



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

ARISSANDRA ANDREIA DOS SANTOS

**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO EM *FLORES INCULTAS*: O (DES)VELAR DAS
IMAGENS POÉTICAS EM LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ**

São Luís
2024

ARISSANDRA ANDREIA DOS SANTOS

**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO EM *FLORES INCULTAS*: O (DES)VELAR DAS
IMAGENS POÉTICAS EM LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito
para obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-
Graduação Stricto Sensu em Letras – Mestrado em
Letras.

Área de Concentração: Teoria literária

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Cultura

Orientador: Dr. Josenildo Campos Brussio

São Luís

2024

Santos, Arissandra Andreia dos.

Memória e imaginário em flores incultas: o (des)velar das imagens poéticas em Luiza Amélia de Queiroz / Arissandra Andreia dos Santos. – São Luís (MA), 2024.
119p.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras) Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Josenildo Campos Brussio.

1. Imaginário. 2. Memória .3. Fenomenologia. 4. Imagens poéticas. 5.
Luiza Amélia. I. Título.

CDU: 82-1(81)

ARISSANDRA ANDREIA DOS SANTOS

**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO EM *FLORES INCULTAS*: O (DES)VELAR DAS
IMAGENS POÉTICAS EM LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito
para obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-
Graduação Stricto Sensu em Letras – Mestrado em
Letras.

Área de Concentração: Teoria literária

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Cultura

Orientador: Dr. Josenildo Campos Brussio

APROVADO(A) EM: 23/ 04 / 2024

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

JOSENILDO CAMPOS BRUSSIO

Data: 28/04/2024 21:33:02-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Josenildo Campos Brussio (Orientador)

Doutor em Psicologia Social (UERJ)

Universidade Estadual do Maranhão



Documento assinado digitalmente

ELIZETE ALBINA FERREIRA

Data: 23/04/2024 11:47:04-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira (Avaliadora Externa)

Doutora em Letras e Linguística na área de Estudos Literários (UFG)

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/GO)



Documento assinado digitalmente

SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS

Data: 28/04/2024 13:38:24-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (Avaliadora Interna)

Doutora em Estudos da Memória e suas interfaces com a Literatura (UFPE)

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

AGRADECIMENTOS

Desde a primeira palavra até o último ponto final, este trabalho é propósito de Deus. Nele eu me descobri como pesquisadora e como alguém que aprendeu a gostar da escrita acadêmica, além disso durante esse processo, aprendi a ter disciplina, pois tinha um motivo de ação muito claro, “entregar o melhor de mim”, somente assim eu acreditei que seria capaz de deixar o meu legado!

Primeiramente, agradeço “Àquele que é capaz de fazer infinitamente mais do que tudo o que pedimos ou pensamos, de acordo com o seu poder que atua em nós” (Efésios 3: 20). Assim é o senhor meu Deus, aquele que concedeu muito além do que eu pude imaginar ou pensar. Agradeço a ele por ter guiado, abençoado e protegido, além de ter me possibilitado sabedoria, pois, desde a primeira letra ao último ponto deste trabalho, Deus tem sido o meu porto seguro, aquele que segurou firme em minha mão e não me abandonou nos momentos difíceis em que, por vezes, me senti sozinha.

Cada palavra, bem como as reflexões realizadas nessa dissertação são dádivas de Deus, frutos de um trabalho árduo que envolve muita dedicação e carinho. Segundo o senhor nosso Deus, o seu jugo é suave e seu fardo é leve (Mateus 11: 29), sendo assim, desde o início entreguei-me ao meu divino criador com fé, e tudo se tornou mais leve, a escrita deste trabalho foi prazerosa e instigante.

Agradeço também ao meu querido orientador, professor Dr. Josenildo Campos Brussio, por ter me acolhido como sua orientanda, o que muito possibilitou o meu aprimoramento e o meu amadurecimento nessa pesquisa. Durante todo esse processo de escrita acadêmica, meu orientador esteve o tempo todo me apoiando, incentivando, aconselhando e puxando a minha orelha nos momentos que foram necessários. Ao professor Josenildo, meu muito obrigado pela dedicação, carinho e por sempre me receber com um sorriso no rosto, sua maneira de ser é contagiante, fez com que esse processo de escrita fosse dinâmico e leve.

Aos meus queridos pais, Andreia e Walter, sou grata por sempre apoiarem as minhas decisões. Mesmo sendo dois agricultores semianalfabetos souberam me dar a melhor educação, àquela ligada aos princípios éticos e morais. Agradeço também às minhas queridas irmãs, Auridete e Auricélia, por sempre estarem ao meu lado. Também sou grata às minhas queridas amigas da turma de mestrado, Elaine, Andrea, Cinthia, Josilene, pela amizade e pelo apoio.

Gratidão às contribuições valiosas da banca composta pela querida professora Dra. Elizete Ferreira da PUC-Goiás e pela querida Professora Dra. Silvana Pantoja (UEMA/UESPI).

Gratidão a todos os professores e técnicos que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, que foram muito proveitosos para o aprimoramento e desenvolvimento dos meus conhecimentos científicos literários.

Agradeço também ao grupo de estudo GEPEMADEC pelo ambiente interativo e acolhedor, bem como as diversas trocas de conhecimentos, pois, os debates acadêmicos e a leitura compartilhadas de textos me possibilitam entender teorias, desenvolver minha oratória, construir relações produtivas com outros pesquisadores de outros campos do saber e principalmente me envolver com o debate científico, isso contribuiu muito para a escrita dessa dissertação e também para o meu desenvolvimento intelectual.

Gratidão à Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão – FAPEMA, por ter proporcionado auxílio financeiro para o desenvolvimento dessa pesquisa.

A todos os que contribuíram direta e indiretamente, meu muito obrigada!

*A mulher que toma a pena
Para em lira 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 à glória!...
Nem um dia na História
Fulgurar com distinção.*

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar as imagens poéticas presentes na produção literária de Luiza Amélia de Queiroz, na obra “Flores Incultas” (2015). Nessa perspectiva, averiguamos as imagens que constelam por meio do imaginário, visto que essa poética sentimental possui vestígios memorialísticos carregados de traços subjetivos, mas que foram construídos coletivamente. Quanto à metodologia, trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo-interpretativo, focando na análise de dez poemas selecionados para o *corpus*. *A priori*, buscamos identificar a maneira como o imaginário da autora é influenciado pelo contexto social no qual ela estava inserida. Diante disso, os poemas selecionados trazem temáticas variadas que traçam o perfil sentimental da autora, desde aqueles que envolvem os sentimentos telúricos da terra natal e da infância aos que perpassam a vida adulta, demonstrando a luta e a reflexão da mulher que manifesta uma postura transgressora, bem como aqueles que produzem um canto mais melancólico com o presságio da morte, isto é, aqueles produzidos na velhice. *A posteriori*, à luz da fenomenologia das imagens poéticas, buscamos adentrar no fenômeno da *imaginação criadora*, visto que, anterior ao manusear da pena, existiu o universo onírico, o devaneio e o sonho, instâncias que são perceptíveis no poetar da escritora. Para embasamento teórico nos respaldamos na noção de trajeto antropológico, preconizado por Durand (2019) e no epistemólogo Gaston Bachelard, em suas poéticas, do *devaneio* (2018) e do *espaço* (1998). Além disso, trabalhamos com a palavra poética, nesse contexto, somamos ao trabalho as concepções de Paz (1982) e Bosi (1977). Os resultados dessa pesquisa apontam que as condições imaginárias, memorialísticas e simbólicas são fortemente influenciadas pelos fatores socioculturais vivenciados pela autora, por isso, através do eu-lírico, podemos acessar e mapear uma série de imagens que evidenciam o (des)velar de uma constelação de imagens poéticas de cunho arquetipal, as quais as apresentamos divididas em cinco eixos no presente trabalho: a terra natal, a infância, a luta, as reflexões e o presságio da morte.

Palavras-Chave: Imaginário. Memória. Fenomenologia. Imagens poéticas. Luiza Amélia.

SUMÁRIO

1 AS FLORES EM PRELÚDIO, DE LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ.....	6
2 MEMÓRIAS DO PIONEIRISMO DA PRINCESA DA POESIA ROMÂNTICA.....	11
2.1 O revelar de uma poetisa no mundo das letras.....	11
2.2 Revisitando a fortuna crítica.....	18
2.3 O entrelace entre a memória e a poética sentimental de Queiroz	23
3. A FENOMENOLOGIA DAS IMAGENS POÉTICAS.....	29
3.1 Os símbolos que despertam o imaginário poético.....	32
3.2 Do manusear da pena ao poetar como fenômeno.....	39
3.3 A noção de percurso antropológico do imaginário.....	45
4 O (DES)VELAR DAS IMAGENS POÉTICAS NA PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO.....	56
4.1 A Terra natal: Os sentimentos telúricos.....	57
4.1.1 <i>Piracuruca</i>	57
4.1.2 <i>Minha terra</i>	63
4.2 Infância: a nostalgia de um sentimentalismo audaz.....	67
4.2.1 <i>Lembranças da infância</i>	68
4.2.2 <i>Efeitos da idade</i>	72
4.3 A luta: A voz que ecoa forte das entrelinhas da poesia Queirosiana.....	77
4.3.1 <i>A mulher</i>	77
4.3.2 <i>Não sou poeta</i>	84
4.4 Reflexões: A condição da mulher da submissão à transgressão.....	87
4.4.1 <i>Conselhos</i>	90
4.4.2 <i>Lira dormente</i>	97
4.5 O presságio da morte: O versejar de uma Lira melancólica.....	100
4.5.1 <i>Se eu morresse amanhã</i>	101
4.5.2 <i>Velhice e miséria</i>	107
5 O CREPÚSCULO DAS FLORES: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

1 AS FLORES EM PRELÚDIO DE LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ

O prelúdio é uma forma de introduzir uma obra maior, seja uma peça musical, acadêmica ou para anteceder a colocação de um tema. Aqui as *Flores Incultas* (2015), de Luiza Amélia de Queiroz, recebem um prelúdio como forma de principiar a análise das imagens poéticas que constelam em torno dos poemas selecionados para o *corpus*. Essa coletânea comporta mais de 100 poemas de épocas distintas da vida da autora, que podemos classificá-la até mesmo como um diário poético.

Diante disso, temos temáticas variadas que vão delinear o perfil sentimental da autora, desde aqueles poemas que envolvem os sentimentos telúricos da infância e da terra natal aos que demonstram o seu profundo incômodo com a condição reservada à mulher da sua época. Além disso, a sua lira passa a produzir um canto melancólico ao versejar sobre o prenúncio da velhice e da morte em alguns poemas mais fúnebres.

Ao preludiar o texto poético, já de início, trazemos algumas questões essenciais: 1 - não é do nosso interesse adentrar exclusivamente na superficialidade e materialidade do texto poético e 2 - muito menos nos concentrar unicamente nas condições socioeconômicas, históricas e culturais que nortearam a escrita da obra supracitada. Muito embora consideremos que todos esses fatores são imprescindíveis para formular a nossa análise, o interesse primordial reside em refletir sobre o que está para além da superficialidade do texto, ou seja, as nuances do imaginário poético.

Nessa perspectiva, adotamos a fenomenologia como método de investigação que possibilita o estudo do fenômeno imanente ao psiquismo e à percepção, para que possamos ultrapassar a leitura primeira e mergulhar nas camadas textuais mais profundas, com o propósito de adentrar nas intermitências de um valor axiológico e, com isso, acessar o imaginário da autora, para assim reconstruir as imagens poéticas oriundas da sua memória. Nesse quesito, colocamos as seguintes questões norteadoras:

- De que modo as imagens poéticas construídas por Luíza Amélia de Queiroz aparecem em sua poesia e constituem um imaginário feminino?
- Como o imaginário da autora influenciou a sua produção literária?
- Qual a ligação entre os fatores sociais do século XIX vivenciados pela autora piauiense com os temas esboçados em sua poetização?

- De que maneira podemos vislumbrar os vestígios memorialísticos deixados na escrita da poetisa?

O ato de imaginar carrega muitos símbolos e imagens que constelam, mas também é revolucionário por natureza. Observou-se que a autora delineia uma espécie de fuga da sua realidade, expressando, assim, em sua obra os desígnios de uma mulher do seu tempo que não aceitou a sua condição de submissão, bem como os obstáculos impostos pela sociedade patriarcal da sua época.

Como já supracitado, o nosso propósito é ir além de uma leitura sociocultural e histórica a partir do contexto que a obra e a autora estão inseridas, sem evidentemente desconsiderar esses fatores. Porém, pretendemos direcionar o foco dessa pesquisa para uma perspectiva fenomenológica a partir das nuances do imaginário poético da autora, destacando também os vestígios memorialísticos deixados em sua escrita. Com isso, lançamos mão dos seguintes objetivos a serem desenvolvidos:

OBJETIVO GERAL

Analisar as imagens poéticas sob um viés fenomenológico expresso na produção literária de Luiza Amélia de Queiroz em sua obra *Flores Incultas* (2015).

Objetivos específicos

- Averiguar as imagens poéticas produzidas na escrita da autora, mediante a memória poética e a escrita autobiográfica de teor sentimental;
- Criar um *corpus* de análise, a partir da seleção de poemas no livro supracitado, cujas temáticas versam sobre o imaginário poético, mas levando em consideração os vestígios memorialísticos;
- Identificar a maneira como o imaginário da autora é influenciado pelo contexto social no qual ela estava inserida;
- Categorizar as imagens poéticas na perspectiva temática dos poemas a partir de uma leitura das condições imaginárias, simbólicas e arquetípicas.

Partimos da perspectiva desses objetivos para efetivar a análise prática dos dez poemas selecionados da coletânea, a saber: 1- *Piracuruca* e *Minha terra*, que trazem à tona os temas relativos aos sentimentos telúricos da terra natal; 2- *Lembranças da infância* e *Efeitos da idade*, que carregam a nostalgia do sentimentalismo da infância; 3- *A mulher* e *Não sou poeta*, que marca a luta da autora pela ascensão social no mundo da escrita literária, entre outros espaços, diante da postura de uma mulher transgressora; 4- *Conselhos* e *Lira dormente* trazem as reflexões da autora, partindo da submissão à transgressão, pelo ato de empunhar a lira do conhecimento e se iluminar com o seu brilho vivaz; 5- *Se eu morresse amanhã* e *Velhice e miséria* marcam a época da velhice da autora, que por meio do seu eu-lírico é expresso o presságio da morte que torna o versejar da sua lira cada vez mais melancólica. Vale ressaltar que os poemas supracitados são analisados à luz da teoria do imaginário sob a ótica durandiana na obra *As Estruturas antropológicas do imaginário* (2019), mediante os símbolos presentes no regime diurno e noturno das imagens, visto com mais profundidade no terceiro capítulo.

Assim como todo poema tem uma circunstância de criação, elevamos nossa análise ao psiquismo da autora, isto é, as imagens oníricas alinhadas com as temáticas dos poemas acima citados. Assim, adotamos a análise teórica nas seguintes obras bachelardianas: *A poética do espaço* (1988) e *A poética do devaneio* (2018).

Adentramos em uma instância ainda pouco explorada – o imaginário. Esse ato de formar imagens poéticas repousa sobre a capacidade que o ser humano tem de formar imagens psíquicas e transpô-las para a materialidade textual. Essas imagens que constelam por meio da *imaginação criadora* são frutos tanto do imaginário quanto das condições culturais, históricas e sociais nas vivências da autora. Para isso, tomamos como base a noção de trajeto antropológico, teoria preconizada por Durand (2019) na obra já mencionada, haja vista que é importante frisar que consideramos pertinente nossa análise ao nível do imaginário, ou seja, a troca incessante realizada entre “o bio-psíquico” e o “cósmico social”.

Outro fator importante são as várias memórias subjetivas da autora carregadas de sentimentalismo, elas são imprescindíveis à formação da memória coletiva, haja vista que o conjunto das lembranças passadas são evocadas por meio dos eventos vividos dentro de uma sociedade. Seguindo esse pressuposto, tomamos como base a noção de memória coletiva de Halbwachs (2006), entre outros autores que discutem a memória.

Para tanto, este trabalho justifica-se pela necessidade de preencher algumas lacunas encontradas em pesquisas científicas anteriores em relação ao objeto de estudo selecionado. Nesse sentido, revisitamos a fortuna crítica, a fim de adentrarmos nas pesquisas elaboradas anteriormente, para assim mudar o enfoque daquilo que já foi realizado, com isso, visando

formar uma epistemologia de pesquisa focada no método fenomenológico a partir da perspectiva das imagens poéticas que suscitaram tessituras simbólicas de cunho arquetipal, bem como adentramos na noção de percurso antropológico do imaginário e no construto da memória. Diante disso, tais métodos de pesquisa empreendidos conferem um carácter de ineditismo a esta pesquisa científica, cujo objeto é literário.

Além disso, a escolha do objeto pesquisado, *Flores Incultas* (2015), deu-se pela subjetividade da pesquisadora, já que desde o primeiro contato com a poesia de Luiza Amélia de Queiroz o encantamento e a fruição surgiram mediante a leitura. A partir disso, objetivou-se realizar a análise de quatro poemas para a realização do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na graduação. Esse foi o ponto de partida, no entanto, observou-se a necessidade de ir mais além, por isso o intuito foi buscar aprofundamento teórico em relação ao objeto de estudos, sendo assim buscou-se no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) novas perspectivas de análise.

Diante disso, novos espaços foram galgados e conhecimentos agregados, sendo assim, por meio das leituras executadas tanto reclusa no espaço particular, quanto coletivas no Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC), assim como nas reuniões com o orientador, novas possibilidades de análises foram surgindo. Além disso, as disciplinas disponibilizadas pelo programa foram norteadoras, no sentido de orientar a escrita de artigos científicos e o contato com outras pesquisas e pesquisadores, isso suscitou no desenvolvimento acadêmico da pesquisadora que ampliou a visão para perspectivas teóricas e metodológicas de análise.

No primeiro capítulo, intitulado **MEMÓRIAS DO PIONEIRISMO DA PRINCESA DA POESIA ROMÂNTICA**, além dos aspectos relacionados a construção da memória coletiva fruto da reunião das suas memórias individuais, também adentramos nos aspectos biográficos relativos à vida e a obra da autora que se revelou ao mundo das letras. Pois é importante destacar que a princesa da poesia romântica no Piauí foi uma minoria entre as do seu gênero, por isso, analisamos a mulher que atuou na sociedade do seu tempo, construindo, assim, uma memória feminina que deixou vestígios. Revisitamos também, a fortuna crítica. Além disso, nos respaldamos em algumas pesquisas, desde artigos até dissertações de mestrado, que nos proporcionaram revisitar a fortuna crítica como forma de fazer uma leitura em torno do que já foi escrito sobre as *Flores Incultas* (2015).

No segundo capítulo, intitulado **A FENOMENOLOGIA DAS IMAGENS POÉTICAS**, concentramos a nossa análise nos pressupostos epistemológicos bachelardianos, bem como a noção de *inconsciente coletivo*, teoria preconizada por Jung (2022), além de uma

leitura sobre os símbolos criados pelo eu-lírico queirosiano permeado por uma gama de imagens. Nessa dimensão simbólica, vamos evidenciar as imagens arquetípicas simbólicas que despertam o imaginário presente na escrita poética da autora, sendo as principais delas as **flores**, a **lira** e a **pena**.

As **flores** são constantemente citadas em praticamente todos os poemas. Elas representam o sentimentalismo e a delicadeza da mulher, estando também ligadas ao movimento romântico, estética literária na qual a autora se insere. As flores quando murchas representam a tristeza e os sentimentos melancólicos, quando orvalhadas e vibrantes representam a plenitude e os sentimentos positivos.

Outrossim, a simbologia da **pena** carrega em si a liberdade expressiva da mulher letrada que assume a postura de escritora. Já a **lira** manifesta-se na poesia como um instrumento imaginário de cadência poética no qual a autora modula o seu canto. No referido capítulo também iremos adentrar no ato de manusear a pena e poetar como fenômeno, bem como o trajeto antropológico do imaginário, categorizando as imagens presentes no regime diurno e noturno.

No terceiro capítulo, intitulado **O (DES)VELAR DAS IMAGENS POÉTICAS NA PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO**, apresentamos a análise propriamente dita dos poemas selecionados, visto que pretendemos realizar um mergulho mais profundo na poética sentimental e imaginária da poetisa oitocentista; cujo enfoque é (des)velar a riqueza das imagens oriundas da sua criação poética, para isso realizamos uma organização temática dos poemas.

Portanto, consideramos que a autora por meio do seu eu-lírico faz uma conexão entre sentimento e pensamento, realidade e imaginário, devaneios e as lembranças pretéritas produzindo assim imagens poéticas simbólicas. Suas lembranças perpassam o universo onírico e a memória, criando assim o desejo de fugir da sua realidade, em uma espécie de escapismo para um mundo com imagens idealizadas.

O eu-lírico queirosiano manifesta uma voz que busca autonomia de pensamento e o desejo de protagonizar a própria vida, mesmo diante de omissões e restrições ao fazer literário feminino ocasionado pelos estreitos horizontes, isto é, mesmo inserida em meio a uma sociedade patriarcal do século XIX, ela tomou a posse da pena do conhecimento e poetizou. Então, para tanto, passemos ao mergulho poético desse universo onírico e imagético queirosiano.

2 MEMÓRIAS DO PIONEIRISMO DA PRINCESA DA POESIA ROMÂNTICA

*Minha infância, meus amores,
Nunca os hei de esquecer,
Sonho puro e vaporoso,
Que resume o meu viver!*
(Luiza Amélia de Queiroz)

O livro *Flores Incultas*, datado de 1875, comporta uma coletânea de poemas elaborados dentro da estética romântica no século XIX, época em que viveu Luiza Amélia de Queiroz. Essa compilação apresenta os aspectos relacionados à estrutura de um diário poético, no qual a escritora registra os acontecimentos subjetivos, bem como as experiências cotidianas mediante a forma como ela enxergou o mundo, estabelecendo uma linha tênue entre memórias e imagens idealizadas por meio os traços de subjetividade poética.

Essa subjetividade poética carrega traços autobiográficos da autora, perfazendo imagens poéticas que vão desde as camadas do inconsciente ao objeto consciente. A poesia é o ato de delinear em palavras os influxos da *imaginação criadora* (Bachelard, 2018). A maneira de pensar da poetisa é colocada em versos, transpondo um eu-lírico que expressa dentro do poema a essência das suas inquietações e inspirações, ou seja, aquilo que a retira do seu lugar comum de mulher reservada à esfera doméstica e a conduz a uma imersão no onirismo e, com isso, a sua chegada ao processo de concretização do seu pensamento-devaneio em materialidade textual.

Queiroz, a princesa da poesia romântica no Piauí, escreve uma poesia carregada de memórias individuais, mas construídas coletivamente através das suas vivências e experiências passadas que são evocadas no presente. Grosso modo, ao revelar-se no mundo das letras, a poetisa perfaz um lirismo cândido, simples, romântico, mas com acentuada carga sentimental e simbólica capaz de atizar a percepção, visto que se alinha a temática discutida no presente capítulo, bem como os aspectos biográficos da vida e obra da oitocentista Piauiense.

Além disso, é primordial revisitar a fortuna crítica, a fim de entendermos os aspectos teóricos que nortearam as pesquisas realizadas em torno de *Flores Incultas* e sua autora. A partir disso, delineamos outras estratégias de análise da obra supracitada, cujo enfoque será dado ao (des)velar do imaginário poético, isto é, um campo de imagens poéticas que permeia o ato de manusear a pena e poetar como fenômeno.

2.1 O revelar de uma poetisa no mundo das letras

Logrando êxito ao seu ingresso e pioneirismo no mundo das letras, Luiza Amélia de Queiroz Brandão, distinta poetisa romântica do século XIX, foi laureada como a princesa da poesia romântica do Piauí. O título honroso deu-se por meio seu fazer literário, favorecendo o reconhecimento da sua importância para a consolidação e inserção do seu gênero na escrita de autoria feminina e publicação em espaços intelectuais de prestígio na esfera pública, mediante uma sociedade fundada sob os rígidos pilares do patriarcalismo.

À primeira vista, essa estrutura patriarcal está imersa em uma ordem de representação que decorre de uma estrutura de dominação, haja vista que é um produto de uma dominação androcêntrica que marca uma divisão social e historicamente construída entre os sexos, cujos efeitos simbólicos os legitimam. Conforme aponta Bourdieu (2012), existem princípios que fundamentam a forma de dominação de ordem masculina nos âmbitos sociais, ou seja, nos espaços de interior e exterior, no ciclo do tempo ou nos instrumentos.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (Bourdieu, 2012, p. 18).

Toda essa construção é resultante dessa imensa máquina simbólica que é capaz de distinguir os lugares de pertencimento de ambos os sexos. Tudo isso ocasiona o que Bourdieu (2012) denominou de “violência simbólica”, isto é, uma forma de violência sem coação física, mas que é resultante de um processo de dominação hierárquica na primazia das condições entre a dominação e a submissão enquanto instrumentos de dominação social e cultural.

Estamos diante de uma questão de reprodução social do falocentrismo dominante e transcendental que incorpora esquemas de pensamentos preconcebidos nas relações de gênero. Nesse aspecto, a dominação masculina se alicerça em diversos aspectos, entre eles os espaços atribuídos ao gênero. Podemos considerar que ao homem era atribuída a atuação pública, enquanto a mulher ficava mais reservada à vida doméstica.

Nessa premissa, toda essa relação de dominação está bastante presente na poesia de Luiza Amélia, cujo imaginário expressa deliberadamente, nas camadas mais profundas, a experiência do social sobre a experiência da imaginação criadora que difunde todo um

semantismo de imagens simbólicas. Ao fazer isso, a poetisa passa por uma ruptura provocando uma mudança de paradigmas, pois mesmo estando numa situação de submissão, mediante as condições sociais que lhe eram impostas, ainda assim, consegue escapar desse viés de dominação simbólica ao mergulhar sua pena na tinta do conhecimento e expressar por meio da poesia as potencialidades do seu imaginário, entre as experiências vividas e as imagens criadas.

Nesse enfoque, Luíza Amélia de Queiroz foi considerada a primeira mulher, a que se tem registros literários e jornalísticos factuais, a assumir resolutamente o ofício de escritora. É importante frisar que a predominância de mulheres dedicadas ao ofício da escrita esporádica em periódicos, jornais e livros no século XIX, era uma tarefa revolucionária realizada por mulheres que tinham a ousadia de divulgar as suas ideias, pensamentos e emoções, tomando posse de um espaço de autoria, pois fica evidente que a pena e a tinta sempre foram um privilégio masculino, porém, Queiroz, enquanto mulher esclarecida e muito à frente do seu tempo, tomou conhecimento de que a mulher poderia ir muito além da esfera doméstica e ocupar posições de prestígio na esfera pública, principalmente, no que tange ao mundo das letras.

Por sua vez, sua poesia é a manifestação das suas inquietudes, uma poética do sentimento que alia as condições simbólicas do seu imaginário às condições sociais da mulher intrínseca ao contexto histórico-cultural que pertenceu. Nas entrelinhas da história do Brasil, em especial, no século XIX, o discurso feminino ficava à margem da sociedade. Nesse sentido, a participação da mulher na escrita literária era restrita, já que a obscuridade cultural atingia com mais força esse gênero. No entanto, com o advento do movimento romântico, algumas mulheres começaram a se destacar no mundo das letras, principalmente, aquelas de família abastada que tinham acesso à literatura romântica da época, como no caso da piauiense pioneira.

Todavia essa atuação feminina era tão significativa quanto um ato de reivindicação da liberdade de expressão, em um espaço cuja predominância era eminentemente masculina. O mundo das letras era norteador pelos ensejos do falocentrismo vigente. Nesse enfoque, ao homem era deliberado o espaço público, ou seja, a atuação profissional, a escrita, a política, os negócios e a economia, enquanto às mulheres era reservado o espaço doméstico, isto é, a educação dos filhos, marido e cuidado com o lar. No entanto, a princesa da poesia romântica, mesmo estando imersa na esfera doméstica, rompe com esses paradigmas, e com ousadia escreve literatura romântica, divulgando o seu trabalho por meio de publicações, assim como dialoga Silva e Mendes (2018, p. 4)

Algumas escritoras, com mais condições financeiras ou ousadia, romperam esse cronograma, publicando seus próprios romances, ao mesmo tempo que também contribuem para essas publicações eminentemente femininas. Nesse ponto, no Piauí são vistos os casos de Luíza Amélia de Queiroz, poetisa que reconfigura atualmente as análises sobre literatura piauiense.

A literata foi capaz de romper com esse cronograma, segundo as autoras, e com um pouco de ousadia e alguns recursos financeiros, a poetisa conseguiu publicar os seus textos, visto que com recursos próprios publicou *Flores Incultas* (1875) e *Georgina ou os efeitos do amor* (1893), além de alguns poemas avulsos em periódicos nacionais e internacionais.

Luiza Amélia foi uma presença feminina marcante na literatura piauiense. Patrona da cadeira nº 28 da Academia Piauiense de Letras (APL), recebeu tal homenagem honrosa em 1921, conforme aponta Brito (2015). A referida cadeira foi ocupada anteriormente por figuras ilustres masculinas, inaugurada por Elias de Oliveira e Silva, na sequência ocupada por José Vidal de Freitas e Manfredi Mendes de Cerqueira.

Logrando êxito, a sua atuação também ganhou reconhecimento em outras agremiações literárias, pois foi ocupante da cadeira nº 24 da Academia Parnaibana de Letras (APAL), pois passou boa parte da sua vida em Parnaíba, espaço onde sua obra foi escrita. Além disso, foi a primeira mulher a ocupar tal posição, sendo seus contemporâneos Carlos Oliveira Neto, seguido por Edméa Rego Pires Castro. Já na Academia de Letras de Sete Cidades (ALRESC), foi ocupante da cadeira nº 02, anteriormente ocupada por Luíz Gonzaga Brandão de Carvalho (Brito, 2015).

Luiza Amélia foi uma escritora notável. Freitas (2012) destaca que além das duas obras já supracitadas nas quais expressou todo o seu talento, também publicou várias poesias avulsas em jornais e periódicos nacionais e internacionais que somados podem dar um elevado volume. A cândida poetisa paraibana recebeu uma menção honrosa no jornal parnaibano *Polyanthea*¹. Tal homenagem à escritora traz em seu escopo uma crítica à emancipação da mulher mediante as diretrizes da sociedade daquela época. Nesta edição do jornal Parnaibano, a autora de *Flores Incultas* é considerada como a poetisa de alma ingênua e casta cujo lirismo espontâneo carregado de bucolismo manifesta a voz de uma mulher que por meio do seu eu-lírico manifesta o seu descontentamento ao dialogar sobre assuntos pertinentes à liberdade de expressão do seu gênero.

¹ A edição desse jornal que faz uma homenagem à Luiza Amélia de Queiroz foi escaneada e anexada nas últimas três últimas páginas da reedição do livro *Georgina e outros escritos inéditos*, publicada em 2018 pelos organizadores e também pesquisadores Algemira de Macêdo Mendes e Daniel Castelo Branco Ciarlini.

Além de Luíza Amélia, outras escritoras fizeram parte desse rol de literatas piauienses, assim, nomes como Francisca de Montenegro e Amélia Beviláqua começaram a despontar nas páginas de jornais e periódicos. Contemporânea da princesa da poesia romântica, Francisca de Montenegro teve seus textos publicados em Almanaque de Parnaíba e na revista pernambucana *Lyrio*. Vale destacar que a piauiense Amélia de Freitas Beviláqua era a redatora-chefe da revista *Lyrio*, ao lado de nomes como “Cândida Duarte de Barros (redatora-secretária), Edwiges de Sá Pereira, Maria Augusta Freire, Belmira Villarim, Adalgisa Duarte Ribeiro, Luiza Cintra Ramalho e Úrsula Garcia (redadoras)” (Nascimento, 2013).

Contemporânea de Amélia de Queiroz, Amélia de Freitas Beviláqua foi um nome importante para a inserção da escrita feminina no cenário da literatura piauiense e nacional. Mesmo oriundas de um contexto sócio-histórico desfavorável, elas foram mulheres letradas muito à frente do seu tempo, que ganharam vez e voz, mesmo estando no gineceu do lar. De acordo com suas possibilidades, foram agentes transformadoras ao promoverem ações, possibilitando, assim, a publicação e a divulgação de suas obras.

Nesse contexto, Beviláqua foi uma das responsáveis por “semear as primeiras sementes do *Lyrio*”. Em 05 de novembro de 1902 a revista foi fundada por um grupo de mulheres e era exclusivamente editada e dirigida por um público feminino. Sendo assim, elas abriram um importante espaço de participação feminina na sociedade letrada daquela época, já que o propósito da revista era justamente dar ênfase ao protagonismo feminino, em que muito é citado o nome de Luiza Amélia como distinta poetisa pioneira.

O nome de Luiza Amélia de Queiroz ganha as páginas de outras revistas e jornais nacionais e internacionais. Silva (2015) dialoga que a piauiense parnaibana teve efetiva participação na imprensa piauiense, publicando poemas no jornal *Telefone*, que circulou entre os anos de 1883 e 1889, e seus textos também foram publicados internacionalmente. O Almanaque Luso Brasileiro em Coimbra, Portugal, recebeu muitas das suas contribuições poéticas.

A poetisa, muito embora tenha conseguido materializar os seus pensamentos, anseios e memórias em forma de literatura, não teve uma educação superior, coisa que era inacessível às mulheres daquela época. Porém, dedicou-se com afinco à leitura de poetas românticos tão divulgados naquele período, tais como Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias.

Diante disso, com esforços próprios, Queiroz educou-se e foi autodidata. Conforme o biógrafo Clodoaldo Freitas, em sua obra *Vultos Piauienses: Apontamentos bibliográficos* (2012), a D. Amélia Queirós, no seu poetar, como ele costuma tratar em sua escrita, “dedicou-

se às letras, alimentando, como a casta vestal antiga, o sagrado fogo da poesia” (Freitas, 2012, p. 92).

Na concepção desse autor, Queiroz se destacou por ter se nutrido do “sagrado fogo da poesia” que fazia com que a sua alma cândida ficasse em êxtase. Ele argumenta sobre o talento e a perspicácia da escritora, mesmo que a sua educação não tenha passado das primeiras letras:

Apesar das deficiências da sua educação, que não passou dos primeiros rudimentos primários, a vocação a impeliu para o estudo com que ela pôde, pelo esforço de uma vontade de que só as grandes inteligências são capazes, ilustrar-se, elevar-se a um alto grau de instrução, suficiente para dar tão brilhante irradiação a seu estro (Freitas, 2012, p. 92).

