

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA RIO GRANDE DO SUL**

**FACULDADE DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**Maria Helena Campos de Bairros**

**A PRODUÇÃO DE POESIA LÍRICA DAS MULHERES SUL-RIO-GRANDENSES:**

**UMA ESCRITA AMARFANHADA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, na área de concentração em Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Prof<sup>a</sup>. Dr. Vera Teixeira de Aguiar  
Orientador

Data da defesa: 25/03/2004

Porto Alegre

2004

## **AGRADECIMENTOS**

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Vera Teixeira de Aguiar, por ter-me incentivado incansavelmente a prosseguir nos estudos da literatura, pela generosidade e pela orientação segura e paciente;

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Regina Zilberman, coordenadora do programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela acolhida, pela competência e pelo profissionalismo;

À Cláudia e à Mara, funcionárias do programa de Pós-Graduação da PUCRS, pela gentileza com que sempre atenderam as minhas solicitações;

Aos professores do programa de Pós-Graduação da PUCRS, pelo privilégio de conviver e de aprender;

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudos;

À Direção do CEFET/RS, Unidade de Sapucaia do Sul, pela oportunidade de aprimoramento profissional;

Aos colegas da UNISINOS, em especial à Marcia Duarte, à Martha Dreyer e à Vera Haas pelo estímulo e pela convivência fraterna;

À Fani Adorne, pelo verdadeiro sentido da amizade e pelas discussões instigantes;

Aos familiares, por suportarem minhas ausências e por continuarem torcendo por mim.

*As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou pelo menos não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar.*

*Clarice Lispector*

## RESUMO

A tese analisa a poesia escrita pelas mulheres do Rio Grande do Sul, do século XIX até a contemporaneidade, tomando-se como referência os registros e as omissões da historiografia literária sulina acerca dessa questão, a fim de resgatar a trajetória silenciada da produção lírica. A abordagem privilegia, no fato literário, também a sua dimensão social, propondo a investigação das condições de criação, das formas de publicação, das maneiras de circulação e do modo como a crítica especializada e os leitores receberam a poesia lírica das escritoras do Estado. Para alcançar esse propósito, elege-se, como orientação teórica, a estética da recepção tal como se encontra formulada por Hans Robert Jauss. Intenta-se, com essa abordagem, conhecer a tradição meio amarfanhada da trajetória literária das mulheres sul-riograndenses no que tange à publicação e à recepção da poesia, buscando-se as razões pelas quais essa modalidade de literatura, quando escrita por sujeitos pertencentes ao sexo feminino, surge como uma espécie de sussurro à sombra das demais produções eleitas pela tradição.

**Palavras-chave:** Poesia Lírica. Mulheres. Historiografia Literária. Recepção.

## **ABSTRACT**

This thesis analyzes the poetry written by women from Rio Grande do Sul, Brazil, from the 19th century to contemporary times, based on what has been registered and on what has been omitted by the literary historiography of the state of Rio Grande do Sul concerning these literary productions, and aiming at winning back these silenced journeys of lyrical productions. This approach also emphasizes the literary fact in its social dimensions, and proposes an inquiry on the conditions of creation, on the forms and means of publication and circulation, as well as on the manner readers and specialized critics received, responded to, and/or perceived the lyrical works of these local women writers. The aesthetic of reception, as presented by Hans Robert Hauss, constitutes the theoretical framework of this research. Its purpose is to construct knowledge on the half-forgotten literary journeys of these women writers in relation to production, publication and reception of their literary works, while, at the same time, trying to explain why these female voices appeared just like muffled whispers that had been shaded by literary male productions elected by literary tradition.

**keywords:** Poetry Lyrical. Women. Literary Historiography. Reception.

## SUMÁRIO

1 O FIO DO PRETEXTO À GUISA DE INTRODUÇÃO.....	07
2 OS HORIZONTES DE PRODUÇÃO E DE RECEPÇÃO.....	25
2.1 As escritoras e as circunstâncias.....	25
2.2 A crítica sulina: (inter)mediação de leitura .....	32
2.3 A origem da poesia no Rio Grande do Sul: história de uma ausência .....	44
2.4 O esboço da identidade: entre o verso e a exaltação .....	56
3 O (UNI)VERSO LÍRICO FEMININO: O EU COMO MATÉRIA POÉTICA.....	90
3.1 A manifestação do lirismo e a subjetividade .....	90
3.2 A expressão do sujeito e a matéria poética .....	97
3.3 A representação do lirismo e a busca da estrela perdida .....	114
3.4 A revelação do lirismo através do verbo exa(us)to .....	126
4 AS MULHERES NO PALCO: A MÁSCARA E A EVIDÊNCIA .....	146
4.1 O lirismo minimalista: prenúncio de novos tempos .....	146
4.2 O palco, a vida e a travessia.....	150
4.3 O lirismo no inventário do cotidiano mínimo.....	166
5 O POSSÍVEL ENCONTRO DOS FIOS: (IN)CONCLUSÃO .....	182
REFERÊNCIAS.....	188
ANEXOS.....	210
Anexo A - Antologia de poemas do século XIX .....	211
Anexo B - Cronologia de publicações e suportes .....	258
Anexo C - Biobibliografias.....	262
CURRICULUM VITAE .....	276

## 1 O FIO DO PRETEXTO À GUIA DE INTRODUÇÃO

*Teço teia in-  
consistente  
No tear do  
tempo  
teço o verso.*

*No tear do  
Universo  
teço o verbo  
solitário  
teço o poema.*

Lara de Lemos

Uma das discussões que tem gerado polêmica nos estudos da literatura é a que se volta sobre gênero, sinalizando a possibilidade, ainda controversa, de a arte trazer as marcas da identidade de quem a produziu. Essa dúvida amplia-se ao pretender-se realizar uma pesquisa sobre a poesia escrita por mulheres sul-rio-grandenses, impondo-se uma delimitação de região, de gênero sexual e de modo de organização do discurso literário. Acaso há uma escrita com especificidades de uma identidade que seja capaz de ser caracterizada como pertencente há determinado sexo e/ou região? Incertezas como essas permanecem no horizonte da análise, em diferentes instâncias da realização do presente trabalho. Tal limitação amplia-se ao se considerar a possibilidade de que, ao se buscar respostas, muitas vezes, corre-se o risco de cair em um emaranhado de teias de linguagens e enredar-se na sutil trama da tessitura do texto. Na análise de poesia, é praticamente impossível sair ileso desse embate em que autor, sujeito poético e leitor se misturam, compondo um jogo especular de palavras,

imagens, sons e interrogações combinadas segundo uma lógica complexa e um sentimento criador de subjetividades que anima e nutre a produção lírica.

Diante dessas constatações, surgem limitações reforçadas pela idéia de que a poesia lírica não é um discurso plenamente verificável, quer do ponto de vista histórico, quer do científico, uma vez que não deve ser entendida como um dogma ou um ensinamento moral e nem apenas como só sentimento em seu imediatismo. Nesse sentido, o texto literário, em especial o da poesia, não deveria ser compreendido como idéia em essência, nem como pura emoção, mas como uma espécie de *expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo pathos que o provocou e o sustém*, conforme assinala Alfredo Bosi<sup>1</sup>. Nessa acepção, a linguagem poética revela uma percepção original, segundo a qual o olhar singulariza o objeto e o liberta das camadas convencionais de sentido e do uso instrumental.

Ao produzir um texto, todo escritor elege o que dizer através de uma forma e privilegia o lugar do qual fala. Já o analista, ao fazer sua leitura, escolhe partir de uma simpatia e de certo partilhamento no *pathos* dos escritos, tomando como referência uma teoria que o auxilie a ver mais amplamente o seu objeto de estudo. Ainda assim, qualquer interpretação, por mais rigorosa que possa ser, tende a um desvio sobre determinado verso, poema ou obra, dado que a arte literária, felizmente, teima em transcender as leituras. Partindo da premissa de que é necessário perscrutar o texto para que este revele seu sentido, pretende-se, ao analisar a poesia escrita pelas mulheres do Rio Grande do Sul, levantar a cortina da invisibilidade histórica que, sob o ponto de vista da formação do cânone da tradição literária, encerrou as escritoras sulinas desde o século XIX até a contemporaneidade.

A respeito da discussão sobre a organização da produção literária, sabe-se da existência de estudos e de antologias que reúnem poetas de uma determinada geração; outros se organizam em torno de escolas literárias ou, ainda, são situados por temas. Independentemente do critério adotado para a sistematização ou a organização das produções, haverá sempre alguma espécie de discriminação. Porém, para a

---

<sup>1</sup>BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 9.

realização de um trabalho acadêmico, faz-se necessário a delimitação do tema e do *corpus*. Até aí nada de novo. Tudo isso vem a propósito de uma constatação simples: a razão desse trabalho. A resposta dada a essa questão é norteada pelo desejo de dar continuidade à investigação iniciada no Mestrado, momento em que foi efetuada uma análise da trajetória poética da escritora Lila Ripoll. Na oportunidade, a banca examinadora sugeriu o desenvolvimento de uma pesquisa mais ampla incluindo autoras do Rio Grande do Sul, com o intento de resgatar as obras de poesia que caíram no esquecimento e que por razões desconhecidas até então não foram investigadas satisfatoriamente.

Vale reiterar que a opção pelo destaque à presença da mulher na literatura não intenta “homenagear” o talento feminino ou demarcar as especificidades da sua escritura, caminho ainda escorregadio que, quando mal interpretado, tende a reforçar um estereótipo. A intenção é a de procurar resgatar a produção de poesia lírica das autoras, através de uma revisão sobre o que a crítica ou as histórias da literatura registraram ou silenciaram sobre essas obras.

As abordagens que procuram, também, focalizar a produção literária das mulheres, por conta de pesquisas realizadas nos últimos anos, sobretudo nos Estados Unidos, têm sido norteadas pelos estudos multiculturais, focalizando as chamadas “minorias”. Assim, são desenvolvidos cursos sobre literatura feminina, literatura afro-americana, literatura gay dentre outras. Muito mais do que simples moda, esse interesse está arraigado em um fenômeno cultural mais amplo: a necessidade de busca e de emergência do “diferente” que, por longos períodos, ficou à margem. Através desse enfoque, torna-se possível revelar outras vozes divergentes, desveladoras de alteridades, da identidade de um outro, até então sufocada pelo sistema de valores dominantes, sejam políticos, econômicos ou culturais. Entretanto, reivindicar espaço não significa implicitamente admitir que determinada produção é inferior, ao contrário, é querer mostrá-la sob um enfoque ainda não explorado, ou buscar as razões para uma possível exclusão do rol eleito pelo cânone literário.

A inserção do tema literatura feminina e crítica literária em seminários e discussões, além das razões já arroladas, tornou-se uma constante, na atualidade, dados os

interesses e as necessidades de pesquisas sobre a atuação da mulher na sociedade. A ênfase no enfoque sobre o gênero feminino nas diferentes áreas de estudo é, também, uma consequência do movimento feminista do século XX, principalmente nas décadas de 60 e 70, períodos em que se buscou destruir os mitos da inferioridade "natural" das mulheres. Para a realização de tal propósito, tem-se procurado resgatar a história das mulheres, reivindicando a condição de sujeitos na investigação da própria história, através de uma revisão crítica sobre o que os homens, em sua maioria até então, haviam dito a respeito.

Têm exercido papel importante no sentido de desenvolver tais pesquisas, os núcleos de estudos da mulher implementados em várias universidades brasileiras, a partir dos anos 80. Esses eventos têm gerado uma produção científica divulgada ora em volumes de autoria individual, ora de autoria coletiva. Esse é o caso do Grupo de Trabalho *A mulher na literatura*, filiado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL)<sup>2</sup> que, desde sua fundação, em 1987, conta com a adesão de, aproximadamente, duas centenas de pesquisadoras que vêm publicando sistematicamente os resultados dos seus trabalhos, sob a forma de boletins periódicos e coletâneas de artigos e ensaios. O mesmo grupo vem promovendo, também, desde 1988, seminários nacionais, bianuais, realizados em anos alternados aos do GT *A mulher na literatura*.

Resultado desses eventos constitui a análise crítica, datada do início dos anos 90, de Heloisa Buarque de Hollanda<sup>3</sup>, na qual é reconhecida três linhas mestras de estudos

---

<sup>2</sup> Desde 1987, ano em que foi fundado o GT *A mulher na literatura*, filiado a ANPOLL, já foram publicados sete Boletins que trazem informações a respeito de tais pesquisas, com resumos de textos e textos na íntegra apresentados nos Encontros do GT. Também os grupos responsáveis pelos Seminários têm publicado os trabalhos apresentados nos vários eventos. Entre os quais vale lembrar o volume organizado, entre outras, por Rita Terezinha Schmidt: *Organon*, n. 16, UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)-Instituto de Letras, 1989 e os dois volumes *Mulher e literatura*, VII seminário Nacional, organizado por Livia de Freitas Reis, Lúcia Helena Vianna e Maria Bernadette Porto. Niterói: EDUFF, 1999.

<sup>3</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "A historiografia feminista: algumas questões de fundo". In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)-Pós-Graduação em Inglês, 1994, p. 453-463. (Republicado, com algumas modificações, com o título "Mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem". In: *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991, p. 54-92). Sobre a mesma questão, da mesma autora é o texto "Introdução: feminismo em tempos

no grupo de trabalho *A mulher na literatura: literatura e feminismo; literatura e feminino; literatura e mulher*. A primeira vertente é a de caráter participante, que envolve desde a pesquisa que visa à recuperação da história silenciada da produção feminina até a análise dos paradigmas patriarcais e logocêntricos da literatura canônica. A segunda, *literatura e feminino*, está mais preocupada com a identificação de uma escritura feminina, conforme o modelo francês, com uma inflexão marcadamente semiológica e/ou psicanalítica. A terceira, *literatura e mulher*, permanece mais diretamente ligada ao trabalho de análise do papel da mulher na literatura (como autora, narradora, personagem), sem problematizar a questão das relações de gênero.

Ao realizar-se o resgate da história das mulheres como sujeitos atuantes no processo de construção pessoal, social, política e cultural, pressupõe-se, portanto, a possibilidade de existência de uma escritura feminina com particularidades específicas que a diferem da masculina. Porém, para que essa hipótese se comprove, se faz necessário serem respondidas algumas perguntas, conforme assinala Maria Bernadete Veloso Porto<sup>4</sup>. Dentre as indagações que se fazem, vale destacar as seguintes:

- Haverá, de fato, uma escritura exclusivamente feminina?
- Caso exista uma forma de escrita considerada exclusiva das mulheres, que marcas a caracterizariam?
- Como poderiam ser delimitadas as fronteiras entre uma escritura reconhecida como sendo feminina e a masculina?
- A diferença entre ambas detectar-se-ia pela forma e/ou pela temática?

Para definir o que seria uma possível produção literária com características de um discurso de gênero marcadamente feminino, as categorias ainda são vagas devido à falta de subsídio teórico que dê maior embasamento. Anne Fortin propõe uma

---

modernos". In: *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

<sup>4</sup> PORTO, Maria Bernadete Veloso. "A literatura feminina no Brasil e no Quebec: Clarice Lispector e Anne Hébert". In: *1º e 2º simpósios de Literatura Comparada* (anais). Eneida M. de Souza e Júlio Pinto (org.) Vol. 2. Belo Horizonte: UFMG, 1987, p. 836.

definição, na qual afirma que *a escritura feminina é dita metafórica, plurívoca, inacabada, fluída, móvel, fortemente tecida por fibras carnis, presa ao corpo*<sup>5</sup>.

Tomando-se como referência essa afirmação, torna-se possível questionar a sustentação do conceito pelo fato de estar a escrita feminina apoiada no caráter inacabado, inerente não apenas à literatura produzida por mulheres, mas a maioria das obras literárias. A incompletude do texto é, pois, um dos fatores que asseguram sua literariedade, fundada na multiplicidade de leituras, no diálogo com outros textos e com as correlações feitas a partir do conhecimento de mundo de cada leitor. Logo, a escrita feminina não está necessariamente presa ao corpo, uma vez que não se escreve apenas com o corpo, mas fundamentalmente de um determinado lugar que se ocupa na sociedade. É a partir desse espaço que são construídas as representações de masculino e de feminino que delineiam os construtos sociais de cada gênero.

Dessa forma, percebe-se que o referencial que poderia ancorar as idéias de uma escrita feminina ainda é bastante flutuante, porque se apóia em teorias subsidiárias provenientes da Antropologia, da Filosofia, da Semiologia, da Sociologia e, sobretudo, da Psicanálise. O que é percebido como feminino e masculino por essas ciências, de certa forma, corresponde não a fatos biológicos, mas a conceitos, construções imaginárias resultantes de variáveis culturais e históricas. Nesse sentido, vale lembrar os argumentos de Hélène Cixous:

É impossível atualmente definir uma prática feminina na escrita. Mas ela excederá sempre o discurso que regula o sistema falocêntrico; ela ocupa espaços distintos dos territórios subordinados à denominação filosófico-teórica (...) Mas pode-se começar a falar, a designar alguns efeitos, alguns componentes pulsionais, algumas relações do imaginário feminino com o real, com a escrita<sup>6</sup>.

A acepção que opta pelos recursos imagéticos, ou seja, pela forma como se dá a construção de representação, bem como os efeitos de sentidos e o modo como é

<sup>5</sup> FORTIN, Anne. "Les sorciéres: une alternative?" In: *Dérives 36 sur la violence*. Montreal: 1983.

<sup>6</sup> CIXOUS, Hélène et CLÉMENT, Catherine. *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

recebido o texto literário produzido pelas mulheres constitui uma possibilidade viável de ser investigada. Assim, mostra-se possível realizar um estudo da poesia sul-riograndense escrita por mulheres, a partir de uma das linhas de classificações que pretende recuperar a história silenciada dessa produção, o enfoque crítico da constituição dos paradigmas canônicos e o papel da mulher na condição de autora.

O fato de a forma de abordagem escolhida para desenvolver o presente estudo não priorizar o enfoque sobre as especificidades da escrita feminina como representação de gênero, deve-se, inicialmente, à dificuldade de serem encontradas teorias e pesquisas específicas que dêem maior sustentação a esse recorte. Apesar de, nos últimos anos, ter sido amplamente discutido esse problema, no campo dos estudos literários, através de teses, dissertações, artigos, ensaios e resenhas, a questão ainda gera muitas polêmicas, dado o seu grau de complexidade.

O estágio atual dos estudos, principalmente ao que se refere ao questionamento de fundamentos básicos de metodologia de trabalho e à divulgação de textos literários esquecidos e de fontes primárias de pesquisa, tem mostrado que a literatura escrita por mulheres no Brasil se viabiliza como um campo fértil de investigação. Essas pesquisas têm contribuído para, mediante o diálogo interdisciplinar, estender os resultados de tal investigação ao âmbito mais geral das ciências humanas, aperfeiçoando a discussão de questões que envolvem as representações culturais de gênero no campo mais geral das culturas.

Embora o tema desse trabalho volte-se para a literatura escrita por mulheres, seu propósito não é o de delimitar a existência e as especificidades de um discurso feminino. O exame do elenco de obras dos primórdios até a atualidade, publicadas sob forma de poesia, por autoras que nasceram ou se radicaram no Rio Grande do Sul será desenvolvido visando ao cumprimento do principal objetivo desta investigação: o de resgatar e evidenciar tais publicações que ainda permanecem à margem e desconhecidas de grande parte do público.

A hipótese, a ser comprovada, que servirá de eixo para a análise efetuada a seguir, é a de que historiografia e a crítica literária sulina praticamente desconhecem

e/ou renegam a produção de poesia das mulheres do Rio Grande do Sul, pelo fato desta não corresponder a um horizonte de expectativas traduzido pelos anseios de uma literatura idealizada. Para viabilização desse propósito, através da análise dos textos de poesia lírica, serão investigadas as seguintes questões: a) quais as condições do contexto em que se deram as produções literárias? b) quais as formas de publicação e de circulação das obras de poesia? c) qual o conteúdo e o tratamento formal dado às obras? d) quais as estratégias empregadas pelas escritoras para romper o confinamento cultural? e) como ocorreu a recepção da poesia lírica produzida pelas escritoras sul-rio-grandenses? Intenta-se, com esta abordagem, conhecer a tradição meio amarfanhada da trajetória literária das mulheres no que tange à publicação e à recepção da poesia. Buscam-se, assim, as razões pelas quais essa modalidade de literatura, quando escrita por sujeitos pertencentes ao sexo feminino, surge como uma espécie de sussurro à sombra da produção masculina, caindo, na mais das vezes, no ostracismo.

Para viabilizar os objetivos da presente tese, faz-se necessário, então, analisar a produção lírica das escritoras do Rio Grande do Sul, através de subsídios teóricos que privilegiem uma relação dialética entre os aspectos externos e internos ao texto, considerando as condições de produção e de recepção. A leitura, sob essa ótica, permite desvelar não apenas os fatos da história literária vivida, mas os silêncios e os recalques de uma outra que se calou, em função do olhar negligente ou previamente orientado por construções culturais discriminadoras.

A fim de privilegiar, no fato literário, também a sua dimensão social, propondo-se uma nova visão da história da literatura, elege-se, como uma das orientações teóricas, a estética da recepção tal como se encontra formulada por Hans Robert Jauss<sup>7</sup>. Esse enfoque privilegia a historicidade de uma obra literária, que, consoante a postulação

---

<sup>7</sup> JAUSS, Hans, Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

No Brasil, os textos e os fundamentos da estética da recepção foram divulgados especialmente por Regina Zilberman e Luís Costa Lima, a partir da década de 1980.

desse autor, está condicionada à capacidade de manter-se em permanente diálogo, construído pela forma como a crítica recebeu determinada obra em épocas diferentes.

Escrever uma história da literatura buscando descrever a interação entre sujeito produtor e consumidor (obra → reação do leitor → obra nova) como um processo que ocorre dialogicamente mediado por condicionamentos históricos é o desafio lançado pela teoria recepcional de Hans Robert Jauss. Para viabilizar esse objetivo, o autor afasta-se dos métodos formalistas e marxistas, que procuram interpretar o fato literário no círculo fechado de uma estética de produção e representação, subtraindo da literatura a dimensão de sua recepção e os efeitos nos leitores. Para Jauss, tanto a historicidade da literatura quanto seu caráter comunicativo pressupõem uma relação dialógica e, ao mesmo tempo, processual entre obra, público e obra nova. Tal interação tanto pode ser apreendida na relação de comunicação e recepção como também nas relações de pergunta e resposta, problema e solução.

Segundo a ótica de Jauss, a seqüência da produção literária constitui-se no contínuo vai e vem, no intercâmbio entre a obra literária, sua recepção específica por parte do leitor e a influência dessa obra sobre a criação literária subsequente. Assim, garante-se, simultaneamente, também a mediação do aspecto histórico com o da literariedade específica das obras.

Ao propor uma reformulação na história da literatura, Jauss elabora sete teses, expondo como poderia ser metodicamente fundamentada e reescrita uma história estético-recepcional do circuito dos textos literários na sociedade de produtores e de leitores.

A primeira tese apregoa que, para ocorrer uma renovação da história da literatura, faz-se necessário desmontar os preconceitos do objetivismo histórico e fundamentar a tradicional estética de produção e representação numa estética de reprodução e efeito. Para Jauss, a natureza histórica da literatura tende a se manifestar durante o processo de recepção e efeito de uma obra. Assim, o sentido das obras artísticas não repousa numa conexão de fatos literários do elenco já elaborado após a conclusão dos eventos artísticos de um determinado período. A história como conexão da obra passada e do

presente não existe objetivamente, mas constitui-se, em primeiro lugar, no processo continuamente alternado de recepção e diálogo. A dialética de reprodução e conexão cria a conexão histórica. Nesse sentido, o que é preciso elaborar não é o objeto história, suposto independente, mas a objetivação do horizonte de expectativas que Jauss denomina de evento ou processo de uma obra literária.

Na segunda tese, Jauss, ao examinar a experiência literária do leitor, sugere que para descrevê-la é necessário escapar do psicologismo ameaçador. Sua proposta de análise volta-se para a recepção e o efeito de uma obra dentro do sistema de referência objetivável das expectativas. Tal processo está correlacionado ao momento histórico de aparecimento de cada obra e resulta da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática das produções já conhecidas e da oposição entre linguagem poética e prática. Assim, a interpretação da teoria recepional da literatura não desemboca numa sociologia do gosto, porque delimita critérios possibilitadores de objetividades que existem nas técnicas da própria obra. As objetividades representadas dirigem a percepção, bem como possibilitam o estabelecimento de relação da obra com os conteúdos e técnicas literárias anteriores.

A reconstituição do horizonte de expectativas é a matéria da terceira tese. Segundo Arnold Rothe, *horizonte de expectativas é a soma de comportamentos, conhecimentos e idéias preconcebidas com que se depara uma obra no momento de sua aparição e segundo a qual ela é medida*<sup>8</sup>. Através dessa reestruturação, torna-se possível determinar o caráter artístico da obra pela maneira e pelo grau de atuação do seu efeito sobre um público específico. O espaço entre aquilo que a obra propõe e as expectativas alimentadas pelo público constituem a *distância estética*. Do conceito de *distância estética*, Jauss faz ao mesmo tempo, também, um critério de valor da arte. Esse critério é estabelecido através da maneira com que uma obra literária, no momento em que surge, satisfaz, supera, ilude ou refuta as expectativas do seu primeiro público:

---

<sup>8</sup> ROTHE, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. *Letras de hoje*. Porto Alegre: v.39, p. 7-18, mar. 1980. Trad. Vera Teixeira de Aguiar.

(...) tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro de relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)<sup>9</sup>.

A quarta tese preocupa-se com a hermenêutica, sugerindo o exame mais apurado das relações do texto com a época de seu aparecimento. Esse procedimento permite formular perguntas para as quais o texto deu uma resposta e, conseqüentemente, descobrir como o leitor de outrora poderia ter lido e compreendido a obra. Segundo Jauss, esse acesso corrige as normas geralmente desconhecidas de uma compreensão clássica ou modernizante de arte, além de evitar o recurso circular a um espírito geral de época, conforme ocorre nas análises que elegem as escolas literárias como paradigma da produção de determinado período. Ao elaborar essa tese, Jauss recorre às idéias de Gadamer<sup>10</sup>, segundo as quais, a princípio, a história deve ser entendida a partir da lógica de pergunta e de resposta. Nessa concepção, a realidade da história deve ser procurada no próprio percurso da compreensão, ou seja, fazendo-se perguntas e buscando-se respostas. O princípio da lógica da pergunta e da resposta tem como objetivo apresentar o processo de compreensão do intérprete como algo que faz parte de um acontecer que decorre do próprio texto que precisa de interpretação.

As três últimas teses elaboradas por Jauss referem-se à função produtiva da compreensão estabelecida na conexão diacrônica da recepção das obras literárias, num sistema sincrônico de referências da literatura contemporânea e na relação entre história da literatura e história geral. Desse modo, a proposta do autor da teoria recepcional sugere sempre um diálogo, no qual a história da literatura pode ser descrita como uma interconexão processual dos eventos, originando uma espécie de troca ininterrupta que se volta sobre si mesma, entre autores e público. Sob tal ótica, o leitor passa a ser um interlocutor, deixando de funcionar apenas como receptor; ao dar respostas e questionar, passa a ser doador de sentido, tornando-se uma espécie

---

<sup>9</sup> Op. cit. nota 7, p. 31.

<sup>10</sup> GADAMER, H. G. Verdade e método I, II: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997.

de co-autor e, também, um recebedor desses sentidos que alimentarão as próximas séries literárias.

A teoria estético-recepcional mostra-se, pois, um suporte teórico adequado, que permite repensar a dinâmica social das produções de forma a preencher as lacunas entre o escrito e o vivido, abrangendo o leque de relações entre literatura e sociedade. A análise literária que se vale desse postulado teórico possibilita um olhar dialético que vê a imanência do texto e, ao mesmo tempo, o que o circunda, ou seja, a interpretação e as condições de produção e recepção da obra.

No que tange à produção de poesia lírica, percebe-se, muitas vezes, a existência de uma crítica que acusa essa modalidade literária de ignorar a *práxis*, devido à subjetividade que lhe é inerente. Para superar essa recepção, faz-se conveniente adotar os postulados de Theodor Adorno<sup>11</sup> sobre a relação entre lírica e sociedade. Segundo o crítico da escola de Frankfurt, a lírica, em diferentes períodos, define-se pela posição central de um "eu" que se coloca como filtro dos sentimentos do mundo, quer esse "eu" seja entendido como pessoal, confessional, como sede da consciência, ou como sujeito de um ato de linguagem. Logo, a suspensão da *práxis* é apenas aparente, porque a poesia projeta no imaginário do leitor imagens do homem e do mundo com maior intensidade do que as forjadas pelas ideologias. Como salienta Theodor Adorno, a ênfase no "eu", como forma de enunciação, presente no poema lírico, revela, seguramente, um posicionamento do sujeito contra uma situação vivenciada em uma sociedade que se mostra hostil, opressora e indiferente aos dramas pessoais.

Entretanto, o modo possível de denunciar a reificação da sociedade capitalista, altamente administrada e planejada, é através da radicalidade do afastamento do poeta de sua circunstância de tempo-espaço. Esse procedimento torna-se possível graças ao mergulho introspectivo na própria interioridade, a fim de individuar-se e recuperar-se, através da linguagem e da experimentação com sua plasticidade materializada no poema. Nesse sentido, os símbolos do texto poético representariam

---

<sup>11</sup> ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade". In ADORNO et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

formas para transpassar as barreiras repressivas de um inconsciente não pessoal, mas político: o das formações ideológicas destinadas a legitimar as hierarquias sociais.

Ainda segundo Adorno, essa universalidade do conteúdo lírico é essencialmente social e que só entende o que o poema diz aquele que escuta, em sua solidão, a voz da humanidade refletida na poesia. Paradoxalmente, a postulação de validade universal existe em função da densidade de sua individuação. As formulações da obra de arte, porém, não se satisfazem com sentimentos vagos e abrangentes sobre o universal. Seu "pensar" interroga "concretamente" pelo conteúdo social. Em outras palavras, pode-se afirmar que o pensamento determinante não é uma reflexão alheia e externa à arte, visto que é exigido por toda composição que se vale de linguagens.

Sob tal perspectiva, é importante o estudo do gênero poético, a partir das representações imagéticas em suas relações com o contexto social em que foi produzido e recebido. Ao adotar-se tal procedimento, a leitura passa a ser compreendida como uma via de mão dupla, na qual transitam o efeito preparado pelo texto, a partir de suas orientações prévias e a recepção associada às vivências pessoais e coletivas do leitor. Nessa perspectiva, o destinatário, a quem cabe a tarefa de recepção das obras, não é entendido apenas como indivíduo, mas como entidade social em sua circunstancialidade intelectual, sujeita às experiências pessoais socialmente adquiridas.

A partir da possibilidade de haver diálogo entre literatura e mundo circundante, surge como suporte teórico de relevante importância as teorias sociológicas desenvolvidas por Theodor Adorno sobre as relações que medeiam lírica e sociedade. Adorno sugere uma possibilidade de análise da poesia a partir de pressupostos teóricos que privilegiam os dados lingüísticos e a relação que estes estabelecem com a realidade, a partir da forma de composição. Partindo-se deste pressuposto, torna-se viável aliar às concepções adornianas, a análise das imagens simbólicas presentes no poema lírico. Assim, pode-se construir uma leitura da poesia lírica capaz de dar conta das relações existentes entre as imagens poéticas e as questões sociais, reveladoras de uma nova percepção de mundo.

A literatura, segundo Jauss, tem a função de promover mudanças no horizonte de expectativas do público, obrigando-o a criar outras novas, que também deverão ser modificadas sempre que outras obras forem surgindo. Nesse sentido, percebe-se uma convergência entre os postulados da estética da recepção e a sugestão das séries literárias de Tynianov<sup>12</sup>, principalmente no que respeita ao fato de ambos verem a evolução literária em constante alteração no sistema de normas em função da publicação de obras inovadoras. A diferença entre ambos consiste no fato de a concepção formalista não levar em conta a relação entre o sistema literário e o sistema social, já a estética recepcional valoriza a interação entre a história da literatura e a história da sociedade, concebendo a inovação na obra literária não apenas como categoria estética, mas também como categoria histórica.

Seguindo essa perspectiva sociológica, a concepção de sistema literário proposta por Antônio Cândido<sup>13</sup>, com base na relação autor, obra e público, também enfatiza a

---

<sup>12</sup> TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKENBAUN, B. et. al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto alegre: Globo, 1976, p. 105-18.

<sup>13</sup> CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1967, p. 28.

importância do papel do leitor. Para a consolidação do sistema literário, mesmo havendo um certo número de autores e obras publicadas, faz-se necessária a existência de leitores. Dentre os vários segmentos que integram o universo de leitores, o papel do analista da literatura assume relevância, uma vez que, em muitos casos, é através das discussões críticas que as obras passam a atrair a atenção dos leitores.

Na análise da forma de construção do discurso sobre as histórias da literatura e da crítica, no Rio Grande do Sul, constata-se um número bastante reduzido de escritoras. Tal fato pode ser atribuído, inicialmente, à condição secundária a que a mulher historicamente tem sido submetida em diferentes sociedades. Estudos que se debruçam sobre os modos de expressão escrita da mulher, sobre aspectos conteudísticos ou formais de suas obras, bem como sobre a recepção dessa produção apenas recentemente começaram a surgir no Rio Grande do Sul. A freqüência maior dessas pesquisas tem ocorrido na Europa, permanecendo ainda pouco divulgadas no âmbito da ensaística brasileira. A história da literatura do Rio Grande do Sul ainda não sistematizou e nem sequer incluiu, em grande parte dos inventários da produção literária, as obras das escritoras, permanecendo uma lacuna ainda maior quando se trata de mulheres que adotaram como forma de expressão a poesia lírica.

É nesse sentido que se faz necessária uma pesquisa que resgate a atuação feminina desde os momentos inaugurais da literatura sulina até a atualidade, não considerando, em primeiro plano, apenas a qualidade literária das obras, mas seu valor como documento histórico. Só assim, poderão ser desvelados e explicados os silêncios, as distorções e as contradições que sublinham a codificação das autoras que produziram textos líricos no Estado. Para tentar compreender a marginalização da mulher escritora no panteão literário de uma realidade histórico-cultural que favorece a cumplicidade entre produção, formação do cânone literário e ideologia patriarcal, faz-se necessário escrever sobre as mulheres que fizeram literatura. Através desse resgate, poder-se-á revelar o conhecimento das tradições literárias desses sujeitos, o percurso, as dificuldades e mesmo as estratégias empregadas para romper com o confinamento cultural.

O propósito de resgatar a história da produção lírica das mulheres no Rio Grande do Sul, sob uma ótica que questiona a forma específica do cânone da tradição literária, orientará a pesquisa, conforme os postulados da estética da recepção que pressupõe uma relação de interação entre o sujeito produtor e o leitor. A partir dessa ótica, considera-se a possibilidade de se descrever uma história da literatura em permanente diálogo entre criadores e público, superando as tradicionais aporias em que a tradicional abordagem historiográfica acabou por naufragar a literatura. Assim, será possível repensar a dinâmica social da literatura de forma a preencher as lacunas entre o escrito e o vivido, abrangendo o leque de relações entre literatura e sociedade, ideologia e realidade, através de um olhar dialético que vê o interior do texto poético das autoras do Rio Grande do Sul e, ao mesmo tempo, o que o circunda.

Considerando a abrangência da proposta, o trabalho será estruturado em quatro partes: a primeira, **O fio do pretexto à guisa de introdução**, explicitará os propósitos e os limites da tese, bem como apresentará a orientação teórica norteadora da análise pretendida. A seção subsequente, **Os horizontes de produção e de recepção** atenderá ao objetivo de refletir sobre as relações entre fatores sociopolíticos contextuais e as obras de poesias das autoras do Rio Grande do Sul. Também se registrará, nesse capítulo, o modo como os analistas da literatura do Estado, representantes do universo de leitores que medeiam e divulgam as obras junto ao público, catalogaram em suas análises as produções de poesia lírica escritas pelas mulheres rio-grandenses. Considerar-se-á nesses registros, especialmente, a forma como foram lidas as produções líricas, assim como quais autoras serviram de referência e que espaço foi destinado a elas nos inventários da literatura. A partir das informações obtidas em tal levantamento, a análise voltar-se-á para as expectativas dos inventariantes no que tange à origem da poesia no Estado, a fim de demonstrar que esses textos, desde as suas origens, constroem-se a partir de diálogos com outras obras e que não apreem em um vazio, mas atendem ou negam expectativas de concepção de certa realidade mimetizada pela voz do eu-lírico em seu repertório poético.

No terceiro capítulo, **O (uni)verso lírico feminino: o eu como matéria poética** e no quarto, **As mulheres no palco: a evidência e a máscara**, analisar-se-ão as produções das autoras, a fim de acompanhar a forma como foi desenvolvida a abordagem temática, bem como verificar quais os recursos de linguagem são empregados para evocar, na poesia, uma relação com o mundo circundante. A visada privilegiará a recepção, a fim de estabelecer o modo como a crítica recebeu e interpretou essa produção, considerando as intenções e o lugar do qual falam as mulheres sulinas que escreveram poesia lírica.

Para atingir seus objetivos, a pesquisa desenvolver-se-á a partir de uma perspectiva cronológica, a fim de que possa ser demonstrado o encadeamento, no tempo, através do estabelecimento de relações entre os fatores contextuais e as produções poéticas, privilegiando-se a possibilidade de diálogo entre os textos de diferentes épocas e lugares. Quanto ao *corpus* literário e crítico, objetos da análise, convém destacar as dificuldades e restrições de ordem material encontradas em virtude das más condições de preservação de grande parte dos periódicos e das obras raras. Tal fato, em alguns casos, impossibilitou a consulta a um universo mais amplo de poemas, em especial nas cidades do interior, onde praticamente inexistente preocupação com a manutenção dos acervos culturais. Não obstante a existência de outras escritoras que eventualmente se dedicaram à poesia, convém destacar que os textos e obras analisadas permitem a reconstituição de um panorama significativo da produção e da recepção da lírica das mulheres do Rio Grande do Sul. As autoras, assim como suas respectivas produções, objetos de estudo da presente tese, constituem referências para os marcos fundantes da produção literária sulina, conforme os registros investigados em fontes na Biblioteca Nacional, nas histórias da literatura e em periódicos do Estado.

Visando facilitar a compreensão da análise do *corpus* estudado, será anexada uma pequena antologia de poesias, datadas do século XIX, que foram encontradas em fontes de difícil acesso. Em seguida, será apresentado um quadro cronológico de alguns textos que circularam em diferentes suportes. Além disso, acrescentar-se-á ainda uma pequena indicação biobibliográfica das autoras mais antigas.

Assim, a pesquisa realizada permitirá, através do presente estudo, a apropriação de um conjunto significativo de textos líricos de autoras sul-rio-grandenses que, apesar de seu pioneirismo, infelizmente, por razões pouco investigadas, ainda não tiveram o devido reconhecimento junto aos críticos e leitores. A tese ora apresentada, por sua vez, pretende contribuir para o preenchimento dessa lacuna.

## 2 OS HORIZONTES DE CRIAÇÃO E DE RECEPÇÃO

*Fácil perguntar.*

*Difícil responder*

*quando se perde o próprio*

*calendário.*

Lara de Lemos

### 2.1 As escritoras e as circunstâncias

As circunstâncias em que se processou a atuação cultural das mulheres no sul, no início do século XIX, provavelmente, não foi muito diferente das demais regiões do Brasil. Pelo menos até a Independência do Brasil, no Rio Grande do Sul, não houve muitas opções culturais e tão pouco ambiente propício à criação e publicação literária. Tal condição causou um atraso na produção literária rio-grandense, que pode ser justificado pelos seguintes fatores: isolamento em que vivia a província; permanente estado de guerra; ausência de escolas e vários tipos étnicos, que concorreram para a formação do gaúcho.

No que tange à cultura letrada do Rio Grande do Sul, sabe-se que, nessa época, o número de pessoas alfabetizadas, que tinham acesso a textos escritos, era reduzidíssimo. Conforme registra Moacyr Flores<sup>1</sup>, a imprensa chegou com um certo atraso na província. O primeiro jornal, *O diário de Porto Alegre*, que circulou de 1827 a

---

<sup>1</sup> FLORES, Moacyr. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ediplat, 2003.

1828, não ia além de uma folha de ofício impressa. Na continuidade do desenvolvimento do Estado, os meios de comunicação escrita foram gradativamente ampliando sua atuação de maneira que entre 1828 e 1850 foram contabilizados 62 periódicos, com duração breve e geralmente vinculados aos ideários dos partidos políticos.

Na constituição incipiente da produção escrita do sul poucos foram os que destacaram. Entre os pioneiros que atuaram na imprensa estava Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, considerada a primeira mulher a exercer o jornalismo. Ela fundou em 1833 e publicou, durante um ano, um semanário com orientação anti-farroupilha chamado *Belona irada contra os sectários de Momo*, mais conhecido por *Belona*<sup>2</sup>. Além desse jornal, organizou outro, juntamente com Manuel dos Passos Figueirôa, denominado *Idade de Ouro*, que se definia como *Jornal político, agrícola e miscelâneo*<sup>3</sup>, tal como *Belona*, patidário dos Caramurus, que eram defensores da restauração da monarquia. Em relação a essa postura de Maria Josefa, mais tarde, o crítico Guilhermino Cesar asseverou que *essa brava mulher sempre quis competir com os homens*<sup>4</sup>.

Maria Josefa foi também uma defensora do direito feminino ao acesso à educação; como pioneira tentou garantir a equidade relativa à frequência das mulheres em escolas mistas ao fundar em sua própria casa, em Porto Alegre, um estabelecimento de ensino para meninos e meninas<sup>5</sup>. Hilda Flores<sup>6</sup> revela que, no

---

<sup>2</sup> Cf. FLORES, Hilda Agnes Hübner In: Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, *O ramallete* Porto Alegre: Nova dimensão/EDIPUC, 1990, p. 15. O jornal, como o nome indica, foi muito polêmico. Era defensor do Partido Caramuru ou legalista, do grupo imperial ligado ao trono que se opunha à corrente farroupilha que aspirava a um regime liberal e republicano.

<sup>3</sup> Sobre esse jornal, apesar de terem circulado 32 edições, registra-se apenas a existência de um exemplar pertencente ao acervo da biblioteca pública de Pelotas.

<sup>4</sup> CESAR, Guilhermino. *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956, p. 86.

<sup>5</sup> MUZART, Zaihidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 75-79.

<sup>6</sup> FLORES, Hilda. *Sociedade: preconceitos e conquistas*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1989. p. 73-78.

espólio de Maria Josefa, constavam poucos bens, ainda que essa escritora tivesse sido afortunada pela herança do pai adotivo, quando morreu, deixou apenas alguns livros e material didático. Em uma época de poucos livros e raras escolas, esse era um legado, porque, nessa época, a província não possuía senão três pessoas formadas e quatro estudando fora do Brasil, em Coimbra<sup>7</sup>. Na década de 30, no século XIX, além de as escolas serem praticamente inexistentes, o número de mestres também era escasso, a remuneração muito baixa e com um agravante: as mulheres recebiam a metade dos honorários destinados aos homens, ou seja, enquanto um professor ganhava duas patacas, a professora recebia, pela mesma atividade, apenas uma<sup>8</sup>.

Embora existisse, no Rio Grande do Sul, em 1820 uma resolução governamental<sup>9</sup>, que determinava a criação de escolas públicas exclusivas para mulheres era inexpressivo o número de meninas que freqüentavam os bancos escolares. Só no ano de 1859 surge uma lei autorizando a presença de mulheres em escolas mistas. Porém, a lei, que apresentava restrições, concedia o direito de admissão de meninas, em ambientes mistos, somente até os dez anos de idade, caso não houvesse instituição de ensino exclusiva para elas. O mesmo procedimento era adotado em relação ao ingresso de meninos nessas escolas.

