reconhecimento: por imagens e por meio da ação. São formas de reconhecimento diferentes, enquanto que, na

primeira, a representação do passado se dá por conhecer as cenas vividas. No reconhecimento por ação, o pretérito não se manifesta somente por reconhecer esse passado, mas por acrescentar cenas ao episódio antigo. Às vezes, o sujeito não presencia a cena, mas a forma como ela é relatada, uma vez que ele pode adquirir sensações próprias como se estivesse vivido o acontecimento.

Nesse sentido, a imagem-lembrança é configurada pelo aspecto da revelação do vivido, de forma correlato ao acontecimento. Assim, para Bergson (1999), a imagem do presente não sofre os desvios e nem qualquer tipo de alteração provocada pela memória da percepção. Ainda, consoante ao teórico, a imagem-lembrança é análoga a uma fotografia, pois por mais que a imagem esteja desgastada, ainda possui os contornos e traços do tempo antigo. E conformidade a esse pensamento, Bosi (1994) acrescenta:

A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia a dia. A memória hábito parece fazer um só todo com a percepção do presente (BOSI, 1994, p. 49).

A representação da memória é caracterizada pela imagem-lembrança que ficou no passado único e reservado, e que somente o indivíduo tem acesso por ter vivido e presenciado os momentos marcantes que passaram. Esses acontecimentos não se repetem, sendo vivenciados apenas uma única vez nas experiências de vida da pessoa que rememora.

[...]

Tu és o retrato da mãe adorada,
Virtudes tão suas traduzes fiel!
Tu és quem me troca da vida amargada
O negro absinto em favos de mel!

Tu és a cadeia qu' a vida me prende,
A santa que invoco na minha oração,
A alma sensível que a minha compreende
Por quem estremeço com toda paixão!

Teu riso mimoso, menina adorada
Tem meigos encantos, tem graças p'ra mim
Melhores qu'aurora, surgindo adornada
D'um leito de rendas de cor de carmim!

(QUEIROZ, 2015a, p. 24)

O sujeito poético representa, por meio da imagem-lembrança, a figura da irmã que faleceu. A imagem está associada ao “negro absinto”, à “cadeia” e à “santa”. Permite-se visualizar que a imagem-lembrança evoca-se por meio de elementos simbólicos em que faz o jogo comparativo na tentativa de atribuir significados afetivos e qualitativos à sua irmã. Esse jogo afetivo enseja a volta ao passado por meio da lembrança da imagem no tocante à

semelhança da irmã à mãe, como segue, “Tu és o retrato da mãe adorada Virtudes tão suas fiel;” o que visualiza que as duas parentas eram muito parecidas e é isso que o eu poético comenta. Vê-se a imagem do passado na medida e que se recorda do episódio de maneira aproximada como era antigamente, isto é, recorda-se a cena por meio da semelhança indicando que é o fator determinante para que haja a rememoração.

Ricouer (2007, p. 26) afirma que “A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória”. Percebe-se que as lembranças, por meio das imagens, buscam representar de forma semelhante ao que ocorre em épocas pretéritas. As lembranças se movimentam de forma fragmentada, pois são retratadas fora do tempo dos acontecimentos, logo não podem ser fiéis ao vivido. Diante da configuração da memória pela imagem-lembrança, aborda-se:

[...]
 Se o passado comovida,
 Os olhos lanço oprimida
 P’ ra iludir meu sofrer,
 Imagens angustiosas
 Mil recordações penosas,
 Me vem à vista of’recer!

Se d’ esse tempo aflitivo,
 Do sofrer quando expressivo
 Tiro os olhos com horror,
 E os ponho no presente,
 Me é ele tão pungente
 Que me gelo de terror!

Então como procurando
 Um porto onde ancorando
 Dê tréguas ao meu penar,
 A medo os levo ao futuro;
 Mas o encontro tão escuro
 Qu’os retiro sem tardar.

Já sem saber onde os ponha,
 E d’esta vida enfadonha
 Tendo tédio a tanto horror;
 Volvo-os além; vejo um túmulo
 Que é sempre o feliz êmulo
 Do fado perseguidor.

[...]
 (QUEIROZ, 2015a, p. 99)

O eu poético vive a dicotomia presente/passado, carregado de ressentimentos marcados pelas lembranças angustiosas materializadas em imagens. Consoante ao exposto, a recordação, por meio das imagens-lembranças, é mais aproximada, semelhante e aprofundada à descrição das cargas emotivas, o que leva o eu poético a não querer voltar às memórias

ocorridas com ele. As imagens-lembranças dos fatos surgem, direcionando-as para episódios específicos, como se eles presenciassem a forma repetida o pretérito. Ao sofrer influência da imaginação, a memória perde o caráter de verdade, o que se tem no lugar do real é a imagem. A imaginação é materializada por meio do túmulo que segundo o eu poético vê-se no futuro apontando para a solução das cenas desagradáveis pretéritas.

A denominação de memória pura difundida por Bergson (1999) tem seu papel refutado pelos teóricos modernos que estudam a memória, porque o acontecimento pretérito tende a não ser fielmente recordado como fatos que ocorreram na vida do sujeito. Ao se voltar às cenas do passado, o sujeito já possui sua própria experiência, o que ocasiona uma rememoração pautada na forma como ele se reconhece no presente. A memória pura sofre interferências da personalidade que o indivíduo que rememora adquiriu no decorrer dos anos.

Segundo Deleuze (2006), presente e passado são simultâneos, o presente é um passado que a todo momento se atualiza. O passado nunca deixou de ser presente e vice-versa, porque ele passa pelo crivo da reflexão no momento da rememoração. Diante disso, Deleuze (2006) enuncia que o passado nada mais é do que a junção dos presentes que serão percebidos na cena descrita. Em relação à dialética presente e passado no processo de rememorar, acrescenta:

Ora, o antigo presente não é representado no atual, sem que o atual seja representado nesta representação. É essencial à representação representar não só uma coisa, mas sua própria representatividade. O antigo e o atual presente não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha o tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele representa o antigo e na qual ele representa a si próprio (DELEUZE, 2006, p. 125).

O presente, na verdade, não é posterior ao passado, como se configura em linha reta, com o transcorrer dos anos, da história etc.; mas ambos coexistem em caráter simultâneo, com a diferença de que o passado serve como representação do presente, sendo este fruto da história de vida que se atualiza no agora.

Ante o exposto, os dois modos temporais (passado/presente) dialogam entre si, penetrando um no outro de forma que o agora e o que passou estejam entrelaçados, assim, há a anulação do tempo. As imagens- lembranças, a partir da constante presença dos dois tempos, tornam-se poderosas, porque aponta cada vez mais sua presença no passado por meio da constante evocação do mesmo.

Vem, mimosa feiticeira,
Linda imagem do passado,
Vem afagar com doçura
Meu coração torturado!

Vem! Me fala maviosa
De tudo quanto amei,
De tudo quanto hei perdido,
Mas que nunca esquecerei!

Quando eu tão descuidosa,
Entre meus irmãos queridos,
Olvidava o mundo inteiro
E seus gozos fementidos.

Oh! Imagem sedutora,
Vem, me fala inda uma vez,
D'aquela formosa idade
De tão bela candidez!

