

OS ROMANTISMOS DE LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ EM *FLORES INCULTAS* (1875)¹

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.467

Recebido: 08/07/2024

Aprovado: 22/08/2024

CIARLINI, Daniel Castello Branco ²

RESUMO: Publicada em 1875, *Flores Incultas*, primeira coletânea de poemas de Luiza Amélia de Queiroz, reserva características de pelo menos três segmentos da tendência romântica. Por essa razão, propõe-se aqui categorizá-la dentro do movimento, compreendendo as suas mais distintas inscrições. O ponto de partida será o esboço tipológico do romantismo elaborado por Löwy e Sayre, em *Revolta e melancolia* (2015): passadista, intimista e progressista, configuração tripartite que merecerá, devido à especificidade analítica, alguma alteração. A mudança sugerida é a do termo “passadista” por “retroativo”, por permitir, dentro da primeira modulação romântica, uma dupla segmentação, uma de viés primitivista (onde o tempo mítico prevalece sobre o histórico) e outro de viés, de fato, passadista (onde o tempo histórico é, de uma forma ou de outra, delimitado).

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo, Piauí, Século XIX.

Dá-me, ó lira, com presteza
Harmonia que acalente
Desta dor toda a fereza.

[...]

A vida é compêndio de mil sofrimentos,
Martírios que a campa só pode findar!
Tem crença, que um dia teus longos tormentos
No seio da morte se hão de abrandar.
Luiza Amélia de Queiroz

¹ Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí (edital nº 004/2022).

² Professor adjunto do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Estadual do Piauí. Coordenador do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense (NESILPI/CNPq). E-mail: danielciarlini@phb.uespi.br.

Se alguns traços marcantes que diferenciam o espírito classicista do romântico residem na convenção e na tradição do primeiro, e na liberdade e na personificação do segundo, nenhuma síntese expressa melhor essa transição do que a frase de Lavater, ao discorrer sobre o pré-romantismo do *Sturm und Drang*: “o gênio tem pressentimentos, quer dizer, seus sentimentos excedem seus poderes de observação. O gênio não observa. Ele vê, ele sente” (Lavater *apud* Hauser, 1998, p. 616). Em poucas linhas, o estudioso intuiu as fundamentais linhas do ímpeto romântico que se reproduziram *a posteriori* em suas mais variadas modulações, sobretudo aquelas em que a experiência sensorial sobreleva-se à puramente estética ou racional. Nesse sentido, a liberdade de escolha e sentimento conduz à irracionalidade, ao senso místico e onírico, impulsionados por um suposto “gênio criativo” cujo subjetivismo faz transplantar para a criação a rebeldia e o princípio da *originalidade* que toma a vida como obra de arte.

Publicada em 1875, *Flores Incultas*, primeira coletânea de poemas de Luiza Amélia de Queiroz, reserva características de pelo menos três segmentos da tendência romântica. Por essa razão, propõe-se aqui categorizá-la dentro do movimento, compreendendo as suas mais distintas inscrições. O ponto de partida será o esboço tipológico do romantismo elaborado por Löwy e Sayre, em *Revolta e Melancolia*: passadista, intimista e progressista, configuração tripartite que merecerá, devido à especificidade analítica, alguma alteração. A mudança sugerida é a do termo “passadista” por “retroativo”, por permitir, dentro da primeira modulação romântica, uma dupla segmentação, uma de viés primitivista (onde o tempo mítico prevalece sobre o histórico) e outro de viés, de fato, passadista (onde o tempo histórico é, de uma forma ou de outra, delimitado).

Nesse segmento romântico de *Flores Incultas*, a bandeira de um nacionalismo mais ou menos ufano se expressa ao contextualizar e exaltar, em grande medida, a Guerra do Paraguai, ou mesmo apresenta em vários momentos arroubos primitivistas ao exaltar a natureza brasileira, postura esta muito próxima ao estilo gonçalvino – sem esquecer, no primeiro caso, a dívida para com a “Águia Imperial”, traço comum aos românticos brasileiros de primeira modulação que se viam inseridos em um contexto de jugo da Casa Bragança, ou quando apenas contempla o espaço natural: “O Brasil é tão formoso! / Sua natura é tão rica, / Qu’a alma arroubada fica / Quando quer – a contemplar! / Suas manhãs tão suaves! / Lindas as tardes calmosas, / As noites deliciosas! / Tão belo e esplêndido o luar”, e mais adiante, de

maneira ufana, “É belo o Brasil! é belo, / Com sua virgem natureza / Sorrindo com singeleza... / Com seus céus de puro anil!” (Queiroz, 2015, p. 173).

Quanto aos variados modos de expressão intimista, observam-se um apelo à infância, o saudosismo lutuoso de entes queridos (sobretudo da irmã Maroca) e poemas em homenagem a amigos e amigas, bem como certa reverberação de um egocentrismo ora pessimista ora idealista; quanto à modulação progressista, um forte senso reformador, em especial ao questionar e denunciar a posição da mulher no espaço intelectual. Neste ponto, Luiza Amélia alterna entre uma postura de condenação da estrutura social patriarcal (que define o papel de submissão feminina) e pregação, embora indireta, de credos de igualdade entre os sexos, circunstância que a permite subir o tom dos poemas em uma postura de confronto, sobretudo aos críticos. Quanto a este caro termo, igualdade, importante destacar que ele em nada se iguala ao credo dos “revolucionários sociais”, como definira James H. Billington³, mas tão-somente a um espaço de voz que deveria ser aberto no mundo social às mulheres, para que estas também se expressassem em termos simbólicos e intelectuais.

Por ser uma obra que contempla diferentes fases de vida da autora, *Flores Incultas* traz produções escritas entre os anos de 1860 e 1870⁴, o que explica tanto a sua inscrição nas diferentes modulações românticas como o perfil híbrido em alguns poemas, com duas ou três modulações em uma mesma produção. Partindo disso, compreender seus principais traços, nuances e identificação com a referida tendência, permitiu avaliar a obra em uma camada mais profunda, para além do discurso que costuma vincular, de modo muito genérico, a escritora ao romantismo sem atentar para as suas devidas e necessárias complexidades. Acredita-se que esse movimento, que esmiúça a transversalidade da história das ideias (sobretudo políticas) no discurso poético, abriu caminho para uma análise mais detida acerca da posição de Luiza Amélia de Queiroz em seus mais variados contextos enunciativos. Não por acaso, foi possível visualizar a sua postura como uma intelectual de importante incursão em temáticas caras ao seu tempo, como a progressiva atuação da mulher no espaço público não apenas como agente de textos de viés intimista como também atenta às discussões políticas e de viés reformador.

³ Cf. *A fé revolucionária: sua origem e história*.