A instituição do direito feminino ao acesso à educação formal foi prejudicada, em parte, pelas complicações advindas das dificuldades de organização e continuidade do sistema escolar durante a Revolução Farroupilha. Quanto aos republicanos<sup>10</sup>, há registros que indicavam serem defensores de um ideal de educação que implementasse as mudanças desejadas na sociedade. No entanto, registra-se, em relação a esse período, a existência de poucos dados disponíveis sobre o número de

---

<sup>7</sup> CHAVES, Antônio José Gonçalves. *Memórias econômico-políticas*. Sobre a administração pública do Brasil. Porto Alegre: ERUS - Companhia União de Seguros Gerais, 1978.

<sup>8</sup> Cf. CORUJA, Antônio Alves. *Antigualhas: reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: ERUS \_ Companhia União de Seguros Gerais, 1978, p.127.

<sup>9</sup>MUNIZ, Paulo Ricardo (org.). *Lugar de mulher: pequena história da educação feminina em Porto Alegre (1820-1940)*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1993, p. 15.

<sup>10</sup> Id. p.17.

mulheres que freqüentavam os bancos escolares. O jornal *O povo*<sup>11</sup>, de Piratini, numa matéria que abordou esse assunto, registrou um dado nada alentador, indicando que, entre sete cidades citadas do Rio Grande do Sul, apenas Caçapava do Sul e São Gabriel apresentavam meninas, nesse período, em sala de aula. Ainda assim, nestas duas localidades, de um total de 143 alunos, apenas 47 eram do sexo feminino. A forma de educação e a falta de escolarização feminina no Brasil chamaram a atenção do viajante Saint-Hilaire:

Em todas as partes do Brasil, por mim percorridas até aqui, não existem escolas nem colégios para as meninas, criadas no meio de escravos e tendo sob suas vistas, desde a mais tenra idade, o exemplo de todos os vícios deles, adquirindo ao mesmo tempo a hábito do orgulho e da baixeza. Há uma grande quantidade que não aprende a ler e a escrever. Apenas lhes ensinam algumas costuras e recitar cousas que não entendem. Por isso, as brasileiras são desconhecedoras dos encantos da sociedade e dos prazeres da boa palestra<sup>12</sup>.

Apesar de, praticamente, permanecerem à margem das decisões políticas e do processo de formação e de criação cultural, algumas vozes femininas registraram seus posicionamentos utilizando-se da literatura como uma forma capaz de dar visibilidade ao seu ideário. A participação das mulheres no campo da produção literária, no Rio Grande do Sul, foi incrementada durante a Revolução Farroupilha, uma década compreendida entre 1835 e 1845 em que ocorreram lutas sangrentas e desequilíbrios sociais. Muitas mulheres, após perderem a tutela masculina, em função da guerra, viram-se compelidas a romper o casulo doméstico para prover a própria subsistência. Conforme reitera Hilda Flores, *esse aprendizado foi uma escola sem precedentes, um ensaio não planejado que lhes surpreendeu e divisou horizontes*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Id. p. 17.

<sup>12</sup> SAINT-HILAIRE, August de *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. Trad. Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1974. p. 38-57.

<sup>13</sup> FLORES, op. cit. p. 73-78.

Pelo fato de, neste espaço de tempo, os homens estarem mais envolvidos com as questões políticas, nos campos de batalhas, algumas mulheres subverteram as convenções sociais e passaram a exercer a função de administradoras das estâncias, fazendo negócios e gerenciando a vida econômica da família. Se, de um lado, a existência de conflitos e batalhas deu aos homens destaque nas atividades políticas e nas guerras, de outro, a ausência masculina, no lar, exigiu, muitas vezes, que as mulheres assumissem a direção dos empreendimentos e mantivessem a sobrevivência familiar, transpondo, assim, os limites das tarefas definidas usualmente para o seu sexo. Esse foi considerado um fato marcante que chamou também a atenção de Auguste Saint-Hilaire<sup>14</sup>, sendo, também, registrado posteriormente em seus relatos de viagens ao Brasil.

Um dos fatores que distinguiu a conduta da sociedade local em relação à visão que se tinha da mulher, após a proclamação da república, dizia respeito ao predomínio das idéias positivistas de August Comte, que influenciaram os governantes e a intelectualidade local por várias décadas<sup>15</sup>. A prevalência do ideário positivista, nessa região, orientou um discurso homogeneizador do papel da mulher ao identificá-la como tendo uma natureza complementar à do homem, justificando, assim, uma educação específica e diferenciada da que era destinada aos homens. Consoante à filosofia positivista, ser mãe era o papel mais sublime que uma mulher poderia desejar. Para se preparar para exercer a maternidade, as relações familiares de filha, de irmã e de esposa serviam como uma espécie de estágio prévio para o destino último dado às mulheres. Nessa organização familiar, a representação da autoridade masculina e da submissão feminina era traduzida pelo binômio "obediência e amor"<sup>16</sup>.

Nessas condições, as mulheres eram subservientes devido a sua natureza delicada, porque seu papel consistia em "aperfeiçoar a natureza humana", agindo sobre seus filhos e seu esposo. Nesse sentido, a doutrina positivista não afirmava, de forma explícita, a inferioridade da mulher, mas que sua inteligência deveria ser complementar

---

<sup>14</sup> PRIORE, Mery Del. (org.) *Histórias das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 278.

<sup>15</sup> Id. p. 298.

à do homem, uma vez que cabia à mãe formar os homens do futuro. Ainda segundo o ideário positivista, a atuação da mulher deveria ficar circunscrita ao espaço privado, considerado lugar sagrado para a filha obediente, para a esposa dedicada e para a mãe exemplar. A virtude deveria sempre estar associada à figura feminina, pois, conforme os positivistas, mesmo quando pobre a mulher deveria se orgulhar por ser trabalhadora e virtuosa<sup>17</sup>.

Convém ressaltar que, na análise do contexto social em que se deu o início da produção literária do Rio Grande do Sul, verificaram-se poucos registros de dados relativos à participação das mulheres na sociedade. Quando são feitas referências a elas aparecem vinculadas às construções dos estereótipos do sexo feminino<sup>18</sup>. Nos casos em que há registros de dados, são relativos às cidades de maior porte, dentre as quais Porto Alegre. Em função disso, deve-se relevar que, nas demais regiões, a postura da sociedade em relação à mulher talvez não tenha sido necessariamente a mesma que ocorreu nos maiores centros urbanos. Considerando-se o processo de povoamento da região sul, cuja economia baseava-se na pecuária extensiva, as mulheres que residiam no meio rural, embora tivessem participação ativa no trabalho, provavelmente desconheciam o que estava ocorrendo entre as demais dos centros urbanos, principalmente quanto ao que respeitava à produção cultural. Dessa forma, a visão que se constrói da presença participativa da mulher na sociedade, nessa época, dá-se muito mais por uma negação ou por uma ausência. Em ambos os casos, a lacuna é significativa e indicadora de uma hegemonia da sociedade patriarcal.

Outro aspecto que deve ser considerado, quanto à forma de atuação das mulheres e quanto ao modo como os homens as viam na sociedade, diz respeito ao

---

<sup>16</sup> Id. p.298.

<sup>17</sup> Apud. Silvio Marcus de Souza Correa. *Sexualidade e poder na Belle Époque de Porto Alegre*. Porto Alegre: PUCRS, Dissertação de Mestrado, 1992, p. 88.

<sup>18</sup> Cf. o jornal *A federação*, em 1900, publicou os dez mandamentos da mulher casada. Uma espécie de paródia dos mandamentos da tradição católica. Vistos à luz da atualidade esses preceitos soam irônicos, conforme pode-se perceber na seguinte transcrição: 1º. Amai vosso marido sobre todas as coisas, 2º. Não lhe jureis falso, 3º. Preparai-lhe dias de festas, 4º. Amai-o mais que o vosso pai e a vossa mãe, 5º. Não o atormenteis com exigências, caprichos e amuos, 6º. Não o enganeis, 7º não lhe subtraiais dinheiro, nem gasteis com futilidades, 8º. Não resmungueis, nem finjais ataques nervosos, 9º. Não desejeis mais do que um próximo e que este seja o teu marido, 10º. Não exijais luxo e não vos detenhais diante das vitrines.

modo como ocorreu o povoamento do Rio Grande do Sul. A diversidade cultural deu o tom à população, determinando também as formas de relacionamento social, principalmente em função da colonização portuguesa e da imigração alemã e italiana. Esses movimentos imigratórios fizeram com que ocorresse uma produção diversificada tanto no âmbito agrícola como no incipiente processo industrial. Além disso, nesse período, a população de Porto Alegre apresentou um sensível crescimento, de 18.465 pessoas no ano de 1858, passou a 73.674 em 1900, a 130.227 em 1910<sup>19</sup>. Convém destacar que uma parcela significativa dessa população era formada por descendentes italianos e alemães, além de migrantes de outras localidades da região sul como Pelotas, Camaquã, São Gabriel, Triunfo, Rio Pardo, Santana do Livramento, São Jerônimo, Santa Maria entre outras.

Diante das tantas adversidades e das inúmeras atividades que as mulheres tiveram que exercer, tanto para prover a subsistência como para cuidar da família, a cultura letrada, nesse grupo, ficou relegada a um segundo plano e, nos raros casos de existência, foi atribuída, principalmente, às mulheres urbanas. Mesmo enfrentando dificuldades elas não silenciaram de todo e encontram formas de subverter as convenções sociais, sabendo tirar proveito até mesmo dos espaços que se abriram em épocas de conflitos. Essa trajetória não registrou a história de heroínas ou mártires, mas de mulheres que, através das tensões e das contradições, buscaram formas para burlar os pactos da sociedade em que estavam inseridas.

Assim, faz-se necessário desvendar, tanto através da produção cultural feminina como da forma como essa produção foi recebida e lida, as intrincadas relações entre as mulheres, os grupos representativos e os acontecimentos, mostrando como os papéis sociais se articularam ou se distanciaram das convenções estabelecidas em contextos e épocas diferenciadas. A postura adotada para dar conta desse objetivo visa a desfocar a análise das obras constituídas tradicionalmente como centro dos inventários para reconfigurar a abordagem e trazer à tona as que permaneceram à margem, a fim de estabelecer um processo de disjunção e deslocamento desse referencial, dando

---

<sup>19</sup> PRIORE, 1997, p.302-303.

conta, assim, das lacunas e dos silêncios sobre a produção de poesia das escritoras do Rio Grande do Sul.

## **2.2 A crítica sulina: (inter) mediação de leitura**

As histórias da literatura do Rio Grande do Sul, ao discorrerem sobre a origem das primeiras manifestações literárias, não diferem das demais de outras regiões, quando registram que tais produções obedeceram à forma métrica, devido à facilidade de divulgação e de adaptação às modalidades disponíveis para publicação. No entanto, esse fato com o transcorrer do tempo, não garantiu *status* ao gênero, pois a poesia continuou não gozando de maior prestígio em relação à prosa. Considerando-se essa condição de pouco destaque dado à poesia, o texto lírico de autoria feminina das sul-rio-grandenses tende a mostrar-se duplamente segregado: inicialmente por ser esse gênero de difícil penetração junto ao grande público, seguindo-se da condição social da mulher, relegada a segundo plano na sociedade. Somados esses dois fatores acabaram por fundar um outro preconceito: o de que a mulher que escreve poesia produz um texto pouco profundo, ou seja, faz uma literatura "choramingas", "cor-de-rosa" ou "água-com-açúcar".

Essa visão, em certo sentido, tem sido reiterada através do processo de construção das histórias da literatura, uma vez que os estudiosos têm apresentado negligências no que respeita à análise de obras escritas em forma de poesia. Essa lacuna torna-se maior ainda quando se refere à produção poética das mulheres. Os historiadores, ao sistematizarem a literatura sulina, enfocam os textos de algumas autoras apenas como registro histórico. Como é o caso de Delfina Benigna da Cunha, catalogada em todos os inventários literários como sendo a pioneira em termos de publicação no Estado. Sob essa forma de abordagem, a história da literatura tende a funcionar como uma espécie de informação complementar utilizada para a composição do grande painel cultural que completa a história da região como um todo. Tal prática revela um agravante ainda maior: a parte mostra-se "diferente" do conjunto, sendo vinculada apenas por uma função, em alguns casos, atribuindo a famosa "cor local" ou

o tom pouco convencional, beirando o exótico. Como exemplo de ocorrência de tal forma de registro, a obra da escritora cega, Delfina mostrou-se exemplar, ou seja, serviu apenas como marco referencial da produção literária do Estado, considerada pouco convencional, dadas as limitações físicas da autora. Em relação à poesia dessa escritora, praticamente a maior parte dos inventários da historiografia literária sulina não fez referência ao seu conteúdo ou forma.

Seguindo essa orientação de pensamento, as sistematizações da literatura sul-riograndense apresentaram alterações pouco significativas desde o primeiro inventário até a atualidade. Pioneiro na historiografia literária, João Pinto da Silva publicou, em 1924, a primeira edição de *História literária do Rio Grande do Sul*<sup>20</sup>. Tratou-se de um estudo organizado por uma seqüência cronológica de aparição das publicações, registrando a primeira incursão mais abrangente das produções literárias no plano da historiografia. Reeditado em 1930, acrescido de algumas modificações, esse trabalho representou, pelo menos até o aparecimento da *História da literatura do Rio Grande do Sul*<sup>21</sup>, de Guilhermino Cesar, em 1956, exemplo único de estudo formulado envolvendo a produção literária do Estado.

A obra de João Pinto está organizada em treze capítulos e um apêndice, sendo que a segunda edição de 1930 apresentou uma nota introdutória e uma advertência, nas quais o autor expôs os critérios adotados para a organização do trabalho, além de ter realizado também um balanço das repercussões geradas pelo movimento modernista no Rio Grande do Sul. Buscando inspiração nos postulados teóricos de Brunetière e Taine, o historiador apontou os princípios norteadores de sua obra: a necessidade de caracterização das linhas gerais desenvolvidas pela literatura do Estado e os critérios para a escolha dos autores:

A atenção e o espaço consagrados a cada um dos escritores variam não ao atributo das minhas predileções, mas em relação tanto quanto possível exata com a significação local, maior ou menor, das

---

<sup>20</sup> SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.

<sup>21</sup> CESAR, Guilhermino, *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: globo, 1956.

obras respectivas, que examinadas em si mesmas, que encaradas como representativas de suas épocas, ou como pontos de referência da repercussão entre nós, das seitas, e escolas nacionais ou alienígenas em que se filiaram<sup>22</sup>.

Quanto à eleição dos autores, ele ressaltou a dificuldade que encontrou, principalmente em função do escasso número de escritores existentes no período de abrangência da sua análise que se estendeu da origem da província, 1737 até 1924. Para situar o início da produção literária sulina, João Pinto assinalou a importância das influências do cancionero popular, destacando as produções trazidas pelos imigrantes portugueses, uma vez que o referido historiador negou qualquer ascendência cultural exercida pelos índios sobre os colonizadores do Rio Grande do Sul.

No desenvolvimento da obra, João Pinto da Silva analisou temas como a formação histórica do Rio Grande do Sul, a ausência do espírito épico, a constituição da produção literária, a importância da Revista Partenon Literário, a repercussão das campanhas abolicionistas e republicanas, a questão do regionalismo e seus principais representantes, a produção teatral, a história, a crítica literária, a imprensa, a influência das escolas literárias nos escritores do Estado, chegando até as relações entre crescimento econômico e florescimento cultural no sul. No apêndice, presente apenas na segunda edição, o historiador analisou a imigração germânica e italiana no sul, ressaltando a escassa influência desses imigrantes sobre a produção literária do Estado, visto que eles adotaram, em certo sentido, os costumes e tradições dos habitantes sul-rio-grandenses.

Apesar de ser uma obra extensa que versou sobre a minguada produção literária existente à época, a *História literária do rio Grande do Sul* destacou apenas dois nomes de autoras de poesia: Delfina Benigna da Cunha e Rita Barém de Melo, sendo a última apenas referida em nota de rodapé, dada a conhecer por via indireta, através de uma referência à poesia romântica de Araújo Porto Alegre<sup>23</sup>. Já Delfina foi mencionada no

---

<sup>22</sup> SILVA, op. cit. p. III. (advertência).

<sup>23</sup> Id. p.44.

terceiro capítulo destinado à análise dos primeiros poetas do Estado. Ela foi situada com especial ênfase por ser talvez a primeira autora entre os rio-grandenses a publicar um livro, segundo o referido historiador.

Na sua análise, João Pinto chamou a atenção para a semelhança existente entre a poesia de Delfina e a da escritora francesa Marceline Desbordes Valmore, em especial para a elegia *Les pleurs*<sup>24</sup>, mas salientou que a semelhança deveria ser mera coincidência, pois Delfina provavelmente não havia tomado conhecimento da obra dessa escritora. A aproximação foi feita em função de ambas trabalharem com a abordagem da temática do sofrimento. Ao citar os versos mais conhecidos da escritora sulina, João salientou que eles representaram uma mera imitação dos de Valmore, apesar de ver apenas como ponto comum entre ambos o sofrimento:

vinte vezes a lua prateada  
 inteiro rosto seu mostrado havia,  
 quando o terrível mal, que já sofria,  
 me tornou para sempre desgraçada....<sup>25</sup>

(...)

L'année avait trois fois noué mon humble trame  
 Et modelé ma forme en y bryant mès fleurs,  
 Et trois fois de ma mère acquitté les doluleurs,  
 Quand le flanc de la tienne éclata<sup>26</sup>.

A comparação soa um tanto quanto estranha e pareceu ter como finalidade buscar uma filiação para a escritora sulina numa descendência mais nobre e com mais tradição como a européia. Apesar de o historiador ter afirmado, ao término da declaração, que a semelhança entre a poesia das duas escritoras é tênue, a aproximação entre ambas as produções, francesa e brasileira, acentuou uma questão que João Pinto já havia observado na advertência introdutória da sua obra: o excesso de bibliografia estrangeira disponível no acervo da biblioteca pública do Estado em detrimento do paupérrimo número de exemplares de escritores locais. Tal fato demonstrou a

---

<sup>24</sup> Id. p. 40.

<sup>25</sup> Id. p. 42.

<sup>26</sup> Id.p. 42

influência que as leituras das obras estrangeiras, em especial a francesa, exerceram sobre a avaliação da produção local e serviu também para enfatizar, por via indireta, o grau de erudição do crítico, ampliado pela transcrição dos versos de Valmore, em francês.

Na seqüência dos autores que inventariaram a literatura do Estado surgiu Guilhermino Cesar com seu estudo de 1956, *História da literatura do Rio Grande do Sul*<sup>27</sup>. Nessa obra, valendo-se do método histórico-literário, assim denominado por ele, realizou uma apreciação estética da literatura em que buscou explicitar as motivações psicológicas para a gênese da mesma. Concomitante à organização cronológica, o historiador realizou uma análise das resultantes culturais provocadas pelas obras, através das diferentes possibilidades de leituras desencadeadas pelas publicações. Vale registrar o fato de o autor chamar a atenção para a escassez de estudos sobre a produção literária do Rio Grande do Sul, salientando também as inúmeras dificuldades encontradas atinentes ao acesso às obras, questões que ainda se mantêm presentes na atualidade.

Com a intenção de abarcar um longo período compreendido entre 1737 até, aproximadamente, 1947, data da publicação da revista *Quixote*, Guilhermino procurou traçar um amplo painel da vida literária no Estado. Para a realização do empreendimento foi estabelecida, *a priori*, uma divisão da literatura local em períodos, sem obedecer, contudo, a critérios rígidos, exceto a cronologia das publicações. Assim, foram demarcadas sete fases da literatura sulina, orientadas pela publicação de certas obras ou pelo surgimento de algum grupo literário ou periódico. Na acepção do autor, a forma de organização da literatura sul-rio-grandense não fugiu às tendências nacionais desde o romantismo até o neo-realismo. A divisão organizou-se da seguinte forma:

- Primeiro período: desde as origens, 1737, até 1834, ano da publicação de *Poesias dedicadas às senhoras rio-grandenses*, de Delfina Benigna da Cunha;
- Segundo período: de 1834 a 1856, ano do aparecimento do grupo *d'O Guaíba*;

---

<sup>27</sup> CESAR, op. cit.

- Terceiro período: de 1856 a 1869, ano da publicação da revista da *Sociedade Partenon Literário*;
- Quarto período: de 1869 a 1884, ano da publicação de *Opalas*, de Fontoura Xavier;
- Quinto período: de 1884 a 1902, ano da publicação de *Via Sacra*, de Marcelo Gama;
- Sexto período: de 1902 a 1925, ano da publicação de *No galpão*, de Darcy Azambuja;
- Sétimo período: de 1925 a 1947, ano da publicação da revista *Quixote*.

Quanto à presença feminina, Guilhermino Cesar reiterou a abordagem inicial feita por João Pinto, ou seja, voltou a citar Delfina como sendo a pioneira na publicação em formato de livro no Rio Grande do Sul. A diferença apresentada na obra em questão consistiu mais na extensão da análise do que propriamente no conteúdo. A autora foi situada, inicialmente, pela sua biografia, na qual o historiador salienta aspectos como a cegueira, o baixo nível de escolaridade, a falta de recursos econômicos da escritora e as condições geográficas adversas do Estado. Após essa apresentação pouco alentadora, traçou um breve painel dos temas recorrentes e da forma de abordagem, elaborando uma espécie de justificativa para a baixa qualidade dos escritos de Delfina. Todos esses fatores apresentaram-se como adversos a qualquer possibilidade de maior relevância e divulgação de um trabalho literário produzido naquele período de 1934.

Na continuidade do inventário cronológico das produções literárias rio-grandenses, Guilhermino citou escritoras como Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Maria Josefa Barreto, Clarinda da Costa Siqueira, Rita Barém de Melo, Amália Figueirôa, Ana Aurora do Amaral Lisboa, Revocata Heloísa de Melo, dentre outras que apenas faz menção, sem apresentar comentários críticos sobre as obras. De qualquer sorte, a ampliação no rol dos nomes mostrou-se mais significativa desde a primeira sistematização de 1924 que incluiu praticamente apenas Delfina Benigna.

Na seqüência do desenvolvimento da historiografia literária, surgiu em 1985 a publicação de Luiz Marobin, *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e*

*estéticos*<sup>28</sup>. Nesse estudo, o autor analisou as obras observando os eixos temáticos e estéticos, conforme o próprio título de seu trabalho sugere. Porém, os critérios de seleção das obras eleitas não foram muito claros, porque o autor não os evidenciou e nem esclareceu muito bem quais seriam os requisitos estéticos para avaliar a literariedade das obras em questão. Quanto à produção em forma de verso das escritoras fez menção a apenas dois nomes: Delfina Benigna da Cunha e Rita Barém de Melo, situando-as como representantes do movimento romântico. A ausência de abordagem de nomes de autores representantes da poesia não é justificada e até soa estranha, pois o autor, apesar de destinar um capítulo ao estudo dos poetas e outro à análise do intimismo sulino, ignorou completamente nomes como Lila Ripoll e Lara de Lemos.

Já a proposta de Donaldo Schüller voltou-se exclusivamente para a análise do texto produzido sob forma de verso em *A poesia no Rio Grande do Sul*<sup>29</sup>. Em um amplo painel, o autor procurou traçar uma análise da poesia a partir de uma caracterização determinada por marcas imanentes aos poemas, sem inseri-los em escolas literárias ou tendências fechadas. Para viabilização do propósito, partiu do pressuposto de que a literatura mantém uma relação dialética com o meio circundante, através de ligações com as questões locais. No tocante à produção feminina não fugiu à regra dos demais autores que o antecederam e mencionou Delfina como sendo a primeira escritora a publicar um livro no Estado, frisando a pouca qualidade de sua poesia. Já para os escritos de Rita Barém, o historiador salientou a superação da *discurseira laudatória e da ênfase retórica*, características apontadas, no momento inaugural da produção literária pelos demais inventariantes da literatura sul-rio-grandense.

Convém salientar que ao citar os autores, Donaldo optou sempre por questões pontuais, a exemplo disso surgiram as classificações de Lila Ripoll representando o evasionismo e Lia Luft ilustrando a poesia do corpo e da vida. Num estudo que

---

<sup>28</sup> MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio grande do sul: aspectos temáticos e estéticos*. São Leopoldo: Unisinos, 1995.

<sup>29</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987

pretendia ser representativo da produção em forma de poesia no sul, registra-se a ausência do nome de Lara de Lemos, ressaltando-se um lapso principalmente em função da sua vasta produção e valor literário.

Seguindo a linha da cronologia literária do Rio Grande do Sul, o livro *Apontamentos de literatura gaúcha*<sup>30</sup>, de Volnyr Santos apresentou, de forma sintetizada, o percurso histórico da literatura gaúcha, através da demarcação dos fundamentos estéticos que deram origem às criações. Quanto à poesia, dá relevo à obra de Mario Quintana e a de Lara de Lemos, analisando em ambas os recursos temáticos e estéticos.

No que respeita à análise da produção literária do Rio Grande do Sul, a academia tem exercido um papel importante, seguindo o exemplo de Donald Schöler, surgiram obras publicadas por Luiz Augusto Fischer e por Regina Zilbermam. O trabalho de Fischer voltou-se para o estudo da poesia, através do estabelecimento de um eixo cronológico, na obra *Um passado pela frente: gaúcha ontem e hoje*<sup>31</sup>. Nesse estudo, organizado em cinco capítulos, foi realizado um painel da produção com vistas a delinear as influências temáticas, bem como o engajamento estético que nortearam a produção de poesia no Estado, através de um diálogo com a tradição, sobretudo com os textos de João Pinto da Silva, Guilhermino Cesar e Donald Schöler. A abordagem pretendeu, segundo Fischer, uma visada ampla sobre a poesia do Rio Grande do Sul, tomando como referência a compreensão da crítica, com base em textos significativos. Além disso, são eleitos dois autores como paradigmas da poesia rio-grandense: Aureliano de Figueiredo Pinto e Mario Quintana. Nos dois últimos capítulos, Fischer buscou uma aproximação entre a poesia e a música popular gaúcha, a tradicionalista e a urbana atual. Além disso, comentou, de forma breve, as produções contemporâneas que estão nascendo, dentre as quais destacou as de Martha Medeiros.

---

<sup>30</sup> SANTOS, Volnyr. *Apontamentos de literatura gaúcha*. Porto Alegre: Sagra, 1990.

<sup>31</sup> FISCHER, Luiz Augusto. *Um passado pela frente: gaúcha ontem e hoje* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

Embora Luís Augusto Fischer explicitamente que não pretendeu ser exaustivo em suas análises, ainda que tivesse a *ilusão de ter alcançado alguma representatividade*<sup>32</sup>, em relação à produção das mulheres, repetiram-se as afirmações dos estudiosos antecedentes e mais uma vez foi salientado o papel de Delfina Benigna, como pioneira.

Regina Zilbermam também é autora de três obras em que analisou especificamente a literatura do Estado. Na primeira, *Literatura Gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do sul*<sup>33</sup>, elegeu a questão temática para discorrer sobre a literatura do sul, adotando uma perspectiva diferenciada, ao abordar, em um capítulo, a mulher como escritora e como personagem. Quando mencionou as condições de produção e de recepção da literatura escrita por mulheres frisou que *nesta terra de centauros, a feminilidade é temida*<sup>34</sup>, decorrendo desse comportamento a exígua produção, situação que só se alterou nas últimas décadas. Segundo a ensaísta, o fato da existência de poucas escritoras pode também ser atribuído à situação bastante secundária a que foi submetida a mulher, sobretudo enquanto durou o domínio da economia pastoril e do sistema patriarcal do campo. Nesta obra foram registradas as presenças de escritoras, quase todas as poetisas, dentre as quais foram destacadas Delfina Benigna, Eurídice Barandas Maria Josefa Barreto, Maria Clemência da Silveira Sampaio, Ana Aurora Amaral Lisboa. Além dessas autoras mais antigas, a ensaísta deteve sua análise nas publicações de Lara de Lemos, e de Lya Luft. Em relação à Lara, ressaltou a tônica engajada na luta por ideais igualitários em algumas de seus livros. Já quanto à Lya, destacou a temática da morte em seus romances, frisando que na poesia há uma espécie de acréscimo a essa recorrência, uma vez que surge a outra polaridade, a vida.

---

<sup>32</sup> Id. p. 11.

<sup>33</sup> ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

<sup>34</sup> Schüller, 1985 Apud ZILBERMAN, 1985. p. 74.

Na segunda obra de Regina Zilberman, *Roteiro de uma literatura singular*<sup>35</sup>, que dispõe sobre a literatura no Rio Grande do Sul, é apresentada uma discussão sobre a possibilidade da existência de uma literatura rio-grandense, com características singulares que a diferem da produção de outros estados. Para viabilizar essa questão, a autora focalizou as manifestações literárias priorizando momentos decisivos da vida política e cultural do Estado, a fim de estabelecer um painel sintético das linhas mestras que nortearam tanto poetas como prosadores na elaboração de seus textos.

Quanto à produção das mulheres, assinala que, no Rio Grande do Sul, durante o século XIX, registrou-se a presença de várias poetisas, destacando-se Ana Eurídice de Barandas, Delfina Benigna da Cunha, Rita Barém de Mello e Amália Figueiroa, entre outras. Porém, afirma que elas não tiveram muitas sucessoras, talvez *por sua arte não ser permeável ao regionalismo, hegemônico até os anos 30*<sup>36</sup>. Ainda segundo a referida ensaísta, a situação perdurou no século XX, pois, antes dos anos 70, poucas foram as escritoras atuantes de forma significativa no Estado, Lila Ripoll, a partir da década de 40 e Lara de Lemos, depois dos anos 50, ambas na poesia e pouco lidas no Sul.

A terceira obra de Regina, *A literatura no Rio Grande do Sul*<sup>37</sup>, apresentou um painel abrangente da vida intelectual no Estado desde as origens até os dias atuais. A autora centrou sua análise nos momentos decisivos da formação literária, escolhendo obras representativas para cada um deles. Nesse estudo, procurou explicitar o que se entende por literatura do Rio Grande do Sul, visto que essa produção faz parte da literatura nacional. Por isso, procurou esclarecer em que consiste a especificidade dessa produção, para justificar o tratamento que a singulariza. Para tanto, elegeu inicialmente como critério o aspecto mais abrangente, o local de nascimento do autor, mas chama a atenção que é possível também considerar os escritores que se radicaram no Estado. A essas marcas distintas acrescentou mais uma outra: *a literatura*

---

<sup>35</sup> ZILBERMAN, Regina *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1992.

<sup>36</sup> Id. p.21-22.

<sup>37</sup> ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

*gaúcha retira sua especificidade do fato de os autores dirigirem os textos originariamente ao público local, seu sentido provindo do diálogo daí resultante*<sup>38</sup>.

Um dos mais recentes estudos sobre a produção sulina é *As bases da literatura rio-grandenses* de Francisco Bernardi<sup>39</sup>, que realiza um levantamento das principais obras publicadas em diferentes gêneros desde o século XIX até a atualidade, observando as tendências das escolas literárias. Trata-se de uma análise simplificada que nomeia alguns dos principais autores como Raul Bopp, Mário Quintana, Augusto Meyer, Aparício Silva Rillo, Luiz de Miranda e Armindo Trevisan, classificando-os como modernista ou pós-modernista, sem maiores pretensões a não ser a dos "fins didáticos". Nesse estudo, o autor ignora por completo a produção de poesia de autoria feminina, salvo a reiterada citação de Delfina Benigna como sendo a pioneira, na área da literatura, que demarca o início da historiografia. Em relação à data de publicação da obra, *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, de Delfina, apresenta um equívoco ao registrar o ano de 1843 em vez de 1834, data correta.

Na tentativa de documentar e de inventariar as produções literárias do Rio Grande do Sul, também se registram edições de alguns dicionários. Entre essas publicações, vale destacar as seguintes: *Escritores do Rio Grande do Sul*<sup>40</sup>, de Ari Martins (1978); *Quem é quem nas letras rio-grandenses*<sup>41</sup>, de Sérgio Faraco e Blasio Hickmann (1983); *Dicionário bibliográfico gaúcho*<sup>42</sup>, de Pedro Leite Villas-Bôas (1991) e *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*<sup>43</sup>, organizado por Regina Zilberman, Maria Eunice Moreira e Luiz Antonio de Assis Brasil.

---

<sup>38</sup> Id. p. 8.

<sup>39</sup> BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.

<sup>40</sup> MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto Estadual do Livro, 1978.

<sup>41</sup> FARACO, Sérgio e HICKMANN, Blasio. *Quem é quem nas letras rio-grandenses*. Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983.

<sup>42</sup> VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: Edigal, 1991.

<sup>43</sup> ZILBERMAN, Regina (org.) et al. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

Considerando as abordagens e os registros feitos sobre a produção literária do Rio Grande do Sul, percebe-se que a constituição do conjunto de obras e autores arrolados determinou a orientação de certa força homogeneizadora que atuou sobre a seleção, reafirmando as identidades e afinidades desse rol escolhido. No entanto, também, através dessa eleição, torna-se possível perceber, em alguns inventários, a exclusão das diferenças, uma vez que essas, talvez, sejam incompatíveis com um todo que se quer uniforme e coerente em termos de padrões estéticos. Nesse sentido, a escolha de determinadas obras como representativas do conjunto da literatura sul-riograndense privilegiou fatores, tais como determinações ideológicas, estilos vigentes numa determinada época, gênero dominante, contexto geo-político-cultural e grupos étnicos. Nesses inventários, muitas vezes, estão subjacentes a orientação analítica, e o poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam.

Dada a relevância dos estudiosos que se dedicaram ao inventário das obras produzidas no Estado, bem como o número de publicações que se detiveram na análise dessas produções, permite-se inferir que há uma preocupação constante em manter viva a identidade da literatura produzida no Rio Grande do Sul. Essa intenção tem sido alimentada pelos inúmeros inventários que assumem posição de destaque pela importância de sua contribuição para o desenvolvimento e a consolidação da literatura enquanto sistema. O discurso dos analistas que registraram e documentaram as obras literárias colaborou, de modo decisivo, para o reconhecimento e valorização das produções literárias junto ao público. Portanto, torna-se imperioso, também, que se registrem as lacunas e os silêncios sobre determinados autores e obras não apenas para a inserção no sistema literário, mas também para a fixação destes na história social, visto que *o discurso sobre a literatura torna-se condição de sua institucionalização e enraizamento na sociedade*<sup>44</sup>. É nesse sentido que se faz necessária uma revisão sobre o lugar das escritoras nas histórias da literatura, delineando-se uma abordagem a partir das condições contextuais de produção e das estratégias discursivas de seus textos. Essa reivindicação torna-se ainda mais

---

<sup>44</sup> LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 10.

premente quando o texto em questão é a poesia, um gênero que, também, busca recuperar criticamente e colocar em circulação as produções simbólicas ignoradas ou relegadas por sua diferença.

### **2.3 A origem da poesia no Rio Grande do Sul: história de uma ausência**

No início do século XIX, numa província esquecida, afastada dos chamados eixos culturais, marcada por guerras e contendas oriundas das questões atinentes à demarcação de fronteiras, quem foram os arautos da produção cultural? Que vozes se fizeram ouvir, o que tinham para dizer, como se expressavam e a quem se dirigiam os precursores da produção literária no Rio Grande do Sul? Questões iguais a essas nortearam os inventários e as análises da literatura sulina. Porém, uma outra pergunta ainda não foi respondida pelos estudiosos: qual o espaço destinado às manifestações literárias produzidas pelas mulheres? Essa questão se impõe, visto que esse é um grupo que historicamente tem se defrontado com um terreno inóspito, eivado de preconceitos e marcado por estereótipos, pouco afeitos à demonstração das potencialidades intelectuais do chamado "sexo frágil".

Sabe-se que a prosa tem garantido um lugar de destaque na incipiente literatura sulina que tematizou a questão das revoltas, em especial a liderada por Bento Gonçalves. A Revolução Farroupilha, logo após ser encerrada, permaneceu associada a obras como *A divina pastora*, publicada em 1847, e *O corsário*, de 1851, romances de Caldre e Fião, eleitos pelos historiadores da literatura como os mais antigos do Rio Grande do Sul. Embora, a prosa seja enfatizada pela historiografia literária como referência inicial, as primeiras manifestações literárias ocorridas no Estado, no princípio do século XIX, elegeram como forma o verso, não fugindo, portanto, à regra que marcou todas as literaturas de diferentes nacionalidades.

Na acepção do crítico Guilhermino Cesar<sup>45</sup>, a ocorrência exagerada de versejadores, em detrimento de prosadores, denunciou certo atraso da Província. Além do acanhamento cultural reiterado pelo analista, deve-se considerar que a opção pela forma poemática também ocorreu em função de ser esta de maior facilidade de comunicação, uma vez que, no início do século XIX, inexistiam editoras de livros e um soneto era mais fácil de ser divulgado através de declamação ou reprodução em algum periódico.

No Sul, como em outras regiões do País, as produções literárias pioneiras tiveram origem na poesia popular, oriunda da tradição oral, mas, à medida que a sociedade foi se desenvolvendo culturalmente, essa forma de manifestação foi cedendo espaço a outras mais elaboradas. Esse modo incipiente de produção de poesia não possuía autoria definida e poucos trabalhos foram registrados posteriormente, sendo exemplo de registro dessa ocorrência duas obras que são reiteradas nos registros historiográficos da literatura sulina: *O tatu* e *A Chimarrita*<sup>46</sup>. Pode-se afirmar que, ainda na atualidade, persistem tanto na forma escrita como na oral alguns resquícios dos primeiros registros, em especial nas modalidades de canto ou trovas cultivadas com regularidade entre certas camadas da sociedade e entre os grupos tradicionalistas.

Ao analisarem os primórdios do patrimônio literário sul-rio-grandense, os inventariantes alegam que se deparam com trabalhos de pouco valor estético, razão pela qual sentem uma espécie de constrangimento e apenas selecionam tais obras como marcos referenciais da produção no Estado. Por atribuir o estigma de inferior, a crítica especializada passou a relegar a um plano secundário os primeiros textos, tentando escamoteá-los sob a alegação de não possuírem qualidades estéticas intrínsecas. Quando integram o rol das histórias da literatura, é atribuído a tais obras apenas uma importância histórica. Já quando ocorre a arrolagem cronológica das obras literárias, as análises das mesmas denunciam uma fuga dos elementos estéticos,

---

<sup>45</sup>CESAR, Guilhermino. *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 71

<sup>46</sup>SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 15

atendo-se a uma abordagem historicizada, representando, assim, uma pragmática diminuição das possibilidades de leitura e/ou interesse por essas produções.

Já a seleção do cânone obedece a critérios diversos, privilegiando ora a quantidade, ora a qualidade literária. Na escolha, que respeita às obras inaugurais, tende a ocorrer, inicialmente, uma aglutinação para, em seguida, se encaminhar para uma depuração dos textos produzidos. No entanto, a historiografia literária sulina não menciona qualquer tipo de indagação sobre o que torna canônico certos autores ou a obras. Nesses inventários, na maioria das vezes, o critério para a incorporação de títulos reproduz uma cronologia, atendendo à finalidade do registro histórico, sem cogitar qualquer hipótese de sobrevivência das obras no presente.

Outra questão, recorrente nos estudos da literatura produzida no Rio Grande do Sul, diz respeito aos textos selecionados como representativos. Tal processo ocorre num contexto seletivo e, portanto, excludente por tratar-se da delimitação do que os representantes da cultura definem como sendo seu *corpus* oficial. O cânone, ou seja, o conjunto de textos que passou pelo "teste do tempo" e que foi institucionalizado pela academia e pelos críticos como "clássicos", inseridos em uma tradição, constitui-se como pólo irradiador dos paradigmas que estabelecem as formas de escrever, as temáticas e também as possibilidades de leitura<sup>47</sup>. Na escolha das obras constitutivas da representação da literatura sulina, o paradigma foi estabelecido pelos primeiros inventariantes da produção literária.

Já aos analistas subseqüentes costumam seguir essa primeira indicação, sem recorrem às fontes, repetindo, sistematicamente, uma mesma interpretação ou incorrendo em erro comum quanto a nomes e datas. Exemplo dessa ocorrência tem-se registrado em relação à primazia da publicação do primeiro opúsculo que se tornou conhecido em 1823, denominado *Versos heróicos à gloriosa aclamação do primeiro*

---

<sup>47</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. "Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro". In: *Discurso crítico na América Latina*. CARVALHAL, Tania Franco (org.). Porto Alegre: IEL: Ed. da Unisinos, 1996.p. 115-121.

*Imperador Constitucional do Brasil*<sup>48</sup>, de Maria Clemência Sampaio que, por um longo período, teve seu feito ignorado no Estado<sup>49</sup>. Só em 1973 que esse equívoco foi reparado, quando Carvalho da Silva<sup>50</sup> publicou um artigo transcrevendo a dedicatória dos *Versos heróicos*, a fim de mostrar a evidência das origens da autora. Em resposta a essa constatação, Guilhermino Cesar<sup>51</sup> publicou um ensaio tentando explicar as razões de seu desconhecimento, bem como a não inclusão do nome dessa autora em seus estudos.

A catalogação de certo tipo de poesia como a primeira forma de manifestação literária no Estado não satisfaz os inventariantes, visto que almejavam algo mais grandioso. A lacuna lamentada referia-se à inexistência de uma epopéia que desse conta da saga dos habitantes da região. No entanto, como esse fato efetivamente não ocorreu, restou-lhes criticar a ausência do espírito épico nas obras inaugurais. A questão da inexistência da épica ou do espírito épico que, na acepção dos primeiros inventariantes da literatura sulina, deveria integrar o patrimônio literário, é um dos temas recorrentes na maior parte dos capítulos iniciais dos livros que registram a trajetória literária local. A lacuna foi constatada já no primeiro estudo sistematizado de João Pinto da Silva: *História literária do Rio Grande do Sul*<sup>52</sup>. Nessa análise, o autor afirma que o traço mais natural da realização literária, após a difícil fase inicial, deveria ser o *pendor para a evocação alegórica dos nossos heróis e das nossas vitórias, dados os*

---

<sup>48</sup> SAMPAIO, Maria Clemência. *Versos heróicos à gloriosa aclamação do primeiro Imperador Constitucional do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1823.

<sup>49</sup> Cf. BLAKE, Augusto V. do Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Reimpressão fac-símile, 1970. V.5, p. 229. Blake foi o primeiro autor que constatou que Maria Clemência havia nascido em Rio Grande e não Bahia, conforme se acreditou por muito tempo. Depois, em 1930, apareceu a afirmação de Afonso Costa em *poetas de outro sexo*, seguida da que fez domingos Carvalho em *Vozes femininas da poesia brasileira, de 1959*.

<sup>50</sup> SILVA, Carvalho da. *Uma poetisa (gaúcha)* Correio do Povo. Porto Alegre: 24 de fevereiro 1973. Caderno de Sábado, p. 5.

<sup>51</sup> CESAR, Guilhermino. *Mulheres o assunto*. Correio do Povo. Porto alegre, 24 de março, 1973. Caderno de Sábado. P. 5.

<sup>52</sup> SILVA, 1924. op. cit. p.35.

*precedentes e tendências militares do povo rio-grandense, os seus hábitos de vida e a sua psicologia belicosa.* Na seqüência de estudos historiográficos, sobre a produção literária, desenvolvidos pelos herdeiros de João Pinto da Silva, costumou-se especular as possíveis razões dessa "falta" que teria ocorrido no patrimônio literário.

O sentimento revelado, a partir da constatação dessa lacuna, denota uma insatisfação com o momento presente e certo saudosismo melancólico que aponta para a existência de um comportamento revelador de uma idealização do passado, visto que, nessa ótica, quanto mais distante este estiver, maior é o esforço para glorificá-lo, bem como para julgar a realidade presente através dele. Até mesmo Alcides Maia tocou na chaga, em 1926, quando escreveu: *é o desgosto do presente que gera nas civilizações convulsionárias a paixão exclusiva da natureza, a fuga para as idades pretéritas, o amor ao exótico*<sup>53</sup>. Sob certo aspecto, torna-se possível inferir, a partir dessa afirmação, ainda a prevalência de um dos postulados românticos: a necessidade de ser criada uma identidade, fundada nas "verdadeiras" origens. No caso da literatura sulina, tentou-se buscar na imagem do *monarca das coxilhas* uma tradução da totalidade de vida e de luta e, acima de tudo, da grandeza de espírito e do sentido heróico dos habitantes do Estado.