(QUEIROZ, 2015a, p. 155)

Percebe-se que, o sujeito lírico ao se direcionar ao passado, as imagens se fazem constantes e atuantes, pois elas representam o que está registrado na memória da voz que fala no poema. A representação da imagem-lembrança é estabelecida na medida que o sujeito poético evoca e chama pelas imagens do passado como neste excerto “Linda imagem do passado Vem afagar com doçura Meu coração torturado! ”, aponta-se que o acontecimento pretérito do sujeito poético foi vivido de maneira positiva diferentemente do presente, que se percebe o sentido de recusa e a presença de momentos não prazerosos no agora. A voz que fala no poema evoca a imagem-lembrança de tempos antigos como forma de refúgio do presente, localizando-se no passado. Vislumbra-se a poderosa presença da imagem-lembrança como recurso de conservação da memória do eu poético quando se enuncia “que nunca esquecerei!”, estabelecendo a dependência do sujeito poético da imagem-lembrança do passado na busca do que se viveu.

4.2 Dialética entre corpo, percepção e memória em *Flores incultas*

Entende-se o corpo como espaço com capacidade de incorporar o passado e reinterpretá-lo por meio de sensações. É por meio do corpo que se manifesta a fonte para a rememoração.

Bergson (1999) afirma que tudo se passa no conjunto de imagens que se chama universo. Nada produz algo de realmente novo, a não ser por intermédio de episódios particulares, cujo modelo é fornecido pelo corpo. Desse modo, o corpo reproduz aspectos que lhe ficaram digitalizados, impressões que são depositadas sobre o recordado. O que ocorreu e o que foi registrado será lembrado, mas, também, podem ser inseridos na cena aspectos da imaginação. Diante do corpo e da recordação, Bergson (1999) discorre o seguinte:

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo, parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 1999, p. 14).

O corpo é, por excelência, o local onde as cenas do passado são refletidas, é por meio da absorção feita pelo meio físico que um dia, por exemplo, o sujeito pode lembrar-se, estando no mesmo local. O corpo, mais uma vez, seleciona o que se viveu e absorve aqueles fatos mais importantes que ficaram representados como frutos das experiências espaciais e temporais. Dessa forma, o corpo é o receptor dos fatos que são armazenados na memória, ele, bem como está, guarda os episódios ocorridos (BERGSON, 1999). Em relação ao corpo e à memória no processo de recordação, discorre-se:

[...]

Eu a seus pés ajoelhada,
Tendo nas minhas, sua mão
Em triste pranto banhada
Lhe volvi com aflição:-
Por ti, ó Mãe, eu protesto! ...
Ela co'um olhar, com um gesto
Que minh'alma compreendeu,
Me disse com voz sumida,
Mas chorosa e comovida :-
"Eu te agradeço" e.... morreu!

Ai! Desde que interno impulso
Ante um leito de agonia,
Fez-me jurar n'um soluço
Ser-te a mãe que te morria!
Eu que já te amava tanto,
Depois do voto tão santo
És tudo, tudo p'ra mim,
Meus sonhos de poetisa,

Orvalho que suaviza
Uma saudade sem fim.

(QUEIROZ, 2015a, p. 27)

A representação do passado é encenada por meio do contato do corpo da voz que fala no poema com a sua mãe defunta. Assim, a percepção é vista no poema na forma como o sujeito poético estava se posicionando diante da outra pessoa. A percepção desencadeou a ação, pois, através da inserção do eu poético na cena, vieram muitas recordações, como “Me disse com voz sumida, Mas chorosa e comovida:-”, o que aponta para a lembrança que está armazenada na memória do sujeito lírico no tocante à situação, na qual a defunta se encontrava nos últimos suspiros.

[...]

Ah! Se ao menos,
Mesmo distante,
Pudesse um instante,
Te contemplar!
Ver essa imagem
Suave e pura
Sem a ventura
De lhe tocar!

Ou se me fosse
Sequer já dado,
Meu anjo amado
Tua voz ouvir;
Que m'atraí,
Me seduzia,
Sem eu sentir!

(QUEIROZ, 2015a, p. 34)

O passado é remetido por meio da imagem que se tem do corpo ao qual se remete, o que aponta a entidade corpórea ser a responsável pela recordação. O que se vislumbra é que o sujeito poético se remete a esses traços porque ele os presenciou, ficando esses detalhes registrados na memória e no seu corpo. Quando o eu poético comenta que “Ver essa imagem/ Suave e pura/ Sem a ventura/ De lhe tocar!”, ele sugere que a cena descrita foi vivenciada de tal modo que ela passa a ser rememorada no presente causada pelo impacto no corpo, no modo de sentir e na carência do toque. A volta ao passado é perpassada pelas impressões deixadas na memória, que repercute no corpo ressentido do eu lírico.

Consoante ao exposto, Bergson (1999) cita que a memória estabelece relação com a percepção na medida em que fortalece as imagens do passado. Ao se posicionar diante de cenas pretéritas, a percepção ativa as imagens que a memória armazenou, pois “Ela [memória]

prolonga o passado no presente, porque nossa ação irá dispor do futuro na medida exata que nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado.” (BERGSON, 1999, p. 247). É fato que o passado é atualizado no presente para que assim possa seguir em direção a um futuro; esse fenômeno só é possível quando a memória possibilita a interpretação deles a ambos os tempos, isto é, quando o presente é justificado pelo passado por meio de representações que a memória possui dos fatos armazenados. A ação possibilita a retomada desses fatos quando, no futuro, forem evocados de forma extensiva.

Nessa dialética, Bergson (1999) opõe-se à psicologia empirista, no tocante ao trato do processo de lembrar. A psicologia se pauta apenas nos dados cerebrais, patológicos, nas afasias e não leva em consideração o processo como um todo, toda a formação da memória como o corpo e sua coletividade e as nuances da dialética que expõem as searas do universo memorialístico.

Portanto a dialética da lembrança se vale da percepção, pois esta é pautada no próprio ato de recordar e na forma como se vê o mundo, fazendo com que as ideias percebidas sejam remetidas a acontecimentos passados.

Partindo desse pressuposto, a percepção diz respeito à inserção e ao conhecimento do mundo como sujeitos de uma categoria específica de vida. O que o mesmo viveu, seus momentos e seu estar em sociedade corroboram para o estado profícuo da sua consciência. É um estar em transformação do sujeito que se pauta no seu “eu” interior. O ato perceptivo sinaliza conjecturas pelas quais o passado vem a emergir na dialética da percepção do “eu” e da forma que este está ensejado no momento presente.

Dessa forma, o sujeito tem conhecimento do passado que ocorreu com ele, ou daquilo que vivenciou e sentiu por meio do contato físico, por meio da percepção, em movimento. De fato, as experiências de vida são sentidas pelo corpo através da sua vivência. A imagem acionada traz as marcas do passado e é refletida pela forma como é percebida, a partir do lugar e do contexto em que o sujeito está inserido no presente.

A percepção não traz apenas o passado, mas sensações e emoções que recaem na forma como é representado o passado. Atribuí-se valores simbólicos surgem pela imagem que focaliza o transporte da memória do sujeito em referência ao que se passou. Dessa forma, Merleau-Ponty (2011) assevera que as sensações são propícias e coadjuvantes que ensinam o processo de recordação por meio do passado em relação ao presente. O ato perceptivo encena o que ocorreu e a internalização de sentimentos ao pretérito.

Meu desejo foi um sono,

Que a mente m'absorveu!
Um suspiro indefinível
Que nos ares se perdeu!

Meu desejo foi mistério,
Que o peito em fogo guardou!
Hoje em sombra esvaecida
Da crença qu' o transportou! ...