O biógrafo discorre que a poética dela se elevou ao “alto degrau da instrução”, motivação suficiente para dar-lhe visibilidade no mundo das letras, no entanto, a inserção nesse cenário ainda não era bem-vista pela crítica literária. *A priori*, a atuação feminina nessa esfera, não foi excepcionalmente aceita e apoiada, mas embora tímidas, foram essenciais para que os seus nomes fossem lembrados, marcando assim o seu revelar no mundo das letras.

Nessa acepção, o estado do Piauí foi palco e público da poetisa Luiza Amélia de Queiroz, oitocentista, que representou o seu gênero na escrita literária. *A posteriori*, a atuação feminina introduziu uma gradual quebra de paradigmas, baseando-se na vagarosa compreensão que as mulheres linearmente poderiam atuar na escrita literária.

No tocante à recepção dos textos de autoria feminina, a crítica nem sempre foi de muita aceitação, mesmo dentro de um contexto de intelectuais nacionais que manifestaram terem pensamentos progressistas e defenderem a liberdade de expressão. Nesse ponto, é necessário considerar um fator primordial, as mulheres, ao longo da história de dominação e predominância de uma ordem falocêntrica masculina, em muitos aspectos deixaram de escrever literatura, porque não eram dadas condições materiais para isso, pois a mulher escritora no século XIX, além de não ter acesso à educação superior, também passava por uma sujeição intelectual causada por fatores sociais, culturais e principalmente econômicos.

Nessa premissa, esses fatores apontados acima foram basilares para obscurecer a atuação da mulher escritora. Nesse quesito, Virginia Woolf (2022), escritora e ensaísta do século XIX, a partir das anotações feitas em uma série de conferências proferidas para mulheres britânicas, abordou uma tese que traz para o cerne das discursões que para as mulheres escreverem ficção elas precisam ter “um teto todo seu”.

Essa tese traz um novo olhar voltado para a mulher e para a literatura, estabelecendo um posicionamento que defende a autonomia financeira feminina e um espaço de autoria, ou

seja, para a mulher escrever literatura, ela precisa ter de fato um teto que seja seu, nome atribuído ao ensaio publicado inicialmente em 1929. Nesse contexto, conforme aponta Woolf (2022), possuir isso significa dispor de autonomia financeira, por meio de uma renda que garanta às mulheres independência, além de um tempo próprio de escrita e um espaço, sem interrupções domésticas ou conjugais.

Woolf (2022) salienta que as mulheres, mesmo no século XIX, não eram incentivadas a serem escritoras, e aquelas que possuíam inclinação para arte enfrentavam as dificuldades materiais relacionadas à dependência financeira, além das tensões sociais, a ridicularização e, principalmente, a interiorização do seu gênero e do estilo de escrita, assim como argumenta Woolf (2022, p. 60).

É bastante evidente que mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteada, submetida a sermões e admoestada. Sua mente deve ter sofrido tensões, e sua vitalidade reduzida pela necessidade de opor-se a isso, de desmentir aquilo. Pois aí, mais uma vez, entramos no âmbito daquele complexo masculino muito interessante e obscuro que teve uma influência no movimento feminista, daquele desejo arraigado não tanto de que ela seja inferior, mas de que ele seja superior, o que o coloca, para onde quer que se olhe, não apenas na dianteira da arte, mas barrando também o caminho da política, mesmo quando, para ele próprio, o risco pareça infinitesimal e a suplicante pareça humilde e devota.

De acordo com as reflexões da ensaísta, fica evidente que “o complexo masculino”, seja na literatura, na política ou em diversos âmbitos sociais e econômicos, sempre buscou colocar o masculino como “superior”, aquele que ocupa o espaço do “exterior”, enquanto as mulheres ocupam o espaço do “interior”, assim como foi abordado por Bourdieu (2012).

No entanto, no tocante a isso, é importante frisar que as mulheres ao estarem reclusas ao espaço doméstico e envolvidas com atividades da vida privada, passavam a escrever literatura, mas numa perspectiva de “correspondências”, ou seja, cartas, diários, assim como aborda Jinzenji (2012, p. 369): “a escrita privada, a exemplo das correspondências familiares, era uma das poucas formas de participação no mundo da escrita realizada por mulheres, nas quais não havia restrições no século XIX”.

Além dessa prática de escrita por correspondência, muito utilizada pelo público feminino no século XIX, com o advento da imprensa, a escrita privada passou a ser mais pública, no sentido que, conforme aponta Jinzenji (2012), lentamente, no Brasil, começaram a surgir periódicos dirigidos e redigidos por mulheres, para que outras mulheres também tivessem a oportunidade de publicar seus textos literários.

Nessa premissa, é essencial considerar que o livro em análise, *Flores Incultas* (2015), ao possuir a estrutura de um diário poético, pode ser considerado como uma “escrita de correspondência”. Nesse diário, carregado de traços autobiográficos e emanações sentimentais, observa-se uma escrita subjetiva sobre si, mas em forma de correspondência, voltada para as mulheres da sua época. Além disso, Luiza Amélia teve muitos poemas publicados em periódicos e jornais da época, o que a levou a participar ativamente do cenário literário piauiense, fazendo com que ela alcançasse um certo prestígio no meio intelectual, sendo avaliadas criticamente por renomados escritores, críticos literários e jornalistas da época, como Herculano de Moraes e Clodoaldo de Freitas.

Esse último, faz uma análise da obra escrita pela piauiense, destacando que não é uma obra original. Segundo Freitas (2012, p. 95) “as *Flores Incultas* não são criações seladas pela originalidade nem encerram belezas próprias dos grandes artistas imortais (...) D. Luiza Amélia articula seus sentimentos, modelando pelos sentimentos alheios”. Para o biógrafo, Queiroz não apresentava uma obra contundente e selada pela autenticidade, cujo conteúdo do manuscrito era esboçado pelas inspirações de outros poetas românticos da sua época, muito embora alguns poemas tivessem de fato um viés intertextual com outros poetas do seu período. A sua obra de estreia apresentava características subjetivas e autenticamente genuínas.

No entanto, inferimos que o fato de *Flores Incultas* não ter sido considerada uma obra consagrada, presumimos, faz jus ao gênero da autora. Essa relação de desigualdade entre os gêneros também aconteceu com outra escritora piauiense, a já mencionada Amélia Beviláqua, piauiense contemporânea de Amélia de Queiroz, que muito distintamente se candidatou a Academia Brasileira de Letras, em 1930, à vaga deixada pelo acadêmico Alfredo Pujol (Mendes, 2006). A escritora não obteve êxito na sua tentativa, não pela qualidade da sua obra, mas sim pelo fato de ser mulher, assim como é destacado pela pesquisadora Algemira Mendes “seu nome foi rejeitado depois de acirrada polêmica interna a respeito do regimento, no qual prevaleceu a interpretação de que este só permitia a candidatura de escritores homens (Mendes, 2006, p. 164).

Mesmo que a crítica não as tenha recebido com cordialidade, de alguma forma a sua obra foi notada e manifesta muito mais do que uma mera imitação de outros poemas, pois é genuinamente capaz de produzir imagens poéticas. O enfoque da poética de Queiroz é o sentimentalismo que manifesta a escrita subjetiva que carrega traços autobiográficos em relação aos sujeitos sociais à sua volta, sempre trazendo temáticas românticas que exprimem as agruras de um eu-lírico idílico que manifestam as suas memórias passadas com expressão de saudade, melancolia, mas também de inquietude e reivindicação de participação feminina.

Essa dupla face ocorre porque a percepção é atizada e esse eu-poético que produz imagens que *constelam*² nas potências do imaginário da autora materializando em poesia todo seu “capital pensado” (Durand, 2019).

Imageticamente, os poemas de Queiroz podem transparecer uma relação de matéria e significação, o que Bosi (1996, p. 42) chamou de “campo imagético da significação” na formação do texto poético. O ato fundante da poesia configura-se como uma relação entre o pensamento e o sentimento, ou seja, o psíquico é transformado em manuscrito, sendo propriamente, materialização textual.

Por essa razão, concebemos a poesia como o delinear das palavras que se desenham pelo ato imaginativo do autor. Essa manifestação condensada da expressão verbal instaura novas realidades, pois as imagens são o sustentáculo das palavras poéticas (Bachelard, 1988). Cabe, então, ao leitor lançar um olhar que o retire das sombras e o conduza à luz, para que no processo de leitura ele possa acessar as imagens produzidas (Brussio, 2014). É imprescindível discorrer que a palavra poética remete à percepção sensorial entre as imagens e os sentimentos materializados em palavras.

Diante disso, para que a materialização da poesia aconteça, é essencial percorrer a vida e a obra, assim como os espaços que a autora perpassou. Queiroz nasceu numa cidadezinha interiorana chamada Piracuruca, a quem dedicou alguns dos seus versos mais saudosos e nostálgicos. Tal cidade localiza-se no interior do Piauí e, de fato, ainda existe na atualidade. Em consonância a isso, muito embora a poética da autora faça conexão entre sentimento e pensamento, realidade e imaginação, produzindo assim imagens poéticas e simbólicas, o espaço real é também um espaço de recordação carregado de memórias afetivas, há de se supor que foi nesse espaço que passou parte da sua infância.

Todavia, aludimos que a poetisa construiu memórias imaginárias sobre esse lugar que foi seu espaço primeiro, ao apontar nos primeiros versos do poema *Piracuruca* como “minha terra querida/ que amo sem conhecer” (Queiroz, 2015, p. 43). Conforme afirma Brito (2015, p. 241) “não são conhecidos registros documentais que atestam o tempo em que a futura poetisa permanece em sua terra natal”.

Diante disso, a filha do casal piracuruquense, Vitalina Luiza de Queiroz e Manuel Eduardo Queiroz, de quem herdou o sobrenome, por meio da sua imaginação criadora,

² A constelação de imagens consiste, segundo afirma Brussio (2014), em um reagrupamento de símbolos convergentes dentro de um plano arquetipal por meio de estruturas isomórficas.

materializou em suas construções poéticas os espaços simbólicos que são percebidos por aqueles que recebem e ressignificam os espaços poéticos presentes em sua obra.

É muito provável que alguns dos cidadãos piracuruquenses, ao transitarem pelo espaço da cidade, em especial, a rua que recebeu o seu nome, ainda reflitam sobre a vida e a obra da ilustre poetisa, bem como o que ela representou para a cidade, mesmo que na sua poesia ela expresse que não lembra e que de fato também não existam fontes documentais que comprovem o período em que ela habitou em Piracuruca. No entanto, foi nessa cidade que passou parte da sua infância, por isso, com versos saudosistas, materializou a cidade em alguns dos seus poemas.

Parnaíba, localizada no litoral piauiense, foi de fato o espaço em que a poetisa passou boa parte da sua vida, tanto pelas melhores condições socioeconômicas quanto pelo matrimônio. Para a historiadora Teresinha Queiroz: “Parnaíba na segunda metade do século XIX era seguramente um lugar de intercâmbios literários e culturais” (Queiroz, 2015, p. 281). Foi nesse espaço que Luiza Amélia vivenciou com mais tenacidade esse contexto, enquanto mulher pertencente a uma elite socioeconômica que transitava entre uma economia rural e urbana; nesse caso, além da notória relação entre famílias da elite parnaibana, também existia um ambiente propício para a consolidação do intercâmbio literário.

Esse cenário atraiu intelectuais e comerciantes, em virtude das trocas culturais fortemente intensificadas pelo fluxo comercial, incluindo também a circulação de jornais, revistas e almanaques. O influxo de informações e o surgimento da imprensa fizeram com que Amélia de Queiroz fizesse dessas possibilidades um meio de divulgação das suas poesias. Em face disso, é possível imaginar que para uma mulher da elite, casada com rico comerciante, sem filhos, e letrada à época, a reclusão no espaço do lar poderia parecer-lhe tediosa.

Porém, a autora, por esses e outros motivos, é levada a colocar no papel seus devaneios e percepções sobre o mundo à sua volta, não se limitando às imposições sociais sofridas pela grande maioria de mulheres de sua época. No tocante à esfera conjugal e mediante os preceitos da moral e dos bons costumes, aliando isso aos preceitos contextuais da sociedade provinciana a qual fez parte, era uma mulher proveniente de uma classe abastada que encontrou no matrimônio o modelo de felicidade conjugal.

É importante destacar que a sua vida pessoal também influenciou em sua produção intelectual, visto que muitas das suas poesias são dedicadas a familiares, amigos próximos e ao marido, mas também ressalta a solidão pelas constantes viagens deste, além das frequentes infidelidades conjugais. Seu primeiro cônjuge, Pedro José Nunes, com quem casou-se em 1859, foi um comerciante que transitou neste cenário de transformações socioeconômicas

parnaibanas, contexto que proporcionou uma certa dinâmica nas trocas intelectuais. Ao ter ficado viúva, a poetisa perfaz novas núpcias com Benedito Rodrigues Medeira Brandão, a quem atribui o incentivo para o término do livro *Georgina ou os efeitos do amor* (1893).

A oitocentista foi pioneira ao tomar para si um espaço de autoria, pois o ato de tomar a posse da pena do conhecimento, a fim de colocar no papel as nuances do seu imaginário foi uma forma de romper com os grilhões que aprisionam a sua mente da liberdade de poetizar. Sua postura e seu pioneirismo abriram importante caminho, que marcou o revelar de uma poetisa no mundo das letras, mediante às condições socioeconômicas e culturais da sua época e o fenômeno poético que atravessa a sua escrita.

Diante disso, é necessário destacar o que de fato é a escrita e a autoria de cunho feminino. No tocante a isso, em seu célebre ensaio “O que é escrita feminina?”, Castello Branco (1991) traz algumas considerações teóricas sobre essa modalidade de escrita. Com efeito, a sua principal tese é uma indagação: “escrita tem sexo?”. Na sua concepção, é basilar considerar que por trás de todo texto existe um autor que marca presença. No entanto, ao lermos um texto cuja autoria é feminina, vamos sempre esbarrar em um corpo ali exposto, ou seja, o narrador, no caso do romance; ou eu-lírico, no caso da poesia, e esse ser metafísico vai nos dizer que a escrita ultrapassa tudo isso. Sendo assim, “qualquer escrita fala mais do que pretende ou do que pensa está falando” (Branco, 1991, p. 16).

Nesse contexto, a escrita literária é uma estética que vai muito além do seu escritor, ultrapassando essa herança depreendida pelo autor. Contudo, o termo “escrita feminina” imprime uma categoria de autoria relacionada à mulher e sua subjetividade. Para além da escrita, o termo feminino formula uma teoria crítica acerca da participação da mulher na história e na cultura; mesmo assim, o público feminino por muito tempo tem ocupado uma posição à margem e tem sido deixado de fora da historiografia literária.

Nesse cenário, a inserção da escrita de autoria feminina foi cada vez mais lenta e árdua, mas ao mesmo tempo foi uma forma de ultrapassar, não somente as bordas, mas para além das margens da condição de mulher recatada e reservada ao lar, rompendo com os grilhões que aprisionam mente e corpo. Já que nos permitimos essas colocações, ao nos depararmos com os textos de autoria feminina, percebemos uma clara emancipação de um “eu” feminino que traz um discurso atravessado pelo corpo, e não estamos falando aqui unicamente de um ser biológico do sexo feminino que vive, ama, sofre, posiciona-se, escreve seus pensamentos ou morre, mas sim do ato de escrita que vai muito além de uma existência física, pois a obra ultrapassa o autor.

Nesse sentido, a escrita de Luiza Amélia de Queiroz a ultrapassou e possibilitou ser analisada teoricamente séculos depois. Portanto, vale ressaltar que a escritora piauiense nasceu em 26 de setembro de 1838 em uma cidade interiorana no Estado do Piauí, a já supracitada Piracuruca, e faleceu em Parnaíba em 12 de novembro de 1898, deixando a sua vida e obra como legado.

2.2 Revisitando a fortuna crítica

A primeira publicação de *Flores Incultas* ocorreu em 1875, no entanto, podemos contar com uma reedição mais recente, essa realizada em 2015 pela Academia Piauiense de Letras (APL). Nesse sentido, é pertinente dialogar que essa edição reúne mais de 100 poemas românticos com temáticas variadas, fato esse que nos levou a fazer uma categorização temática dos poemas analisados no *corpus* desta pesquisa.

Vale ressaltar que todos os poemas são datados, dando a entender que é uma compilação não linear, contando com poemas de várias épocas da vida da autora. Alguns deles acompanhados por dedicatórias a familiares e amigos, deixando claro para nós leitores que a poetisa, além de escrever sobre si, também manifestava em palavras a percepção sobre os outros, por meio de imagens, memórias poéticas e devaneios.

Além dos poemas, a coletânea contém uma seção dedicada à fortuna crítica. Nesse aspecto, alguns pesquisadores retratam em seus ensaios algumas percepções teóricas dedicadas à vida e obra de Luiza Amélia de Queiroz. Entre esses ensaístas destaca-se a própria organizadora, a Professora Dra. Teresinha Queiroz, que também se dedica a pesquisar sobre Luiza Amélia. Mediante o exposto, é importante frisar que a recente publicação de *Flores Incultas* favoreceu a produção de recentes pesquisas, sendo a maioria delas produzidas entre 2015 até o presente momento, valendo destacar que essas pesquisas só foram possíveis devido ao resgate e à reedição da obra supracitada que serviu de norte a pesquisadores, bem como o público leitor de forma geral.

No aprofundamento sobre a vida e a obra da autora, esse estudo teve como ponto de partida a análise feita pelo biógrafo Clodoaldo Freitas em seu livro, *Vultos Piauienses: Apontamentos bibliográficos* (2012). Nele, temos um capítulo dedicado à autora, com algumas tessituras sobre o seu poetar, sua condição de mulher instruída mediante uma sociedade ainda androcêntrica e sexista, mas, principalmente, temos alguns fatos sobre a sua bibliografia.

Sobre isso, Freitas (2012) aborda que a distinta poetisa é um “vulto ilustre”, ele reconhece o seu talento como escritora e a sua virtude de mulher. Para o biógrafo, foi Luiza

Amélia a primeira Piauiense a se desvirar dos fetichismos e “vulgaridades do seu sexo”, tal autor consolida a sua visão falocêntrica de homem intelectual e conservador dos valores morais e os bons costumes reservados as senhoras da sua época, dialogando que nesse cenário eram poucas as que tinham a oportunidade de buscar proeminência intelectual.

Conforme a sua visão, era raro ver uma mulher escrevendo e publicando. Enfatiza também que a poetisa sempre viveu no gineceu do lar com todo o conforto que uma dama aristocrata da alta sociedade poderia ter. Pelo fato de ser virtuosa e sempre ter vivido em um ambiente familiar, ela não experimentou as experiências mundanas que um homem da sua época teria experimentado. Para Freitas (2012) sua poesia é cândida, suave e inocente, não tendo muita profundidade, pois o biógrafo justifica seu posicionamento discorrendo que a oitocentista “não tocou o pé delicado a ponta dos espinhos das urzes da existência [...] sua alma nunca se favoreceu em entusiasmos capazes de criações imortais. Os grandes artistas foram grandes desgraçados” (Freitas, 2012, p. 93).

Na sua análise, Freitas (2012) considerou os aspectos sociais, econômicos, culturais e históricos sobre a vida e obra da autora, a partir de um contexto de uma determinada época. É importante considerar que todos esses fatores são importantes, e inclusive aparecem com muita tenacidade na escrita poética queirosiana, principalmente, no que diz respeito à condição de submissão da mulher daquela época, bem como às reivindicações sobre a educação feminina e os espaços que as mulheres deveriam ocupar, pois se tivessem oportunidades igualitárias ocupariam lugares de prestígio social.

No entanto, Freitas (2012) não considerou os aspectos imaginários contidos na poesia da oitocentista. De fato, Luíza Amélia pode nunca ter experimentado paixões e experiências mundanas, mas sua poesia consolida um campo de imagens simbólicas que são frutos dos seus devaneios, preconizando o onirismo de uma psique que constrói imagens poéticas sobre o seu “eu” subjetivo e sobre os outros, conforme as condições sociais que a circundam.

Em uma leitura mais atual de *Flores Incultas*, a historiadora e pesquisadora Teresinha Mesquita Queiroz (2015), ao se debruçar sobre a obra de Luíza Amélia de Queiroz, dá indícios de que a literatura de autoria da poetisa parnaibana possui as dimensões do universo poético que consolida temas, cujas estruturas são sentimentais. Essa poética do sentimento é orientada pela densidade de uma escrita cujos elementos construtivos são imaginativos, mas ao mesmo tempo se fundamentam conforme o ambiente social que a autora estava inserida.

Essa construção imagética é mediada pelas relações e interações pessoais e sociais ora de maneira mais intensa, ora mais sutil, uma vez que todo este entrelace forma uma teia de relações sentimentais, pois sua poesia está ligada ao “âmbito das relações pessoais, familiares,

afetivas, de amizade de proteção e, muitas vezes, de desconforto e desassossego” (Queiroz, 2015, p. 273).

Diante disso, observamos que muitas das poesias são dedicadas a familiares, mediante os sentimentos que esses sujeitos provocaram na escritora, no poema *Dedicatória* (p. 15-16), dedicado ao pai, o Sr Manoel Eduardo de Queiroz, a poetisa debruça-se sobre uma memória passada que traz consigo a rememoração da ternura e proteção dando significado à memória da infância, nesse lar calmo e singelo que foi a casa paterna.

A sua pena deixa transparecer o sentimentalismo do aconchego materno, como por exemplo, no poema *Minha mãe* (p. 19-22), sua lira verseja um canto saudosista de dor, ocasionada pela perda da mãe. A temática da morte apresenta-se com muita tenacidade ao evocar as lembranças pretéritas da ternura materna que ficou com inexorável súplica entre os sentimentos de amor e saudade. Além da construção poética em torno da lembrança paterna e materna, outros entes da família, tais como as irmãs, marido e os amigos próximos, aparecem na cândida poesia da autora piauiense, que mediante a sua poética sentimental evoca imagens memorialísticas.

Sobre isso, a pesquisa de Reis (2018) dialoga sobre os *desdobramentos da memória em Flores Incultas*. Tal pesquisador orienta o seu trabalho sob um viés memorialístico, mediante o processo de recordação das imagens-lembranças do sujeito lírico que evoca memórias pretéritas por meio da percepção de sensações e sentimentos que estão direcionadas ao passado, mas são percebidas no presente, por imagens memorialísticas que ora são subjetivas ora coletivas, carregadas de saudade e dor.

Nesse aspecto, o desdobramento da memória é analisado na perspectiva da “imagem, corpo e memória”, haja vista que o autor alinha a sua pesquisa por meio de um movimento dialético entre corpo e percepção, com elementos que consolidam a memória enquanto “guardião dos efeitos coletivos”, isto é, a memória individual está sempre ligada à memória coletiva.

Em consonância com o exposto, o desdobramento da memória está vinculado às cenas pretéritas nas quais propiciam o revelar da memória contida na poesia, mecanismo pelo qual Luíza Amélia revisita o seu passado, trazendo à tona as suas imagens-lembranças que são recordações engendradas pela vivências e experiências dentro do seu ciclo social, possibilitando a capacidade subjetiva de imaginar fatos vividos trazidos pela rememoração. Tudo isso ganha uma dimensão simbólica de modo que essas cenas pretéritas atenuam a vivacidade ao evocar o passado, preponderantemente relacionando-o ao momento presente, pois para entender o presente é primordial retomar o passado vivido.

Além das colocações realizadas por Reis (2018), registra-se também a dissertação de mestrado intitulada *A poética de Luíza Amélia de Queiroz: Rastros da memória* escrita por Silva (2015). A pesquisa, ao tratar da memória, focaliza em realizar o resgate e a ressignificação da mulher na literatura, principalmente, na Literatura Piauiense.

Nessa perspectiva, trabalha-se com a escrita de autoria feminina cujo enfoque é dado ao protagonismo de Luíza Amélia, que ao construir sua identidade, configura um movimento dialético entre a mulher, que ora é transgressora, ora é submissa. A partir disso, a pesquisadora considera nos rastros da memória a representação da mulher conforme as limitações do século XIX, no que tange à escrita de autoria feminina, visando estabelecer uma conexão entre o aspecto cultural e o contexto sociopolítico no qual a obra *Flores Incultas* foi escrita.

A fim de compreender quem foi Luíza Amélia e o que a sua poesia representou no cenário da literatura piauiense do século XIX, em sua dissertação, Silva (2015) considerou alguns aspectos teóricos. Diante disso, *a priori*, ela considera a trajetória bibliográfica, isto é, sua vida e obra, com o propósito de apresentar aos seus leitores quem foi e qual estilo da escrita de Luíza Amélia de Queiroz, já que a pesquisadora apresenta as matrizes nacionalistas na sua poesia, principalmente, as influências da primeira geração do Romantismo.

A posteriori, abordam-se os aspectos relativos à educação feminina e participação da poetisa na imprensa, tanto nacional, quanto internacional, sob o viés de inserção da mulher em um cenário de publicação, atenuando, assim, uma imprensa feminina por meio de um movimento social, mas dentro de um contexto histórico. Ademais, ao discorrer sobre a memória e a escrita feminina, Silva (2015) vai discorrer sobre a imagem apresentada pelo eu-poético que ora assume uma postura transgressora, que não aceita passivamente a sua condição social; ora uma postura submissa, que aceita com passividade a sua condição e, com isso, retrata as suas marcas subjetivas.

Ademais, Rocha (2007) traz em seu trabalho a visão de uma historiadora sobre os *Lugares, saber e poder: apropriação feminina sobre as práticas discursivas entre 1875-1950*. Nesta dissertação, a autora discorre que o universo da escrita literária e da publicação era um espaço socialmente inscrito no domínio masculino. No entanto, esse cenário começa a mudar a partir do momento que a mulher começa a participar ativamente do processo de leitura, escrita literária e publicação, por isso levamos em consideração alguns aspectos relativos a uma transformação social pela inserção feminina neste contexto, passando, assim, a modificar as cartografias literárias e, desse modo, apropriando-se de espaços de saber e poder.

O ingresso feminino na produção literária marca uma ruptura frente ao poder do patriarcalismo vigente. De acordo com o exposto, Rocha (2007) dialoga sobre o *Ingresso*

feminino nas cartografias literárias e traz à discussão o poder da escrita de autoria feminina. Nesse sentido, aponta o pioneirismo de Luíza Amélia de Queiroz, mediante o rol das escritoras que fizeram parte da literatura piauiense. Para tanto, a pesquisadora cita a poetisa como aquela que foi capaz de assumir uma postura de mulher transgressora em uma sociedade androcêntrica que ainda considerava inadequada a prática literária a um público feminino.

Para Rocha (2007), a poesia de Queiroz ganha a dimensão de denúncia social, reivindicando espaços de participação feminina, todavia esse processo marcava um movimento que oscilava entre os avanços, isto é, o reconhecimento da mulher enquanto intelectual e os recuos vinculados ao espaço doméstico pelos papéis desempenhados dentro de um modelo tradicional de esposa e mãe.

Incisivamente, esses aspectos estão vinculados à instrução feminina que beira esses papéis desempenhados por mulheres, cuja atuação visava ir muito além do espaço do doméstico, passando por um processo de mudança de paradigmas, o que aconteceu com a poetisa oitocentista, tendo em vista que sua situação financeira favoreceu a aquisição de livros clássicos, bem como o custo das publicações dos seus livros, coisa que fez com recurso próprios, dando-lhe a possibilidade de dinamizar e se apropriar de perspectivas educacionais.

Consideramos que *Flores Incultas*, de fato, traz desdobramentos da memória que carrega em si imagens-lembranças, marcando também a postura de uma mulher transgressora que faz da sua poesia uma ferramenta de denúncia do restrito acesso das mulheres à instrução, sem mencionar que a sua poesia é uma poética do sentimento. Todavia, nos respaldamos no princípio de que podemos ir muito além de uma leitura dos fatores socioculturais e históricos mediante o contexto em que o a produção do livro está inserida.

Com isso, repousamos nos aspectos imaginários da obra, mediante uma análise fenomenológica das imagens poéticas realizada por meio de um trajeto antropológico sob a ótica durandiana no qual concede ao leitor a possibilidade de acessar uma constelação de imagens fruto de todo o “capital pensado do homo sapiens” (Durand, 2012). Por isso consideramos a obra de Queiroz como uma poética do imaginário, fruto de “inconsciente coletivo” (Jung, 2014), teoria que defende que nosso inconsciente está repleto de imagens primordiais de natureza arcaica, ou seja, de cunho arquetipal herdado pela ancestralidade.

Defendemos que existe um imbricamento entre o leitor e a obra, que por meio do processo de análise acesse o imaginário da autora e com sua percepção mais apurada dessas

imagens arcaicas. Visto que as imagens arquetípicas³, fruto do inconsciente de Queiroz, transmitida pelo eu-lírico, preconiza um mix de cenas e experiências subjetivas-sentimentais, por meio da releitura de imagens poéticas que marcam o entrelace entre os vestígios memorialísticos que também carregam traços autobiográficos

2.3 O entrelace entre a memória e a poética sentimental de Queiroz

A palavra poética tem a função criadora e transformadora ao desvelar as múltiplas facetas do imaginário, pois ela transparece imagens, sentimentos, emoções, devaneios, colocando em prática o diálogo entre a essência e as experiências daqueles que trabalham com o ato de manusear a pena do conhecimento e transformá-la em materialidade textual. A palavra poética é transcendental, visto que vai muito além do espaço, do autor e da época em que é criada.

Segundo Paz (1982), a criação poética é a expressão da linguagem, cujo signo linguístico opera sobre o ato de comunicação entre o poeta com seu mundo interior e o mundo exterior a partir de uma perspectiva social. Versejar é marcar o regresso das palavras; é ato de desenraizar os poemas das profundezas da linguagem. Esse movimento acontece em duas esferas antagônicas: por um lado o poema marca uma criação original e unificante; por outro, o povo ao recitá-lo, recria-o; em outras palavras, de um lado o poeta, do outro o leitor, duas instâncias que são opostas, mas complementares, pois os leitores são capazes de reviver os momentos de outra realidade, isto é, a realidade do escritor, e esse movimento cíclico de idas e voltas sustentam o ato criação e recriação poética.

Por natureza, a poesia é revolucionária. Ela é um convite à criação de imagens arquetípicas que constelam nas estruturas herdadas do nosso inconsciente coletivo (Jung, 2014), deflagrando também toda a atmosfera de onirismo nas imagens poéticas. Essa palavra opera sobre o estado sentimental, mas sem deixar de lado a esfera social em relação à percepção sobre a sociedade e sobre o meio que o escritor está inserido. Nessa perspectiva, Paz (1982, p. 15) traz algumas definições sobre a atividade poética:

A poesia é conhecimento, salvação, poder abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração,

³ Segundo Jung (2014), as imagens arquetípicas seriam os “resíduos arcaicos” que se manifestam na humanidade, em diferentes épocas e lugares. O conceito de imagens arquetípicas será discutido com maior profundidade no segundo capítulo dessa dissertação.

respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença [...]. Sublimação, compreensão, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes.

É imensurável o poder da palavra poética; é sentimento, mas ao mesmo tempo evoca memórias, também atua como revelação e recriação poética do mundo, compreendendo a expressão histórica das vivências do indivíduo inserido em dado contexto. Trabalhar essa palavra poética na perspectiva da memória é realizar o enlace entre a escrita de si, isto é, a percepção subjetiva da poetisa Luiza Amélia, com a construção de uma memória coletiva. Haja vista que quando as nossas impressões individuais na espera do “eu” passam pelo crivo do “outro”, as nossas memórias não são só nossas, elas são ressignificadas, pois nunca estamos sós. Para Halbwachs (2006) as nossas lembranças, mesmo sendo só nossas, são sempre lembradas por outros, apesar de tratar-se de um fato ou de um evento que só nós presenciamos.

A memória coletiva manifesta-se como um conjunto de lembranças passadas no qual são evocadas como forma de reconstruir eventos que foram vivenciados, dessa maneira ressaltamos que nosso passado é carregado de subjetividade, mas na perspectiva do que foi vivido em sociedade, pois a rememoração acontece sempre em relação à percepção sobre o outro. No entanto, a memória vai muito além das circunstâncias ou da duração de um grupo. Halbwachs (2006) vai dialogar que construímos imagens não somente pela força das circunstâncias no seio de um determinado grupo, pois a duração da memória não se limita somente a isso.

Então, mesmo não sabendo especificamente quando, com quem ou onde aconteceu determinado evento, somos capazes de rememorar as sensações, e é por isso que a memória está presente nas relações afetivas. O sentimento é o intensificador da memória à medida que eles são partilhados pelos membros de determinado grupo, e o sentimentalismo que é igualmente compartilhado contém uma forte carga memorativa; nesse aspecto, a rememoração reproduz imagens afetivas. Para Halbwachs (2006, p. 35).

Em sociedades de qualquer natureza que os homens formam entre si, quantas vezes não acontece que um deles deixe de ter uma ideia exata do lugar que ocupa no pensamento dos outros- de quantos mal-entendidos e desilusões tal diversidade de pontos de vista não será a fonte? Na ordem das relações afetivas, em que a imaginação desempenha, um ser humano que é muito amado e que ama moderadamente muitas vezes só se dá conta tarde demais ou talvez jamais se dê conta da importância que foi atribuída às suas menores ações, as suas palavras mais insignificantes. O que mais amou um dia recordará ao outro declarações e promessas, das quais este não guardou nenhuma lembrança.

Consoante ao exposto, o afeto faz com que as imagens vivenciadas sejam lembradas com uma carga sentimental maior, isso ocorre por meio da evocação memorialística das ações e relações do sujeito em relação ao outro e ao meio no qual está inserido. Nesse aspecto, Assman (2011) dialoga sobre o poder afetivo das imagens, cujo afeto desempenha um poder central na história da mnemotécnica e integra a “memória artificial” à “memória natural”. No tocante a isso, Assman (2011) preconiza o tratado mnemotécnico de *Ad Herennium*, no qual as imagens afetivas eram apoiadas por meio de mnemônicos.

Conforme essa visão, as imagens que eram fixadas na memória por mais tempo eram aquelas eminentemente afetivas, de acordo com a antiga técnica mnemônica, aliada a um experimento da psicologia cognitiva, que consiste basicamente em intensificar a força memorativa das imagens por meio de um experimento elaborado por psicólogos americanos. Nesse enfoque, dois grupos foram testados: enquanto um assistiu a uma apresentação de slides com apenas imagens, o outro recebeu as imagens associadas a histórias dramáticas (Assman, 2011).