⁴ Mais precisamente, entre os datados: 1865, 2; 1867, 1; 1868, 6; 1869, 4; 1870, 4; 1871, 9; 1872, 12; 1873, 29; 1874, 3; 1875, 1.

Neste ponto é patente a contribuição da piauiense em debates políticos que permearam a história diplomática brasileira no Oitocentos, a citar a “Questão Christie” que, antes mesmo da Guerra do Paraguai, antepôs Brasil a terras estrangeiras, no caso a Inglaterra. Além disso, é significativa a intromissão da escritora em questões como a abolição da escravatura, sobremaneira ao emprestar ou mesmo franquear a voz de sua lira ao negro escravizado ou ainda quanto a alusões acerca da Lei da Alforria, via Decreto Imperial nº 3.725, de 1866, que dava liberdade gratuita aos escravizados que se colocassem a serviço da causa militar no referido conflito belicoso latino-americano – algo, aliás, carente de discussões nos debates que centralizam *Flores Incultas* e, de maneira demasiada, parecem se ocupar com as problemáticas de foro íntimo ou mesmo memorialístico.

A obra coleciona mais de 100 poemas escritos em um período de dez anos (as “flores incultas” que Luiza *colheu* ao longo dos anos e as dedicou ao pai, Manuel Eduardo de Queiroz⁵), a começar com o ano de 1865, e dentro desse recorte não fica a dever em incursões sobre os problemas que afligiam as lides do espaço público brasileiro ou mesmo internacionais – daí por que o livro não pode ser visto tão somente como uma reunião de poemas de viés intimista. A análise desse ponto conduz a interpretação aqui proposta a delinear um possível perfil intelectual e político de Luiza Amélia, provavelmente afeito às bandeiras de um liberalismo não radical (observado o contexto), ou seja, sem as pautas republicanas e antimonárquicas, posto não rejeitar “a obra realizada pela antiga metrópole, até porque é um Bragança o ocupante do trono brasileiro, a exemplo do português” (Ricupero, 2004, p. XXXV). Neste ponto, o romantismo de Luiza se iguala ao dos românticos conservadores, que no Brasil centraram foco no primitivismo e no saudosismo da terra.

Foi também de fundamental importância visualizar os diferentes gêneros poéticos e modos de versificação acionados na coletânea, em análises que poderão identificar, para muito além de uma estrutura, as relações de intergenericidade em produções muito distintas, sobretudo as operadas em âmbito intimista, entre o pessimismo e o idealismo propriamente ditos – expressões da complexidade desse movimento que, na avaliação de Berlin (2022, p.

⁵ Cf. “Dedicatória”, primeiro poema da coletânea, de onde se extraem trechos tais como “Da minha fantasia as flores pálidas, / Da minha fraca lira os fracos sons, / Eu venho, ó meu pai, oferecer tímida/ [...] “Para ti eu tentei colher com ânsia / mimosas flores que no prado vi / [...] Estas que aqui vês brotaram lânguidas / Por noites que eu passava sem dormir, / Se lhes faltam matiz, beleza, essência, / Da minh’alma elas têm todo o sentir” (Queiroz, 2008, p. 15).

157), “tendem a oscilar entre os extremos de um otimismo místico e um pessimismo aterrador, o que dá a seus escritos [dos românticos] uma irregularidade peculiar”.

Esse tipo de análise estético-estrutural ajudou a inscrever o trabalho na vertente romântica, com suas liberdades e experimentações formais, bem como lançar luz para certas escolhas da escritora, que nesse segmento parece antepor o modo de versificação classicista, com raras incursões no modelar verso decassilábico. Antes, opera uma escrita polimétrica e, quando muito, com predileção por redondilhas (maior e menor) ou ainda a rara escansão do verso hendecassílabo e, vez por outra, o sofisticado uso da rima leonina. À medida que essas escolhas no campo estético implicam em uma tomada de consciência foi uma questão que a investigação enfrentou, de modo a compreender um dado projeto estético alinhado às nuances do movimento romântico.

A tipologia romântica

A compreensão do romantismo como um fenômeno complexo, contraditório e político não é nova. Pelo menos desde os anos de 1950 estudos têm apontado para o problema. O crítico austríaco Ernst Fischer, em seu *Von der Notwendigkeit der Kunst [A necessidade da arte]*, já refletia o caráter político do movimento ao avaliá-lo como um “protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das ‘ilusões perdidas’, contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros” (Fischer, 1981, p. 63). Embora não tenha centrado foco no romantismo, esse estudo deixou pistas das prováveis causas políticas de sua multiplicidade, conectadas, porém, pela evasão. Ainda no mesmo decênio, Otto Maria Carpeaux, outro austríaco (radicado no Brasil), avaliara o romantismo como um movimento que, no debate das ideias políticas, serviu-se “de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo”, para então reagir “contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela”, por essa razão, “defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional” (Carpeaux, 2008, 1.366). Aliada a essas circunstâncias históricas e intelectuais, a emoção, despertada pela Revolução Francesa, seria o motor responsável pelos diferentes *modi operandi* no movimento (em polos extremados: a revolução e a contrarrevolução; e seus consequentes gradientes: de um lado, a postura conservadora, de outro, a liberal, conseguinte as diferentes vertentes que partem de cada um desses segmentos), “daí a multiplicidade dos

Gláuks: Revista de Letras e Artes-set/dez, 2024-ISSN: 2318-7131-Vol.24, nº 3

tipos românticos, de modo que será melhor falar em ‘romantismos’, no plural, do que em ‘romantismo’” (Carpeaux, 2008, p. 1.366).

Apesar de identificar três pontos de partida para o movimento (o alemão, de viés pré-romântico; o francês, pré-revolucionário; e o inglês, contrarrevolucionário), Carpeaux não parece avançar em uma tipologia do romantismo, embora apresente os diferentes modos de operação em cada um dos três segmentos, sendo mais comuns, entre os pré-românticos, alguns traços que se desdobrariam em maior ou menor proporção, e em graus distintos de manutenção ou de transformação nas modulações românticas, tais como: o descontentamento sentimental, o popularismo, a mística democrática do *povo*, o antirracionalismo e o medievalismo.