(QUEIROZ, 2015a, p. 144)

A representação do passado surge por meio do que significaram os fatos. Assim, ao se reportar ao passado, as sensações do eu lírico são recordadas de acordo com o relato; por exemplo, quando se anuncia “Que o peito em fogo guardou! / Hoje em sombra esvaecida...”, indica-se a intensidade das sensações aliadas ao momento com a presença da categoria lexical “fogo” registrando a forma como esses fatos marcaram a vida do eu poético. Conquanto, no presente, essas sensações do passado encontram-se presentes, em tom ameno e superficial no tocante à desenvoltura em relação às sensações de antigamente.

O passado representado é perpassado pela percepção que está ligada à conjuntura dos fatores que se mantêm vivos. Assim, as percepções são a materialização do contato do próprio corpo com seu passado.

Desse modo, pode-se alterar as maneiras como se vê o mundo. Este é dinâmico e acarreta a mutabilidade nas formas de vida dos indivíduos. A memória caracteriza-se por esse tecido de existência da trajetória do sujeito, como a sua mudança de personalidade e seus trejeitos que podem ou não ser mantidos com o passar dos tempos devido a diversas circunstâncias.

Às vezes, o indivíduo muda de cidade e/ou de país, e sua identidade pode ser alterada e, conseqüentemente, sua forma de ver o mundo, ao entrar em contato com culturas diferentes, pois perceberá seu novo meio de maneira singular e, conseqüentemente, as memórias registradas irão ser lembradas, de forma única, um dia, no processo de mudança de vida. Sobre as experiências que alteram as formas de representação da recordação, Bosi (1994) comenta que

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade que todo sujeito que lembra em comum com o historiador. Para este, também, se coloca a meta ideal de refazer no discurso presente acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria que tirassem dos túmulos todos que agiram e testemunharam dos fatos a serem evocados. Posto que o limite fatal que o tempo impõe, ao historiador, lhe resta senão reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos (BOSI, 1994, p. 59).

Nota-se, aqui, a dialética passado-presente por meio da percepção. Nesse sentido, o passado é revivido na medida em que, na percepção, ao estar no mundo, os desdobramentos

dos fatos são reinterpretados, de forma a recordar os momentos que a percepção conseguiu resgatar e trazer ao presente e que se encontram armazenados na memória ajudando na reconstituição da fisionomia dos acontecimentos. Sobre a percepção, Bergson (1999) comenta:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes da nossa experiência passada. Na maioria das vezes essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (BERGSON, 1999, p. 30).

Perceber é agir conforme os mecanismos que o corpo mantém situados em um local específico, pois a percepção está pautada na configuração dos sentidos, do sentir entre o passado e o presente, uma vez que a recordação vem à tona por meio da percepção, que é o elo que permite a volta ao passado. Quando se tem a percepção, tem-se a lembrança e, conseqüentemente, o vivido com as nuances.

Em *Flores incultas*, as lembranças se relacionam a um período de tempo correspondente, sendo localizadas pelo movimento da memória que não separa mais presente e passado, conquanto ambos coexistem.

[...]

Quando mimosa, indolente,
Qual um anjo do senhor
Passava horas e horas
A conversar co'uma flor!

Quando com minhas bonecas,
Com desvelada candura,
Dormia tendo-as no peito,
Apertando-as com ternura.

(QUEIROZ, 2015a, p. 156)

O sujeito poético recorda do que fazia nos tempos de criança, quando estava nas horas vagas e, possivelmente, em um ambiente campesino. Dialogava com flores e dormia com bonecas, o que permite perceber que são momentos da infância da vida do sujeito a qual o eu lírico menciona. Esses momentos são, justamente, em direção ao passado que focalizam as percepções do sujeito a qual a voz do poema se dirige. Os movimentos criam percepções caracterizadas pelo contato do indivíduo a determinados locais, originando lembranças. Percebe-se a percepção na presença das bonecas que levou a percepção nascente, mas ativou outras percepções, como a lembrança do aperto nos objetos feitos pelo indivíduo.

A percepção revitaliza as cenas vividas. O passado é trazido não de forma aleatória, mas ligado a sensações e emoções que ficaram impregnadas na vida do sujeito. As sensações são o ponto de contato com o passado, pois elas indicam a qualidade pela qual o sujeito se encontrava com o transcorrer de determinado fenômeno. Merleau-Ponty (2011) destaca que as sensações, quando participam do processo de percepção, no ato de lembrar, potencializam a forma como os sentidos se amalgamam, resultando na volta ao passado de forma nítida. O ato perceptivo nítido só é reconhecido pela soma dos sentidos na sensação do momento no presente.

Merleau-Ponty (2011) discorre que cada sentido é característico do seu próprio ato de lembrar, sendo indissociáveis no processo de recordação. Pontua que quando se está em determinado lugar, por algum modo, vive-se o ambiente no qual está inserido, o que faz perceber que já se esteve lá. O que acontece é que os sentidos ocasionados jorram como fonte das memórias. Pelo toque nos objetos e pelo tato, remete-se a uma lembrança passada, o sentir do aroma, que coexiste com formas pretéritas que um dia foram evocadas, os sons e determinados elementos específicos configuram a volta ao que se manteve do pretérito.

Para Merleau-Ponty (2011), as recordações quando são remetidas a um determinado ambiente, por mais que não se recorde de todos os fatores de forma legítima e perfeita, proporcionam a sensação de um presente impregnado de lembranças semelhantes, pois o ambiente ao qual se remete à cena a ser lembrada encontra-se modificado e alterado pelo meio, por exemplo, pelas transformações ocasionadas em decorrência do homem. Então, por mais que a memória do indivíduo que lembra se volte ao seu passado como tal, ele não consegue abarcá-la de maneira completa, ou seja, lembrar os pormenores.

Ante o exposto, é por meio dos movimentos que se recorda e encena o contato com o que se presenciou e permanece na memória. As cenas são recordadas pelo o que de fato viveu, pelo toque e pela representação simbólica daquele lugar para o sujeito poético. Sobre percepção e memória, verifica-se:

[...]

Entrei na vida sozinha...
 E numa nuvem sombria
 Cobria a luz que espargia
 A minha estrela polar! ...
 Entrei na vida sozinha
 E nos areais intensos
 Ai, que espinhos imensos
 Vieram meus pés magoar!

Inquieta, triste, medrosa

N'esse deserto perdida,
 Como folha sacudida
 Ao sopro dos vendavais,
 Minh' alma vagava, enquanto
 Podia firmar um passo;
 Mas, rendida de cansaço.
 Caíra sobre os sarçais!

(QUEIROZ, 2015a, p. 21)

A percepção está presente nos aspectos simbólicos dos quais o sujeito poético lembra de seu nascimento. Assim, ele faz o percurso de volta: “E nos areais intensos Ai que espinhos imensos Vieram meus pés magoar!”. Percebe-se que os lugares do corpo estão atrelados à percepção, exercendo papel preponderante no processo da recordação. É por meio do contato corpo-lugar, encenados pelo movimento, que se dá a interligação entre passado e presente.

Conforme Merleau-Ponty (2011), as sensações estabelecem contato com as percepções, pois é por meio da ligação do corpo com o ambiente que se recordam os sentimentos que avultam, de maneira profícua, o estado de espírito do sujeito poético. Ao sujeito poético enunciar sobre as ações, extensões da percepção nascente, ele rememora como se encontrava no tempo antigo, que por meio da descrição do seu nascimento, com o contato do corpo com o mundo material, ativou-se muitas outras lembranças. Desse modo, os lexemas adjetivais, como “Inquieta, triste, medrosa”, vislumbram como o sujeito lírico estava carregado de sentimentos negativos, sofrendo em virtude do seu nascimento.