O resultado desse experimento comprovou que o afeto intensifica a recordação de eventos pretéritos, pois enquanto o primeiro grupo recordava apenas parte desconexas das imagens, o segundo reteve a maior parte das imagens, porque foram afetados por elas, comprovando cientificamente que as recordações podem ser evocadas por meio do afeto (Assman, 2011).

Desde as sociedades antigas às modernas, desde a prática da mnemotécnica antiga aos experimentos psicológicos modernos, o poder da memória afetiva salta aos olhos. No mundo grego antigo, o afeto está entranhado na palavra poética, e a poesia transparece uma cadeia de sentimentos. É indubitável que o sentimento intensifica a memória, e esta por sua vez conserva o passado, remetendo-nos a um conjunto de funções psíquicas por meio do processo de aquisição do memorialístico que sempre esteve presente em várias sociedades e em diferentes épocas.

Antes da escrita, as sociedades mais antigas recorriam à memória, conforme aponta Le Goff (1990): a princípio existia a crença em certos mitos de origem a partir da perspectiva de uma crença coletiva no interior de um determinado grupo social. Estes mitos de origem exprimiam uma forte ligação à magia religiosa e seus símbolos. Consoante o exposto, vale destacar que no mundo antigo os gregos de uma linhagem mais arcaica fizeram da memória uma deusa, conhecida como *mnemosine*.

Le Goff (1990, p. 378) preconiza que essa deusa “lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus feitos, presidindo a poesia lírica”. A deusa opera sobre a lembrança e o

esquecimento, pois para lembrar de um feito heroico é preciso esquecê-lo e reconstruí-lo por meio da rememoração. Nesse aspecto, os poetas são atravessados por memórias, por isso o ato de versar significa lembrar. *Mnemosine* atua como a guardiã do passado, revelando aos poetas os mistérios que consagram à memória, assim, a palavra poética carrega os feitos heroicos dos antepassados que são repassados oralmente de geração em geração.

As narrativas orais partem da experiência por meio da rememoração do vivido. Assim, para Bosi (2003), os depoimentos orais dos sujeitos sedimentam a memória. Nesse sentido, o sujeito *mnêmico* não é aquele que apenas lembra uma ou outra imagem, ele evoca esse conteúdo das suas vivências. Quando isso acontece, estamos diante de um narrador oral memorialista que revive imagens do passado.

É nesse ponto que a temporalidade reside, pois o conjunto das nossas lembranças antigas se conecta com a percepção das impressões presentes. Sendo assim Bosi (2003) traz dois termos que se complementam, a narrativa e a oralidade, “ambas se desenvolvem no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando na própria voz o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente” (Bosi, 2003, p. 45).

Com grande força subjetiva o eu-lírico presente na poesia de Luísa Amélia de Queiroz rememora uma imagem de suas lembranças, associadas às percepções do momento presente que ela vivenciou, desencadeando experiências de uma escrita de autoria feminina.

Castelo Branco (1991) discorre que a escrita feminina vai muito além de uma designação de gênero. Na sua concepção é basilar ao considerar que não se pode designar o feminino como meramente uma conotação sexual da escrita, mas apenas como uma terminologia que designa a expressão além-sexual, isto é, ultrapassa a perspectiva sexualizante da escrita.

Por outro lado, quando lemos um texto de autoria feminina nos deparamos com temáticas relativas à condição da mulher escritora, respaldada numa escrita de si, da sua subjetividade, sentimentos, o corpo, a infância, relações familiares e o lar, focalizando no mundo interior o eu, cuja preferência eram os gêneros memorialísticos e autobiográficos. As mulheres dedicavam-se a esse gênero memorialístico autobiográfico porque “historicamente confinadas no universo do lar, ao interior da casa, elas teriam encontrado nesse tipo de escrita o vínculo ideal para a expressão da sua vida íntima, seus desejos e suas fantasias” (Castelo Branco, 1991, p. 30).

As mulheres do século XIX, assim como Luíza Amélia, por não frequentarem a vida pública, os negócios, a vida acadêmica, fazem pouca referência ao mundo exterior ao eu. É uma escrita que fala sobre si, o núcleo familiar e as suas experiências e anseios. A poetisa,

nessa acepção, aproxima a memória da escrita de si, assim pode-se dizer que o processo memorialístico não é apenas um olhar para o passado, a fim de preencher lacunas, mas é um processo de criar lacunas como forma de resgatar no presente uma memória vivida.

Conforme aponta Castelo Branco (1991) existe uma linha bastante tênue entre o feminino e a memória, tal relação de afinidade foi chamada de “desmemória”, ao recorrer à figura mítica de Penélope. Castelo Branco (1991) preconiza que essa figura é a representação de uma guardiã fiel da memória, o seu gesto de tecer durante o dia e destecer a noite à espera do marido Ulisses, determina a imagem feminina que preserva a memória.

A escrita de Queiroz remete a devaneios poéticos, mas também a temas sociais. Conforme aponta Ciarlini (2015), os versos da poetisa de alguma forma parecem antecipar o idealismo e as denúncias de cunho feminista que só viriam anos depois no advento das ondas dos movimentos feministas. Todavia, muito se pode afirmar que a escrita de autoria feminina proveniente da pena de Queiroz relaciona-se com a memória a partir de um caráter nostálgico, resultante da retomada do passado, cujo propósito é resgatar os vestígios memorialísticos provenientes das experiências vividas.

Retomando a perspectiva mitológica, Castelo Branco (1991) preconiza que a deusa da memória tem a capacidade não somente de recuperar o passado, mas também operar através do esquecimento e da recordação. É necessário compreender que para reconstruir uma memória é necessário esquecê-la; então, a partir disso, temos a capacidade de construirmos as lembranças por meio de sensações, sentimentos e emoções que nos afetam. Existe uma estreita relação entre o rio do esquecimento, *Lethe*, e a deusa da memória, *mnemosine*, sendo duas forças antagônicas que participam do processo de rememoração.

Vale ressaltar que esse processo não deve ser visto apenas como aquele que preenche as lacunas do esquecimento, mas sim aquele que tem a capacidade de deixar as suas próprias lacunas. Diante disso, é basilar beber da fonte do esquecimento para reconstruir as imagens poéticas que são lembranças enraizadas do inconsciente coletivo, com ênfase no tecer e destecer dessa teia textual, que é o que Castelo Branco (1991) chamou de “desmemória feminina”.

Para tanto, após a exposição de alguns aspectos teóricos importantes que dialogaram com a vida e obra Luíza Amélia de Queirós, a sua fortuna crítica, a luta feminista de sua poesia, suas memórias carregadas de sentimentos, logo a seguir, no próximo capítulo passemos a refletir sobre outros elementos teóricos presentes em sua poesia, tal como as imagens poéticas, os arquétipos e o imaginário.

3 A FENOMENOLOGIA DAS IMAGENS POÉTICAS

*O olho vê, a lembrança revê,
e a imaginação transvê...
É preciso transver o mundo
(Manoel de Barros)*

Bachelard (1993) traz um pensamento epistemológico em relação à fenomenologia das imagens poéticas, desencadeando os fenômenos da “imaginação criadora” do poeta que repercute no interior psíquico do ser, perpassando pelo onirismo. Para o fenomenólogo, as imagens poéticas são emanções psíquicas, já que elas existem muito antes do pensamento “uma simples imagem, não deixa de ser uma grande repercussão psíquica” (Bachelard, 1993, p. 3).

A palavra do poeta fala, ultrapassando a sua origem e a sua autoria, a palavra oferecida por esse é para o fenomenólogo um fenômeno da imaginação pura, dissonante no sentido de reviver os sofrimentos e as memórias do poeta na perspectiva de um agrupamento de múltiplas imagens associadas à cultura e ao ideal literário de cada autor em seu tempo. É sem dúvida o fenomenólogo que encara os processos de formação das imagens mais profundas oniricamente e prepara-se para “viver o não-vivido, abrir-se para uma abertura de linguagem” (Bachelard, 1993, p. 14). Por meio da fenomenologia é possível acessar esses conteúdos latentes disponíveis no plano simbólico da linguagem, é possível emergir nestes vestígios do não-vivido e experienciá-los como uma porta que se abre pelas projeções do inconsciente do poeta.

Em sua obra *A poética do espaço* (1993), Bachelard traz um verdadeiro tratado fenomenológico sobre as imagens preconizadas através dos espaços da casa, seja nas superfícies mais lúgubres e recônditas, tais como o porão e o sótão, seja nos esconderijos que guardam a intimidade, tais como a gaveta, o cofre ou armários, desde aqueles mais aconchegantes, como o canto, o ninho e a concha.

É importante frisar que o trabalho com a imaginação poética é uma ruptura de paradigmas, uma problemática que configura uma forma de romper com os hábitos de

pesquisas filosóficas, cujo enfoque é o racionalismo ativo. A proposta é trabalhar com a filosofia da poesia, isto é, a construção imagética que realça o psiquismo. Ao contrário do que pressupõem as pesquisas sob a reflexão filosófica com uma vertente cultural e histórica, a imagem poética, de súbito, configura um campo de ideias capazes de relacionar a criação poética com as instâncias das imagens arquetípicas adormecidas no inconsciente.

As imagens arquetípicas são inerentes à psique humana, já que são primordiais e simbólicas e sempre presentes no inconsciente coletivo do *homo sapiens*, em todos os tempos e em todos os lugares, por isso são padrões universais de comportamento arquetipal. Visto que essa noção deriva do fato de que o inconsciente é herdado dos nossos ancestrais e fortemente vinculado à noção de “imaginação ativa”, ou seja, fantasias inconscientes que advêm de fontes oníricas cuja tendência natural é influenciar o estado consciente da mente (Jung, 2014).

Esse processo de imaginação ativa vem à tona à medida que o processo de criação poética acontece por meio da imaginação criadora, conectando a essência da casa íntima, isto é, o universo interior com o mundo exterior. Assim, como todo problema de natureza filosófica, a imagem poética precisa ser fomentada por um campo de valor axiológico que a consolide. Estamos falando da fenomenologia, superficialmente conceituando-a como o estudo do fenômeno interligado à imagem poética. Esse fenômeno acontece quando a imagem adormecida emerge do inconsciente e passa para a camada consciente, envolvendo os sentimentos e emoções que transparecem em forma de palavra (Bachelard, 1993).

Nesse sentido, a imagem poética é anterior ao pensamento, ou seja, muito antes da materialização do poema, o poeta agrupa múltiplas imagens e deixa transparecer por meio delas suas felicidades, sofrimentos, em um misto de sentimentos que despertam o imaginário. A poesia transcende sentimentos e repousa no imaginário poético, por isso, a imagem repercute à medida que desperta a percepção do leitor. Mas quando elas atingem as profundezas das camadas do imaginário elas são repercussões sentimentais, que nos fazem recordar das nuances que vivenciamos no passado. Em outras palavras, é possível dizer que a leitura do poema nos oferece o ato de recriação das imagens. Assim, o poema enquanto fenômeno, compartilha da possibilidade de apresentar imagens arquetípicas.

É importante frisar que a fenomenologia, *a priori*, foi um método filosófico criado por Edmund Husserl (1907). Esse método de investigação possibilita o estudo do fenômeno imanente ao psiquismo e a percepção, para que possamos ultrapassar a leitura primeira e mergulhar nas camadas textuais mais profundas, com o propósito de adentrar nas intermitências de um valor axiológico e, com isso, cessar o imaginário, para assim reconstruir as imagens poéticas.

A posteriori, essa maneira de analisar a poesia de Queiroz, por meio da interpretação desse fenômeno, concebe a percepção do objeto, não como um objeto em si mesmo, mas como fenômeno da consciência do autor, no duplo, consciência e aparência, cujo objeto analisado, ou seja, o objeto poético, o eu-lírico, projeta imagens que consolidam a essência dos seus pensamentos materializados no texto. Merleau-Ponty (1999) conceitua a fenomenologia a partir da “essência” preconizando o homem agindo de outra maneira a não ser a sua “facticidade”.

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir da sua facticidade. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas também é uma filosofia para qual o mundo já está “ali” antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.

O método fenomenológico é transcendental à medida que formula uma filosofia que traz a essência da percepção do homem agindo sobre o mundo, mas sem deixar de lado os fenômenos manifestos carregados de subjetivismos, intrínsecos às experiências do sujeito. Para isso, desenvolvemos a nossa análise em torno da noção de trajeto antropológico, percebendo as várias imagens que constelam nas essências do fenômeno das manifestações poéticas, no sentido de buscar na poesia de Luiza Amélia os símbolos estruturantes do seu imaginário, o que motivou a perceber que estão presentes na sua escrita poética, mas que são transcendentais no sentido de ultrapassar o signo manifesto e buscar as imagens arquetípicas.

Conforme aponta Durand (2019), a noção de trajeto antropológico consiste em adentrar no universo das relações humanas entre o “bio-psíquico”, a saber, aquilo que está intrínseco ao biológico e o psicológico de cada indivíduo por intermédios da sua subjetividade, mas através das projeções no ambiente “cósmico social” por meio das representações simbólicas, culturais e dos valores desse sujeito agindo sobre o mundo.

Diante disso, neste capítulo, a análise gira em torno do despertar do imaginário poético, por meio da representação de elementos simbólicos presentes na poesia de Queiroz, que ao manusear a sua pena produz uma poesia que marca a sua subjetividade, por meio da escrita de si. Nesse aspecto, analisamos a voz poética de um eu-lírico sob um viés fenomenológico, fruto dos devaneios da imaginação criadora, presente no processo onírico das dimensões psíquicas da autora.

Assim, os símbolos constelam a partir de um método de convergência de imagens, cujo objetivo é dimensionar o trajeto antropológico em torno da arquetipologia das manifestações simbólicas e imaginárias do *homo sapiens*. Portanto, é essencial delinear as imagens existentes na poesia de Queiroz, mapeando e identificando uma cadeia de imagens dentro de uma classificação isotópica, indo muito além da materialidade textual. Assim, fundamentamos a nossa análise a partir dos recursos teóricos metodológicos presentes em *As estruturas Antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand (2019), subdividido em três partes: o livro primeiro *O regime diurno das imagens*; o livro segundo *O regime noturno das imagens*; e o livro terceiro *Elementos para uma fantástica transcendental*, porém, o propósito é dialogar com mais ênfase nos dois primeiros livros.

3.1 Os símbolos que despertam o imaginário poético

A obra *Flores Incultas* (2015) tem a dimensão de um diário poético, repositório das percepções e confissões sentimentais, lugar onde a autora sentiu-se confortável para expressar seus pensamentos predominantemente permeados por devaneios e sonhos. O processo de criação poética é simbólico, pois o *homo sapiens* possui uma propensão natural a construir símbolos, imagens, representações de suas experiências e vivências. Nesse aspecto, para Jung (2002), as imagens apresentam-se como simbólicas quando vão muito além do seu significado manifesto, isto é, ocorrem espontaneamente nas camadas inconscientes em forma de sonhos.

É por meio dos sonhos que se manifestam as imagens simbólicas, intrínsecas aos aspectos inconscientes que afloram no consciente, conforme aponta Jung (2002, p. 43): “sonho é uma expressão específica do inconsciente”. Os sonhos são produtos do onirismo carregados de símbolos que designam o nosso universo íntimo. Nesse aspecto, a espécie humana seja de forma espontânea seja inconsciente está o tempo todo produzindo símbolos em forma de sonhos (Jung, 2002).

Essa materialidade simbólica perpassa a construção poética de Luiza Amélia de Queiroz, visto que o eu-lírico faz uso de instrumentos imaginários, como símbolos representativos. A **lira** é um desses símbolos, a menção a tal instrumento aparece em vários poemas compilados em *Flores Incultas*, como por exemplo o poema (A mulher: p. 60-61) “A mulher que toma a pena para em lira transformar” (Queiroz, 2015).

Mediante uma perspectiva histórica, os gêneros literários eram divididos em: épico, lírico e dramático. Essa classificação técnico-formal clássica distinguia os textos em prosa e em verso. Os textos líricos antes de passarem pelos critérios formais de versificação eram

apresentados ao público oralmente em forma de canto com o acompanhamento musical da lira, instrumento de cordas dedilhadas que dava ritmo às poesias na antiguidade. Esse instrumento, mesmo não sendo mais usual formalmente, aparece na poesia de Queiroz como símbolo da sua construção poética. A lira é um instrumento imaginário, que revela o cantar de um eu-lírico ao (des)velar as condições simbólicas do seu imaginário, nas camadas mais profundas da psique, cujo repositório de imagens é fruto do que Jung (2014) chamou de *inconsciente coletivo*.

Por sua vez, o conceito de inconsciente coletivo vai muito além do conteúdo psíquico proveniente de memórias recalcadas, esquecidas ou reprimidas, assim como o conceito geral apresentado por Freud (1986), cuja teoria versa sobre um sistema cujo inconsciente é pessoal, cujas emoções e os instintos são reprimidos pelo sujeito. Todavia Jung (2014) lança mão de uma teoria que consiste em preconizar o caráter coletivo do inconsciente, não como aquele que foi adquirido, mas sim herdado; em outras palavras, esse sistema de natureza psíquica é universal.

É importante frisar que a camada menos superficial, oriunda das experiências vividas bem como a aquisição de conhecimentos armazenados na memória repousa sobre o inconsciente coletivo que é a camada mais profunda. Se por um lado, os conteúdos de natureza “*suprapessoal*” são permeados pela emotividade do sujeito que constrói memórias, por outro lado o conteúdo herdado do inconsciente coletivo é permeado por imagens *arquetípicas*. Deliberadamente, essas imagens são “tipos arcaicos”, isto é, imagens primordiais existentes desde os tempos primitivos. (Jung, 2014).

Conforme o exposto, o inconsciente coletivo é uma parte fundamental da psique, mas que não é necessariamente pessoal, como já supracitado. Nesta acepção, o inconsciente coletivo nunca esteve na camada da consciência por meio da aquisição intrínseca à personalidade, uma vez que a sua existência é “condicionada a representações herdadas, cujas origens são desconhecidas e se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo” (Jung, 2002, p. 83), denominadas de arquétipos. Para Jung (2014, p. 89) “o conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia de inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo lugar”, de fato relaciona-se a conceitos primordiais.

Esse conjunto de imagens primordiais são compartilhadas pela humanidade em todos os tempos, assim como já foi supracitado. Então, as imagens latentes provenientes das imagens arquetípicas têm um caráter de ancestralidade, pois são herdadas inconscientemente. Nesse aspecto, o *homo sapiens* compartilha um conjunto de sentimentos, sensações e pulsões que são

predisposições nas formas de agir e pensar, e tudo isso é transmitido pelo inconsciente de natureza coletiva que se configura como um segundo sistema psíquico.

Minha tese é a seguinte: à diferença de natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que- mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal-consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência (Jung, 2014, p. 52).

Esse segundo sistema psíquico é de natureza simbólica e vinculado a imagens arcaicas. A dar sentido a essas dimensões, o processo de criação poética é um repositório de experiências objetivas e subjetivas. Visto sob essa perspectiva, Jung (2002), em *O homem e seus símbolos*, preconiza duas funções simbólicas, isto é, a *simbólica natural* e a *simbólica cultural*. Enquanto o primeiro caso é derivado dos conteúdos inconscientes da psique, por isso podemos enxergá-lo como a representação concreta de inúmeras imagens arquetípicas mais essenciais, o segundo expressa imagens projetadas por diferentes culturas em diferentes contextos sociais, pois cada sociedade é capaz de criar os seus próprios símbolos.

Em relação à natureza simbólica da construção poética da oitocentista piauiense, essa e cultural é delineada pelo ato poético que configura um campo de imagens criadas para que seja dito os sentimentos indizíveis, tanto de natureza sentimental e íntima, quanto da natureza expressamente social e cultural que suscita o espaço e o contexto em que a poesia foi criada. Logo após ser criada e lançada no mundo ela passará por um processo de recriação de imagens pelos leitores.

Paz (1982, p. 205) aponta que “o leitor, como o poeta, torna-se imagem: algo que se projeta e se desgarra de si e vai ao encontro do inominado”. Essa é uma das maravilhas da fenomenologia das imagens poéticas: o imaginário que se constrói entre as pulsões subjetivas e assimiladoras do indivíduo e as intimações objetivas do meio cósmico-social. Neste trânsito, trajeto antropológico, aflora a imaginação criadora.

O poema é criação e recriação, assim como as imagens que este produz. Nessa perspectiva, identificamos outro símbolo imagético que aparece na poesia de Queiroz – as flores, enquanto representações do sentimento e da delicadeza da mulher. O próprio nome escolhido para o livro carrega a representatividade das flores em comparação com as mulheres da época, que eram vistas como belas e delicadas como flores, mas incultas devido a sua condição educacional. Conforme pressupõe Rocha (2015), em seu livro de estreia, o título

Flores Incultas é uma forma de denunciar o restrito acesso feminino à instrução, colocando em evidência a competência feminina, pois se tivessem mais oportunidades poderiam ocupar espaços de prestígio.

As flores são simbólicas na construção poética queirosiana e representam os sentimentos que desencadeiam imagens relacionadas à beleza e à delicadeza da mulher “inculta”. Metaforicamente, a imagem das “flores incultas” faz jus à imagem produzida e transmitida das mulheres da época da autora. No que tange ao papel da mulher na sociedade piauiense na segunda metade do século XIX, a educação era eminentemente doméstica, cujo propósito era educá-las para serem, boas mães, excelentes donas de casas e esposas obedientes, que tivessem o mínimo de conhecimento para acompanhar os maridos nos compromissos públicos, por isso, a elas era ofertado apenas o ensino primário, considerando as pautas domésticas como essenciais.

Essa imagem da mulher inculta, ou melhor, as “flores incultas” perfazem um encadeamento de imagens simbólicas, que por sua vez convergem dentro de uma constelação de imagens que possuem estruturas isomórficas. Conforme aponta Durand (2019, p. 43) “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo”.

Essa arquetipologia permite que o sujeito, dentro de uma determinada cultura, interaja com o meio e organize todo um semantismo de imagens. Mediante a isso, os símbolos são desencadeados pelas suas motivações, cuja natureza é sensível, isto é, o elo entre o mundo dos sonhos e o mundo objetivo, pois as categorias que motivam os símbolos são “os comportamentos elementares do psiquismo humano” (Durand, 2019, p. 38). Em consonância a isso, as flores são imagens arquetipais ligadas às percepções e devaneios imaginários da autora, bem como a interação com as condições do ambiente social e cultural que viveu.

A representação das flores vai muito além, e elas são catalisadoras tanto do ponto de vista memorialístico, cujo enfoque é direcionado às lembranças que trazem à tona imagens pretéritas, quanto a extensão dos sentimentos da autora, ou seja, quando feliz, as flores são radiantes e belas; quando triste, as flores são pálidas e murchas.

Esses sentimentos estão ligados a uma voz poética subjetiva ao pincelar a composição poética com variadas percepções e reflexões sobre as fases da sua vida, ora com a nostalgia da infância ao rememorar os sentimentos telúricos da terra natal, ora refletindo sobre a condição de mulher submetida aos padrões sociais da patriarcalismo.

Além dos poemas que configuram a passagem do tempo e a perda de entes queridos, visto que passamos a vislumbrar uma carga sentimental mais melancólica, característica

bastante presente nos poemas do ultraromantismo, pois o pessimismo, o gosto pela solidão e pela morbidez, a fuga da realidade, aparece também em alguns poemas da autora que trazem em seu conteúdo o tema da morte.

Outro fator personificado pelo sentimentalismo da autora é a sua relação com a natureza primitiva, que revela a tônica dos elementos que perfazem as características bucólicas representativas do romantismo piauiense do século XIX. O exotismo da natureza, o nacionalismo, a religiosidade e a idealização perfazem as matrizes da estética romântica nacional.

A princesa da poesia romântica, tal como foi cognominada, foi uma ávida leitora dos poetas da escola romântica. Percebe-se essa influência pela forte carga sentimental, o pessimismo, o subjetivismo e o sentimento nacionalista que atravessa os seus devaneios poéticos, marcando, assim, o escapismo da realidade. Parece arriscado apontar as influências literárias na produção da poetisa piauiense, mas é perceptível que os seus versos pressupõem um subjetivismo marcadamente pincelado com temáticas provenientes do romantismo, por isso inferimos que Luiza Amélia bebeu da fonte da primeira e da segunda geração do romantismo cujos nomes de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, entre outros, denunciavam a influência.

Para Alfredo Bosi (2015), o Brasil em meados do século XIX passava por transformações sociais profundas, entre rupturas e transformações. O país recém-egresso do colonialismo caracterizava-se pela busca de uma identidade nacional que privilegiava o povo nativo e suas paisagens, nesse sentido, a nação afigura-se como patriota. O forte sentimento nacionalista perfaz uma arte literária centrada na idealização do bom selvagem, bem como os costumes e tradições locais.

O romantismo foi um movimento duradouro que atravessou gerações, fortemente influenciado pelo sentimento nacionalista. Os poetas locais tinham como propósito enaltecer os povos nativos, bem como os costumes e paisagens. Para Cândido (1999 a), nos eflúvios iniciais da estética romântica predominava um esforço a fim de construir uma “nova pátria” eminentemente nacional, com peculiaridade e expressões únicas, dando os primeiros passos que configuraram a ruptura com os moldes da literatura europeia, ou seja, aquela que colonizou tanto o país e seu povo quanto a sua literatura.

As manifestações literárias dos autores românticos buscavam “criar uma expressão nova, se não única, para manifestar a singularidade do país e do Eu” (Candido, 1999, p. 38). Esse subjetivismo buscava figurar a imagem do índio como símbolo de herói nacional, assim como a expressiva idealização ambientada no pitoresco. Nos arranjos da primeira geração,

temos então nomes como Gonçalves de Magalhães na prosa e Gonçalves Dias na poesia, tais autores principiaram o que ficou conhecido como a primeira geração romântica.

Luiza Amélia também foi leitora dos poetas do “mal do século”, cognominados pela crítica como ultrarromânticos. O lirismo subjetivista de alguns autores como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu à moda de Byron traziam a tônica da melancolia, dor e imagem da morte. Esses poetas da segunda geração, que inicialmente davam ênfase ao pessimismo diante da sua existência, morriam cedo, pois viviam intensamente, assim como preconiza Bosi (2015, p. 92 a) “alguns poetas adolescentes, mortos antes de tocarem a plena juventude, darão exemplo de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio”.

Em vários níveis estéticos, a tendência ultrarromântica e a tradição literária nacionalista da primeira geração estão contidas na poética sentimental da poetisa oitocentista, tanto pela literatura de cunho romântico consumida na época, quanto pela criação e representação de imagens arquetípicas provenientes do imaginário da autora, capaz de criar símbolos.

Outro elemento simbólico recorrente na poética da princesa da poesia romântica é a **pena**, que representa não somente o instrumento que executa a escrita da poesia, mas também o símbolo da construção de uma poética do imaginário, isto é, o uso consciente de um símbolo inconsciente.

Para Jung (2002a) frequentemente utilizamos símbolos espontaneamente, frutos do nosso inconsciente: “utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente” (Jung, 2002, p. 21). Nesse aspecto, a representação de conceitos, tais como a instrumentalidade da pena ligada intrinsecamente ao imaginário que fundamentaliza a capacidade de criar a imagem da mulher resoluta que toma a posse da pena, representando uma tomada de posição da poetisa ao assumir a postura de escritora mediante uma sociedade falocêntrica cujas mulheres não tinham acesso à educação muito menos à carreira literária.

Os símbolos constituem uma gama de imagens que constelam e se organizam por meio da representação do *imaginário simbólico*. Sendo assim, cada imagem arcaica é própria de cada cultura e dentro dessa cultura temos as experiências individuais e coletivas de cada indivíduo. Para falar dessa dimensão simbólica, demos ênfase aos elementos que condicionam as imagens arquetípicas na escrita poética de Queiroz, sendo essas as **flores** que representam os sentimentos e a delicadeza da mulher.

A **lira**, instrumento imaginário no qual a autora modula o seu canto, reflexo de um eu-lírico que traz à baila lembranças subjetivas autobiográficas de acontecimentos pretéritos, desde os sentimentos telúricos da infância à reflexão sobre a sua condição de mulher que

experimentou as agruras de uma sociedade fundamentada fortemente nas concepções patriarcais. E por último, mas não menos importante, **a pena** que representa o simbolismo da escrita como liberdade expressiva da mulher letrada que assumiu a postura de escritora.

Podemos ir muito além de uma leitura primeira desses símbolos presentes na poesia Queirosiana, para isso adentramos nos símbolos imagéticos do regime noturno e diurno das imagens. Diante disso, a manifestação da palavra escrita pela **pena** está intimamente associada à luz que brilha nas trevas, pois a palavra é transvertida pela onipotência dessa luz. Para Durand (2019, p. 154) “a palavra preside à criação do universo. As primeiras palavras de Atum ou de javé são um *fiat lux*”.

Por ser um instrumento imaginário, a **pena** representa a elevação inerente aos símbolos espetaculares do regime diurno das imagens, notadamente, entendido como o isomorfismo do luminoso, isto é, a ascensão da luz “um notável isomorfismo, que une universalmente a ascensão à luz, que é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto” (Durand, 2019, p. 146).

Além disso a **pena** é também uma ferramenta de combate, pois a mulher que se encontra munida dessa arma tem o poder de combater o patriarcalismo dando vez e voz a outras mulheres reclusas ao lar; mais que isso, a palavra poética simboliza a força heroica da mulher transgressora, inter-relacionada à pureza espiritualizada do feminino, sobre essa potência simbólica “a arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo, símbolo de potência e de pureza. O combate se cerca mitologicamente de um carácter espiritual, ou menos intelectual, porque as armas simbolizam a força de espiritualização e de sublimação” (Durand, 2019, p. 161).

Outro fator primordial é o fato de que na poesia de Queiroz a musicalidade é bastante presente, não somente pelo ritmo e rimas que constroem essa cadência poética, mas também pela rítmica cíclica sonora produzida pela **lira** enquanto instrumento imaginário. Vale ressaltar que esse instrumento de cordas tão usado na antiguidade ganha outra significação na escrita poética da oitocentista piauiense.

A **lira** é a representatividade do canto do eu-lírico ao revelar a sua essência, bem como todas as recordações que ficaram alojadas nos recônditos da memória do vivido. O som tem essa cadência de retorno ao tempo. Em consonância a isso, Durand (2019, p. 224) discorre que “a música opera o milagre de tocar em nós o núcleo mais secreto, o ponto de enraizamento de todas as recordações e de fazer dele por um instantâneo centro do mundo feérico”. A musicalidade nos toca profundamente, mas sobretudo opera sobre a própria substância do tempo. Nessa concepção, a partir dos símbolos cíclicos presentes no regime noturno das

imagens, um dos fatores mais contundentes são os desdobramentos simbólicos em torno dos esquemas verticalizantes que operam sobre a substância cíclica do tempo, agindo sobre a existência humana.

Nesse trajeto imaginário, construído por Luiza Amélia, podemos evidenciar outro símbolo bastante presente, isto é, **as flores**, citadas tanto no nome escolhido para a coletânea quanto na maioria dos mais de 100 poemas que fazem referência diretamente a elas. Nessa perspectiva, podemos fazer uma leitura que vai muito além de uma matriz romântica dessas flores.

Além da personificação da imagem da mulher delicada e bela, **as flores** carregam em si a simbologia da intimidade, o isomorfismo da casa e da terra. Para Durand (2012, p. 244) “a casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante”, pois é justamente a elevação imaginária a um espaço que guarda a construção de si, tão íntima que nos faz retornar ao cosmos. Nesse sentido, a flor nos aproxima da imagem do retorno do ser dentro da sua própria experiência, memória e existência diante do tempo.

3.2 Do manusear da pena ao poetar como fenômeno.

A poetisa oitocentista manuseia a sua pena com o intuito de transformar as suas vivências sociais e sua percepção sobre o mundo em texto poético. À medida que faz isso, ela acessa o seu imaginário para que seja consolidado o ato de criação poética. A poesia é o delinear das palavras que se desenham pelo ato imaginativo do autor, sendo todo o universo onírico materializado em palavras. Essa manifestação condensada da expressão verbal instaura novas realidades, pois as imagens são o sustentáculo das palavras poéticas. Cabe, então, ao leitor lançar um olhar que o retire do seu lugar comum e passe a acessar por meio do processo de leitura, as imagens produzidas.

Para Bosi (1977, p. 9) “A imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva”. A imagem rememora presente e passado, evoca um campo conceptual que permite a recorrência da percepção. A imagem comunga com o tempo, um fenômeno estático por natureza, mas a percepção vai muito além dessa categoria, respaldando-se em um sistema que é a perpetuação do imaginário, por sua vez, ele é “uma textura sensível, sistema em equilíbrio, uma constelação de formas demarcadas” (Bosi, 1977, p. 12).

A experiência da imagem é anterior à projeção dela. O autor projeta uma imagem mental antes de transformá-la em palavra escrita e, necessariamente, ela passa pelo crivo do sonho do poeta, num processo que Bosi (1977, p. 6) chamou de “*co-existência*”, marcando a ação do passado, reconstruindo-o por meio da ação da memória. A imagem é “a pré-matéria posta no espaço da percepção”. É por intermédio dela que a matéria-prima do pensamento se torna arte final. O poema vem posto nas instâncias da mente, do que fica submerso entre consciente e inconsciente, o que é imaginado pode ser construído ou reconstruído moldado como de alguma forma pelo sujeito lírico.

É necessário ir muito além da superfície das palavras, adentrando no projeto final do processo de criação, pois o poema é matéria significativa por natureza. A rigor, construção do discurso poético que nada mais é que a imaginação criadora do texto. Por excelência, o ato de devanear leva à materialização da forma, preenchida pelo conteúdo.

Para Cândido (2006), a obra literária possui um encadeamento lógico entre *forma* e *conteúdo*. Para isso tomamos, como exemplo, a “poesia”, que possui um sistema de construção lexical e semântico dentro de uma estrutura composta por versos, estrofes e rimas cuja substância poética é o conteúdo, isto é, aquele que preenche a forma. Isso decorre da própria natureza de construção da obra poética. Assim, Cândido (2006, p. 31) discorre sobre os quatro momentos principais de produção: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio”.

Correlativamente a esses pressupostos colocados, a poetisa oitocentista, sob esse “impulso interior”, concretiza o seu imaginário orientando a capacidade psíquica de devanear, usando a forma poética, bem como os padrões estilísticos da estética romântica da sua época e os aspectos sociais resultantes do meio em que estava inserida para (des)velar imagens vindas do seu pensamento-sonho-devaneio.

A capacidade psíquica de devanear mediante as sutilezas do pensamento-sonho estão aliadas ao fato de que esse fenômeno manifesto não é essencialmente uma fuga do real, mas sim a chegada a um universo onírico em que as imagens poéticas são formadas. Indo mais além, isto é, adentrando nas camadas mais profundas.