A multiplicidade de movimentos que surgiram à luz de uma postura romântica nem sempre se coadunava porque contraditória, o que levou Carpeaux a avaliar que a expressão “romantismo” era das mais infelizes, posto dar “ocasião às confusões mais inveteradas e às discussões mais estéreis” (Carpeaux, 2008, p.1365-1366). Um trabalho mais sistemático da tipologia romântica foi proposta, muito tempo depois, por Michael Löwy e Robert Sayre, quando, em 1992, lançaram *Revolta e Melancolia*. Este livro, ao apontar as várias facetas do fenômeno (compreendendo seus pontos problemáticos e contraditórios⁶ – levando seus autores a denominarem tal circunstância como *coincidentia oppositorum*), e após vasta revisão das ideias em torno do problema, avança, seguindo a esteira aberta por Fischer, ao organizar o debate em torno de seis tipos românticos: o restitutionista, o conservador, o fascista, o resignado, o reformador e o revolucionário e/ou utópico. A vantagem desse tipo de classificação é dar maior compreensão à complexidade do movimento, algo, aliás, passível de análise à luz da literatura. Mais ainda, atentar para os diferentes tipos esclarece a postura política ou mesmo o universo político a que estava imerso um determinado escritor ou escritora.

É o caso da coletânea *Flores Incultas* que, como se tem evidenciado, pode ser lida com essa chave interpretativa, onde se identificam pelo menos três tipos: o conservador, o resignado (intimista) e o reformador. A análise da expressão do eu lírico que toma o

⁶ Ilustrativa a passagem em síntese da ideia: “[o romantismo é] ao mesmo tempo (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual” (Löwy; Sayre, 2105, p. 19).

intimismo a partir dos segmentos idealista e pessimista, conduziu este estudo a analisar aspectos que ligam os poemas a pelo menos duas modulações românticas: a resignada e a reformadora. A primeira pela forte presença de um ressentimento e de uma expressão saudosista que se traveste ora em imagens de infância ora em luto; a segunda, porém, apela para um discurso polêmico em resistência e denúncia a uma sociedade fechada ao exercício intelectual feminino – nesse ponto, é patente ainda a preocupação de Luiza Amélia com questões de ordem pública, como aquelas que ganharam corpo no Brasil sob o signo do abolicionismo. Iniciativa esta que deve ser analisada com a devida cautela posto diferir, em alguns aspectos, das ordinárias bandeiras de um romantismo reformador (na acepção de Löwy e Sayre). No caso da poetisa piauiense, o discurso polêmico investe contra uma estrutura social tradicional avessa às liberdades de escolha feminina, resultante da herança patriarcal que regia as relações sociais no Brasil – algo que será levado, em diferente modo de representação, ao seu romance em verso *Georgina ou os efeitos do amor*, publicado originalmente em 1893.

Entre o primitivismo e o passadismo

Primitivismo e passadismo são modos de expressão romântica que perpassam a modulação aqui chamada *retroativa*. Por trás de seu discurso há duas posturas políticas que, em alguma medida, se relacionam: a reacionária e a conservadora. Enquanto naquele o tempo predominante é o mítico, com forte apelo aos aspectos folclórico, panteísta/deísta⁷ (a depender do escritor ou escritora), nativista e pitoresco, e o espaço é o de uma natureza contemplativa; no passadismo nota-se um tempo datado, histórico, essencialmente fideísta, de um *utopismo nostálgico* – aqui se configuram poemas de viés regional, sobretudo aqueles que entoam cantos elogiosos à terra natal (p. ex. “Piracuruca” e “Minha terra”). Esse traço enquadra Luiza Amélia entre os nomes da primeira geração romântica piauiense, que pintaram os espaços regionais piauienses em matizes diversos, mas sempre em exaltação e saudosismo: são os casos, nos anos de 1850, dos poetas José Coriolano de Sousa Lima, Davi Moreira Caldas e

⁷ P. ex., em Luiza Amélia: “O mar, que rola fremente, / A brisa doce e gemente, / Da ave o canto inocente / São tudo hinos de amor, / Que descanta o orbe inteiro, / Àquele Deus verdadeiro, / Que se veste de luzeiro / E é de tudo Senhor!” (Queiroz, 2015, p. 166).

José Manuel de Freitas⁸. É nesta modulação que eu romântico se evade para o campestre e de lá, envolvido em cenas de uma natureza primitiva, sobretudo a humana (pré-industrial), lança críticas diretas e indiretas à vida urbana. Indiretamente, Luiza Amélia assim versifica no poema “A camponesa”, onde conteúdo e forma dialogam com o aspecto retroativo: a vida humilde, bela e inocente do campo retratada em redondilha menor – medida por excelência das quadras populares.

Ainda na modulação retroativa, a escritora emprega o ímpeto passadista, de viés conservador, ao retratar um nacionalismo submisso à Casa Imperial e, nesta postura, alude em apologia às bandeiras dos Bragança – *tutores* da pátria brasileira. Ao longo de alguns poemas esta tese se desenha em diversos gradientes no discurso poético, tais como “Ao Brasil”, que contextualiza tanto a Questão Christie quanto a Guerra do Paraguai; e “O escravo metamorfoseado em soldado” e “Às parnaïbanas”, ainda acerca da Guerra do Paraguai.

O aspecto conservador também se expressa no catolicismo, diluído em inúmeros versos e imagens de viés cristão. Em “Pranto de mãe”, por exemplo, com um discurso essencialmente mariano, o eu lírico apresenta o episódio do pranto de Maria aos pés da cruz de Jesus Cristo. A intenção era consolar Maria Meira, amiga que naquela ocasião perdera um filho: “Chorou a mãe de Deus Maria pura, / O filho seu extinto – ao pé da cruz – / Chora tu, que és humana criatura, / Teu filho que morreu como Jesus. // E o pranto da mãe saudosa / Quem o pode criminar, / Se a Virgem dera o exemplo / Vendo seu Filho expirar?” (Queiroz, 2015, p. 117); outras imagens cristãs também se expressam em poemas como “Madalena” e “Súplica” (escrita um mês antes de seu falecimento e publicada postumamente no periódico baiano *Leituras Religiosas*). Neste, o aspecto mariano se mantém e recupera, ainda outra vez, episódio do choro de Maria: “Junto ao lenho sagrado / Pelo sangue do Cordeiro, / Abraçada com o madeiro / Chorava a Mãe de agonia; / Nunca se viu sobre a terra / Uma dor tão manifesta, / Sim, que dor como foi esta / Só pôde sofrer Maria!”⁹. Tal postura também se desenha em poemas como “Hino a Deus”, devoção que faz com que, em vocativo, o eu lírico se renda à autoridade divina nestes termos: “Senhor, contra mim eu me revolto / Por te haver esquecido, e aflita choro, / Não me negues a fé que humilde imploro. / Já que filha sou, e a ti me volto” (Queiroz, 2015, p. 129).

⁸ O primeiro e o último por meio da imprensa pernambucana, quando residiam em Recife por ocasião dos estudos em Ciências Jurídicas.

⁹ Súplica (póstuma). *Leituras Religiosas*, Bahia, ano 10, n. 44, 26 nov. 1899, p. 517-518.