Bergson (1999) defende a rememoração através do corpo. Para ele, o corpo é matéria em contato com outros meios materiais, isso porque é por meio dele que processa o aspecto memorialístico, pois é o limite, o contato físico, em oposição ao espírito, este sendo o meio intransponível da recordação, a matéria através da percepção, manifesta de forma limitada.

O espírito, por sua vez, é tido como o elo conjectural potencializador das lembranças evocadas que se processam de maneira infinita, uma vez que, para o espírito, não há limite determinado a ser recordado do que se viveu, podendo ele abarcar as múltiplas memórias e nelas injetar camadas de acontecimentos vivenciados (BERGSON, 1999). Dessa forma, Merleau-Ponty (2011) comenta que

Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que sujeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 278).

Assim, ao evocar-se fatos vividos, não são os mesmos episódios que são recolocados em cena, mas como um sujeito que se encontra e se individualiza com o mundo. Percebe-se as

transformações pelas quais ocorrem no processo evolutivo do próprio “eu”, que se materializa nas formas de conceber este ambiente. O indivíduo que rememora só pode descrever a partir daquilo que ele realmente é, no agora, assim, forma-se o mundo percebido. Sobre a relação entre memória e corpo, vê-se:

[...]
 Era infante:- nos céus anilados
 - Uma noite- meus olhos fitei,
 Vi mil astros luzindo no espaço,
 Entr’ eles um estrela fitei.

Linda estrela! Seu brilho era doce,
 Suas formas siderais...seus véus...
 Oh! Nem Vênus jamais tão formosa
 Se ostentara nos planos dos céus!

Linda estrela! Seus raios tão meigos
 Na minh’alma infantil se embebiaram!
 Desertando no fundo do peito
 Harmonias que ainda dormiam!

Muda, imóvel nos céus contemplava,
 Esse astro de meigo bilhar!
 Só de leve batia-me o peito...
 Que delícias senti n’esse arfar!

(QUEIROZ, 2015a, p. 46)

O eu lírico recorda da inusitada aparição de uma estrela específica a qual lhe chama a atenção quando estava a contemplar o céu. Assim, aponta que aquela estrela além de ter se destacado das demais, indica que ela possui valor simbólico para o sujeito poético, o que vislumbra um significado sentimental. No verso “Linda estrela! Seu brilho era doce”, vê-se que a volta ao passado dar-se-á por meio de inserção do corpo na cena. A forma extensiva da ação como categoria de memória aparece na presença dos léxicos adjetivais, cujos valores podem ter passados despercebidos no pretérito, mas que são reinterpretados no presente e, conseqüentemente, remodelados.

4.3 Ressentimentos em *Flores incultas*: o trabalho do luto e da memória

A volta ao passado pode ser perpassada pela carga emotiva que o sujeito dá a ele. Assim, é possível que a pessoa não se recorde com detalhe do fato em si, mas do conjunto que ser torna acentuado pelo sentimento de tristeza e solidão transpostos ao presente.

Sobre o luto, Freud (2010, p. 172) aborda que “Via de regra, o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” De fato, o luto é ocasionado pela perda de algum bem simbólico que afeta,

consideravelmente, o estado emocional de uma pessoa, uma vez que não consegue se desprender do que de fato passou, isto é, do que se perdeu, como é perceptível na poética de Luíza Amélia de Queiroz:

Minha Mãe! Fazem três lustros
Que a mão da desventura,
Roubou-me tua ternura,
Feriu-me de imensa dor!
Três lustros que o peito geme
Como rola em soledade,
Uma nênia de saudade,
Repassada de amargor!

Três lustros que o peito anseia
Ao som de arcebos gemidos,
Somente repercutidos
Pelos ais do coração!
Embora ali tua imagem
Cercada de luz infinda,
Permaneça grata e linda
Como dos tempos d' então.
[...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 19)

A pessoa enlutada convive com a perda de forma renitente, remoendo as causas e consequências da morte, fazendo com que sempre se volte ao passado de forma dolorosa. No poema em questão, o eu lírico recorda o episódio da morte da mãe, mas é a sensação que vem à tona de forma poderosa, pois, ao se recordar o fato, descreve-o através dos impactos da lembrança, ou seja, o que ficou registrado na memória por meio da representação da cena perpassada. A lembrança está presente nas sensações de dor e tristeza e no significado das sensações. Assim, a lembrança encena ocorrido de maneira simbólica.

Bresciani e Naxara (2004) corroboram com o pensamento de Freud ao afirmar que a pessoa enlutada possui as características de morto, pois perde a vontade de viver. A dor é ressentida com tamanho volume que, de certa forma, impede-a de viver o presente por conta da fixação no passado. Às vezes, as pessoas responsáveis de forma direta pelo luto, não são necessariamente ligadas a ele, mas o enlutado põe os sujeitos como reféns do seu passado, sofrendo por eles. Os teóricos ainda citam o exemplo dos soldados quando retornam da guerra, pois eles voltam emudecidos, sem poderem expressar as atrocidades vistas e vivenciadas, entrando em luto, pois os guardiões da Pátria sentem-se culpados por não poderem salvar mais vidas manifestando, assim, o luto. Desse modo, o luto tem a capacidade de afetar os sentidos, de forma intensa e invasora, prejudicando até os movimentos corporais e a saúde do afetado.

Para Bresciani e Naxara (2004), as pessoas que voltam da guerra são chamadas de testemunhas da memória, porque elas internalizam as ações sofridas e os impactos da violência, permitindo que retornem a lugares de origem, fazendo reflexões do que se presenciou e se viveu no combate. O luto é revivido na medida em que a memória remete às cenas doloridas pelas quais eles passaram, o que permite aos que sobreviveram colocarem-se no lugar dos que morreram e detectarem os pontos em que erraram ou acertaram. Dessa forma, a memória pode se direcionar ao passado, atribuindo-lhe tonalidades sentimentais, como dor, sofrimento e solidão, bem como reinterpretar o presente, indicando meios para viver o futuro de modo que provoque o esquecimento na memória da cena enlutada.

Levando em consideração o que o eu lírico de *Flores incultas* enuncia, pode-se sugerir que ele está em estado de luto, encenado por uma extrema tristeza, solidão e ressentimento:

[...]
 Quero, querida, afanosa,
 Essa cisma dolorosa
 Que te fez tão langorosa
 Com meu exemplo delir...
 Verás que tenho sofrido
 Mil dissabores curtido,
 Da morte o fel exaurido
 E que sei inda sorrir!

Verás que, que de dor magoada,
 Me ergo resignada,
 Como se fosse animada
 De doce satisfação.
 Quem é que, vendo a alegria
 Da minha fisionomia
 Pode crer na dor sóbria
 Que me enluta o coração?
 [...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 32)

O eu lírico é marcado pela dor, metaforizada pela expressão hiperbólica “mil dissabores curtido”. Encontra-se triste, marcado pelas cicatrizes do passado que faz parte dele. Assim, ele oferece conselhos ao interlocutor citando seu exemplo que, mesmo tendo lhe acontecido muitos problemas emocionais, o sujeito lírico tenta se recompor, a fim de poder seguir seu curso. Ocorre que, ao evocar o fato pretérito, a voz que fala no poema está dialogando consigo mesma, já que o referente dela se encontra em estado mórbido. Indica-se que a solidão é traço recorrente do sujeito enlutado.