Em *A poética do devaneio*, Bachelard (2018) coloca que a imaginação poética é fenomenológica por natureza e todas as imagens que o poeta nos oferece e que poderíamos imaginar são frutos do processo de um maravilhamento do poeta. Por sua vez é um fenômeno da psique que brota no inconsciente e no subconsciente do ser humano. Esse maravilhamento pelas imagens produzidas durante o processo de criação do poeta, concomitantemente, é aquilo

que ilumina a consciência do sujeito tomado pelas sensações e impressões desencadeadas pelo ato da linguagem poética.

As imagens poéticas emergem dos nossos devaneios mais íntimos, com efeito, as imagens que afloram do poema revelam imagens construídas pelo sonho do poeta. Nesse aspecto, sonho e veraneio se entrelaçam. Para Bachelard (2018), os nossos devaneios são permeados pelo sonho noturno, entre masculino (*animus*) e feminino (*anima*). No segundo capítulo de *A poética do devaneio* (2018), denominado “*O devaneio sobre o devaneio*”, Bachelard expressa que o devaneio é predominantemente *anima*. Grosso modo, essa divisão psíquica, tanto no homem como na mulher, é orientada pelas profundezas da psique humana.

De fato, parece-nos incontestável que uma palavra permanece ligada aos mais longínquos, aos mais obscuros desejos que animam, em suas profundezas, o psiquismo humano. O inconsciente murmura ininterruptamente, e é escutando esse murmurar que logramos aprender-lhe a verdade. Por vezes os desejos dialogam em nós. Desejos? Talvez lembranças, reminiscências feitas de sonhos inacabados...Um homem e uma mulher falam da solidão do nosso ser. E no livre devaneio eles falam para se confessar mutuamente os seus desejos, para comungar na serenidade de uma dupla natureza bem entrosada (Bachelard, 2018, p. 55).

Os devaneios do poeta estão eminentemente enraizados nas profundezas do seu psiquismo, sendo seus desejos inconscientes que se fazem presentes no transcrever das palavras. No tocante a isso, o leitor que comunga do devaneio poético, adentra nas camadas mais profundas das emoções e das lembranças do poeta e é como viver um devir psíquico, indo ao encontro de experiências vivenciadas pelo poeta, tornando-as suas também.

Vale ressaltar que o devaneio não é um estudo meramente psicológico, ele é fruto dos estudos fenomenológicos da *imaginação criadora*. O ato de devanear é uma inclinação do poeta para colocar no papel em branco as imagens psíquicas projetadas pelo seu imaginário. Com efeito, é o irreal aliado ao real, pois o *sonhador da palavra* passa por uma tomada de consciência sobre algo que muitas vezes é inconsciente. Mediante a isso, o produto das suas divagações são projeções que ficam no entremeio entre o que é imaginado e o que é vivenciado, que segundo Bachelard (1998, p. 6):

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita”. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita.

Nesse aspecto, o poeta é um sonhador de palavras, aquele que coloca na página em branco o produto do seu devaneio. Nesta página em branco, as imagens são dimensionadas e nela aparecem registrados uma “polifonia de sentidos”. Nessa perspectiva, são as palavras que produzem uma multiplicidade de vozes que atravessam toda a construção do poema. Naturalmente, esses sentidos passam pelo crivo da interpretação do leitor, capaz de criar e recriar a palavra poética pelo ato da leitura fluente, ou seja, o poeta devaneia inserindo imagens que despertam a consciência do leitor.

De tal modo que poderíamos dizer que o despertar da percepção do leitor sobre o texto literário é também sobre si mesmo. Nesse aspecto, a imagem tende a ser transmitida como uma constelação resultando na construção que atravessa o tempo e o espaço, e como afirma Bosi (1977, p. 20), “a imagem é o tempo da palavra”.

A imagem poética é um desenho psíquico delineado em palavras, cujo conteúdo está intrinsecamente relacionado à função estética *catártica*, atingida quando os sentimentos e emoções proporcionadas pelo prazer estético encontram o seu ápice. Para Aristóteles (1997), a arte poética é *mimética*, pois imita ações, e é o homem agindo sobre o mundo. “Imitar é natural ao homem desde a infância, e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (Aristóteles, 1997, p. 21).

Imitar a realidade é uma condição inata ao homem, já que todo o sistema psíquico do *homo Sapiens* é repleto de imagens cuja matéria-prima é a representação de um campo de imagens representativas que vão muito além da realidade física, social e histórica. De certa forma, somos levados a contemplar o poeta dando sentido aos seus devaneios e com isso suscitando o prazer estético e a fruição carregada de sentimentos, matéria-prima primordial da arte poética.

Efusivamente, podemos apontar, a existência de uma interação dinâmica entre as imagens, sentimentos e sensações na produção da obra poética. Nesse sentido, a palavra enquanto matéria viva e significativa é capaz de abrir portas em sentidos opostos, todavia complementares. Essa dupla ocorrência treina o nosso olhar a imaginar o mundo por meio dessas portas. Diante disso, argumenta incisivamente Bosi (1996, p. 44) que “uma porta comunica com o labirinto do inconsciente no qual se gestam as metamorfoses do desejo. Porta do sonho. A outra porta dá para os tesouros da memória formados por mais de três mil anos de tradição letrada. Porta da cultura”.

A figuração do poema é essencialmente o resultado das dimensões do inconsciente do autor, com seus sonhos e devaneios, configurando-se com a cultura letrada em suas dimensões

sociais. A coletânea de poemas, *Flores Incultas*, faz surgir inúmeras imagens poéticas que vão desde uma atmosfera de sonhos à *imaginação criadora*. Grosso modo, a fenomenologia discutida por Bachelard, no livro *A poética do espaço*, faz uma reflexão sobre o devaneio como uma instância psíquica que em muitos casos confundem-se com o ato de sonhar. Ele aponta:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (Bachelard, 1998, p. 184).

O fenômeno da imaginação surge por meio da consciência criativa do autor. Nesse enfoque, a união entre o pensamento e o sentimento é o espaço apropriado para o imaginar e, com isso, criar espaços imaginários. A fantasia artística da criação faz com que o espaço onírico apareça e, nesse aspecto, Bachelard (1993) estabelece um diálogo com a casa. Nossas lembranças mais íntimas são o universo onírico da casa, permeado pela atmosfera dos sonhos. É pitoresco o ato de devanear, principalmente, quando esse ato se materializa na forma escrita, transcendendo os anseios, paixões e angústias do autor.

Bachelard (1993) nos coloca diante da fenomenologia da casa para adentrarmos nos redutos da intimidade que guardamos em cada um de nós. Por sua vez, a casa tem espaços e é justamente no **canto** que o poeta sonhador de palavras gosta de ficar e vivenciar a sua própria solidão criativa.

Eis o ponto de partida de nossas reflexões: Todo o canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmo, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa (Bachelard, 1993, p. 145).

Nessa casa metafórica, o canto funciona como refúgio não só nos momentos de aflição e solidão, mas também no próprio ato do trabalho da mente do autor sobre a palavra poética. A casa são nossas lembranças mais profundas rememoradas ou não, pois são aquelas imagens arquetípicas consolidadas pelo eu-lírico sobre a infância. Ao passo que a casa existe em cada um de nós, ela é um reflexo da complexidade das camadas psicológicas do nosso ser.

E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seus dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores da intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialética. Quantas narrativas da infância (se as narrativas da infância fossem sinceras) nós diríamos que a criança, por falta do seu próprio quarto, vai amuar-se no seu canto! Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos.

Nessa perspectiva, o “quarto”, a “sala”, o “canto” abrigam os valores da intimidade. Além desses espaços, temos os elementos que resguardam os “segredos”: o **armário** tem gavetas que são esconderijos, assim como o **cofre** esconde um bem precioso em seu fundo. Nesse último, guardamos os nossos tesouros mais preciosos, são as “riquezas cósmicas”. Bachelard (1993) dialoga que no espaço do cofre está a “memória do imemorial”. Paradoxalmente, essa relação de oposição traz a relação temporal das coisas que são importantes para nós, condensadas no passado, presente e futuro.

O modo de perceber as imagens é um campo de interseção entre o universo onírico e a materialização da palavra. Nesse ponto, em sua poesia, Luiza Amélia de Queiroz constrói a casa onírica que nada mais é que um fenômeno imaginário do ser. Assim como pressupõe Bachelard (1993), toda grande imagem é capaz de revelar um estado de alma. Nesse sentido, a casa é um espaço de intimidade, pois ela designa a força íntima do poeta. Conforme os pressupostos desse autor “a casa é nosso canto no mundo. Ela é como se diz amiúde, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1993, p. 24 a), e isso nos possibilita dizer que os espaços da casa são os refúgios do devaneio, sendo ela intimidade e aconchego. A imagem da casa corrobora para proteger e projetar um grande número das nossas lembranças.

Outra consideração primordial sobre os valores da intimidade do poeta, por meio do espaço, são as imagens do **ninho** e da **concha**. A primeira imagem, sob o impulso do imaginário da casa onírica, revela-a como um espaço de proteção, já que o ninho representa “a ingenuidade do devaneio”. O sonhador pode dizer: “O mundo é o ninho do homem” (Bachelard, 1993, p. 116). De maneira análoga, a concha é o lugar onde encontramos repouso para todo um campo de imagens da nossa intimidade, e ela “sugere os devaneios do ser misto” (idem), por isso, todo um campo de imagens é encontrado nesse valor de repouso.

Bachelard (1993) levanta uma problemática fenomenológica sobre os valores profundos da **miniatura**, imagem fundamental do processo de imaginação poética. Nesse sentido, adentrar na miniatura é ir mais fundo no processo de imaginação criante “uma vez que no interior da miniatura verá seus vastos aposentos e descobrirá do interior uma beleza interior” (Bachelard, 1993, p. 158). Para Brussio (2008, p. 73) “a miniatura exerce um papel fundamental no imaginário humano” visto que são representações simbólicas cujo campo de imagens constelam. Por sua vez Bachelard (1993) constata que a miniatura traz os valores de uma inversão lógica, assim, ultrapassar essa inversão é ver a grandeza dos valores mais profundos da imaginação miniaturizante.

Outra categoria simbólica na poética do espaço de Bachelard (1993) é a **imensidão íntima**. Diante disso, nesse fluxo de produção de imagens, a imensidão está intrinsecamente relacionada aos valores íntimos do interior que carregamos em cada um de nós. Por conseguinte, essa imensidão é um fenômeno que remete “à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão, construímos em nós o ser puro da imaginação pura” (Bachelard, 1993, p. 190).

A imensidão, como se vê, é um fenômeno dos valores da intimidade da casa onírica que nos leva a refletir também sobre a **dialética do exterior e do interior**. Com efeito, esse movimento de oposição entre o dentro e fora é o homem agindo sobre si e sobre o mundo em situações oncológicas do *aquém* e do *além*.

O *aquém* e o *além* repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as produtividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *ai*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada (Bachelard, 1993, p. 216).

Para o fenomenólogo, é pela linguagem poética que encontramos o desvelar de um universo simbólico no qual tudo se desenha. Finalmente, no último capítulo de *A poética do espaço*, intitulado *A fenomenologia do redondo*, Bachelard (1993) coloca que “*todo ser é redondo*”, por sua vez é por meio de metafísicos e poetas que encontramos o ponto mais alto do tratado fenomenológico. Assim, o ser é redondo”, o mundo é redondo” é a imaginação do ser redondo” (Bachelard, 1993).

Ao tecer essas considerações sobre esse campo de imagens fenomenológicas presentes nas poéticas de Bachelard, agora podemos perfazer todo um trajeto antropológico do imaginário para assim desenvolver uma maneira sistemática de perceber os símbolos estruturais que constelam no psiquismo humano. Haja vista que eles também atravessam toda a construção poética de Luiza Amélia de Queiroz, essas imagens arquetípicas primordiais afloram do inconsciente coletivo nas dimensões imaginárias dos espaços, devaneios, sonhos, símbolos materializados nas palavras poéticas da autora.

3.3 A noção de percurso antropológico do imaginário

Nessa pesquisa buscamos adentrar no método fenomenológico para assim mapear as imagens poéticas materializadas na poesia da autora oitocentista Luiza Amélia de Queiroz.

Para isso, tomamos como base a epistemologia bachelardiana, em que as poéticas do espaço e do devaneio são norteadoras. Todavia, foi necessário ir além, por isso nos respaldamos no (des)velar dessas imagens que constelam no imaginário da autora. Assim, tomamos como referencial teórico a obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012). Ao trabalhar com o imaginário, a teoria durandiana nos ofereceu condições para entender do que se trata o imaginário e de como alcançar os nossos objetivos propostos para realização da análise dos poemas selecionados da coletânea *Flores Incultas* (2015).

Nossa investigação partiu de uma instrumentalização metodológica com respaldo nos conceitos apresentados na obra durandiana. Para melhor esclarecimento dessa metodologia proposta pelo autor, é essencial considerar a forma como a obra foi estruturada. Sendo assim, é dividida em quatro partes: a primeira é a *Introdução*, depois o livro primeiro, intitulado *O Regime Diurno das Imagens*, dividida em duas partes “As faces do tempo” e “o Centro e o Gládio”; o livro segundo, intitulado *O Regime Noturno das Imagens*, dividida em duas partes “A descida e a taça” e “Do denário ao pau”; o livro terceiro, intitulado *Elementos para uma fantástica Transcendental*.

É na introdução que nos detemos primeiro, pois é nela que Durand (2012) funda uma teoria geral do imaginário para mais adiante, criar um método de classificação das imagens dentro de dois regimes. Vale ressaltar que essa introdução é distribuída em quatro partes, a saber: *As imagens dos Quatro vinténs*, *O símbolo e suas motivações*, *Método de convergência e psicologismo metodológico*, *Intimações antropológicas, plano e vocabulário*.

Nessa primeira parte, o autor faz uma leitura crítica sobre a desvalorização do imaginário, bem como a função da imaginação, preconizada pelo pensamento ocidental, principalmente a filosofia francesa, assim como os pressupostos reducionistas de Bergson: “para ele, a imaginação reduz-se à memória, a uma espécie de contador da existência, que funciona mal no abandono dos sonhos que volta a regularizar-se pela atenção perceptiva à vida” (Durand, 2019, p. 22). O imaginado vai muito além do rememorado, assim como nos lembra Sartre (*apud* Durand, 2019): “a essência própria do imaginário”.

Toda a relação de imagens provenientes do imaginário humano traz consigo a noção de trajeto antropológico. Nesse contexto, Durand (2019, p. 40) postula que devemos nos colocar diante de uma investigação antropológica, “quando um conjunto de ciências que estudam a espécie *homo sapiens*” convergem para atenuar a trajetividade que oscila entre “gesto pulsional e o meio material e social e vice-versa” (*Ibidem*).

Para compreender a noção de trajeto antropológico do imaginário, dentro dessa cadeia de imagens simbólicas que constelam e permeiam toda psique humana, isto é, todo o “capital

pensado pelo *homo sapiens*”, buscamos direcionar uma visão heurística ao adentrarmos na teoria de Durand (2019). A fim de enfatizar a classificação isotópica das imagens, por meio desse trajeto que se configura como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social” (Durand, 2019, p. 41).

Assim, essa investigação do trajeto antropológico é essa incessante troca ao nível do imaginário, produto de uma articulação entre o “bio-psíquico” e a sua confluência com o meio “cósmico social”. Tal reflexão desempenha a função de compreender as pulsões individuais do sujeito que emanam das relações sociais entre as “pulsões subjetivas” e as “intimações objetivas”.

Diante disso, partimos do pressuposto que as imagens simbólicas imaginárias que se encontram dentro de um grande plano arquetipal não se caracterizam unicamente como uma ação individual, nem meramente coletiva, fruto de uma construção social, mas sim produto dessa “incessante troca”, dentro dessa complexa cadeia que se inter-relacionam. Nessa perspectiva, Durand (2019, p. 42) dialoga que “o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis”.

É mister enfatizar que o imaginário vai muito além da uma mera fantasia da imaginação ou do delírio. Tal perspectiva, conforme aponta Rocha Pitta (2017), marca uma mudança de paradigmas postulando “um novo espírito científico”, propondo estudar, além da capacidade do devaneio humano, as grandes imagens que se organizam e convergem enquanto expressão das instâncias arqueológicas das imagens primordiais presentes no imaginário, enquanto essência do espírito.

O imaginário, nessa perspectiva, pode ser considerado como a essência do espírito, na medida em que o ato da criação (tanto artístico, com o de tornar algo significativo) é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimento, sensibilidade, emoções...) é a raiz de tudo aquilo que, para o ser humano existe (Rocha Pitta, 2017, p. 20).

Por sua vez o ato da criação reflete configurações de um simbolismo imaginário *in concreto*, haja vista que para entender isso, adentramos no campo da antropologia, enquanto investigação epistemológica em todo o conjunto das ciências que estudam os padrões de comportamento do *homo sapiens* em todo o seu trajeto evolutivo (Durand, 2019).

Este trajeto antropológico do imaginário abrange todo o eixo de imagens simbólicas que constelam, e é preciso acrescentar que esse conjunto de constelações convergem em um

mesmo plano arquetipal, fruto de todo o imaginário humano. Sendo assim “são esses conjuntos, essas constelações, em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir por meio de todas as manifestações humanas da imaginação” (Durand, 2019, p. 44).

Por meio do método de convergência, buscamos categorizar as imagens poéticas ao (des)velar esse conjunto de imagens isomórficas que se cristalizam em torno de símbolos que emergem das manifestações poéticas do imaginário de Luiza Amélia de Queirós. Nesse enfoque, nos poemas selecionados da obra *Flores Incultas*, buscamos agrupar todo um conjunto de imagens convergentes, partindo do pressuposto de que elas pertencem ao mesmo plano arquetipal. Para isso, buscamos definir de fato as estruturas imaginárias simbólicas presentes na poesia da oitocentista.

À medida que usamos como método o mapeamento (des)velador das imagens poéticas, percebemos uma teia de imagens que se conectam a um mesmo plano arquetipal, por isso, são estimuladas pelas grandes constelações de imagens presentes em culturas diversas. Para Rocha Pitta (2017) ao dialogar sobre a proposta teórica metodológica durandiana em torno dos núcleos que formam essas constelações de imagens, a autora estabelece que elas se relacionam a diversas culturas sejam nas mitologias, nas artes plásticas ou na literatura.

Grosso modo, duas relações são complementares nesse encadeamento formado pelo trajeto antropológico. Por um lado, a relação natural psicológica, isto é, a já supracitada “pulsões subjetivas”, por outro, o “culturalmente construído”, oriundo do meio social em que o autor vive, mediante as condições físicas e históricas.

O processo de formação das imagens enquanto fenômeno do imaginário, ao mesmo tempo que advém da sensibilidade subjetivista do indivíduo atuando sobre o mundo, também deve-se considerar a interação desse sujeito com as circunstâncias estruturais da cultura, em consonância com a organização dos símbolos convergentes que desencadeiam a construção teórica preconizada por Rocha Pitta (2017) em torno das terminologias *schemes*, *arquétipos*, *símbolos* e *mitos*.

Rocha Pitta (2017) define ***scheme*** como a imagem que precede a palavra, enquanto tendência geral dos gestos, levando-se em consideração as feições e as emoções. O *scheme* faz uma junção entre os gestos inconscientes e as representações sensório-motoras intrínsecas à verticalidade postural humana, correspondentes a duas representações concretas que personificam as pulsões inconscientes subdivididas em duas partes, isto é, o *scheme* da ascensão e da divisão (visual ou manual).

Entende-se, assim, o gesto de deglutição, correspondente ao *scheme* da descida, percurso realizado pelo alimento, no âmbito do aconchego e da intimidade, haja vista que é por meio do movimento do gesto de sucção do leite materno que o homem encontra aconchego e ampara no retorno à grande-mãe. Nessa acepção, os *schemes* são representações arquetípicas de imagens primordiais, de caráter coletivo, que sobretudo detém-se num ponto de junção entre os processos racionais e os imaginários (Rocha Pitta, 2017).

Rocha Pitta (2017) chama a atenção para a evocação concreta do signo enquanto representações visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura e nas artes plásticas. No tocante a isso, Durand (2012) traz a noção de motivação simbólica, ou seja, é por meio do símbolo que o imaginário é expresso, cujo simbolismo da imaginação motiva a valorização de um sistema por meio de todos os comportamentos elementares dos seres humanos, seja nas funções sociais, nos elementos da natureza, nas fases históricas, nas explicações religiosas para a criação do mundo ou a potência fundante da cultura que é mito.

Para Rocha Pitta (2017, p. 23) “o mito é um relato da cultura”. Nessa acepção compreende-se que o mito é fundante e premia todas as culturas em todos os tempos históricos. Assim, compreende-se que a cultura é motivada pela interação com o meio, dentro de um determinado modelo de comportamento e de visão de mundo, entre relação do homem consigo mesmo e com o universo. Por isso, o processo de formação das imagens que existem nas mais diversas culturas, e que também é expresso na literatura, é ao mesmo tempo individual e coletiva.

Compreende-se, assim, a noção de trajeto antropológico vista sob duas perspectivas. Por um lado, o culturalmente construído, e por outro, o natural psicológico, por meio da classificação de imagens que se reagrupam dentro de dois regimes. Para definirmos esse grande eixo de imagens convergentes, tomamos como base *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, em que Durand (2019) nos propõe perceber dois polos estruturantes de imagens: o regime diurno e o regime noturno.

Para Durand (2019, p. 58) O *Regime Diurno* tem a ver com a “dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e purificação”. A partir da reflexologia, essa dominante postural corresponde aos mais primitivos gestos sensório-motores do homem, identificados nos recém-nascidos; da tecnologia, podemos entender que é o meio pelo qual o homem age sobre a matéria e a manipula. Já o *Regime Noturno* das imagens subdivide-se em duas dominantes: a digestiva e a cíclica. Enquanto a primeira está ligada aos valores alimentares e digestivos, a segunda reagrupa

imagens das “técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrológicos (Durand, 2019, p. 58).

Esses dois regimes, que estruturam o imaginário, trazem uma ampla dimensão simbólica, com questões fundamentais sobre o homem e a sua mortalidade. No tocante a isso, o Regime Diurno subdivide-se em duas partes: “As Faces do Tempo” e “O Cetro e Gládio”. Na primeira parte predominam os *símbolos teriomórficos*, isto é, aqueles relacionados à animalidade; os *símbolos nictomórficos*, relacionados aos arquétipos da noite escura, projeção das trevas; os *símbolos catamórficos*, relativos aos arquétipos da queda.

Dentro dessa dimensão simbólica predomina a angústia existencial diante da imagem da morte e da passagem do tempo. Nessa constelação de imagens diurnas, podemos perceber, no manusear da lira de Luiza Amélia, como afloram esses sentimentalismos carregados de tristeza em razão da passagem do tempo que extingue a vida, ao se expressar melancolicamente nos poemas: “*Se eu morresse amanhã*” e “*Velhice e miséria*”, construções poéticas que trazem o versejar de uma lira taciturna, manifestando o presságio da morte.

Os **símbolos teriomórficos** são aqueles relativos à animalidade. Para Rocha Pitta (2017, p. 27), “é necessário distinguir o animal físico do animal simbólico”. A animalidade está intrinsecamente ligada às imagens primordiais que representam o caos angustiante encontrado no fervilhamento e na agitação incontrolável. Diante disso, Durand (2019) traz uma leitura mitológica das imagens primordiais que perfazem o imaginário, contidas em diversas expressões e em várias culturas, uma das mais primitivas manifesta é o *grouillement* (Durand, 2019), cuja tradução releva o “esquema de **formigamento**, essa agitação provocada por larvas, formigas ou insetos remetem ao arquétipo do caos angustiante”. Para Durand (2019, p. 74):

O esquema da animação acelerada que é a animação formigante, fervilhante ou caótica parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança [...] Ora, a mudança é a adaptação ou a assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo. As primeiras experiências dolorosas da infância são as experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame.

Essas experiências de mudanças dolorosas revelam a passagem do tempo, configurando as primeiras memórias da infância e os sentimentos telúricos, nos quais podemos sentir a forte expressão dessa relação de angústia e de mudança nós poema “*Piracuruca*” e “*Minha Terra*”, que perfazem a imagem poética da terra natal da poetisa piauiense, que será analisado mais adiante com maior profundidade.

Outro símbolo teriomórfico é a animação, isto é, o movimento em si. Esse movimento representa os grandes animais, por isso aparecem nas mitologias a imagem do cavalo e do touro que representa a morte. O galopar do cavalo ctônico representa a passagem do tempo, e o movimento das suas patas representa o retumbar dos trovões. Para Durand (2019, p. 75), “o cavalo é o isomorfo das trevas e do inferno [...] Só o que os poetas fazem é reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece nos inúmeros mitos e lendas”.

Outro símbolo teriomórfico de significativa representatividade para o imaginário é a “mordicância” – o ato de morder e devorar, simbolismo que representa outro aspecto da animalidade. Para Rocha Pitta (2017), nessa epifania da animalidade vamos encontrar as imagens dos animais, como lobos, leões, onças pintadas que em diversas mitologias e contos infantis, devoram seja as pessoas, seja a lua enquanto representatividade do tempo, bem como as figuras assustadoras dos “ogros”, comedores de criancinhas; o próprio kronos, isto é, o tempo devorando os seus filhos, todas essas imagens de simbologia animal representam “o terror diante da mudança e da morte devorante (Rocha Pitta, 2017, p. 28).

Os **símbolos nictomórficos** são aqueles relacionados às trevas, presentes na escuridão da noite, representados na poesia pela angústia e a melancolia. Esses elementos das trevas noturnas nos remetem às manchas negras, a aproximação da hora crepuscular e da noite escura. Nesse ínterim, Durand (2012, p. 91) discorre que “essa imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo”. A noite também comunga com a imagem das águas negras, criando a imagem da água estagnada, obscura que é um convite ao suicídio, cujo fundo encontra entidades maléficas (Rocha Pitta, 2017). A água noturna também se manifesta como o isomorfismo da passagem do tempo.

No tocante aos **símbolos catamórficos**, definidos por Durand (2012, p. 111) como “a terceira grande epifania da angústia humana”, estão intrinsecamente relacionados à temporalidade, na qual residem às imagens da queda. Sendo assim, relacionada à dominante postural do ser humano, trata-se das nossas primeiras experiências com a gravidade, ou seja, os primeiros passos, a verticalidade, a vertigem, a elevação que resulta em queda. Conforme aponta Durand (2019, p. 112) “a queda estaria, assim, do lado do tempo vivido. São as primeiras mudanças desniveladas e rápidas que suscitam e fortificam o engrama da vertigem”.

Na segunda parte do regime diurno denominado o “Cetro e Gládio”, responsável para combater a queda, ou seja, aqueles relacionados à elevação, as estruturas esquizomorfos que correspondem ao simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino

da morte, correspondente a três grandes constelações de imagens, divididas em **símbolos ascensionais**, os **símbolos espetaculares** e os **símbolos diairéticos**.

A priori os **símbolos ascensionais** representam a elevação, o luminoso, a subida aos céus, ao divino, uma constelação de imagens para combater a morte e o tempo. Temos então, a soberania do elevado, a asa como instrumento ascensional que representa o desejo de transcendência ao alçar voo. Diante disso, nos poemas “A mulher” e “Não sou poeta”, os símbolos ascensionais aparecem com mais força, já que o eu-lírico traz a figura da mulher transgressora, que toma posse da pena como instrumento do imaginário que representa a conquista de um espaço de autoria. Mesmo em uma condição de submissão, a autora se nega a ficar na inércia, isto é, no seu lugar de mulher submissa. Nestas circunstâncias, a figura feminina é elevada ao patamar daquela que reflete sobre a sua condição feminina. A mulher que mesmo não tendo a ambição de ser poeta, se lança a uma profunda reflexão sobre si, sobre suas agruras para assim criar outras significações para o ato de fazer poesia, o ato de expressar o quão elevado é seu espírito e a sua alma.

Tal como os símbolos ascensionais, os símbolos espetaculares são opostos à queda, e esses símbolos são relativos aos esquemas de elevação imaginária da luz que ilumina, o isomorfismo da “luz celeste e do dourado”, luz implacável, brilhante que cega” (Durand, 2019, p. 146). É notório que o isomorfismo da luz brilhante se apresenta como muita proeminência em “Conselhos” e “Lira dormente”, poemas que carregam a simbologia da luz que cega ao manusear a lira “Oh! por Deus, não empunhes a lira/ Não te cegue o seu brilho vivaz” (Queiroz, 2015, p. 141).

Por fim, os **símbolos diairéticos** tratam da separação cortante entre o bem e o mal, a figura do herói e do guerreiro que sempre vem acompanhado de armas, “a arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo da potência e da pureza” (Durand, 2019, p. 161).

O *Regime Noturno* também tece uma série de símbolos que se opõe ao regime diurno, marcando uma inversão das representações das imagens, por sua vez, essas imagens carregam em si símbolos constitutivos de um sistema antitético de retorno a nossa intimidade cósmica, ou seja, um lugar repouso. Assim, enquanto a queda é brutal e incisiva no *Regime Diurno*, no *Regime Noturno* ela é eufemizada, visto que sua descida ao abismo é suave, “minimizada pela taça”. Em outro caso, a imagem da noite escura “não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora” (Durand, 2019, p. 198).

Já a passagem do tempo que anteriormente era representada pelo esquema de agitação caótica, isto é, o fervilhamento e a cavalgada do cavalo fúnebre, isomorfo das trevas, agora

passa por uma inversão radical, deixando de representar as imagens que provocam a angústia existencial diante da morte e da fuga do tempo, que busca a harmonização e o equilíbrio existencial. Nesse sentido, este segundo regime representa “a procura da descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por sintetizar as aspirações de transcendência ao além e as instituições imanes do devir” (Durand, 2019, p. 198).

Este regime de imagens é dividido em duas partes principais, a primeira é a “Descida e a taça” e a segunda “Do denário ao pau”. Na primeira parte, vamos encontrar os **símbolos da inversão, da intimidade** e as **estruturas místicas** do imaginário. No tocante aos símbolos convergentes da inversão, a nossa psique experimenta, não mais a face ameaçadora do tempo, mas o repouso suave, ocasionado pelo dinamismo de imagens que configuram esquemas como o engolimento. A exemplo disso, temos a metáfora do Complexo de Jonas, personagem bíblico que traz essa categoria de inversão. Para Durand (2019, p. 206) “o personagem Jonas é uma eufemização do engolimento e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento”.

O isomorfismo imagético do engolimento é suave e conserva o herói, já que em diversas mitologias esse ato é uma forma de apropriação da essência do sujeito engolido. Esse regime noturno das imagens, por meio desse **símbolo da inversão**, deve ser entendido, assim como pressupõe Rocha Pitta (2017), como uma forma de desdramatização de um conteúdo angustiante que exprime toda a simbólica de imagens: o ventre do peixe que engoliu Jonas não deve ser visto como um abismo onde se perde a vida, mas sim como um reduto de inversão com significado simbólico.

Nesse regime de imagens, podemos contar também com os **símbolos da intimidade**, imagem primordial do regresso. Nessa acepção a morte deixa de ser meramente a figura da destruição, mas sim o isomorfismo do retorno à morada, ou seja, a casa que abriga a intimidade do ser: “a vida não é mais que a separação das entranhas da terra, a morte reduz-se a um retorno à casa...” (Durand, 2019, p. 236). A casa é a imagem da intimidade repousante; aquela que o sujeito traz à tona as memórias da infância. A casa imaginada tem espaços. Conforme aponta Rocha Pitta (2017, p. 34) “Essa casa tem cantos onde a intimidade se concentra: O canto (do quarto, do jardim...), onde gosta de se esconder a infância”.

Na segunda parte desse regime de imagens “Do denário ao pau”, mergulhamos com mais profundidade nos símbolos que reagrupam todo um sistema de imagens eufemizadas em relação à substancialidade dos símbolos que gravitam em torno do tempo. Nesse contexto, temos **os símbolos cíclicos**. O tempo cíclico é infinito, pois é uma circular que marca a simbólica do retorno contínuo. Esta dinâmica passa pelo progresso temporal relacionada à

evolução, simbolizada pela forma do denário, moeda circular e pau, extraído da árvore. Sendo assim, Durand (2019, p. 282) caracteriza essas imagens arquetípicas como:

O denário que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia de denária, duodenária, ternária ou quaternária do ciclo. O pau, que é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do centro. De um lado temos os arquétipos e os símbolos do retorno, polarizados pelo esquema rítmico do ciclo, do outro arranjamos os arquétipos e símbolos messiânicos, os mitos históricos em que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo, polarizados pelo esquema progressista.

Por meio dessa dinâmica cíclica, temos os símbolos arquetipais que manifestam os esquemas temporais repetidos por todas as culturas em todos os tempos, remetendo aos ciclos relativos aos rituais de regeneração, aos ciclos da natureza, entre outros, nos quais predominam a simbologia imagética do regime diurno e noturno. Tais imagens destacam a condição atemporal do imaginário que são capazes de transcender os limites temporais e espaciais, aparecendo em diversos contextos e lugares, principalmente, na literatura de onde afluíram grande parte das imagens catalogadas por Bachelard (2006/devaneio) e Durand (2019), por isso, identificamos todo um sistema de imagens que convergem na poesia de Luiza Amélia de Queiroz.

4 O (DES)VELAR DO IMAGINÁRIO POÉTICO DE LUIZA AMÉLIA DE QUEIROZ

*O poema é via de acesso ao tempo puro,
imersão nas águas originais da existência.
A poesia não é nada senão tempo,
ritmo perpetuamente criador
(Octavio Paz)*

No presente capítulo, pretendemos realizar um mergulho na poética do imaginário da autora oitocentista Luiza Amélia de Queiroz. Dessa maneira, procuramos, não uma forma de interpretar ou tentar explicar o que venha a ser sua poesia, mas adentrar no enigma que é propriamente a matéria poética e, com isso, (der)velar as camadas do imaginário. Parafraseando Octavio Paz (1983), a leitura do poema é intrinsecamente consolidada pela criação poética, o poeta cria um universo de imagens, conferindo sumariamente, a elaboração sistemática do poema, e é justamente esse que faz do leitor o (des)velador de imagens, isto é, aquele que reconstrói sentidos e revive memórias (Paz, 1983).

Grosso modo, as palavras escritas nos poemas são fenômenos que transcendem os valores primários. Dito isto, é necessário compreender que o texto literário possui uma materialidade textual composta por estruturas sintáticas, semânticas e lexicais, ou seja, além desse sentido patente ou sentido manifesto, existem estruturas latentes⁴ perpassadas pelo onirismo.