O descontentamento com o presente denunciou um desejo de se ter um outro discurso, uma outra produção literária sem fissuras e, por extensão, reveladora de sujeitos unos, não pulverizados ao longo da história. Essa vontade, correspondente aos ideais de totalidade, de simetria e de completude responsáveis pelos registros de historiadores da literatura que crêem no resgate do passado de forma monolítica, mas sempre passível de se atualizar de acordo com os interesses, através do processo de rememoração.

O desejo de ter um grande marco referencial para a produção poética rio-grandense perseguirá tanto os historiadores como os próprios escritores. Tardiamente é feita por Apolinário Porto-Alegre uma tentativa de escritura de uma epopéia sulina,

---

<sup>53</sup> MAIA, Alcides. Apud. Nelson Werneck Sodré. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 411.

denominada *Gabila*<sup>54</sup>, publicada entre 1874 e 1875, em seis números na revista *Partenon Literário*. No entanto, o projeto não surtiu efeito, pois o esforço não excedeu o segundo canto. Além da curta extensão, o esboço do poema revelou uma opção por um estilo excessivamente rebuscado. Os versos que compõem a publicação não revelaram preocupações com questões mais universais, posto que localizaram, de forma marcadamente regional, o assunto, desconsiderando um dos princípios norteadores do épico: vencer a inconstância dos homens e das coisas na busca de resposta à pergunta pela origem, visando à construção de uma identidade<sup>55</sup>.

A ênfase dada pelos primeiros historiadores da literatura acerca da falta de um grande poema épico, capaz de registrar a contento a saga do povo sulino, indica que, principalmente naquela época, existia uma necessidade de se buscar uma identidade interna. O fato de os habitantes do Estado tornarem-se ciosos de suas especificidades, desde o início do XIX, costuma ser creditado à herança fronteiriça. Tal incidência tende a ser atribuída às idéias de independência, de república e de federalismo, que se faziam presentes nos projetos políticos da região, contrariando, sob certos aspectos, o poder absolutista que D. João VI estava implantando no Brasil<sup>56</sup>. Além de tais questões, esteve presente nessa intenção um procedimento que visava à autonomização cultural e política. Assim, através da busca de objetivos que estabelecessem as convenções literárias, criavam-se, concomitantemente, os mecanismos tanto de ocultação como de invenção do outro, objetivando o resgate de um presumível discurso uno que desse conta da invenção da identidade do habitantes do extremo sul do Brasil.

Ao considerar-se essa possibilidade, a consistência da literatura, já nas primeiras produções, entrelaçou-se à busca de uma imagem capaz de definir os habitantes do Rio Grande do Sul pela especificidade (leiam-se valores morais e culturais) e/ou pelo

---

<sup>54</sup> PORTO-ALEGRE, Apolinário. *Gabila*. In: ZILBERMAN, Regina. et al. *O Partenon Literário: prosa e poesia - antologia*. Porto Alegre: Escola Superior de São Lourenço de Brindes/instituto Cultural português, 1980. p. 81-90.

<sup>55</sup> STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 80.

<sup>56</sup> MUZART, Zahidé Lupinacci. “Mulheres de faca na bota: escritoras e políticas no século XIX” in: FLORES, Hilda. (org.), *RS Cultura história e literatura*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1996. p. 23.

exotismo. No entanto, apesar disso, a literatura sulina, em alguns casos, distanciou-se das questões culturais locais na intenção de demonstrar valores universais da civilização a que pertence. Porém, nem sempre logrou resultados e nem conseguiu superar toda a superficialidade do exotismo folclórico da imagem inventada tanto pelo olhar estrangeiro como dos analistas locais ao longo dos tempos. Tal fato, de certo modo, revelou um procedimento que se mostrou inevitável durante os períodos de crise, tanto política como cultural. Convém esclarecer que, sob essa perspectiva, consolidou-se um conceito de identidade regional muito calcado em alvos fixos a serem atingidos como, por exemplo, a busca de qualidades peculiares de um determinado grupo ou região.

Seguindo nessa esteira, consolidou-se a idéia de que a literatura tende a exercer um papel político, passando a contribuir para o reagrupamento dos membros de uma comunidade. A partir de tal premissa, o modelo de comportamento assumido pela sociedade deveria ser atribuído ao fato de uma coletividade ou seus integrantes isolados definirem-se a partir das histórias que são narradas sobre eles, podendo emergir daí a essência implícita capaz de viabilizar a conformação de um determinado grupo ou nação. À literatura coube, então, um papel de sacralização, capaz de promover a união da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças e de seu imaginário, sendo também adjuvante na conformação da identidade.

Pela via do épico, pretendia-se explicar a formação cultural e política do Rio Grande do Sul, através de uma revivescência dos momentos decisivos da história, nos quais seria exaltada a figura daqueles que estavam destinados a um papel capaz de fixar o molde identificador. Porém, como o projeto não se efetivou, passou-se, então, a uma tentativa de criação do perfil da região através de uma literatura que procurava registrar paisagens, tipos regionais e acontecimentos históricos que possibilitariam ao sujeito a sua identificação com a situação geopolítica.

Ao ser adotada a referida inclinação, segundo a crítica, a atividade literária tendeu a se aproximar dos fenômenos históricos, políticos, geográficos e das formas de vida da comunidade. Nessa medida, a literatura passou a ser, já na sua origem, no sul,

muito mais um veículo para a propagação de questões voltadas ao âmbito social e político do que uma manifestação estético-cultural. Portanto, o texto literário daquele período, prioritariamente não visava à criação de seus próprios referentes, constituindo-se, muito mais uma tentativa de reprodução da realidade do que uma representação mimética que (re)apresenta os fatos pela linguagem verbal, tendo como possibilidade admissível o próprio verbo.

Contrariando as expectativas dos analistas, os temas, presentes nas obras poéticas do período inicial da produção literária sulina, apresentaram outra inclinação: o passado guerreiro foi preterido em prol do enaltecimento de algumas figuras históricas, que assumiram o pesado papel da exemplaridade e sobre as quais são compostos poemas laudatórios. Em oposição a essa abordagem, também surgiu um outro discurso dissonante que, muitas vezes, de forma passional e comprometida com certas personalidades históricas, revelou um outro olhar que se opunha às versões eleitas pelo discurso hegemônico. Apesar da referida propensão não agradar os críticos, em diferentes épocas, ela não se distanciou da tendência das demais obras produzidas em outras regiões do Brasil nesse mesmo período.

Conforme destaca Brito Broca<sup>57</sup>, a poesia da fase inaugural teria duas funções: uma de ornamento social e mundano; outra, de oratória, servindo como instrumento de ação cívica e militante. A poesia escrita no Rio Grande do Sul, no século XIX, não fugiu à regra, especialmente, nos primeiros poemas em que se percebe, a partir da exaltação ou homenagem a alguém, a adesão às idéias relacionadas a certa tendência iluminista.

Os poemas inaugurais produzidos no Estado exerceram, no século passado, uma espécie de função cortesã que, ao ser revista na atualidade, soa pouco natural, contrapondo-se aos fins da arte. A poesia desta época pode ser classificada como áulica, desmembrando-se em três correntes temáticas. A primeira, declaradamente laudatória, destacava figuras ilustres como mote para a criação, geralmente personagens históricas ligadas às revoltas ocorridas no Estado; a segunda, buscava

---

<sup>57</sup> BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: Vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/ EC, 1979. p.69.

vincular-se a uma tradição literária fazendo poemas elogiosos e/ou dedicados a escritores que tinham alguma consagração junto ao público nacional como, por exemplo, Olavo Bilac; a terceira vertente elegeu temas mais abrangentes, dando ênfase, prioritariamente, à exaltação da natureza e às datas festivas.

A incidência de poemas que escolhiam como tema figuras históricas que participaram da Revolução Farroupilha pode ser creditada à existência de duas facções nitidamente envolvidas nas questões políticas do período, quais sejam: o grupo imperial e o grupo farroupilha<sup>58</sup>. As inclinações podem indicar quem foram os presumíveis leitores e, ao mesmo tempo, sugerirem a relação possível, nesse meio, entre a literatura, seus criadores e seus leitores. O primeiro grupo, considerado mais ilustre, integrado por simpatizantes do império, era composto predominantemente por mulheres, dentre elas Maria Clemência Sampaio, Delfina Benigna da Cunha, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, Maria Josefa da Fontoura e apenas um homem, Pedro Canga (considerado um poeta mais *popular*). Esse grupo, mais tarde, teve registrado seu reconhecimento através de Guilhermino Cesar<sup>59</sup> que constatou, em seus integrantes, maior segurança, chegando até mesmo a classificá-los como autores de uma poesia culta, considerando-se os padrões da época.

O segundo grupo, eminentemente masculino e farroupilha teve como integrantes Pedro José de Almeida (Pedro Boticário), Sebastião Amaral Sarmiento Mena, Frederico Mena, Antônio Paulo da Fontoura, Serafim José de Alencastre, José Pinheiro de Ulhôa Cintra, João Machado da Silveira, Antônio da Silva Piranga, José Gonçalves Lopes Ferrugem, Joaquim Antônio de Borba Vicente da Fontoura e, ocasionalmente, Manuel Luis Osório, futuro Marquês do Herval. Embora mais numeroso que o primeiro, essa facção, sob o ponto de vista literário, não obteve maior destaque devido a pouca produção.

A presença dessa forma de agrupamento ideológico evidenciou o modo como os responsáveis pela produção de textos poéticos buscavam interagir com os aspirações

---

<sup>58</sup>FLORES,2003. op. cit. p.71.

<sup>59</sup> Id. p. 71.

estéticas e políticas vigentes na época. O canal escolhido para a veiculação desse ideário foi, inicialmente, a literatura, em especial a poesia. Essa opção revelou também uma necessidade de quem escrevia de se comunicar com seus eventuais leitores. Para a efetivação de tal intuito, o tema e a opção política orientou o estabelecimento de um vínculo entre o escritor e o leitor. Sob essa perspectiva, a obra literária passou a ser um ponto de referência no contexto das relações histórico-sociais em que surgiu, atuando direta ou indiretamente sobre os indivíduos. A influência que a literatura exerceu nessa fase deu-se através de uma afirmação ou contestação de uma determinada visão de mundo ou ideologia política, revelada tanto na aceitação ingênua ou implícita da ordem vigente, como no ataque mais panfletário e explícito da mesma.

O fato de no Rio Grande do Sul ter ocorrido, já nas primeiras produções literárias, uma opção pela poesia lírica com teor político, em detrimento da epopéia, pode ser atribuído ao declínio desta que, já no século XVIII, passou a ser substituída pelo poema político, pelo conto, pela novela e pelo romance histórico<sup>60</sup>. Também se deve considerar a inclinação das mulheres que se mostrou pouca afeita aos temas do regionalismo. Em função de tais fatores, seria praticamente inviável a criação de um poema épico, visto que a literatura escrita no Estado só começou a tomar maior consistência em meados da década de vinte do século XIX. Nesse período, a adoção do gênero lírico revelou uma escolha por uma forma reinante na época, denunciando implicitamente um desejo de os escritores inserirem-se em um programa mais abrangente, a partir de uma espécie de adesão aos preceitos estéticos da época. A forma escolhida, para veicular a poesia, elegeu, prioritariamente, o soneto e a glosa<sup>61</sup>. A glosa pode ser composta com uma ou mais estrofes de quadras, quintetos, sextilhas, oitavas ou décimas, cujo último ou dois últimos versos são, por ordem, os mesmos do mote. O mote era oferecido em um salão ou qualquer outro local público, para experimentar a capacidade de improvisação do poeta. Era um divertimento da sociedade lisboeta, nos fins do século XVIII e primeiros anos do XIX. Nessa modalidade

---

<sup>60</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. p.105

<sup>61</sup> XAVIER, Raul. *Vocabulário de poesia*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: Instituto Nacional do livro. 1978. p.50.

de salão, Bocage foi um exemplo notável. A própria produção, nesse sentido, desenvolveu expectativas tanto para o fazer do texto como para a sua recepção, respondendo ambos os modos a um certo horizonte possível, determinado pelo seu tempo e contexto.

Vale registrar que a abordagem da temática da guerra quando adotada pelas mulheres toma uma direção oposta a dos homens. O tom geral dos versejadores masculinos, daquele momento, foi o elogio à braveza e à virilidade guerreira e não o enfoque dos infortúnios causados pelas lutas, adotado pelas mulheres. Seguindo uma tradição que marcou sobremaneira as produções literárias, os autores sulinos endossam a tese de que *as guerras oferecem aos escritores emoções diretamente comunicáveis, sentimentos e reações exacerbadas, situações pungentes de tragédias ou de drama; a aventura guerreira comove sempre, quer pelos grandes triunfos, quer pelos grandes desastres*<sup>62</sup>.

Conforme registrou Luís Augusto Fischer, em *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*,<sup>63</sup> a letra do hino do Rio Grande do Sul, de autoria de Francisco Pinto Fontoura, mostrou-se exemplar ao revelar o traço ufanista de adesão ao ideal farroupilha, denunciando uma forma de abordagem temática que se traduziu em síntese do pensamento da época. Através da exaltação da coragem e do ideal libertário dos habitantes do sul, construiu-se uma imagem positiva para justificar a guerra e orientar os epígonos dessa ideologia. O hino apresentou-se como forma de enaltecimento da coragem daqueles que supostamente lutaram em prol da grandeza e da liberdade do Estado. Não é aleatório o epíteto de *Poeta dos farrapos*, dado ao autor do hino, uma vez que o tom ufanista prevalece nos versos:

---

<sup>62</sup> FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história: o romance revolucionário de Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

p. 3.

<sup>63</sup>FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS: 1992. p.20.

Como a aurora precursora  
Do farol da divindade,  
foi o vinte de setembro  
o precursor da liberdade.

Mostremos valor, constância,  
nesta ímpia, injusta guerra.  
Sirvam as nossas façanhas  
De modelo a toda a terra<sup>64</sup>.

Como as mulheres não corresponderam, através de sua produção, os ideais hegemônicos dessa fase inaugural, fez-se um determinado silêncio providencial dos analistas da literatura, no que diz respeito à poesia produzida por elas. Isso provavelmente foi decorrência de uma questão preliminar que é substantiva, ou seja, a teorização e o conseqüente estabelecimento de categorias para análise não desvinculada de uma determinada orientação ideológica. Paradoxalmente, tal orientação dos estudiosos desconsiderou as condições do contexto em que se deu essa produção de poesia por sujeitos femininos.

Hoje a questão certamente pode ser vista de outro ângulo - o da distância ou do descompasso entre o lugar onde se deu a produção literária e aquele onde ocorreu a produção de orientações teóricas que nortearam as sistematizações das obras e dos autores. Associados esses dois aspectos, faz-se necessário repensar ou reconceitualizar a constituição das histórias da literatura, sobretudo, desdobrando-se as dimensões de tempo e de espaço, tendo como ponto de referência as relações dialógicas entre texto, contexto e recepção. Esse deslocamento referencial traz duas conseqüências: de um lado, permite a proposição de questões teóricas específicas de cada lugar, não deixando necessariamente que venham de um centro definido para uma adoção pouco rentável em outros contextos, conforme ocorreu com a referência europeia de João Pinto da Silva; de outro, estimula a formulação de categorias próprias e mais conseqüentes ao objeto de análise.

---

<sup>64</sup> Id. p. 20.

Em síntese, esse procedimento anula a simples reprodução de moldes pré-fabricados e/ou importados aleatoriamente e, a mesmo tempo, impulsiona a criatividade de um pensamento reflexivo particular que poderá atingir em seu desdobramento, as categorias mais gerais. Sob essa ótica, torna-se possível pensar a literatura como construção, pois conforme Antonio Cândido *cada literatura requer tratamento particular, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outra*<sup>65</sup>.

A par disso, o conhecimento do quadro de referências históricas tomado pelos analistas como orientação, para se pronunciarem sobre determinadas produções, inseridas em certos contextos, é válido, mas faz-se necessário considerar o caráter indeterminado e provisório da interpretação. Dessa forma, as sistematizações literárias não se escudam, necessariamente, no fato, tampouco na neutralidade e objetividade das suas descrições, visto que ambas as categorias adquirem contornos de realidade através da linguagem que se revela como estrutura sígnica. Conseqüentemente, a crítica e a historiografia passam a lidar com dois discursos - o literário e o sócio-histórico. Assim, ficam estabelecidos dois sistemas de significação, mediante os quais instaura-se um terceiro que se pronuncia sobre as obras do passado e do presente, sob a ótica do seu tempo. Como o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam fatos passados em presentes, a crítica e a história da literatura sulina, nesse sentido, constituem-se em construtos produtores de significados, aproximando-se da obra literária ao integrar, em um mesmo processo, os múltiplos agentes do discurso e suas circunstâncias de produção e de recepção.

## **2.4 O esboço da identidade: entre o verso e a exaltação**

A pergunta que diz respeito a quem coube a atribuição de inaugurar a publicação de obras literárias no Rio Grande do Sul tem sido respondida pelos analistas obedecendo aos critérios distintos de seleção do que consideram literatura. Os

---

<sup>65</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2º vol. São Paulo: Martins, 1964. p. 16.

inventariantes que adotam a seqüência cronológica tendem a ratificar idéias já cristalizadas e elegem Delfina Benigna da Cunha como sendo a primeira escritora a publicar um livro no Estado. No entanto, conforme registra Pedro Leite Villas-Bôas, no *Dicionário bibliográfico gaúcho*<sup>66</sup>, esse papel poderia ter sido atribuído à Maria Clemência da Silveira Sampaio, se fosse considerado livro o folheto de oito páginas, publicado pela Imprensa Nacional em 1823. Caso o critério seja a extensão da obra, Delfina continua com a primazia. Foi ela quem publicou em formato livro em 1834 *Poesias dedicadas às senhoras rio-grandenses*.

Maria Clemência, botânica, jornalista e escritora, causou boa impressão ao viajante Saint-Hilaire, em 1820, por ser, na acepção do visitante, uma das poucas mulheres considerada culta. Consoante à ênfase dada pelo botânico francês em seu diário, Maria Clemência representou para o Estado, na época, *um verdadeiro fenômeno, pois conseguiu aprender o francês sem nenhum mestre, falando regularmente esse idioma; lê bastante; possui alguma instrução e conversa muito bem*.<sup>67</sup>

Um dos méritos dessa pioneira residiu no fato de, em 12 de outubro de 1822, data da aclamação do Imperador, ter trazido a público, em um baile realizado na cidade de Rio Grande<sup>68</sup>, alguns versos declamados. A composição continha um total de cento e trinta versos brancos, decassílabos, denominados *Versos heróicos pelo motivo da gloriosa aclamação do primeiro Imperador Constitucional do Brasil*. Atualmente esse

---

<sup>66</sup> VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: EST/EDIGAL, 1991. p. 216.

<sup>67</sup> HILAIRE, Saint. *Viagens ao Rio Grande do Sul*. Trad. Adroaldo Mesquita da Costa. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987. p. 71.

<sup>68</sup> O povoado de Rio Grande, na época, era composto por um agrupamento de poucas moradias, distribuídas entre algumas ruas, onde viviam cerca de 5.125 habitantes, entre os quais, 2.333 brancos, 43 índios e alguns negros e mulatos, conforme registra em seu diário o viajante Saint-Hilaire. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Erus, 1987. Trad. De Adroaldo Mesquita da Costa. p. 77.

poema inaugural foi reeditado e analisado, recebendo um tratamento crítico norteado pela intenção do resgate de valor histórico que encerra na área dos estudos literários<sup>69</sup>.

O poema evoca a concepção estética de inspiração neoclássica no respeito à grandiloquência de expressão adotada ao tema central da saudação ao novo imperador. Escrito para ser recitado naquela data festiva, o feito de conteúdo laudatório rendeu, um ano mais tarde, uma edição da Imprensa Nacional e a honraria que colocou a autora entre os chamados *poetas da independência*. A mesma façanha que, na época, enalteceu os rio-grandenses, posteriormente gerou uma espécie de desconforto, passando a macular a imagem belicosa e indômita dos habitantes do Estado.

Constituído de um opúsculo de oito páginas, o longo poema de *versos heróicos* vem precedido, na folha de rosto da publicação, de referência ao fato histórico motivador do texto: *Versos heróicos que, pelo motivo da gloriosa aclamação do Primeiro Imperador Constitucional do Brasil, compôs e recitou Maria Clemência Sampaio, no baile público que o comércio de Rio Grande deu na noite do dia da mesma aclamação*. Nessa primeira página consta, ainda, um logotipo seguido do local e ano da edição: Rio de Janeiro, 1823. Na página seguinte, registrou-se a dedicatória da autora: *A muito alta e muito amável senhora imperatriz, oferece, por si e por suas patrícias da província do Rio Grande do Sul, Maria Clemência da Silveira Sampaio*. O texto propriamente dito iniciou à página cinco e foi até a oito.

A laudatória é a intenção principal dos versos marcados pelo ritmo e o tom que contribuem para demarcar a tonalidade heróica e grandiloquente, conforme pode ser depreendido no fragmento abaixo:

Salve dia imortal, do Brasil a glória,

---

<sup>69</sup> Ver MOREIRA, Maria Eunice. (org. atualização) *Maria Clemência Sampaio. Vozes do Sul*. Florianópolis: Ed. Das mulheres, 2003 e SCHMIDT, Rita Terezinha. "Maria Clemência Sampaio" IN: MUZART, Zaihidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 110-118.

<sup>69</sup> SAMPAIO, 1823. op. cit. p. 6.

Em que o abatimento ressurgindo  
 Avulta entre as Nações o teu grande nome,  
 E que Deus, Benfasejo, Sábio e Justo,  
 Nos outorga, por bens preciosos,  
 Dois Inclitos Esposos, que afiançam  
 Nossa paz, nossa dita segurança:  
 Eis de um deus os segredos manifestos,  
 Quem em seus arcanos escondido havia,  
 Devendo aparecer nesse áureo dia  
 Quando a necessidade e as circunstâncias  
 Nos privaram de um rei justo, e prudente,  
 Fazendo-o repassar os longos mares  
 E deixar-nos em mísera orfandade,  
 Em pranto, em dor, em mares de saudade  
 Sem representação, aniquilados,  
 Sem nome, sem prazer, sem ventura,  
 Não quis Deus permitir por mais tempo  
 Um país que o adora fielmente

(...)

Eis, ó grande Princesa, os sentimentos  
 Que vos tributa uma província inteira<sup>70</sup>

Na voz de Maria Clemência, o Imperador surgiu como um presente da sábia e suprema justiça divina, assumindo o papel de responsável pela paz e pela segurança dos súditos. Sob tal perspectiva, o guardião da estabilidade assemelhava-se, perante o olhar poético, a um representante de Deus na terra. De certo modo, essa concepção não se distanciava da assumida historicamente pelos regimes monárquicos, porém o que chama atenção é a situação inicial do sujeito lírico ao se mostrar embevecido perante a figura ilustre. Sobre a produção poética da autora, a historiadora Hilda Flores<sup>71</sup> observa que os elogios compensam a pobreza dos versos brancos, aspecto que chama a atenção por ser a rima um expediente usual entre os primeiros poetas.

Segundo Rita Schimdt<sup>72</sup>, o tom e o ritmo grandiloquente imprimem uma dramaticidade ao tema, acentuando a tonalidade heróica, fundamental num canto de

<sup>70</sup> SAMPAIO, Maria Clemência. Versos heróicos pelo motivo da gloriosa aclamação do primeiro Imperador constitucional do Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1823. p. 5.

<sup>71</sup> FLORES, Hilda. *Sociedade: preconceitos e conquistas*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1989. p. 99.

<sup>72</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. "Maria Clemência Sampaio" IN: MUZART, Zaihidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 110-118.

*intuito épico*. Tomando-se como referência essa observação, percebe-se o olhar da crítica que visa a destacar a necessidade de ser identificado um tom épico no poema inaugural. Porém, essa indicação não se configura apenas pelo simples fato de ser atribuindo o papel de herói ao imperador que cruzou mares e abdicou de sua Pátria para tirar o povo brasileiro da orfandade. Nesse caso, convém destacar que a intenção que se sobressai na voz do eu-lírico é a de agradar e enaltecer a autoridade do imperador, assim como demonstrar amor à pátria e valorizar as coisas brasileiras:

(...)  
 Regente, e Defensor, e depois disso  
 Imperador, e Pai, centro sagrado  
 De Sagrada União, tão necessária,  
 Para aterrar a intriga, o despotismo,  
 E as bases cimentar deste alto Império,  
 Dando-lhes força, dando-lhe energia,  
 Por sábias justas Leis, que perdureis  
 Mostrem ao Mundo inteiro,  
 Quanto vale o caráter Brasileiro;  
 (...)<sup>73</sup>

Consoante à análise apresentada por Rita Schmidt<sup>74</sup>, percebe-se a existência de quatro momentos distintos no poema. O primeiro correspondente aos vinte e cinco versos iniciais em que o sujeito lírico exalta a pátria que ressurgue gloriosa com a ascensão do casal Imperador, Pedro e Carolina. Mas o tom de júbilo é ofuscado por um sentimento que lembra a perda do "Rei Justo", uma alusão ao retorno de D. João VI e sua corte a Portugal, deixando a colônia em estado de orfandade e vil abatimento. Este fato remete à ancestral memória do povo brasileiro permeada pela melancólica condição de colonizado e subserviente aos poderes de Portugal.

No segundo momento, correspondente aos quarenta versos subseqüentes, o eu-lírico volta-se *para* a figura de Pedro e Carolina, a fim de dar relevo ao quadro de expectativas em relação a uma possível reconstrução nacional. Assim, percebe-se um engrandecimento da figura monárquica a fim de projetar nela os anseios de realização das ciências e das belas artes:

<sup>73</sup> SAMPAIO, 1823. op. cit. p. 6.

<sup>74</sup> SCHMIDT, 1999. op. cit. p.112-113.

(...)  
 Graças aos céus rendamos respeitosos,  
 Que as doces e ditosas esperanças  
 Vemos realizar; que mais nos resta  
 Se não pedir ao Céu que alongues as vidas,  
 Que guarde em paz os nossos Imperantes,  
 Que em nossos corações, há muito imperam,  
 Anuindo-lhe o ardor , e entusiasmo,  
 Para manter-nos ileso a liberdade,  
 Para dar ao Brasil com as ciências  
 A civilização de que precisa,  
 Comércio, Agricultura, belas-artes,  
 Que fazem prosperar impérios grandes,  
 E as fontes são de uma riqueza imensa:  
 (...) <sup>75</sup>

Evidencia-se, no terceiro momento do poema, o sujeito lírico que representa a voz da mulher sul-rio-grandense que se posiciona e se coloca de forma elegante no mesmo patamar das demais representes de outras localidades, exigindo um tratamento que não seja o destinado a uma província periférica. É através dessa voz que emerge o sentimento insular que desestabiliza os moldes da poesia aúlica, dos salões que nem sempre primavam pela verdade:

Não são ALTA PRINCESA certamente  
 As amáveis paulistas, as baianas,  
 E ainda mesmo as ditosas fluminenses,  
 Que de ver-vos , e ouvir-vos se gloriam,  
 Não são mais do que continentistas.  
 (...) <sup>76</sup>

No quarto e último momento do poema, no restante dos cinqüenta e dois versos, o tom volta a transbordar em elogios e exaltação. Porém, nessa parte final, as vozes polarizadas voltam a ganhar relevo, visto que a consciência que se tem da região é registrada em dois desdobramentos: de um lado, a poetisa engrandece, através de imagens sugestivas e de beleza pictórica, as riquezas naturais do Rio Grande do Sul;

---

<sup>75</sup> SAMPAIO, 1823. op. cit. p. 6.

<sup>76</sup>Id. p. 6.

de outro, indica a precariedade das condições que impedem a sua viabilização no plano concreto, crítica velada à estrutura colonial e uma alusão sutil ao descaso do poder imperial. Após o libelo de reivindicações, surge no contexto do horizonte do poema o termo "Pátria" que, associado à realidade da província, evoca certo sentimento ligado à natureza topográfica da região destoando do tom encomiástico que prevalece no poema:

A quem o Rio Grande dá seu nome,  
 Que é fértil em terreno, doce em clima,  
 Abundante de matas, rios, montes,  
 De searas, e vinhas, e de gados,  
 Riquezas naturais, que só precisam  
 De fomento, e cuidado: os densos bosques  
 Oferecem vegetais mui proveitosos  
 Que vamos mendigar a longes climas,  
 E que para Ter uso só precisam  
 De conhecidos ser, de ser provados;  
 Têm as montanhas diversos minerais,  
 Abundância de gemas, e metais,  
 Que para Ter uso querem ser buscados:  
 Os grandes rios, que o país dividem,  
 Por quem gira o comércio, e a abundância,  
 Carecendo de pontes, e de barcas  
 Se tornaram quase sempre intransitáveis,  
 É só minha ventura, e meu desejo  
 (...)  
 Se a Pátria, que tanto amo, adquirisse  
 Eficaz proteção, esplendor tanto!<sup>77</sup>

Dadas as condições de produção, bem como as formas de recepção desse poema, a questão que os analistas ainda têm dificuldade de responder diz respeito à literariedade dos *Versos heróicos*. Rita Schmidh<sup>78</sup> retoma os postulados de Guilhermino Cesar e afirma que, caso seja tomado como referência, para emissão do julgamento, o mérito literário, os versos, de Maria Clemência não fazem honra senão à poesia engajada, com todos os seus habituais conchavos. Não obstante essa constatação, a analista enfatiza as condições adversas em que se deu a produção

---

<sup>77</sup> Id. p. 7.

desse opúsculo, colocando-o ao lado de outras composições que associam a literatura ao quadro político, sendo possível, assim, conceder a esses versos lugar singular na literatura sul-rio-grandense. Já Maria Eunice Moreira<sup>79</sup>, na reedição que organizou da poesia de Maria Clemência, chama a atenção para o fato de esse poema ter sido escrito por uma mulher, numa província pouco afeita à vida intelectual, em que as guerras importavam mais que a literatura, e em que a educação feminina estava reduzida aos trabalhos manuais e à memorização de poucos textos religiosos. Desse modo, considera que a poetisa, ao declarar sua adesão e o compromisso de seus conterrâneos para com o novo império, oferece a contribuição da província sulina para a construção do patrimônio literário brasileiro. Portanto, o valor literário desses versos decorre justamente das condições adversas de produção e, principalmente do ineditismo da voz feminina, situada à margem, que se fez ouvir e inscreveu o seu registro demarcando o seu espaço na sociedade através da poesia que delineou o primeiro esboço de um sentimento de identidade e de nacionalidade.

A produção de poesia Maria Clemência teve continuidade com a publicação do poema *Saudosa expressão da pátria*, em 1847, no jornal *O rio-grandense*, na cidade de Rio Grande. O poema laudatório versava sobre o falecimento do príncipe herdeiro, de dois anos de idade. Nos cento e dois versos, a poetisa reitera a sua fidelidade para com a Monarquia ao externar seus sentimentos por ocasião da *sempre sentida morte de S. A. O Sr. D. Affonso*. Após lamentar o luto, a autora tenta confortar, através de uma espécie de prece melancólica, os imperiais progenitores, revelando nessa homenagem um espírito cristão que aceita os desígnios divinos, conforme pode ser percebido no fragmento:

Erguei, portanto, augustos imperantes,  
 Para o céu vossos olhos lacrimosos,  
 Onde, qual rutilante, luminosa  
 Estrela, lá vereis brilhar o filho,  
 Fruto precioso do mais fiel amor.  
 Fruto de bênção e de Deus se agradou!...

---

<sup>78</sup> SCHMIDT, 1999. op.cit.p. 113.

<sup>79</sup> MOREIRA, 2003, op. cit. P. 56-57.

Crede animai-vos!  
 Não, é não por castigo que Ele vos chama!  
 É sim, para melhor felicitar-vos:  
 A sábia providência não é cega!<sup>80</sup>

Maria Clemência Sampaio faleceu no ano de 1862, na cidade de Rio Grande. Sobre a sua produção literária encontram-se registros de apenas dois poemas em homenagem ao Imperador. Sobre seus versos, poucos pronunciaram-se e apenas alguns historiadores registraram a sua produção, como é o caso de Hilda Flores; já os inventariantes da produção literária sulina não fizeram menção a sua atuação como escritora. No entanto, atualmente a poesia de Maria Clemência foi vivificada através dos estudos de Maria Eunice Moreira e Rita Terezinha Schmidth<sup>81</sup>.

O jornal *O comercial*<sup>82</sup>, de Rio Grande, na ocasião do necrológio da autora, chamou a atenção para as qualidades morais dela, principalmente pelo fato de, mesmo na condição de mulher solteira, ter adotado e criado várias crianças, além de ter dado alforria aos seus escravos. Nas homenagens que são destinadas à Maria Clemência são ressaltadas as atitudes filantrópicas. No entanto, os méritos intelectuais da autora são lembrados como aspecto secundário, inferindo-se desse procedimento uma postura que reiterava o papel patriarcal da sociedade da época que atribuía à mulher, prioritariamente, a função da maternidade. Outro fator que deve ser observado, ao ser dada escassa relevância à capacidade cultural de uma representante do sexo feminino no século passado, diz respeito a pouca importância destinada ao patrimônio cultural, ocorrido, principalmente, em função do alto índice de analfabetismo.

Somando-se essas condições pouco favoráveis para a produção cultural ao fato de ser a poesia aúlica o marco referencial do início da produção sulina, cria-se um impasse para a aceitação dessa referência como marco inaugural da literatura e da

<sup>80</sup> *O rio-grandense*. Rio Grande, 17.01.1847.

<sup>81</sup> SCHMIDTH, Rita Terezinha. "Maria Clemência Sampaio" IN: MUZART, Zaihidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 110-118.

MOREIRA, Maria Eunice.(org.) *Maria Clemência Sampaio. Vozes do Sul*. Florianópolis: Ed. Das mulheres, 2003.

<sup>82</sup> Necrológio. *O Comercial*. Rio Grande, 08 fev. 1862.

identidade sul-rio-grandense. Nessa acepção, a poesia áulica tende a ser relegada por exercer, aos olhos dos estudiosos, um papel que, no futuro, passou a constranger os cultores da idéia da braveza do homem do sul. Segundo Brito Broca<sup>83</sup>, esses primeiros versos da literatura brasileira eram produzidos, muitas vezes, sob encomenda, para serem recitados em jantares de aniversários, casamentos e nas festas em homenagem a figuras ilustres ou a políticos.

Os escritos tenderiam a desaparecer pelo fato de não existir uma imprensa que os divulgassem. Porém, alguns registros dessas produções foram preservados e apenas alguns estudiosos da literatura fizeram alusão às composições, referindo-se a elas como apenas registro histórico.

A literatura, principalmente a poesia no Brasil, ainda no início do século XIX, exercia uma espécie de papel de ornamento social. Portanto, se considerarmos a função das produções poéticas dessa época, não teria sentido a cobrança de um grande poema épico sobre a história dos habitantes do sul. Partindo-se de tal perspectiva, a exigência dos historiadores também não considerou o fato de que naquele período os homens estavam mais preocupados com questões políticas, sendo a produção literária relegada a um plano inferior, revelando, uma espécie de desprestígio das letras por parte dos homens guerreiros.

Em 1826, três anos após a publicação do livro de Maria Clemência, outra rio-grandense, Delfina Benigna da Cunha apresentou-se ao Imperador D. Pedro I, no Rio de Janeiro e declamou um soneto suplicante que lhe valeu uma pensão. Na acepção de Donald Schüller, esse expediente teria reforçado a idéia de degradação da poesia à *condição de instrumento*<sup>84</sup>. Portanto, mais uma vez, a marca do tom de submissão e de pragmatismo passou a ser impressa nas incursões realizadas no campo da literatura. O tom laudatório fez-se presente em grande parte dos cento e sessenta poemas de

---

<sup>83</sup> BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: Vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/ EC, 1979. p.77.

<sup>84</sup> SCHÜLER, Donald. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 59

*Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*<sup>85</sup>. Nessa sua primeira obra, Delfina desenvolveu diferentes formas poéticas, como a epístola, a glosa, a quadra e a lírica dentre outras. Seguindo essa mesma orientação, Delfina publicou outro livro denominado *Coleção de várias poesias dedicadas à Imperatriz-viúva*<sup>86</sup>.

Ao fazer uso da súplica, sob a forma de verso, Delfina aproximou-se da declamação feita ao sabor do improviso, porém, para dar uma forma mais elaborada à composição, adotou uma mesma metrficação ao compor versos decassílabos. Esse procedimento denunciou um desejo de adesão aos preceitos de uma estética clássica dos poetas do século XVI como, por exemplo, Luís de Camões em *Os Lusíadas*, em que são eleitos os versos de dez sílabas como esquema rítmico preferido. Ao adotar essa estratégia de composição, a escritora pretendia manter o vínculo com a tradição cultural, numa tentativa de busca de sintonia e de integração mais ampla com a cultura letrada.

A poesia de Delfina foi marcada pela auto-referencialidade e pelo tom autocomiserativo em que uma figura sentindo-se desvalida e desamparada recorre à autoridade maior e roga auxílio. Para lograr resultados, elogia Dom Pedro, comparando-o a um *nume*, isto é, uma divindade mitológica, ou um gênio dotado de inspiração divina. A forma que escolhe para abrigar o conteúdo de versos é o clássico soneto marcado pelo uso de rimas externas consoantes, distribuídas de forma interpolada e emparelhada, conforme a citação abaixo revela:

---

<sup>85</sup>Em relação a essa obra, foram encontrados dois exemplares no acervo de obras raras da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. As publicações foram ambas editadas em 1838, por tipografias diferentes, bem como apresentam paginação e diagramação diferenciadas: a saber: CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Rio de Janeiro: J. Velleneuve, 1838. 156p. e CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Rio de Janeiro: Typografia Austral, 1838. 159p. As duas edições foram cotejadas e quanto aos poemas não há alterações. A fim de estabelecer uma uniformidade, as citações dessa tese foram retiradas da edição da typografia J. Velleneuve.

<sup>86</sup> CUNHA, Delfina Benigna da. *Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz-viúva*. Rio de Janeiro: Typografia Laemmert, 1846.

A S. M. I. o Senhor D. Pedro I

Quem te fala, Senhor, quem te saúda  
 Não vê raiar de Febo a luz brilhante,  
 Dá-lhe pio agasalho um breve instante,  
 seu fado inimigo, bando fado muda:

A sustentar o peso assaz lhe ajuda  
 De uma vida, que à morte é semelhante,  
 Não chegue a ser aflita mendicante  
 Quem um tal protetor roga lhe acuda.

É por ti que eu espero ser contente,  
 E suponho, senhor, que não me iludo,  
 De tua alma a piedade está presente:

Que tenho em Pedro o grande um fort'escudo,  
 Creio, folgo, e afirmo afoitamente,  
 Que és pai, és benfeitor, és nume, és tudo.<sup>87</sup>

Delfina em função da sua situação física e social - cega e pobre - usou os versos como única forma de prover a subsistência. Ela empregava também outro expediente para a viabilização de seu trabalho: angariava assinaturas, até mesmo fora do Rio Grande do Sul, para viabilizar a publicação de exemplares<sup>88</sup>. A lista com o nome dos colaboradores vinha inserida ao final da publicação como uma forma de agradecimento. O tom de gratidão transpareceu em grande parte de seus versos que vêm marcados pela humildade e pela postura de agradecimento para com os que lhe foram generosos. Com o intuito de tornar claros os seus propósitos em relação à sua produção poética, desculpando-se pela suas limitações literárias ou para se fazer compreender, buscou a cumplicidade do leitor, através da comunicação que estabeleceu no intróito de seu livro. Esse era um recurso comum nos primeiros escritores que buscavam justificar as suas dificuldades para escrever, através da comunicação direta com os possíveis receptores e avaliadores dessa literatura. Dessa forma, já na introdução da própria obra, estabeleciam a *priori* uma expectativa para os leitores, a fim de eximirem-se de uma

---

<sup>87</sup> CUNHA, op. cit. p. 144.

<sup>88</sup> Cf. a respeito Guilhermino Cesar, op. cit. p. 99. Os livros da época eram impressos geralmente para os assinantes e protetores do autor, e as páginas finais eram dedicadas ao registro dos nomes dos que colaboravam financeiramente para viabilização da publicação do livro.

possível avaliação crítica desabonadora. Delfina lançou mão desse recurso na introdução de seu livro, *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*<sup>89</sup>:

Aos leitores

Não é a glória quem me convida a fazer a presente publicação: nem posso ter pretensões a louvores: a minha obra os não merece, disso tenho consciência. Qual será pois o motor da audácia com que ao público ofereço os meus versos? Leitores é a - necessidade! - A necessidade é o meu amor-próprio, eu nem mesmo posso ter outro. Filha do Rio Grande, aí, nos estragos gerais, eu padeci, e padeci muito: foi-me forçoso recolher ainda uma vez mais ao Rio de Janeiro: mas preciso viver! Tenho precisão de recursos, e eu peço recursos, oferecendo em troca o único trabalho de quem é capaz quem é cega desde o berço!

Este pensamento é o único que deveria estampar no frontispício desta obra, assim o fiz.<sup>90</sup>

A exaltação ao Imperador foi a nota mais significativa que se fez presente nos versos de Delfina, ao louvar o seu benfeitor D. Pedro I, através de uma declamação excessivamente adjetivada, em uma solenidade no Teatro da Província da Bahia, em 1837. Através de uma poesia comprometida, Delfina constrói o registro das solenidades públicas em que se faziam presentes autoridades e pessoas comuns representantes do povo. Nesses encontros, o espaço concedido a alguém que não tinha grande representatividade cultural ou política sinalizava uma intenção marcadamente ideológica: passar a idéia de que povo estava ao lado dos mandatários e que se fazia ouvir. Para Donaldo Schüller<sup>91</sup>, o elogio entusiástico não interpretou a personalidade do imperador, visto que apenas denunciou o servilismo da escritora, através de versos marcados pela ênfase retórica:

Retumba o bronze, precursor ridente  
Do dia festival, troa nos ares,

---

<sup>89</sup> CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Rio de Janeiro: Typografia Austral, 1838.

<sup>90</sup> Id.p. 4

<sup>91</sup> SCHÜLER, op. cit. p.59.

flutuando o pendão auri-virente,  
 Ledos vivos se escutam a milhares:  
 Tu és ó Pedro, nossa glória ingente,  
 Em nossos corações já tens altares,  
 Incenso puro com a mão liberta  
 A Bahia feliz hoje te oferta

Prospera e brilha, ó astro brasileiro,  
 Sempre isento do mal, do crime isento,  
 Do vastíssimo império do cruzeiro  
 Tu farás o completo luzimento;  
 Respeite o nome teu o mundo inteiro,  
 Toma posse, Senhor, do régio assento  
 E aceita do brasil que não recua  
 Um cetro puro e nítida coroa.

(...)<sup>92</sup>.

Contemporânea dos embates da Revolução Farroupilha, Delfina posicionou-se na contramão da maior parte dos habitantes do Rio Grande do Sul que foram simpáticos aos ideais da contenda farrapa. Como uma prática corrente no Estado, em períodos de conflitos, criaram-se dois grupos em torno da defesa de ideais: os farroupilhas e os imperiais. Delfina juntamente com Ana Eurídice Eufrosina de Barandas e Maria Josefa da Fontoura integraram o grupo imperial que fazia oposição aos farroupilhas, sendo o último composto apenas por homens, dentre os quais se destacaram Pedro Boticário, Sebastião Xavier Amaral, João Machado da Silveira, Antônio Vicente, Francisco Pinto da Fontoura. Esses nomes faziam parte de *O povo*, órgão oficial dos farrapos que veiculava poemas em prol da revolução.

Apesar de historicamente, no rio Grande do Sul, a temática da guerra apresentar uma estreita ligação com as produções literárias, porque caracteriza uma situação extrema, por excelência, constituindo-se o conflito em mote e o contendores em heróis ou vilões que aguçavam a imaginação e a criação, a Revolução dos Farrapos não despertou simpatia em Delfina. Declaradamente em sua poesia ela demonstrou aversão ao chefe revolucionário Bento Gonçalves da Silva. Na acepção de Donaldo

---

<sup>92</sup> CUNHA, op. cit. p.144.