Segundo Freud (2010), além do luto, outra forma de ressentimento é a melancolia, caracterizada por originar estado de aflição e de sujeição em relação ao que se perdeu. Além

de o sujeito se reportar à cena pretérita, ele convive com ela como uma forma de culpa. O sujeito passa a viver em estado de tristeza e fragilidade, ou por não poder entender os motivos da perda do objeto amado, ou por não aceitá-la.

Os fatos pretéritos que originam o luto, como a melancolia, são resgatados por meio da volta ao passado, porque os episódios, que estão guardados, são acionados quando, em uma hora oportuna, eles podem vir a emergir esses acontecimentos na volta, e junto a eles, as sensações, isto é, o pretérito surge não apenas nas imagens do passado, mas, também, nos sentimentos desencadeados e sentidos pelo sujeito. Diante do luto e da memória em *Flores incultas*, destaca-se:

Ai! Fora no mês de agosto,
Que para eterno desgosto
Nos meus braços apertei,
Na mais terna despedida,
O anjo da minha vida,
A irmã que tanto amei:

P'ra o exílio ela seguia;
A sua sina cumpria,
Cumpria o fadário seu!
E eu voltava sozinha,
Com a saudosa andorinha
Que o cao esposo perdeu!

Mas a dor d'esse momento
Fora um pungir violento
Como igual nunca senti...
A funda pena maltratada,
Mas, oh milagre, não mata
Exemplo sou – que vivi!

(QUEIROZ, 2015a, p. 37)

Vislumbra-se a falta que o eu lírico sente da irmã. Percebe-se a carga sentimental que provoca na voz que fala no poema, uma vez que é visível, na sua enunciação, o quão ele lamenta a dor da perda e sofre por não ter seu ente querido por perto. O eu poético chega até querer derrubar a suposta “barreira” que existe entre os dois participantes da ação envolvida, diante da morte, obstáculo que os separa. Vê-se um estado melancólico, pois percebe-se a culpa sentida pela falta de oportunidade e de tempo que o sujeito lírico não possuiu em relação a não ter convivido, mais intensamente, ao lado de sua irmã; sofrendo e contestando o passado por não ter sido mais presente quando o ente querido ainda estava vivo. Ao se reportar ao exílio, o eu lírico metaforiza a sua morte social, que perde a vontade de viver diante da perda de sua irmã, que deixou muitas lembranças dos momentos vividos com ela.

Lourenço (1999) aponta que a melancolia é formada pelo resgate do acontecimento no tempo e, conseqüentemente, com a diluição do acontecimento passado, pois o fato que ocorreu não se esquece na memória do sujeito. Assim, mesmo estando no presente, a carga sentimental do passado não lhe deixa viver, pois é atribuído um valor simbólico ao episódio melancólico. Este, materializa-se no sujeito, pois não consegue se desvincular, querendo a todo custo voltar à cena. O que torna mais dolorido é a sensação de não poder retroceder, o que torna a causa da melancolia; assim, o sujeito que recorda tem a sensação de que algo ficou mal resolvido, logo, merece ser remoído constantemente.

Lourenço (1999, p. 16) aponta que “No fundo, toda a melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo”. Assim, o sentimento da volta ao passado é marcado pela incapacidade de viver no presente. Na verdade, o presente nunca deixou de ser passado, por conta do não desligamento do sujeito aos acontecimentos por ele vivido. Incapaz, de rever o passado, de solucionar problemas, torna-se frágil, carente e triste por se tratar de uma situação irreversível.

Ante o exposto, o sujeito melancólico encontra-se impossibilitado de prosseguir a vida, pois

Estamos para lá da melancolia e do seu jogo no interior da memória, memória de coisas vivas, mais vivas que as da vida presente, e, no entanto, impalpáveis, inacessíveis a não ser pela viagem da eternidade perdida de nós próprios de que tece justamente a melancolia (LOURENÇO, 1999, p.18).

Consoante ao exposto, o presente deixa de ser vivido por completo pelo sujeito melancólico. Sobre a relação entre melancolia e memória, pode-se perceber na poética de Luíza Amélia de Queiroz:

[...]
Tu foste a ledice dos meus verdes anos,
És ora a esperança d’um ledo porvir,
A fada risonha que lê-me os arcanos
Que tredo destino costuma encobrir.

Por ti vida minha- pesares e dores
Que o berço [...nte], por ti olvide;
Urfana por ver-te garbosa em primores,
Passadas desgraças da mente afastei
[...]

Que tu és a vida, que a vida me prende
Por quem eu da sorte combato a rigor!
Ó alma sensível qu’ a minha compreende
Se tu me faltasses, morrera de dor.

(QUEIROZ, 2015a, p. 24)

O sujeito lírico encontra-se melancólico por não esquecer do interlocutor a que se refere. Ele atribui valor simbólico, pois enseja sofrimento ao momento vivido por ele indicado nos dois léxicos, “pesares e dores”. Ao conversar com o seu interlocutor, percebe-se que ele não se encontra mais na cena presente, já que são fatos rememorados com acentuado grau de sentimentalismo e que estão presentes na memória do sujeito lírico; dessa forma, a volta ao passado é permitida pelos momentos pelos quais as duas pessoas vivenciaram. Os momentos aos quais o sujeito poético menciona foram tão significativos para ele que o mesmo rememora, mesmo tendo a certeza que o real, no passado, é ilusório no presente, indicando que a voz falada no poema está melancólica. Partindo desse pressuposto, sobre a melancolia e memória, aponta-se outra seara de natureza semelhante:

[...]
 A dor quando vela
 N’uma alma singela,
 Se trai, se revela
 Na mínima ação;
 Transborda do peito,
 Que é espaço estreito,
 Se pinta no aspecto
 Com langue emoção.

A face sem vida!
 A fronte pendida!
 A pálpebra caída!
 Sem o fogo olhar
 São sinais evidentes
 De lágrimas quentes,
 Que dores pungentes
 Se fazem soltar!

(QUEIROZ, 2015a, p. 98)

Percebe-se que o eu lírico registra o estado melancólico com carga elevada de sentimentos mórbidos, posto que encena as sensações dolorosas que se anunciam por meio de imagens simbólicas: o peito enquanto “espaço estreito”, “face sem vida”, “fronte perdida”, “pálpebra caída” são sinais revestidos de dor, que evidenciam o estado de melancolia. O eu lírico mostra que seu corpo é refém dos sentimentos que o acometem. Dessa forma, sugere-se que ele não consegue enfrentar os dilemas da realidade, impossibilitando de vivê-la.

O melancólico não aceita a progressão do tempo, pois se mantém refém de um passado que não passa. A sua memória passa a ser circular e o futuro não avança, pois não se permite viver novas experiências.

Lourenço (1999, p. 17) aborda a diferença entre melancolia e angústia. Esta é caracterizada pela urgência de se reviver o fato pretérito que chega até a atormentar quem rememora; “a memória fica em suspenso”. Na angústia, a sensação de inquietação é constante, e a memória fica sobrecarregada por causa do imediatismo da resolução do fato pretérito. A melancolia, por sua vez, se fortalece com a imaginação que perpassa a memória e que, geralmente, indicando fatos tristes que fortalecem a pessoa angustiada, afastando-se, assim, da realidade. A melancolia diferencia-se da angústia porque nesta, o sujeito não perde o vínculo com o real; no presente, tem consciência da positividade dos fatos, ao contrário da melancolia. Sobre a melancolia, traz-se outra situação poética de *Flores incultas*:

Minha irmã, se eu soubesse,
 Se te exprimir eu pudesse,
 Quanto minh'alma padece
 Por te ver longe de mi?
 Oh! Serias mais ligeira
 Em demolir a barreira
 Que indefinível cegueira
 Nos há privado de ti.