⁴ Trazemos os termos patente e o latente na perspectiva do imaginário, visto que, esse provém de práticas culturais, intrinsecamente relacionadas a vida social. Sendo assim, esses dois termos transpõem as categorias da Psicologia, em diálogo com a Antropologia, como bem aborda Paula Carvalho (1997), denominando-os de cultura patente e cultura latente. Enquanto a primeira se relaciona com o explícito, aquilo que se pode ver, ou seja, nas instituições físicas e na maneira com como as pessoas falam ou se vestem. A segunda é aquilo que está implícito, repousando no campo do oculto, lugar onde a criatividade reprimida desabrocha. Nesse contexto, o onirismo repousa nessas categorias, principalmente no que diz respeito a cultura latente, visto que a imaginação criadora é fruto do desabrochar dessa criatividade reprimida que acaba vindo à tona por meio do eu-lírico.

Por sua vez, esse universo onírico é capaz de comportar a complexidade e profundidade muito maior do que está visível na estrutura sintática do poema. Em outras palavras, analisar a poesia de Amélia de Queiroz é lançar-se ao indizível, visto que são estruturas relativas ao imaginário. Por sua vez, essas estruturas vão muito além da mera imaginação, pois estabelecem as condições necessárias para o processo criativo do poeta, no qual resulta um conjunto de representações simbólicas de cunho arquetipal.

É importante frisar que o texto literário estabelece não só uma conexão com a realidade social, mas também com o universo onírico do próprio sujeito poético, podendo ir muito além das linhas escritas manifestadas em palavras. Nesse sentido, a capacidade de construir imagens poéticas vai ganhando forma nos contornos do imaginário, mediante a noção de percurso antropológico, colocado em prática à medida que o leitor tem contato com essa *constelação de imagens* (Durand, 2019).

Dessa forma, trata-se de adentrar em um campo de imagens ou constelações de imagens (Durand, 2019). Mas para mapeá-las é perfeitamente compreensível que o pensamento racional não seja capaz de oferecer subsídios para expressar todas as potências dos devaneios poéticos: as memórias da infância, as afetações sofridas pela poetisa, os elementos simbólicos e todo a força propulsora arquetípica carregada de imagens arcaicas.

Por isso, nosso caminho metodológico primordial propõe dialogar com o aporte teórico fenomenológico, para analisar as imagens poéticas provenientes do imaginário da autora, sob um viés sensível e aberto à percepção onírica da poetisa, apresentando os seus desdobramentos e significados simbólicos.

No tocante a isso, reconhecemos também que é necessário considerar o contexto social e a época em que a poesia foi escrita, mas teremos como fio condutor a subjetividade perpassada por uma escrita de si, atentando a carga poética das imagens que afloram dos textos queirosianos. Lembrando que partimos de uma investigação antropológica das imagens que oscilam na incessante troca entre o “bio-psíquico” e o “cósmico-social” (Durand, 2019), como já supracitado na seção anterior.

Por conseguinte, tomamos como base a análise de dez poemas, categoricamente selecionados conforme eixos temáticos, para assim considerarmos tanto o contexto e o material social, quanto o nível imaginário, cuja abordagem é a representação de um trajeto poético-antropológico com diversas imagens. Dessa maneira, as imagens arquetipais da poética queirosiana em *Flores Incultas* ficaram divididas em cinco eixos temáticos: I – A terra natal; II – Memórias da infância; III – A luta; IV – Reflexões e V – A Morte.

Vale mencionar que tais eixos surgiram após a escolha dos dez poemas, que se deu por leitura e análise prévias dos temas gerais apresentados pela escritora. A leitura empírica e superficial dos poemas permitiu-nos extrair uma primeira percepção dos conteúdos patentes, os quais por meio de uma análise simbólica e representacional direcionam-nos ao um mergulho mais profundo nos conteúdos latentes - do inconsciente – da escritora, que emergem nas imagens poéticas perceptíveis em *Flores Incultas*.

Assim, para a análise do eixo temático I – A terra natal, selecionamos os poemas *Piracuruca* e *Minha Terra* e preconizamos a imagem poética da terra natal, mediante os sentimentos telúricos. No desenvolvimento do eixo temático II – Memórias da Infância, destacamos os poemas *Lembranças da infância* e *Efeitos da idade*, centrados nas memórias da infância que consagram as imagens de sentimentalismo nostálgico.

O eixo temático III compõe-se da análise dos poemas *A mulher* e *Não sou poeta* nos quais temos a voz que ecoa forte nas entrelinhas da poesia queirosiana apresentando a condição da mulher e a luta por direitos. Além disso, no eixo IV – em *Conselhos* e *Lira dormente* Queiroz consolida um deslocamento da sua condição de mulher submissa e coloca-se como transgressora, imagem poética que deflagra a postura de uma mulher que se recusa a ficar na inércia é capaz de se iluminar com o brilho vivaz do conhecimento.

Por fim, o eixo temático V – A morte traz como elementos de análise os poemas *Se eu morresse amanhã* e *Velhice e miséria*, construções poéticas que trazem consigo o versejar de uma lira melancólica, manifestando o presságio da morte.

4.1 A Terra natal: Os sentimentos telúricos.

Na presente seção, analisaremos dois poemas relativos aos sentimentos telúricos da terra natal de Luiza Amélia, isto é, os poemas *Piracuruca* e *Minha Terra*. O primeiro traz a representação tanto simbólica quanto territorial da cidade natal em que nasceu, como espaço de recordação intrinsecamente relacionado à identificação desse sujeito no mundo, por meio das suas memórias da infância.

No segundo poema, também damos ênfase ao telurismo na construção poética. No entanto, o sentimentalismo e a percepção do eu-lírico vão além de Piracuruca, pois é imanente ao poema o pertencimento aos lugares de afeto pelos quais a poetisa transitou, embora ela não cite explicitamente, inferimos que nos seus dias primeiros de vida, o eu-lírico está direcionado

às memórias de Piracuruca, Parnaíba ou um espaço simbólico relacionado ao seu país; com isso, observamos o saudosismo do seu torrão natal, com uma tendência ufanista.

4.1.1 *Piracuruca*

Datado em 25 de dezembro de 1870, o poema *Piracuruca* expressa os sentimentos telúricos relativos à terra natal da escritora. Essa cidade foi o seu primeiro lar, ou seja, a sua primeira casa, um espaço de aconchego que acolhe o ser lançado no mundo. Para Bachelard (1993, p. 27), “a casa mantém a infância imóvel. É graças à casa que um grande número das nossas lembranças estão guardadas”.

A casa natal de Luiza Amélia de Queiroz é Piracuruca, um espaço físico localizado no interior do Piauí, materializada em suas lembranças. Por sua vez, estas estão alojadas nos espaços da casa, nesses lugares recônditos tal como o canto, o sótão ou porão, o ninho ou a concha, que por meio deles evocamos as nossas experiências passadas. Esse espaço é geográfico, mas também é simbólico, cuja função é de um sólido refúgio, que é também o seu canto no mundo, o seu lugar de tranquilidade, repouso e aconchego.

Para Bachelard (1993) o canto de uma casa é um espaço onde gostamos de nos recolher em nós mesmos, o canto corrobora com o valor de habitar, é um lugar imaginário onde a autora revisita as suas memórias e as transforma em imagens poéticas. Bachelard (199, p. 149) assegura:

E todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuances de ser do habitante dos cantos. Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são frequentados, se não habitados.

A função de habitar os cantos é primordial para a construção de imagens. Metaforicamente, é nos ângulos dos cantos que os vazios são preenchidos de memórias. Em sua poesia, é sentida a influência dos espaços sobre o sujeito, logo nos primeiros versos podemos observar a construção poética que caracteriza esse espaço de recordação:

A minha terra querida
Que amo sem conhecer,
Vou um canto de ternura
Comovida lh'of'recer:
Tu, ó anjo da saudade,
Vem com tua amenidade
Repassar o canto meu;

Vibra-me as cordas da lira,
 Ensina a minh' alma, inspira
 Uma harmonia do céu...

Minha terra, que saudade
 Senti meu peito por ti!
 Ai, que desejo não tenho
 De ver onde nasci!
 Que saudade!...quer a sorte
 Que eu nunca beije em transporte,
 O teu seio tão gentil,
 P'ra onde voa, querida,
 A minha alma confundida
 Com ternos suspiros mil!
 (Queiroz, 2015, p. 43)

No início das duas primeiras estrofes a autora faz uso do pronome possessivo “minha terra” expressando um lugar de pertencimento, no qual revela um vínculo afetivo com a sua terra natal, muito embora ela não a tenha conhecido, assim como revela no segundo verso da primeira estrofe: “que amo sem conhecer”. Porém, essa colocação da autora remete que foi em Piracuruca o lugar do seu nascimento, isto é, um espaço de recordação que atiga a sua percepção, assim, a recordação significativa deste lugar vem do sentimento que mantém indestrutível à sua memória afetiva. Diante disso, a memória dá ênfase ao vínculo com o local potencializando. Assim dialoga Assman (2011, p. 318):

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais de recordação muito significativos. E não apenas porque solidifica e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificar uma continuidade da duração que se supera a recordação relativamente breve do indivíduo, época e também cultura que está caracterizado em artefatos.

Os espaços culturais de recordação são significativos ao corporificar uma época e uma cultura caracterizada por artefatos. Conforme pressupõem Assman (2011) é uma evidência da memória que atiga a recordação da existência de um ser em um determinado espaço que o marcou simbolicamente, atingindo as camadas do imaginário que suscitaram o ato de (re)criação poética.

Os sentimentos relativos à terra natal vêm sempre carregados de afeto e saudade, movimentos pelo qual fazem as cordas da lira de Luiza Amélia vibrarem “*Vibra-me as cordas da lira,/ Ensina a minh' alma, inspira/ Uma harmonia do céu...*”(Queiroz, 2015). A inspiração

para a escrita poética vem dos laços estabelecidos entre as ações simbólicas realizadas no espaço evocado.

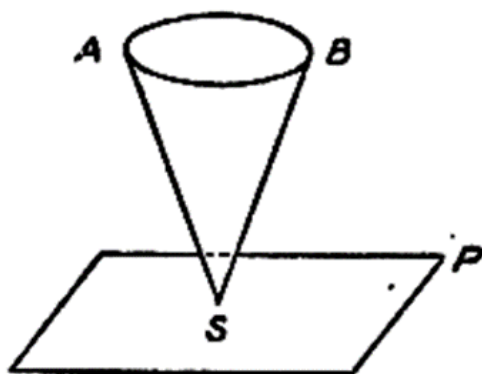
Ao recordar, o sujeito age e reage não somente sobre o espaço, mas sobre as sensações e percepções corpóreas, pois a memória está cravada no corpo. Nesse aspecto Bergson (1999) em *Matéria e Memória*, aponta que as afetações são estimuladas pelos movimentos executados em determinado espaço que emanam da nossa faculdade de sentir, perceber e nos conectarmos com o espaço físico.

Dessa maneira, para Bergson (1999, p. 16) “os objetos que cercam o meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles”. De maneira análoga, Assman (2011, p. 264) dialoga que “as marcas deixadas no corpo impedem o esquecimento”, marcas essas que podem ser físicas ou simbólicas. O corpo traz as marcas da memória que são mais confiáveis do que a própria memória mental; com isso, está se mantendo presente ao ser corporificada.

Para a poetisa, a lembrança da sua “terra querida” traz consigo a percepção sobre o espaço, impregnado de memórias pretéritas que vêm à tona no momento presente que a sua escrita acontece. A força subjetiva da sua escrita autobiográfica perfaz uma escrita de si, faz ressurgir as experiências e vivências particulares nos espaços habitados de forma que o momento presente toca o passado que lhe serve de base.

Na perspectiva bergsoniana, a figura do cone invertido traz essas representações. Essa figura tridimensional tem a base A e B que representam as lembranças acumuladas na memória ao tocarem o passado; já o vértice S é a representação do presente sendo tocado pelo passado, que também toca um plano P cuja função é de receptáculo em um movimento de ida e volta de todas as imagens memorialísticas que compõem o plano. Desse modo, temos a seguinte representação figurativa desse cone invertido da memória colocado por Bergson (1999, p. 178):

Figura 1: o cone invertido segundo Bergson.



Fonte: Bergson, 1999, p. 178.

Pela imagem fica evidente que em nossas vivências e experiências cotidianas (P) acessamos (S) muito pouco das memórias do passado (AB). Para Bergson a base do cone (AB) assenta as memórias mais longínquas do indivíduo, ao passo que vértice (S), que figura o presente, avança sem cessar, “e sem cessar” também toca o plano (P) da representação cotidiana do universo:

Um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB, assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S, que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano.

Com efeito, Luiza Amélia, evoca as memórias sobre Piracuruca carregadas de múltiplas imagens da infância. Muito embora Queiroz tenha passado boa parte da sua vida em Parnaíba devido ao seu matrimônio com o comerciante Benedito Madeira Brandão, existe também um *elã vital* (Bergson, 1999) com a terra natal que emerge das memórias telúricas no ato de criação poética.

A partir da perspectiva Bergsoniana, presente na *Evolução criadora*, a força propulsora da vida carrega a noção de *elã vital*, cujo princípio de evolução de todos os seres vivos emana do interior da matéria viva. A atividade vital é proveniente da capacidade de acumular energia retirada de outras fontes da matéria, tais como animais, as plantas e o sol. Por sua vez, associamos essa noção à memória enquanto capacidade de acumular energia das experiências, da cultura e das vivências da autora em sua terra natal, e é nesse espaço que ela absorve a energia viva capaz de formar memórias telúricas.

Além de todo o clima saudosista, o eu-lírico reitera nos primeiros versos da segunda estrofe “Minha terra, que saudade” a imagem arquetípica da terra, aquela que é a grande-mãe. Mitologicamente, a terra é *Gaia*, a que deu origem a todos os seres vivos, principiando a maternidade universal, aquela que germina a semente dando luz à vida. Na poesia, a terra produz um sentimento telúrico no qual o eu-lírico deixa transparecer os sentimentos de afeto pela terra natal. Diante disso, o imaginário oferece subsídios para adentrar nas imagens arquetípicas em torno da construção simbólica da terra. Com efeito, na filosofia pré-socrática, tão bem apropriada na fenomenologia bachelardiana, a terra é um dos quatro elementos da matéria ao lado do fogo, do ar e da água.

A terra enquanto imagem primordial simboliza os princípios cósmicos que agregam, como define Durand (2019, p. 230) “os símbolos e a ecografia da mãe suprema”. Nesse aspecto, a maternidade da terra é vista sob uma perspectiva diferente da maternidade da água, bem como a verticalidade e a fruição do fogo e do ar.

Conforme aponta Durand (2019, p. 230): “no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos, a terra estaria na origem e no fim de qualquer vida. A terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens”. Enquanto mãe primordial, a terra é um elemento de identificação do sujeito com o mundo. Piracuruca, então, é o espaço de identificação de Luiza Amélia, é símbolo da terra-mãe, um arquétipo primordial.

Na classificação das imagens arquetípicas de Gilbert Durand, a terra é um símbolo da intimidade, “é o lugar último do repouso” (Durand, 2019, p. 237). Assim, a terra constitui um forte isomorfismo com a casa, a concha, a caverna, a morada, o lugar de habitar.

A terra é a mãe primordial, é uma imagem arquetípica, mas também é um lugar simbólico de contemplação dos elementos presentes naquele espaço físico. Nesse aspecto, nos versos que seguem, observamos um eu-lírico contemplativo ao materializar em seus devaneios poéticos os elementos presentes em sua terra, tal como a imagem da “bela matriz”, ou seja, a igreja da cidade, bem como os elementos religiosos presentes na sua escrita.

Ela vê o campanário
Da tua beleza matriz
Anelante, comovida
Chora e ri-se!...é tão feliz!
Ela se prostra humilhada
Ante a virgem imaculada
E murmura uma oração;
Em sua mãe penosa chora,
E à virgem mãe ela implora
Que lhe dê a salvação.

Ela oscula a pia santa,
Aonde a cristã se fez,
Essa sagradas relíquias
Que não viu mais que uma vez!
Ela sente de ternura
Uma tão doce ventura,
Que exprimir não pode, não!
Mas nos seus olhos há pranto;
Mas esse é suave e santo,
E vindo do coração.
(Queiroz, 2015, p.44)

Nesses versos, é possível perceber elementos relacionados aos símbolos religiosos trazidos pelo imaginário da autora, os lugares sagrados tal como a “o campanário” “a bela matriz”, são representações dos lugares religiosos de pertencimento. Pelo fato da autora citar com proeminência “as sagradas relíquias”, “a virgem imaculada”, “a pia santa, / Aonde a cristã se fez”, inferimos que trata-se da religião católica apostólica romana que consagrou a sua fé cristã. Esses elementos são a manifestação do sagrado por meio da “hierofania”. Para Eliade (1992, p. 13):

A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Nesses termos é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. [...] A partir da mais elementar hierofania - por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore - e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade.

O sagrado se revela por meio de um objeto qualquer, mas esses objetos hierofânicos devem fazer parte de uma realidade natural e simbólica, isto é, meio “cósmico-social” que envolve o sujeito a partir da dimensão subjetiva “bio-psíquica”. O sagrado equivale à revelação de elementos hierofânicos provenientes da experiência religiosa em espaços sagrados, assim como a autora vivenciou a sua fé cristã e manifestou isso em sua poesia em forma de memórias e símbolos.

Na última estrofe do poema “Piracuruca”, o eu-lírico modula um canto de despedida em sua lira, fazendo vibrar versos melancólicos e saudosistas da terra querida, mas sempre recordando dos primores desse espaço, assim como podemos evidenciar nos versos a seguir:

Aceita, pois, meus amores,
Este doce e triste adeus,
Que fugindo da minh'alma,
Soluços nos lábios meus;
Como ele, minha querida,
Uma tar parte d'esta vida,
Que se definha de dor!
É um lágrima saudosa,
espontânea, tristorosa,
mas orvalhada de amor.
(Queiroz, 2015, p. 45)

Com tal sentimentalismo audaz, o canto da sua lira faz vibrar as sensações de amor e dor. É um sentimento telúrico e percepção. Conforme aponta Merleau-Ponty (2018), a sensação é um fenômeno da percepção, podendo ser compreendida como a maneira que o sujeito é afetado pela experiência de si mesmo sobre o mundo à sua volta. Nesse aspecto, a autora

intensifica esse espaço de pertencimento, carregado de sentidos e sensações das suas memórias passadas, por sua vez, esses sentidos e memórias são fenômenos criados pelas imagens da terra natal.

4.1.2 *Minha terra*

Estrategicamente datado de 6 de janeiro de 1873, o poema *Minha terra*, possui as configurações de um poema depositado em um diário poético, marcado com uma data específica de uma determinada época da vida da autora, cujas emoções e sentimentos do eu-lírico transparecem o ufanismo romântico e no saudosismo da terra natal, ou seja, o espaço que dá significação ao afeto.

Os primeiros versos do poema possuem um campo de imagens simbólicas em torno da terra, a grande mãe, assim como também aparece no poema “Piracuruca” imagens em torno da vida e do tempo, com enorme carga simbólica, como evidenciamos nos versos a seguir:

Oh! minha terra querida,
Eu te amo estremecida,
Como amo a própria vida
E a mãe que o ser me deu.
Como o 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 termos companheiros
Dos meus folgares ligeiros
Na linda infância gentil,
Como o sonho esperançoso
Segredar um venturoso
Futuro de encantos mil.
(Queiroz, 2015, p. 122)

Na estrutura sintática do poema é possível perceber o uso de um vocativo como forma de chamamento que evoca o elemento a que está se dirigindo, isto é, a sua *terra querida* como um espaço vivo na sua lembrança. Novamente, a autora faz o uso do pronome possessivo “minha” para marcar um vínculo de pertencimento afetivo com a sua terra. Nessa premissa, os primeiros versos da primeira estrofe trazem com muita proeminência uma tendência ufanista, pois o eu-lírico declara de maneira hiperbólica o amor pela terra, assim como tem pela sua própria vida, a vida da mãe, pai e esposo, seguindo uma forte tendência religiosa, influência do

meio religioso de sua vivência, em busca da “salvação”. São versos simples, mas carregados de subjetividade e lirismo, atravessados por uma idealização romântica que caracteriza o espaço.

A terra é a personificação de um elemento vivo com forte apego sentimental, é um espaço simbólico, haja vista que, implicitamente pode ser Piracuruca, Parnaíba, lugar que passou boa parte da sua vida, ou mesmo o Brasil, o seu país. O eu-lírico deixa evidente não só uma tendência saudosista do seu torrão natal, mediante os lugares que pertenceu, mas também é preconizada uma tendência romântica ufanista, fruto das influências literárias da autora, ou seja, o Romantismo.

Nos versos da segunda estrofe, a imagem da infância aparece evidenciando o vínculo entre a memória dos “dias primeiros” com a terra. Para Bachelard (1991) o apego ao espaço primeiro, o que ele chama de “concha inicial” é uma nuance respaldada fenomenologicamente por um “fenômeno psicológico estrutural” (Bachelard, 1991, p. 24), ou seja, o apego ao lugar, mas não um lugar qualquer. Assim, o seu canto no mundo é metaforicamente a casa, “o nosso primeiro universo. É um verdadeiro “cosmos” (Op. cit), não somente a moradia física, mas sim o espaço que abriga a intimidade.

A infância é caracterizada pelo eu-lírico como “sonho esperançoso/ Segredar um venturoso/Futuro de encantos mil”. A lembrança do seu torrão natal desperta a percepção não meramente no passado deixado nos recônditos da lembrança, mas numa perspectiva de quem experienciou e retomou as sensações depositadas nas camadas do seu inconsciente. Para Merleau-Ponty (2018, p. 348) “ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar o seu sentido eminente”. Luiza Amélia revive a sua infância por meio da poesia que mantém imóvel nas estruturas do seu imaginário.

Ademais, o simbólico aparece com muita força em relação ao imaginário da terra natal, cuja experiência social, bem como, a memória subjetiva que forma uma memória coletiva, está carregada de imagens arquetípicas, aquelas tidas como universais. Rocha Pitta (2017, p. 26) discorre que: “Cada imagem seja ela mítica, literária ou visual se forma em torno de uma orientação fundamental que se compõe da sensibilidade, dos sentimentos e emoções próprias de uma cultura, assim como do conjunto da experiência individual e coletiva”.

São essas experiências individuais que se formam no interior de um grupo social, pois estamos em harmonia com os sujeitos e objetos que nos circundam, nossas lembranças, emoções, reflexões e percepções são evocações espontâneas conectadas com nossa maneira de ver o mundo por meio do outro. Para Halbwachs (2006, p. 64) “É muito comum atribuímos a

nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspirados pelo nosso grupo”.

A memória da terra natal aparece substancialmente na escrita da autora com influências sociais que estão entrecruzadas num campo de imagens que irrompem e constelam dentro de um sistema convergente representados pelos isomorfismos, esses relativos às estruturas de representação dos devaneios, sonhos e símbolos, agrupadas em torno de imagens arquetípicas, assim como podemos evidenciar nos versos a seguir:

Mas não gozar-te os amores,
 Não contemplarte os primores,
 Não respirar os odores,
 De teu seio maternal;
 Não beijar-te enfebrecida
 Não reclinar-me abatida
 No teu regaço, querida,
 Com ternura filial.

Tal é a sorte mofina,
 A estrela que me domina,
 O influxo de má sina
 À qual jamais fugirei,
 E converte em mar de dores,
 Os sonhos dos meus amores,
 Em cinza - odorantes flores
 Que dentro d’alma eduquei.
 (Queiroz, 2015, p. 123)

Os versos acima situam-se dentro de um regime de oposição antitético entre o fazer e o não fazer. Nesse aspecto, o advérbio de negação “não”, elemento sintático que aparece com frequência nos versos da primeira estrofe, é uma categoria negativa, mas com valor positivo: “Mas não gozar-te os amores”. Ao mesmo tempo que a autora nega não ter gozado e contemplado os primores e amores da terra natal, ela afirma que a sua ternura pelo que viveu na sua terra querida, aquela a que se dirige com afetividade, ora como mãe, ora como filha “de teu seio maternal” e “com ternura filial”, como um cordão umbilical que liga a mãe terra à filha numa relação de pertencimento.

Com esse sentimento telúrico, a poetisa, por meio da voz do eu-lírico, expressa uma angústia diante da mudança provocada pela passagem do tempo, no qual o sentimento de saudade é simbólico ao enfatizar “o influxo da má sina/ À qual jamais fugirei”, ou seja, a confluência do tempo que transforma as suas flores em cinzas, visto que são materializadas em sua escrita em forma de memória individual interligada à intimidade da sua alma de poetisa: “Em cinza - odorantes flores / Que dentro d’alma eduquei”.

O ato da escrita poética para Queiroz é a escrita de si, por isso, o ato de escrever sobre o espaço de recordação é um retorno a si, como em um movimento temporal de rememoração, repleto de símbolos, perceptível nos versos abaixo:

Mas, ah! o peito extremoso
 No seu suspirar saudoso,
 Tem um som harmonioso
 Que afaga com prazer;
 Qual estrela de bonança,
 Que entr’o impossível avança
 Para a dita prometer.
 E a fé idolatrada
 De ter ver terra adorada
 Uma hora abençoada
 Uma hora e nada mais,
 Então por fado inconstante
 Vida de ti mais distante,
 A saudade delirante,
 Comprimirei os meus ais.
 (Ibidem)

A autora revisita a memória da terra considerada sagrada, por meio do imaginário poético, transparecendo com o eu-lírico uma ruptura cronológica em relação ao tempo vivenciado. Diante dessa perspectiva de temporalidade e dentro do regime diurno das estruturas antropológicas do imaginário⁵, Durand (2019) dialoga sobre os grandes arquétipos do *centro e do gládio*, da intimidade e da assimilação que ilustram a passagem do tempo, por meio de um movimento cíclico, ele vai discorrer que “é a antítese do tempo, das suas múltiplas fases, e do regime diurno da representação, carregado das suas figurações verticalizantes e dos seus semantismos diairéticos”, (p. 189).

Nesse sentido, o imaginário da autora consolida a representação de uma imagem processada da terra natal, tal como uma imagem primordial arquetipal do espaço construído pelo imaginário poético. Por isso, “[...] no Regime Noturno e, especialmente, nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas por um dinamismo intrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa” (Durand, 2012, p. 355).

Assim, as memórias da infância são imagens cíclicas que permeiam a imaginação criadora, “são os devaneios da infância que estreitam os laços entre memória e imaginação”

⁵ É o conjunto de representações, afetos e desejos que dela resultam. Portanto, "o imaginário é uma condição necessária da realidade" (tradução nossa)

(Brussio, 2014, p. 64). Pela infância experimentamos as imagens primeiras de felicidade, ou como diria Bachelard “a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas, como um verdadeiro arquétipo, o arquétipo da felicidade simples” (Bachelard, 2018, p. 118).

Por fim, há uma potência telúrica que perpassa a criação poética de Luíza Amélia de Queirós, um imaginário poético carregado de arquétipos da infância que simbolicamente ligam o homem ao cosmos, *in casu*, a poetisa à terra natal – “Piracuruca” e “Minha terra” – revivificando as experiências do arquétipo da felicidade simples.

4.2 Memórias da Infância: a nostalgia de um sentimentalismo audaz

Na seção a seguir analisar-se-á mais dois poemas do diário poético de Luiza Amélia, cuja temática está intrinsecamente relacionada às memórias da infância, proporcionando ao eu-lírico o sentimento de angústia diante da passagem do tempo. Haja vista que, a escrita poética da autora, especificamente nesses dois poemas, funciona como um repositório do sentimentalismo nostálgico da primeira idade. É importante frisar que no primeiro poema “Lembranças da infância”, remete a uma idade imprecisa da autora, mas evidenciamos que são memórias das suas vivências com familiares, visto que essas podem ser acontecimentos verídicos ou fantasiosos ligados ao seu imaginário e aos seus devaneios poéticos.

Já no poema “Efeitos da idade” temos um eu-lírico mais voltado para a adolescência, isto é, a idade da debutante. Diante dos seus quinze anos, o eu-poético faz uma retrospectiva temporal entre a idade da menina que começa a conhecer as decepções do mundo e a mulher já experiente. Assim, toda uma trajetória temporal é formada a partir de imagens simbólicas e arquetípicas ao refletirem sobre os efeitos da idade, diante do tempo que passa, mas deixa vestígios memorialísticos duradouros.

4.2.1 Lembranças da infância.

No poema “Lembranças da infância” datado em 14 de março de 1873, cuja estrutura conta com a distribuição de quatro versos em quatorze estrofes, o eu-lírico revive os devaneios da infância, visto que evoca as memórias pretéritas carregadas de sentimentalismo ao relevar o escapismo da sua realidade e o retorno as imagens primordiais da infância. Consoante ao exposto, nos versos a seguir, a voz poética demonstra com bastante tenacidade a memória que conserva e mantém vida as percepções, emoções e acontecimentos vivenciados na primeira idade. A autora revisita as suas lembranças à medida em que as suas recordações ganham

dimensões sentimentais pela angústia diante da passagem do tempo, que deixou saudades. Podemos evidenciar isso nos versos a seguir:

Da minha infância querida
A doce recordação,
É como gotas de orvalho
Sobre as flores do verão.

Em vós penso suspirante,
Porque vos tenho saudade,
Oh! Distrações inocentes
Da minha formosa idade!

Vem! mimosa, feiticeira,
Linda imagem do passado,
Vem afagar com doçura
Meu coração torturado!
(Queiroz, 2015, p. 155)

O retorno à sua “infância querida” é marcado pelas doces recordações das memórias ora imaginadas, ora vivenciadas. É notória a presença do imaginário nas dimensões da sua escrita poética, bem como o devaneio como instância onírica. Nessa perspectiva, o devaneio poético nos proporciona ir mais longe, isto é, nos recônditos mais profundos da memória. Eles nos proporcionam adentrar em nós mesmos, fazendo-nos reviver no presente as memórias dos nossos tempos primeiros. Isso é perceptível quando o eu-lírico evoca as imagens memorialísticas do passado que é reconfortante no seu momento presente: “Vem! mimosa, feiticeira,/ Linda imagem do passado, / Vem afagar com doçura / Meu coração torturado!”.

Todas as lembranças antigas estão guardadas como vestígios de acontecimentos que sucederam em uma ordem temporal, mas é justamente na infância que esse tempo se mantém imóvel. De fato, a infância nos deixa marcas indeléveis, capazes de durar a vida toda. São os pueris sofrimentos da criança que reprimem lembranças na psiquê, refletidas na vida adulta. Assim é a poesia de Luiza Amélia de Queiroz, carregada de imaginação e memórias, cuja infância se mantém imóvel. Bachelard (2018) na sua *poética do devaneio* traz o conceito de *poético-análise* enquanto recôndito dos devaneios que carregam consigo as recordações, conforme aponta no trecho a seguir:

Está aberta a uma poético-análise uma tarefa que nos ajudaria a reconstruir em nós o ser das solidões libertadoras. A poético-análise deve desenvolver-nos todos os privilégios da imaginação. A memória é um campo de ruínas psicológicas, um

amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao imaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (Bachelard, 2018, p. 94).

No poema “lembranças da infância” a poético-análise traz as imagens projetadas pelas manifestações da criança solitária que sempre reviverá nos devaneios poéticos de Queiroz, bem como nas imagens da sua solidão de poetisa *sonhadora de palavras*. Por isso, a poetisa nos fala nos seus versos sobre a nostalgia de uma infância que permanece perene, sendo o devaneio experimentado que faz ao mesmo tempo que sonhar, materializar em palavras a essência das imagens oníricas da sua psique. Nesse aspecto “o ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice” (Bachelard, 2018, p. 96).

O devaneio tem a função de atravessar toda a vida do poeta, sempre com a função de transportar as lembranças primordiais, a fim de mergulhar fundo nas imagens e memórias da primeira infância. Para Bachelard (2018), a imaginação e a memória são indissociáveis, porém, é essencial considerar o passado rememorado sob o ponto de vista do devaneio, uma vez que quando nos lembramos, designamos um valor de imagem ao devaneio que revive os valores do passado.

Nesse aspecto, exprimimos uma grande dilatação psíquica que na verdade é devaneio onírico. Por meio dele, temos a memória do vivido, a poesia como fenômeno e o imaginário enquanto construto de simbologias e imagens primordiais da infância cósmica, ou seja, aquela que habita em cada um de nós. Nos versos a seguir, a poetisa rememora a imagem da sua formosa idade, com sentimentos de ternura filial dos entes queridos que fizeram parte daquele momento da sua vida.

Vem! me fala maravilhosa
De tudo quanto eu 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!

Quando eu no prado corria
Atrás do formoso inseto

Entre as flores resvalando
Cheia de afã e de afeto,

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

Da minha mãe tão querida
Me fala t'ó peço eu,
D'ela, d'ela sobre tudo
E do amor que me deu.

Dos meus irmãos...também quero
Revê-los n'quela idade,
Porque já uma é de menos,
E d'ela tenho saudade.
(Queiroz, 2015, p. 156)

Nessa construção poética, as reminiscências do passado emergem das entrelinhas da poesia, por isso é possível perceber, por meio do verbo “vem!”, cuja função sintática é de um vocativo ao evocar uma memória carregada de sentimentalismo de tudo aquilo que amou, mas também perdeu, conservando resquícios de lembranças pretéritas em sua memória afetiva. No tocante a isso, a imagem sedutora, que tanto atrai o eu-lírico, são os momentos vividos na sua “formosa idade” com seus entes queridos, ou seja, “queridos irmãos” e sua “mãe tão querida”, a quem se dirige “cheia de afã e de afeto”.

A fuga do tempo provoca um sentimento de saudade, revelado constantemente na sua escrita poética. Além disso, também revela uma angústia existencial diante da temporalidade, com isso temos então o isomorfismo de símbolos que convergem dentro de uma grande cadeia de imagens. A partir da noção de trajeto antropológico, preconizado por Durand (2012) temos então a representação dos **símbolos catamórficos**, ou seja, aqueles que representam uma grande epifania imaginária da angústia humana diante da passagem do tempo. A partir desse sistema de imagens dinâmicas, temos o esquema de queda, presente em inúmeros mitos e lendas, tais como o Ícaro que cai, aniquilado pelo sol (Durand, 2019).