Vislumbra-se ainda uma poesia apologética, sobretudo quando, respondendo ao ateísmo do poeta maranhense Juvêncio Auto Pereira, seu contemporâneo, lançara “Existe Deus”: “Tu que tens inteligência, / Saber e alta ciência, / Não negues a existência, / De quem fez *mar, terra e céus!* / Oh! não profanes, poeta, / Ao pungir da dor secreta, / A tua lira seleta, / Cantando, canto de ateus!”, e mais adiante, “Se da dor chegaste à meta... / Oh! não blasfemes, poeta! / Não sejas um mau profeta, / Não cantes cantos de ateus” (Queiroz, 2015, p. 165; 166).

O discurso intimista

Em 1959, ao discorrer sobre a função da arte, Ernst Fischer evidenciou que, para conseguir ser um artista, “é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma” (Fischer, 1981, p. 14). As palavras do ensaísta muito se enquadram ao processo de construção do discurso intimista de escritoras como Luiza Amélia, cujo impulso romântico nesta tipologia é a expressão de um eu lírico inserido em um espaço privado, cujas fronteiras, por meio da poesia, são extravasadas em favor do lirismo.

Neste sentido, Luiza Amélia adota ora uma postura meramente idealista, ora pessimista, embora em vários momentos as duas se entrelacem e demonstrem o que, sem grandes detalhamentos, Löwy e Sayre entendem por “romantismo resignado”, ou seja, um tipo romântico que “possui uma dimensão trágica, na medida em que seus valores sociais e culturais parecem condenados ao declínio e ao desaparecimento na realidade presente” (Löwy; Sayre, 2015, p. 99) – daí o reclame, o suspiro nostálgico, o saudosismo quase doentio daqueles que se foram e deixaram marcas na memória (de onde parte, em forma de expressão, o exagero sentimental). Tal aspecto, observado não apenas em Luiza Amélia como em grande parte dos românticos, confirma o que observara Dante Moreira Leite (1964, p. 55): “a tragédia tornou-se um conflito exterior ao indivíduo; o seu sofrimento decorria de perda de coisas ou pessoas. Por isso, a reação característica do romântico era a melancolia: saudade da pátria, dos entes queridos, da infância, da amada”.

Após perder Maroca, irmã mais nova (considerada uma filha), Luiza expressa amargura em inúmeros poemas, dos quais se podem extrair trechos como estes, que muito ilustram o hiperbolismo lírico de seus versos e certo apego à morte:

Não sei se o bom Deus me desse a ventura
De dar-me uma filha... meus sonhos c'roar,
Não sei se esse anjo em minha ternura
A ti, ó Maroca, pudesse igualar (Queiroz, 2015, p. 23).

Mas tu que eu amo, qual se ama a vida
E a mãe querida que nos deu o ser,
Deixa que eu possa num abraço estreito
Unir-te ao peito e depois morrer (Queiroz, 2015, p. 40).

Nesse segmento romântico, Luiza Amélia é perceptivelmente triste, e esta tristeza se fundamenta na perda dos entes queridos, sobretudo a mãe, cujo desaparecimento levava-a a entrar “na vida sozinha... / E uma nuvem sombria / Cobriu a luz que espargia / A minha estrela polar!... / Entrei na vida sozinha; / E nos areais intensos / Ai, que espinhos imensos / Vieram meus pés magoar”, e mais adiante, “Inquieta, triste, medrosa / Nesse 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, 2015, p. 21). O luto é pleno, mesclado a certo sarcasmo e pessimismo, bem ao encontro do romantismo intimista, que se resigna com lamento do mundo, restando-lhe muitas vezes, no ímpeto trágico, o apego (ou seria o apelo) à morte – motor de toda a desesperança.

Luiza olha para o passado, para a infância, para os parentes e amigos, e quase sempre que assim reflexiona expressa dor, porque a alegria e a animação são em grande medida passageiras em seus versos intimistas – preço da constatação da efemeridade da existência: “Na vida nada há seguro, / Só certo a morte nós temos; / O seu império funesto / Por isso não olvidemos” (Queiroz, 2015, p. 180); ou ainda, “Vem, mimosa, feiticeira, / Linda imagem do passado, / Vem afagar com doçura / Meu coração torturado”, afinal, “Da minha infância saudosa / A doce recordação, / É como gotas de orvalho / Em um ressequido chão” (Queiroz, 2015, p. 155; 157). Nem mesmo o riso é a segurança da alegria: “Que importa que vejam pairar-me nos lábios, / Com ar de ledice ligeiro sorrir? / Que importa? se o riso traduz-me só mágoas / Fiel expressão de amargo sentir!...” (Queiroz, 2015, p. 87). Ao que se nota, toda essa tristeza advinha da solidão, provocada pela constante sensação de perda que experimentara, sobretudo nos dois casamentos ao longo da vida. Esposa de comerciantes (em primeira e em segundas núpcias) e sem filhos, Luiza Amélia muitas vezes se via solitária em casa, posto o comércio absorver os maridos de uma forma muito constante. Tais ausências eram sentidas e

registradas em várias de suas produções, que de maneira direta e indireta demonstram certa amargura de uma realidade prejudicada pelas regras do capitalismo, aliás, queixume comum entre os românticos, cujas vidas foram quantificadas ou alienadas em favor do materialismo¹⁰.

Mais do que isso: a absorção do comércio e a derrota do homem para o capital levaram consigo a sensibilidade do esposo, que, tornado prático, não podia atentar para as qualidades intelectuais de Luiza. O reclame foi expresso em um soneto, de título “Um retrato”: “Amando com paixão, sem ser querida, / Um homem que seus dons não aprecia, / E capaz de por ele dar a vida!” (Queiroz, 2015, p. 70). Este poema consegue expressar, na voz lírica, a desigual relação existente na sociedade patriarcal, onde “a mulher pode amar profundamente o marido, mas não pode ser correspondida (nela, o marido pode amar apenas a si mesmo)” (Leite, 1964, p. 12), daí a infelicidade no amor: “Para amar-te hei de triste viver!”, afinal, “Eu quisera, cruel, fementido, / Teu amor que infeliz me fez ser, / Apagar no meu peito rendido / E na campa esta dor esconder” (Queiroz, 2015, p. 198; 199).

Como postura romântica, o tempo presente é a fonte de seus males, a razão de suas dores. Nele se desenha um eu conturbado pelo ido ou pelo inalcançável. No presente se constata, de alguma forma, a impotência, daí por que se retratam, em contumácia, imagens de um tédio ou depressão: “A face sem vida! / A fronte pendida! / A pálpebra caída! / Sem fogo o olhar!”, como “Sinais evidentes / De lágrimas quentes, / Que dores pungentes / Se fazem soltar” (Queiroz, 2015, p. 97-98). Esta é a principal razão que faz com que mesmo em uma “turba azafamada” (como diria Baudelaire), o eu não consiga povoar a sua solidão, mantendo-se constricto: “Olho em roda... tudo pula, / De contente tudo ulula, / Tudo treme, / Tudo freme, / De prazer que não tem fim! / Nesta multidão compacta, / Só eu perdida! abstrata! / Só eu assim!” (Queiroz, 2015, p. 119).