Uma vontade constante,
 Um querer de todo instante,
 Um suplicar incessante,
 Tem tal valor, tal poder;
 Não sei se é lei ou se é sorte,
 Porém o peito mais forte,
 Mais refratário ao transporte
 Tem afinal de ceder!

O alcantil que a natura,
 Por capricho ou travessura,
 Colocou junto à bravura
 Do forte e iracundo amr,
 Após de muitos empates,
 De alternados embates
 De porfiados combates
 Se deixa desmoronar!

Portanto, minha querida,
 Te peço por tua vida
 Não retardes a partida,
 Prologando os sustos meus;
 Oh! Abrando o insensível,
 Vence esse grande impossível
 O nosso estado penível
 Oh! Vem... põe termo, por Deus!

[...]

Quero, querida, afanosa,
 Essa cisma dolorosa
 Que te fez tão langorosa
 Com meu exemplo delir...

Verás que tenho sofrido
 Mil dissabores curtido,
 Da morte o fel exaurido
 E que sei inda sorrir!

(QUEIROZ, 2015a, p. 31)

O sujeito poético é encarregado de trazer o passado e, junto a ele, o ressentimento por não ter vivido mais momentos ao lado da irmã falecida. Ante o exposto, sugere-se o quão ele se mostra inquieto por não ter desfrutado mais da presença da irmã. Ao afirmar “uma vontade constante/um querer de todo instante/um suplicar incessante” pela presença da pessoa amada.”, o excerto exemplificado, indica a tristeza do eu poético por não se estar perto ou presente de sua irmã, o que encontra entre eles uma barreira que impossibilita a união. Sugere-se que a memória do eu poético melancólico seja feita da perda que se teve no passado, ao se enunciar “Oh! Vem põe termo por Deus”, indicando que o mesmo não se contenta com a situação, querendo encontrar o ente querido e ficando preso a essa situação do passado.

Assim, a memória exerce papel preponderante na aquisição das cenas passadas, em forma de tristeza; assim, o pretérito se faz a todo momento presente. Acerca disso, Lourenço (1999) enuncia:

A memória oferece-nos o que passou como se existisse ainda, a fantasia como pura invenção o que não existe, e a imaginação o que não existe como se realmente existisse. Mas tanto a memória como a fantasia e imaginação são, como se dizia, uma espécie de “faculdades” da alma, maneiras de encenar os seus modos de representação (LOURENÇO, 1999, p. 33).

A representação da memória é visualizada pela imaginação e invenção porque o sujeito que rememora, sabe o que lhe transcorreu no tempo perdido. Essas categorias corroboram para o processo de recordação na medida em que as modulações do melancólico têm o objetivo de renascer o passado, dando-lhe vida, não deixando o acontecimento passado ser esquecido, toda vez que se remete a ele, a carga sentimental é acentuada.

A memória atribui características no tempo presente ao fato pretérito. Lourenço (1999) aborda a denominação de nostalgia como estado diferente da melancolia. Consoante ao exposto, o sujeito em estado nostálgico, ao se reportar ao passado, enseja os momentos pelos quais passou, mas sabe que os episódios adquirem tonalidades que não lhe pertencem mais, há a ruptura e a quebra com o tempo antigo. O sujeito possui sensações do passado, mas não os revive como se fosse o seu presente, como o sujeito melancólico. Dessa forma, vê-se que na poética de Queiroz (2015a), o estado melancólico se sobressai.

E tu nem sabes, teu pranto
 Em minh' alma despertou
 A lembrança das finezas,
 Que bondoso m'outorgou!
 Aquela solicitude,
 Que tanto me penhorou!
 A dor da sua partida
 Em minh' alma despertou!

E outro irmão qual foi ele,
 Onde podias achar?
 Meigo, condescendente,
 Mavioso no falar,
 Liberal, pródigo e franco,
 Almejando adivinhar
 Tuas vontades... ah como ele
 Onde podias achar?

(QUEIROZ, 2015a, p. 146)

Percebe-se que o eu lírico é marcado pelo estado melancólico quando rememora o tempo que estava presente na vida do interlocutor lembrando dos momentos que compartilharam. A voz que enuncia aborda a perda ou ausência do irmão que ele ama muito, mas que já não se encontra mais presente no momento do agora. Consoante ao exposto, o eu poético recorda atribuindo ao seu irmão características de liberal e pródigo, ou seja, virtudes que o seu irmão possuía. Assim, no excerto, “E outro irmão qual foi ele, onde podias achar?” o sujeito poético indica que não encontrará outro irmão (amor) como aquele que partiu.

A saudade, enquanto categoria da memória, é formada pela junção tanto da nostalgia quanto da melancolia, ou seja, a rememoração se manifesta por meio da evocação a acontecimentos pretéritos fixados e revividos. Nesse sentido, Lourenço (1999) assevera que

Saudade subentende, naturalmente, memória – é a memória em estado de incandescência, que não se confunde, no entanto com ela, nem sequer com a memória proustiana pura irrupção do passado no presente ou fuga do presente para o mais antigo de nós mesmos. É por uma outra maneira de ser presente no passado, ou de ser passado no presente, que a saudade se distingue de uma simples manifestação “memorial” (LOURENÇO, 1999, p. 34).

A memória saudosa tem a capacidade de voltar ao passado e diluir-se no tempo. É memória incandescente porque é marcada pelo sofrimento diante da ausência do outro ou de algo. A saudade possibilita atribuir valores ao passado, por exemplo, o que não era importante para o sujeito que rememora passa a ter valor significativo. O sujeito (res) significa o vivido de forma que a saudade contribui para atribuir novas tonalidades ao que é lembrado.

Amanhã! ... Que dura sina!
 Ai! Que dor de coração!
 Crua dor que desatina
 Que só diz:-sepração!!!
 Dor soberba, imperiosa,
 Que me leva impetuosa
 A delirar, a carpir!
 Dor que o hálito me sufoca!
 Dor de perder-te, Maroca,
 E que mal posso exprimir!

Ai! Desde que interno impulso
 Ante um leito de agonia,
 Fez-me jurar n'um soluço
 Ser-te a mãe que morria!
 Eu que já te amava tanto,
 Depois do voto tão santo
 És tudo, tudo p'ra mim,
 Meus sonhos de poetisa,
 Orvalho que suaviza
 Uma saudade sem fim.

Espelho onde me enleio
 Nos puros sonhos da infância;
 Talismã que tive ao seio
 Para mitigar- lhe ânsia,
 Ó minha santa querida,
 Ó alma da minha vida,
 Ó mimo do meu amor!
 Formoso, belo legado,
 Que me deixou um ente amado,
 No último transe de dor!
 [...]