Nesse enfoque, os aspectos catamórficos propõem a tônica do sonhar acordado, cuja regressão é um estado de letargia, assim como podemos evidenciar no poema “Lembranças da infância”, por meio dos devaneios poéticos da autora. Nessa acepção, evidenciamos a imagem da queda como aquela que marca uma regressão psíquica a uma memória do passado, reforçando a primazia do sonhar acordado. Para Durand (2012, p. 112): “o sonho acordado

também evidencia o arcaísmo e a consciência do esquema de queda no inconsciente humano: as regressões psíquicas são frequentemente acompanhadas de imagens brutais de queda”.

Com efeito, o eu-poético está o tempo todo fazendo regressões psíquicas. De fato, são frequentes idas e voltas. Por esse motivo, ela revive os devaneios da infância e sua escrita poética possui uma atmosfera de lembranças e sonhos, marcada por um regresso às imagens primeiras, ou seja, aquelas de teor arquetipal. Segundo Jung (2014), todos os conteúdos de valor arquetipal estão relegados às manifestações dos processos no inconsciente coletivo.

Sobre isso, ele traz a concepção de um estado “pré-consciente da psiquê”, ou seja, são os vestígios arcaicos que já existiam muito antes do estado consciente do sujeito, tal como a já mencionada imagem da queda. De maneira incisiva, Jung (2012, p. 157) ressalta a maneira como podemos observar esse estado: “tal estado pré-consciente na primeira infância é justamente os sonhos dessa época que frequentemente trazem à luz conteúdos arquetípicos extremamente importantes”. A infância é um estado pré-consciente que pode ressurgir em nós a qualquer momento. Em Luiza Amélia é que surge com as imagens do passado, assim como ela concluiu o seu poema com os seguintes versos:

Vem! oh anjo da saudade,
Linda imagem do passado,
Vem, afaga ainda um momento
Meu coração tristurado.

Da minha infância saudosa
A doce recordação,
É como gotas de orvalho
Em um ressequido chão.
(Ibidem)

Nestes últimos versos, a poetisa mais uma vez faz o uso do vocativo “vem!” para interpelar as memórias pré-conscientes da infância que a marcou para sempre, pois é aquela que deixou saudade e doces recordações. Com efeito, são lembranças que carregam toda uma constelação de imagens desenvolvidas pela sua experiência diante do tempo e do espaço em que viveu, tanto simbólico quanto físico, frequentemente conduzidas pelos símbolos que renovam a eterna criança que Luiza Amélia materializou em seus poemas.

4.2.2 *Efeitos da idade*

O poema “Efeitos da idade” possui uma estrutura de composição poética formada por vinte de duas estrofes distribuídas em quartetos. Nesse poema, a temática principal é a passagem do tempo que produz efeitos tanto cronológicos quanto imaginários e simbólicos no eu-lírico. Temos como marca primordial a retrospectiva temporal entre a debutante de quinze anos “a idade da ilusão” e a mulher adulta já experiente. Nessa perspectiva, é possível perceber que a princesa da poesia romântica tem como marca: o entrelace entre o presente e as memórias do passado. No poema a seguir, o passado e o presente se encontram, assim como podemos perceber:

P’ra mulher os quinze anos
É idade da ilusão,
No semblante tem frescura,
Simpleza no coração.

Ainda bela não sendo
Sempre tem um amador,
Para dizer-lhe que a adora
Por ter rosto encantador.

Embora o fiel espelho
De pasmosa exatidão,
Lhe brande que é iludida
Ela protesta - que não.

Ama muito sem ter mesmo
Um amante para amar,
É um ente imaginário
Que sabe em sonhos criar.
(Queiroz, 2015, p. 74)

Nota-se nesses versos o eu-poético que enfatiza um rito iniciático da menina de quinze anos que está se tornando mulher. Esta experimenta as primeiras ilusões do amor na adolescência, sempre carregado de ressonâncias sentimentais, marca registrada na poesia de Luiza Amélia. A puberdade é um rito de passagem para a idade adulta, e ela funciona como uma experiência de morte e ressurreição simbólica desse sujeito. Impressionante a força dos símbolos cíclicos no imaginário da poetisa: a puberdade, os quinze anos e a velhice refletida no espelho. Ao mesmo tempo que sofre com a passagem do tempo, o medo da morte, prende-se aos rituais iniciáticos que guardam na memória afetiva com muito amor: a aurora e o esplendor da debutante de quinze anos, perspectivas iludidas de um grande amor.

Interessa-nos destacar que todas as sociedades em todos os tempos passam por rituais de iniciação, pois é uma experiência ontológica existencial da própria condição humana. Nesse aspecto ao fazer uma leitura sobre *A história das religiões* preconizada por Mircea Eliade, Azevedo (2010, p. 61) destaca três grandes categorias da iniciação, assim como podemos observar a seguir:

A história das religiões distingue três grandes categorias, ou tipos de iniciação: “ritos da puberdade”, ritos de entrada em uma sociedade secreta” e “iniciação mística”. Interessamos aqui destacar o tipo de iniciação que opera mediante “os ritos de puberdade” ou por “iniciação de um grupo etário”. Esta compreende “os rituais coletivos pelos quais se efetua a passagem da infância, ou adolescência, à idade adulta e que são obrigatórios para todos os membros da sociedade.

Essa abordagem parece-nos crucial por estabelecer como principal os ritos de puberdade, isto é, a morte simbólica da criança e a ressurreição da mulher adulta com mais experiência. Ao longo do seu percurso iniciático, o eu-lírico materializa em palavras poéticas as ilusões da menina que “Ama muito sem ter mesmo/ Um amante para amar/ É um ente imaginário / Que sabe em sonhos criar” (Queiroz, 2015). Ao nível do imaginário, esse amante é um devaneio que cria a imagem onírica do amante ideal, ou mesmo amor platônico, aquele que existe somente em seus sonhos e fantasias românticas.

Nos versos a seguir, vamos observar os devaneios da autora sob o fenômeno de *animus e anima*⁶, cuja carga arquetípica oferece-nos a possibilidade de vislumbrar os devaneios sobre a dialética feminina e masculina, cujos elementos compõem a unidade da sua psique.

Sonha que um rico palácio
Deslumbrante d’esplendor,
Há de habitar como esposa
D’um mancebo encantador.

Esse sonho se esvaece
Para a outro dar lugar,
Porque a donzela em sonhos,
É borboleta a adejar.

Sonha com bailes e modas,
Enfeites, flores e luz,
Com essas flores tão lindas
Que a cortesia introduz.

⁶ Conforme aponta Jung *animus e anima* são componentes da sua teoria do inconsciente coletivo, neste aspecto ambos são de valor arquetípico, enquanto *anima* representa o lado feminino da psique masculina, o *animus* representa o lado masculino da psique feminina. Além disso, Bachelard e seu livro *Poética do devaneio* traz essa dialética do feminino e masculino das palavras.

Sonha com mil frioleiras,
Que em verdade nada são;
Mas onde se vê uns longes
D' amorosa inclinação!

Sonha com esse olhares,
D' infalível atração,
Olhares qu' os homem sabem
Planejando a sedução...

Cada palavra qu' escuta,
Cada sorriso a mentir,
A faz corar d' enleada
E de contente sorrir.
(Queiroz, 2015, p. 74)

A donzela que sonha em habitar um “rico palácio” e se casar com um “mancebo encantador” transparece não somente um sentimentalismo idealizado de amor, típico da estética romântica, mas também o devaneio sobre a *anima*. Fenomenologicamente, as imagens poéticas estão sobre o signo da *anima*, ou seja, a essência do feminino, cujos devaneios são mais profundos, aqueles que atravessam os sonhos.

Para Bachelard (2018) *animus* e *anima* são essenciais psíquicas entre o viril *animus* e a feminizada *anima*, dentro de uma dualidade, haja vista que a primeira é a essência feminina de uma psique masculina e vice-versa. Dado o seu carácter fundamental, o devaneio é um estado profundo impregnado de imagens que revelam a influência da *anima*, “quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa anima” (Bachelard, 2018, p. 59).

A *anima* é arquetipal, por isso, é um devaneio demasiadamente profundo. No tocante a isso, o eu-lírico queirosiano projeta por meio dos seus devaneios, a imagem inconsciente e idealizada do seu par romântico, aquele com quem a donzela sonha, “sonha com olhares”, “Sonha com mil frioleiras”, “Sonha com bailes e modas”. Ao passo que são sonhos frívolos da menina debutante que “se esvaece/ Para a outro dar lugar”, e esse sonhos são confabulações da *anima*, aquela que desce nas profundezas do ser “a anima se aprofunda e reina à medida que desce ao subterrâneo do ser. É descendo, sempre descendo, que se descobre a ontologia dos valores da anima (Bachelard, 2018, p. 63).

A figura da *anima* ganha a atenção dos poetas, pois ela mobiliza a emoção e o afeto. Nesse ponto a projeção da *anima* na poesia de Queiroz assume formas espontâneas de expressar a fantasia e ilusões da menina de quinze anos. Temos então uma constelação de imagens arquetípicas em torno do masculino-feminino que são figuras opostas, mas complementares.

Para Jung (2014), na sua projeção, a *anima* sempre assume uma forma feminina com características e determinadas maneiras de ser, mas isso não significa necessariamente que o arquétipo em si seja construído sob o mesmo viés. Estamos enfatizando que os pares masculinos e femininos, assim como preconizou Bachelard na sua *Poética do Devaneio*, são signos opostos que carregam em si uma parte psíquica complementar.

A fim de expressar essa realidade “*aninus e anima. Dois substantivos para uma única alma são necessários para expressar a realidade do psiquismo humano*” (Bachelard, 2018, p. 58). A mulher mais feminina apresenta, também, manifestações psíquicas que provam haver nela um *animus*. São duas metades do mesmo fenômeno, capazes de ultrapassar a razão empírica de construção da materialidade textual e repousar na capacidade imaginativa do ser. Por meio das dimensões de uma *anima* podemos perceber a importância da atuação do *animus*. Nesse ponto, “a anima é um fator de maior importância na psicologia do homem, sempre que são mobilizadas suas emoções e afetos. Ela intensifica, exagera, falseia e mitologiza todas as relações emocionais com a profissão e pessoas de ambos os sexos (Jung, 2014, p. 80).

Nas estrofes que finalizam o poema abaixo, sentimos a inefável presença das relações emocionais intensificadas pelo eu-lírico que carrega em si a duplicidade do signo de *anima*, mas, além disso, também vamos sentir com mais tenacidade o movimento de passagem do tempo, atenuando o amadurecimento da mulher que trouxe em si as reflexões e ilusões da adolescente.

Os sonhos se esvaeceram
Com eles, a crença, a fé
Lhe falta o infantil arroubo
A mesma que foi e não é.

Em cada riso gaguero,
Em cada expressivo olhar
Uma perfídia ou maldade
Receia, teme encontrar.

Já não pode ser afável
Sem alguma afetação,
Não pode, que em juntos medos
Lhe sossobra o coração!

É o fruto da experiência
De aturada reflexão
À jovem cumpre o sorriso,
À mulher circunspeção.
(Queiroz, 2015, p. 76)

Os sonhos da garota de quinze anos se esvaem, bem como os sorrisos da primeira idade para dar lugar à circunspeção da mulher adulta. Nesse ritual iniciático de passagem, evidenciamos a verticalidade simbólica da passagem do tempo. Para tanto, Durand (2019) assegura a constelação simbólica de imagens que gravitam em torno dos símbolos teriomórficos de carácter hipomórfico, cuja manifestação da fuga do tempo dar-se pelo galope do cavalo “o cavalo é, portanto, o símbolo do tempo, já que se liga aos grandes relógios naturais” (Durand, 2019, p. 78).

Salientando que não só a imagem do cavalo, mas também a sua estrutura é simbólica ao representar os atributos arquetipais símbolos da fuga do tempo “o cavalo é a própria imagem do tempo: o ano é o corpo do cavalo, o céu é o dorso, a aurora a cabeça” (Ibidem). Nesse aspecto, no poema analisado, evidenciamos o triunfo do tempo que age sobre o eu-lírico e perfaz a imagem poética dos “efeitos da idade” diante da mulher adulta que reflete sobre os seus quinze anos.

4.3 A luta: a voz que ecoa forte das entrelinhas da poesia Queirosiana

Nessa seção, o objeto da nossa análise são os poemas *A mulher* e *Não sou poeta*. Iniciamos a nossa reflexão em torno não somente da época e do estilo de escrita romântica da poetisa, mas também pretendemos adentrar nas camadas mais profundas do imaginário, potencializando os fenômenos inerentes ao ato de manusear a pena e poetar como fenômeno da imaginação criadora, cuja capacidade é de tomar posse da palavra poética e manifestar, em sua lira, a postura de mulher transgressora.

No segundo poema, *Não sou poeta*, a autora enfatiza de forma perspicaz que não almeja ser como os poetas da sua época, mas pretende conquistar o seu espaço no mundo das letras, para assim, expressar em palavras os seus pensamentos e suas emoções, justamente pela maneira sensível que tem de perceber o mundo a sua volta. Nessa acepção, identificamos um carácter de denúncia na poesia de Queiroz, visto que o eu-lírico transparece uma voz poética impetuosa de luta que emana das entrelinhas da sua poesia.

4.3.1 *A mulher*

A poesia de Luiza Amélia marca uma reflexão da sua própria condição feminina no século XIX, bem como as mazelas do seu tempo. Nessa perspectiva, existe uma constelação de

imagens inerentes ao fenômeno de uma “imaginação criadora” (Bachelard, 2018), relativos à consolidação de um “sonhador de palavras”. Temos, então, uma imagem criada em torno da mulher da sua época, delineada pelos seus devaneios poéticos. Nesse sentido, a capacidade psíquica de devanear, mediante as sutilezas do pensamento-sonho, está aliada ao fato de que esse fenômeno não é essencialmente uma fuga do real, mas sim a chegada a um universo onírico em que as imagens poéticas são formadas.

Na poesia queirosiana são frequentes dedicatórias e, principalmente, o uso de datas, e a autora fez isso, estrategicamente, em quase todos os poemas, a fim de marcar a época e o contexto. Isso acontece, por exemplo, no poema intitulado *A mulher*, datado de 6 de dezembro de 1868. Nesta data, ela materializou o seu pensamento em forma de escrita e entre o vivenciado e o imaginado, Queiroz coletou do seu imaginário e da sua experiência sociocultural o material necessário para perfazer uma poesia sentimental. Nos versos da primeira estrofe do poema *A mulher* temos:

A mulher que toma a pena
Para em lira 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 à glória!...
Nem um dia na História
Fulgurar com distinção.
(Queiroz, 2015, p. 60)

O ato de tomar a posse da pena, não uma pena qualquer, mas a pena do conhecimento, aquela que manifesta em palavras a subjetividade de um eu-lírico feminino capaz de projetar os seus pensamentos em forma de criação poética. Além da imagem da pena, o simbolismo da lira é um mecanismo intensificador do imaginário, não como um objeto corpóreo ao modular um canto musical, mas sim um instrumento incorpóreo de cadência poética.

Vale ressaltar que a pena e a tinta sempre foi um privilégio masculino, mas o ato de tomar posse dela manuseando a palavra e a transformado em versos poéticos é um ato transgressor, é o prenúncio de uma mulher que pensava muito além do seu lugar de pertencimento, ou seja, o espaço do doméstico, pois devemos levar em consideração que ela estava inserida em uma sociedade cujos espaços de saber, poder e atuação social estavam circunscritos aos domínios masculinos.

A mulher que tem a coragem de tomar a posse da pena a fim de modular um canto na lira e projetar os seus pensamentos em forma de poesia é aquela que como ela mesma cita “transgride as leis da virtude”, pois essa prática literária era inadequada às mulheres daquela época. Essa atuação criava um certo incômodo naqueles que ela chamou de “falsos sectários”, ou seja, os sujeitos que tentavam sufocar a voz e inibir a produção de autoria feminina, em outras palavras, incomodava o próprio modelo patriarcalista que atribuía às mulheres uma inferioridade intelectual, considerando-as incapazes de produzir um manuscrito qualquer.

A mulher, como aponta nos versos, deveria ser rude, sem acesso à educação e submetida aos pressupostos e vontades dos seus cônjuges, mas se as oportunidades fossem iguais entre os sexos, elas poderiam ocupar lugares de prestígio. Assim, cita a pesquisadora Olívia Candeia Rocha (2015, p. 256): “ao fazer essa crítica em seu livro de estreia, ela demonstra que, se as mulheres tivessem as mesmas oportunidades que os homens, seriam igualmente capazes de desempenhar papéis atribuídos a eles no espaço público”.

É evidente que os papéis sociais eram diferentes para ambos os sexos, pois existia uma linha divisória entre o público e o privado, à mulher era reservado ao cuidado no espaço doméstico com o lar, os filhos e o marido, enquanto ao homem era deliberado o espaço público, isto é, a política, os negócios, a economia e atuação profissional em todas essas instâncias, inclusive, as oportunidades.

Por sua vez, a educação superior e a carreira pública eram exclusivamente um privilégio dos filhos da aristocracia na antiga província do Piauí. Eles se deslocavam para estudar direito ou medicina na Faculdade do Recife ou São Paulo ou até mesmo fora do país. Às mulheres, mesmo as de condição abastada, como era o caso de Queiroz, a única educação aceitável era o estudo primário, pois existia uma limitação de acesso à formação educacional superior.

O processo de escolarização na segunda metade do século XIX era incipiente no que tange a instrução feminina, pois a elas era privado o direito de ingressar no ensino superior. O propósito, conforme as bases morais do sistema patriarcalista da época era educá-las para serem, boas mães, excelentes donas de casas e esposas obedientes que tivessem o mínimo de conhecimento para acompanhar os maridos nos compromissos públicos, por isso, a elas era ofertado apenas o ensino primário. Considerando essas questões, discorre Rocha (2017, p. 173): “as mulheres aprendiam noções de leitura e escrita, mas não era esperado que elas desempenhassem atividades no mundo público”.

Existia uma desproporção do público feminino nas escolas. Uma grande parte das mulheres brasileiras do século XIX era analfabeta, principalmente, as jovens senhoras com poucas condições econômicas e reclusas no interior piauiense. Todavia, aquelas de famílias

abastadas eram educadas em casa por preceptoras que além das primeiras letras ensinavam-lhe os ofícios domésticos, porém, a educação na casa paterna só era possível mediante a uma condição financeira privilegiada, na maior parte das vezes as jovens meninas eram encaminhadas para as escolas normais.

Essas professoras normalistas, entre o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX foram de primordial importância para a educação primária de gerações, sejam meninas ou meninos. Mas é importante destacar que foi através desse sistema de ensino que muitas mulheres tiveram a oportunidade de se profissionalizar para o magistério. Segundo a historiadora Teresinha Queiroz, na obra *Educação no Piauí 1880-1930*, “as professoras primárias normalistas ou não, tiveram um papel social de reprodução de novos valores sociais que ainda está por ser dimensionado” (Queiroz, 2017, p. 73).

As mulheres instruídas, assim como Luiza Amélia de Queiroz e que não precisavam trabalhar como professoras normalistas, tanto pela sua condição socioeconômica quanto pelo matrimônio, tinham a possibilidade de atuar no universo da escrita e da publicação. Essas mulheres que se destacavam eram consideradas agentes de transformação social e detentoras de um saber que incomodava. Nos versos que seguem, na segunda estrofe, a poetisa reflete sobre as questões sociais do seu tempo, mas sob um viés subjetivo.

Mas eu que sinto no peito,
Dilatar-me o coração,
Batendo 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,
Nesse estreito horizonte
E na inércia ficar
(Queiroz, 2015, p. 60)

Resoluta, Luiza Amélia, poeticamente discorre sobre a intensificação das batidas do seu coração, que, de maneira sinestésica, “bate nas auras da vida” pela inspiração, unidade poética da sua alma capaz de condensar e expandir a poesia. Grosso modo, a poetisa é sutilmente capaz de transcender os limites da linguagem e, por meio desses, (re)construir-se, com isso, a sua alma ganha características impetuosas, tão audaz cuja capacidade é de “s'expandir” e no “espaço a voejar”, dando direção aos seus sentimentos ao tornar a poesia a expressão das imagens que permeiam as camadas da sua mente criadora.

Sobre isso Paz (1982, p. 27) enfatiza um raciocínio interessante em relação à poesia e as imagens construídas: “a poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagem”. A poesia tem esse poder de conversão, por suscitar no leitor a capacidade de adentrar em uma constelação de imagens. Por sua vez, as imagens são construções poéticas, produtos do desejo da poetisa que atiga a percepção daqueles que recebem o texto.

À primeira vista ela passa por um processo de (re) construção da poesia e pela poesia, e conforme as concepções de Paz (1982, p. 338): “a linguagem cria o poeta e, só na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem no seu interior, ele é por sua vez criador”. Nesse sentido, o poeta renasce à medida que ela projeta na folha de papel em branco a essência dos seus pensamentos. É pela linguagem que o poeta tem a capacidade de nomeação e, por meio dela, ele dá nome e sentidos aos seus sentimentos.

Muito além de um idealismo romântico e sentimental, as imagens poéticas construídas por Amélia de Queiroz trazem a figuração de uma mulher cuja postura é resoluta e nega-se a curvar a sua frente, bem como a não aceitação dos estreitos horizontes impostos por uma sociedade patriarcal, por isso é revelador ao declarar que não ficará inerte, isto é, sem reação. Muito embora esteja em um contexto cuja mulher é submissa, faz uso da poesia como uma maneira de revelar para o mundo o que pensa e o que sente.

Não se curvar e não aceitar parcialmente os restritos horizontes que lhe eram impostos e reivindicar, além de manifestar um posicionamento é, necessariamente agir, mesmo que de maneira velada, o eu-lírico manifesta um caráter de denúncia. Ciarlini (2015, p. 263) coloca que “os versos da piauiense pareciam de alguma forma antecipar o idealismo e as denúncias que viriam alguns anos depois: mulheres não aceitariam mais uma postura curvada aos desejos e quereres do marido”

Observamos que existe um teor feminino que antecipa uma luta pelo direito de expressão poética e de acesso educacional. Além disso, a poesia é a própria poetisa, fruto das imagens que ela projeta, uma vez que anterior à palavra existe a presença da imagem, por isso, “se faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba sem nunca se acabar de todo. Ele mesmo é um poema: É o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim o seu não-acabamento” (Paz, 1982, p. 328). A poetisa se constrói por meio da sua obra, projetando imagens, de fato, aquilo que vemos, sentimos e interpretamos na poesia, nesse processo de *não-acabamento*, foi de alguma forma imaginado e sonhado, pois o poeta é “um sonhador de palavras” (Bachelard, 2018).

Assim é importante destacar que a poetisa piauiense perfaz imagens poéticas gestadas do seu imaginário, e elas estão, essencialmente, ligadas à fenomenologia da imaginação, isto

é, a consciência do poeta, produto direto das suas emoções pessoais aplicadas à sua escrita. Nessas circunstâncias, as paixões e devaneios estão diluídos na poesia. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1988), traz a casa como espaço da intimidade, e ela abriga no seu interior as lembranças e experiências do poeta, pois de maneira análoga ela é o espaço criado pelo escritor. Para Bachelard (1988, p. 201)

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade da **memória e da imaginação**, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o **fundo poético do espaço da casa**. Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: **a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador**, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos.

A princesa da poesia romântica no Piauí fundou os alicerces desta casa que simbolicamente é um refúgio capaz de proteger a liberdade de criação poética. Esse espaço criado por ela é o símbolo da poesia vinculado à consciência criadora. Deliberadamente, é uma repercussão psíquica da imaginação. Nesse sentido, o sujeito materializa a palavra como domínio fenomenológico da criação da imagem.

A poesia está impregnada pelas paixões do poeta, permeadas de sensações sinestésicas, e o leitor, por sua vez, é capaz de ouvir e sentir o grito que aguça a percepção. Desse ponto de vista, a percepção é uma experiência entre o visível e o sensível latente na poética Queirosiana, que segundo Merleau-Ponty (1999, p. 28) “o visível e aquilo que se aprende com os olhos, e o sensível é o que aprendemos sentindo”. O leitor é capaz de sentir aquilo que está nas entrelinhas e recriar significados e sentidos. Podemos perceber isso nos versos da terceira estrofe:

Não posso! Gritem sofistas
Digam tudo o que quiser!
Chamem tênue, duvidosa
A virtude da mulher
De fantasia arrojada;
Que minh'alma extasiada
Nas harmonias do céu,
Ficará indiferente,
Ao que a malícia inverte
P'ra manchar o brilho seu
(Queiroz, 2015, p. 60)

O eu-lírico ecoa forte nas dimensões sonoras dos versos, rompendo com o silêncio e libertando-se dos grilhões que aprisionam a sua mente. Diante disso, a poetisa, dentro desse

espaço que é a casa onírica, criada como uma espécie de fuga da sua realidade, marca o seu posicionamento em relação à forma como a sociedade da sua época enxergava a virtude da mulher. Ela cita os “sofistas”, talvez com o propósito de compará-los aos moralistas patriarcais que detinham o poder e o uso da palavra, partindo desse pressuposto, na Grécia antiga, os sofistas eram filósofos que atuavam como professores de oratória e retórica.

Em praça pública, eles usavam a argumentação para ganhar o debate, mesmo que para isso precisassem distorcer a verdade. Nessa disputa retórica o conceito de verdade, busca amplamente defendida por Sócrates, contrário aos princípios sofistas, é o resultado dos interesses e da vontade de quem detém a palavra. Nesse sentido, a autora expressa que a virtude da mulher era interpretada segundo os interesses daqueles que ocupavam as práticas discursivas. Ademais, nos versos que seguem, observamos uma mudança de temática, pois ela dialoga com tenacidade da sua percepção sobre a natureza, fruto de um bucolismo romântico ao pincelar as cores harmoniosas demonstradas pelo seu lirismo cômico:

Porque hei de calar n' alma
Os meus êxtases de amor,
Eu que adoro a natureza,
Feitura do criador?
Eu que vejo tantas flores,
tantos e tantos primores
Por esses mundos d' além?
Eu que vejo o rei dos astros
Descer e beijar de rastros
O que eu adoro também?

Eu que tive a felicidade
De ter por pátria o Brasil,
Esta terra inspiradora
Em poesia, fértil!

Evidentemente, nos versos da piauiense predominam o culto à natureza, característica da estética romântica, e esse cenário paisagístico é objeto da percepção da autora, fruto também do universo onírico unilateralmente criado pelo processo de escrita poética. Por vezes, a voz poética incorpora um sentimento de nacionalidade, e essa descrição feita da pátria e dos elementos que nela existem, em especial a natureza, é ocasionada pelo senso artístico-literário sentimental respaldado no que ela chamou de “terra inspiradora”, ou seja, aquilo que a motiva a escrever.

Outrossim, a relação entre pensamento e a manifestação do sentimento ocorre em uma linha tênue. O poema é a expressão dessas instâncias, as imagens produzidas são a

transmutação do pensamento em forma de imagem. Nos últimos versos do poema, ela retoma a uma indagação colocada logo a princípio, e Amélia de Queiroz fala sobre a sua revelação a esses sujeitos que ela chama de falsos sectários:

Que dizeis, falsos sectários,
Da minha revelação,
Inda serei criminosa
Por ter a lira na mão?
S’o for-Maria a virgem
Nem por ser de santa origem
No mundo Intacta passou,
O mesmo Deus Encarnado
Por mil labéus torturado
Entre vergudos ´xpirou.
(Queiroz, 2015, p. 63)

No tocante aos versos acima, podemos refletir sobre o papel desempenhado por Queiroz enquanto mulher instruída e escritora inserida em um contexto falocêntrico. Todavia, consciente da sua condição, ao celebrar a sua subjetividade, revela as potencialidades do seu imaginário. Por esse motivo, ela é julgada pelas diretrizes morais desses sujeitos a que intitula “falsos sectários”. Sobre isso, a autora preconiza uma visão religiosa ao citar a imagem da Virgem Maria e do seu filho Jesus, que de maneira análoga a ela foram julgados e condenados pela sociedade da sua época. Nesse aspecto, questiona se de fato ter a lira na mão a torna uma “criminosa”, como os acordes que verseja a sublime poesia, ou seja, a imagem que usa para manifestar o ato de escrita poética, fosse uma maneira de impactar e incomodar aqueles que impunham limites ao seu gênero.

4.3.2 *Não sou poeta*

As palavras poéticas são fruto não somente das condições sociais e experiências vivenciadas pelo escritor, mas também são provenientes dos sentimentos e emoções mais profundas criadas e recriadas pela força estética da imaginação criadora do poeta, visto que suas palavras imitam a realidade. Nessa perspectiva, Aristóteles foi o filósofo que primeiro sistematizou a noção de poética a partir dos primeiros gêneros literários épicos, isto é, a tragédia e a comédia, que mais tarde deram lugar a outros gêneros e subgêneros. Com essa sistematização, em sua *Poética*, veio à tona os conceitos de *mimese* e *catarse*. A primeira designa a imitação de ações, e a segunda diz respeito à descarga de emoções provocada pela obra de arte literária.

Todas as ações, bem como a descarga de emoções é sentida na escrita de Queiroz. Outro fator importante é que anterior à palavra existe a projeção de imagens poéticas, pois antes mesmo de serem palavras, existiram os pensamentos. Para Aristóteles, em sua *Poética* (1997), a elocução e o pensamento são “tudo o que tem de ser expresso pela palavra ao demonstrar e despertar emoções” (Aristóteles, 2008, p. 78). Assim, ao despertar a catarse, a poesia é capaz de proporcionar ao leitor percepções sinestésicas, tanto da ambientação, quanto do sentimentalismo da autora.

No poema *Não sou poeta*, datado de novembro de 1872, a autora enfatiza que a sua poesia é uma forma de exalar os seus afetos intensificados pelos seus sonhos e devaneios. Por esse motivo, o eu-poético justifica sua intenção em relação ao ofício de poetisa, ou seja, que não almeja ser como os poetas da sua época, mas manifesta o desejo de conquistar o seu espaço no mundo das letras, assim como podemos evidenciar nas duas primeiras quadras do poema:

Não sou poeta! que ambição tão louca
Nunca me veio perpassar à mente,
Só o que quero, o que exalar procuro,
São os efeitos que minh'alma sente.

São esses cismar de insônias minhas,
Das longas noite que velando eu passo;
Quando minh'alma s'tremece em dores
E a fronte exausta eu reclino o braço.
(Queiroz, 2015, p. 17)

A poesia de vertente queirosiana é um desvelar de um mundo onírico, fundamentalmente respaldado pelo sonho e devaneio e, fenomenologicamente, esse mundo desperta imagens poéticas como um produto do imaginário. Correlativamente, os devaneios da autora dão sentido a essas imagens, por intermédio de um processo diurno e noturno.

Essa ambivalência é perpassada pelo Regime Diurno das imagens, assim, pode-se dizer que as imagens se definem como um regime de antítese, não existe luz sem trevas, não existe o bem sem o mal. Para Durand (2019), a luz e as trevas revelam um semantismo de imagens antagônicas, em que uma está em oposição a outra. Nesse regime de claro-escuro, a luz é a tomada de consciência que dá ênfase ao valor poético contido nas palavras. Além da luz, existe a sombra, ou seja, esse universo obscuro das dimensões criativas da psique humana.

Diante disso, o processo criativo de escrita desse poema acontece na dualidade entre o claro-escuro, por muitas vezes a inspiração vem à noite, durante a insônia: “são esses cismar de insônias minhas” (Queiroz, 2015, p. 17). Pode-se inferir que a autora usava o ambiente

noturno para escrever seus devaneios, quando afirma: “das longas noites que velando eu passo”. Nesse ambiente noturno, metaforicamente, o eu-lírico acendia a vela das emoções e poetizava. Nas palavras de Bachelard “a vela é a companheira da solidão, principalmente do trabalho solitário” (Bachelard, 1989, p. 58).

Ao dar sentido às determinações poéticas da autora, a solidão é sentida com certa magnitude, e é por ela que a chama começa a queimar para atingir a luz. De maneira análoga se dá o processo de escrita da poetisa, e o conhecimento da sua própria solidão implica em clarear ou escurecer as imagens poéticas. Segundo Bachelard (1989, p. 57), na obra *A chama de uma vela* “é preciso imaginar a solidão para conhecê-la, para amá-la ou para defender-se dela, para ser tranquilo ou ser corajoso”.

A chama é uma metáfora, pois ela contém o simbolismo da produção poética, por isso, a contemplação da chama solitária renova a fantasia e faz com que o poeta reviva memórias.⁷ Além disso, a chama solitária nos faz sonhar acordados, pois ela é um dos maiores operadores de imagens, pois tem a capacidade de nos fazer imaginar (Bachelard, 1989). Dentre outros fatores, a chama amplia o sonho do poeta que o leva a expressar as imagens mais apuradas sobre si e suas lembranças mais profundas. Em relação a isso, Bachelard (1989, p. 11) discorre:

A chama nos leva a ver em primeira mão: temos mil lembranças, sonhamos tudo através da personalidade de uma memória muito antiga e, no entanto, sonhamos como todo mundo, lembramo-nos como todo mundo se lembra. Então, seguindo uma das leis mais constantes da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo. Assim, a contemplação da chama pereniza essa primeira fantasia. Ela nos distingue do mundo e amplia o mundo do sonhador. A chama é, em si mesma, uma grande presença, mas, perto dela, sonha-se longe, longe demais: “perdemo-nos em fantasias”.

A reflexão sobre a chama nos conduz a contemplar o sensível, isto é, adentrar no mundo imaginado e materializado na escrita poética daquele que é para Bachelard (1989), o *sonhador de palavras*. Nesse aspecto, temos uma fusão sem precedentes dentre a imaginação e a memória, mergulhada na fantasia diante da chama que faz com que o poeta reviva não somente as suas memórias passadas, mas o passado das chamas, ou seja, dos *primeiros fogos do mundo*, visto que são imagens arquetipais relativas às primeiras fantasias do *homo sapiens*. É essencial

⁷ É importante frisar que a imagem da vela, não aparece explicitamente no poema em análise, no entanto, tomamos essa imagem que teoricamente foi apresentada por Bachelard (1989), na obra *A chama de uma vela*, como uma forma de associar o movimento de escrita literária de Luiza Amélia de Queiroz com a simbologia da luz e a criação poética, na forma de escrever poesia, visto que a autora caracteriza que o seu trabalho de escrita poética ocorria à noite e muitas vezes em um ambiente com pouca luz e solitário.

salientar que nas estrofes do poema abaixo presenciamos essa atmosfera de sonhos diante da grande presença da chama que faz com que nos percamos na primazia das fantasias.

São esses sonhos, que outro'ora eu tive,
Doces arroubos d'uma infantil crença,
Mimosas flores que colhi sorrindo,
Hoje murchasdas n'dor imensa!