Schüler<sup>93</sup>, a escritora não teria entendido a complexidade do conflito, originando daí a sua fúria em relação ao incidente. Impelida a asilar-se no Rio de Janeiro, em função das suas posições em relação à guerra, ela não economizou críticas aos revolucionários, sobretudo a Bento Gonçalves a quem declarava todo seu ódio numa espécie de desabafo movido pelo ardor da indignação. A poesia, nesse sentido, constituiu-se em suporte escolhido para a manifestação do descontentamento e da posição política assumida:

#### Soneto

Escrito por ocasião da revolução na província do Rio Grande do Sul, quando o partido Legal pretendeu sufocá-la em fevereiro de 1836.

Nos antros infernais raivosos expira  
O monstro da feroz democracia,  
Exulta triunfante a Monarquia  
Enquanto a turva fúria a cauda estira.

Ao pé da sacia, da fumante Pira,  
Se desfazem os raios d'anarquia,  
E do traidor enorme ,a rebeldia  
Nos peitos dos mortais só ódio inspira.

O que é vão por si mesmo se aniquila,  
Floresce a causa da legalidade  
E se arroja no abismo o novo Scylla

Existirá sem quebra a majestade  
Todos sabem, ninguém jamais vacila  
Que não há entre os homens igualdade<sup>94</sup>.

A maldição contra Bento Gonçalves e seus adeptos, acusados de anarquistas, segundo o crítico Donaldo Schüler<sup>95</sup>, *não mostra mais do que os sentimentos de uma mulher enfurecida*. A expressão da posição contrária aos ideais farroupilhas marca um

---

<sup>93</sup> SCHÜLER, op. cit. p. 60.

<sup>94</sup> CUNHA, op. cit. p. 139.

<sup>95</sup> SCHÜLER, op. cit. p. 60.

posicionamento que, ante os horrores da guerra, mostrou-se firme e decidido. No entanto, se a ideologia que o sustenta não corresponde ou não convém aos interesses de quem lê a produção poética, ou se há indicativos de que o tratamento do tema não foi adequado, ou se a autora não soube compreender a complexidade do conflito, essas não são razões convincentes para reduzir a poesia aos desequilíbrios emocionais femininos.

A poesia de Delfina foi politicamente comprometida devido ao tom combativo de seus versos que davam expressão à polarização maniqueísta entre a figura do imperador e Bento Gonçalves. De certa forma, a abordagem da temática da guerra na poesia da autora revelou uma tendência das produções literárias inaugurais, colocando a literatura a serviço de propósitos políticos ou da divulgação de certos ideais previamente determinados:

Quadra

Maldição te seja dada  
Bento infeliz, desvairado,  
No Brasil, e em toda a parte  
Será teu nome odiado<sup>96</sup>.

Quanto à situação que motivou a guerra, Delfina não tocou e também não mencionou a posição econômica, política e cultural do Rio Grande do sul, principalmente ao que respeitava ao isolamento do Estado em relação ao restante país. Contudo, o posicionamento da escritora pode ser atribuído ao fato de ela ser natural do litoral, São José do Norte, região em que os rebeldes não tiveram apoio, com exceção de Pelotas, um próspero centro de charqueadas. Por outra parte, os farrapos foram repelidos da capital da província, Porto Alegre, que se mostrou leal ao Império até o término do conflito. Portanto, o posicionamento de Delfina, em relação à adesão às idéias imperialistas, não era uma postura isolada. A revolta da escritora evidenciou-se neste soneto:

Da tua punição eis o momento;  
Acaba, ó monstro, em sanguinosa guerra,  
Debalde buscas impinada serra,

---

<sup>96</sup> CUNHA, op. cit. p. 141.

Já não há para ti no mundo assento.

Vai com as águas lutar sempre sedento  
 Cevando o abutre que tenaz se aferra,  
 E deixa em paz a ensangüentada terra  
 Que tornaste em penoso monumento.

No báratro, profundo vai nefando  
 Monstro, só de ambição embriagado,  
 A Plutão disputar o horrível mando.

Morte a teu crime igual não deu-te o fado,  
 Jove a nossa desgraça terminando  
 Quer que sejas, ó ímpio, fulminado<sup>97</sup>.

Por ser defensora do império e não crer ou desconhecer a possibilidade de que a guerra poderia trazer os propalados benefícios de poder de decisão através do sistema federativo ao Estado, Delfina passou a considerar Bento uma espécie de monstro que espalhava sangue e morte com o intuito deliberado de autopromoção. Porém, apesar de a crítica considerar o posicionamento passional da escritora, torna-se possível inferir, em sua poesia, a indicação de uma falta de unidade na província evidenciada por três grupos nítidos e com interesses próprios, que fizeram parte da revolução Farroupilha, quais sejam: os descendentes dos açorianos fixados no litoral, os alemães e seus filhos estabelecidos nas margens dos efluentes do Guaíba e os criadores de gado que estabeleceram aliança com os pelotenses<sup>98</sup>.

A repulsa de Delfina tornou-se ainda mais evidente quando denunciou todo o mal que, segundo sua ótica, Bento Gonçalves estava semeando nas famílias da região sul. Vale salientar que todo o ódio expressado em relação à figura de Bento Gonçalves, na poesia da escritora, revela mais uma rejeição ao derramamento de sangue provocado pela revolta intestina do que um posicionamento político mais organizado e atuante. A arma de Delfina era o verbo e através dele evocou uma postura que tendeu a se aproximar de uma repulsa à mortandade provocada pelos conflitos internos,

---

<sup>97</sup> Id. p. 140.

<sup>98</sup> MUZART, Zahidé Lupinacci. "Mulheres de faca na bota: escritoras e polícias no século XIX" . In: FLORES, Hilda. (org.) *RS cultura, história e literatura* Porto Alegre: Nova Dimensão. p. 13.

aderindo, dessa forma, à defesa de uma causa humanitária que transcendeu a questão partidária. Essa denúncia é reiterada na longa *Glosa*:

A ti que um punhal violento  
 Cravaste na pátria aflita,  
 A ti a quem sempre irrita  
 Da virtude o luzimento,  
 A ti que dás o tormento  
 dessas infernais moradas,  
 Que tens feito desgraçadas  
 A mil famílias de bem  
 Do alto Céu como a ninguém  
 Maldições te sejam dadas.

Recuse a terra ensopada  
 Em sangue por ti, perjuro,  
 Dar a esse corpo impuro  
 Uma obscura morada;  
 Toda a gente horrorizada  
 Nem ousará nomear-te,  
 Ficando infeliz dest'arte  
 Teu nome sem fama, e glória

E de execrável memória  
 No Brasil e em toda a parte.  
 (...) <sup>99</sup>

O caráter incipiente da obra de Delfina não fez com que a sua poesia se perdesse no tempo. Seu canto está redivivo, através dos versos sonoros de Stella Leonardos, premiada escritora fluminense. Em *Romanceiro de Delfina: Delfina Benigna da Cunha, a ceguinha*<sup>100</sup>, Stella, ao visitar os poemas da escritora do Rio Grande do Sul, empresta-lhes uma dimensão histórica. Ao tomar como referencial textos alheios, colocados em epígrafe ou amalgamados no próprio corpo do poema, a aludida autora empresta à obra um caráter polifônico. Sua poesia revela um discurso literário que se estrutura a partir de outros discursos, utilizando, assim, o processo de intertextualidade de uma forma pouco usual. No *Romanceiro*, após a intervenção de uma voz que narra

---

<sup>99</sup>CUNHA, op. cit. p. 145-146.

<sup>100</sup> LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Delfina: Delfina Benigna da Cunha, a ceguinha*. Porto Alegre: IEL/IGEL, 1994.

de maneira distanciada, são colocados em confronto as palavras de Bento Gonçalves e de Delfina. Nessa aproximação, surge a voz do oponente de Delfina, que em sua obra não se faz presente, sendo apenas condenado pelos seus posicionamentos políticos. Além disso, o confronto dos dois discursos, na poesia de Stella, possibilita ao leitor ter acesso, mesmo que imaginariamente, a opinião de Bento sobre as atitudes de Delfina. Assim, a um só tempo, o leitor compara as "verdades" da contenda e, principalmente, toma conhecimento do suposto julgamento do líder Farrroupilha sobre a poesia da escritora cega:

Dos anátemas da ceguinha contra Bento Gonçalves  
 E vislumbrando-a de perfil  
   esculpida contra o céu  
 incendiado de relâmpagos.  
   Apoiada num bastão,  
 de pé brande o braço da ira,  
   e o verso seu vocifera  
 tempestua e arde no âmbito:  
 “Chovam sobre ti os raios  
 da Divina providência

E seja a tua existência  
 passada em frios desmaios;  
 Nos mais cruentos ensaios  
 Sempre estejas engolfado.  
 Por querer do ímpio fado  
 todos os males te assaltem  
 té que os alentos te faltem  
 Bento infeliz, desvairado.”

E eis que um bom gaúcho ouvindo-a  
   fogoso empina o corcel  
 mais de espanto que temor.  
 O grande Bento sorri.  
   - Há que entender a mulher:  
 gratidão ao imperador<sup>101</sup>.

Na mesma linhagem de Delfina, uma outra escritora desse período Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, autora de *O ramalhete ou flores escolhidas no jardim da*

---

<sup>101</sup> Idem, ibidem p. 33

*imaginação*<sup>102</sup> e *Filósofa por amor*<sup>103</sup>, que também fez uso da temática da guerra como mote para a criação literária. Dessa vez, o homenageado foi também uma outra personalidade detentora de importância histórica por ter participado das guerras Cisplatinas, Manoel Marques de Souza<sup>104</sup>. Esse personagem teve uma atuação intensa nas revoltas do Estado. Na Guerra dos Farrapos, após o sítio de Porto Alegre, foi preso em Pelotas, quando esta cidade ficou sob o poder dos farroupilhas. Brigadeiro lutou contra Rosas em 1852, período em que esteve à frente do Ministério de Guerra, também lutou na guerra Paraguai.

Em homenagem ao Major, Ana Eurídice escreveu um soneto. Através do repertório de elogios presentes no poema, são exaltadas as qualidades do militar ao considerá-lo um herói da pátria, contrastando-o com a figura do oponente que, de modo maniqueísta, se assemelha a um monstro oriundo do inferno. Registra-se novamente o fato de a literatura servir de veículo escolhido para a divulgação desse ideário, principalmente, entre a comunidade letrada:

Exulta, ó cara Pátria, que em teu seio  
Tens invicto herói que defende  
Exulta! E vão temor de ti desprende  
Que nele vês o teu mais forte esteio

Já do anárquico monstro o aspecto feio  
Esconde ao seu fulgor, que a vista ofende!  
Ouvindo a sua voz, mais nada empreende,  
Torna ululando ao Orco, donde veio.  
(...)<sup>105</sup>

<sup>102</sup> BARANDAS, Ana Eurydice Eufrozina de. *O ramallete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*. Porto Alegre: TIP. Lopes, 1845.

<sup>103</sup> \_\_\_\_\_. *Filósofa por amor*. Porto Alegre: Tip. Isidoro, 1845. Esta obra apresenta crônicas, poemas e contos. O exemplar localizado na biblioteca pública da cidade de Rio Grande apresenta ausência das dez primeiras páginas.

<sup>104</sup> LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

<sup>105</sup> BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina de. *O ramallete*. Porto Alegre: Nova Dimensão/EDIPUC, 1990. p. 83.

Já nas duas últimas estrofes do soneto, em uníssono com a imagem do sujeito lírico, surgem, como num raio de luz, a *musa inspiradora* e o ser que ilumina ou salva a pátria ultrajada. Tal postura sugere que a orientação patriótica predomina como pressuposto ideológico, direcionando as primeiras manifestações literárias do sul a um desejo de integração ao poder hegemônico. A adesão a um âmbito mais abrangente excede a questão temática ao estender-se também à imitação das formas poemáticas, em especial ao ser adotado o soneto como modelo clássico de composição:

(...)  
De luz um raio a mente me esclarece,  
Contando, gentil Marques, teus louvores!  
Eis, ó Pátria, o Herói que te engrandece!

Coroam-no de da fama os resplendores:  
Tu, louros imortais a ele ofrece,  
Que a minha gratidão lhe ofrece flores.<sup>106</sup>

Apesar de ser cantada como o ideário da liberdade, a Revolução Farroupilha não deu ao Rio Grande do Sul a unidade política desejada. A extensa luta de dez anos, em que, muitas vezes, rio-grandenses combatiam rio-grandenses, acabou por gerar uma separação ainda maior. O distanciamento foi provocado por fatores culturais, interesses econômicos distintos como, por exemplo, a luta pela descentralização e as elevadas taxas de exportação para o charque sulino. Porém, num primeiro momento, os registros desse embate tenderam a considerar, com maior frequência, as vozes que lhe foram favoráveis. Com o distanciamento, surgiram outras leituras menos passionais, que interpretaram o levante do sul a partir de uma perspectiva tanto local como temporal mais distanciada, considerando-o apenas mais uma das muitas revoltas regionais ocorridas no Brasil. Porém, para os habitantes do Estado, a Guerra dos Farrapos foi algo mais que um simples levante regionalista, porque adquiriu uma espécie de

---

<sup>106</sup> Id. p. 83.

dimensão simbólica que conformou o imaginário e a identidade de grande parte dos habitantes do Rio Grande do Sul.

A Revolução Farroupilha ajudou a forjar no imaginário do povo sul-rio-grandense um sistema de idéias e imagens de representação coletiva, principalmente, no que respeita ao desejo de ser autônomo, visando a uma autonomia política e econômica com características próprias, que possibilitaria condições ao Rio Grande do Sul de assumir uma identidade diferenciada da que tem os demais estados. A guerra gerou uma espécie de sentimento que também contagiou os analistas da literatura, induzindo-os a acreditar que a matéria-prima para a produção cultural estava pronta, apenas cabendo aos escritores transportá-la para a forma literária. A partir da construção desse imaginário social, a identidade dos sulinos foi sendo definida e novos sentidos foram atribuídos às produções culturais dentre as quais merecendo destaque a produção literária.

Na linhagem do engajamento histórico, a guerra do Paraguai (1864-70) serviu de tema para uma outra escritora: Rita Barém de Mello, a Juriti. Segundo o crítico Donaldo Schüller<sup>107</sup>, essa escritora colocou-se num patamar mais elevado que Delfina Benigna, pois em determinados momentos esteve à altura do que de melhor se produziu, em poesia, no Brasil. Rita publicou seus primeiros versos *Lyra dos 15 anos*<sup>108</sup> na revista *O Guaíba*, editada em Porto Alegre (1856-1858), porém as poesias que aparecem em maior número, em estudos críticos, fazem parte da publicação *Sorrisos e prantos*<sup>109</sup>. Essa obra tem relevância destacada no panorama do romantismo brasileiro pelas possibilidades temáticas e formas de composição. Ignorada por mais de um século pela crítica mais reticente à representação feminina, seus versos não devem ser rotulados como lamentos sentimentais de uma mulher, uma vez que neles a emoção não se sobrepõe às injunções de ordem composicional.

---

<sup>107</sup> SCHÜLER, op. cit. p. 63.

<sup>108</sup> Academia Literária Feminina do RS. *50 anos de literatura - perfil das patronas*. Porto Alegre: 1993, Instituto Estadual do Livro.

<sup>109</sup> MELLO, Rita Barém de (Juriti). *Sorrisos e prantos*. Rio Grande: Echo do Sul, 1868.

Na visão de Guilhermino Cesar, Rita Barém *é uma voz suave e pura; ninguém a excedeu, até o aparecimento de Lôbo da Costa, em doçura, musicalidade e emoção*<sup>110</sup>. A partir das observações do crítico a respeito da poesia da autora, torna-se possível deduzir certo horizonte de expectativas da crítica: os adjetivos empregados para se referir à obra da escritora em questão têm uma conotação de fragilidade, capazes de por si só denunciarem uma postura esperada com relação a produção literária de uma mulher.

No entanto, a expectativa não se concretizou em sua plenitude, visto que em certos poemas como, por exemplo, “hino aos intrépidos voluntários da pátria”, escrito em 1865, revelou-se um eu poético marcado pelo tom do discurso contundente. No poema, os sentimentos do sujeito lírico revelam uma sintonia com a terra agredida, demonstrando toda a sua ira para com Solano Lopes, que teria ultrajado os símbolos nacionais. Sob o impacto emocional, abalado pela revolta, pode-se dizer que produção de Rita aproxima-se da obra de Delfina, principalmente, no que tange à defesa do ideário nacional. Porém, avança num patamar mais elevado, porque em vez de apenas recriminar e condenar o tirano, apresenta uma atuação mais politizada ao incitar o povo para a mobilização em defesa da pátria:

Brasileiros, a hora suprema  
Do castigo tremendo é chegada,  
Que o selvagem do prata enfim trema  
Ante os louros de nossa cruzada.

Que se curve submisso humilhado  
Esse louco que insulta a c'roa!  
À nação ver o símbolo ultrajado,  
nunca a honra de um povo se perdoa<sup>111</sup>.

No entanto, também fez da literatura "ornamento de salão" ao declamar, na ocasião da visita realizada por D. Pedro II à cidade de Rio Grande, em 16 de julho de 1865, o poema “Saudações a Sua Majestade, o Imperador”. Ao adotar esse

<sup>110</sup> CESAR, Guilhermino. *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 158.

<sup>111</sup> MELLO, op. cit. p. 191.

procedimento, Rita dá novamente à literatura o tom áulico, e o verbo literário passa a servir aos interesses do momento. Nesse sentido, a literatura deixou de voltar-se sobre si mesma e assumiu uma configuração estética associada ao enaltecimento da personalidade política, uma vez que a intenção era dar relevo à figura elogiada:

Senhor! Sede bem vindo! Reverente!  
 Cheio d'amor, d'orgulho, vos saúda  
                                   O sul agradecido  
 Por esse zelo vosso tão ardente,  
 Por essa proteção que nos escuda  
                                   De pai estremecido.

Amar-vos mais, Senhor, já não podia  
 Vosso povo do sul – era perfeita

                                  A sua adoração;

Mas hoje a par de muita idolatria,  
 O sul, que em vós seu ídolo respeita,  
                                   Se curva à gratidão

A América do Sul, imperiosa  
 Levanta a fronte esplêndida que alaga  
                                   Em ondas refulgentes  
 Da glória a Vossa chama luminosa,  
 Semeaste, Senhor, a ilustre plaga  
                                   De louros rescendentes.

(...)

O povo brasileiro que t'ufanas  
 De ter por defensor Pedro Segundo<sup>112</sup>.

No longo poema denominado “O soldado do Paraguai”, constituído de quatorze quadras, o sujeito lírico volta seu olhar para o passado e deixa de lado as figuras ilustres para se debruçar sobre os sentimentos dos soldados anônimos, homens do povo que, muitas vezes, sem alternativa para opção, são levados a lutar pela defesa de ideais que nem sempre correspondem aos seus. Na concepção de Donald Schüller<sup>113</sup>, esse é um poema definitivo, podendo ser aproximado aos grandes clássicos, por lembrarem, os versos iniciais, as palavras de Tersistes na *Ilíada*. A aproximação é feita

---

<sup>112</sup> Id. p. 198.

<sup>113</sup> SCHÜLER, op. cit. p. 63.

tomando-se, como referência, a queixa dos soldados comuns que derramam seu sangue para dar a glória àqueles que os comandam.

Causa certa estranheza a maneira como a intervenção sobre os combatentes foi feita, pois a voz dos que foram condenados ao silêncio eclode no poema. Já no primeiro verso da estrofe inicial, percebe-se o tom de inconformidade do sujeito lírico ao expressar de forma coloquial esse sentimento particular, mas que encarna também a inconformidade dos que sofreram com a guerra. Apresenta, de um lado, as vozes daqueles que, limitados a cumprir ordens, sacrificam suas vidas, enquanto outros se cobrem de glória, e, de outro a voz retórica e oficial dos que comandam a guerra e defendem interesses que nem sempre coincidem com os do povo. A partir da informalidade do verso inicial, surgem as outras vozes submersas, conforme reitera o eu poético:

Esta guerra não se acaba  
 Ai! De ti pobre soldado!  
 P'ra ti o pior bocado,  
 De glória o menor quinhão.

Nas partes oficiais  
 - seja dito de passagem -  
 Pois não te falta coragem  
 Para - especial - menção<sup>114</sup>.

Utilizando-se de uma construção poética rigorosa, em que segue um mesmo esquema métrico e uma mesma alternância de rimas para compor as quatorze estrofes em redondilha maior, a autora elaborou o longo poema com versos que se espraiam, como ondas rítmicas. O poema gradativamente vai adquirindo o tom de um manifesto que alterna vozes. A sucessão de pessoa dá-se da segunda até a sexta estrofe ao ser silenciado a voz do sujeito lírico, ainda muito colada à do poeta, para surgir a voz de uma outra *persona*: a dos soldados. Esses personagens postos em cena fazem eclodir tanto as vozes que falam de seus próprios sentimentos, bem como as que encarnam as dores coletivas provocadas pela guerra:

---

<sup>114</sup> MELLO, op. cit. p. 216.

Mas somo tantos os bravos,  
 Para falar a verdade,  
 Nós, braços da liberdade,  
 Soldados de coração.

Que prêmios se no-los dessem  
 De quantos mister seria?!  
 E teriam mais valia  
 Que as nossas feridas? Não!

Nesta lida sem descanso  
 Vou cantando a sorte dura.  
 Esta guerra quanto dura  
 A sorver sangue e dinheiro!

Canto: fumega, o churrasco.  
 Passam belas Argentinas,  
 É milhafre d'sterlinas  
 Aquele riso matreiro.

Mas eu c'o a minha morena  
 Em dia de soldo pago,  
 À viola bebo um trago  
 E a saudade assim mitigo.

Saudade sim! Pois não pungem  
 Nas horas de desalento  
 As garras desse tormento  
 Distante do lar amigo?<sup>115</sup>

A partir das duas vozes, o poema passa a revelar também duas classes antagônicas: a dos que ordenam e a dos que obedecem às ordens. Essa polarização revela os cobertos de glória e os sacrificados, que recebem em troca do sofrimento um soldo parco, em contraposição aos que enriquecem com o ouro inglês. Assim, o antagonismo cinde o discurso hegemônico, revelando a impossibilidade de conciliação entre as polaridades. Ao ser dada a palavra ao soldado, recupera-se a difícil realidade cotidiana dos que, costumeiramente, não encontram eco para as suas vozes, muitas vezes ofuscadas pela ênfase da retórica dos detentores do poder.

---

<sup>115</sup> Id.p. 217.

No universo simples dos soldados, as relações prazerosas normalmente são fortuitas e atraídas apenas pelo dinheiro pago às mulheres de riso matreiro. Nas estrofes iniciais, além de ser dada a voz aos soldados, abre-se também um espaço à reflexão do leitor, através da pontuação. As pausas marcadas pelas interrogações e pelas exclamações tornam-se um convite ao questionamento.

Nas estrofes subseqüentes, retorna a intervenção crítica presente no início do poema. O soldado não pode mais fugir, porque *soe a hora da luta*. É chegado o momento que ele deve se transformar em herói capaz de defender a sua pátria ultrajada, independentemente de seus sentimentos pessoais. Agora o soldado não encarna apenas as suas convicções, ao contrário, torna-se o representante dos ideais de uma coletividade que se sente ameaçada física e economicamente, conforme se depreende da voz do sujeito poético:

Mas soe a hora da luta,  
E o soldado que chorava,  
Mostrará na lide brava,  
Que o leão se faz herói!

Então nem pai, nem esposa,  
Nem filhos , nem mãe relembra,  
Só a vingança lhe lembra  
Que ofendida a pátria foi!

Corrientes ficou rica...  
Ouro inglês aqui é mato,  
Tem enchido tanto rato  
Que já temos ratões de ouro!

Lá na terra oriental  
Ouro fino é com terra:  
Viva a pátria! viva a guerra!  
Viva o brasileiro tesouro!

Tira o pobre os filhos tenros  
Uma fatia de pão  
Para ajudar a Nação  
A encher os bolsos de ... ouro<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Id.p. 218.

A voz do soldado, no poema, surge marcada pelo atravessamento de um outro ponto de vista que ressalta a bravura e o engrandecimento daqueles que em nome da defesa da pátria sufocaram os seus próprios sentimentos ou interesses. A fragilidade do soldado *que chorava* se transformará, através da luta, na soberania emblemática do leão transmutado em herói pela coragem e pelo poder. Desnuda-se, portanto, características aparentemente inconciliáveis: de um lado a fragilidade; de outro, o fulgor da coragem e a força dos soldados anônimos. Assim, dá-se uma nova dimensão ao aludido sofrimento provocado pela guerra, relativizando-o ou, até mesmo, justificando-o em nome da defesa da *ofendida pátria*.

O fato de a participação feminina ser muito reduzida no espaço público, no início do século XIX, fez com que os críticos, em diferentes momentos, vissem com estranheza o fato de uma mulher escrever versos capazes de expressar uma visão crítica da guerra. Nesse sentido, posicionou-se Donaldo Schüller<sup>117</sup> ao considerar surpreendente que um poema como o “Soldado do Paraguai” seja de autoria feminina. Saliencia o referido crítico que o *estereótipo da mulher meiga, alheia às lides do homem, ligada ao mundo só pelo coração, já se mostra falso em plena vigência do Romantismo*. A partir dessa observação, torna-se possível depreender uma forma de leitura que toma como critério os próprios postulados de uma estética literária, fazendo uma transposição do modelo literário para a figura do autor.

Vale ressaltar que um poema como “O soldado do Paraguai”, escrito por Rita Barém de Melo, constitui uma exceção ao que tange à forma de abordagem da temática da guerra. A prática reinante entre a maior parte das escritoras tende apenas à exaltação de personalidades, associando-as a adjetivos ou a uma imagem da região descrita, via de regra, descrita de maneira ufanista.

Como caudatária dessa tradição, nas primeiras décadas do século XX, inscreveu-se a jornalista e escritora Honorina Bittencourt, que após o matrimônio passou a adotar o pseudônimo de Norah Figueirôa. A visão que seus poemas

---

<sup>117</sup> SCHÜLER, op. cit. p. 65.

expressaram tendeu para a idealização de um passado glorioso, revelando uma visão repetida de forma acrítica, conforme reiteram seus versos:

Minha terra gaúcha, ó terra legendária!...  
Arde ao teu sol de fogo o sangue dos caudilhos!  
E trazes do passado a visão libertária  
Na bravura ancestral que endeusava os teus filhos!<sup>118</sup>

Numa época ainda dominada por escritores preocupados com a erudição, habituados a escrever versos com um vocabulário rebuscado e repleto de preciosismos típicos da poesia parnasiana, Norah foi além da temática voltada às questões políticas, abordadas por suas antecessoras, e adentra o campo estético ao eleger Olavo Bilac como o *mestre dos mestres*. Ela procura imitar o estilo de Bilac e, seguindo o modelo do renomado escritor, tentou glorificar a arte poética; a partir da postura adotada pela escritora, infere-se uma eleição do padrão do que se considerava modelo da melhor literatura brasileira.

A opção estética influenciou também a recepção crítica da produção literária, haja vista a interpretação de uma outra escritora, Alzira Freitas Tacques que se referiu à temática da poesia de Norah da seguinte maneira: *os mais difíceis como os mais triviais assuntos, no cadinho marfíneo da sua inspiração assumem cintilações do ouro mais puro, e como ouro se derramam em ambientes escolhidos, numa pulverização mirífica de raios cálidos de sol.*<sup>119</sup> Tanto na poesia como na crítica, a preocupação com o preciosismo da linguagem se fizeram presentes. Em tais circunstâncias, a crítica tornou-se uma paráfrase, uma reconstrução do poema, não chegando a exceder a construção antiga no que respeita à seleção vocabular, como pode ser observado no poema de Norah:

---

<sup>118</sup> BITTENCOURT, Honorina (Norah de Figueirôa). “Perfis de musas e de prosadores componentes da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul. In: *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros* ORG. Alzira Freitas Tacques. Porto Alegre: Thurmman, 1956. p. 48.

<sup>119</sup> Id. p. 49

Ó DEUSA RIMA, como te admiro,  
fiandeira astral de gazes e de rendas,  
na voluptuosidade do teu giro,  
não só pelo fulgor que nos desvendas  
mas por teu imprevisito de arco-íris,  
pela composição de cada célula  
- música feita para te expandires  
em teus revolteios de libélula.-

És a maravilhosa bailarina,  
e no teu gesto clássico traduzes  
um paraíso de emoção divina,  
um turbilhão de peregrinas luzes.

Inconsistente borbulhar de espumas,  
tu vens, num passo leve de minueto,  
intercalar tuas aladas plumas  
entre as quatorze gemas de um soneto.

Não morrerás, ó divina HELENA!  
Na fantasia que aos céus  
vem estender o teu vôo de falena  
nas asas policrômas dos teus véus!

E só terminará a tua dança  
nesse fulgor de cálida magia,  
no bailado da ÚLTIMA ESPERANÇA,  
pela morte do CISNE DA POESIA!<sup>120</sup>

A leitura do poema de Norah permite estabelecer uma relação de intertextualidade com o poema “Profissão de fé”, de Olavo Bilac. Em ambos os casos ocorrem uma espécie de tratado poético em que os autores declararam toda a sua preocupação com o rigor e com a forma. Nas duas obras, a palavra é definida como algo que não se identifica com a substância das coisas, com o conteúdo, mas com a forma, vestindo-a de forma *magnífica*, isto é, fazendo com que o enfoque de motivos diversos represente um puro exercício literário, ou seja, a busca permanente da forma pela forma simplesmente.

A aproximação entre a literatura e a expressão de ideais políticos tendeu a se manter ao longo dos tempos no Rio Grande do Sul. Na metade do século XX, período

---

<sup>120</sup> Id. p. 50

de maior atuação política da escritora Lila Ripoll, a preocupação estética nas suas obras, até então voltada para o simbolismo, cedeu espaço à defesa do ideário político. Orientados por essa perspectiva, os doze poemas publicados na Revista Horizonte<sup>121</sup> e mais tarde, em 1998 reunidos na *Obra completa*<sup>122</sup> passaram a exercer prioritariamente a função de divulgar o projeto do Partido Comunista que à época que ganhava expressão, principalmente na figura de Luiz Carlos Prestes. Nessa fase, seu trabalho passou a servir como forma de propagar temas pontuais relacionados ao ideário comunista e à formação de sua sustentação na área cultural.

O propósito de Lila Ripoll de dar orientação política à sua poesia ficou configurado no poema "A um poeta", em que o sujeito lírico explicita sua intenção poética e ao mesmo tempo condena os demais escritores por se emocionarem diante da natureza, priorizando-a como tema em lugar de abordar as questões sociais:

Porque as rosas morrem te sensibilizas.

Tens nervos tensos,  
Quando o vento geme nas vidraças frias.

(...)

Quando a chuva fina cobre o céu de cinza,  
porque as aves fogem procurando os ninhos,  
ficas comovido.

Tu que és tão sensível, porque te surpreendes?  
por que me interrogas,

se meus versos hoje mudam de sentido?<sup>123</sup>

No poema "Alvorada" é traçado um elogio a Luís Carlos Prestes, numa referência à data de seu nascimento, três de janeiro, e à grafia de seu nome num muro. Através dessa produção, Lila Ripoll colocou sua arte como porta-voz de divulgação do ideário de Prestes:

Olhei de novo na parede.

<sup>121</sup> Revista Horizonte circulou entre 1949 a 1956 em Porto Alegre, inicialmente sob a direção de Cyro Martins. Em torno dela gravitavam inúmeros intelectuais simpatizantes do Partido Comunista. Na segunda fase da revista, a partir de 1950, Lila Ripoll passou de colaboradora à diretora. Foi nessa fase que publicou seus poemas de teor político explícito, sob o título de *Primeiro de maio*.

<sup>122</sup> RIPOLL, Lila. *Obra completa* Porto Alegre: IEL/ Movimento, 1998. Poesia e prosa org. Maria Alice Campos Moreira.

<sup>123</sup> RIPOLL, Lila. *Novos poemas* Porto Alegre: Horizonte, 1951. p. 24.

Teu nome, quem traçaria?  
 (...) Cantando em meu coração.  
 Três de janeiro, Alvorada.  
 (...) Dois menininhos da rua  
 com olhares apreensivos  
 olham a mim e a parede,  
 onde leio comovida:  
 VIVA PRESTES,CAPITÃO!<sup>124</sup>

A relação entre a história, a literatura e o discurso dos analistas que procuram legitimá-la nem sempre está em sintonia. Mesmo que a historiografia e a crítica não constituam um gênero propriamente literário, são, por natureza, dependentes de uma certa literatura, cuja referência alimenta os seus discursos. A análise da literatura sulina que versou sobre os momentos inaugurais da produção literária do Estado dependia do olhar sobre as obras produzidas, no entanto o procedimento mais adotado foi o de ignorar esses textos, porque não correspondiam às inclinações ideológicas, ou aos paradigmas estéticos idealizados. Esse é um dado fundamental para a compreensão do percurso histórico dos inventários da produção literária rio-grandense, bem como para a valorização de certos escritores e obras. Desde as produções literárias incipientes, os analistas cobraram a definição de uma imagem que a literatura deveria *construir* para traduzir a identidade dos habitantes do Rio Grande do Sul.

No entanto, como as obras literárias produzidas, em sua maior parte, por mulheres, não corresponderam a esse ideal, os primeiros inventariantes da literatura do Estado, preferiram ignorar o que havia sido escrito. Assim, consolidou-se uma forma de interpretação da literatura que parte de uma visão idealizada do passado, que procura "inventar" uma outra origem. Nesse sentido, a historiografia literária passou a ser também uma espécie de "produção ficcional" que, durante muito tempo, se sobrepôs à criação literária. Com base nesse ideal, as obras passaram a ser interpretadas, levando-se em consideração, prioritariamente, os critérios extra literários, especialmente, os ideológicos. Por conseguinte, os estudos revelaram uma interpretação do fenômeno literário que se voltou mais para os autores das obras em

---

<sup>124</sup> RIPOLL, lilá. *Obra completa*. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1998.

detrimento de uma concepção do fenômeno literário como artefato de linguagem ou como um produto cultural desenvolvido em certas condições e em determinados contextos.

Com base em tais constatações, torna-se possível inferir um comportamento assumido pelos estudiosos que assinalou de forma indelével o peso ideológico que marcou as histórias da literatura, bem como as análises críticas acerca da produção sulina. Os estudiosos da literatura do Rio Grande do Sul, em especial da que foi produzida no início do século XIX, costumavam cobrar dela um papel de porta-voz, encarnando os anseios e as necessidades de afirmação de um perfil do Estado. Ao priorizarem uma concepção de literatura como molde de uma identidade previamente orientada, os analistas relegaram a um plano secundário a capacidade que a mesma tinha de atuar sobre os leitores, visto que a "enquadraram" em épocas fechadas, ignorando o acompanhamento da trajetória das obras em diferentes contextos e momentos da história. Tal postura pode ser atribuída ao fato de, naquele período, a função da arte e a existência do artista não estarem ainda sistematicamente problematizadas. Nessa fase, para o leitor, ainda ocorria uma espécie de comunhão natural entre o poeta e o que ele expressava através de sua subjetividade e a visão de mundo, presentes nas obras literárias.

Além dessas questões arroladas, a literatura sul-rio-grandense tendeu a ser resultado de uma síntese emancipatória que procurava unir pólos antagônicos. De um lado, a tendência à representação da realidade, seguindo um modelo comum às literaturas transplantadas, cujo processo de identidade perpassou as noções de independência, originalidade e representatividade, principalmente na fase de implantação. De outro, buscou uma expressão estética própria, construída enquanto discurso que se dobrava não sobre si mesmo, mas como tradução das tendências ideológicas.

O fato de no Rio Grande do Sul, já nas primeiras produções literárias, ter ocorrido uma opção pela poesia lírica com teor político, em detrimento da epopéia, demonstrou uma intenção, da parte das escritoras, de inserirem-se num programa

estético mais amplo. Assim, a adoção do gênero lírico revelou a escolha por uma forma reinante na época, denunciando implicitamente um desejo dos escritores de se inserirem em um sistema mais abrangente, a partir de uma espécie de adesão aos preceitos estéticos da época. Nesse sentido, a própria produção desenvolveu expectativas tanto para o fazer do texto como para a sua recepção, respondendo ambos os modos a um certo horizonte possível, determinado pelo seu tempo e contexto. Porém, quanto à recepção, a expectativa, em grande parte, não foi correspondida, visto que o produto literário não atendia aos anseios, convicções e interesses dos críticos.

Em relação à poesia, é possível perceber, nas apreciações da crítica, um conjunto de exigências, ainda que, em muitos casos, contraditórias e incoerentes, mas que funcionava implicitamente como um sistema de normas literárias, a orientar o julgamento das obras. Esse sistema constituía-se por movimentos contrários, de apropriação por um lado e de recusas, por outro. Em outras palavras, a crítica sulina analisou a produção lírica das mulheres pela negação, ao afirmarem, prioritariamente, o que essa poesia não era ou que não tinha. É a partir da observação dessa relação dinâmica que medeia a produção poética e as leituras dos analistas, orientadas por conjunto de preceitos estéticos e ideológicos, que se pôde recuperar o horizonte de expectativas no qual se deu a recepção da poesia da fase inaugural, escrita pelas mulheres do Rio Grande do Sul.

### 3 O (UNI)VERSO LÍRICO FEMININO: O EU COMO MATÉRIA POÉTICA

*Sei que existo na noite metafísica.  
Sou um poeta real. Um fruto, estranho  
Na corrente nebulosa. Fruto palpável.  
Fruto humano. Com olhos  
de olhar estrelas.*

Lila Ripoll

#### 3.1 A manifestação do lirismo e a subjetividade

A poesia lírica surgiu como uma forma de dar expressão à representação da instabilidade interior, provocada por fatores externos, constituindo-se em resposta a uma experiência. Não se trata de uma experiência fora da história, porque o poema estabelece uma íntima associação entre trabalho e linguagem. Através da expressão do lirismo, dá-se um rompimento com as formas convencionais de perceber e de julgar o mundo, permitindo, ao leitor, uma visão ampliada que permite descobrir novos aspectos da realidade.

Uma das marcas mais visíveis do lirismo, presente na poesia, é a enunciação em primeira pessoa, criando-se geralmente, a impressão de que o sujeito que fala é real, e não criação fictícia do autor. Porém, o que, numa primeira leitura, parece banal, costuma encobrir intrincados problemas, quando a poesia é escrita por um sujeito feminino. Nesse caso, a questão da enunciação em primeira pessoa adquire uma dupla dimensão porque tanto a lírica quanto a escritura de autoria de mulheres sempre foram vistas como expressões de uma subjetividade menos importante no espaço da cultura. Em consequência desse rótulo, tornaram-se marginalizadas nos espaços dos discursos do conhecimento formal.

A idéia de que a natureza das mulheres as reserva ao silêncio e à obscuridade está profundamente arraigada em nossa cultura, principalmente no início do século XIX. Restritas, nesse período, ao espaço privado ou quando muito servindo de adorno nos salões mundanos, as mulheres permaneceram durante muito tempo excluídas do direito à palavra, nos âmbitos sociais e culturais. Como decorrência dessa postura, convencionou-se, mais tarde, catalogar a produção literária das mulheres como sendo marcada pela tagarelice sentimental e confessional, em que a esfera da perspectiva subjetiva, tradicionalmente codificada como pertencente ao sexo feminino, foi sistematicamente desvalorizada por essa mesma razão, além de ser acrescida de outras marcas negativas. Curiosamente, é também pelo silêncio que esses mesmos sujeitos se tornam caracterizados: historicamente, as mulheres quase sempre foram mantidas caladas ou falando num outro tom, produzindo rumores estranhos, restritos aos bastidores da oficialidade.

De modo ambivalente, o texto produzido pelas mulheres traz a marca do excesso e da ausência: tagarelas, elas falam por falar, mas subitamente se calam, no silêncio do que não se diz ou não poderá ser ousado dizer. A partir dessas contradições e limitações impostas, a escritura feminina ingressa num território muito peculiar e familiar: a territorialidade da afetividade, revelando, pois, uma escrita não dos grandes feitos ou efeitos. Distante do discurso histórico, esse tipo de texto também tendeu a afastar-se da epicidade, dos magníficos acontecimentos ou dos engajamentos tradicionalistas, no caso do Rio Grande do Sul, atendo-se muito mais à temática dos afetos, dos amores, das dores, das alegrias e das perdas.

Marcada pelas antinomias sociais, a literatura produzida pelas mulheres já chega ao leitor com marcas negativas pré-estabelecidas. Logo, praticamente impossibilitadas de reconhecerem-se e serem reconhecidas numa tradição literária, as escritoras, especialmente as do século XIX, necessitaram lutar contra incertezas e discriminações atinentes ao papel de autoras. Em função das limitações impostas pelas imagens criadas por esse mesmo discurso que destinava às representantes do sexo feminino o papel de musa ou quanto muito de criatura, elas foram sendo excluídas tanto da produção como dos registros canônicos.

Mas o que acontece quando essa mulher, até então objeto ou quanto muito representação temática, às vezes, estereotipada na literatura produzida pela cultura

patriarcal, resolve a começar falar, transformando-se objeto e sujeito de seu próprio discurso? Gradativamente revela-se uma dupla conquista: a da identidade e a da escritura. Porém, é aí que se esboça um outro problema: o da identidade da escritora enquanto sujeito histórico que tradicionalmente foi confundida com os objetos de sua criação, isto é, uma literatura de confessionalidade ou, ainda, no caso da produção sob forma de poesia, interpretada como extensão do eu-lírico. Essa incidência dá-se, principalmente, em função da enunciação em primeira pessoa, uma das marcas presentes na poesia lírica, criando-se, assim, a impressão de que o sujeito que fala é real e não construção de linguagem artisticamente elaborada. Assim, juntos poesia e lirismo - um carregando a forma e o outro, o conteúdo - seriam responsáveis pela construção do gênero lírico, contraposto à narrativa e ao drama, consoante as noções usuais da teoria da literatura. Sob tal perspectiva, atribuí-se à estrutura a potencialidade de conferir verossimilhança aos textos presididos pela narração; ao passo que na lírica o efeito do real seria facultado pelo confessionalismo. Tal recurso tende a induzir o leitor a acreditar ser esse *eu* a figura do escritor. É justamente esse traço que, numa primeira leitura, pode também levar ao afastamento de uma possibilidade de reflexão autônoma da lírica acerca da realidade.

Considerando esta ótica, vale lembrar as palavras de Regina Zilberman<sup>1</sup> em um artigo que aborda a problemática do leitor na poesia de Fernando Pessoa. A ensaísta ressalta, no referido trabalho, as razões pelas quais a lírica inclina-se a ser o gênero literário *mais avesso a uma reflexão sobre questões de leitura*, uma vez que, na poesia, o efeito do real seria resultado do confessionalismo. Para Zilberman, esse traço *torna o lirismo aparentemente alheio ao leitor*, uma vez que o poema daria vazão a um *desabafo sincero*, voltado a liberar sentimentos íntimos. A constatação feita encontra ressonância no fato de a poesia lírica não ser um discurso verificável sob o ponto de vista histórico e/ou científico, bem como, também, não é ensinamento moral ou dogma. Portanto, o sujeito comporia seus versos não para serem lidos ou comunicarem algo a alguém, nem para convencer o leitor daquilo que escreve.

---

<sup>1</sup> ZILBERMAN, Regina. Fernando Pessoa e o leitor ideal. **Letras**, Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Letras e Artes, n. 10 e 11. P. 7-20, jan./jun.-jul./dez. 1995.

Quando a poesia é produzida por mulheres essa questão ganha outros contornos, porque, sob o aspecto da formação da identidade e da questão do gênero, elas têm sido definidas em oposição às qualidades masculinas. Aos homens é dada uma posição privilegiada na condição de sujeito soberano no que respeita às construções culturais definidoras do ser masculino e do ser feminino. As oscilações desse dualismo perpassam um longo período de representação e reflexão inseridas numa tradição humanista-empirista da filosofia. Quando se aborda a polêmica da especificidade da escrita feminina, não há como fugir da comparação, da questão das dualidades, das dicotomias e das oposições entre os sexos. Afinal, a cultura condicionou a definição do feminino em contraposição, negação ou falta do falo, do ser masculino. Assim, incide-se no risco de se mergulhar num raciocínio antinômico, comumente reforçador dos sacralizados ideais de completude da totalidade, originada pela fusão masculino e feminino.