(QUEIROZ, 2015a, p. 27)

O sujeito lírico reporta-se à cena da morte da mãe. Sugere que o cenário fosse característico de uma atmosfera carregada de sentimentos mórbidos. O sujeito poético perde a mãe e passa da condição de irmã à mãe da irmã, podendo a matriarca descansar em seu leito de morte. O sujeito poético guarda na memória a cena da morte da mãe e do pedido a ele feito. Desse modo, a saudade é formada pelo momento e pela reconfiguração das posições a serem assumidas pelo sujeito poético, porque o mesmo, a princípio, não tinha muita afeição à irmã, no tocante ao cuidado materno. E, agora, recordando, o sujeito poético vê os sentimentos maternos que lhe foram despertados, como no excerto, “Depois do voto tão santo És tudo, tudo p'ra mim;”, configura-se que a pessoa a que se refere tem lugar preponderante na sua vida. Ante o exposto, Bergson (1999, p. 161) anuncia que “Meu presente, portanto, é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação que deve ser prolongada em ação”. Assim, é por

meio da percepção que surgem outras lembranças, por meio das cenas que passam a integrar, de forma significativa, a cena central, conforme os movimentos do sujeito poético.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, como toda arte, é a confissão de que a vida não basta.

(Fernando Pessoa)

O excerto acima faz referência aos escritores que se tornam imortais diante da obra que deixam como legado às gerações futuras. Analogicamente, Luíza Amélia de Queiroz faleceu no final do século XIX, conquanto seu nome é conhecido como a poetisa que contribuiu para a Literatura de autoria piauiense enunciando sobre temáticas locais, bem como o tema da cultura e da história de seu tempo, além de suas obras terem sido imortalizadas por meio de sua escrita poética. Dessa forma, por mais que a princesa da Literatura do Piauí não esteja em vida, ela é lembrada na memória daqueles que procuram e têm conhecimento da sua arte literária.

Durante a pesquisa, buscou-se investigar os traços da memória, especialmente aqueles ligados à imagem-lembrança e à percepção presentes na poética de *Flores incultas*, cuja temática é perpassada pela volta ao passado do sujeito poético registrando imagens guardadas na memória.

Investigou-se o trabalho de maneira minuciosa, analisando como a dialética entre presente e passado está descrita na obra em análise. Dessa forma, recorreu-se a estudos no tocante à poesia memorialística da escritora romântica parnaibana, pesquisando poesias de maneira geral e detectando onde havia traços da memória por meio imagem- lembrança e da percepção.

É válido ressaltar que, no desenvolvimento deste trabalho, um dos aspectos investigados foi a relação íntima existente entre poesia e memória. O gênero poético é o local preponderante para que se manifeste aspectos memorialísticos cuja idiosincrasia da memória poética se manifesta desde os tempos antigos, não havendo separação entre ambas. (ZUMTHOR, 1993)

A poesia é a própria memória, pois os conteúdos da poesia são as tradições da sociedade a qual pertence e da sociedade antiga, pois estes conteúdos revelam o espírito dos tempos presente e passado. Esse conteúdo é, por sua vez, guardado na memória de seu povo. Ante o exposto, Luíza Amélia de Queiroz, ao escrever seu livro de poemas, percebeu os dilemas da sua sociedade e refletiu sobre eles.

A princípio, não se imaginava que *Flores incultas* possuía temáticas preponderantes da memória em seus mais variados aspectos. Dessa forma, uma poesia, por exemplo, contém vários aspectos da memória que podem ser investigados. Na escolha do *corpus*, privilegiou-se aquelas mais voltadas à proposta do trabalho.

Diante desse fato, no livro em análise, são recorrentes a imagem-lembrança e a percepção na forma como se dá a representação do passado. Nos poemas em análise, percebeu-se a constante presença do passado que coexiste ao presente. O sujeito poético não vivia o momento do agora, ele idealiza momentos pretéritos e deles é devedor, o que o faz não olhar para o futuro. A voz que fala no poema está sempre voltada ao passado e este está repleto de dor, sofrendo constantemente, como enuncia Bergson (1999), que o passado a todo momento se atualize, pois não se trata de uma digressão do presente em relação ao passado, mas da progressão do passado em relação ao tempo atual, os sentimentos, os fatos e os acontecimentos que marcaram a vida do sujeito poético não foram esquecidos e nem apagados, estão vivos para serem revividos, e na medida que se revive esse passado, o sujeito lírico dá-lhes uma sobrevida, isto é, são representados para a reconfiguração do eu poético.

Pontua-se que o sujeito poético de *Flores incultas* recorda o passado por meio da imagem-lembrança e da percepção: naquela, verifica-se à recorrência aos aspectos de luto na representação da mãe, da irmã, por exemplo, em que tais acontecimentos estão registrados em imagens na memória, cuja lembrança evocada faz a voz que fala no poema reviver os fatos pretéritos, sentindo, mesmo no presente, sensações semelhantes às de antigamente.

A representação da imagem-lembrança emerge-se de maneira que mais se aproxima da realidade presente. Consoante ao exposto, as lembranças do eu poético de *Flores incultas* são descritas como em um retrato, uma vez que permite a visualização do passado por meio de imagens, ele as vê e as sente, pois aponta que a voz poética rememora os acontecimentos de forma salutar, inclusive, com pormenores. Bergson (1999) enuncia sobre esse aspecto que o poder simbólico da imagem é justamente esse: fazer com que o passado não morra, mas que se perpetue na memória, isto é, a imagem-lembrança representa o passado permitindo sua visualização no presente, isso vê-se claramente em *Flores incultas*.

Assim, a representação da memória na poética de *Flores incultas* indica que o eu poético busca reconciliação com o que ocorreu antes para permitir a configuração de sua identidade no presente, isto é, os caminhos do sujeito lírico encontram-se presos a esse passado.

O sujeito lírico sinaliza os pontos de sua vida que podiam ser reconfigurados, isto é, aproveitados de maneira mais proveitosa e prazerosa ficando a saudade e a lembrança dos tempos antigos, por mais que tenham passados, continuam latentes na memória.

A percepção, por meio da ação, é fator recorrente em *Flores incultas* na medida em que o sujeito poético, na volta ao passado, descreve os momentos participando das cenas. Nesse sentido, levando-se em consideração as discussões aqui proferidas, a ação permite que o sujeito poético viva novamente o que se passou. Não se trata de uma representação, mas de uma encenação, pois a proporção que o eu lírico se insere na cena ele revive e recorda fatos que estão armazenados na memória. O sujeito poético percorre caminhos pelos quais passou e, assim, escreve o que viveu, podendo perceber em *Flores incultas* o acréscimo de detalhes às cenas descritas por ele.

A percepção em *Flores incultas* utiliza o corpo como fonte de memória, pois, muito do que é recordado, é proporcionado pelo corpo da voz que fala do poema por ter sentido e ter absorvido sensações que ficaram impregnadas e armazenadas na sua memória, porque o corpo do sujeito poético é receptor de lembranças e imagens. A volta ao passado é ocasionada porque o sujeito ordena os fatos e, ao recordá-los, ele se dá conta de cenas que ficaram despercebidas com papéis secundários no passado, mas que, no agora, esses episódios são promovidos e recordados com destaque, isto é, os aspectos do passado são amalgamados ao presente, tornando-se um presente estendido.

Assim, é recorrente em *Flores incultas* descrições do falecimento dos entes queridos do qual aponta a presença física do sujeito poético nas cenas sofrendo suas perdas, sentindo-se frustrado com marcas que estão registradas na memória. São os lugares, geralmente simbólicos, nos quais são evocados à cena recordada como a casa e a praia, lugares esses constituídos de afetos em que, ao mesmo tempo que se recorda do lugar, faz-se menção aos sentimentos atrelados aos mesmos, pois eram locais cuja finalidade era propiciar momentos de reflexões sobre a vida e o estado sentimental do sujeito lírico.