São os sorrisos da primeira idade,
Da quadra linda! da mimosa infância!
São os perfumes tropicais das flores
Que a primavera eu sorvi com ânsia!

São esses trenos d'harmonia infinda
Que a noite escuto no voar da brisa!
São os perfumes que nos ares bebo
Quando minh'alma de cantar precisa!

Os versos acima carregam o devaneio que faz com que o leitor adentre nas camadas mais profundas das emoções e lembranças do poeta, além da simbologia das flores como aquelas que mudam de acordo com os sentimentos da autora, ora são alegres e coloridas, ora são murchas e tristes, faz-se claras e vivas como a luz do dia e sombrias como a escuridão da noite, nesse sentido, segundo Bachelard (1988, p. 10) “o poema pode congrega os devaneios, reunir sonhos e recordações”.

4.4 Reflexões: a condição da mulher da submissão à transgressão

Nessa seção, o objeto da nossa análise são os poemas *Conselhos* e *Lira dormente*. Diante disso, é perceptível que a poética sentimental de Luiza Amélia de Queiroz carrega inúmeros traços da sua personalidade, pois em seu diário poético, *Flores Incultas* (2015), temos um eu-lírico que manifesta desejos, emoções e ações, como forma de dar vazão às inquietudes da mulher que, mesmo estando inserida em uma sociedade patriarcal, evidentemente adota uma postura que ora se coloca como transgressora ora como submissa no poema *Concelhos*.

No poema *Lira dormente* evidenciamos um eu-lírico que utiliza a lira como instrumento de cadência poética, visto que esse objeto incorpóreo é simbólico à medida que deixa de ser meramente um instrumento musical no qual um poeta ou músico modula um canto, passando a ser um instrumento poético-simbólico que intensifica as emanações sentimentais de Luiza Amélia de Queiroz.

4.4.1 Conselhos

O poema *Conselhos*, datado de 1º de maio de 1871, é marcado por um profundo pessimismo, mas ao mesmo tempo uma reflexão de como as mulheres que tomam para si espaços de saberes são malvistas, pois a sua postura incomodava o modelo social patriarcal da época. Certamente, a mulher instruída e que tinha autonomia para expressar suas ideias não era um bom exemplo a ser seguido por outras “donzelas”, por isso, no poema, não as aconselhava a seguirem os seus passos, assim como podemos evidenciar nas primeiras estrofes:

Não me julgues feliz, ó donzela,
não me invejes querendo imitar;
d’esta vida que julgas tão bela,
Deus te livre das dores provar.

de que serve a mulher n’esta terra
ter a mente sublime ideal?
p’ra sofrer de mil néscios a guerra
crua guerra, tremenda fatal?
(Queiroz, 2015, p. 141)

As mulheres do tempo em que viveu Luiza Amélia eram criadas e educadas para o matrimônio, para serem mães e donas de casa. Nessa ótica, não tinham autonomia de escolha, pois eram tuteladas pelo masculino, ou seja, somente saíam da casa dos pais para receber a proteção do seu cônjuge de quem se tornavam dependentes. Essa relação colocava a mulher em uma postura de fragilidade e obediência, uma vez que eram impedidas de terem uma educação que permitisse alicerçar suas decisões com base nas suas próprias escolhas.

No tocante a isso, Queiroz ao aconselhar outras mulheres a não seguirem o seu caminho toma uma posição de contestação, já que a mulher que tem a “mente sublime ideal”, ou seja, aquela capaz de pensar a sua própria condição, desagrada os homens que ocupam as instituições fortemente patriarcais e os espaços sociais.

Sendo assim, o mundo era norteador pelos paradigmas do modelo patriarcal, e este, por sua vez, disseminava uma divisão bem acentuada entre os espaços públicos e privados ocupados pelos gêneros, denominados por Bourdieu (2012) como espaços do interior e do exterior.

Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves,

perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêm ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes. Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa (Bourdieu, 2012, p. 41).

Enquanto os homens situados no espaço do “exterior” obtêm o benefício da elevação dos seus cargos públicos e das suas ações, para as mulheres eram reservados os espaços do “interior”, isto é, o baixo, o submisso, uma ordem silenciosa. Logo, norteados por concepções históricas e culturais, aos homens eram legitimados os espaços públicos, esses deliberados pela estrutura estatal, ou seja, a política, os negócios e a literatura.

No entanto, reclusas e subordinadas à esfera doméstica, as mulheres eram destinadas aos compromissos da vida privada e o destino do tutelamento, pois não tinham autonomia de escolha. Essa disparidade entre os gêneros impedia a mulher de ocupar espaços, mesmo aquelas que possuíam “mente sublime ideal”, que assim como Luiza Amélia, mesmo estando no âmbito doméstico era capaz de pensar a sua própria condição e refletir sobre ela.

Nesse contexto, pensar sobre a sua própria condição de mulher que escreve literatura é uma atividade revolucionária que transcende os preceitos de uma sujeição intelectual vivenciada pelas mulheres do século XIX, mediante os conceitos sociais que carregam uma forte carga falocêntrica.

Com efeito, é essencial refletir sobre essa relação tênue entre a mulher e a ficção. Para isso é primordial considerar que a principal condição para as mulheres escreverem ficção é de fato ter “um teto todo seu”. Essa tese defendida pela ensaísta e romancista Virginia Woolf teoriza sobre uma necessidade feminina que parece óbvia, mas que era negada às mulheres, isto é, a ideia de que as mulheres precisam ter uma renda que lhes garantam autonomia intelectual por meio da sua independência financeira, além de um “teto”, ou seja, um espaço no qual possam escrever literatura longe das obrigações domésticas, assim como salienta Woolf (2022, p. 11), a seguir:

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da ficção.

Sendo assim, essa colocação teórica de Woolf (2022) dialoga sobre uma necessidade fundamental da mulher que decide escrever ficção, assim como Luiza Amélia de Queiroz o fez em meados do século XIX. É importante frisar que, mesmo a autora tendo uma condição social abastada, ainda sim vivia sob o domínio do marido, ou seja, a autonomia financeira e um espaço de autoria que fosse todo seu ainda era um grande desafio, principalmente porque estava diante de uma falta de tradição letrada feminina, isto é, a escrita de autoria feminina ainda era incipiente. Além disso, o contexto educacional não oferecia oportunidades de desenvolvimento intelectual às mulheres, visto que a educação superior era um direito apenas masculino.

Nesse sentido, em seu poema *Conselhos*, o eu-lírico de Queiroz reflete sobre a altivez da mulher escritora intelectual que foi capaz de romper com essa clausura, na qual provoca sofrimento e o enfrentamento da “crua guerra, tremenda fatal”. Metaforicamente, essa guerra é provocada pelo fato de desagradar aos homens que mantêm uma relação de poder sobre as “donzelas”, que pode ir muito além disso, pois a escrita poética de Luiza Amélia pressupõe um eu-lírico que sai das sombras de uma ordem silenciosa ao demonstrar desobediência ao sistema patriarcal, visto que a mulher que adota o ofício de escritora é capaz de ter autonomia sobre si e sua condição de mulher intelectual, mesmo diante de agruras, o que leva a poetisa a aconselhar poeticamente outras mulheres, pois a voz do eu-lírico é enunciativa e tem destinatários.

Diante disso, temos um discurso poético de uma mulher mais velha e casada dirigida a “donzelas”, ou seja, moças jovens que, segundo o pensamento da poetisa, não devem seguir seus passos. No entanto, ao mesmo tempo que se encontra submissa pelos costumes patriarcais que orientam as instituições e o modo de viver que a mulher deveria seguir, também assume a postura de mulher transgressora, antecipando uma conduta feminista, assim como argumenta Ciarlini (2015, p. 261):

Os versos da piauiense pareciam de alguma maneira antecipar o idealismo e as denúncias feministas que vieram alguns anos depois: mulheres não aceitariam mais uma postura curvada aos desejos e quereres do marido. Ao contrário, desvelariam os mesmos bosques sociais e competiriam pelos espaços de igual para igual.

O lirismo revolucionário de Luiza Amélia não é necessariamente uma manifestação feminista, mas certamente é o (de)velear de uma conduta denunciativa feminina dirigida para o feminino, não às donzelas do seu tempo, mas aos seus leitores. Nessa perspectiva, o mal-estar sentido pela autora revela o sentimento de revolta pela sua condição, e essa conduta vista à luz da psicanálise pode revelar imagens arquetípicas. Por isso, ao adotarmos a abordagem junguiana (2014), que estabelece o conceito de “inconsciente coletivo”, isto é, conteúdos

inerentes à psique comuns a todos os indivíduos, herdados pelo nosso inconsciente, temos a imagem arquetípica da heroína.

No tocante a isso, a imagem arquetípica da mulher transgressora é acentuada pelo simbolismo da heroína, uma imagem arquetípica do feminino que compõe as nuances do nosso imaginário. Nesse sentido, temos o mito do herói que se configura, assim como argumenta Jung (2002, p. 131) em sua obra “o homem e seus símbolos”, como “a primeira etapa da diferenciação da psique”, a partir disso a história e as sociedades antigas nos fornecem inúmeros exemplos de rituais que simbolicamente evidenciam a postura do herói, quando isso é aplicado ao feminino temos o tema da subordinação em relação ao ritual de iniciação da mulher que, quando se trata da sua feminilidade, é vista como algo dependente e inferior, assim como podemos observar na colocação de Jung (2002, p. 132):

O tema da submissão como uma atitude essencial ao sucesso do rito de iniciação pode ser claramente percebido quando se trata de meninas ou de mulheres. O seu rito de transição demonstra, a princípio, a sua passividade absoluta, reforçada pela limitação psicológica à sua autonomia que lhes é imposta pelo ciclo menstrual. Já se supõe que o ciclo menstrual seja a parte mais importante da iniciação feminina, na medida em que tem o poder de despertar um sentido profundo de obediência ao poder criador de vida. Assim, a jovem aceita de bom grado as suas funções de mulher, do mesmo modo que o homem aceita o papel que lhe cabe na vida comunitária do seu grupo. Por outro lado, a mulher, tanto quanto o homem, também tem suas provas iniciatórias de força que a levam a um sacrifício final em benefício do renascimento. Este sacrifício permite que ela se liberte dos laços das suas relações pessoais e a torna capaz de desempenhar, mais conscientemente, as funções de um indivíduo com direitos próprios.

Nessa perspectiva, a imagem do feminino ao passar pelo ritual de iniciação que marca uma morte e um renascimento simbólico passa pela experiência de se libertar das relações de obediência, buscando a sua própria individuação, transformando, assim, a visão sobre si e sobre os outros, no sentido de expressar a sua natureza de indivíduo que busca direitos próprios.

De maneira análoga, o arquétipo da heroína é sentido na poesia de Queiroz ao retratar as agruras da mulher que busca ascensão social e intelectual em um mundo regido pelo arquétipo do masculino, aquele que ocupa o espaço do “exterior”, assim como denominou Bourdieu (2012), mas ao buscar preencher lacunas históricas e esses espaços que por muito tempo foram negados às mulheres, temos a jornada da heroína que combate com a sua poesia um sistema opressor.

Assim, as imagens arquetípicas da mulher submissa *versus* transgressora são fenômenos do inconsciente coletivo que se manifestam na escrita da autora, fruto de uma imagem primordial pré-existente, haja vista que para Jung (2014, p. 149) “arquétipo nada mais é do que uma expressão já existente na antiguidade”. Em outras palavras, a poética do

sentimento de Queiroz é uma expressão individual das suas agruras, reflexões e descontentamentos com o modelo social da sua época, mas ao mesmo tempo tem uma validade universal, pelo fato de que essas imagens já existiam a partir das pré-disposições psíquicas inconscientes.

Nos versos a seguir vamos perceber uma elucidação da postura da mulher escritora que “transluz”, mas que ao sair do “ócio ditoso” e tomar posse da palavra poética é fortemente criticada pela desobediência.

Oh! aqui não se acata a virtude
Se-o génio-na fronte transluz!
Tem incensos aqui quem é rude,
Quem não vaga no mundo da luz!

Oh! por Deus, não empunhes a lira,
Não te cegue o seu brilho vivaz
Essas flores que a alma respira
Têm espinhos, venenos letais!

Oh! não saias do ócio ditoso,
Em que vivem contente a sorrir;
Não alteres teu doce repouso,
não perturbes teu belo porvir.
(Queiroz, 2015, p. 141).

Nesses versos, podemos perceber que a mulher que “empunha a lira”, ou seja, assume a postura de escritora de fato “não acata a virtude”, pois ao registrar essa concepção em forma de “conselho”, Luiza Amélia dispõe que a mulher que era iluminada pelo gênio do conhecimento, aquele que “na fronte transluz!”, é menos valorizada que a mulher que não sai do seu “ócio ditoso”.

Como se percebe, aos sistematizar essa reflexão em forma de poesia, a autora revela duas posições que podem ser assumidas pela mulher: a virtuosa que jamais sairá do seu ócio, ou seja, aquela que aceita sua condição de submissão, mas também temos a mulher que “transluz”, aquela que ao se iluminar com o conhecimento não aceita se curvar às diretrizes patriarcais que moldam a postura que a mulher deve seguir.

É importante frisar que a imagem da mulher que “transluz”, ou seja, que é iluminada pelo conhecimento, é uma imagem arquetípica que permeia o imaginário, a luz é uma ferramenta de combate que se opõe às trevas. Com efeito, a palavra poética é luz, isomorfismo da soberania do elevado que compõem os símbolos ascensionais do regime diurno das imagens (Durand, 2019, p. 146). Esse simbolismo imaginário é arquétipo, pois desde a criação do

universo a palavra é associada à luz que tem o poder de manifestar em palavras os desígnios do inconsciente, sendo assim, ao fazer uma leitura junguiana, Durand (2019, p. 154), discorre que:

Jung mostra que a etimologia indo-europeia de “aquilo que luz” é a mesma que é a mesma do termo que significa “falar”, e esta semelhança também se encontra em egípcio. Jung, aproximando o radical *sven* do sânscrito *svan*, que significa murmurar, chega mesmo a concluir que o canto do cisne (*schwan*) ave solar, não é mais que a manifestação mítica do isomorfismo etimológico da luz e da palavra.

Com efeito, simbolicamente, a luz é isomorfa da “palavra poética”, ou seja, aquela que eleva, manifesta e transcende os sentimentos da autora em forma de imagens. Assim, a simbologia da luz está intrínseca aos “símbolos espetaculares” do regime diurno das imagens, teoricamente discutido por Durand (2019). Para esse autor a luz está relacionada ao símbolo solar que representa a elevação: “veremos que constela com a luz e a altura que determinar o símbolo solar (Durand, 2019, p. 148).

Sendo assim, de maneira análoga à luz, a palavra poética também é elevação, e para o eu-lírico de Queiroz ela representa ascensão intelectual da mulher que se ilumina com o conhecimento e, por meio deste, passa a agir no mundo, visto que esse agir é uma forma transgredir os costumes morais falocêntricos no qual preconizava que a mulher não deveria sair do “ócio ditoso”, ou seja, não deveria sair da sua condição submissa.

Diante disso, temos a simbologia da luz ofuscante que brilha nas trevas, manifestando a trajetória da mulher transgressora que não aceita a sua condição de reclusão ao lar e ao ócio, ou seja, a mulher que “transluz”. Além disso, dessa imagem arquetípica construída em torno da simbologia da mulher, observa-se também a imagem poética da “chama” que também é luz e, metaforicamente, contém o símbolo da poesia no ato da criação poética.

Na obra *A chama de uma vela*, de Bachelard (1989), a chama é retratada como uma metáfora da imagem da luz, ao revelar a fantasia que ativa o psiquismo. Dessa maneira: “a renovação da fantasia recebe um sonhador na contemplação de uma chama solitária. A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores da imagem. Ela nos faz imaginar (Bachelard, 1989, p. 9).

A chama pode ser definida como operadora da imagem, aquela que evidencia as nuances do imaginário; nessa premissa, a mulher que “transluz”, lança-se à luz no seu processo de criação poética, por isso, a expressão do lirismo sentimental na poesia de Queiroz é uma manifestação sobre a sua percepção de mulher em relação à sociedade patriarcal do seu tempo, mas ao mesmo tempo é a expressão subjetiva voltada para si e para suas emoções íntimas. Temos, então, parafraseando Bachelard (1989), “uma sonhadora de palavras”, ou seja, “o

sonhador inflamado fala com a chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta” (Bachelard, 1989, p. 12).

Para tanto, a escritora oitocentista conclui esse poema manifestando os sentimentos íntimos de angústia pelas dores e os reveses que têm que suportar por “ter a lira na mão”, assim como podemos perceber a seguir.

Tenho lira, que arpejo por vezes,
É presente me vindo do céu
Mas, ´por tê-la, suporto reveses!...
Não os queiras provar como eu.

Será isso, donzela inocente,
Que te inflama! delírio cruel!
Não me ouças a lira demente,
Nos meus carmes não há senão fel!

Não me creias da sorte mimosa,
Não me invejes querendo imitar;
D`esta vida que julgas ditosa
Deus te livre das dores provar.
(1º de maio de 1871)
(Queiroz, 2015, p. 141)

A outras donzelas não recomenda o ofício de escritora e muito menos que ouçam a sua lira, pois correm o risco de provar o julgamento e da desaprovação da sociedade, mas ao mesmo tempo que o eu poético não aconselha “imitar” sua postura, deixa um alerta para o público feminino sobre a necessidade de se posicionar, deixando com isso a marca da mulher transgressora que, mesmo estando em uma condição de submissão, conquistou o seu espaço de autoria fazendo com que sua voz fosse ouvida.

Além desse posicionamento poético escrito em forma de “conselho”, no qual expressa a condição e a situação de julgamento sofrido pela mulher intelectual que escreve poesia, também é perceptível um canto poético sentimental em êxtase que (des)revela a simbologia da mulher que usa a lira para emanar a sua fascinação pela poesia, visto que esse instrumento de cadência poética representa um estado de criação, assim como podemos evidenciar a seguir no poema *lira dormente*.

2.2 Lira dormente

O poema *Lira dormente*, datado de 9 de fevereiro de 1873, traz um canto poético que materializa, em palavras, os sentimentos em êxtase da poetisa. Esse instrumento na poesia de

Luiza Amélia deixa de ser somente um objeto corpóreo que um poeta ou um músico modula em canto, passando a ser o instrumento incorpóreo de cadência poética, aquele que intensifica as suas emanções sentimentais.

Nessa concepção, a lira, instrumento que foi bastante usado na antiguidade clássica para o acompanhamento musical de poesias e canções, aparece na poesia de Luiza Amélia também como uma imagem arquetípica. A lira é um símbolo isomorfo que constela com a imagem do gládio, ou seja, é materializada como uma ferramenta (arma) de combate que a poetisa utiliza, metaforicamente, para guerrear contra as opressões sociais do sistema patriarcalista.

Essas opressões sociais e culturais desse sistema patriarcal que inibe a presença feminina nos espaços intelectuais e sociais, principalmente, no que diz respeito à literatura, é o elemento motivador de uma escrita de autoria feminina com uma postura combativa. Nesse sentido, temos a imagem arquetipal da heroína que usa como arma a sua escrita, temos, então, o gládio que traz a representação da soberania da espada, assim como caracteriza Durand (2019, p. 165):

O gládio se torna “a arma dos povos conquistadores” e permanece “a arma dos chefes”, a rama sobredeterminada pelo carácter diairético que a sua lâmina cortante implica, porque “a espada dos povos setentrionais destina-se a golpear não com a ponta, mas com a lâmina. A espada é, assim, o arquétipo para o qual parece orientar-se a significação profunda de todas as armas, por este exemplo se vê como se ligam inextricavelmente num sobre determinismo as motivações psicológicas e as intimações tecnológicas.

A imagem arquetípica do gládio, que é representado pela espada cortante, tem um efeito simbólico da arma combativa usada pelo herói em sua jornada de conquistas. De maneira análoga, a poesia de Queiroz representa a simbologia da mulher que ao modular sua poesia na lira, seu instrumento de combate, amplia os seus horizontes ao demonstrar a postura de uma mulher transgressora, assim como podemos perceber nos versos a seguir.

Deixa a lira que esquecida dorme
 No meu langue torpor!
 Não a despertais...bendito o sono
 Que nos acalma a dor!
 Bendito o sono que ao esp'rito enfermo
 Traz calma, alívio traz
 Refrigério aos membros fatigados,
 E a alma volve a paz!

Viera tarde a dormência,
 Inda assim à providência
 Agradeço sem cessar;
 Que se ela não me fosse,
 N'esse lidar agro-doce

Talvez me fosse findar!

É tão bela 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 a luz!..
(Queiroz, 2015, p. 178).

Ao mesmo tempo que a poetisa revela o sono da lira que descansa fatigada, também revela na terceira estrofe que sem ela “Talvez me fosse findar!”, ou seja, metaforicamente, vemos um estado de letargia entre o sono e o despertar da poesia, movimento esse que atenua a forma como a autora lidava com o ato da escrita.

Nesse enfoque, Paz (1982) dialoga sobre a palavra poética como dimensões íntimas que fazem transparecer a sua condição, mas sem necessariamente se apartar do mundo, “o poema faz transparecer nossa condição por que em seu seio a palavra se torna algo exclusivo do poeta, sem por isso deixar de ser do mundo, isto é, sem deixar de ser palavra” (Paz, 1982, p. 217).

Nesse ínterim, o poema transparece a condição subjetiva da autora, mas ao mesmo tempo com um viés social, visto que a palavra poética é reveladora da sua condição de mulher instruída e escritora em uma sociedade em que essa atuação era malvista. Consoante a isso, a percepção de Rocha (2015, p. 253) corrobora com essa noção quando afirma que “Luiza Amélia de Queiroz analisava em seus poemas a sociedade da época e abordava temas sentimentais”.

Diante do exposto, na terceira estrofe, podemos perceber o seu posicionamento em relação às condições sociais que a cercavam. Nesse sentido, a poetisa dispôs poeticamente sobre a beleza da poesia e o poder dessa escrita poética que é capaz de fascinar e seduzir, porém, não pode fitá-la, pelo fato de ser mulher em uma sociedade que oprime a atuação feminina. Por isso, o eu-lírico materializa o sentimento de descontentamento ao demonstrar um profundo incômodo mediante à condição de submissão a qual as mulheres da sua época eram submetidas. Diante disso, nas últimas estrofes, a autora revela o despertar do sono da lira, como condição para o seu sexo alcançar autonomia, assim como podemos perceber a seguir:

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!

Porém agora que o fervor insano,
Que a mente me prendeu,
Jaz em langue postura reclinado
Nos braços de Morfeu!

Não quero e nem devo despertá-lo
Do sono tão feliz!
Reparo as forças! Da minha alma a lira
O sono seu, bendiz!
(Queiroz, 2015, p. 179).

A poetisa, por meio desses versos expressa que o seu sexo deve seguir deveres morais, o que foi denominado de “leis do mundo”. No tocante a isso, as sociedades que se tornaram cada vez mais patriarcais controlavam e tentavam inibir a atuação feminina, pelo fato de que isso representaria uma ameaça a essa ordem social vigente. No entanto, Luiza Amélia foi muito além ao evidenciar poeticamente que a sua “lira se excedia”, ou seja, esse instrumento de cadência poética despertava “o sono da lira”.

Metaforicamente esse é o ato de sair de uma postura reclinada e se recusar a obedecer aos padrões morais, já que, assim como argumenta Ismério (2019, p. 24), “a mulher tinha que ser submissa, pois existia todo um condicionamento moral e simbólico que determinava suas ações”. Porém, ao mesmo tempo que o eu-poético marca um movimento de saída dessa clausura, ao despertar o sono da lira, também conclui o poema atenuando que não deve despertá-lo, marcando assim a postura da mulher que materializa em sua poesia o desejo de ser transgressora, mas que pelas condições morais patriarcais, mantém-se submissa.

4.5 O presságio da morte: O versejar de uma Lira melancólica

A coletânea de poemas *Flores Incultas* (2015), como já supracitado nas seções anteriores, é um diário poético com alto teor subjetivo e autobiográfico cujos poemas possuem temáticas variadas de diferentes épocas da vida da autora, desde aqueles que evocam as memórias da infância, as lutas da mulher adulta mediante a sociedade do seu tempo, bem como aqueles mais fúnebres que trazem a temática da velhice e da morte.

Nessa premissa, as emanações sentimentais poéticas de Queiroz (des)velam inúmeras imagens poéticas em torno de todo um sistema imaginário proveniente da psique da poetisa oitocentista. Diante disso, por meio das linhas temáticas na seleção dos poemas para análise, temos as imagens poéticas em torno do sentimento de temor diante da morte, não meramente

a morte do corpo, mas sim uma morte simbólica evocada pelo eu-lírico diante da angústia provocada pela passagem do tempo.

Nessa perspectiva, adentramos novamente na noção de percurso antropológico do imaginário, nos símbolos relativos a *A descida e a taça*, principalmente nos “símbolos da inversão”, presentes no Regime Noturno das imagens, bem como *As faces do tempo*, nos “símbolos teriomórficos”, apresentados no Regime Diurno das imagens.

Com efeito, ao adentrar nesse sistema de simbologias, nos dois poemas em análise, a saber, *Se eu morresse amanhã* e *Velhice e miséria*, vamos mapear as evocações sentimentais do eu-lírico em torno do teor fúnebre da morte, no qual afloram imagens carregadas de melancolia, desilusão, medo, angústia, devaneios fúnebres, assim como o versejar de uma lira melancólica, que ao pressagiar a morte (des)vela um sentimento existencial sobre a passagem do tempo que age sobre o ser.

Além desses aspectos imagéticos, fica evidente a clara influência da estética romântica na escrita poética de Luiza Amélia de Queiroz. Por essa razão, observa-se uma acentuada influência da primeira e da segunda geração do romantismo brasileiro na poesia da autora, principalmente da segunda geração que ficou conhecida como “ultrarromantismo” ou “mal do século”. Os poetas da segunda geração adotaram um estilo de escrita mais subjetivista e intimista, deixando de lado as temáticas indianista e nacionalista bastante difundidas na primeira geração por autores como Gonçalves Dias, por exemplo.

Em consonância a isso, observa-se uma intertextualidade entre o poema *Se eu morresse amanhã*, de Álvares de Azevedo, e o poema homônimo escrito pela princesa da poesia romântica, com o fazer poético dos ultrarromânticos, revelando que ao mergulhar a sua pena numa perspectiva subjetivista e mórbida, acentua em sua escrita os sentimentos de tédio diante da vida, egocentrismo, melancolia e, principalmente, o presságio da morte.

Além disso, no poema *Velhice e miséria*, que também trata da temática da morte, traz uma condição existencial angustiante do eu-lírico que envelhece com o passar do tempo, nesse aspecto, o sujeito lírico se encontra em uma condição miserável. É nessa perspectiva teórico-metodológica que analisaremos os poemas a seguir:

4.5.1 *Se eu morresse amanhã*

O poema *Se eu morresse amanhã*, escrito por Luiza Amélia de Queiroz, cuja data remete a 21 de dezembro de 1873, possui um teor sentimental, altamente melancólico, pessimista e com a forte presença da temática da morte. Este poema pertence à linha temática

quatro no critério de seleção dos poemas elencados para análise, visto que a coletânea *Flores Incultas* (2015), ao possuir a estrutura de um diário poético, traz as confissões sentimentais de várias épocas da vida da poetisa, por isso a maioria dos poemas possuem data, no entanto, não seguem um tempo cronológico linear na organização da obra, fato esse que justificou a necessidade de analisar os poemas conforme linhas temáticas.

Com efeito, a escrita poética de Luiza Amélia de Queiroz é resultante de vários fatores que perpassam as condições “biopsíquicas e cósmicas sociais” (Durand, 2019), ou seja, sua escrita é perpassada por memórias passadas sobre a infância, as vivências subjetivas construídas coletivamente em um corpo social, bem como a eminente influência das experiências enquanto leitora de obras literárias. Diante disso, é importante ressaltar que a poetisa oitocentista foi autodidata, e como método de aprendizagem, mediante as poucas possibilidades de educar-se, utilizava a leitura dos poetas românticos a qual tinha acesso em sua época.

No tocante a isso, verifica-se uma evidente intertextualidade entre esse poema em análise e o poema escrito por Álvares de Azevedo tanto no nome, *Se eu morresse amanhã*, quanto na estrutura. No entanto, embora, haja uma evidente influência do poeta ultrarromântico, o estilo e o conteúdo não são os mesmos, haja vista que Queiroz faz uso da forma, porém, o conteúdo é singular, pois traz as nuances do imaginário que desperta a “imaginação criadora” da poetisa (Bachelard, 1993).

Nesse sentido, verifica-se uma percepção subjetiva sobre o sentimento de morte, bem como os devaneios poéticos diante da passagem do tempo que caracteriza uma angústia existencial diante da partida que ainda não se concretizou, mas se aproxima, ou seja, é o versejar de uma lira melancólica que ao pressagiar a morte, traz consigo o sentimento fúnebre sobre esse “eu” que está prestes a partir.

Sendo assim, observa-se uma estrutura condicional no título do poema *Se eu morresse amanhã*, ou seja, o “Se” indica uma condição de algo que pode acontecer futuramente. Além disso, temos uma estrutura verbal no modo subjuntivo cuja conjugação se alicerça no pretérito imperfeito.

Do ponto de vista estrutural, a ação verbal indica uma possibilidade de algo acontecer, e essa incerteza mediante a ação verbal está direcionada ao sujeito “eu”. Nessa premissa, a indicação desse findar da existência ocorrerá em um futuro próximo, e essa ação verbal que será sofrida pelo sujeito pode ser evidenciada nos versos a seguir, escritos por Luiza Amélia de Queiroz:

Se já me fosse dado esta existência
 Que se desbota de penoso afã,
 Entre sonhos de glória no futuro-
 Eu findar amanhã.

Oh! se as férreas cadeias, que me prendem
 N'este desterro a uma vida vã,
 Eu pudesse quebrar!...tranquila e leda,
 Se eu morresse amanhã.

Minh'alma qual incenso voaria
 A Deus seu criador, pura e louçã;
 Por mais ditosa hoje eu me teria,
 Se eu morresse amanhã.
 (Queiroz, 2015, p. 214).

Temos então a presença da morte nesse poema, não unicamente a morte do corpo, mas também uma morte simbólica que expressa uma condição existencial que transcende o sentimento de angústia e o anseio do eu-lírico que almeja colocar um fim na sua existência o mais rápido possível, não necessariamente como algo que já se concretizou, mas sim como uma previsão desse “findar amanhã”.

Diante dessa noção de condicionalidade, existe uma variada constelação simbólica de imagens que constelam em torno de um eu-lírico que deixa a entender uma angústia existencial diante da fuga do tempo, também perpassado por devaneios sobre a sua própria condição existencial, tal como podemos evidenciar na primeira estrofe, quando o eu-lírico enuncia que a existência “desbota de penoso afã”, ou seja, a difícil lida da vida que encontra-se mergulhada em “sonhos de glória no futuro”, sendo assim, observamos a presença marcante do onirismo que permeia toda uma atmosfera de sonhos idealizados direcionados para um futuro que de fato não se concretizará.

Mediante a perspectiva do imaginário, essa expressividade poético-sentimental está carregada de um conteúdo imagético-simbólico que pode ser lido a partir da noção de trajeto antropológico, principalmente no que diz respeito aos símbolos contidos no “regime noturno das imagens”, teoria preconizada por Durand (2019).

Durand (2019) desenvolve todo um simbolismo diurno diante das faces do tempo, visto que a antecipação da morte realizada pelo eu-lírico Queirosiano desempenha uma atividade imaginária que expressa a condição do eu-poético que anseia liberta-se das “férreas cadeias, que me prendem N'este desterro a uma vida vã” (Queiroz, 2015), isto é, ao voltar-se progressivamente para os sentimentos fúnebres que expressam uma condição melancólica

diante da partida, acaba transparecendo o sentimento de medo diante da face ameaçadora da morte e do tempo. Sobre essa condição, Durand (2019, p. 194) discorre que:

Ao lado do processo metafísico que, pelos símbolos antitéticos, pela fuga ou pelo gládio, combate aos monstros hiperbólicos engendrados pela angústia temporal, ao lado de uma atitude dialética, de uma ascese transcendente, a duplicidade, ao permitir a eufemização da própria morte, abre ao imaginário e às condutas que ele motiva uma vida completamente diferente.

Outrossim, o eu-poético enfatiza que a morte é a única forma de libertá-lo das “férreas cadeias” que a prendem fixamente na sua existência. Com efeito, essa expressão poética utilizada possui um teor simbólico representativo, haja vista que as “férreas cadeias” que aprisionam a existência, faz referência à uma vida vã, sem sentido e sem graça, demonstrando uma clara angústia do eu-lírico ao retratar sua existência que passa a ser sem destino e sem direção.

Sob essa ótica metafísica, o imaginário se abre para agregar a essa angústia diante da passagem do tempo, um movimento de fuga da sua própria existência. Sendo assim, o eu-lírico ao enunciar nos versos “eu findar amanhã” e “se eu morresse amanhã”, é uma forma de eufemizar a figura aterrorizante da morte, pois esse eu poético apresenta uma estrutura condicional como forma de prever algo que futuramente acontecerá.

Em consonância a isso, ao analisar esse poema à luz das condições imaginárias, observa-se que a figura da morte pode ser interpretada como “símbolo da inversão”, ou seja, um movimento de descida. Este conteúdo imaginário é apresentado por Durand (2019) por meio de uma imagem arquetípica, ou seja, a eufemização da morte simbólica por meio do engolimento relacionado ao “complexo de Jonas”, personagem bíblico que metaforicamente foi engolido por um grande peixe.

Simbolicamente esse é um “símbolo da inversão” no qual representa um movimento de descida, não necessariamente uma deterioração por meio do movimento de deglutição, mas uma transmutação do ser perante a face assustadora do movimento de descida ao ventre do animal, ou seja, o inesperado, como alude Durand (2019, p. 206):

É essa inversão que inspira toda a imaginação da descida e especialmente o “complexo de jonas”. O jonas é uma eufemização do engolimento e, em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento. [...] O engolimento não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza. “O engolido não sofre uma verdadeira desgraça, não é necessariamente vítima de um acontecimento infeliz. Mantém um valor. O engolimento conserva o herói que foi engolido.

Simbolicamente, a imaginação da descida mediante a perspectiva da eufemização do processo de engolimento marca um retorno do ser perante a fase ameaçadora do desconhecido. Temos então uma constelação de imagens que marcam uma transmutação do ser por meio desse movimento de passagem. Metaforicamente, podemos identificar esse movimento de transmutação e de passagem simbólica na poesia de Luiza Amélia de Queiroz, visto que o eu-lírico marca um movimento de descida, isto é, o sentimento fúnebre de retorno da alma ao criador “minh’alma qual incenso voaria /A Deus seu criador, pura e louçã” (Queiroz, 2015, p. 214).