Segundo Rita Schmidt<sup>2</sup>, é na área da literatura que tais concepções discriminatórias se cristalizam como grande força imaginativa e persuasiva. Segundo a tradição, o masculino é a cabeça, a razão, o intelecto, o inteligível, a atividade, a cultura. Em contraposição, o feminino é o coração, o sentimento, a intuição, a sensibilidade, a passividade, o pathos, a natureza ou, ainda em última instância, segundo reza a tradição cristã, a complementação do masculino. Como decorrência da definição do que é ser feminino, do ponto de vista da tradição cultural, a definição da poesia lírica e da identidade da mulher tendem a se aproximar, principalmente, no que respeita à questão da emoção ou do pathos. Quando se pensa na escrita produzida pela mulher, comumente vem à tona a idéia de uma construção discursiva que obedece a uma lógica contrária à masculina, ou seja, é portadora de uma outra configuração. Esse formato diferenciado costuma ser definido como sendo o de uma escrita barroca<sup>3</sup> ou como *um modo de escrever nostálgico que antecede o tempo da linguagem*, conforme determina Béatrice Didier<sup>4</sup>.

Porém, o texto lírico, apesar da aparência de um discurso unipessoal, não revela em sua essência somente as expressões de motivações individuais,

<sup>2</sup> Schmidt, Rita. "Mulher e literatura". In: *Mulher em prosa e verso*. Schüler, Donald et al. Porto Alegre:

<sup>3</sup> BUCCI-GLUKSMANN, Cristhine. *La raison baroque: de Baudelaire a benjamin*. Paris: Galilée, 1984.

<sup>4</sup> DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, PUF, 1981.

conforme assevera Adorno em sua conferência sobre *Lírica e sociedade*<sup>5</sup>. Tais motivações tornam-se verdadeiramente artísticas, quando, graças à especificidade de sua forma estética, adquirem participação no âmbito universal. Concomitantemente a essa possibilidade, segundo a acepção do filósofo frankfurtiano, a lírica pode viabilizar ao receptor, através da enunciação em primeira pessoa, uma identificação imediata, com a expressão das emoções de um sujeito poético que se coloca como uma espécie de filtro que capta os sentimentos da humanidade. Considerando tal aspecto, torna-se possível inferir que a forma de enunciação da lírica na primeira pessoa do singular suscita uma diversidade de interpretações, dada a ambigüidade criada pelos efeitos de sentido da construção literária.

A problemática da forma de enunciação presente na lírica constitui-se numa dicotomia. Num primeiro momento, ela tende a afastar o leitor pela simples crença na identificação entre sujeito poético e a figura do escritor. No entanto, esse mesmo expediente poderá fazer com que, pela *disposição anímica*, o estado de espírito, o receptor se identifique com o eu presente no poema. Conforme enfatiza Emil Staiger<sup>6</sup>, *o leitor de poesia lírica não se coloca à distância. Não é possível tomar-se posição contrária ao elemento lírico de uma poesia*. Para o referido teórico, o texto lírico é capaz de provocar no leitor dois tipos de sentimentos antagônicos: indiferença ou comoção. A indiferença faz com que o leitor recuse a proximidade provocada pela enunciação, por julgar ser esse "eu" um outro que não tem qualquer relação ou identificação com ele (leitor).

Quanto à emoção dá-se em função de o leitor estabelecer uma espécie de sintonia, de proximidade e de identificação, colocando-se em relação ao eu-lírico *em idêntica posição interior*, ou *disposição anímica*. Valendo-se duplamente dessa ambigüidade, a poesia escrita pelas mulheres força a abertura de um espaço dialógico, capaz de revelar tensões e contrastes. Através do rompimento da invisibilidade e do silêncio do sujeito feminino, até então objeto da escritura, abre-se um canal de comunicação e dá-se início ao processo em que as produções poéticas de autoria feminina passam a coexistir com as representações simbólicas consagradas pelo ponto de vista masculino.

---

5 Theodor Adorno. "Lírica e sociedade". In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.p. 201.

Desafiando e transgredindo os padrões culturais, as escritoras do Rio Grande do Sul, em especial as pioneiras pertencentes ao século XIX, legaram uma produção em forma de verso. A poesia lírica realizada por mulheres do Estado não fugiu à tendência da hipertrofia do eu e revela uma autoria discursiva capaz de afirmar e/ou representar determinadas realidades ausentes ou falseadas no espelho da cultura.

Embora, nos primórdios da produção literária, as autoras tenham escrito uma poesia mais engajada sob o ponto de vista político, nesse mesmo período, também é significativa a existência de poemas com temática centrada em um intimismo que extravasa sentimentalismos. Em tais obras, inicialmente, não se verificou uma abdicação do papel central da enunciação, através do distanciamento e do trabalho com a linguagem. Este procedimento foi resultado da forma com que o sujeito lírico se colocou no texto e evocou as suas experiências pessoais como origem do enunciado, criando, assim, a disseminação ou a propagação da univocalidade autoral. Essa poesia originou-se, muitas vezes, como possibilidade de auto-interpretação das escritoras em lugar da figuração das questões mais universais ou do canto dos destinos de um povo. É uma poesia sentimental, psicológica, mas que também visa à investigação sobre o estar mundo.

O desejo de enraizar a poesia na experiência vivida aproximou as autoras sulinas, do início do século XIX, aos românticos, que almejavam a fusão da experiência vivida com a arte, daí elas produzirem obras abertamente confessionais, elegendo a reprodução de uma visão subjetiva da realidade.

Para Regina Zilberman, com o advento da modernidade, a propagação desse mito se intensificou: a partir do Romantismo, o artista se apresenta como *gênio inspirado, criador individualista e solitário*, incompreendido pela sociedade. Ele passa, então, a investir no gênero que *difunde e consolida a imagem buscada*. Segundo o estudo da ensaísta, assim ocorre a expansão do lirismo, por intermédio do qual surgem em cena *as manifestações mais revolucionárias da modernidade*. Estas viriam a contaminar *no século XX obras tendentes à vanguarda, que cultivam o isolacionismo e a marginalidade até o esgotamento*. Norteadas por tal perspectiva, as obras literárias dariam vazão a uma espécie de desabafo sincero, voltado a

liberar sentimentos íntimos, que se mostram impossibilitados de serem externados numa sociedade reificada. Nesse sentido, reflexo, expressão, testemunho e termos similares vinculam o texto literário, principalmente a lírica, apesar de pessoal, ao coletivo e ao social para aquém e além de suas páginas.

A temática das primeiras poesias escritas por mulheres no Estado está centrada no sujeito, como objeto de seu próprio discurso. Assim, a produção incipiente colocou-se na fronteira entre um relato verídico, referencial dos fatos acontecidos e a representação artística, dada através da linguagem. Na fase inicial da produção do Rio Grande do Sul, pela poesia não evidenciar um tratamento formal mais apurado, as obras tenderam a traduzir as impressões ou reações do artista diante da realidade. Mediante a impossibilidade de inserção na esfera do outro, a produção lírica feminina, gerada pela contemplação emotiva, toma como referencial valores que se pautam pelos conceitos de uma sociedade patriarcal. Nesse contexto, ora são privilegiados, ora negados os padrões sociais como a castidade, a submissão à autoridade do homem, a discricção, a ingenuidade. A poesia escrita, nessa fase, revelou mais uma espécie de adesão a tais preceitos morais ou uma submissão ao modelo de mulher delineado pela sociedade sulina em meados do século XIX. Mas também, ainda que de forma tímida, em alguns casos, buscou subverter os padrões de comportamentos impostos.

Por adotar uma perspectiva semelhante, vale lembrar o ensaio, de Zahidé Lupinacci Muzart, sobre a atuação das mulheres no âmbito da poesia e da política no século XIX. No referido estudo, a ensaísta chamou a atenção para a existência de uma visão *choramingas, uma literatura na qual dominava um romantismo desbragado e mal compreendido*<sup>7</sup>. A respeito do mal compreendido, a autora salientou as amarras da educação patriarcal que faziam com que as mulheres não chegassem à compreensão do movimento romântico no que ele *tinha de revoltado e de livre*.

---

7 MUZART, Zahidé, Lupinacci. “Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX”. In: RS cultura história e literatura. Porto Alegre: Nova dimensão, 1996. p. 21.

### 3.2 A expressão do sujeito e a matéria poética

Não destoando da possibilidade que era destinada à participação feminina, Delfina Benigna da Cunha surgiu no cenário da produção poética do sul com uma obra que revelou uma visceral identificação entre o seu canto e a sua vida. Ao examinarem a poesia dessa autora, os historiadores da literatura a elegeram como a pioneira na produção de livro no Estado, por ter publicado em 1834 uma coletânea de versos intitulada *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. No entanto, esse dado quando cotejado com as duas edições, impressas por diferentes tipografias, disponíveis dessa obra na Biblioteca Nacional não corresponde à verdade quanto à data de publicação, pois os exemplares existentes são datados de 1838. Quanto ao teor de sua obra, de um modo geral, a crítica especializada tem estabelecido *a priori* que seus poemas traduzem uma espécie de lamentação constante oriunda de sua cegueira precoce. Na acepção de Guilhermino Cesar<sup>8</sup> é *a musa da desgraça que a inspira*. No entanto, contraditoriamente, alguns historiadores da literatura a classificam como precursora do Romantismo no sul, desconsiderando que, ao aderir aos preceitos dessa estética, seria natural que ela cultuasse, como recurso estético, o individualismo, o subjetivismo e, principalmente, o sentimentalismo ensimesmado.

Como provável representante do Romantismo, Delfina encarregou-se de, a seu modo, introduzir no Rio Grande do Sul *o mal do século*, caracterizado por uma interpretação de mundo comprometida por uma forte carga emocional. No caso específico, a autora toma como matéria poética o próprio sofrimento, sem criar um distanciamento entre sujeito biográfico e o eu da enunciação literária. Nas suas obras *Poesias dedicadas às senhoras rio-grandenses*, *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras* e *Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz viúva*<sup>9</sup>, além do teor laudatório evidenciado já a partir dos títulos, denota-se uma temática intimista norteadá pelo sentimento autocomiserativo:

Vinte vezes a lua prateada  
Inteiro rosto seu mostrado havia,

8 CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias dedicadas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca, 1838.

9 CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias dedicadas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca, 1838.

Quando terrível mal que já sofria,  
Me tornou para sempre desgraçada.

De ver o sol sendo privada,  
Cresceu a par de mim a mágoa ímpia;  
Desde a infância a mortal melancolia  
Se viu em meu semblante debuxada.

Sensível coração deu-me a natura,  
E a fortuna, cruel sempre comigo,  
Me negou toda a sorte de ventura.

Nem sequer um prazer consigo;  
Só para terminar minha amargura  
Me guarda o triste, sepulcral jazigo.<sup>10</sup>

O soneto revela uma temática polarizada entre a natureza e a subjetividade, encerrando o sujeito poético numa espécie de mônada que veda o acesso ao mundo exterior. A polaridade temática é garantida pelas oposições interior - exterior, lua - sol, escuridão - luz, melancolia - prazer, culminando com a antítese vida - morte. Esse recurso dá a dimensão da oscilação de sentimentos experimentada pelo eu-lírico. Consoante à estética do Romantismo, Delfina elege a poesia como instrumento que possibilita ao homem dar vazão aos seus sentimentos de alegria e de tristeza. Assim, a ausência de luz de que falam os versos, transforma-se numa espécie de véu espesso, lente distorcida através da qual o sujeito lírico encara a própria existência, nutridora da produção poética, sendo incapaz de livrar-se dela. Sob tal perspectiva, desvela-se uma espécie de prazer na melancolia que o poema expressa.

Embora utilize algumas imagens poéticas recorrentes da produção lírica, como a lua e o sol, Delfina não logrou obter, junto aos analistas, um distanciamento necessário para fazer com que percebessem no poema recursos estéticos capazes de o elevarem à categoria de obra literária. Para Donald Schüler<sup>11</sup>, esse soneto, apesar de constituir acontecimento raro na obra da escritora, ainda não pode ser considerado grande poesia, pois *faltam achados que o singularizem*.

A afirmação de Schüler só faz sentido se o leitor associar o eu poético com a imagem da autora cega. Esse efeito ocorre porque os recursos imagéticos

---

<sup>10</sup> Id ib. p.102.

remetem às vivências da autora, impedindo a fissura entre a vivência e a representação poética. Nesse sentido, a possibilidade de leitura do soneto não foi descolada da história de vida da escritora, fato gerador de uma fusão de horizontes tanto da autora como do leitor, visto que se formou uma unidade dialógica entre vivência empírica e representação literária. Nesse sentido, o *corpus* da obra e o corpo do sujeito real são atravessados por uma leitura que vê o primeiro como prolongamento do segundo, sendo o dado biográfico a borda interior da obra e da vida:

Em versos não cadentes, oh leitores,  
Vereis os males meus, vereis meus danos:  
Da primavera as galas e os verdores  
Não brilharão p'ra os meus primeiros anos.

Mesmo n'infância experimentei rigores  
Se meus fados cruéis sempre inumanos,  
Que só me destinam dissabores,  
Mil males revolvendo em meus arcanos.

Sem auxílio de luz, que o sol envia,  
Versos dignos de vós tecer não posso;  
Desculpai minha ousada fantasia.

Com estes cantos meus, mortais adoço  
A mágoa que o meu estro esfria:  
Se mérito lhe dais, é todo vosso<sup>12</sup>.

Por sua simplicidade e espontaneidade de sentimentos, a produção de Delfina pode ser aproximada ao trabalho dos repentistas que compõem versos de acordo com a ocasião, celebrando batizados, bodas e mortes, dentre outras coisas. Nessas oportunidades de encontros sociais, a escritora valia-se de composições elaboradas com recursos fáceis, mas que causavam o efeito pretendido para o momento. Como exemplo, é ilustrativa esta estrofe declamada por ocasião de uma festa, em 1845, na residência do Alferes Antônio Pires:

Estava, agora, pensando  
quão veloz o tempo passa!  
Como é breve uma alegria

<sup>11</sup>SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p.63.

<sup>12</sup>CUNHA, op. cit. p. 5.

Quanto é longa uma desgraça!<sup>13</sup>

Na obra de Delfina, a representação temática do fluxo temporal, assim como do amor é feita por uma linguagem informal, quase espontânea, avessa às técnicas da poesia e do trabalho com a linguagem, excetuando-se apenas a presença da rima e da metrificacão. Tal fenômeno não pode apenas ser considerado uma mera desqualificacão literária, mas sintoma de uma sociedade com uma produçãocultural incipiente, em que raras eram as pessoas alfabetizadas. Deve-se levar em conta que determinados aspectos culturais são transmitidos através de linguagens especialmente organizadas. Nesse sentido, a literatura presta um serviço insubstituível, uma vez que é geradora de linguagens de um tipo particular e, nesse caso, revela a elaboracão possível numa cultura iletrada:

Venha a morte, quero a morte,  
 Que a vida já me enfastia,  
 Que um momento de alegria  
 Jamais me conceda sorte:  
 O meu mal acerbo, e forte  
 É pior do que morrer:  
 Do que me serve viver,  
 Vivendo em continua lida;  
 Sem ter em tão triste vida  
 Um momento de prazer?<sup>14</sup>

Os recursos do tratamento dado à lírica de Delfina se fazem presentes através da adoçãoc da temática amorosa e de um sistema métrico bastante simples: a redondilha maior. Os heptassílabos, freqüentes nas cantigas medievais em língua portuguesa, são os versos preferidos até hoje para a composicão de quadrinhas, cançõesc de rodas e cançõesc folclóricas, por serem muito melódicos. Delfina evoca essa forma de composicão através uma espécie de ingenuidade quase infantil, tanto na forma como no conteúdo, no qual a questãoc amorosa emerge pela interdicãoc

---

<sup>13</sup>BECKER, Marília Beatriz Cibils. *Delfina Benigna da Cunha: 200 anos*. Porto Alegre: Evangraf/ ALF,1991. p.14

<sup>14</sup> Id. p.77.

verbal, reveladora de um comportamento feminino marcado pelas interdições e proibições:

No momento em que te vi  
meu coração palpitou.  
Dizer-te quanto senti  
ai! Não posso caro amante,  
naquele ditoso instante,  
no momento em que te vi.

Foi então que eu conheci  
o quanto sensível sou!  
Meus passos de amor guiou  
para junto de teu lado,  
e de amor arrebatado  
meu coração palpitou!<sup>15</sup>

A análise da obra de Delfina transcende à interpretação de seus poemas para adentrar em um outro terreno: o da literatura como um produto. Logo, faz-se necessário considerar que, não obstante ser cega, a referida escritora valeu-se dessa condição para fazer versos como uma forma de prover o seu sustento. Na época, no Rio Grande do Sul, o trabalho de um escritor ainda não era visto como profissão, além disso, a sociedade não tinha ciência das transformações literárias que estavam ocorrendo no mundo, principalmente ao que respeitava à profissionalização dos artistas. A sua maneira, Delfina empiricamente já vivia esse novo papel. Em âmbito mundial, a sociedade do século XIX, pós-revolução Industrial, passou por um processo de grandes transformações, em que se acentuaram o pragmatismo e o utilitarismo, reforçados pelo avanço da tecnologia. Essa sociedade criou os primeiros artistas profissionais que desde o princípio, necessitaram justificar o seu papel.

Domingos Carvalho da Silva chamou a atenção na obra *Vozes femininas da poesia brasileira*<sup>16</sup> para o fato de não ser Delfina Benigna da Cunha a única poeta cega. Segundo o autor, existiu no Rio de Janeiro uma escritora chamada Ângela de Amaral Rangel, nascida em 1725, cega de nascença, que participou em 1752 da Academia dos Seletos e teve seu nome incluído na segunda edição do *Florilégio* de

---

<sup>15</sup> Id., p. 14.

<sup>16</sup> SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959, p. 9.

Varnhagen<sup>17</sup>. No mencionado estudo, Domingos também compara a obra da escritora sulina a de uma outra poeta mineira, prima de Bárbara Heliodora, Beatriz Brandão, que escreveu versos ao final do século XVIII. O historiador vê em ambas um traço comum, pois *floresceram em um crepúsculo árcade e não puderam fugir na maturidade à influência romântica*. Além disso, reitera o crítico que, na obra da autora sulina, o Arcadismo deveria ser mais natural devido a cegueira, pois a *poesia tinha que se manifestar, nela, como uma labareda interior compensando a treva em que viveu*. Conforme pode ser percebido, a partir dessas observações, o caminho para justificar, explicar e interpretar uma determinada obra estava muito colado à vivência do escritor e à estética vigente. Sob essa perspectiva, a produção literária nada mais era do que uma espécie de relato ou desabafo das experiências vividas ou a incorporação de paradigmas estéticos.

Seria, então, Delfina uma espécie de precursora da profissionalização do escritor no Rio Grande do Sul? Que importância teriam, na atualidade, os versos dessa cega desvalida? É possível, nos tempos atuais, algum diálogo com essa escritora considerada pela crítica, como menor e, praticamente, desconhecida dos leitores? Delfina, premida pelas necessidades físicas e materiais, encontrou na poesia uma forma de obter recursos para a sua subsistência, nesse sentido transformou a sua "inspiração" em produto literário, introduzindo, ainda que de forma precária, a profissionalização do escritor.

Delfina, também, transformou-se, em personagem no *Romanceiro de Delfina: Delfina Benigna da Cunha, a ceguinha*<sup>18</sup>, de Stella Leonardos. Nessa obra, a escritora rio-grandense saiu da centralidade do eu para se transformar em ela, em objeto do discurso do outro. Assim, os seus versos encontraram eco na contemporaneidade, adquirindo uma dimensão quase trágica. A figura de Delfina foi comparada à de um outro cego, Tirésias, personagem mitológica, juiz de conflitos divinos, vidente das inquietações humanas. Enfim, um cego que enxergava mais do aqueles que tinham visão "normal", qualidade que o elevou a uma espécie de símbolo dos sábios:

---

<sup>17</sup> Id. p. 6.

<sup>18</sup> LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Delfina: Delfina Benigna da Cunha, a ceguinha*. Porto Alegre: IEL/IGEL, 1994.

(...)

- Delfina, não te desespere

se agora estás me ouvindo.

O dom também te foi dado.

Recordas-te de Tirésias

no desamparo dos passos?

E Tirésias, que era cego:

acaso não tinha ouvidos

de entender melhor os passáros?<sup>19</sup>

Delfina, em certo sentido, abriu caminho para outras escritoras como Ana Eurídice Eufrosina de Barandas que, em 1845, publicou *O ramallete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*<sup>20</sup>, no qual desenvolveu vários gêneros como conto, poesia crônica e diálogos. Pode-se afirmar que ela foi uma das introdutoras da forma narrativa na literatura sulina e brasileira, através da publicação de contos e crônicas. Para o crítico Guilhermino Cesar<sup>21</sup>, único historiador da literatura sulina que faz menção à obra de Barandas, os escritos da autora representaram um *voluminho delicioso, expressivo documento da época e da sensibilidade da autora*.

Nos textos narrativos, Ana desenvolveu a temática da Revolução Farroupilha, evocando o ardor dessa guerra. A partir da perspectiva feminina, traçou uma análise da transformação que a guerra desencadeou nos hábitos domésticos, salientando a sua repercussão nas relações familiares. A produção em forma de poesia em *O ramallete* está restrita aos sonetos, odes e quadras que têm como mote o amor e o ciúme. Além desses temas, abordou as relações mais prosaicas do cotidiano, como nas dezesseis quadras compostas em homenagem a um cão chamado Apolo. Registra-se na obra de Ana Eurídice um certo grau de erudição e

<sup>19</sup> Id. Ibid. p. 15

<sup>20</sup> BARANDAS, Ana Eurídice. *O ramallete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*. Porto Alegre: tipografia de I. J. Lopes, 1845.

As histórias da literatura do Rio Grande do Sul têm repetido sistematicamente de forma equivocada o nome dessa obra, denominado-a de *A filósofa por amor*. Tal erro provavelmente tenha ocorrido pelo fato de o exemplar, disponível na biblioteca da cidade de Rio Grande, estar com as dez primeiras faltando. Com a reedição do livro em 1990, o equívoco foi corrigido.

um desejo de filiar-se a uma tradição pelo fato de ter invocado figuras mitológicas para traduzir a fatalidade das situações e dos atos humanos como, por exemplo, paixões e desejos. Culturalmente mais ilustrada do que Delfina, Ana deixou transparecer um certo conhecimento da tradição literária, através do apuro formal e do tipo de rimas escolhidas:

Ó ciúme fatal! Monstro do inferno!  
 Tormento pavoroso dos mortais!  
 Flagelantes angústias infernais,  
 Sumi-vos outra vez no negro Averno.

E vós, o poderoso Deus eterno,  
 Vós, que de tudo podeis e comandais,  
 Entre nós essa fúria assim deixais  
 Estragar a vossa obra ó Deus supremo!  
 Tirai, tirai do mundo essa Megera,  
 Esse horrível flagelo dos humanos,  
 Que com cetro de fogo o mundo impera.

Os homens não seriam tão tiranos,  
 Se o terrível ciúme não houvera:  
 Origem principal de tantos danos<sup>22</sup>

A utilização de imagens clássicas tradicionais sedimentou, na poesia de Ana Eurídice, uma espécie de adesão à estética árcade. A figura do eu-lírico é substituída por uma personagem, Corina, surgindo, também, o seu interlocutor, denominado Jacínio. Através desse artifício, criou-se uma espécie de impessoalização. A criação de *personas* serviu demarcar um distanciamento entre o autor e o sujeito poético. Assim, são expressos sentimentos comuns, genéricos, reduzindo as criações poéticas à forma convencional de representação mimética que destoa da produção das outras escritoras que a antecederam, conforme revelam seus versos:

(...)  
 Que insânia! Justos céus! Que horrível trago!  
 Tenho dentro do peito um vivo inferno!  
 Por piedade, Jacínio! Só tu podes  
 Salvar tua Corina.  
 (...) <sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> CESAR, p. 103.

<sup>22</sup> BARANDAS p. 34.

Na obra de Ana, o amor vai perdendo o conteúdo passional e a impulsividade para se transformar num jogo de galanteios. Os sentimentos passam a ser declarados de maneira elegante e discreta, porque as regras desse jogo exigiam, à época, comedimento, sobretudo, porque o amor, quando expresso por uma mulher, deveria ser visto apenas uma espécie de exercício lúdico ou fingimento literário. Já o uso da mitologia, um acervo cultural sedimentado na Grécia, em Roma e mesmo no período do Renascimento, passa a servir de recurso poético, de certo modo duvidoso, visto que, no conjunto da produção, soa falso:

#### Soneto

Do páctolo aurífero tesouro  
 Não possuo, Jacínio, que te ofereça,  
 Nem do Oriente pérola as que te teça  
 Colares, onde brilha o fino ouro;

Nem de Safo me adorna o Mirto e Louro,  
 Para que em doce metro te engrandeça:  
 Nada tenho de meu que assaz mereça  
 Teu amor, tua estima...Que desdouro!

Porém se te é querida uma lembrança,  
 Esta porção de mim, meu bem, aceita,  
 Puro penhor da mais terna aliança.

Mas ah!... este cabelo ao fogo deita,  
 Se um dia no teu peito houver mudança:  
 Assim de uma infeliz a dor respeita.<sup>24</sup>

As demais autoras que sucederam Delfina Benigna e Ana Eurídice produziram uma poesia lírica intimista mais vinculada aos cânones estéticos vigentes ou tentaram imitar os autores de tradição clássica, mas nem sempre lograram sucesso. A produção do período procurou corresponder, efetivamente, a determinados padrões convencionados como altos, revelando, assim, uma preocupação voltada para a forma, para a valorização verbal e para o culto da palavra sonora. Assim, as escritoras procuraram, sob a forma de poesia, dotada com alguns recursos formais, veicular depoimentos pessoais ou registros do

---

<sup>23</sup> Id. p. 30.

<sup>24</sup> Id. p. 31.

cotidiano, ajustados ao momento ou à demanda particular. Nesse período, produziu-se basicamente uma poesia de consumo mais fácil, calcada em um testemunho individual, sem maiores implicações histórico-sociais. A ausência de critérios literários mais originais foi compensada por outra espécie de preocupação: registrar, sempre que possível, toda a produção que fosse identificada como poesia, independente de critérios estéticos.

Considerando-se esse cenário, no que respeitava à produção poética das mulheres do Rio Grande do Sul, conforme os analistas, a escritora Rita Barém de Melo, conhecida como Jurity, elevou-se a outro nível. Sua poesia chegou a ser qualificada pelo crítico Donaldo Schüller<sup>25</sup> como uma das melhores produzidas no Brasil. Embora tivesse publicado, postumamente, uma única obra, *Sorrisos e prantos*<sup>26</sup>, seus poemas, antes de serem organizados em livros, foram divulgados em vários periódicos. A temática amorosa em sua obra não buscou a situação melodramática, nem os grandes sentimentos humanos em situações extremas. Ela priorizou o cotidiano, trabalhando-o através da linguagem simples, mas a partir de um olhar atento que buscou as nuances das emoções. Sob essa perspectiva, passam a ser analisados os sentimentos de um eu-lírico feminino que reconhece ser objeto de desejo, sendo também parte envolvida em um jogo de sedução e de conquista amorosa:

Se te amara  
confessara  
Meu amor;  
Nem te amo  
Nem m'inflamo  
Nesse ardor (J. Aboim)

A...  
Eu não posso te amar

Eu não sinto por ti na minh'alma  
Viva chama que fale de ardor;  
Eu não sinto o meu peito abrasado,  
Eu não posso falar-te de amor!

Se soubesse que dor sinto n'alma  
Quando fitas em mim teu olhar!...  
Eu quisera sentir em lava

<sup>25</sup>SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p.65.

<sup>26</sup>MELO, Rita Barém de. *Sorrisos e prantos* - poesias póstumas. Rio Grande: Tipografia Eco do Sul, 1868.

A minh'alma por ti escaldar!

Eu quisera poder consagrar-te  
 Bem ardente, bem nobre paixão;  
 Mas por ti só a voz d'amizade  
 Vibra ardente no meu coração!

Esse pranto que choras, mancebo,  
 Sinto em fogo no peito calar;  
 Mas não posso mentir-te, dizer-te:  
 Eu te amo , te hei-de adorar!

Mas não creias desprezo, sarcasmo,  
 Se não posso, mancebo, te amar;  
 Vale mais a franqueza sincera,  
 Do que um mentiroso enganar.  
 (...)  
 Vais partir, ó! Procura olvidar-me,  
 ou me dar amizade d'irmão;  
 S'eu amar-te com fogo não posso,-  
 Eu te voto fraterna afeição<sup>27</sup>.

No longo poema “A ... Eu não posso te amar”, Barém não enfocou a questão do amor como algo passível de interdição, ao contrário, abordou a temática da negação amorosa a partir de uma opção pessoal do sujeito poético. Nesse sentido, pode-se inferir a existência de um espaço dado às mulheres em que é permitido externar uma escolha, na qual o eu-lírico procurou compreender-se e fazer suas escolhas diante da demanda do outro. No jogo de galanteios, ainda que sutis, o olhar do *mancebo* não acabou sendo indiferente, pois colocou quem é observado numa outra esfera. O amor almejado também revelou uma nova ousadia: não desejou ser fraterno ou mera afeição, mas sim ardoroso e escaldante. Conforme reiteram as rimas *ardor x amor*, *olhar x escaldar*, *paixão x coração*, o sentimento pretendido é um amor mais intenso, quase beirando o passional. A passionalidade da relação amorosa foi mostrada através de um diálogo com o possível interlocutor que surgiu no poema marcado com aspas, imitando uma citação, através de discurso direto:

(...)

Eu falar-te mil falas ardentes,  
 não será bem atroz, vil traição?  
 Tu mais tarde dirias - mentiras -

---

<sup>27</sup> Id. p.11.

“Tu zombaste da minha paixão!”

“Tu fizeste crescer uma chama  
Que brota no meu coração;  
E agora a verdade me mata:  
Tu zombaste da minha paixão!”  
(...)<sup>28</sup>

Rita Barém de Melo lançou mão do recurso da epígrafe, presente em grande número de seus poemas. Esse expediente constituiu-se em um índice revelador da sua bagagem de leituras. Muito mais do que simplesmente uma mostra de sua erudição, a orientação fixada pelas citações de Alexandre Dumas, Almeida Garret, L. Seixas, Alexandre Herculano, Camões, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias entre outros, inscreveu a voz poética do outro com o qual o eu-lírico estabeleceu diálogo, num patamar revelador de uma sintonia. Um dos exemplos de diálogo foi estabelecido pelo poema "Uma noite no Paricy":

És bela a noite quando grave estende  
Sobre a terra dormente o negro manto  
De brilhantes estrelas salpicado  
Gonçalves Dias)

Oh! que noite, meu Deus, tão bela e pura  
Tão triste no sorrir!  
Como a rola do bosque pardacenta  
Um amor a carpir!

Fragrante qual a rosa que entre o musgo  
Devaneia a cismar!  
Alentava essa noite mil sonhos  
Embora sem luar.  
(...)<sup>29</sup>

Rita Schmidt<sup>30</sup> afirmou ser temerário dizer que Barém tenha sido "casimiriana" antes da emergência de Casimiro de Abreu no cenário nacional. Contudo, alguns de seus poemas, em especial "saudades", datado de 1855, efetivamente antecipam a tessitura do lirismo desse autor, particularmente no que

---

<sup>28</sup> Id. p. 12.

<sup>29</sup> Id. 39.

<sup>30</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. "Rita Barém de Melo". In: MUZART, Zaidé Lupincci. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p.360-361.

tange à evocação saudosista da terra natal. Posteriormente, "Aurora de primavera", de 1867, mostrou-se impregnado do sentimento de melancolia, assemelhando-se, nesse aspecto, ao poema "Verdes anos", de Casimiro. Os indícios sugerem que Rita Barém tinha conhecimento da obra de Casimiro, pois até o pseudônimo que ela escolheu, "Juryti", nome de uma ave nativa, remete ao poema de mesmo título, daquele autor, escrito em Lisboa, em 1857:

Aurora de primavera

Ai infância! Primavera  
Regada às pérolas do céu;  
São risos d'anjos as rosas  
Que te cobrem como um véu!

Oh! mimos da casta idade como hoje funda saudade  
Vem-me lembrar-me teus rosais  
Que luminosa inocência  
Aquela! Como a existência  
Iria os puros cristais.  
(...)<sup>31</sup>

No poema "Sina de mulher" de 1863, com epígrafe de Lamartine - autor também presente em epígrafe de Casimiro, Rita Barém<sup>32</sup> deu à desilusão amorosa contornos específicos, sob o ponto de vista do eu-lírico feminino que evoca a saudade do amado, após o rompimento da relação amorosa:

En vain le jour succède au jour,  
Ils glissent sans laisser de trace,  
Daus mon âme rien ne t'afface,  
O dernier songe del'amour!  
Du soleil la cest flanine  
Avc les jours reviente et fuit,  
Mais mon amour n'a pas de nuit,  
Et tu luis tou'ours sur mon âme.  
(Lamartine)

Naquelas tardes sombrias,  
A tibia luz do sol posto,  
Reverberava em teu rosto  
Luz de fundo sentimento;  
N'aquelas noites de lua,  
Com tuas mãos entr'as minhas,

<sup>31</sup> MELO, Rita Barém de. *Sorrisos e prantos*. Rio Grande: Eco do Sul, 1968 p. 219.

<sup>32</sup> Id.ib. p. 222.

Quando o amor no seio tinhas  
Me queimava em teu alento.

Eu nessas crenças mimosas  
Dos meus sonhos de donzela eu cria eterna a capela  
Que c'roava aquele amor  
(...)

As questões referentes às expectativas e crenças das mulheres careciam de mais espaço. Para afirmar o papel das escritoras e garantir visibilidade à produção literária foi necessária a criação de outros mecanismos que fossem além dos recitais em eventos sociais ou das publicações esparsas, como retribuição a uma homenagem. Surgiu, então, o primeiro veículo destinado à divulgação da produção literária da época. Julieta de Mello Monteiro e sua irmã Revocata de Mello fundaram o *Corymbo*,<sup>33</sup> periódico editado na cidade de Rio Grande a partir de junho de 1885. O jornal, em formato tablóide, circulou por um longo período, com quatro páginas e periodicidade variável (foi bimensal, mensal, quinzenal, e até mesmo semanal). A temática das publicações versava sobre assuntos literários, poesias, contos, crônicas e breves notas relativas à vida e à obra de pessoas ligadas à literatura. Nele Julieta publicou a maior parte de sua produção, que inclui contos, dramas e poesia. Além desse jornal, fundou também, em 1878, a revista "Violeta", que circulou durante um ano<sup>34</sup>.

Julieta também escreveu três livros de poesia *Prelúdios*, *Oscilantes* e *Terra sáfara*<sup>35</sup>, nos quais abordou uma temática calcada nas relações familiares, na infância e nas cenas domésticas. Em *Prelúdios*, consta a seguinte dedicatória: *Aos dois entes que mais amo no mundo: minha adorada mãe e meu idolatrado esposo*. Em certo sentido, os termos qualificadores dessa homenagem são indicativos de uma forma de representação das relações familiares, bem como do lugar social da mulher.

<sup>33</sup> Não há consenso sobre a data da fundação do periódico "O Corymbo". Blake refere-se à data de 21 de outubro de 1883, já Guilhermino Cesar diz que "o primeiro número parece ter sido" o de junho de 1885 e Ari Martins afirma que a fundação se deu em 21 de outubro de 1890.

<sup>34</sup> MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS/ Instituto Estadual do Livro, 1978. 375.

<sup>35</sup> MONTEIRO, Julieta de Mello. *Prelúdios*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1881.  
\_\_\_\_\_. *Oscilantes*. Pelotas: Echenique, 1891.

Um outro dado que esta obra trouxe diz respeito à apresentação assinada por A.E. Zaluar, comentarista de literatura, conforme sugere seu texto. Essa informação mostrou-se significativa, à medida que sinalizava para a necessidade de a autora reconhecer a importância do aval do crítico, bem como do papel dessa voz na consolidação do sistema literário. Além disso, convém destacar a concepção que esse analista tinha da literatura e da voz da mulher que escreve poesia:

Minha Senhora.

Não posso nem devo resistir ao gracioso pedido que me faz, para que escreva algumas palavras de minha lavra, apresentando ao público o seu mimoso livro de poesias.

Estou há tempos retirado destas leituras e destas críticas amenas. (...) Enquanto nós nos empenhamos nas lutas inglórias e obscuras do labor positivo, a alma da mulher, que, em suas manifestações sentimentais se assemelha ao mavioso canto dos passarinhos, deve cantar, deliciar os ouvidos dos que trabalham na faina pesada e contínua. (...)

Os seus versos dão-lhe um lugar merecido entre as sacerdotisas do culto poético.

Quem os ler, há de aplaudi-los porque eles são dignos de quem os escreve e de quem sente em si os impulsos do talento, desse talento fecundo e brilhante, que é o nobre característico dos filhos da varonil e heróica província do Rio Grande do Sul<sup>36</sup>.

Nas suas obras, Julieta, em certa medida, correspondeu as expectativas do autor da apresentação de *Prelúdios*, visto que adotou um estilo simples, beirando a ingenuidade, ao descrever, a partir de pequenos quadros, cenas que deixavam transparecer uma infância feliz. Aparentemente como delegada da voz alheia, representando um papel, a mulher revelou-se, na poesia dessa escritora, através de um estereótipo, efeito de uma escritura que visava a dizer alguma coisa a respeito de quem a enunciava. Nesse sentido, o sujeito feminino inscreveu-se como "outro", por sua condição, na voz de quem o constituiu e o instituiu:

Nenê brinca com as bonecas  
Junto à janela entreaberta

---

\_\_\_\_\_. *terra sáfara*. Pelotas: Echenique, 1928.

<sup>36</sup> \_\_\_\_\_. *Prelúdios*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1881, p.7.

No pátio um cãozinho alerta  
Ladra avistando as marrecas

(...)

A filha em frente ao espelho  
Prega uma flor nos cabelos  
Enquanto escuta um conselho  
Do velho pai, seus desvelos<sup>37</sup>.

A brevidade da moda também serviu de tema para a poesia de Julieta que viu nessa preocupação mundana uma certa ironia brejeira. Ela discorreu sobre essa questão mostrando como o artifício da vestimenta prestava-se para transformar as mulheres. Através de um tema aparentemente banal, servindo como metonímia da condição feminina, o sujeito poético revelou situações que estavam além da escritura:

A moda  
É faceira, requebrada,  
Caprichosa sem igual;  
Rigorista, endiabrada,  
Muitas vezes nos faz mal.

Faz das velhas, mocetonas,  
Faz das moças, demoinhas,  
Faz também demônios, anjinhos.

Uma vez vem brejeira  
Mui *coquete* e feiticeira,  
Com sorrisos de encantar,

Mas depois (que caçoada!)  
Foge e volta tão mudada  
Que nos faz arrepiar<sup>38</sup>.

As questões de salão nem sempre despertavam interesse entre as escritoras. Avesa a agitações da sociedade, Amália dos Passos Figueiroa entregava-se à evasão que lhe proporcionava a poesia. Seus versos evocavam um mergulho na subjetividade e na temática romântica. Em *Crepúsculos*<sup>39</sup>, de obra póstuma, de 1872 expressou, de forma radical, uma visão de mundo, a partir da condição individual.

<sup>37</sup> \_\_\_\_\_. *Oscilantes*.

<sup>38</sup> \_\_\_\_\_. *Prelúdios*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1881.p.75.

<sup>39</sup> FIGUEIRÔA, Amália. *Crepúsculos*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1872.

Na forma de abordagem dos temas, pode ser aproximada de Rita Barém de Melo, principalmente no tocante ao processo poético. Adepta ardorosa do Romantismo, Amália, que morreu de tuberculose aos 32 anos, teceu seus versos com devaneios, sonhos malogrados, e alucinações de enferma, fazendo da literatura uma forma de evasão ou catarse de seu sofrimento:

E pois a mim o que me importa a vida,  
A alma, o afeto, o coração também?  
Que importa a sombra do passado gozo  
Triste pra sempre a caminhar além?

Que importa a vida se este corpo exangue  
Marasma a noite num febril anseio?  
Se nos delíquios deste peito enfermo  
Atroz verdade para mim eu leio?...<sup>40</sup>

Embora a produção de poesia lírica da última década do século XIX até meados do século seguinte fosse expressiva, principalmente quando são consideradas as publicações em jornais, não se verificaram alterações substanciais tanto ao que concernia à temática quanto ao que respeitava à inovação estética. Fenômeno semelhante, também, ocorreu a partir de 1970, quando um número significativo de autoras publicou obras, mas sem grandes inovações ou que tivessem maior repercussão junto à crítica especializada. Parte das autoras, dessa fase, tentou compor poemas de fácil e rápida aceitação pelo público que, muitas vezes, se reconhecia nas vivências cotidianas registradas por uma experiência lúdica e descompromissada com proposta estética ou defesa de alguma ideologia mais explícita.

Durante o regime militar de 1964, a produção poética teve um decréscimo significativo que, representa, ainda na atualidade, repercussão. Como consequência desse período, surgiram algumas publicações que não apresentaram mudanças substanciais em relação às primeiras obras. Vale destacar como exemplo desta ocorrência uma publicação de 1993, composta de dois volumes intitulados *Mulher poeta*<sup>41</sup>, nos quais mais de quarenta autoras fizeram versos, nos quais a preocupação principal era falar de seus sentimentos, sem estabelecer uma distância

<sup>40</sup> Id. p.35.

<sup>41</sup> PEREIRA, Iara Maria Fernandes. Et al. *Mulher poeta*. Porto Alegre: Alcance, 1993. V.I, II

entre a obra literária e a experiência da linguagem referencial do cotidiano, conforme evidenciam os versos abaixo:

Eu queria poder escrever um poema  
que falasse o quanto eu gosto de você,  
poder escrever palavras que ninguém  
antes escreveu,  
queria poder transmitir em palavras toda  
a sensibilidade do olhar.  
Quando se gosta de alguém é difícil se expressar,  
pois os gestos, o olhar, sempre são mais sensíveis.  
Eu queria apenas fitar seus olhos e sem falar  
dizer que te amo.<sup>42</sup>

Provavelmente em função disso, essas produções encontraram dificuldades para serem classificadas como obras literárias, principalmente quando são eleitos como premissas a leitura e a recepção. Os postulados de Wolfgang Iser em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*<sup>43</sup> reiteram como requisito necessário para uma obra ser conceituada como literária a ativação do público leitor. O conceito considera que a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor, portanto se não se efetiva uma recepção por parte do público leitor ou da crítica especializada, a literatura não se configura de fato, mas apenas em potencialidade.

### **3.3 A representação do lirismo e a busca da *estrela perdida***

A produção literária do que se convencionou chamar de *geração de 30*, no Rio Grande do Sul, fugiu do cânone apregoado no centro do País pela estética modernista oriunda de 1922. A literatura sulina ainda vivia, em 1925, o processo herdado do século anterior, ou seja, os poetas tanto poderiam ser neo-parnasianos como neo-simbolistas. No Estado, não havia surgido nenhuma figura que representasse as vanguardas, fazendo eco aos inovadores paulistas, cariocas e mineiros. No sul, nesse período, elegeu-se, sobretudo, o evasionismo como característica geral e marcante da poesia dos anos 30, que apresentava uma temática oscilante de polaridades que oscilavam entre a pureza original da infância perdida e a morte. Evasionistas foram, de alguma forma, todos os poetas que

---

<sup>42</sup> Id. *ibid.* p. 11.

marcaram a sua presença nessa fase, destacando-se principalmente representantes do sexo masculino, como Mario Quintana, Augusto Meyer, Theodomiro Tostes e Paulo Corrêa Lopes, entre outros.

Ligia C. de Moraes Leite<sup>44</sup>, ao analisar a produção regionalista em prosa desse período, constatou um resultado que analogamente ocorreu na poesia, qual seja, a obediência aos preceitos estéticos do passado. Depreende-se daí que a produção literária dos anos 20 ainda mantinha um caráter conservador, que dissolvia a proposta renovadora do Modernismo. Assim sendo, o movimento literário nacional de 1922 repercutiu de modo pouco enfático no sul. A fúria destrutiva de que estavam imbuídos os adeptos do movimento no centro do País, não irrompeu com a mesma força no Rio Grande do Sul.