A Literatura em *Flores incultas* tece representações acerca da transitoriedade da vida e da dinâmica existencial dos seres humanos quando envolvidos em um contexto histórico-social que não se atentam, por exemplo, para a simplicidade da vida. E é com a morte e com as dores do presente que o sujeito poético analisa seu passado, chegando a conclusão de que as vivências pretéritas representam e interferem na sua trajetória de vida, o que o torna enlutado, melancólico e saudoso. Ele percebe as cargas sentimentais no momento de recordação, seja pela ausência de seus entes queridos, seja porque ele não se manteve presente na vida deles, o que traz uma moral.

Portanto os desdobramentos do passado são encenados e percebidos por meio de imagens, concluindo que a poética de *Flores incultas* coexiste, de forma dialética e concomitante, presente-passado, não havendo diferença entre ambos. O eu poético é melancólico e saudoso, vive no e para o passado, a reconfiguração do eu no presente, com prosseguimento para um futuro, só materializar-se-á se o passado reconciliar com o presente. Até isso acontecer, o eu lírico estará preso sem conseguir se livrar do que ocorreu antes.

REFERÊNCIAS

ALMANAQUE, literário e estatístico. 1986 p. 280.

ARISTÓTELES. **A poética**. Tradução: Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa; Editora Calouste Gulbenkian, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Pena, 2008.

BARTHES, Roland. **A Morte do autor**. Texto publicado em O Rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. - São Paulo: São Paulo, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neres. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. IN: GAGNEBI, Jeane Marie. Memória, história, testemunho. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BRITO, Augusto. **Luíza, uma poetisa....** Teresina: Academia Piauiense de Letras, EDUFPI, 2015. P. 241-247.

CANDEIA, Olívia. **LUGARES, SABER E PODER**: apropriação feminina sobre as práticas discursivas entre 1875 - 1950. Disponível em: http://www.leg.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissertacao_OLIVIA%20CANDEIA.pdf. 2007.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. In: Tradição e talento individual. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FREITAS, Clodoaldo. **Vultos Piauienses**: apontamentos biográficos. 3ª ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras: EDUFPI, 2012.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. De Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sindou. São Paulo: Centauro, 2003.

HAN, Byung-Chul. **La salvación de lo bello**. Tradución: Alberto Ciria, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. 2ªed. Edições Colibri: Lisboa, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et. al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. - São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. **Literatura piauiense**: horizontes de leitura e crítica literária. 2ª ed.- Academia Piauiense de Letras: Teresina, 2016.

MARANHÃO, **Jornal Diário do**. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>. 1876. Acesso em 23 de Novembro de 2017.

MENDES, Algemira de Macêdo; ROCHA, Olivia Candeia Lima; ALBUQUERQUE Marleide Lins de (Org). **Ontologia de escritoras piauienses**: (século XIX à contemporaneidade). Teresina: Fundação Cultura do Piauí e Fundação de Apoio Cultural do Piauí, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. -4ªed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

PAZ, Octávio. **O Arco e a lira**. [Trad. Olga Savary]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREYER, Roberval. **A unidade primordial da lírica moderna**. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PINHEIRO, João. **Literatura piauiense**: esboço histórico. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.

QUEIROZ, Luíza Amélia. **Flores incultas**. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015a.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, EDUFPI, 2015b. P. 273-291.

RÊGO, Júnia Motta Antononaccio Napoleão do. **Dos sertões aos mares**: história do comércio e dos comerciantes de Parnaíba (1700-1950). Tese de doutorado da UFF. Rio de Janeiro, 2010. Acesso em: 1 de outubro de 2017.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alan François [et.al]. Campinas: editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Olivia Candeia. **Lugares, saber e poder**: apropriação feminina sobre as práticas

discursivas entre 1875 e 1950. Teresina, 2007

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Editora Porto, s/d.

SILVA, Rafaela Cardoso. **A poética de Luiza Amélia de Queiroz**: rastros da memória. Dissertação de mestrado, 2015.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. **Para uma historiografia literária do Piauí**: a narrativa da seca. - Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução: Amélio Pinheiro. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.

ANEXOS

ANEXO 2

280

ALMANAK DO RIO GRANDE DO SUL

— *Relatorio apresentado em 31 de Agosto de 1894 ao presidente do Rio Grande do Sul*, pelo secretario de estado interino dos negocios do interior e exterior Dr. Possidonio Mancio da Cunha Junior.

— *Relatorio apresentado ao presidente do Rio Grande do Sul em 8 de Setembro de 1894*, pelo secretario dos negocios da fazenda Dr. Possidonio Mancio da Cunha Junior.

— *Georgina* ou *Os efeitos do amor*, poema lyrico em cinco cantos de real merecimento pela Exma. Sra. D. Luiza Amelia de Queiroz, de Parnayba, no Piauhy.

— *Notas avulsas*, por J. Thiago da Fonseca, de Santa Catharina.

— *Nevoeiros*, excellentes versos de J. Eustachio de Azevedo, do Pará.

— *Psalterio*, por Mario de Artagão, mimoso livro de versos, de um lyrismo adoravel, de uma inspiração rica e de um sentimento sem igual.

— *Poemas do mar do Norte*, de H. Heine, traducção de Marcos de Castro pseudonymo de que usa Alberto Ramos, que eu conheci menino ainda e que é hoje um rapaz de raro talento que se estréa nas letras, de um modo muito auspicioso.

— *Elementos de geographia e cosmographia*, pelo Dr. T. B. Espindola, e diversos folhetos de edição do bazar José Alfredo, da cidade de Maceió.

— *Do Tejo a Pariz*, pelo Dr. Oscar Leal, livro ligeiramente escripto, mas de leitura agradável e attraente.

— *A Madrugada*, revista mensal illustrada, publicada em Lisboa sob a direcção do Dr. Oscar Leal.

— *O Cruzeiro do Norte*, de Maceió; *O Sete Lagoano*, de Sete Lagoas, Minas Geraes; *O Rio Grande do Norte* e *O Nortista*, do Natal; *O Novo Echo*, da Palmares, Pernambuco; *O Commercial*, de Quarahy, *O Bagéense*, de Bagé, e *O Taquaryense* de Taquary, os tres do Rio Grande de Sul:

Rectificação

O Sr. José Lopes de Brito, do Ceará, cujo nome deixa de apparecer neste volume por se terem extraviado os originaes guardados desde o anno passado, pede uma rectificação.

Num artigo seu: *A' memoria de Miguel Montefusco*, no *Almanak* de 1894, ha um periodo inteiro de transcripção (*Descança em paz* etc.), que como foi impresso, sem as competentes aspás, parece ser plagio, o que não é, pois que o original tinha a competente annotação.

Correspondencia

Serei digno de acolhimento? (A vare)—E' de certo, Os seus versos revellam inspição e sentimento. No emtanto não foram publicados e sabe porque? Ha nelles um grande desalinho da forma, que denuncia a mão de um estreante. Quem dá tão boas esperanças não deve desanimar. Estude, procure melhorar de dia a dia e appareça, que lhe fica reservado aqui um logar.

Peregrino (Bananeiras)—Abram-se as portas a quem de tão longe vem e tão humilde.

G. C. (Recife)—Não foi V. Exa. enxotada como diz. Ha de permittir a expressão da magua causada pela dureza do termo que empregou. Não se lhe deu