Esse movimento da descida é representado em diversas passagens literárias que traduzem a imagem arquetípica do engolimento que pode se dar por qualquer um dos elementos da matéria: a terra, a água, o ar e o fogo. O corpo pode ser engolido metaforicamente ou não pela terra, em um enterro, como o personagem Brás Cubas, cuja dedicatória do romance foi atribuída aos vermes: “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosas lembranças estas memórias póstumas” (Assis, 2002, p 17).

Além disso, outras obras literárias e poéticas fazem clara referência a esse movimento de descida, assim como o poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimarães. Sendo assim, o eu-lírico enfatiza que ela foi engolida pelo mar; assim, o sarcófago do poeta Gonçalves Dias foi o mar, no naufrágio do navio Ville de Boulogne, na costa maranhense, em 1823.

Além dessas análises simbólicas à luz do imaginário, é essencial considerar que o imaginário é amplo e carrega consigo todo um sistema de imagens que constelam. Nesse contexto, várias imagens podem ser exploradas nesse poema, pois estamos diante de devaneios carregados de imagens simbólicas de cunho arquetipal. Deliberadamente, a noção de trajeto antropológico do imaginário é um processo pulsional, pois assim como afirma Durand (2019) as imagens são emanações “biopsíquicas” com o meio “cósmico social”, em outras palavras, são as pulsões subjetivas do sujeito formadas pela interação no meio material e social.

Diante disso, é inevitável perceber que a poesia de Queiroz tem traços da sua subjetividade até mesmo numa perspectiva autobiográfica, mas também é inegável as influências do meio social no qual estava inserida, ou seja, no século XIX. Nesse contexto, podemos sentir a forte influência da estética romântica na produção literária da poetisa oitocentista. Sendo assim, existe uma intertextualidade identificada no poema em análise, haja vista que faz uma clara referência ao poema *Se eu morresse amanhã*, de Álvares de Azevedo, assim como podemos perceber a seguir:

Se eu morresse amanhã, viria ao menos

Fechar meus olhos minha triste irmã;
 Minha mãe de saudades morreria
 Se eu morresse amanhã!

Quanta glória pressinto em meu futuro!
 Que aurora de porvir e que amanhã!
 Eu pendera chorando essas coroas
 Se eu morresse amanhã!

Que sol! que céu azul! que doce n'alma
 Acorda a natureza mais louçã!
 Não me batera tanto amor no peito,
 Se eu morresse amanhã!

Mas essa dor da vida que devora
 A ânsia de glória, o dolorido afã...
 A dor no peito emudecera ao menos
 Se eu morresse amanhã!
 (Azevedo, 1995, p. 96).

No poema acima, um dos mais representativos da segunda geração do romantismo no Brasil, observamos um sentimento de pessimismo diante da finitude da vida. O eu-lírico, nitidamente reflete sobre a sua condição melancólica perante a morte, que é apresentada como um presságio, temática muito utilizada pelos poetas ultrarromânticos que, sob a influência de Byron e Musset, usavam temáticas mórbidas e depressivas.

Na primeira estrofe do poema de Azevedo, verifica-se um aspecto angustiante mediante a previsão da própria morte. Nesse aspecto, o eu-lírico demonstra preocupação com o sentimento de luto que a sua mãe e irmã sentiram quando foi findar a sua vida. Tem-se um subjetivismo ao abordar a temática da morte e uma forte tendência à evasão, assim como aponta Bosi (1994, p. 122): “a evasão segue nesse jovem hipersensível, cujo horizonte último é sempre a morte”.

Na segunda estrofe, o eu-lírico mesmo diante do sentimento fúnebre da morte, idealiza um futuro grandioso para si, cuja glória é um prenúncio de um futuro que não irá acontecer. Nessa perspectiva, Azevedo à moda de Byron e Musset molda o seu estilo de escrita literária a partir dos sentimentos de evasão, tédio e escapismo da sua realidade.

Diante disso, Bosi (1994, p. 123) enfatiza que “alguns poetas adolescentes, mortos antes tocarem a plena juventude, dão exemplo de toda uma temática emotiva de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio”.

Evidenciamos então a temática constante da morte na escrita literária dos poetas ultrarromânticos, principalmente, em Álvares de Azevedo, que deixou o seu legado na geração

do “mal do século”, por ser um jovem que teve que lidar com uma doença incurável para a época que, conseqüentemente, o levou à morte precoce, aos 21 anos de idade (Bosi, 1994, p. 110).

Ademais, o jovem boêmio, que morreu precocemente aos vinte anos de idade, enuncia nos dois últimos versos do poema *Se eu morresse amanhã*, especificamente na quarta estrofe “Mas essa dor da vida que devora/A ânsia de glória, o dolorido afã...” a ânsia angustiante diante desse sentimento fúnebre. Nesse sentido, mediante a dor da sua existência que o devora, enfim terá alívio da vida na hora da partida. Para tanto, evidenciamos nesses versos o sentimento de dor, morte e evasão diante da partida.

Por conseguinte, ao analisarmos a intertextualidade entre o poema de Luiza Amélia de Queiroz e Álvares de Azevedo, podemos perceber que a forma é semelhante, mas o conteúdo não é o mesmo, embora a temática da morte esteja presente em ambos os poemas, a perspectiva é diferente, pois se trata de autores com estilos de escrita bem diferente. Sendo assim, a princesa da poesia romântica demonstra muita capacidade de realizar intertextualidade, mas mantendo a originalidade em sua escrita.

Nesse contexto, ousamos contradizer teoricamente as palavras usadas pelo biógrafo Clodoaldo de Freitas, quando argumenta que “as flores incultas não são criações seladas pela originalidade, nem encerram belezas próprias dos grandes artistas imortais. D. Luiza Amélia articula seus sentimentos, modelando-os pelos sentimentos alheios” (Freitas, 2012, p. 95).

Indubitavelmente “originalidade” não é uma coisa a ser discutida, e se fosse o caso a poesia de Álvares de Azevedo seria meramente uma cópia feita à moda de Byron e Musset, poetas europeus lidos e tomados como base por Azevedo e outros poetas ultrarromânticos. Diante disso, o que pode ser discutido são as influências que Luiza Amélia teve ao produzir literatura, visto que as condições imaginárias da sua produção poética estão atreladas às condições do “meio cósmico social”.

Nesse contexto, esse meio influencia fortemente a produção literária de qualquer autor em qualquer época, ou seja, são as leituras feitas, as experiências vividas, as memórias subjetivas construídas coletivamente. No caso de Luiza Amélia, além de todos esses fatores citados, podemos intuir que a leitura dos poetas do “mal do século” também influenciou a sua escrita, bem como o sentimento de impotência diante da vida, ocasionado pela velhice e pela doença, já que alguns poemas foram escritos no seu leito de morte (constatamos isso por meio das datas presentes nos poemas que foram comparados com a proximidade do ano em que a autora faleceu).

Nessa questão há de se considerar que de fato existe um ponto de convergência temática intertextual em relação à temática da morte, pois Luiza Amélia de Queiroz foi leitora de poetas românticos, entre eles Álvares de Azevedo, que também foi influenciado pela corrente byroniana e mussetiana, a partir das quais escreveu poesias com temáticas “extremamente egocêntricas e sentimentais, além do pessimismo doentio, sofrimento, fuga da realidade, tédio pela vida, obsessão pela morte e descrença de tudo, impregnado de desilusão e tristeza (Mello, 2019, p. 37).

Além disso, é importante frisar que o egocentrismo e a forte relação com a morte precoce pressagiada é uma das características mais marcantes dos escritores românticos, tais como Álvares de Azevedo, visto que, esse autor incorporam em sua poesia, uma prática muito comum dos escritores indianistas da segunda geração do romantismo, ou seja, o culto à natureza e seus elementos. Essa exaltação, pode ser sentida na terceira estrofe do poema de Azevedo (1995) “Que sol! Que céu azul que doce n'alma/Acorda a natureza mais louçã!/Não me batera tanto amor no peito”.

Sendo assim, essa exaltação à natureza retrata um sentimento saudosista do eu-lírico pelas coisas que deixará de apreciar quando a sua morte precoce chegar, principalmente “a natureza mais louçã”. Esse sentimento pessimista diante da morte pressagiada, esteticamente bastante acentuada pelos românticos, não é a mesma relação estabelecida pelo eu-lírico de Luiza Amélia de Queiroz.

Assim como o supracitado, muito embora exista uma acentuada intertextualidade, a relação sentimental não é a mesma, haja vista que o eu-lírico de Queiroz emana seus sentimentos, não por meio da exaltação da natureza, mas sim como a voz de uma mulher que exalta o sentimento de libertação das “férreas cadeias” que a prendem, assim como podemos evidenciar na terceira estrofe “Oh, se as férreas cadeias Oh!, que me prendem / N’este desterro a uma vida vã, / Eu pudesse quebrar!... (Queiroz, 2015).

No tocante a isso, os elementos que a poetiza oitocentista escolhe para enunciar os seus sentimentos, de fato são outros, pois a voz que ecoa do eu-poético é, necessariamente, a voz de uma mulher que se encontra encarcerada e manifesta o desejo de libertação dessas “férreas cadeias”. Metaforicamente, essas cadeias podem ser interpretadas como a reclusão ao espaço doméstico, ou seja, para a esposa e dona de casa, não era esperado que tivesse atuação nos espaços públicos e de publicação, assim como preconizado pelo patriarcado.

Nesse contexto, a escrita de Queiroz e a manifestação de uma reivindicação, perpassada por uma denúncia da condição da mulher na época em que viveu, ou seja, é uma escrita de autoria feminina do século XIX que incorpora as diretrizes sociais da época, assim

como a subjetividade da poetisa. Enquanto, a de Alvares de Azevedo, é uma escrita cuja autoria e masculina perpassada pelos ensejos do movimento romântico, bem como de um jovem moribundo que enuncia uma poesia melancólica e pessimista, diante do que pode deixar de fazer pela evidente presença da morte.

4.5.2 *Velhice e miséria*

O poema *Velhice e miséria*, diferentemente da maioria dos poemas escritos por Luiza Amélia de Queiroz, em seu diário poético *Flores Incultas* (2015), não possui uma data fixa que indique uma cronologia temporal de quando foi de fato escrito. Por essa razão, ao analisar que esse poema traz a temática da morte, intuímos que essa ausência de datação, tanto pode ter sido uma escolha da autora em não indicar a época em que foi escrito por inúmeros motivos, quanto pode ter sido realmente escrito durante o período de velhice da poetisa, no qual podemos observar o (des)velar dos sentimentos com teor mais fúnebre.

Nesse sentido, esse poema transparece todo um sentimento de medo diante da morte ao trazer uma acentuada angústia pelo passar da juventude e a chegada da inevitável velhice. Essa condição existencial carrega em si uma inquietação diante do inevitável fim, que corrobora não só com a morte do corpo, mas a essência do ser, e todas as memórias construídas e vivenciadas socialmente e subjetivamente ficam submersas diante dessa condição melancólica do eu-lírico.

Diante dessas circunstâncias, é importante frisar que, muito embora esse sentimento melancólico expresse uma condição física, ou seja, a velhice que trouxe consigo uma condição miserável, esse sentir sombrio pode ser entendido como as confissões sentimentais de um eu-lírico que se torna cada vez mais melancólico diante do sentimento de morte. Sendo assim, existe uma reflexão que traz muitas imagens simbólicas sobre a passagem do tempo, que sutilmente é representada metaforicamente pelo “passar do triste velho”, assim como podemos perceber na primeira estrofe do poema a seguir:

Deixai passar o triste velho
Recurvado ao bordão! com a mão tremente
Ele sustém! mais trêmulo ainda
É seu passo tardio e vacilante!
Deixai-o passar! não lhe sorriam
Com riso mofador, riso d'escárnio
Com que a turba ignava o pobre apupa.
Que irá o coração ferir-lhe inteiro;
Respeitei-lhe as cãs que alvejam raras
Em sua fronte senil, rugosa e fria,

Se tendes ainda um pai na imagem sua,
 D'esse pai respeitais a grata imagem;
 E se o recobre o gelo do sepulcro,
 Pia lembrança em volta na saudade
 A mente vos perpasse e vos bafeje,
 Como as auras sutis em tarde estiva
 As flores que no campo se definham,
 como réstia de luz rasgando as trevas
 que alfombram um chão alcatifado...
 (Queiroz, 2015, p. 196).

Nesse contexto, temos então a representação imagética do passar do tempo sendo metaforizada pelo velho, sujeito que é adjetivado como “triste”, “trêmulo”, “recurvado”, cujo passo é caracterizado como “tardio” e “vacilante”. No tocante a isso, a construção morfossintática do poema dá a entender a condição de decadência desse ancião, que é muito mais que a figura humana de um senhor idoso no final da vida. Assim, temos então, simbolicamente, o movimento de passagem da figura metaforizada de um velho recurvado e trêmulo que, ao sofrer a ação da passagem do tempo, expressa uma condição miserável.

Esse caminhar vacilante do velho de cabelos brancos, pele rugosa e aspecto frio, assim como é definido pelo eu-lírico, é uma caminhada rumo ao sepulcro, cuja existência física se finda. Além disso, para representar poeticamente a imagem da morte, observa-se um retorno à simbologia das flores e, por sua vez, elas representam a condição sentimental do eu-lírico, visto que no antepenúltimo verso elas aparecem como “flores que no campo se definham”, ou seja, se esvaem com o passar do tempo agindo sobre elas que, assim como o “velho”, caminha para o seu destino final.

Concomitante a isso, o definhar das flores, assim como o movimento de passagem do “velho”, é uma clara referência à condição do findar da existência. Somente assim, o eu-lírico pode encontrar repouso e aconchego em seu destino final, assim como fica bastante evidente nos versos finais desta primeira estrofe quando o eu-poético expressa uma comparação entre o definhar das flores como a “réstia de luz rasgando as trevas”.

De maneira análoga, essa luz que rompe com as trevas é metaforicamente uma representação cristã do movimento de passagem da morte para a vida, pois somente na morte esse sujeito poético encontra aconchego, assim como uma “alfombra” num “chão alcatifado”, em outras palavras, um tapete macio sobre o chão, ou seja, o cobrir da vida sob o manto da morte.

É importante frisar que há dois movimentos simbólicos no poema: 1 – a descida da vida para a morte; e 2 – a salvação da morte para a vida eterna. No primeiro, os símbolos da

intimidade preconizam imagens do regime noturno no imaginário da poetisa ao constituir um espaço de repouso (uma alfombra num chão alcatifado) isomorfo do sepulcro-berço, ou seja, o arquétipo da casa, do repouso, da terra, “berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso” (Durand, 2019, p. 237).

No segundo movimento, percebemos a crença cristã da poetisa no processo de salvação da alma, tanto que alude a uma espacialidade simbólica isomorfa dos campos elíseos⁸ que será alcançada quando a “réstia de luz rasgar as trevas”, performando um chão alcatifado, um sepulcro florido, colorido, perfumado, semelhante aos elíseos.

Diante dessa imagem da morte, metaforicamente representada pelo eu-lírico, o imaginário nos oferece subsídios para interpretá-la como “os símbolos teriomórficos”. Essa representação simbólica de cunho arquetipal nos conduz a adentrar em inúmeras imagens presentes na literatura, na mitologia, nos contos, nas lendas etc., visto que os arquétipos são universais, por isso trazem consigo todo um semantismo de imagens convergentes.

No tocante a isso, Durand (2019), dentro do sistema de imagens presentes nos símbolos teriomórficos, enfatiza a figura do “cavalo fúnebre”, cujo ruído do seu galope representa a fuga do tempo, sendo assim, Durand (2019, p. 75) aponta que “o cavalo é isomorfo das trevas e do inferno”. A imagem do galopar do cavalo representa a angústia diante da passagem do tempo, por essa razão, essa figura simbólica é muito utilizada pelos poetas, assim como argumenta Durand (2019, p. 75).

Só o que os poetas fazem é reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece em inúmeros mitos e lendas, em ligação quer com constelações aquáticas, que com o trovão ou com os infernos, antes de serem anexados pelos mitos solares. Mas essas quatro constelações, mesmo a solar, são solidárias de um mesmo tema efetivo: o medo diante da fuga do tempo simbolizada pela mudança e pelo ruído.

De fato, tem-se então a imagem do “cavalo infernal” que simbolicamente gravita em torno do sentimento fúnebre de partida, mediante a angústia existencial do ser perante o movimento de passagem do tempo, representado pelo movimento do galope do cavalo, que simbolicamente metaforiza a fuga do tempo e angústia diante da morte.

Nessa perspectiva, a lira de Luiza Amélia torna-se mais melancólica à medida que a passagem tempo é simbolicamente representada pela figura do velho de passos vacilantes que, ao se apoiar no seu “bordão denegrido”, caminha rumo ao findar da sua existência, assim como podemos observar na segunda estrofe do poema:

⁸ Conforme aponta Bulfinch (2002), os campos elíseos na mitologia grega podem ser entendidos como um lugar de repouso, onde descansam as almas dos heróis caídos. Nesse aspecto, é a representação do paraíso, onde moram os bem-aventurados que encontram repouso na morte.

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 do desditoso,
 Com o seu olhar tedioso
 Só vê quem ri, não quem chora!
 Não tens um filho que guie
 Vagaroso e comovido
 O teu bordão denegrido,
 Os teus passos vacilantes?
 Um peito onde recostes
 Tua fronte escarnecida ?
 Ai, mis'ro! no fim da vida
 Só tens amargos instantes!
 (Queiroz, 2015, p. 197)

Este “pobre velho” é para o eu-lírico a representação da lastimável figura da miséria da sua condição existencial de velhice, que de certa forma traz consigo um sentimento de desilusão e tédio diante da vida, por isso, o seu sofrer sombrio é alvo dos escarnecedores, ou seja, aqueles que ignoram e debocham da sua condição desditosa.

Além disso, esse sujeito de “passos lentos”, “vagarosos”, “vacilantes”, assim como o eu-poético o define, está caminhando rumo ao sepulcro, e essa condição temporal é definida como “amargos instantes”, cujo movimento de passagem é solitário e degradante, já que o eu-lírico enuncia que esse velho moribundo “não tens um filho que guie”, e essa situação de abandono retrata uma condição melancólica perante a finitude da vida.

De certa forma, metaforicamente, é um velho ancião indo ao encontro da morte inevitável enfrentar o vazio da partida. Nesse contexto, em todos os tempos e sociedades é encontrado uma resistência para encarar o sentimento de morte, pois segundo aponta Kubler Ross, 1996, p. 19) “há muitas razões para se fugir de encarar a morte calmamente. Uma das mais importantes é que morrer é triste demais, sob vários aspectos, sobretudo é muito solitário, muito mecânico e desumano”.

Nesse aspecto, tanto a morte física do corpo, assim como aponta Kubler Ross (1996) ao argumentar teoricamente sobre a condição de doentes terminais, bem como a morte simbólica, ou seja, aquela que carrega toda uma constelação de imagens diante da passagem do tempo – assim como evidenciamos nos “símbolos teriomórficos”, apontados por Durand (2019) – é de fato uma condição existencial melancólica vivenciada em todos os tempos

históricos, na literatura, na filosofia, na religião, nas lendas e mitos, além de carregar inúmeros significados em várias culturas.

Por conseguinte, nas últimas estrofes desse poema fúnebre, o eu-lírico retrata, com profundo pesar, o findar da vida miserável do “velho”. Em outras palavras, a trajetória vacilante desse senhor recurvado sobre o seu bastão chega ao fim evidente, assim, o tempo é consumido e os últimos instantes desse sujeito são marcados por uma cena poética, isto, a descrição metaforizada de um velório, assim como podemos observar a seguir:

Não vos grupais em torno do desgraçado,
Da compaixão se o bálsamo não tendes,
Na frase ungida d’esse odor celeste
Que minora o pungir da dor acerba,
As chagas que a miséria aprofundara;
Não lhe temeis o ar que a custo aspira
Único bem que flui na vida escassa
Ao revelar no leito funerário,
Onde a dor moral cedo, bem cedo,
O fará dormir seu último sono.
(Queiroz, 2015, p. 197).

A condição de decadência do “velho” chega ao fim com o seu “revelar no leito funerário”. Nesse espaço onde é rodeado por pessoas que acompanham o funeral, assim como é descrito “não vos grupais em torno do desgraçado”, o eu-lírico enfatiza que a chegada da morte é acompanhada pela dor, não necessariamente uma dor comum, mas sim uma dor “moral”. Diante disso, simbolicamente, observamos não somente a morte física do corpo, mas sim das convicções, valores, visto que o eu-poético apresenta um aspecto sombrio de desilusão diante da passagem do tempo que tornou esse “velho” decrepito e melancólico durante o estágio da velhice.

Portanto, a temática da morte é bastante explorada nesse poema, assim como em outros da poetisa oitocentista, cuja poética sentimental recebeu fortes influências da segunda geração do romantismo. Além disso, essa temática é bastante difundida no campo literário e em outros campos do conhecimento, pois assim como aponta Mello (2019, p. 18) “é uma inesgotável fonte de temores, angústias e ansiedade para os seres humanos”. Concomitante a isso, essa temática influenciou toda uma geração da estética romântica no século XIX e continua influenciando hodiernamente poetas, dramaturgos, literatos, entre outros.

Por fim, vimos que a imaginação criadora de Luiza Amélia de Queiroz é fértil em simbolismos, representações, arquétipos e sentidos. Após as análises dos dez poemas apresentados nos quatro eixos, é importante frisar que o método do trajeto antropológico

também é o método da pesquisa, ou seja, assim como o imaginário poético da autora se apresenta na obra *Flores Incultas*, por meio das pulsões subjetivas assimiladas pelas intimações objetivas do meio cósmico-social, o nosso olhar de pesquisadora também construiu as análises pelo mesmo trajeto.

Dito isto, cada imagem analisada nos dez poemas poderia se desdobrar em inúmeras outras imagens aos olhos de outros pesquisadores e leitores. Esse é um ponto importante nas pesquisas do imaginário. Não existe um único caminho de análise e cada pesquisador constrói o seu próprio roteiro, a sua própria trajetória, mas sempre respaldado em um referencial teórico que dialogue com a perspectiva fenomenológica que lhe permita, sentir, perceber, ampliar os seus horizontes de percepção dos fenômenos que se manifestam em sua volta, tanto quanto uma poesia pode mudar o mundo ou como dizia o poeta: “a poesia é tudo o que há de íntimo em tudo” (Victor Hugo).

5 O CREPÚSCULO DAS FLORES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chegamos aos aportes finais desta pesquisa. Portanto, assim como as *Flores Incultas* (2015) de Luiza Amélia se abriram para as análises aqui empreendidas nos poemas selecionados da obra, elas precisam cessar o seu ciclo, sendo assim as flores precisam ter o seu crepúsculo, metaforicamente, no sentido de que averiguamos essa obra literária poética a partir da visão subjetiva da pesquisadora, no qual objetivos, questões norteadoras, bem como métodos foram aplicados conforme o arcabouço de leituras teóricas.

No entanto, consideramos que um objeto de pesquisa é inesgotável, por isso essas mesmas flores podem se abrir para pesquisas científicas futuras, que poderão lançar outra visão. Porém, diante do trabalho executado na prática e objetivos respondidos, partimos do pressuposto de que é necessário colocar um ponto final à trajetória tecida, apresentando as considerações finais, mas com a convicção de que oferecemos uma pesquisa com compromisso acadêmico que poderá servir de base teórica para pesquisas científicas executadas posteriormente.

Ademais, como apresentado nos capítulos anteriores, focamos na análise de 10 poemas selecionados da obra *Flores Incultas* (2015), de autoria da poetisa piauiense oitocentista, Luiza Amélia de Queiroz. Nesse sentido, evidenciamos, por meio das análises, que essa coletânea de poemas românticos possui a dimensão de um diário poético carregado de confissões sentimentais e memórias, por isso traz traços autobiográficos da poetisa mediante as suas vivências subjetivas, mas foram construídas coletivamente.

No tocante a isso, delineamos o perfil sentimental da poetisa por meio das quatro linhas temáticas presentes nos poemas selecionados, visto que esse critério metodológico de seleção foi essencial para criar um *corpus* de análise no qual pudéssemos categorizar as inúmeras imagens poéticas, (des)velando-as na perspectiva de toda uma constelação de imagens simbólicas de cunho arquetipal, presentes no imaginário.

Diante disso, as temáticas averiguadas carregam todo um sentimentalismo intrinsecamente relacionado às várias épocas da vida da autora. Sendo assim, analisamos, *a priori*, poemas que retratam as memórias passadas carregadas dos sentimentos telúricos da terra natal permeadas por espaços de recordação que foram revividos pelo eu-lírico; além dos poemas repletos da nostalgia da infância, no qual pudemos identificar vestígios memorialísticos com lembranças evocadas por meio do sentimento de saudade.

A Posteriori, selecionamos também poemas relacionados à luta da mulher adulta que almeja emancipação, haja vista que o eu-lírico manifesta uma voz que busca autonomia de

pensamento e o desejo de protagonizar a própria vida, mesmo diante de omissões e restrições ao fazer literário feminino. Ao buscar a emancipação da mulher escritora, o eu-lírico reflete sobre a sua condição, que ora coloca a imagem da mulher como transgressora dos costumes tradicionais do patriarcado ao reivindicar educação feminina, bem como um espaço de autoria que contemplasse o seu gênero, ora se coloca também a imagem da mulher submissa e reclusa ao espaço do lar. Mediante a isso, buscamos analisar os poemas com essas temáticas.

Ademais, adentramos também na linha temática relativa aos poemas que trazem o sentimento de melancolia no qual o presságio da morte fica evidente, não meramente a morte do corpo, mas sim uma morte simbólica evocada pelo eu-lírico diante da angústia provocada pela passagem do tempo.

Nessa perspectiva, mediante essas linhas temáticas, como critério de análise teórica dialogamos com a noção de trajeto antropológico do imaginário, teoria preconizada por Durand (2019). De fato, a partir do sistema de imagens simbólicas presentes nos “Regime diurno” e “Regime noturno” das “estruturas antropológicas do imaginário”, buscou-se identificar de que maneira essas imagens podem ser identificadas no imaginário da autora, bem como a maneira como a escrita literária de Queiroz foi influenciada pelo contexto social em que estava inserida.

Consequentemente, ao se aliar com essa perspectiva do imaginário, verifica-se que o eu-lírico manifesta um lirismo sentimental de teor imaginário que conecta o bio-psíquico, isto é, as memórias e as vivências subjetivas da poetisa com o meio cósmico-social, ou seja, o contexto social, histórico e cultural em que viveu; esses fatores são o produto do imaginário, passando, assim, a criar uma condição para a consolidação de imagens poéticas. Essas imagens permeiam o ato de manusear a pena, ou seja, a escrita literária aliada ao poetar como fenômeno, isto é, fruto da “imaginação criadora”, intrínseca aos pressupostos epistemológicos bachelardianos (1993).

Teoricamente, para essa investigação, tomamos como base a fenomenologia, método de investigação que possibilitou o estudo do fenômeno imanente ao psiquismo e à percepção, pois nosso objetivo foi ultrapassar meramente a uma leitura primeira, isto é, o contexto sociocultural e histórico a partir da época em que a obra escrita e adentrar em camadas mais profundas de análise do potencial poético de Luiza Amélia de Queiroz. Não obstante, vale ressaltar que, embora tenhamos buscado mergulhar mais fundo nas camadas textuais, esses fatores (socioculturais e históricos) não deixaram de ser considerados, mas o propósito primordial foi analisar as imagens poéticas à luz da fenomenologia para, assim, adentrar nas intermitências do imaginário da autora e cessar as imagens simbólicas que constelam.

O ato de imaginar carrega muitos símbolos e imagens que constelam, mas também é revolucionário por natureza. Mediante as várias imagens poéticas categorizadas nas análises, evidenciamos que as lembranças são evocadas por meio dos vestígios memorialísticos deixados na escrita poética de autoria de Luiza Amélia de Queiroz. As memórias enfatizadas pelo eu-lírico de fato emanam sentimentalismo, por isso são intensificadas, pois elas vêm carregadas de imagens-lembranças, por meio de sensações e percepções da poetisa.

Para tanto, além das imagens poéticas que carregam todo um simbolismo de imagens provenientes do imaginário, evidenciamos uma escrita de autoria feminina que marcou o revelar de uma poetisa no mundo das letras, por meio do seu pioneirismo. Com efeito, Luiza Amélia de Queiroz, foi uma mulher do século XIX que representou um marco na escrita de autoria feminina registrada nos compêndios da historiografia literária brasileira.

Nesse enfoque, por meio das suas vivências, experiências e memórias construídas em meio a uma sociedade patriarcal do século XIX, sua poesia tem as dimensões de denúncias sociais sobre a condição subserviente reservada às mulheres de sua época, já que essas não tinham a possibilidade de almejar o ensino superior, pelo contrário, eram educadas para serem boas esposas e boas mães, sem sair do espaço doméstico.

Diante disso, é possível apontar que a poesia desta autora pioneira faz uma crítica contundente ao modelo social patriarcal, discorrendo poeticamente que as mulheres deveriam ocupar espaços sociais e ganhar reconhecimento pela sua produção. Sendo assim, a marca subjetiva da personalidade transgressora de Luiza Amélia de Queiroz foi deixada na sua escrita.

Nesse sentido, apropriamo-nos dessa literatura de autoria feminina produzida por essa escritora piauiense com o propósito de preencher as lacunas deixadas pelas pesquisas científicas anteriores, visto que a perspectiva do imaginário mediante as imagens poéticas analisadas nessa pesquisa é de carácter inédito. Além disso, buscamos tornar mais evidente a sua presença no panorama das pesquisas científicas, com o propósito de dar voz a uma poetisa que por muito tempo ficou inviabilizada, mas que merece o seu espaço de reconhecimento no mundo das letras, bem como na pesquisa científica.

Reconhecidamente, a pesquisa científica é um produto social que visa compreender as vivências e experiências dentro de um processo de investigação sistemática e, nesse aspecto, buscamos adentrar nas condições imaginárias para compreendermos o fenômeno da imaginação criadora na escrita poética da poetisa oitocentista.

Portanto, consideramos que o objeto de pesquisa manuseado pelo pesquisador passa, necessariamente, pela subjetividade no ato da escolha, por isso, a leitura da coletânea de poemas *Flores Incultas* (2015) nos conduziu a compreendermos a importância da poetisa e do

seu trabalho para a literatura de autoria feminina no cenário intelectual piauiense e brasileiro. Por isso, foi necessário dar voz a uma escritora do século XIX, que por muito tempo foi esquecida, para que assim pudéssemos construir um espaço que desse vez à produção literária feminina realizada por Luiza Amélia de Queiroz.

6 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. **A poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Unesp, 1997.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2002.

ASSMANN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. In: **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soeter. Campinas, SP. UNICAMP, 2011.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias Completas**. rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p.96.

AZEVEDO, Fernando. **Infância, Memória E Imaginário: Ensaio sobre literatura infantil e juvenil**. Braga/Portugal: Universidade de Minho, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **MATÉRIA e MEMÓRIA: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRITO, Augusto. **Luiza, uma poetisa**. In: QUEIROZ, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015. p. 241-249. (Coleção Centenário, 25).

BRUSSIO, Josenildo. **Imagens arquetípicas na relação professor aluno na escola: em busca de um encantamento no processo ensino-aprendizagem**. São Luís: NEA edições, 2014.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: a idade das fábulas**. Trad. David Jardim Júnior. 26ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura Brasileira**. 3º ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 1999.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2006.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.

CIARLINI, Daniel Castello Branco. **Uma leitura em prelúdio das Flores de Amélia**. In: QUEIROZ, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015. p. 261-271. (Coleção Centenário, 25)

CARVALHO, J. C. DE P. **Etnocentrismo**: inconsciente, imaginário e preconceito no universo das organizações educativas. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, v. 1, n. 1, p. 181–186, ago. 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. tradução Rogério Fernandes.. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREITAS, Clodoaldo. D. Luísa Amélia de Queiroz Brandão. In: FREITAS, Clodoaldo. **Vultos piauienses: apontamentos biográficos**. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2012. p. 91-100. (Coleção Centenário, 4)

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher: a moral e o imaginário (1889 – 1930)**. 2.ed.amp. - Bagé: Ediurcamp, 2019. 100p.

JINZENJI, Mônica Yumi. Leitura e escrita femininas no século XIX. *cadernos pagu*, p. 367-394, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

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

MELLO, Pablo Natan de. **A perspectiva da morte em poemas de Álvares de Azevedo**. 2019. 53 f. Monografia (Licenciado em Letras). Curso de Letras. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2019.

MENDES, Algemira Macedo. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura Brasileira**: Representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX. Tese (doutorado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2018.

NASCIMENTO, Poliana. **Conheça a primeira revista feminina do nordeste**- O lyrio. Disponível em> <http://www.biblioteca.pe.gov.br/?pag=&cat=34&art=143> > Acesso em 07 fev. 2023.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

QUEIROZ, Luiza Amélia. **Flores Incultas**. Teresina Queiroz (Org). Academia Piauiense de Letras: ADUFPI, 2015 (Coleção centenário).

QUEIROZ, Luiza Amélia. **Almanaque Luso Brasileiro**, Lisboa, 1895; p. 276. Disponível em:> <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000011730&bbm/5184#page/14/mode/2up> >Acesso em : 07 fev. 2023.

QUEIROZ, Teresinha. **A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz**. In: QUEIROZ, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015. p. 273-293 a. (Coleção Centenário, 25).

REIS, Francisco Brunno Carvalho. **Desdobramentos da memória em Flores Incultas, de Luíza Amélia de Queiroz**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, 2018.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2º ed. Curitiba: CRV, 2017.

ROCHA, Olívia Candeia Lima. **Lugares, saber e poder**: Apropriação feminina sobre as práticas discursivas entre 1875-1950. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Piauí-UFPI, 2007.

ROCHA, Olívia Candeia Lima. **Luíza Amélia de Queiroz**: uma pioneira das letras e do feminismo no Piauí. In: QUEIROZ, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015. p. 251-260. (Coleção Centenário, 25).

ROSS-KUBLER, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Tradução de Paulo Menezes. 7º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, E. R. M., & MENDES, A. de M. **O lugar da autoria feminina piauiense e o construto na história da literatura**: algumas considerações. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, p. 63–79, 2018.

SILVA, Rafaela Cardoso. **A poética de Luíza Amélia de Queiroz**: Rastro da memória. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.