Nenhum poema, porém, expressa melhor a modulação romântica resignada em Luiza Amélia do que “Sempre dor”. Nele, o eu lírico, ao sofrer no presente, não encontra alívio em evadir-se para o passado ou para futuro:

Se no passado comovida
Os olhos lanço oprimida
Pra iludir meu sofrer,
Imagens angustiosas

¹⁰ Destaca-se aqui a figura de Pedro Nunes e não a de Benedito Rodrigues Madeira Brandão (o segundo), porque é daquele o contexto de *Flores Incultas*.

Mil recordações penosas,
Me vêm à vista of'recer!

Se desse tempo aflitivo,
Do sofrer quadro 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
Que os retiro sem tardar! (Queiroz, 2015, p. 99-100).

Há um gradiente de sensações quanto aos três tempos: se o passado desperta horror, o presente, terror, enquanto o futuro inspira medo, sobretudo do desconhecido – ocultado pela escuridão. A solução do eu lírico repete o chavão dos ultrarromânticos: a morte como única solução dos males. Mais do que apelação, evoca-se a finitude no mais frio pessimismo: “Campa! camp! é no teu seio / Que irei – tão longo anseio / Esconder – triste a dormir! / Inerte, fria, gelada, / Pelos meus abandonada, / Mas também sem dor sentir” (Queiroz, 2015, p. 100); concepção reiterada em “Todos sofrem”, “Mas a vida neste mundo / É somente pra sofrer! / Aqui só se tem ventura / Quando se deixa o viver!”, afinal, “a felicidade é tão rara, / Se não é palavra vã; / Eu de mim não a conheço; / Talvez porque não mereço / Enxergá-la a face chã” (Queiroz, 2015, p. 183; 184).

Esses três tempos, aliás, parecem se refletir nas mais diferentes circunstâncias do eu lírico: ainda quanto ao amor, que no passado era uma promessa, no presente é-lhe uma angústia e no futuro uma provável desgraça, daí o amor surgir, vez por outra, como falaz. Por sentir na pele os *efeitos do amor* (ou antes, do *falaz amor*), a voz poética de Luiza a credencia como confidente ou conselheira a outrem: “Virgem, ó virgem, que a sentir não venhas / Esses martírios do falaz amor, / Que quando um dia, de amar tu tenhas / Nem numa sombra tu pressintas dor” (Queiroz, 2015, p. 102); ou ainda, “Não olhes para o futuro, / Que é escuro” (Queiroz, 2015, p. 104). Mais do que isso, em “Não queira, por Deus, amar”, ao avaliar a diferença entre paixão e amor, bem como o amor e a dor como termos congêneres, chega a recomendar envolta em pessimismo:

Oh! se soubesses que dores
 Traz essa paixão veloz,
 Quando na alma predomina
 Da razão calando a voz!
 Fugirias com cautela,
 Dessa centelha tão bela,
 Que em vulcão se vai tornar!
 Enquanto é tempo medita,
 Não te entregues à desdita,
 Não queiras, por Deus, amar.

Este terno sentimento,
 Ora belo e sedutor,
 Logo mais será origem
 De martírio aterrador:
 O amor só tem doçura
 Enquanto é fraca a ternura
 Que se pode dissipar;
 Quando cresce, quando avulta,
 É uma paixão estulta
 Que pode... fuge de amar (Queiroz, 2015, p. 105-106).

No fundo, há a compreensão de que o fogo do amor, que enubla tudo, peca e faz sofrer porque aliena a razão, e “Que pode à morte levar... / Oh! fuge a esse tormento / Que aliena o pensamento... / Não queiras, por Deus, amar” (Queiroz, 2015, p. 105).

A ler de maneira atenta esse traço angustioso, chega-se à conclusão de que parte dos sofrimentos motivadores da solidão é a promessa de um amor descumprido, a experimentação de dois tempos antitéticos, inversamente proporcionais, que ligam duas almas: antes e após o casamento. É o que se observa em “Indiferença”: “Teus meigos olhares, teus risos amantes / Já deram-me instantes / De dita real; / Agora são esses olhares e risos, / Suaves, concisos, / Que fazem meu mal”, afinal, “A chama apagou-se” e “Só sinto e diviso / Frieza e langor!”, circunstância agravada quando “A outras envias / Sorriso de amor”. A traição conjugal, aliás, é outro tema que perpassa direta ou indiretamente os versos de Luiza Amélia, que a anuncia de maneira velada, outras em forma de denúncia: “Se meu rosto descorado, / Mais e mais perder a cor, / Se meu olhar já sombrio / Cobrir-me de mais langor, / Se minha turbada fronte, / Qual um brumoso horizonte / Me vir ao peito pender, / Não te admires, ingrato, / É obra tua, insensato, / Não pude meu mal vencer” (Queiroz, 2015, p. 109), e de maneira mais ríspida: “Ó tu, a quem amo tanto, / Já não terás compaixão? / Não te comovem meus males, / Meu sofrer, minha aflição? / A vista do meu tormento, / Não te diz o pensamento, / O coração não to diz, / Se morro sem lenitivo. / De tu me vem o motivo! / Sou por amar-te infeliz!” (Queiroz, 2015,

p. 110). As adjetivações contraproducentes dirigidas ao seu interlocutor são traços reiterados em outros poemas ao longo da obra, a demonstrar uma indignação constante ao longo dos anos, e elas se concentram basicamente em expressões de uma voz paciente, que sofre o ato, tais como “impiedoso”, “insensível” e “ingrato”.