As razões para tal comportamento provavelmente estejam assentadas no fato de o Estado já ter assimilado o processo de abasileiramento da linguagem através da via do regionalismo, desenvolvido predominantemente por homens. Soma-se a isso o fato de o Rio Grande ser um estado ainda com predominância agrícola, dividido pelas lutas caudilhas, em que a literatura era abordada de modo ufanista, via regionalismo quando não se refugiava no intimismo escapista do Simbolismo.

É nesse panorama que no final da década de 30, mais especificamente em 1938, surgiu mais uma presença feminina na literatura sulina. Tratava-se da professora e pianista Lila Ripoll, uma ativa representante das mulheres nos meios literários. Lila publicou sete livros em forma de poesia: *De mãos postas* (1938), *Céu vazio* (1941), *Por quê?* (1947), *Novos poemas* (1951), *Primeiro de maio* (1954), *Poemas e canções* (1957), *O coração descoberto* (1961). Permaneceu inédito o oitavo e último livro, *Águas móveis*, concluído em 1965, mas muitos de seus poemas foram publicados nas antologias que selecionaram os melhores textos de cada obra. Em 1998, a professora Alice Campos Moreira<sup>45</sup> organizou a edição da

---

<sup>43</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed 34; 1996.

<sup>44</sup> LEITE, apud ZILBERMAN. *A literatura no Rio Grande do sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 61.

<sup>45</sup> RIPOLL, Lila. *Lila Ripoll: obra completa*. Organização Alice Campos Moreira. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Movimento, 1998.

obra completa de Lila Ripoll, incluindo *Águas móveis* e a peça teatral inédita *Um colar de vidro*.

Sua poética revelou um conjunto de imagens que mantêm uma certa constância, assim como uma constelação temática que permaneceu ao longo das obras. Os temas mais enfatizados foram o memorialismo fixado na infância e nas perdas, a angústia diante do fluir do tempo, a perscrutação da morte e da solidão e o compromisso social. Esses temas reforçaram o sentido antitético do bem e do mal, a partir de uma perspectiva que colocou sujeito poético como consciência dessa bipartição.

*De mãos postas*, livro que marcou a estréia de Lila, contém vinte e quatro poemas impregnados de reminiscência da infância, nos quais deixou transparecer uma espécie de vazio e de desejo de evasão do momento presente. Presente e passado constituem o eixo mestre em torno do qual gravitam elementos e sentimentos polares, revelando, assim, uma dualidade existencial. A principal característica dessa dualidade é a capacidade de oscilação, em que um eu ora se debruça sobre a infância no passado, ora se detém na vida adulta no presente.

O poema inicial, *O casarão*, delinea o passado mais longínquo ao definir o local de nascimento do eu-lírico. O casarão traz a marca do tempo ao ser definido como um indício capaz de sinalizar para o passado. Nesse cenário, convive uma alma *ainda menina*, que estabelece um contraste entre o novo e o velho ou passado e presente que coexistem, através do resgate feito pela memória. Embora a memória seja incapaz de restaurar o vivido, ela evoca através de fios fantasmagóricos a matéria da sua reconstrução arqueológica, pondo algo, nem sempre o que foi, no lugar das experiências vividas. As primeiras impressões, do sujeito poético, sobre a vida e o momento presente estão assentadas nessas lembranças:

Nasci num casarão velho, de esquina,  
escondido entre salsos pensativos.  
E foi lá que minha alma, ainda menina,  
olhando dia e noite os poentes vivos,  
aprendeu a viajar no pensamento.

Eu fui uma criança sem infância.  
Senti desde pequena esse tormento  
que o sonho traz depois de cada ânsia!

E que é o maior dos males que conheço.  
(...)<sup>46</sup>

A falta de infância ou o fato de esse estágio representar uma experiência falida aponta para um projeto de vida adulta em que o passado real não representa uma forma idealizada de evasão. A despeito dessa constatação, o momento presente revelou-se, ao sujeito poético, também, como atormentado, ansioso e a saída encontrada para superá-lo passou a ser a fuga, através da viagem pelos pensamentos. Assim, o eu-lírico vê como possibilidade não o mundo real, mas o imaginário, em que as soluções parecem ser mais viáveis.

O casarão é a imagem predominante no poema, representando simbolicamente a intimidade, o lugar de repouso, que constitui uma espécie de centro que marca de modo definitivo a iluminação interior. Sob essa perspectiva, a casa assume uma dimensão microcós mica. Porém, se a imagem da casa no poema não traduz o aconchego por estar *fechada com mil trancas*, revela a interioridade ainda não decifrada, mantendo-se o enigma do passado.

A influência do passado sobre o comportamento presente é também demonstrada no poema “Vim ao mundo em agosto”, no qual a tristeza apareceu associada ao momento em que o sujeito lírico nasceu. A ausência de felicidade foi explicitada através de imagens exteriores adjetivadas negativamente: o mês de agosto é triste, fatal, chuvoso, tedioso e, além disso, o sol está posto, assim como o vento é mau. Todos os adjetivos associados ao momento do nascimento adquiriram uma conotação negativa, visto que serviram como prenúncio de que viver implica sofrimento. Logo, a tristeza do momento presente, também, passou a assumir uma contingência estabelecida a partir do nascimento:

Agourento, uma desgraça...  
Sou triste de nascença e sem remédio.  
Vim ao mundo no triste mês de agosto: -  
O mês fatal das chuvas e do tédio, -  
E nasci quando o solo estava posto.

Vim ao mundo chorando ... (o meu presságio !)  
Um vento mau marcava na vidraça  
O plangente compasso de um adágio,  
Anunciando

<sup>46</sup> RIPOLL, Lila. *De mãos postas*. Porto Alegre: Globo, 1938, p. 9.

Sou triste. É irremediável este mal.  
 E eu não quero curar a minha tristeza.  
 Só ela para mim tem sido leal  
 Na minha via-sacra de incerteza!

Sou triste de nascença. É mal sem cura.  
 A vida não desfez meu nascimento.  
 Sou a menina triste e sem ventura,  
 Que em agosto nasceu, com chuva e vento!...<sup>47</sup>

O sofrimento foi enfatizado a partir da caracterização negativa das imagens. A água, que pode simbolizar a purificação, nesse poema, representou a epifania de uma desgraça. A chuva aproximou-se das lágrimas, revelando o seu caráter mais sombrio, assim como o sol, símbolo que marca a passagem do tempo, representando a luz suprema, também foi visto pela antítese. A ausência do sol propiciou o aparecimento de uma imagem sombria, reveladora de estados depressivos ou melancólicos. O vento, que poderia representar uma possibilidade de purificação, não encerrou essa probabilidade, por ser prenúncio de maus agouros. Assim, as imagens revelaram apenas o lado negativo de sua significação, reforçando ainda mais a idéia de sofrimento.

O conflito sobre o estar no mundo, focalizado na poesia de Lila Ripoll, acentuou-se ainda mais, como é possível perceber no poema "Um lago de água doente", no qual o eu-lírico teceu considerações acerca das contradições do estar no mundo e do sofrimento inerente a essa condição, mediante a impotência de uma linguagem incapaz de traduzi-lo. O questionamento metafísico do ser que a tudo interroga é a gênese da dispersão e da irrealização. Para esse ponto convergiu a consciência do eu poético, que se mostrou perplexo face à intrincada problemática da razão da existência, não conseguindo descobrir-se como uma unidade entre corpo e alma:

Eu não quero dizer... meu lábio mente...  
 Nem Ele meu segredo descobriu...  
 - Que coisa tão profunda a alma gente!  
 Nem um olhar lá dentro ainda caiu...  
 A minha é um lago escuro de água doente.  
 A tua, nem eu sei se alguém sentiu.

---

<sup>47</sup> Id. p. 31.

Na vida é tudo assim: bem diferente...  
Quando alguém chega, é porque alguém partiu.

O conflito é nas almas e nas cousas.  
Existe até na paz das pobres lousas,  
um contraste que sempre desconforta...<sup>48</sup>

A imagem do ensimesmamento predominou ao longo de todo o livro *De mãos postas*. Esse desejo de insulamento no eu não é apenas evasivo, mas uma forma de insurgir-se contra um estado de coisas, uma vez que é pela negação de um *status quo* que Lila afirmou suas teses. Ao mostrar um "eu" em uma situação de desconforto com a sociedade circundante, desvelou as contradições existentes sobre o estar no mundo. Os contrastes ultrapassaram a realidade aparente e chegaram à imagem que o título do livro sugere: as mãos postas, traduzindo, assim, através da verticalidade do gesto, um desejo de busca de transcendência localizada pela ascese. Todavia, na experiência singular da poeta, as mãos dirigem-se ao *Céu vazio*, o segundo livro de poesias de Lila Ripoll.

*Céu vazio* deu à Lila o prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras. Nessa obra, novamente a temática da infância foi retomada, mas com um enfoque diferente do que dado anteriormente. Agora a infância não é mais espaço do oásis onde o sujeito lírico buscava refúgio para evadir-se da torturante realidade do momento presente. Esse período da existência passa a ser uma espécie de narrativa de contos de fada, que ficou perdida em algum lugar do passado, propiciando ao sujeito adulto, distante daquele tempo, alguns breves instantes de retorno às primeiras experiências positivas. Porém, como essas vivências não são mais resgatáveis, porque estão perdidas no tempo, originam, na consciência do eu-lírico, a fugacidade das coisas e da brevidade da existência:

Histórias da minha infância,  
"borralheira, 7 anões,  
O Chapeuzinho Vermelho  
Malazarte, o mentiroso"-

que é feito dessas histórias  
que nunca mais escutei? -

Meu velho amigo esquecido, contador dessas histórias,  
na varanda da minha casa,  
nas noites longas de inverno -

---

<sup>48</sup> Id. p. 12.

Crianças da minha roda,  
 companheiros que não vejo,  
 Mariazinha da Glória,  
 Meu irmão que já morreu -

por que Deus fez diferente  
 o caminho de nós todos? -  
 (...) <sup>49</sup>

A partir dessa consciência, surgiu a presença constante dos que já morreram, não como espíritos, mas como corpos ou representações fantasmagóricas. Assim, a morte não foi vista de forma idealizada, uma vez que não representou um possível reencontro. A morte é *sono* e *porta* ou um desejo determinado de um Deus que se mostrou inabalável diante das orações.

Na obra de Lila, vida e morte têm atuações semelhantes, pois ambas privam do convívio do ser amado, assim como fecham os caminhos, impedindo que os desejos, as tristezas e os vazios se manifestem devido às correntes que os prendem ao mundo das convenções. A forma encontrada para burlar as convenções sociais e delinear uma concepção de mulher são os *loucos pensamentos* que, soltos em viagens imaginárias, vencem essas barreiras, fazendo surgir uma figura feminina mais liberta:

(...)  
 As outras são sensatas. Têm juízo.  
 Rezam para obter o paraíso  
 e aqui nada desejam mais que um lar.  
 Mas eu - é necessário confessar!-  
 por mais que nisso ponha o meu empenho,  
 nunca tive juízo e ainda não tenho!

Sinto inveja das águas e do vento.  
 Coloco asas no meu pensamento,  
 e viajo como os pássaros: no ar...  
 E o que não posso ser, sei inventar  
 (...) <sup>50</sup>

<sup>49</sup> RIPOLL, Lila. *Céu vazio*. Porto Alegre: Globo, 1941, p. 11.

<sup>50</sup> RIPOLL, Lila. *Céu vazio*. Porto Alegre: Globo, 1941, p. 34

Na acepção de Lila, a capacidade de autonomia e independência da realidade factual encaminhou-se para a revelação de um processo reflexivo desdobrado em duas etapas: a da reflexão natural, em que o eu se afasta da vivência e pensa sobre os dois termos aí implicados, eu x mundo; e a da reflexão transcendental, em que o eu se distancia ainda mais e pensa o próprio ato de refletir. Sobre essas duas etapas do processo reflexivo o eu-lírico transitou:

O sonho põe asas de ânsias  
no meu corpo leve e fino  
Venço todas as distâncias.  
Sou mais forte que o destino.

Foge a noite, foge o dia,  
foge o sol e foge o vento.  
- Existi eu algum dia,  
ou fui sempre pensamento?...<sup>51</sup>

Na poesia de Lila, a reflexão alterou a representação do sujeito poético de tal modo que, ao final, a "realidade" possível passou a ser apenas consciência consubstanciada em concretização poética. Nesse espaço, a consciência cresceu, ampliou-se e transformou a natureza das suas categorias, alargando o horizonte de possibilidades, quer pela alteração da representação da construção das vivências, quer pela formulação de espaços puramente imaginários. Decorreu desse processo, a dilatação das indagações, que se ampliaram no transcorrer das produções:

(...)  
- Onde vão as vagas  
desse oceano imenso,  
que se espraia sempre  
sem poder parar?

Remos esquecidos  
fogem nas correntes,  
e os barcos parados  
sonham prosseguir...

- Por que surgem ondas  
junto aos rios tranqüilos,  
desfazendo margens  
para confundir?

Ventos imprecisos

---

<sup>51</sup> Id. p. 69.

vão cegando olhos.  
Lábios são fechados  
sem explicação.

Em que mundo estranho  
nascem esperanças  
e leis imutáveis  
de condenação<sup>52</sup>

As inquietações foram ampliadas ainda mais no terceiro livro de Lila *Por quê?*<sup>53</sup>. Porém, nessa obra, surgiu um desejo de reinventar as relações entre o eu e o mundo, através de imagens mais complexas e fugidias, plenas de sutilezas. Desde o primeiro poema, percebe-se a ausência de placidez e serenidade, emergindo dessa nova postura do sujeito lírico uma consciência mais tensa, inquieta, que está em permanente indagação. Da tensão emerge um modo de pensar o mundo, a partir de um movimento dialético, no qual a reflexão tornou-se inevitável. Sob essa perspectiva, as antigas e infantis *verdades* sentimentais tornaram-se abaladas pelo ceticismo do adulto racionalista e reflexivo, que tem consciência da irreversibilidade do tempo:

Nem esperanças já tenho.  
E esperanças para quê?  
Se é tudo tão transitório,  
De que valem esperanças?  
Pra que servem? Para quê?  
Brotam um suspiro profundo.  
Que não pode ser palavra,  
e apenas dura um segundo.  
O sol se funde na noite,  
o dia desfaz a treva,  
e gira a roda do mundo.

E rodam, rodam os homens  
à procura de mais sorte.  
E, no girar inconstante,  
que move areia e nuvens,  
correm todos para a vida  
e sempre encontram a morte

(...)

que importa o vento? Que importa,  
se num dia transitório,  
no frio de um mundo sem termo,  
para sempre afundarei.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Id. p.53.

<sup>53</sup> RIPOLL, Lila. *Por quê?* Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

<sup>54</sup> Id. p. 26-27.



espiritualidade. Além disso, a estrela encerra a idéia de conflito entre as forças que se polarizam: de um lado, a força espiritual ou de luz; de outro, forças materiais ou de trevas. O conflito ocorre, também, porque as estrelas representam elementos de ligação entre o céu e a terra. O grupo de imagens dessa primeira estrofe revela um acentuado desejo de transcendência, de busca a um caminho ainda desconhecido. A segunda estrofe sugere, pela imagem do *ombro esquerdo ferido*, a vida que gradativamente parece ir se escoando. Acrescenta-se à cena o medo de quem conduz esse corpo que, aos poucos, tende a se desprender da vida, transformando-se em sombra, ou seja, em alma, aparência diáfana da existência. Na terceira estrofe, as imagens remetem à sugestão de que o corpo aos poucos vai se tornando volátil, através da metonímia do vestido de gaze e da dança do vento. A quarta e última estrofe traduz o sentimento de estranheza do eu lírico ao percorrer o caminho, deixando entrever que o mesmo ainda lhe é desconhecido. Porém, acrescenta-se um elemento novo à paisagem: as flores caindo que tanto podem celebrar a vida como a morte.

Na poesia de Lila Ripoll, a representação de mundo, sob a ótica de um sujeito poético feminino, revela um ensimesmamento como forma de negação de uma realidade exterior que se mostra inóspita, chegando, em alguns casos, a até mesmo a perder o sentido. A autora realiza, por essas vias, uma denúncia da realidade do mundo circundante, não como história a ser confirmada, como ausência. A denúncia configura-se, através da construção no plano semântico, em um desejo de enfrentar e questionar a realidade marcada pelo excesso de racionalidade. A negação da adesão a certos valores, presentes na poesia de Lila, ocorre devido ao fato de ser praticamente insuportável ao sujeito poético conviver com a transitoriedade e com as inúmeras perdas acumuladas ao longo da existência.

Todos esses fatores fazem com que o sujeito poético identifique-se aos demais indivíduos submetidos a dor de existir que os afeta para além da capacidade de resistência. A negação também é reiterada na representação da mulher e do amor. A figura feminina, na obra de Lila Ripoll está envolta em um casulo que apenas ameaça ser rompido. Devido às condições sociais impostas, contudo, o desejo não se concretiza, permanecendo apenas na forma de "loucos

pensamentos". A recusa do amor enquanto perspectiva existencial e a negação da condição feminina mostram-se como decorrência de uma fuga do presente, por várias vezes recusado:

Para chegares até mim, terás de atravessar  
a água de todos os mares  
e sofrer os espinhos de todos os cardos.  
A escuridão de noites seculares  
Impedirá a marcha de teus passos.

As terras se abrirão formando abismos,  
e ventos, e chuvas, e relâmpagos  
castigarão as carnes de teu corpo.

Para chegares até mim - que nada sou -  
terás de esquecer tua sabedoria  
e vestir teu pensamento de simplicidade<sup>58</sup>

Nos poemas de Lila Ripoll, o sofrimento e a solidão, oriundos da reificação da sociedade e das perdas, encontram uma possibilidade de superação através do desejo de viagem manifestado pelo eu-lírico. Essas viagens são traduzidas pela presença de imagens como o caminho, o barco o mar e o vento, representações simbólicas que sugerem uma espécie de convite para a transposição de fronteiras do sujeito poético. Esse desejo de evasão constitui um mundo próprio, capaz de resgatar as questões sociais reprimidas, através da aparência de um universo de irrealidade. Essa poesia, ao se distanciar da auto-referencialidade, exprime uma outra representação com essência própria, que permite ao leitor a percepção de um mundo capaz de questionar as práticas coercitivas da sociedade:

Eu preciso sair. Andar. Viajar um pouco.  
Necessito fazer uma cura de alma.  
Aqui, meu coração, por certo (um pobre louco!)  
Perderá, por completo, a razão e a calma...  
Eu preciso viajar. Para onde? Não sei.  
Qualquer vento me serve. Eu não tenho destino.  
Sou um barco sem vela, que viaja sem lei.  
E de longe dirão: -" quem será o menino  
"Que atirou para o mar esse barco vazio?  
"Vai quebrar. Vai partir. Não tem leme, nem vela,  
"E as águas do mar, não são águas de rio..."  
(...) Qualquer vento me serve. Eu preciso viajar.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Id.p. 40-41.

<sup>59</sup> RIPOLL, Lila. *De mãos postas*. Porto Alegre: Globo, 1938, p. 27-28.

Quem traduziu muito bem a expressão da poesia de Lila Ripoll foi outra escritora, Patrícia Bins. Através das palavras dela, torna-se, também possível, sintetizar a atuação singular de Lila nas letras rio-grandenses:

Pergunto-me quem foi Lila Ripoll para além dos dados oficiais, para além dos depoimentos de críticos e amigos e confesso encontrá-la, pouco a pouco, relendo devagar a sua poesia. Vejo-a criança naquela Quaraí onde, filha única, passou os primeiros anos "No Casarão". Escuto-lhe a voz macia (...). Sim, o quintal banhado de luar, onde sentia o frêmito de uma liberdade imaginária, jamais experimentada. No mesmo poema, adiante, fala "da casa fechada com mil trancas". Seriam estas trancas os tabus, os preconceitos, as repressões e injustiças do mundo real em que vivia? E que intuícia existirem milenarmente? Por certo, pois em outro poema admite que ainda permanece presa ao mundo das convenções, onde quer que esteja, que se perdeu "em dores e dissabores"<sup>60</sup>.

A impressão manifestada revela que a poesia de Lila não fugiu à tendência do insulamento, mas há que se destacar que esse enclausuramento do sujeito poético não foi apenas evasivo ou meramente auto-referencial. Ele revelou, sobretudo, a afirmação de uma tese pelo seu reverso, ou seja, centrou-se na hipertrofia do "eu" para resgatar a dimensão da essência humana. A partir desse "eu", a autora demarcou a dificuldade de inserção em um modelo de sociedade em que as desigualdades e, conseqüentemente, a opressão reificam as relações humanas subtraindo-lhes sentido.

### **3.4 A revelação do lirismo através do verbo *exa(us)to***

A partir da Segunda metade do século XX, no final dos anos cinqüenta, mais uma escritora surgiu para engrossar o rol da produção lírica do Rio Grande do Sul. Trata-se de Lara de Lemos que, apesar de ter mais de uma dezena de publicações, ainda não obteve o devido reconhecimento da crítica especializada e o dos leitores

<sup>60</sup> BINS, Patrícia. "Lila Ripoll. In: 50 anos de literatura: perfis das patronas da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: IEL, 1993, p. 106-112.

no Estado. As obras de Lara são as seguintes: *Poço das águas vivas* (1957), *Canto Breve* (1962), *Aura amara* (1969), *Para um rei surdo* (1973), *Amálgama* (1974), *Adaga lavrada* (1981), *Palavravara* (1986), *Haikais* (1989), *Águas da memória* (1990), *Dividendos do tempo* (1995), *Inventário do medo* (1997).

Mesmo com esse número de obras publicadas, a poesia de Lara de Lemos permanece praticamente desconhecida no Estado. Advém desse descaso o seu desabafo ao dizer que, após trinta anos de ofício, ainda se considera inédita no Sul. Suas obras esgotadas não foram mais reeditadas, apenas recentemente, em 2002 foi publicada uma antologia organizada por Volnyr Santos<sup>61</sup>. A não divulgação e a conseqüente falta de aceitação da produção poética de Lara pode ser creditada ao fato de estar vivendo no estado do Rio de Janeiro há bastante tempo e também por ser um dos raros casos de escritoras que se vinculou, ainda no início de sua carreira, à vanguarda e ousou incorporar alguns experimentalismos visuais e de linguagem em sua poesia.

Quanto ao teor de seus poemas, já no prefácio de *Amálgama*,<sup>62</sup> Gilberto Mendonça Teles chama atenção para uma das possibilidades de leitura da obra de Lara de Lemos: a necessidade de se observar com maior cuidado o plano do conteúdo. O ensaísta sugere também que o leitor não deve priorizar somente às sutilezas estéticas e estilísticas engendradas pelos significantes, mas concentrar-se na mensagem codificada em significados que não se querem obscuros e sim expressão. Depreende-se da afirmação, a possibilidade de existência de certa preocupação com a comunicação literária intrínseca à produção lírica da autora.

Paralelamente a essa observação, Teles também enfatiza a importância das epígrafes, assim como a função semântica dos títulos dos livros de Lara de Lemos. Ambos funcionam como chave para a interpretação da obra, através de um processo de leitura que se inicia no título, vai até a epígrafe e finaliza no poema. Nesse processo de interpretação, observa-se a existência de uma relação dialogal em que o leitor, finalmente, passa a construir o sentido, a partir das relações inter e extratextuais desses itens, geradores de um novo texto. A poesia de Lara de Lemos

---

<sup>61</sup> LEMOS, Lara de. *Antologia poética* de Lara de Lemos. Seleção e estudo crítico de Volnyr Santos. Porto Alegre: IEL; WS Editor. CORAG, 2002.

<sup>62</sup> LEMOS, Lara de. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo, 1974.

proliferas alusões, inferências e citações de outros autores, pois incrustada na sua superfície, visível ou não, a influência literária está presente. Desse modo, sua produção evoca e atualiza toda uma tradição literária, sendo, portanto, herança de leituras evidenciadas através das citações que denunciam as intenções da autora, bem como o seu grau de intimidade com a biblioteca.

Através do jogo de intertextualidade, a obra de Lara de Lemos fica impregnada de alteridade, de outras palavras que transcendem as que são empregadas pela autora. Sob essa perspectiva, relativiza-se o processo de originalidade, visto que sua poesia apresenta uma alusão generalizada a outros textos, construindo-se no confronto e atualizando uma tradição num determinado presente. A partir desse diálogo com várias escrituras, configurara-se o que Julia Kristeva define como construção textual: *todo o texto se constrói como mosaico de situações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto*<sup>63</sup>. Portanto, na obra de Lara de Lemos, a palavra literária deixa de ser vista como algo fixo, com sentido dado, ou seja, pressupõe uma relação dialogal entabulada com a participação necessária de três *linguagens*: a do escritor, a do destinatário e a do contexto cultural (anterior ou atual). Assim, ocorre a interação entre o sujeito da escritura e o leitor, entre o texto em questão e os demais que se fazem presentes através de referências explícitas ou implícitas. No mosaico armado pela leitura que corre livremente ao longo dos diferentes poemas de Lara de Lemos, percebe-se a transformação dos mesmos em espelhos, um prolongando o outro, frente a frente. É no refletir continuado que a obra projeta inclusive os princípios que a organizam:

Não mais a mesma flor  
ou a mesma água  
que outros são os olhos  
e outra é a sede<sup>64</sup>

Além de manter um diálogo com as obras antecedentes, as epígrafes exercem uma dupla função: por um lado, trazem a carga semântica do texto do qual provêm; por outro, estabelecem um novo diálogo, epígrafe/texto, ao serem inseridas em um novo contexto. Dessa forma, servem como instrumento de tensão por sintetizarem um jogo de tempos que se dá através da recuperação do passado, isto é, do texto original e da afirmação do presente na nova obra. A tensão faz com que

<sup>63</sup> KRISTEVA, Julia. "Le mot, le dialogue et le roman". *Critique*: Paris, 1968.

<sup>64</sup> LEMOS, 2002. p. 51.

a nova produção adquira uma dimensão de futuridade, na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior ao texto no qual está inserida.

Sob essa perspectiva, a epígrafe transforma-se em um texto privilegiado por catalisar tempos poéticos em vários níveis, na medida em que aponta continuamente para o seu próprio passado e anuncia o texto que vem a seguir, revelando-se presente no ato de sua leitura. A tensão é extensiva também ao campo formal, pois, ao ser isolada no branco da página, a epígrafe assume uma autonomia aparente. No entanto, ela depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que vem a seguir. Segundo Gilberto Mendonça Teles,<sup>65</sup> *é neste jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência.*

Nos onze livros de poesia de Lara de Lemos, mostra-se revelador captar o *corpus* epigráfico como um conjunto de poemas que têm uma dupla funcionalidade: de um lado, constituem uma poesia independente e, de outro, mantêm uma relação direta com a temática abordada pela autora. É provável que, paralelamente à adoção desse recurso, ocorra uma identificação da poesia de Lara de Lemos com o trabalho dos escritores citados nas epígrafes. Assim, a realização de uma leitura inter-epigráfica revela-se importante para a compreensão das obras em sua totalidade, uma vez que traduzem de maneira sintética as principais temáticas, além de representarem um espelho revelador do pensamento de Lara.

O recurso da epígrafe se faz presente na maior parte das obras de Lara, excetuando-se apenas o primeiro livro, *Canto breve*, mas que passa a recebê-lo quando da inclusão na antologia *Amálgama*. Contudo, a epígrafe introdutória, de Fernando Pessoa que lhe é dada, *ser poeta não é ambição minha. / É a minha maneira de estar sozinho*, revela-se como uma espécie de arquitepígrafe ou epígrafe matriz, que instaura um sentido iniciático em diversos níveis nas produções que vêm a seguir: *poema é lição de paciência /retalhos do nosso avesso*<sup>66</sup>.

Essa incorporação do texto estrangeiro principia pelo nível da metapoética, em que refundem propósitos e metalinguagens em outras, conservando-se alguns princípios de valores e/ou funcionando como um jogo de espelho contra espelho,

---

<sup>65</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *O código do código: a estrela de Stella*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1973.

<sup>66</sup> LEMOS, op. cit. nota 62. p.44.

em que a fidelidade se dá como vertigem. Com esse *leitmotiv*, Lara direciona sua construção de sujeito lírico para a busca de uma identidade pessoal, concomitantemente à criação da *persona* artística.

A partir da epígrafe, já se cria uma forma de contradição, em que o sujeito lírico estabelece um jogo entre *solitário* e *solidário*. Essa situação é motivadora de angústia, de uma insatisfação pessimista que, sob vários aspectos, se faz presente na poesia de Lara, até mesmo quando celebra a plenitude amorosa ou a esperança nos homens:

Foi um amor precário de  
de exilados  
que se salvam a dois  
no mesmo abraço.

Foi amor, depois  
do amor passado.  
Favo de mel sem mel  
sabendo o amargo.

Foi um amor de vivos  
não plantados  
mas nascidos em nós  
a cada agravo.

Foi um amor, amor  
de desamados  
que se amam com fúria  
e desagravo.

Foi um amor de vivos  
enterrados  
que o beijo ressuscita  
com seu travo<sup>67</sup>

O desejo de insulamento do poeta, na modernidade, é fruto do confronto com uma existência excessivamente racionalizada e reificada ao extremo. Como válvula de escape, elege a palavra lírica para, através dela, afirmar a sua individualidade contra a indiferenciação, que impera na sociedade que tende a quantificar e a reificar as ações e as relações entre os seres humanos:

---

<sup>67</sup> LEMOS, Lara. *Antologia poética*. Seleção e estudo crítico de Volnyr Santos. Porto Alegre: IEL; WS Editor. CORAG, 2002. p. 66.

Busco as raízes do homem  
 não o seu sêmen.  
 O âmago. Não rituais  
 nem coisas de somenos.

Busco sua desnudez  
 sua soledade  
 a chaga de suas mãos  
 seu encoberto.

Busco o sofrido  
 o mineral, o puro  
 diamante de que é  
 feito seu sonho.

Não busco calendários.  
 Busco o pranto  
 e a estatura proposta  
 em seu estar no mundo.

Seu devenir. O astro-  
 mapa dos futuros.  
 O instante lunado  
 de seu canto<sup>68</sup>.

Através da imersão na sua individualidade, o poeta cria, através da palavra, uma outra realidade mais íntegra, que nega a reificação do mundo, buscando uma identificação com os anseios de transformação da realidade histórica. Segundo Adorno<sup>69</sup> são essas forças objetivas que impelem para além de um *estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem*. Essa intencionalidade ou definição de propósitos fica evidenciada em "Ao deus dos sonhos":

Devolvo-te o poder  
 de iluminar as sombras  
 com a luz dos presságios.

Ofereço-me para o instante  
 de ingressar no âmago  
 das coisas invisíveis.

Reencontro o pretérito,  
 reúno o esparso.

---

<sup>68</sup> Id. p. 65.

<sup>69</sup> ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade". Em: Benjamin, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 198.

Recupero mito<sup>70</sup>.

O comportamento de Lara de Lemos como leitora e escritora define-se, em grande parte, em função de certos elementos que sustentam o colóquio mantido por ela e seus parceiros de prática literária. Depreende-se da leitura de sua poesia a intenção de se criar uma espécie de *persona* que, ao mesmo tempo que transita pela tradição literária antecessora, através da releitura das epígrafes, produz literatura. Se antes, a *persona* do escritor definia-se pela sua situação de poeta, a partir do princípio da sinceridade biográfica, depois de 1942, com a difusão da obra póstuma de Fernando Pessoa, ocorrerá uma substituição pelo princípio da sinceridade artística, bem como uma nova metodologia da criação literária pautada pela busca de refinamento formal e pelo aprofundamento interior.

(...) Em tempo soturno  
quero signo claro  
revelando a solerte  
face do equívoco.

Minero a palavra  
com vago cansaço  
de quem nunca verá  
o verbo exa(us)to<sup>71</sup>.

A presença das epígrafes na obra de Lara de Lemos sugere a primeira tentativa de comunicação literária, fazendo com o leitor uma espécie de pacto de leitura em que ele tomará contato, mesmo que de forma indireta, com as obras de outros autores. A epígrafe também pode servir como uma espécie de aval para a afirmação da obra, a partir da tradição na qual está inserida a de quem serve como recurso epigráfico. Assim, a inclusão do discurso estrangeiro, na obra de Lara de Lemos, não representa apenas um índice de falsa erudição ou apenas uma revelação de influências recebidas, mas, sobretudo um diálogo com outros textos, reatualizando-os em um novo contexto, como é o caso de Camões, o capitão das tempestades:

Poeminha barroco

---

<sup>70</sup> LEMOS, op. cit. p. 119.

<sup>71</sup> Id. p. 95.

Mote  
 De puro penado morre  
 Se a queixumes se socorre  
 Lança no fogo  
 Mais lenha  
 Não há mal que lhe não  
 venha.

Camões

Quem ama só vê tormentas  
 Sem saber para onde corre  
 Em pleno vento sufoca  
 E sem asas se ausenta  
 de puro penado morre.  
 Quem ama sofre torturas  
 Soma às suas penas, mais que penas.  
 De amores pensa que morre  
 A insensatez o procura  
 Se a queixumes se  
 socorre.  
 (...) <sup>72</sup>

Uma das formas de comunicação literária é enfatizada quando Lara estabelece em seus poemas a prática do diálogo com a poesia de outros autores. Tal artifício de composição faz com que o leitor seja induzido a conhecer a obra com a qual a autora está dialogando. Dessa forma, a composição fornece instrumentos para a interpretação inerentes à própria obra, assim como inicia o leitor em transcodificações externas múltiplas, determinadas pelas ligações que os poemas mantêm com estruturas extratextuais. Essa intencionalidade evidencia-se no poema *Resposta a José (panfleto quase poema)*, em que o sujeito lírico incita, de forma imperativa, José a despertar:

José!  
 Você que é meu povo  
 você que é sem nome.

Desperta, José!

Dormiste sem conta  
 por anos e anos,

<sup>72</sup> LEMOS, Lara de. *Dividendos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 65.

dormiste de fome  
de dor e cegueira,  
dormiste sem cama  
dormiste sem roupa  
dormiste sem sonhos.

Desperta, José!

És mais que José.  
És mão que semeia,  
que corta, que colhe;  
es mão que trabalha  
Que pega no fuzil;  
es dor que transforma  
a terra em vinhedo  
a cana em açúcar  
a pedra em jardim.

Desperta, José.<sup>73</sup>

Apesar de a epígrafe *E tudo acabou/e tudo fugiu/ e tudo mofou/e agora José?*, de Drummond, o poema de Lara não combinou ceticismo e ironia, assim como não seguiu a mesma estruturação sintática do texto a que faz remissão. Nos versos de Drummond ocorreu a predominância da adição, através do efeito cumulativo da repetição do “e”. Se em *E agora, José* a temática voltou-se sobre as questões transcendentais e, principalmente enfatizou uma metafísica do *nada*, que instaura um universo de perda, ausência de significado e falta de caminhos ou valores, no poema “Resposta a José” ocorreu um movimento contrário. Desde o princípio, José foi nomeado e identificado com o povo ou um “tu” que é explorado pela sociedade. O sujeito lírico assume a voz de um ativista social, posição consubstanciada já no subtítulo do poema, grafado entre parentêses: “(panfleto quase poema)”, sugerindo, *a priori*, um direcionamento da leitura para um enfoque sócio-político. Em tom de panfleto, com predomínio do modo verbal imperativo, o sujeito lírico adota as palavras de ordem: *Tua força é tu mesmo./ Desperta José!*

Já *Aura amara*, terceiro livro de Lara, traz como título as duas primeiras palavras de uma das canções da poesia trovadoresca deixada pelo representante da lírica medieval, Arnaut Daniel. A expressão *aura amara*, de origem provençal, dos trovadores que influenciaram as literaturas de Língua espanhola, alemã, inglesa, italiana, e portuguesa, nos séculos XII e XIII, significa, em português, (*aura*) vento,

<sup>73</sup> LEMOS, Lara de. *Canto breve*. Porto Alegre: Globo, 1962, p. 97.

brisa, sopro e (*amara*) áspera, amarga. A epígrafe, neste caso, justifica o título da obra.

Nesse sentido, Lara viu na literatura, em especial na poesia, o meio mais econômico e mais consistente para conservar e veicular informações específicas que provavelmente não poderiam ser transmitidas por outras vias. A partir desse pressuposto, é possível afirmar que a formação do público leitor não pode ser vista como um processo alheio ou exterior à obra literária, uma vez que a educação estética não está fora ou independente do objeto cultural. Assim, a posição que o próprio escritor assume diante de sua obra, bem como os procedimentos escolhidos por para compor o seu texto, podem se converter no primeiro passo rumo à formação estética do leitor. No texto artístico, o sujeito lírico direciona seu canto, buscando sensibilizar o leitor, simultaneamente, de um ponto de vista social e ideológico, assim como de uma perspectiva estética. Na produção poética de Lara de Lemos, a preocupação com o resgate do acervo cultural é constante, uma vez que as epígrafes atualizam todo um conhecimento da tradição literária.

Em *Poço das águas vivas*<sup>74</sup>, livro de estréia de Lara de Lemos e síntese de toda a sua produção literária, o título provoca reminiscências bíblicas, conforme afirma Donaldo Schüller em *A poesia no Rio Grande do Sul*<sup>75</sup>. Para o crítico, o nome da obra sugere lembranças do diálogo de Jesus com a Samaritana junto ao poço de Jacó. No texto bíblico, a mulher estranha quando o estrangeiro lhe pede água, uma vez que ele era judeu e os costumes mandavam que evitasse todo o contato com o povo vizinho, desprezado. Diante das reservas da Samaritana, Jesus oferece, em troca da água, água viva, que extinguiu a sede para sempre.

A referência a essa obra abre o caminho trilhado por Lara, permitindo a compreensão das indagações do sujeito feminino em busca de individualidade, de espaço e, principalmente de desejos, metaforizados na sede da mulher samaritana:

Ah" que terrível mutilação  
esse ter que nos dar assim  
todos os dias!

Dar-nos aos pedaços  
- um pouco a um,

<sup>74</sup> LEMOS Lara de. *Poço das águas vivas*. Porto Alegre: Globo, 1957.

<sup>75</sup> SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

um pouco a outro,  
sem que fique nada  
de verdadeiramente nosso  
em nós.

Pertencemos  
aos que nos afagam por hábito,  
aos que nos possuem com os olhos,  
aos que nos esperam sensatos,  
aos que nos amam doidos  
e, afinal, aos que nos querem  
como nós não somos.

Quero-me eu,  
completa autêntica, cheia de abandono  
pertencendo-me sem nenhuma clemência  
para com a alheia expectativa.  
(...)  
Quero rir ou chorar  
para viver ou morrer, inteira<sup>76</sup>.

O mergulho na interioridade feminina remete também à imagem do poço que em diferentes culturas reveste-se de um caráter sagrado, porque realiza uma espécie de síntese dos três elementos: a água, a terra e o ar. Segundo Chevalier,<sup>77</sup> o poço é o símbolo da abundância e a fonte de vida, mais particularmente entre os povos hebreus, para quem as nascentes resultam do milagre. O poço é, além disso, símbolo de segredo, de dissimulação, especialmente da verdade. Simbolizando o conhecimento, o poço representa, também, o homem que atingiu a sabedoria ao voltar-se para interioridade.

O sujeito lírico de *Poço das águas vivas* é definido por uma sede infinita de retorno às origens, mas como isso é impossível, exila-se nas *águas interiores*, sem conseguir romper a solidão. A anunciação em *Poema*, num primeiro momento, parece estar sendo invocada como uma espécie de missão ou de definição de propósitos do eu poético, porém diante da impossibilidade do *indizível* recolhe-se no passado do qual se recorda com melancolia:

Para isso vim...  
Não, não foi para isso que cheguei.

Vim para dar-te o pássaro, inédito de vãos,  
que há em mim.

<sup>76</sup> LARA, op. cit. nota 62. p.40-41.

<sup>77</sup> CHEVALIER, op cit nota 29. p. 726.

(...)

Vim para o refúgio da noite  
E o doloroso presságio das manhãs.

(..)  
Para isso vim e perdi-me.<sup>78</sup>

No poema "Degredo", da obra *Adaga lavrada* predominou o niilismo do sujeito lírico, motivador de uma angústia, uma insatisfação, capaz de expandir-se sobre os demais poemas. Sob essa perspectiva, a história de vida é retratada pelas marcas do sofrimento, única possibilidade de o sujeito poético reconhecer-se no presente:

Em lugar de documentos  
deixaram-me a marca  
amarga no rosto.

Nela me reconheço  
a cada dia.

Única identidade  
a que pertenço  
inteira<sup>79</sup>.

No poema "Herança" é explicitada a origem do ceticismo e das angústias do eu-lírico. Através da representação fantasmagórica da ancestralidade, depósito inconsciente de saber, as dores emergem. A lembrança do passado estabelece uma relação dialética com o presente, permitindo a revelação do sofrimento do período pretérito que se prolonga no presente:

Brotou dos ancestrais  
a minha angústia.  
Milênios de noites  
nostalgia de portos  
nunca vistos.

Brotou dos ancestrais  
este canto  
povoado de lendas  
naufrágios, desterrados  
infortúnios.

Brotou dos ancestrais  
esta vertente

---

<sup>78</sup> LEMOS op. cit. nota 62, p. 35.

<sup>79</sup> LEMOS, Lara. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 34.

este rio de vertigens.  
Cardume correndo  
para o nada.

Brotou dos ancestrais  
este meu pranto  
enxuto, denso.  
Inclémência de pedra  
no meu peito.

Este legado  
é todo o meu engenho.<sup>80</sup>

Na releitura que Lara faz dos poemas de *Poço das águas vivas* para inseri-los na antologia *Amálgama*, a antítese, criada pelas idéias de *poço*, lugar profundo, fechado, e *as águas vivas* transparências e movimento na forma plural, começa a ser mais acentuada com a inserção da epígrafe inicial tomada de *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro (Fernando Pessoa): *Ser poeta não é ambição minha./ É a minha maneira de estar sozinho*. Lara de Lemos vale-se dos últimos versos para definir a sua intenção ou concentrar-se na sua ambição de *ser poeta e estar* no mundo para, a seu modo, participar através de seu canto:

Eu, para dar-me ou negar-me  
sem explicações, falsos pudores  
ou inúteis justificativas.

Não é melhor nem mais fácil  
o que peço.  
Quero-me rir ou chorar  
para viver ou morrer. Inteira.<sup>81</sup>

A expressão dessa forma de polarização encontra seus significantes na figura da antítese que, depois do sentido da epígrafe, passa a conter sentido metafórico, formado a partir de relações metonímicas. Assim, a leitura adquire mais consistência quando se desdobra sobre os poemas, atualizando um dos termos da contradição já apontada: o do isolamento do sujeito lírico, assim como a sua atitude de resignação e de tristeza.

---

<sup>80</sup> Id.p. 27.

<sup>81</sup> LEMOS, op. cit. nota 67. P. 41

Na poesia de Lara, o sentimento de desencanto e de ceticismo não é totalmente convincente, uma vez que, aliado à participação da poesia, faz brotar vestígios de esperança no destino final da humanidade. Comprova-se isso a partir de um elemento estrutural que se mantém invariável como um princípio distintivo da poesia de Lara de Lemos: a concentração semântica de que o sujeito lírico se vale para enfatizar o que afirmara anteriormente, apresentando uma oposição ao que foi dito ou superando-o em densidade.

Essa técnica leva o poema a se apoiar sintática e semanticamente no último verso, criando uma espécie de desenlace ou *chave de ouro* à moda dos parnasianos ou dos simbolistas. Geralmente esse último verso recebe um sentido mais amargo que os demais, além de ser, algumas vezes, resignado ou irônico:

Leva-me longe o sonho.  
Ainda que estéril e improfícuo,  
leva-me longe.  
Dá-me cores de aurora em plena noite.  
Gosto de rosas no amargor das coisas.<sup>82</sup>

Tal modelo de construção repete-se na quase totalidade dos poemas de *Poço das águas vivas*, em que a tristeza e a contradição se fazem presentes, principalmente nos títulos de poemas como: “Impaciência”, “Apelo”, “Poema do amor inútil”, “Da impossível serenidade”, “Poema do insolúvel,” “Canção humilde”, “Menininho inválido”, “Ladainha a nossa senhora da timidez” e “Do momento intransponível”. Esse último poema emite um prenúncio de esperança que serve de transição para o livro seguinte, *Canto breve*.