Abandono, traição, luto são, portanto, expressões de diferentes dores que ocupam a voz poética de *Flores Incultas*, e a elas se soma a calúnia, que os versos ora por outra reclamam. É o que se nota em “A quem convir”, poema que mantém os traços ultrarromânticos de gosto pela noite, apego à morte e atmosfera fantasmagórica, em um discurso poético dialógico (o eu lírico e o *negro espectro* “Fantasma”), impondo à produção diversidade genérica. Entre os trechos mais significativos desse tipo de produção está o conjunto de versos da primeira estrofe: “Negro espectro que os passos me espias / Entre o escuro das noites sombrias, / Com olhar que a maldade transluz, / Quem és tu que procuras cuidadoso / Só das trevas o véu tenebroso / E não mostras as faces à luz?” (Queiroz, 2015, p. 134), ao que o *espectro* responde, “Sou a negra calúnia sinistra, / Que a inveja mordaz te ministra, / Sempre! Sempre! Sem tréguas, sem dó! / Sob o manto da vil impostura, / Murchar quero a flor da candura, / Ou ao menos cobri-la de pó!...” (Queiroz, 2015, p. 135); ou ainda em “Meu Deus”, “Senhor! bem sabes / Quanto padeço, / Quanto esmoreço / No coração. // Da vil calúnia / Vítima imbele... / Senhor, repele / Tão negra ação // Cruéis inimigos / Na sombra ocultos, / Me dão insultos / Com vil traição” (Queiroz, 2015, p. 175). O espírito ultrarromântico também se confirma em “Arpejos à meia-noite”, em que o eu lírico reflexiona sobre a vida e os momentos de solidão: “Tudo é grave, mesto e mudo / Nesta hora majestosa! / Nem nos céus um astro brilha, / Nem a lua donairoso / Se equilibra molemente / Nos lindos coxins de rosa!” (Queiroz, 2015, p. 137).

Neste tópico, o ataque sofrido pelos críticos despertam em seu ímpeto romântico duas posturas: a de resistência (com ares de polêmica e enfrentamento) e a de aceite em seu posicionamento mais resignado, daí por que a voz poética admita em diversos poemas, que “tenho lira, que arpejo por vezes, / – É presente me vindo do céu – / Mas, por tê-la, suporte revezes!... / Não os queiras provar como eu” (Queiroz, 2015, p. 142). A esse constructo se soma a modéstia como estrutura do discurso poético¹¹, muitas vezes um pessimismo

¹¹ P. ex. “É tão mesquinha, é tão pobre, / A lira que empunho a medo, / Que apenas pode e segredo / Tristes cantos suspirar” (Queiroz, 2015, p. 171); “Obrigada, senhor, eu bem conheço / Que um gênio não sou, e não mereço / Louvores por cantar, / E que não há nas minhas pobres flores / Doce perfume, nem mimosas cores; / Gláuks: Revista de Letras e Artes-set/dez, 2024-ISSN: 2318-7131-Vol.24, nº 3 51

lamurioso, impulsionado em grande medida pela limitação social imposta ao seu lirismo, reconhecido em poema como “Dom funesto” ou mesmo “dom fatal”: “Não nasci pra ventura! De que serve / Colher um louro que só dores traz,/ Se minh’alma, uma a uma perde as forças / Por um martírio que já é demais?”, e mais adiante, “Não devo cultivar um dom funesto, / Que infeliz me tem tornado já! / Poesia! doce enlevo da minh’alma / Longe! longe de mim!... não volte cá” (Queiroz, 2015, p. 150).

Romântica em sua postura mais resignada, Luiza Amélia, às vezes, modula pessimismo e idealização amorosa em um mesmo poema, de modo a tornar a voz poética ainda mais conturbada. No fundo, porém, expressa que, vítima de uma expectativa construída em sua idealidade, sofrera ao constatar a frialdade do real. Por essa razão, em termos de amor, o eu lírico é saudoso, e esse saudosismo está ligado aos sonhos de juventude, quando “Nos voos da fantasia, / No sonhar louco eu a via / Como nos tempos de então; / Mimoso, bela, indolente, / Com o seu sorrir inocente / Meu Deus, mas tudo ilusão!” (Queiroz, 2015, p. 113). A resignação, no fundo, é a do presente, cheio de infortúnios, daí ser conveniente não alimentar esperanças de um passado de sonhos e felicidades. Em “Coragem, coração!”, essa imagem é recuperada em pelo menos três quadras resignadas:

Esquece, oh! olvida os infortúnios
 Que estás a recordar,
 Se o teu mal, infeliz, não tem remédios,
 Convém não o agravar.

[...]

Rega essas flores que a dor fenece
 Nas auras da manhã;
 Talvez que um dia reverdeçam belas...
 A sorte é vária e vã.

A esperança que mitiga as dores
 Abriga, coração;
 Ela te inspira desvelada e meiga.
 Valor, resignação! (Queiroz, 2015, p. 149).

Demoraria alguns anos para que o pessimismo, sobretudo conjugal, cedesse ao idealismo amoroso de outrora, algo que a escritora encontraria em seu segundo casamento,

Mal podem vicejar!...” (Queiroz, 2015, p. 220); “A minha lira, coitada! / Já sem ter cordas – quebrada / Que cantos pode entoar? / Fadada pra desventura, / Só sabe com amargura / Sombrias nênias soltar” (Queiroz, 2015, p. 224).

como atestam dois sonetos dedicados a Benedito Rodrigues Madeira Brandão. O primeiro, publicado em 15 de junho de 1888, no jornal teresinense *O Telephone*, alusivo ao natalício do esposo (15 de março); e o segundo, publicado em 29 de agosto de 1891, no periódico carioca *A Família*. Neste, a ideia de passado e presente é recuperada e, nesta nova circunstância, ressignificada de modo a apresentar não mais um eu lírico abstraído e descrente no presente e no futuro, porque já no hodierno se encontra a felicidade; o movimento é o de renascença: “Por ti e por te amar ressurjo à vida, / Por ti e por te amar volto à ventura, / Por ti e por te amar fujo à tristura / Que me mantinha à existência deprimida”, e no segundo quarteto, “Por ti e por te amar me entrego à lida / E encontro no lidar grata doçura, / Em mananciais de amor e de ternura / Se converte minh’alma deflorida”, ao que admite a razão da alegria, “Eu sinto por te amar felicidade, / *Sou amada por ti*, dita suprema, / Que mais posso querer da divindade?”¹².

A postura reformadora

A postura de um romantismo reformador em *Flores incultas* precisa ser vista a partir de duas perspectivas: quando enceta tese e, neste quesito, um projeto polêmico em transcendência no discurso poético; ou quando surge como modulação em poemas tipicamente resignados ou intimistas. Aqui, a análise precisa considerar o *modus operandi* do romantismo resignado da escritora a partir de um viés progressista, já que é própria desta postura uma oscilação entre os vieses progressista e conservador.

No caso em que sua poesia surge a partir de um romantismo resignado, a postura pessimista procura mais do que a denúncia, há todo um intento polêmico que visa confrontar as limitações que merecem ser enfrentadas. Uma delas tem sua gênese na sociedade patriarcal, de onde parte uma postura de revolta quanto ao espaço limitado e destinado às mulheres. Em “O mundo e os homens”, Luiza Amélia reafirma o incômodo da voz feminina suprimida na sociedade oitocentista em que vive: “O mundo, o mundo!... Santo Deus!... O mundo / É negro abismo da maldade atroz! / Onde virtude, candidez e brio / Sofrem torturas da calúnia a voz” (Queiroz, 2015, p. 57). Este primeiro quarteto pode ser entendido como ideia-síntese de todo o poema, cujas qualidades femininas defendidas (“virtude”, “candidez” e “brio”) serão

¹² Soneto. *A Família*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 115, 29 ago. 1891, p. 6, grifo nosso.

desenvolvidas a partir de diferentes pontos de vista. A defesa é que a maldade do homem, que o leva a quantificar e objetificar as relações humanas (e aqui a crítica ao capitalismo é indireta), tem sua raiz no poder, que o torna *perverso e cruel*.

A ofensiva à virtude e ao brio é, na realidade, um ataque ao intelectualismo da mulher, daí por que, em poemas como “A mulher”, tenha Luiza Amélia registrado (hoje, uma das passagens mais citadas de sua coletânea): “A mulher que toma a pena / Para em lira transformar, / É, para os falsos sectários, / Um crime que os faz pasmar!”, afinal, “Transgride as leis da virtude; / A mulher deve ser rude, / Ignara por condição” (Queiroz, 2015, p. 60). Como virtude esperada, a *areté* feminina deveria estar centralizada na beleza, e como isso não ocorre devido à transgressão rumo ao universo público e intelectualizado, a mulher é atacada, pois “não deve aspirar a glória!... / Nem um dia na história / Fulgurar com distinção” (Queiroz, 2015, p. 60), afinal, “Aqui não se preza a inteligência”, como discorre em “Dom funesto”, “Quem tem, tem consigo um dom fatal, / Mãe fecunda de todo desvario, / Onde brilha, se esconde um erro... um mal!...” (Queiroz, 2015, p. 150). Ainda quanto “A mulher”, vê-se um poema, na realidade, progressivo: após a exposição do problema, o discurso migra para um tom mais polêmico e de enfrentamento: “Eu que tenho uma alma grande / Uma alma audaz que s’expande / No espaço a voejar, / Não posso curvar a frente, / Nesse estreito horizonte /E na inércia ficar” (Queiroz, 2015, p. 60). Como toda imagem poética, a multiplicidade dos sentidos imprime riqueza semântica: o *estrito horizonte* a que se refere é a lógica patriarcalista de uma visão engessada que deve ser quebrada e, ao mesmo tempo, a expansão da voz do espaço privado (então reservado às mulheres) ao espaço público, onde tão somente operavam os homens. Imersa no espírito romântico, a escritora não escaparia de suas contradições: ao tempo que confronta as limitações de ser mulher, nesta condição se redime enquanto intelectual e escritora, como visto em “Lira dormente”: “É tão beça a poesia, / Tem tal poder, tal magia, / Que me fascina e seduz! / Mas eu não posso fitá-la, / Sou mulher devo evitá-la, / Os olhos voltar à luz!...”, e mais adiante, “Oh! eu bem sei o que devo / Ao sexo meu! Nem me atrevo / As leis do mundo alterar! / Se na lira me excedia, / Quem amar a poesia / Há de o erro atenuar!” (Queiroz, 2015, p. 178; 179); ou ainda em “O amor conjugal”, onde demonstra sua submissão ao esposo: “Quis Deus que a mulher, que é fraca / Como um suspiro queixoso, / Tiveste para ampará-la / O seio de um terno esposo” (Queiroz, 2015, p. 211).

Não é esse, porém, o tom que dita o discurso reformador mais recorrente de Luiza Amélia, cuja exceção está na figura paterna, a quem, resignada, espera aprovação. Em “Dedicatória”, primeiro poema da coletânea, ao apresentar suas “flores” (os poemas) ao pai, Manuel Eduardo de Queiroz, solicita o seu aceite: “Não me recuses tão singelos dons / [...] Consente que teus pés possa depor / [...] que eu note brilhar sempre em teus lábios / Um sorrir de sincera aprovação / [...] paga ficarei co’o teu sorrir” (Queiroz, 2015, p. 16).

Quanto à primeira perspectiva, que leva o discurso poético de Luiza Amélia a adotar como tese uma postura essencialmente reformadora, há exemplos como o poema “O escravo metamorfoseado em soldado”, que talvez expresse de maneira mais clara essa inscrição. Escrito em 29 de março de 1868, à luz da Guerra do Paraguai, os versos contextualizam a perspectiva do liberalismo no Brasil quanto à Lei da Alforria, via Decreto Imperial nº 3.725, de 1866, que libertava gratuitamente os escravizados que se alistassem para o referido conflito. Liberdade, aliás, é a palavra-chave que permite identificar o discurso da postura reformadora liberal a que Luiza Amélia estava inscrita, de tal forma que somente por meio dela se podia chegar à condição humana: “Já sou homem! Já sou livre!”, e mais que isso, a partir dela, “Já posso agora ombrear / Com aqueles que ainda ontem / Desprezavam té me olhar” (Queiroz, 2015, p. 54). O discurso desse tipo de credo político levava aos que dele se apropriavam à conviência do ser como propriedade de outrem, de modo que a condição humana tinha como prerrogativa não o indivíduo em si, mas ao seu status no campo social – livre ou não livre. E acima de tudo, a pátria, em uma postura tipicamente ufana de primeira modulação que reverbera na voz franqueada e artificiosa do escravizado no poema (ironicamente, a mesma pátria que o escravizara e que, para ser livre, morreria de amor por ela): “Pelo Brasil, minha pátria, / Sofrendo danos sem fim! / [...] Vou cumprir o meu desejo: – / Ou defendê-lo, ou morrer!!!” (Queiroz, 2015, p. 56).

O escravizado, no olhar de Luiza Amélia, era, antes de tudo, e em condição de subjugação, um sujeito que vivia como “vil escravo / Sem vontade!... sem querer!”, em “humildade servil”, mas que bastou o argumento nacionalista de um estado monárquico (a ele, sem dúvidas, estranho) para que então se enxergasse como um “brioso soldado”, porque “vou à pátria defender” (Queiroz, 2015, p. 55). Como progressista, portanto, Luiza Amélia era uma liberal, e por essa lente, e somente por ela, defendia a abolição da escravatura – a que admitia

o direito de propriedade de um homem sobre outro e reconhecia a condição humana à luz da liberdade.