*Canto breve* traz como epígrafe inicial um conhecido fragmento do filósofo Heráclito: *Tudo flui; não nos banhamos nunca duas vezes no mesmo rio*. Essa epígrafe dá um tom profético ao sugerir um desvelamento posterior através da leitura dos poemas, além de apontar para outra espécie de tempo: a *durée* da escrita, no nível da própria linguagem. O contínuo acontecer da escritura, embora repetitivo e circular, não reduz a interpretação, pois o leitor, ao se modificar com o transcorrer do tempo, altera a sua interpretação, transformando-a em *vir-a-ser*. A linguagem e o homem modificam-se por responderem e se proporem como uma

<sup>82</sup> LEMOS, op. cit. nota 67. p. 42.

ponta de lança da sociedade que muda. É no tempo e na linguagem que as pessoas, através de uma relação dinâmica, se estruturam e/ou se desestruturam: *Dentro do tempo/ dissolvido em aparências/ prosseguimos no cansaço/ das coisas repetidas*<sup>83</sup>.

A imagem do rio fluindo, na epígrafe, auxilia a compreensão do título do livro, dando ao adjetivo *breve* uma carga semântica e temporal diferenciada, a partir da associação com o texto introdutório, tomado de empréstimo do filósofo jônico. Dessa forma, o *canto breve* passa a ser lido como efêmero, mas apenas enquanto interpretação. Com a leitura dos poemas, a idéia de mutabilidade do rio heraclítico é ratificada, assim como o anseio de busca permanente de um desejo de satisfação que parece não se realizar.

A partir da procura incessante, o sujeito lírico se vale da poesia como uma válvula de escape para, através dela, afirmar a sua individualidade contra a indiferenciação que vigora no mundo reificado. Através de um procedimento familiar à modernidade - o universo construído que se ergue sobre o nada:

Ouve em silêncio meu canto breve  
e não perguntes se voltarei.  
Voltam as nuvens? Retorna o vento?  
Em puro-nada me tornarei.<sup>84</sup>

A vontade de se transformar do sujeito lírico em *nada* representa uma espécie de busca de transcendência da materialidade. Nesse sentido, a transformação *em nada* simboliza a experiência do homem em face de uma espécie de existência divina que viabiliza a busca da consciência ou da idéia primitiva das coisas. Assim, o poeta transforma-se em uma espécie de decodificador que atravessa o aparente para surpreender a verdade que se nega aos sentidos.

Mergulhado em sua interioridade, o poeta pode criar, através da ficção, um mundo mais reconciliado, enquanto uma utopia e não uma realidade conquistada. Conforme salienta Adorno, a ficção, espécie de “negativo” da realidade em que efetivamente vivemos, só ganha força estética na medida em que se identifica com os anseios coletivos que desejam a transformação da realidade histórica, através de

---

<sup>83</sup> Id. p. 31.o

<sup>84</sup> Op cit nota 26 p.49.

*forças objetivas que impelem para além de um estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem*<sup>85</sup>:

Teremos sóis, teremos luas  
e muitas terras que inventarei.  
Velejaremos antigas lendas  
serás o barco, água serei.  
Em puro-nada me tornarei.<sup>86</sup>

Sob essa perspectiva, o sujeito lírico sente-se duplamente exilado, da realidade e da fantasia, visto que se move angustiado em um universo que ameaça se escoar. A crise que sacode o mundo também parece ameaçar a palavra poética que se mostra impotente diante de uma situação que se tornou impermeável aos apelos mais sensíveis. A negatividade desse poema não se volta apenas contra a sociedade moderna, reproduzida como sem sentido, mas também desacredita a própria figura do poeta, que reconhece se transformar em *nada*.

A insatisfação e a preocupação com o transitório acabam confluindo-se na direção de uma impossibilidade de ver alternativas mais otimistas. No poema "À maneira do Eclesiastes" há um tempo, um ciclo para cada sentimento, e o sujeito poético não consegue vislumbrar alternativas, até mesmo para a criação poética:

Há o tempo de amar  
e o tempo de desamar.  
Há o tempo de sofrer  
e o tempo de esquecer.  
Meus olhos olham sem  
ver.  
Em minha boca secaram  
as palavras.<sup>87</sup>

Esse poema tem como pano de fundo um texto ausente, o texto bíblico e é este que, na aproximação e no distanciamento, lhe dá sentido. A primeira estrofe assenta-se sobre a idéia da existência de um ciclo que resignadamente se completa. No entanto, na estrofe seguinte, a ruptura com o meio circundante mostra-se intensa, a ponto de não ser possível mais vislumbrar a realidade, assim

<sup>85</sup> ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade". (Adorno, Theodor. In: Benjamin, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 198.

<sup>86</sup> Op. cit nota 26 p. 49

<sup>87</sup> LEMOS, p. 55.

como a linguagem que a nomeia. Na impossibilidade de restaurar o ciclo natural de cada sentimento, o poeta cultiva o silêncio.

Em *Aura amara*, a temática dominante do amor contrasta com os conflitos e sofrimentos humanos localizados em lugares precisos como o Vietnã, a América e o Cairo. O sujeito lírico solidariza-se aos que morrem na guerrilha, mas tenta mostrar o triunfo da vida sobre a morte:

Faço-me presente  
para plantar o novo.

que há de vir - o fruto  
de muitos dias de espera  
de muitos dias de eito  
de muitos dias de dor  
pressinto.

dia sem fronteiras  
sem grades, sem manchas  
sem algemas.<sup>88</sup>

Lara de Lemos com sua extensa produção, também, pode ser considerada uma das raras exceções no Rio Grande do Sul quando o assunto diz respeito às inovações literárias. Em 1973, publicou *Para um rei surdo*<sup>89</sup>, uma experiência que incorporou as técnicas do movimento concretista. No entanto, a crítica recebeu com reservas a sua proposta, conforme se depreende da observação de Guilhermino César<sup>90</sup> acerca da referida obra: *pode ser que aí se tenha despersonalizado um pouco*. A previsão do crítico, todavia, não se efetiva, porque Lara não se despersonalizou, ao contrário, fez da inovação um incremento a mais para a sua escritura.

De posse da técnica concretista, Lara dá mais objetividade e condensação semântica à palavra, assim como explora a possibilidade de sentido que a distribuição gráfica pode dar ao poema. Faz do verbo um objeto passível de manipulação e de investigação em todas as suas possibilidades. Conforme apregoa

---

<sup>88</sup> Id. P. 81.

<sup>89</sup> LEMOS, Lara de. *Para um rei surdo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

<sup>90</sup> LEMOS, Lara de. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo, 1974.

Walmir Ayala<sup>91</sup>, na produção de poesia concreta, *a página onde o poema é impresso funciona como elemento visual na apreensão do mistério poético, que passa a ser menos enigma e mais geografia*. Segundo os preceitos estéticos dessa proposta, há um poder de sugestão na distribuição gráfica dos versos na página, em que os espaços em branco chegam a representar papel pertencente à intenção poética. Assim, o poeta experimental rompe definitivamente a relação de contigüidade entre o criador e o mundo para estabelecer uma nova dialética da língua com a matéria poética.

Na proposta estética do concretismo, os signos (verbais ou visuais) espraiam-se através da visualidade pura da página em branco, onde a palavra passa a ser manipulada estabelecendo novas relações de sentidos. Já ao ser desintegrado e montado novamente, o signo, seja através do relacionamento, mecânico ou não com quaisquer outros signos, tende a elidir a presença do emissor ao falar por si mesmo. Com a intenção de produzir uma espécie de impacto no leitor, utiliza-se não só toda a potencialidade da palavra em sua representação escrita, assim como suas possibilidades semânticas.

Dessa forma, a nova construção acaba fugindo do contexto tradicional e passa a ser mais despojada, antidiscursiva, a fim de criar um outro tipo de discurso no qual até os claros da página são movimentos valiosos. Na primeira parte de *Para um rei surdo*, os poemas tendem a remeter o leitor para as experiências gráficas e/ou visuais da segunda parte. Conforme a indicação dada pelo próprio título do livro, faz-se necessário um novo código para a efetivação da comunicação: uma passagem do oral para o visual, conforme se verifica no poema *Caleidoscópico (calunescópico)*:

Uma pétala  
um talo

um talvez

jogado um dia  
em meio a espelhos

falsos

---

<sup>91</sup> AYALA, Walmir. *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 227.

Eis os intrincados  
desenhos

enredos

que a vida  
cria

inventa.<sup>92</sup>

Conforme se percebe nos versos acima, a montagem das palavras cria uma simultaneidade de significados, exigindo do leitor algo mais do que a simples leitura. Esta deve ser aliada à contemplação, considerando também a forma, bem como os movimentos de ida e vinda do texto, reforçados pelo próprio título do poema que sugere sucessões rápidas e cambiantes de impressões e significados. Para a construção de sentidos, a participação do leitor, com suas respectivas vivências, é fundamental, mas a palavra deve prevalecer como um centro capaz de gerar ressemantizações.

De acordo com a abordagem feita, a poesia de Lara de Lemos revisita, a todo o momento, um conjunto de outros autores e obras, dando origem a composições que remetem, sem cessar, umas às outras, intuindo com a mesma constância, a plurissignificação e o confronto de pontos de vista distintos. A permanente interação desses elementos engendra também uma poesia que constantemente se relê e provoca o destinatário a agir de forma semelhante. As perspectivas inusitadas que vão aflorando, à leitura de cada poema, convidam a folhear o livro de trás para frente, a rever textos cuja interpretação já havia sido dada como consumada. Ao mesmo tempo, a promessa de novas surpresas tende a lançar o leitor numa aventura instigante, em busca de sentidos ocultos ou ainda não revelados.

Ao assumir tal postura, o leitor tende a ser animado a dar continuidade à leitura e a ousar cada vez mais na formulação de hipóteses, à medida que tenta decifrar os poemas que se apresentam. Todos esses aspectos demonstram que a obra de Lara de Lemos concebe, para o leitor, uma espécie de coreografia que

---

<sup>92</sup> Op. cit. nota 44, p. 21.

prevê mobilidade, avanços e recuos, deslocamentos de cunho retrospectivo e prospectivo, que induzem à improvisação, à liberdade de movimentos e à invenção de um outro sujeito poético que busca referências na alteridade de discursos.

## 4 AS MULHERES NO PALCO: A MÁSCARA E A EVIDÊNCIA

*Nada entendo de signos:  
se digo flor é flor, se digo água  
é água. ( Mas pode ser disfarce de um  
segredo.)  
(...)  
deixem que eu represente o meu  
papel.  
Sou uma mulher sozinha num palco,  
e já me pesa demais todo esse ofício.  
(...)  
(Alguém me inventa e desinventa  
como quer:  
talvez seja esta a minha condição).*

Lya Luft

### 4.1 O lirismo minimalista: prenúncio de novos tempos

Os livros de poesia das escritoras que têm algum tipo de atuação na mídia como Martha Medeiros, Lya Luft e Paula Taitelbaum, cujas obras constituem o *corpus* a ser analisado nesse capítulo, sinalizam novos paradigmas para a discussão sobre as especificidades do lirismo atual. Muito embora, essas autoras sejam praticamente ignoradas nas análises feitas sobre a poesia do Rio Grande do Sul. Em geral, os estudos sobre a lírica, desse período, têm priorizado o nome de autores exponenciais, com publicações que traduzem algum tipo de ruptura ou sugerem inovações quanto à forma ou uso da linguagem. Ao privilegiarem autores consagrados, os estudiosos preocupam-se em estabelecer categorias que dão sustentação às análises do que consideram literatura de qualidade. Esse procedimento dificulta o estudo de obras que não correspondem às expectativas de tais teorias. Em função disso, verifica-se uma dificuldade de se estabelecer referências tanto teóricas quanto recepcionais, visto que os analistas, praticamente, não têm se pronunciado acerca das publicações mais recentes.

Para avaliar as produções poéticas das autoras citadas, faz-se necessário, na maioria das vezes, o abandono de orientações teóricas que estão presas a valores estéticos de um período anterior, que elegiam valores como "belo" "distanciamento estético", "metrificação", "originalidade" e "naturalidade". Boa parte da crítica, muitas vezes, ao pretender produzir uma redefinição da lírica, acaba revelando uma visão de poesia baseada em paradigmas redutores e conservadores, sendo, em alguns casos, incapaz de lidar criticamente com a "diferença" provocada por experiências poéticas, que, em certo sentido, traduzem uma concepção de lirismo mais voltada para o imediatismo característico dos tempos atuais.

Para analisar a poesia de Lya Luft, Martha Medeiros e de Paula Taitelbaum, torna-se imperioso considerar o impacto da tecnologia e da cultura de massas sobre a poética contemporânea. A noção de poesia como algo "natural" e como a confissão de um eu-lírico, na obra dessas escritoras, está sendo reconfigurada em função da possibilidade de interação com o novo ambiente tecnológico da cultura, em que a fala é constantemente minada e/ou atravessada pelo discurso da televisão e da publicidade, reveladores da descontinuidade e da excentricidade.

Seguindo a linha confessional, com uma poesia quase sempre direta, elas preferem um contato mais imediato com a audiência, evitando um trabalho mais experimental no que tange aos usos dos recursos da linguagem. Essa intenção surte efeito, principalmente quando somada ao fato de as aludidas autoras terem uma exposição na mídia, no caso de Lya e Martha, no jornal em que são cronistas e de Paula, na publicidade e na atuação premiada de criação de *sites*, na *Internet*.

Vale destacar que o diálogo de poetas contemporâneos com as tecnologias de ponta não está associado à desvalorização ou ao desaparecimento da palavra escrita. Essa aproximação, em certo sentido, revitaliza a palavra, estabelecendo uma reconfiguração na forma da tessitura poética, uma vez que novos modos de usar a linguagem passam a ser incorporados à poesia. Nesse

caso, as circunstâncias históricas, bem como os recursos e suportes para a divulgação da produção literária estabelecem uma diferença substancial. Conforme já demonstrado anteriormente, em relação às escritoras do século XIX, o espaço utilizado para dar visibilidade às produções era circunscrito aos eventos sociais, com uma audiência bem mais restrita. Atualmente, são exploradas as múltiplas possibilidades, assim como a visibilidade oriunda do avanço dos recursos dos novos meios de comunicação a fim de promover as obras literárias.

A produção poética de Lya Luft, Martha Medeiros e de Paula Taitelbaum não se engaja em nenhum movimento organizado e/ou corporativo, como as vanguardas do século XX, nos anos 50 e 60 e a própria *poesia marginal* da década de 70. Ao contrário, um de seus traços mais característicos é justamente o de fenômeno difuso e não-programático, isento de plataformas estético-ideológicas e de militância literária articulada. Sob esse aspecto, divergem de autoras que mantêm compromissos com um projeto tanto de ordem estética quanto ideológica como Lila Ripoll e Lara de Lemos, cujas obras foram objeto de discussão no capítulo anterior.

O que essa nova poesia prioriza não é o tom grandiloqüente, os cantos épicos às forças da natureza, as profundezas abissais da alma humana, os tormentos indizíveis, os alumbramentos ou as epifanias. Ela debruça-se sobre questões do cotidiano, às vezes, para celebrar o anedótico, o puramente episódico ou o intranscendente. Esse fazer literário flagra, na experiência prosaica, o momento do vivido e as pequenas descobertas e inquietações do dia-a-dia. É uma poesia que opta por não se colocar essencialmente como porta voz das grandes angústias existenciais da modernidade, que não se preocupa com as forças sociais e que não cria, na maioria das vezes, um efeito de distanciamento que possibilita a disjunção entre o sujeito poético e o sujeito empírico. Essa lírica é o que se pode chamar de auto-referencial, centrada no "eu" da enunciação e não na linguagem. Esse "eu" que fala expressa sentimentos fragmentários, através de uma sintaxe, geralmente, convencional, embora marcada pelo tom coloquial menos intelectualizado ou influenciado pela filosofia da linguagem.

A constelação temática de Lya Luft, Martha Medeiros e Paula Taitelbaum reflete, em certo sentido, a questão do esgarçamento do tecido social, representado pela excessiva valorização de um certo cotidiano pequeno burguês. Esse fato dá-se, em especial, nas obras das duas últimas escritoras, marcadas pelo centramento na auto-referencialidade, praticamente ignorando questões mais amplas de caráter existencial ou social. A pouca relevância atribuída a tais aspectos, nas obras dessas escritoras, acaba por fundar um certo enfraquecimento das bases que sustentam uma obra com mais profundidade.

Sob essa ótica, a poesia perde sua aura e passa a ser mais uma mercadoria na sociedade, mediada pela divulgação em diferentes mídias e pelo potencial de consumo. Diante da emergência dessa "nova" poesia, urge serem questionadas as bases que sustentam os posicionamento sobre a literatura contemporânea, visto que há uma necessidade se de colocar no centro das discussões o restabelecimento de critérios críticos para a análise do fenômeno literário. A partir dessa discussão, poder-se-ia compreender o que se pode definir como a rápida obsolescência textual. Processo comum em uma sociedade em que os bens culturais se viram sugados para a engrenagem do consumo e da rápida dissolução.

O motor dessas reflexões orienta para a necessidade de se repensar os paradigmas sobre a concepção de poesia, bem como de tradição e linguagem. Para que possa dar conta da pluralidade da atual cultura literária, o crítico não deveria se contentar com paradigmas que respondiam a expectativas de outros períodos. Nesse sentido, convém destacar as observações de Maria Esther Maciel em ensaio sobre a poesia do fim do século XX:

Muitos dos procedimentos estéticos inventados na fase heróica dos movimentos de vanguarda e levados às últimas conseqüências pelos movimentos posteriores, como as técnicas do simultaneismo, fragmentação, montagem e colagem, dentre outras, convertem-se em práticas rotinizadas - porque esvaziadas de seu efeito transgressor -

dentro do que passou ser designado de pós-modernidade.<sup>1</sup>

As produções poéticas da última década do século XX, embora ainda marcadas pela confluência de tradições e linguagens diversas, mostram-se rebeldes à promessa utópica que sustentou as vanguardas. O conjunto dessas obras não assume nenhuma espécie de pacto coletivo ou funda movimento literário. Tal processo de emancipação implica, na prática, uma série de rupturas, no tocante à poesia anterior e à própria cultura. Além disso, revela uma certa adesão às linguagens contemporâneas, sem necessariamente assumir uma postura radicalizada, seja de hostilidade ou de reverência, diante das tradições e códigos que se interseccionam no cenário atual. No entanto, as autoras não têm a intenção de se colocarem como uma espécie de olho crítico da sociedade, fazendo de sua poesia um instrumento de aferição das contradições e ambigüidades do processo cultural a que assistem e vivenciam. Essas escritoras encarnam assumidamente a voz de um sujeito feminino mutante e falam a partir de seu universo de experiências.

#### **4.2 O palco, a vida e a travessia**

Lya Luft desde muito jovem, aos onze anos, já decorava poemas de Goethe e Schiller, mas só iniciou sua vida literária nos anos 60, como tradutora de literaturas em alemão e inglês. Já traduziu para o português mais de cem livros, dentre os quais destacam-se obras de Virginia Wolf, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Doris Lessing, Günter Grass, Botho Strausse Thomas Mann. Seus primeiros poemas surgiram na juventude e foram reunidos no livro *Canções de Limiar* (1964). Em 1972, lançou o segundo livro de poemas: *Flauta Doce*. Essas duas obras não foram mais reeditadas e praticamente desapareceram do mercado, não sendo inclusive encontradas em bibliotecas, além disso, há uma espécie de silêncio deliberado tanto da crítica como da autora sobre a relevância

---

<sup>1</sup> MACIEL, Maria Esther. *Vôo Transverso: poesia, modernidade e fim do século*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

dos poemas dessa fase. Em 1976, escreveu alguns contos e mandou para Pedro Paulo Sena Madureira, então editor da Nova Fronteira, que a aconselhou a escrever um romance. Dois anos depois, Lya escreveu *As Parceiras*. Em 1978 lançou seu primeiro livro de contos, *Matéria do cotidiano*. A ficção entrou em sua vida dois anos depois de um acidente automobilístico quase fatal, em 1979. Ao todo, Lya tem 15 livros publicados no Brasil, a saber: *Canções de limiar*, 1964; *Flauta doce*, 1972; *Matéria do cotidiano*, 1978; *As parceiras*, 1980; *A asa esquerda do Anjo*, 1981; *Reunião de família*, 1982; *O quarto fechado*, 1984; *Mulher no palco*, 1984; *Exílio*, 1987; *O lado fatal*, 1989; *O rio do meio*, 1996; *Secreta mirada*, 1997; *O ponto cego*, 1999; *Histórias do tempo*, 2000 e *Perdas & ganhos*, 2003.

A autora tem livros publicados nos Estados Unidos: *The island of the dead* (*O quarto fechado*), na Alemanha *Wocheende mir familie* (*Reunião em família*) e na Inglaterra *The red house* (*Exílio*). Em 1996, *O rio do meio* foi escolhido como melhor obra de ficção pela Associação Paulista de Críticos de Artes. Atualmente, Lya, além de continuar sendo tradutora, também exerce a atividade de cronista no jornal *Zero Hora*.

Lya Luft, ao longo de sua carreira, transita por diferentes gêneros literários: poesia, crônica e romance. Já no prefácio de *Mulher no palco* anuncia que se trata de poemas que fazem uma reflexão sobre os temas dos seus romances. Em outras palavras, são processos de um mesmo interrogar, que revelam seu pacto criativo: *não importa se minha expressão é ficção ou poesia: afinal, tudo são máscaras*<sup>2</sup>. Sob esta ótica, não é apenas o título da obra que denuncia sua intenção, mas também a própria ilustração da capa, que revela a mulher em cena teatral, sob a máscara. São indícios que colocam o leitor diante de um eu-lírico feminino que, inicialmente, se esconde sob o disfarce para, a seguir, se expor no palco.

---

<sup>2</sup> LUFT, Lya. *Mulher no palco*. São Paulo: Siciliano, 1992. (prefácio).

No transcorrer da apresentação dos poemas, essa mulher vai gradativamente arrancando a máscara para criar outras capazes de evocarem "verdades" mais secretas, através da linguagem poética. Assim, à proporção que o leitor vai percorrendo os quarenta poemas do livro, paulatinamente vai delineando o contorno do rosto feminino, ainda que não referenciada como na obra romanesca de Lya, mas desvelada pelas imagens poéticas que iluminam a fantasia no que respeita à condição feminina. Essa construção ocorre, ainda que o referente da poesia seja um simulacro que se basta a si mesmo e se completa *numa auréola de significação estética que rodeia os significantes*<sup>3</sup>, representada pela figura do duplo refletida no labirinto de espelhos. Nessa ótica, a máscara é dissimulação de desejo e condição do fazer artístico:

Eu no espelho:  
 atentas, nós duas,  
 rostos que excedem nossa imagem,  
 estendemos a mão, espalmamos os dedos nesse pó  
 de gelo. Sabemos: quando eu mergulhar daqui,  
 e do seu lado, ela,  
 hão de girar ao sopro da voragem  
 todos os meus sonhos, e os sonhos dela.

Labirintos de espelhos, reflexos de reflexos,  
 eu e ela continuamos sós.<sup>4</sup>

O Fato de *Mulher no palco* ser um livro de poesias não impede a existência de situações conflituosas que indicam uma simulação do que referenciam: cenas de personagens que representam situações, jogos sociais e jogos iniciáticos. Mesmo sendo uma obra lírica, há traços marcadamente dramáticos de um eu que se interroga sobre sua condição no mundo:

Num fino traço  
 faço o perfil de ninguém.  
 Quem quer ser alguém  
 nesta vida sombria

<sup>3</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Retóricas do silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 340.

<sup>4</sup> LUFT, Lya. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

parida com sangue e papel?  
 Mas no círculo que traço,  
 o nariz, os cinco dedos na ponta do braço,  
 donzela esguia ou boneco de engonço,  
 limito um novo ser: e me abraço  
 a mim, no poder de gerar um sinal  
 que instaure no nada um todo possível

Quem faz de nós reis, deuses, réus  
 da nossa eterna contradição?  
 No texto que faço  
 separo o nada do nada,  
 abrindo o espaço  
 da minha interrogação.<sup>5</sup>

Esse ser que está em cena sob a máscara empreende, através da tessitura de linguagem, a procura de *um sinal que instaure no nada um todo possível*. O "nada", nessa acepção, revela a solidão absoluta da existência que não é preenchida por nenhum tipo de contato ou intimidade humana, constituindo-se, pois, na busca de um significado que afaste a falta de sentido da própria condição humana. Na busca, ressurgem lembranças do nascimento, da infância, dos mortos, dos anjos, do jogo, do espelho, do sótão, dos bichos da seda, da morte e da fênix monstruosa, que se multiplicam nos espaços de representação. Assim, a criação poética de Lya vai-se configurando como procura para dar forma a essas reflexões, numa simulação de imagens renovadas que resgatam as antigas de suas narrativas. Através de jogos de metáforas, chama a atenção para a figura feminina que, circunscrita numa nova ordem discursiva, está no centro do palco ou da vida:

Num sótão que inventei, ou que existia,  
 criei bichos-da-seda em velhas caixas:  
 ofício repugnante que eu amava.  
 Lembro a inquietação dos vermes, lembro a trama  
 dos fios, lembro o medo  
 que chamava lá da escada.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Id. p. 21.

<sup>6</sup> Id. p. 15.

Na ordem poética, o eu-lírico feminino chama a atenção já no primeiro poema para o desejo de reencontrar os seus mortos, na certeza de que eles voltariam. A imagem da morte remete constantemente o leitor às múltiplas situações vivenciadas pelas personagens dos romances de Lya, pois, embora sem nenhuma semelhança com a realidade objetiva, a imagem poética, agora transformada, não se desvincula de todo o referencial bibliográfico da autora. Nessa ótica, os recursos literários recorrentes são revelados através de sombras, de simulacros e, sobretudo, de imagens refletidas nos espelhos:

Eu pedia licença a Deus,  
Encostava a testa no vão da porta  
e espiava:  
lá estavam os mortos, aquietados,  
cada um em sua gaveta, o rosto eterno  
que eu não via.  
(Os mortos, sim, me vigiavam).

Guardados naquele silêncio,  
dobras de vidro e metal,  
não dormiam:  
à noite, eu sabia, eles voltavam  
às casas onde tinham amado,  
esfregavam os rostos nos espelhos até sangrar,  
e seu lamento agudo gotejava  
no sono dos vivos, como chuva.

(Eu me retirava devagar pelo caminho de pedra,  
os olhos dos mortos grudados nas minhas costas).<sup>7</sup>

O morto, contemplado pelo sujeito lírico, guarda semelhanças com a personagem Camilo de *O quarto fechado*<sup>8</sup>. Esse morto, se possível, falaria do silêncio e da nova linguagem apreendida pela imagem da morte: afeições, projetos onipresentes, mas sem matéria. Nessa situação, a morte, contraditoriamente, encarna a consciência, a afeição. A consciência pessoaliza, constrói um sentido, dota a existência de significação, segundo uma escolha singular. Então, como aceitar a morte tão fria, uma abstração, desvitalizada de sentido e de despersonalização? Como aceitar não ser, ainda sendo? Isso só poderá ocorrer

---

<sup>7</sup> Id.p. 41

<sup>8</sup> LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

se a morte também significar. Esse novo sentido perpetua a vida ainda, através da revivescência da memória. Então, a morte investida de significado passa ser dotada de vida, ou melhor, assume uma dimensão que permite a reflexão sobre a vida:

Não era mais ele. Desdobrava-se enorme,  
Concentrado em si.  
Longe de mim, que já não era nada,  
O morto começava a aprender  
A sua morte.<sup>9</sup>

A morte surge associada à outra face antitética da vida da qual o eu lírico não possui o controle, ao contrário, é apenas uma peça no jogo que é manipulada por algo desconhecido. São imagens que dicotomizam a fragilidade do indivíduo, representada graficamente pela confissão que assume um tom menor ao ser colocada entre parênteses:

Alguém joga xadrez com minha vida,  
alguém me borda do avesso,  
alguém maneja os cordéis.  
mordo devagar  
o fruto desta inquietação.

(Alguém me inventa e desinventa  
como quer:  
talvez seja esta a minha condição.)  
bastaria um momento de silêncio  
para eu ser feliz:  
mas do fundo do palco  
uma voz me chama.  
Serás tu, amor  
ou é a Morte, apenas, que reclama?<sup>10</sup>

Nessa ótica, a morte continua manipulando e/ou roubando as peças do jogo, enquanto a vida persiste apesar das ciladas. A mulher no palco está agora colocada entre a perseguição da "Morte" que assume uma dimensão maior ao ser grafada com a letra inicial maiúscula, e a do amor, numa espécie de dependência e desamparo. A mulher, mesmo assumindo o centro da cena, sabe que sua vida é

---

<sup>9</sup> Id. p. 41.

<sup>10</sup> Id. p. 21.

uma espécie de parceria com a morte e para sobreviver sabe que é preciso pôr a máscara. Esse artefato tende a ocultar a sua verdadeira face, mas também lhe permite assumir outros papéis, revelar o seu avesso e seus desejos. As referências à máscara, ao avesso e ao espelho apontam para um ritual de passagem, para uma morte-renascimento, ou para uma visão mágica da morte. Tirar a máscara é revelar o lado avesso, como no jogo do espelho. É através do jogo, do espelho e da máscara que a mulher ousa sua mirada narcísica, que assinala sua trajetória de encontro consigo mesma:

(...) minha vida foi feita de parceria com a morte:  
 pertenço um pouco a cada uma,  
 para mim sobrou quase nada.

Ponho a máscara do dia,  
 um rosto cômodo e fixo:  
 assim garanto minha sobrevivida. (...) <sup>11</sup>

A condição feminina na obra de Lya Luft parece assentar-se numa representação de polaridades simbólicas metaforizadas pela escada, que tanto pode representar a ascensão como a queda: *(cada vez que acordo, / perdi um novo pedaço: / ouço os cacos rolando / o tempo todo na escada)*<sup>12</sup>. As perdas são aí metaforizadas através das imagens dos cacos que rolam na escada, enquanto o próprio rolar na escada simboliza também a polarização da mulher que sucumbe ao sofrimento, tantas vezes presente na obra romanesco de Lya. Mulheres/mães procuram negociar com a morte para não terem seus filhos roubados: *essas mulheres/mães gastam a vida / a negociar com ela, a Soturna, / que não entende amor nem desespero*<sup>13</sup>.

O percurso dos poemas de *Mulher no palco* é de crescente desmascaramento do fingimento artístico. O leitor, gradativamente, vai descobrindo o desnudar dessa mulher que se revela no seu espaço de representação: o palco. A máscara e o palco, constituem-se, pois, nas grandes

---

<sup>11</sup> Id. p. 51.

<sup>12</sup> Id. p. 53.

<sup>13</sup> Id. p. 63.

metáforas da escritura, uma vez que é através deles que são revelados a figura da mulher e seus jogos de linguagem. Ambos são, sobretudo, os espaços em que a figura feminina exorciza suas perdas e resgata seu corpo transformado em linguagem. Essa construção transmudada, através da palavra poética, constitui o substituto do reprimido na vivência, que na poesia se mostra através das figurações imaginárias do desejo, desdobradas no espaço da representação literária.

Na tessitura da linguagem é sempre possível encontrar na obra de Lya Luft um canto desassossegado de mulher. É assim nos 44 poemas de seu livro *O lado fatal*<sup>14</sup>, publicado em 1988, pouco depois da morte de Hélio Pellegrino, com quem foi casada por dois anos e três meses. *O lado fatal* é assumidamente autobiográfico, pois nele Lya fala de sua vida conjugal cotidiana, das doçuras dessa convivência apaixonada e do drama da morte, um corte súbito na felicidade alcançada, que interrompeu seu relacionamento. Sobre a relação com Hélio, afirma que não tiveram *o tempo da monotonia, do desgaste. Tudo ainda era muito mágico*<sup>15</sup> A morte inesperada do amado Pellegrino talvez tenha deixado como conforto a sensação de um amor intemporal que persiste perpetuado pela linguagem poética, superando a vida e suas dilacerantes surpresas.

Em *O lado fatal*, Lya focaliza o percurso existencial da personagem feminina tentando se autodefinir em meio a recordações, temores incontidos, perdas irreparáveis e fantasmas que pairam sobre o convívio familiar. Algo bastante universal que dá uma amplitude das conexões existenciais reveladas na sua produção literária. Nessa obra os poemas constituem uma espécie de desabafo catártico do eu-lírico que, diante da constatação da morte, passa a rememorar a convivência rotineira com o seu companheiro. Os versos contam e cantam o desfecho abrupto de uma relação amorosa. Os detalhes, ainda que dispersos, são explícitos e constituem uma espécie de história de amor entre o sujeito lírico feminino do texto, que procura resgatar sua experiência amorosa a partir de

---

<sup>14</sup> LUFT, Lya. *O lado fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

<sup>15</sup> Id. p. 54.

detalhes do cotidiano. Trata-se do clássico esquema comunicativo da poesia amorosa em que um sujeito apaixonado celebra a plenitude da experiência afetiva pregressa, reflete sobre a natureza da perda e recrimina a crueldade da morte precoce. A escrita de Lya, simbolicamente, reconstitui uma espécie de volta ao interior da casa, ao interior do desejo, encenando o mito do eterno retorno, que é uma das principais marcas da escritura feminina:

Não digam que isso passa,  
 não digam que a vida continua,  
 que o tempo ajuda,  
 que afinal tenho filhos e amigos  
 e um trabalho a fazer.  
 Não me consolem dizendo que ele morreu cedo  
 mas morreu bem (quem não queria uma morte  
 como essa?)

Vejo bem que o sol continua nascendo  
 nesta cidade de Porto Alegre  
 onde vim lamber minha ferida escancarada.  
 Mas não me consolem:  
 da minha dor sei eu.<sup>16</sup>

A morte uma recorrência sempre presente nas obras de Lya, mas que apenas espreitava a cena em *Mulher no palco*, assume, agora, em *O lado fatal* uma ambivalência, uma vez que representa tanto uma forma de aprisionamento como de libertação. Nessa perspectiva, a morte é revelação e introdução à iniciação de uma nova fase que dá acesso a outra dimensão dos sentimentos, num nível diferenciado e desconhecido. Já as imagens simbólicas tornam sua poesia universal e perpassam toda a obra através da representação da morte, encarada sob o prisma mitológico, tornado-se uma alegoria, uma vez que vai sendo apresentada por uma sucessão de metáforas que evocam o sentido da ruína final. Para revelá-la, Lya Luft recorre a símbolos como a velha senhora, a foice e a noite escura, que possuem em sua carga semântica uma duplicidade de sentidos, configurando a eterna contradição humana, a luta eterna entre Eros e Tanatos:

A morte, velha amiga,  
 me sorri:

---

<sup>16</sup> Id. p. 53.

agora tem do seu lado  
aquele que me foi tudo nesta vida.  
Tem mãos macias a velha senhora,  
traíçoeiras e leves  
mas reveladoras:  
porque um dia me recolherá também  
para debaixo do seu manto  
e haverá esplendor.<sup>17</sup>

A partir do estado de solidão, o sujeito poético vai revelando a figuração da morte nas suas múltiplas facetas. Na poesia de Lya Luft, a morte ocupa duas dimensões fundamentais: é a metáfora do amor defunto, mas é também pressentimento e anunciação de uma outra forma de amor. Essa duplicidade revela um mundo movido pelo choque, pela fragmentação e pelo corrosivo tom melancólico:

Tanto escrevi sobre a morte  
em livros e poemas nesses anos:  
sempre achei que a entendia um pouco.  
  
Mas agora que ela me dilacerou a vida,  
sua mensagem:  
tirando-o de mim, a morte o devolve  
para que seja mais meu.  
(...)<sup>18</sup>

É necessário, entretanto, atentar para o fato de que a palavra "devolver", nesse contexto, apresenta também o significado de "tirar do esquecimento". E é justamente com base nessa acepção que a poesia de Lya Luft pode ser interpretada como um "duplo ato de exumação": no nível do enunciado, desenterra da memória as perdas sofridas pelo eu-lírico, porta-voz metonímico das dores das mulheres viúvas; no nível da enunciação, realiza uma procura arqueológica dos mitos, dos ritos e costumes reinscrevendo-os, de modo crítico, no corpo e no ritmo da própria linguagem poética. Através dos recursos literários, a distância temporal desfoca as coisas observadas, e fragmentos e ruínas do passado ganham uma

---

<sup>17</sup> Id. p.54.

<sup>18</sup> Id. p. 55.

dimensão de proximidade, sendo revistos à luz de um presente, cuja transparência deixa entrever camadas antigas da história inscritas na superfície da memória:

O meu amado morreu  
Preciso viver sua morte até o fim.

(...)

dele me vem a dor, mas também a ternura,  
a claridade que me permite ver  
em todos os rostos o seu rosto,  
em todos os vultos o seu vulto  
e ouvir em todos os silêncios  
o seu riso inesperado de criança.<sup>19</sup>

A laceração da interioridade encontra expressão poética, numa espécie de dicotomia entre o tempo do amor carnal e o tempo da despedida, da saudade que, na busca de consolo do sujeito poético, imortaliza o sentimento. Em função dessa polaridade, *O lado fatal* está organizado em torno do binômio recorrente da morte e da vida. O movimento cíclico de ambos extremos gera versos como os seguintes:

Amado meu, morto agora e para sempre vivo,  
hás de ter ainda o intenso olhar que me entendia,  
as curvas amorosas da boca que chamou meu nome,  
as belas, inquietas mãos que ardiam nas minhas.  
Ajuda-me agora, silencioso que estás,  
a suportar a sobrevida  
e a decifrar esse alto, intransponível muro que me  
cerca.<sup>20</sup>

Essa ressurreição não remete à visão carnalizada da morte que espreitava a cena em *Mulher no palco*, mas sim a uma situação desoladora da perda precoce do amor, evento revivificado após cada desencanto do eu-lírico que se descobre tendo que viver só. Assim, Eros e Tanatos, uma vez mais, são os protagonistas da poesia de Lya Luft. A parelha vida e morte também alimenta o

---

<sup>19</sup> Id. p. 73.

<sup>20</sup> Id.p. 51.

imaginário coletivo, a partir do desejo de perpetuação de uma relação amorosa que se torna idealizada ao ser interrompida no seu ápice:

Amado meu, que tanto ensinaste  
de mim a mim mesma, e do mundo  
a quem o conhecia pouco:

quando se desfizer escura a noite desta perda,  
quero enxergar pelos teus olhos,  
amar através do teu amor  
as coisas que me restaram.

Amado meu, vivo em mim para sempre,  
apesar da ruga a mais  
e do olhar mais triste,  
devo-te isto:  
voltar a amar a vida  
como agora amas, inteiramente,  
a tua morte.<sup>21</sup>

Mesmo que a coerência deste livro se articule sobre os elementos de amor, morte e solidão que sustentam também obras anteriores da autora, os procedimentos expressivos e os conteúdos semânticos variam significativamente em *O lado fatal*. Esse livro, portanto, reitera o duplo testemunho de um discurso sobre a brevidade da vida, que se mistura a um intimismo confessional dolorido pela perda precoce. Nessa perspectiva, a escritura - com suas múltiplas máscaras e seus gestos teatrais - é o remédio para a solidão, uma vez que o discurso poético põe em cena um espaço utópico no qual o amor alcança, finalmente, a perfeição, ainda que seja em uma outra dimensão.

Outras vezes, o amor perdura, resumindo-se, em uma imagem perdida no tempo e na memória, logo sugerida por objetos exteriores que ganham novamente o centro do poema e adquirem relevância no espaço poético pelas reiterações que conduzem à compreensão da dimensão da intimidade amorosa. Tal procedimento marca o poema seguinte:

---

<sup>21</sup> Id. p. 94.

Tudo parecia tão rotineiro:  
 lembrei até de levar nossas escovas de dentes  
 e o livro que estávamos lendo juntos.  
 Tudo cotidiano:  
 (Até a barba você tinha feito).  
 Tudo absolutamente cotidiano.<sup>22</sup>

Ainda que a representação do amor evocada em *O lado fatal* seja desabitada e dolorida pela morte do ser amado, uma outra dimensão da paixão se afirma: a da perpetuação do sentimento através da materialização da poesia que é uma arqueologia eletiva, uma escavação que emerge através de uma colagem de intertextos passionais. É a partir dessas memórias evocadas que o eu-lírico constrói um percurso poético da relação afetiva em que revela alegrias, conquistas, pequenas descobertas cotidianas, mas também torna presente a dor provocada pela perda que gerou sofrimento, abandono, amargura. Assim, o que resta, num primeiro momento, da experiência amorosa é a revelação da ruína gerada por um intimismo único que, sob o olhar do cotidiano, revela emoção a partir do encontro e da fusão dos seus sentimentos aos do ser amado, através da expressão poética:

Amado meu, quanto me ensinaste  
 de mim a mim mesma, e do mundo  
 a quem o conhecia pouco:

quando se desfizer escura a noite desta perda,  
 quero enxergar pelos teus olhos,  
 amar através do teu amor  
 as coisas que me restaram.  
 (...).<sup>23</sup>

Na obra de Lya, a morte também ocupa o centro da cena, mas para significar e reconstruir, a fim de perpetuar a vida ainda, e uma vez mais. Nessa ótica, a morte encontra significado e passa a fazer parte do cotidiano de quem sobrevive através das reminiscências afloradas a partir da contemplação de

---

<sup>22</sup> Id. p. 31.

<sup>23</sup> Id. p. 97.

prosaicos objetos. Tudo isso remete à transfiguração e à mutação da vida do amado sobrevivente que faz da dor matéria poética:

Nessa minha peculiar viuvez  
sem atestado nem documentos  
apenas com duas alianças de pesada prata  
e no peito um coração de chumbo,  
instalo ao meu redor objetos que foram dele:  
a escova de dentes junto da minha na pia,  
o creme de barbear entre os meus perfumes,  
e com minhas roupas nos cabides  
a camisa dele de que eu mais gostava.  
(Na gaveta, vidros com os remédios  
que o preservaram para o nosso breve tempo.)  
Finjo a minha vida como ele finge a sua morte.<sup>24</sup>

Em *O lado fatal* percebe-se a presença da circularidade, pois fica evidenciado que o sujeito poético retorna ao ponto de partida, sendo flagrado num momento de caos interior e tentando recuperar o elo entre o eu e o mundo. Essa voz feminina, ao revelar-se, encontra coragem para enfrentar o passado, porém sempre retorna ao presente. O eu-lírico da poesia de Lya carrega uma espécie de culpa imemorial: a de ser incapaz de reter o tempo perdido. Assim, a felicidade, se aconteceu, é só uma lembrança, pois num mundo dominado pelo tempo, Eros será mera recordação do passado diante da presença de Tanatos, o vencedor. Na poesia de Lya, a morte não acontece apenas no plano físico, mas também se configura através da incapacidade de amar. Se, por um lado, o sujeito poético tem dificuldade para lidar com a morte, por outro também demonstra incapacidade para lidar com a vida e com o amor:

O meu amado morreu  
preciso viver a sua morte até o fim.  
Morreu sem que se instalasse entre nós cansaço e  
banalidade.  
Talvez tenha morrido na medida certa  
para nada se desgastar.  
(...)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Id. p. 15.

<sup>25</sup> Id. p. 73.

Falar sobre a poesia de Lya Luft resulta um tanto quanto arbitrário, pois se trata de uma autora que, atualmente, na sua última obra, *Perdas & ganhos*<sup>26</sup> está questionando explicitamente a noção tradicional de gênero literário. Sua poesia, não raro, irrompe, com maior ou menor fortuna, no território de uma prosa lírica-narrativa, invadida também pelas formas da escritura ensaística. A tendência ao imbricamento dos gêneros já estava presente em *O lado fatal* que pode ser catalogado como um discurso lírico-dramático sobre o tema do amor, da morte e da solidão. Nos poemas desse livro, a solidão é conseqüência de uma relação amorosa interrompida precocemente, cujas implicações sentimentais são desveladas pela contundente dor da separação provocada pela morte física do parceiro.