Teses outras também são desenvolvidas quando da operacionalização da postura reformadora, dentre as quais as relacionadas aos direitos humanos, quase à perspectiva de um Hugo. Para maior efeito catártico, Luiza Amélia faz uso de duas estratégias discursivas: uma narrativa, onde conta com uma narradora humanitária (defensora dos oprimidos), ou franqueia a voz aos injustiçados, à procura de sensibilização, são os casos de poemas como “A órfã” (vastamente publicado em periódicos brasileiros oitocentistas) e “Velhice e miséria”. O primeiro, por exemplo, discorre, como o próprio título expressa, sobre a orfandade, “Sou tão pequenininha / E já desditosa, / Sem ter os afagos / De mãe carinhosa”, para então apresentar em denúncia a condição de abandono, sentida em pleno campo social. Aqui, essa condição é implícita, de modo a apresentar o pouco entusiasmo, cortesia ou mesmo simpatia da sociedade para com um ente ainda em pueril condição: “Meus lindos cabelos / Quem é que os alisa? / Meus fracos desejos / Quem é que os divisa?” (Queiroz, 2015, p. 131). Já em “Velhice e miséria”, a imagem poética retrata outra condição de abandono, a de um velho, que amarga na miséria. Não bastasse isso, e vitimado pelo preconceito, a figura senil é atacada por sua frágil condição, passiva aos achincalhes: “Pobre velho! O frio outono / Quando o rodeia a miséria, / Tem de males longa série / Que o mundo sempre ignora; / Que o mundo nunca observa / O sofrer desditoso, / Com o seu olhar tedioso / Só vê quem ri, não quem chora!”, portanto, “Deixai-o passar! Não lhe sorriam / Com riso mofador, riso de escárnio” (Queiroz, 2015, p. 196).

Modulações românticas concomitantes

A tese que aqui se defende não se concentra apenas em descrever e apontar as diferentes modulações românticas acionadas por Luiza Amélia (consciente ou inconscientemente), mas que no seio desta produção há, ainda, poemas de difícil classificação pela pluralidade modular que apresentam – ou seja, pela concomitância de duas ou mais modulações românticas. Essa circunstância é comum ao espírito ou ímpeto produtivo do período, que transpassa “não somente o fenômeno romântico em seu conjunto, mas a vida e a obra de um único e mesmo autor e, por vezes, um único e mesmo texto” (Löwy; Sayre, 2015,

p. 19). É o que se nota no segundo poema, “Não sou poeta”, quando pelo menos dois movimentos do eu lírico se expressam: um em retroação e outro em resignação/intimismo. O primeiro surge nos quadros sinestésicos de uma natureza contemplada em vislumbre, próprios de uma postura essencialmente primitivista. Mas este movimento não surge de uma forma meramente descritiva, ele, secundamente, conduz a um eu íntimo, resignado, forjado em um discurso de expressão livre que busca em um suposto leitor implícito, aceitação. É nesse segundo movimento que a relação com a natureza passa do mero vislumbre a uma profunda relação com o “eu”, que evoca sentimentos em quadros do tempo, do derredor: “São esses trenos de harmonia infinda / Que a noite escuto no voar da brisa! / São os perfumes que nos ares bebo / Quando minh’alma de cantar precisa!” (Queiroz, 2015, p. 17); ou ainda, em prosopopeia, reforça-se a simbiose, “E quando a tarde melancólica expira / Sinta os eflúvios dessa mágica hora; / Da bela noite que sombria desce / Certa tristura que minh’alma adora” (Queiroz, 2015, p. 18).

É ainda neste segundo movimento que o eu resignado e intimista de Luiza Amélia se expressa entre duas posturas, a idealista e a pessimista. No primeiro caso, a infância é recuperada com nostalgia e saudosismo – ao mesmo tempo, há no discurso um exercício metalinguístico (afinal, o próprio poema é admitido como um produto destas lembranças que “exalar procuro”, como “os afetos que minh’alma sente”). A recuperação dessas memórias são expressões já distantes de sonhos vividos (e o ensejo onírico é outro traço forte desta modulação), daí por que cada imagem poética é como “mimosas flores que colhi sorrindo” e, porquanto perdidas no tempo, guardadas na lembrança, estão “hoje murchadas numa dor imensa”. Essa dor é a da saudade, a mesma que traz, na vida adulta, recordações dos “sorrisos da primeira idade / Da quadra linda! Da mimosa infância” (Queiroz, 2015, p. 17). Há momentos que a saudade e a poesia são personificadas e a voz poética as tem como única companhia: “Não, oh, não! além da lira / Tenho outra companhia, / És tu, lânguida saudade, / Que me segues noite e dia / Com teu cortejo de mágoas, / Teu rir de melancolia! / Não sou só! Tenho-te, amiga, / Minha fiel companheira” (Queiroz, 2015, p. 138).

Como chave de interpretação para a poesia de Luiza Amélia, o saudosismo não pode ser avaliado sem o sentimento que o acompanha: a dor, angústia do presente, provocada, em grande medida, pelo sentimento de perda, ora dos fatos (em idealismo e pessimismo) ora dos entes queridos, e é aqui que o discurso intimista (essencialmente pessimista) se torna

predominante. Afinal, se era próprio dos românticos o *ideal da amizade*, que no entender de Lionel Trilling (1965), ao discorrer sobre Keats, fora ressuscitado por essa categoria de intelectuais e artistas, perder entes queridos trazia consigo a solidão, a amargura acarretada pelo desmonte de sua sociabilidade.

Referências

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.

BILLINGTON, James H. *A fê revolucionária: sua origem e história*. Tradução de Ronald Robson. Campinas: Vide Editorial, 2020.

BRASIL. Decreto n. 3.725-A, de 6 de nov. de 1866. Concede liberdade gratuita aos escravos da Nação designados para o serviço do exercito. *Coleção de Leis do Império do Brasil – 1866*. Rio de Janeiro, Vol. 1, pt. II, 1866.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, 2008. v. 3.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 8. ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1964.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

QUEIROZ, Luiza Amélia. Soneto. *A Família*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 115, p. 6, 29 ago. 1891.

QUEIROZ, Luiza Amélia. *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TRILLING, Lionel. *O eu romântico*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1965.

THE ROMANTICISMS OF LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ IN *FLORES INCULTAS* (1875)

ABSTRACT: Published in 1875, *Flores Incultas*, the first collection of poems by Luiza Amélia de Queiroz, reserves characteristics of at least three segments of the romantic trend. For this reason, it is proposed here to categorize it within the movement, comprising its most distinct inscriptions. The starting point will be the typological outline of romanticism elaborated by Löwy and Sayre, in *Revolta e Melancolia* (2015): pastadist, intimate and progressive, a tripartite configuration that will deserve, due to the analytical specificity, some alteration. The change suggested is that of the term “pastadist” by “retroactive”, for allowing, within the first romantic modulation, a double segmentation, one of primitivist bias (where mythical time prevails over historical) and another of bias, in fact, pastadist (where historical time is, in one way or another, delimited).

KEYWORDS: Romanticism, Piauí, Nineteenth century.