Na poesia de Lya Luft, a imagem feminina é reafirmada através de um paradigma que não recusa e nem trai a representação do feminino. Ao contrário, assume a questão da ambivalência, do jogo, das máscaras e da dor da mulher que sofre a morte do ser amado. Nesse sentido, a poesia de Lya nega uma postura mais conservadora que viu e, em alguns casos, ainda continua a ver a escrita feminina como o espaço em que os temas são abordados de forma leve, meio água-com-açúcar.

A partir de uma abordagem temática mais impactante e densa como a dor que a mulher sente pela morte do cônjuge, essa escritora ousa em sua visada irromper num território que por um longo período teve necessidade de negociar no estreito espaço entre o apagamento e a possibilidade de construção de uma representação pela via da ótica masculina. Sob esse aspecto, a escritura feminina constitui uma espécie de olhar diferenciado das minorias sobre o mundo, uma vez que as escolhas temáticas, bem como o grau de profundidade na abordagem, tornam-se resultantes do "ser" e do "estar" no mundo.

Sob essa ótica, a figura feminina, na poesia de Lya, é flagrada num determinado momento de sua trajetória: o momento em que o mundo, carecendo

---

<sup>26</sup> LUFT, Lya. *Perdas & Ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

de sentido, parece se esvaziar. Assim, a autora constrói em suas obras, seja em prosa ou em forma de poesia, a representação de um mundo decadente que se desagrega e se desmancha, compondo um universo feminino marcado pela loucura, pela doença e pela morte. Nesse cenário, o jogo, o grotesco e o trágico articulam-se para desvelar as regras, revelando os absurdos da existência humana. O descortinamento desse universo é feito por uma mulher que relata sua problemática, partindo de um universo fragmentado, à procura de sua verdadeira identidade. Desse modo, as representações femininas, na poesia de Lya, são a própria imagem da angústia, da solidão ou, na ausência desses fatores, a angústia de viver e de morrer. Para alcançar esse efeito, ela constrói com ambigüidade suas personagens e aponta para realidades diversas, inserindo o ser humano numa eterna contradição.

O mundo psíquico das mulheres de Lya Luft está continuamente envolto nasavas apaixonadas e sem fronteiras de um ambíguo sentimento simultâneo de amor, de ódio, de conquistas e de perdas. Este universo apresenta limites que não são passíveis de serem delineados de modo linear e, exatamente por esta razão, retêm o sujeito poético num universo melancólico.<sup>27</sup>

Na poesia de Lya Luft, o sujeito feminino não se enxerga como um espaço de exceção, como alguém que vive acima dos mortais, mas como alguém capaz de adentrar numa outra dimensão da vida através da relação amorosa. Sua poesia é uma verbalização desse sentimento, na qual o poeta, pela voz do eu-lírico, assume seu papel na medida em que é, antes de tudo, um ser humano que fala do seu tempo e dos seus sentimentos. Não há uma tentativa, através da linguagem, de o "eu" se instabilizar e perder sua identidade, desalojando-se de si

---

<sup>27</sup> A representação da temática da melancolia tem uma correlação cultural que leva o estudioso a buscar as circunstâncias históricas que construíram e constituíram o acentuado comportamento triste de um povo. No Brasil, o barulho estridente da festa, o sorriso fácil e o ufanismo triunfante, muitas vezes, serve para esconder uma tristeza atávica, originada pela morte dos índios e pelo banzo dos negros arrancados de suas referências geográficas, históricas e culturais, conforme assinala Paulo Prado em *Retrato do Brasil, ensaio sobre a tristeza brasileira*. Brasília: Ibrasa, 1981.

e pondo sua existência em dúvida. Dessa forma, desdenhando os vãos intelectuais e as experiências formais, a escritora tece seus versos com um verbo ao rés do chão, comprometido com o cotidiano de uma mulher que sofre com as pulsões contraditórias do amor e da morte.

### 4.3 O lirismo no inventário do cotidiano mínimo

Uma parte significativa da poesia contemporânea contraria em suas bases o padrão clássico de linguagem, formulado a partir de valores como clareza e coerência, levando a efeito um processo de desarticulação dos modelos de mundo e de homem em vigor no ocidente desde a Grécia antiga. Esse processo de desarticulação operado pela poesia reflete, em um de seus níveis, a situação caótica de um mundo fragmentário e minado em seus fundamentos. Por ser uma linguagem, cujo centro de articulação é o ritmo, a manifestação lírica acaba por conferir sentido ao caos, estabelecendo o fragmento como tendência. Daí, muitas vezes, do ponto de vista lógico, a poesia resultar absurda, contraditória, obscura e sem sentido. Isso ocorre porque a imagem poética e o ritmo encarnado dispensam o princípio da causalidade, porque advêm - como diz Bachelard<sup>28</sup> - *de uma ontologia direta*, sendo o poeta *aquele que fala no âmago do ser*.

Desvinculada das correntes em vigor, que elegem como um valor a crítica da linguagem e da realidade<sup>29</sup> sem, no entanto, deixar de contemplar, à sua maneira, cada um desses aspectos, as produções poéticas de Martha Medeiros e Paula Taitelbaum revelam com frequência uma certa tendência à fragmentação e à enunciação em primeira pessoa do singular. Esse último recurso explicita a exacerbação do efeito de falta de distanciamento entre o sujeito poético e o universo representado através de uma prática circunscrita a espaços cada vez mais individualizados, em que prevalece um mínimo "eu".

---

<sup>28</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In. BERGSON, Henri & BACHELARD, Gaston. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Os Pensadores)

<sup>29</sup> MACIEL, Maria Esther. *Vão Transverso: poesia, modernidade e fim do século*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999. p. 51.

A tônica da obra dessas duas escritoras é a valorização de um certo universo feminino caracterizado por uma representação da vivência urbana, centrada cada vez mais no individualismo. Nesse sentido, suas obras revelam uma tendência e, ao mesmo tempo, através da leitura, sugerem uma reflexão sobre o estar no mundo na atualidade.

Outro aspecto, no âmbito da expressão poética de Martha Medeiros e de Paula Taitelbaum, também deve ser alvo de registro, dada a sua importância de caráter cultural e histórico: trata-se da presença da voz marcadamente feminina que, por conquistas ao longo dos tempos, rompe o silêncio de uma segregação imposta pelo modelo patriarcal, afirmando-se através de um desnudamento transgressor do eu-lírico que assume a voz feminina frente aos paradigmas culturais cristalizados.

Martha Medeiros, formada em Publicidade e Propaganda, já trabalhou como redatora e diretora de criação em diversas agências da capital gaúcha. Como poeta, publicou os livros *Strip tease* (Editora Brasiliense, 1985), *Meia-noite e um quarto* (Editora L&PM, 1987), *Persona non grata* (L&PM, 1991) e *De cara lavada* (L&PM, 1995). Tem poemas adaptados para peças teatrais encenadas em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Em maio de 1995, lançou seu primeiro livro de crônicas, *Geração bivolt* (Artes & Ofícios), onde reuniu artigos publicados em *Zero Hora* e textos inéditos. Em 1996, lançou o livro *Santiago do Chile, crônicas e dicas de viagem*, fruto dos oito meses em que viveu na capital chilena. *Topless* (L&PM, 1997) recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura. Em 1999, seu livro *Trem bala*, uma coletânea de crônicas, foi o mais vendido na Feira do Livro, de Porto Alegre e acabou virando peça teatral dirigida por Irene Brietzke. *Cartas extraviadas e outros poemas* data de 2001. Em 2002 publicou seu primeiro romance: *No divã*. Atualmente exerce o papel de cronista do jornal *Zero Hora* e também escreve uma coluna semanal sobre relacionamentos no site *Almas Gêmeas*.

Em 1999, Martha Medeiros compilou em *Poesia reunida* os livros *Strip-tease* (1985), *Meia-noite e um quarto* (1987), *Persona non grata* (1991) e *De cara lavada*

(1995), totalizando 235 poemas, sem títulos e apenas numerados, como se formassem um diário escrito, composto de breves registros sobre questões diversas, sem preocupações mais explícitas com as questões de ordem lingüística. Esses pequenos poemas são reflexões sobre o cotidiano traduzidas de forma a obter um efeito de sentido que não estabelece nenhuma hierarquia sobre o que é apresentado. Tal efeito é obtido através da inexistência de qualquer sinal indicativo de pontuação e de demarcação entre letras maiúsculas e minúsculas. São poemas, quase crônicas minúsculas, que revelam estados oscilantes da alma feminina, apontamentos sobre o amor, a paixão e o sexo.

A representação da poesia de Martha pode ser traduzida pela afirmação irreverente de um outro escritor que foi contemporâneo seu, Caio Fernando Abreu:

Martha Medeiros não é uma grande poeta. Calma, gente, isto é um elogio. Melhor dizendo: Martha Medeiros não é uma poeta grandiloqüente. (...) A poesia de Martha é de câmara. A poesia de Martha é mínima, como é mínimo o eu contemporâneo, confundido em suas identidades com memórias de filme *noir*, reflexos luminosos de neon, cores de *out-door*, velocidade de videocassete - repertório romântico retirado mais da enorme adega do imaginário coletivo do que da própria vida. Nesse sentido, ela consegue dar voz a uma geração inteira - essa que se movimenta, mais do que entre verdadeiras emoções, entre os clichês das emoções de um tempo que pode tanto refletir os anos 40 quanto um futuro mais parecido com histórias em quadrinhos do que com uma possibilidade do real.<sup>30</sup>

Na poesia de Martha há traços marcadamente de um eu-lírico feminino que revela, através de uma forma sintética similares a um *flash*, a fugacidade das relações amorosas. Extremamente direta, evoca, a partir de lugares comuns ou frases feitas, reelaboradas com ironia, uma situação de carência da mulher moderna:

Quando dou pra ti  
sou mulher

quando dou por mim  
solidão.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> ABREU, Caio. In: MEDEIROS, Martha. *Meia-noite e um quarto*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

<sup>31</sup> MEDEIROS, Martha. *Poesia reunida*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p.32

Em *Poesia reunida*, espécie de síntese da obra poética de Martha, registra-se o trânsito do sujeito poético pela dor do abandono, pelos projetos que não deram certo e pelos atropelos dos relacionamentos, tão intensos quanto passageiros. A autora escreve com um lirismo direto e sem floreios. Não recorre a imagens rebuscadas para registrar seus momentos de encantamento e susto com o mundo: *minha boca/ é pouca/ pro desejo/ que anda à solta.*<sup>32</sup>

O reconhecimento dessa literatura de autoria feminina, que estabeleceu novos referenciais para a cultura, em relação à questão de representação de gênero, não só atinge o novo público produtor e leitor feminino, como também incorpora outras visões de alteridade que constituem os enigmas da identidade da mulher:

para encontrar as origens do meu rosto  
muçulmano  
revistei-me em aeroportos nebulosos  
rasguei o véu que me cobria  
descobri bombas e granadas  
no meu peito  
tentei lentes azuis  
e corante no cabelo  
nada feito explodi no bar da esquina

me procuro nos outros, eu me vejo com olhos alheios  
ouço em outras vozes a minha voz, eu me espelho em  
outros corpos  
(...)<sup>33</sup>

Essa escrita de autoria feminina implica um corte em relação às idéias hegemônicas na sociedade patriarcal e como resultante, as mentalidades não podem continuar as mesmas depois da inserção desse discurso. Através da imagem da "casa que se deteriora", o eu-lírico que faz questão de assinalar a sua voz e sua diferença, lentamente estabelecendo novos paradigmas para a definição de espaço e papéis para a *performance* do sujeito feminino:

---

<sup>32</sup> Id. p. 42.

<sup>33</sup> Id. p. 31.

a pia cheia de louça me convida a ficar afastada  
 não sou uma mulher que encontra sua essência  
 entre esponjas e detergentes, antidoméstica  
 não varro, não tiro o pó dos móveis, a casa se  
 deteriora  
 (...).<sup>34</sup>

O foco principal dessa nova poesia está posto justamente na busca de imagens como se fossem correlatos objetivos das emoções. Para viabilizar essa intenção, Martha elege a tônica de uma construção poética fundada na recorrência das imagens que evocam a representação da mulher com o fim último da "recriação" de uma emoção ou de um sentimento. No entanto, essa evocação não está calcada num ideal romântico tradicional, mas em uma ironia provocada pelo trocadilho de efeito ambíguo:

aspiração de mesa de cirurgia:  
 doutor, não quero tirar culote, barriga ou pedaço da coxa  
 deixe o corpo como está que tenho mais o que perder  
 arranque-o de mim, doutor, é desse amor que preciso  
 emagrecer.<sup>35</sup>

Em outros poemas a autora brinca com a linguagem coloquial, explorando aspectos lúdicos através da remissão a outros textos e formas de composição poética, como no exemplo do haicai, composto sonoramente em redondilha maior:

espelho, espelho meu  
 existe no mundo alguém/  
 que reflita mais do que eu?<sup>36</sup>

Nesse e em outros casos, Martha faz transbordar em seus versos o conteúdo confessional, revelando, através da matéria poética, os pseudos "dramas" existenciais do sujeito lírico. Em grande parte dos poemas, o humor aparece sempre como fio condutor, beirando o deboche. Às vezes, a ironia

---

<sup>34</sup> MEDEIROS, Martha. *Cartas extraviadas e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2001. p.31.

<sup>35</sup> id. p. 121.

<sup>36</sup> Id. p. 67.

explode em um epigrama inspirado: *minimalista/ eu de minissaia*<sup>37</sup>. Ou então: *tenho urgência de tudo/ que deixei pra amanhã*.<sup>38</sup>

Embora seja fácil identificar ecos da poesia provocadora de Paulo Leminski e de Alice Ruiz nos textos de Martha Medeiros, percebe-se, através da leitura de sua produção, que essa autora não revela uma criação mais elaborada, sob a ótica do rebuscamento lingüístico. Os seus poemas indicam o avesso dessa preocupação, sugerindo efeitos de sentidos que evocam situações de comunicação descontraídas, nas quais o rigor com a linguagem não se justifica. O aspecto mais trabalhado na obra dessa escritora diz respeito à criação de certos tons e de certos climas relativos à condição feminina contemporânea:

a verdadeira mulher liberada  
 não é que deita sem ser casada  
 que toma um drink depois das seis  
 que fez plástica mais de uma vez  
 que dirige uma empresa privada  
 que sai à noite sem ser escoltada  
 que não é financiada pelo seu ex  
 liberada é quem recusa clichês  
 e não dá queixa por ter sido cantada.<sup>39</sup>

Seus poemas jogam com o coloquialismo, inserindo certa musicalidade na construção dos versos. Alguns até parecem letras de uma canção. Talvez por isso tenham merecido o elogio do escritor Millôr Fernandes, irreverente e mordaz ao afirmar que a poesia de Martha *é absolutamente compreensível, sobretudo para quem compreende*.<sup>40</sup> O tom da musicalidade é dado a partir da alternância, consubstanciada na forma da composição em que predominam os dísticos:

beijo eu ou beija você  
 primeiro?

primeiro eu me lanço  
 ou deixo você ser  
 pioneiro?

---

<sup>37</sup> Id. p. 65.

<sup>38</sup> Id. p. 67.

<sup>39</sup> MEDEIROS, Martha. *De cara lavada*. Porto alegre: L&PM, 1995. p. 48.

<sup>40</sup> MEDEIROS, Martha. *Poesia reunida*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

primeiro toco você ou  
você me toca em janeiro?

primeiro eu ou primeiro você  
a engatar a primeira?

primeiro você.<sup>41</sup>

Quanto à forma da produção poética de Martha Medeiros, convém destacar o que ela respondeu numa entrevista ao jornal *Extra Classe*<sup>42</sup>. Nessa ocasião, o repórter afirmou que, em um dos primeiros trabalhos da autora, *Strip Tease*, lançado nos anos 80, havia uma certa ousadia quanto à forma, um jogo de imagens e palavras bastante sedutor, mas atualmente isso não ocorre mais. Dando continuidade às observações, acrescentou que, hoje em dia, as pessoas que lêem os textos de Martha parecem fazê-lo mais pelo conteúdo do que pela forma. Em resposta a essas considerações, a escritora afirmou:

Na verdade não me preocupo muito com a forma, nem mesmo quando escrevo poesia. O conteúdo, para mim, assim como para meu leitor, é o que mais me interessa. Claro que às vezes a forma ajuda na compreensão do texto ou do poema, aí uso um recurso ou outro, mas nunca o faço pelo prazer estético ou pelo compromisso de ser inventiva, prefiro focar na comunicação. É uma poesia que flerta muito com a música e com a rima, tem um ritmo ágil, não é gratuita, lida com a vida cotidiana e amores possíveis e impossíveis. Uma poesia urbana, de uma feminilidade não tão cor-de-rosa.<sup>43</sup>

Esse manejo fácil das palavras, visando à comunicação com o leitor, Martha Medeiros adquiriu com a prática diária da publicidade e do jornalismo. A coluna semanal que mantém no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, é uma das mais lidas. Ali ela exercita seu contato com o público e experimenta, através de uma voz unipessoal, as formas de abordar as questões rotineiras, sejam elas amorosas ou existenciais. Em algumas circunstâncias, esse procedimento

---

<sup>41</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.p.136.

<sup>42</sup> Jornal *Extra Classe*. Porto Alegre, Julho de 2001. p. 5.

<sup>43</sup> MEDEIROS, Martha. *Cartas extraviadas*. Porto Alegre: L&PM, 2001.p. 57.

adotado, em relação à crônica, migra para a sua poesia em que a escrita se volta para a audiência de um público feminino, preocupado com questões meio clichês:

só levo a sério no mundo  
o que lhe torna prazeroso

fútil é o tempo desperdiçado  
com especulações críticas e financeiras

a vida não é mais que uma besteira  
bem curtida.<sup>44</sup>

Martha Medeiros não nega que sua produção literária busca um apelo fácil, aproximando-se da linguagem publicitária, traduzida em instantâneos fotográficos que mais tarde se transformam em mais um produto: a poesia. Segundo suas palavras,

Acho que a publicidade influenciou, sim, o meu texto. Com a propaganda aprendi a ser objetiva e a usar o humor, e o que é mais importante, a seduzir o leitor, só que antes eu estava vendendo produtos, e agora estou “vendendo” idéias.<sup>45</sup>

Sobre a questão da forma e do trabalho com a linguagem, Luís Augusto Fischer teceu comentários sobre a poesia de Martha, tomando como referência a obra *strip-tease*. Nas observações, chama atenção para o fato de a escritora compartilhar uma *espécie de otimismo na poesia* e estampar uma poética *que funde o tom feminino típico de sua obra com a crença plena nas possibilidades do enunciador do mundo*. Além disso, critica o uso *desabrido do trocadilho fácil*:

O que não quer dizer, imediatamente, que falte à sua poesia qualidade; o que está ausente é a tortura da forma, a luta pela expressão que costuma atormentar os poetas modernos. Talvez a explicação de tal ausência esteja naquela visada feminina, talvez esteja na adesão à linguagem da propaganda.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Id. p. 97.

<sup>45</sup> Jornal *Extra Classe*. Porto Alegre, Julho de 2001. p. 5.

<sup>46</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.p.136.

Conforme depreende-se do comentário do ensaísta, o problema da poesia de Martha quanto, à forma, deve-se, em parte, à *visada feminina*. Essa observação, quando estendida às demais produções de autoria feminina, torna-se emblemática na medida em que tende a revelar o posicionamento de uma parte significativa da crítica que considera irrelevante e pouco profunda a escrita dessa categoria. Credita-se também a posturas iguais a essa o descaso ou o completo silêncio que se fez ao longo da história sobre a poesia escrita pelas mulheres do Rio Grande do Sul.

Assumidamente a poesia de Martha Medeiros revela uma aproximação com outras manifestações culturais e com os recursos provindos dos meios de comunicação de massa. Com uma linguagem fácil, que sugere *flashes* cinematográficos, essa poesia liga-se à nova realidade urbana e às outras linguagens dos meios de comunicação. Assim, as marcas da sociedade de consumo e da comunicação são percebidas não só em seus temas, mas também nas soluções formais de seus poemas:

cinematográfica  
 garota self-service  
 arranco suspiros e ofensas  
 da cult-movie  
 sou Betty Blue Velvet  
 encarnando você  
 na sessão da meia-noite do ABC.<sup>47</sup>

Esses traços passam a ser mais acentuados, de um modo geral, na poesia dos anos 80, do século XX, que traduziu os sentimentos da geração desencantada com as possibilidades de utopias. Nessa década, foram colocadas em segundo plano as preocupações com sentimentos mais profundos ou com as grandes causas e em lugar disso surgem preocupações que se atêm ao cotidiano. O que importa para essa nova poesia é a expressividade direta, a confissão de sentimentos miúdos e comuns, traduzidos através da pura expressão do "eu".

---

<sup>47</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.p.136.

Quanto à abordagem, verifica-se uma espécie de superficialidade com indícios de certa ingenuidade, sem maiores pretensões e com pitadas de humor. Pode-se afirmar que essa poesia, em geral, é desprovida da influência de grandes escritores. Portanto, por uma negação dos padrões do cânone literário tradicional.

Nessa linha também filia-se a produção poética da publicitária porto-alegrense Paula Taitelbaum, com três livros de poesia publicados: *Eu versos eu* (1998), *sem vergonha* (1999) e *Mundo da lua* (2002). Além dessas obras, possui alguns contos e crônicas publicados de forma esparsa em jornais e periódicos. Solidão, envelhecimento, amores, desamores, caminhos e descaminhos são temas que desfilam pelos seus versos. A par disso, os títulos dos livros de Paula brincam com as palavras, assim como as ilustrações revelam a irreverência: na capa e na contracapa, calcinhas penduradas na torneira do chuveiro, ou a forma como as mãos são aproximadas, fazendo lembrar o símbolo representativo da genitália feminina. As ilustrações, bem como os títulos de seus livros são índices que propõem a evasão do plano da realidade para o imaginário, deslocando o eu-lírico para o plano simbólico, do verso que evoca o "eu" (*Eu versos eu*), ou ainda sugerindo o irreal em *Mundo da lua*.

Em sintaxe direta, com léxico prosaico, evitando marcação métrica de tipo tradicional, sua obra tenta produzir efeitos com um mínimo de recursos. A leitura de sua poesia já é sugerida pela declaração metapoética presente no poema que ilustra a contra-capas de *Sem vergonha*:

Meu verso  
Não tem estética  
Técnica  
Ou métrica  
Ao contrário  
Tem truques  
Badulaques  
E ataques  
É um verso  
Caduco  
Eunuco  
Fanático

---

Mas tem seu valor  
Por ser democrático<sup>48</sup>

Sem pontuação, sem regularidade métrica tradicional, seus poemas exigem do leitor que elabore hipóteses de decifração sintática que são modificadas ou contrariadas pelo verso seguinte. Esse é o ponto sutilíssimo no qual opera Paula Taitelbaum com dois ou três versos, dispostos de modo inesperado, produzindo a dúvida, a hesitação da leitura e a surpresa. E como os objetos ou as ações retratadas mantêm-se presas às coisas comuns do cotidiano, sem pretensões de transcendência, o efeito básico de sentido de seus poemas é o de exigir a atenção para os pequenos lances da vida corriqueira:

Climatério  
Deixe pra lá  
Esse clima  
De cemitério<sup>49</sup>

Sua obra revela um tom despudorado e despretensioso ao brincar com as palavras, causando identificação imediata com o sujeito feminino. Sobre a poesia de seu livro de estréia *Eu versos eu*, Júlio Conte afirmou:

(...) Paula surge como poeta. Tecendo ao longo destes anos uma teia de sensações e belas palavras, ela se veste com uma verdade sensível de mínimos momentos e se despe de um pudor ingênuo para confessar sua intensa sensualidade. Uma poesia sincera desvendando um mundo de pequenas emoções e perfumes femininos (...).<sup>50</sup>

As recorrências temáticas de Paula, conforme sugere o comentário de Conte, gravitam em torno das questões relativas ao cotidiano do universo feminino. Através de poemas rápidos, diretos e com uma linguagem impactante é desvelado o erotismo feminino, não como interdição geradora do processo

---

<sup>48</sup> Id. p. 123.

<sup>49</sup> TAITELBAUM, Paula. *Mundo da lua*. Porto Alegre: LP&M, 2002.

<sup>50</sup> TAITELBAUM, Paula. *Eu versos eu*. Porto Alegre: FUMPROART - Secretaria Municipal de Cultura. 1998. (Apresentação).

desencadeador da formulação lírica, mas como transgressão reveladora de desejos:

Transgenital  
Genitália transgênica  
Com fórmula mágica  
De atingir o cosmo  
Com múltiplo orgasmo.<sup>51</sup>

A poesia de Paula Taitelbaum releva um discurso transgressor para dar conta de um tabu que, historicamente constituído, tem relegado o direito de a mulher expressar seus desejos em relação à sexualidade. Dessa forma, a ênfase na expressão da sexualidade dá-se para acusar uma ausência até então pouco propalada. Para dar visibilidade a essa questão, o sujeito poético feminino mostra-se, na lírica, como instância discursiva reveladora da expressão da eroticidade:

Num clic  
Viro clichê  
Clitorianamente  
Dependente  
De você<sup>52</sup>.

Na poesia de Paula Taitelbaum, a emotividade é instrumental, permitindo a irrupção do eu-lírico para marcar na superfície do texto, através do enunciado, os signos do desejo. Neste sentido, o "eu" faz, através do discurso, a projeção das suas inquietações, o que explica o uso não convencional da sintaxe. Já o estranhamento provocado pela junção de palavras rompe a previsibilidade presente no uso diário do código, bem como o deslizamento ou apagamento dos traços semânticos com usos cristalizados:

Abri a boca como se abrisse as pernas  
Pari frases prematuras  
E agora essa depressão pós-parto  
Esse vazio maternal  
Secura de seu leite<sup>53</sup>

<sup>51</sup> TAITELBAUM, Paula. *Sem vergonha*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p.55.

<sup>52</sup> TAITELBAUM, Paula. *Mundo da lua*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p.14.

<sup>53</sup> Id. p. 47.

Essas ocorrências indicam que lidar com a expressão lírica pressupõe, da parte do leitor, o reconhecimento de um jogo centrado no deslizamento dos signos, fixando entre emissor e receptor um pacto de cumplicidade, de modo que o leitor se predisponha a entrar em sintonia com as emoções do sujeito poético. Dessa forma, na esteira da produção lírica, surge a voz de um "eu" fora do lugar, por não representar necessariamente alguém em específico, mas que visa a busca do efeito de aproximação com o leitor, ao falar da dor da existência:

Quero tirar da alma esse sentimento  
 Me livrar de mim por um momento  
 Quero ter o vazio dos que esquecem  
 A paz dos que falecem  
 Quero ser empalhada da dor  
 Anestesiada seja como for  
 Quero não existir<sup>54</sup>

A produção de poesia de Paula vem recebendo elogios de pessoas como a escritora Lya Luft que, após ler *Eu versos eu*, escreveu a orelha do segundo livro, *Sem vergonha*, em que afirma:

Parecem descomprometidas e tranqüilas ao primeiro olhar, meio distraídas - a moça e sua poesia também. As duas são breves e esquias, secas de corpo (...) Engana-se quem pensa que a leveza é real: sua máscara me agrada muito, porque quando se começa a folhear seus poemas, as surpresas esvoaçam como inesperadas borboletas.(...)<sup>55</sup>

A remissão a um outro universo semântico representativo da linguagem também traduz, nos poemas de Paula, um desejo de subversão de sentido. Porém, essa intenção mostra-se de forma irônica, ao revelar, pelo seu negativo, uma vontade que não se concretiza. É a voz da mulher que se mostra liberada, mas que a cada momento tropeça nas armadilhas dos relacionamentos amorosos que ainda têm no homem o actante principal da cena amorosa:

---

<sup>54</sup> TAITEBAUM, Paula. *Eu versos eu*. Porto Alegre: FUMPROART - Secretaria Municipal de Cultura. 1998. p. 106.

<sup>55</sup> TAITEBAUM, Paula. *Sem vergonha*. Porto Alegre: L&PM,1999.

Teu sexo  
 Sem nexo  
 Desconecta  
 Meu pretexto  
 Perplexa  
 Contexto  
 Inútil  
 Viro reflexo<sup>56</sup>

As questões relativas às sutilezas amorosas ganham contornos de modernidade ao ser mostrado uma outra possibilidade, oriunda da tecnologia, para a aproximação entre os pares. Trata-se da forma de namoro virtual, atualmente tão difundida, mas vista nesse poema pela lente da ironia ao mostrar que os corpos dos enamorados são substituídos pelo teclado do computador:

Relacionamentos  
  
 De toques  
 Nas teclas  
 E retoques  
 Nas linhas  
 E asteriscos  
 Onde expressões  
 São pontuações  
 Que não valem  
 Uma arroba  
 Um vintém  
 Nem arrombam  
 Ninguém<sup>57</sup>

Diferentemente de Lya Luft e de Martha Medeiros, Paula Taitelbaum abre espaço em seus versos para a palavra alheia. Ela atualiza a leitura de um poema de Carlos Drummond de Andrade através do diálogo intertextual. Nesse sentido, revela também o seu repertório de leituras, fato indicativo de horizontes de

---

<sup>56</sup> Id. p. 20.

<sup>57</sup> Id. p. 40.

concepção e de produção de poesia. Remete aos versos de *Os ombros suportam o mundo*, tematizando as agruras da existência que tornam iguais todos os seres:

Esses ombros  
 Carregam o mundo  
 Todo mundo  
 A menina  
 A senhora  
 A hora que corre  
 A que demora  
 O que deve ser pago  
 O que ainda é vago  
 As culpas  
 As multas  
 As muitas  
 Responsabilidade  
 Carregam o peso da idade  
 Esses ombros  
 Que fazem sombra  
 A todo o mundo<sup>58</sup>.

Lya Luft, Martha Medeiros e Paula Taitelbaum são escritoras que saem da invisibilidade histórica a que a mulher tem sido submetida ao longo dos anos e deixam de sussurrar o seu canto poético à sombra da voz masculina. Suas vozes ecoam mais forte e se amplificam através da visibilidade que gozam na mídia. Nas suas produções poéticas, essas autoras, não abdicam da imaginação, contudo não se lançam, de forma mais ousada, no exercício da pesquisa e do experimentalismo das inovações de linguagem. Quanto à constelação temática, revelam, prioritariamente, as experiências e descobertas do cotidiano de um sujeito que assume a voz feminina e incita a prática do que Paul Valéry classificou como o cerne de sua própria trajetória intelectual e poética: *fazer pensar, a contragosto, o leitor; provocar atos internos*.<sup>59</sup> É nessa medida que, através da leitura da poesia aparentemente rarefeita dessas autoras, se rompem alguns conceitos de visão de um mundo coeso que traduzia uma postura contemplativa ou reflexiva envolvendo as grandes questões históricas ou existenciais. Essa

---

<sup>58</sup> Id. p. 64

<sup>59</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

visão, agora, cede espaço às emoções individuais flagradas nos instantâneos da vida cotidiana. Sob esse ponto de vista, o fragmentário e pouco denso na lírica representa - frente a um mundo falseado pela idéia de progresso, pela promessa da máquina e pela propaganda - uma espécie de resultado de certo *status quo*.

O lirismo atual, ao romper com a antiga noção de representação de desejos coletivos ou com a busca de verdades utópicas, instaura, na poesia dessas autoras, uma outra noção: a de sujeito narcísico, enclausurado no seu próprio universo. Através dessa nova máscara, a representação nos níveis formal e semântico da lírica instaura um outro conceito de coerência, enquanto encenação do mundo moderno que transgride sua "gramática" para mostrar o que, sob muitos aspectos, tornou-se absurdo: a solidão. Essa "nova gramática" da lírica revela a desconexão do sujeito em meio a grande massa de indivíduos.

Nesse cenário, a voz da mulher, mesmo que solitária, não ousa mais calar, porque está decidida e quer se fazer ouvir. E essa mulher, que tem uma história e vontades, ganha emergência na superfície do texto poético de Lya, Martha e Paula. À medida que a mulher foi se desenvolvendo, acumulando toda uma nova experiência construída culturalmente, passou a romper com uma tradição imposta por um longo período. Assim, conquista uma existência própria, saindo da sombra do homem ou dos limites do lar para adentrar novos espaços a fim de se profissionalizar. Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a construção de uma representação mais nítida da consciência feminina que irrompe os limites do corpo do texto para adentrar na esfera do outro - o leitor - partícipe do mundo contemporâneo.

## 5 O POSSÍVEL ENCONTRO DOS FIOS: (IN)CONCLUSÃO

### **Débito**

*de mim o que dei  
foi pouco*

(...)

### **Saldo**

*Só o domado viver.  
Mais nada*

Lara de Lemos

A análise da poesia escrita pelas mulheres do Rio Grande do Sul, matéria para as discussões dessa tese, permitiu a percepção da existência de um conjunto significativo de obras constituídas de um discurso que correu à margem e, às vezes, à revelia dos paradigmas literários escolhidos pelo cânone da historiografia literária sulina. A forma lírica eleita pelas autoras revela uma espécie de lugar de produção de jogo de significados capazes de endossar ou subverter os discursos logocêntricos, através de uma escrita metafórica, reveladora da condição de alguém que precisa, em certas circunstâncias, da máscara para assumir seu discurso. Decorre dessa condição histórica das autoras sulinas a dificuldade de saírem da invisibilidade no que concerne à presença na constituição do cânone da tradição literária do Estado.

O fato de os analistas não registrarem praticamente a participação das mulheres na constituição do patrimônio da historiografia literária do Rio Grande do Sul, em muitos casos, revelou mais que um desconhecimento. Constituiu-se, em verdade, numa dificuldade de lidar com uma produção de poesia, nos primórdios do século XIX, que não correspondia, e ainda atualmente não responde aos anseios de uma literatura idealizada por certos segmentos da produção ensaística sulina. Isso ocorreu porque ao descobrirem a poesia que inaugura a literatura rio-grandense, os estudiosos da questão constataram que ela, inicialmente, se prestou a uma certa função cortesã, servindo para ornamento de salão em datas festivas para homenagear, sem isenção de intenções,

figuras representativas da política e da sociedade. A par disso, constataram também que essa poesia revelava uma auto-referencialidade calcada no universo cotidiano das mulheres. Portanto, em nenhum dos casos tal produção poética tende a dar conta da expectativa dos horizontes de um ideal de braveza e de virilidade escolhidos para caracterizar e/ou reforçar uma imagem inventada que tende a caracterizar de modo caricato o povo sul-rio-grandense.

A respeito da discussão sobre a organização da produção literária do Estado, constatou-se, nas análises das histórias da literatura e nas abordagens dos críticos, na parte que tange ao registro da poesia escrita pelas mulheres, lacunas muito grandes ou até, em certos casos, a exclusão de nomes de autoras. Registrou-se essa incidência, principalmente ao que respeitava às obras inaugurais, em que, num primeiro momento, nas sistematizações das histórias literárias do Rio Grande do Sul, havia apenas uma espécie de reunião do maior número possível de nomes, sem muitos critérios para a escolha, provavelmente devido ao exíguo número de produções. Mas na continuidade dos demais registros, optou-se por uma certa "depuração" dos textos produzidos, através de uma seleção apenas dos mais representativos, conforme a ótica de cada analista. Neste caso, em especial, elegem-se os textos que tratam da temática da identidade sulina, segundo uma forma enaltecida.

Nesse sentido, não se constatou muita diferença entre a constituição da história da literatura do Estado e a brasileira, dado que ambas inventaram e/ou delimitaram os paradigmas de uma literatura que, muitas vezes, nem sequer havia nascido. No caso do Rio Grande do Sul, percebeu-se um agravante, visto que se constatou uma intenção deliberada com vistas a ignorar a produção de poesia das mulheres por os estudiosos considerarem essa escrita menor ou menos representativa. O enfoque adotado pelos inventariantes da produção literária sulina, para dar conta da diversidade de obras, geralmente tem sido pontual, com orientações estéticas e ideológicas divergentes, cabendo a noção de conjunto das produções literárias ao próprio leitor, que deve montar, em forma de mosaico, o quadro, invariavelmente segundo seus próprios interesses.

Quanto à forma como vem se constituindo a eleição das obras das autoras de poesia lírica para a construção do cânone, a historiografia literária sulina silencia e não indica qualquer tipo de indagação sobre quais são as normas para a escolha de determinados autores ou obras. Percebe-se que o critério para a incorporação de títulos das obras escritas por mulheres, raramente indicadas, tende a apenas reproduzir uma cronologia, sem cogitar hipóteses a respeito do valor literário da produção dessas autoras. Quanto à questão dos textos selecionados como exemplos representativos, não há, também, justificativa. Na escolha, os analistas costumam tomar como referência os primeiros registros dos inventários literários, sem recorrer às fontes, repetem sistematicamente as mesmas informações apresentadas inicialmente por João Pinto da Silva e depois por Guilhermino Cesar. Assim, atribuem à Delfina Benigna da Cunha, em 1834, o papel de primeira representante das letras rio-grandenses, ignorando a participação de Maria Clemência Sampaio que já havia publicado em 1823.

Mesmo quando reconhecem a poesia como a primeira forma de manifestação literária no Estado, os historiadores da literatura sulina não se mostram satisfeitos, pois reivindicam algo mais grandioso, à altura do discurso que se constrói sobre a constituição da história do Rio Grande do Sul e de seus habitantes. Segundo a ótica desses historiadores, os textos fundadores do patrimônio literário gaúcho deveriam ter o fôlego de uma epopéia, uma vez que há inclinação para se pensar que as lutas pelas demarcações de fronteiras e as revoluções intestinas deveriam servir de inspiração para a criação dessa literatura. No entanto, como esse fato efetivamente não ocorreu, restou-lhes a crítica pela ausência do espírito épico nas obras inaugurais e, como consolo, uma poesia que, nos momentos iniciais da produção literária sulina, serviu de ornamento de salão ou de adesão a determinado viés político. A esse silêncio acrescenta-se o fato de as produções literárias inaugurais do Rio Grande do Sul serem escritas por mulheres e em forma de poesia. Tais ocorrências não corroboram para o orgulho dos habitantes de *uma terra de centauros*.

Em relação aos estudos da literatura que procuram, também, focar a produção das mulheres sul-rio-grandenses, percebe-se a existência de poucas pesquisas realizadas nos últimos anos. Assim, de um lado, praticamente inexistem enfoques

capazes de revelarem vozes divergentes e desveladoras de alteridades, das identidades desse outro (feminino) que, historicamente, tem sido sufocado pelo sistema de valores dominantes, sejam políticos, econômicos ou culturais. De outro, contraditoriamente, essa figura feminina tem sido cantada em prosa e verso por uma voz masculina que cria uma imagem idealizada e/ou distorcida que nem sempre corresponde à realidade.

Não obstante o modo de representação da mulher, assim como a ausência de critérios para a seleção do cânone definido pela orientação dos procedimentos dos inventariantes da literatura sulina, a análise dos estudos críticos evidenciou um conjunto de exigências que, em relação às obras literárias focalizadas sugeriu duas direções. No tocante à análise da poesia, as concepções sobre o objeto de estudo eram variadas, chegando, em alguns casos, a serem ambíguas. Da parte de uns, enfatizava-se a forma a ponto de se estabelecer um conceito de poesia como a arte de dominar a métrica e a rima. Da parte de outros, entretanto, percebia-se a existência de uma preocupação e, até mesmo, de uma recusa quanto ao excesso de apuro formal, o que poderia, segundo esses analistas, comprometer a simplicidade e a naturalidade, requisitos, para eles, indispensáveis a uma obra de qualidade literária. Nesse sentido, a última tendência indica uma linhagem de estudos filiada às concepções retomadas e valorizadas pela estética romântica, que difundia a idéia de que a poesia deveria ser fruto do dom ou da inspiração do poeta em verdadeira sintonia com a natureza, prerrogativa dos indivíduos dotados de certa genialidade, “dom divino” ou inspirados por musas.

Quanto à concepção dos primeiros historiadores da literatura sulina, como João Pinto da Silva e Guilhermino Cesar, em relação às escritoras de poesia, percebeu-se que buscavam parâmetros, para avaliar as obras das pioneiras, na constituição do próprio sistema literário, o que representou um avanço em relação aos parâmetros românticos. Ambos estudiosos ressaltavam o caráter incipiente do sistema literário do Estado, em função do exíguo número de exemplares disponíveis nas bibliotecas públicas. Além dessa constatação, também inferiram a existência de certa influência da literatura européia nas obras produzidas na Província, em função da quantidade de exemplares dessa procedência disponíveis para leitura nos estabelecimentos públicos.

Esse dado revelou, no mínimo, uma contradição, uma vez que, paralelamente a essa informação, assinalaram, também, a existência de uma baixa escolaridade tanto dos sujeitos produtores da literatura quanto dos presumíveis leitores, assim como as dificuldades financeiras dos habitantes. Somados esses fatores, os inventariantes tentaram explicar a precariedade da formação do sistema literário do Rio Grande do Sul.

Essas adversidades ampliaram-se ainda mais quando se tratava de sujeitos femininos, segregados tanto culturalmente quanto economicamente. Às mulheres, até 1859, não era dado o direito de freqüentar a escola, muito menos de trabalhar fora dos âmbitos domésticos ou de ter uma renda. As escritoras, como decorrência, quando conseguiam burlar o sistema e escrever, encontravam dificuldades para a publicação, principalmente porque não havia um sistema editorial no estado ou no país. As publicações pagas previamente eram impressas em pequenas tipografias, tornando-se requisito fundamental, para alguém ser autor de um livro, apenas a disponibilidade de recursos financeiros para bancar a edição. Em função disso, as primeiras escritoras buscavam fazer uma literatura que encontrasse uma espécie de *mecenas* disposto a financiar a publicação ou então recorriam a pequenas doações, através da lista de assinantes que constavam nas últimas páginas dos livros, conforme ocorreu com Delfina Benigna.

A questão da dificuldade de publicação tendeu a permanecer ao longo dos tempos e chegou até a contemporaneidade, quando as autoras para editarem suas obras precisam, em muitos casos, fazerem concessões à mídia ou terem alguma espécie de visibilidade nela. Decorre daí a incidência de escritoras que tiveram obras publicadas apenas após a sua estréia no jornalismo ou na publicidade. Mesmo que os tempos mudem, o sistema cultural e econômico tende a perpetuar algumas mazelas vinculadas à publicação das obras: em épocas em que não se tem mais o Imperador ou o Presidente da Província para idolatrar, elogia-se o veículo de comunicação que detém a possibilidade de publicação ou tem alguma espécie de vínculo com a editora, geralmente local. Assim, o sistema de publicação fecha-se em torno de si mesmo, principalmente quando o veículo de comunicação em que as autoras trabalham

funciona não só como suporte para publicar, mas também para divulgar, através das leituras feitas entre o próprio círculo de mulheres escritoras. Quando outras autoras, que não têm maior exposição na mídia, conseguem publicar, suas obras surgem de forma ainda mais tímida, como uma escrita meio amarfanhada que está à margem do sistema, constituindo uma espécie de sussurro à sombra da produção que tem maior visibilidade e prestígio.

Quando conseguem obter espaço nesse complexo sistema literário que envolve desde a publicação e divulgação até a recepção pela parte do público leitor, essas mulheres, que optaram por escrever poesia, trazem à tona, em suas obras, uma constelação temática diversificada que abrange a exaltação da natureza e de personalidades, a exacerbação do confessionalismo de tom lamentoso e melancólico, a crítica a certas ideologias, a brevidade do tempo e a saudade. Na contemporaneidade, esses temas desdobram-se prioritariamente sobre a condição feminina sob diferentes enfoques, que vão desde a representação do amor mais idealizado até a expressão da sexualidade, até pouco reprimida.

Através dessa visada temática abrangente, as escritoras, partes integrantes do tecido da história, constroem, também, em sua poesia, uma representação de sujeito feminino que oscila com o transcorrer do tempo. Nos primórdios da literatura sulina, esse indivíduo escondia-se timidamente na voz que focalizava e exaltava o outro, o masculino, que ocupava o centro da arena do poder. Mas, na atualidade, essa mulher resolve insurgir-se e assumir o seu próprio discurso, colocando-se no centro da cena. Para tanto, tira a máscara e desnuda-se, sem pudores, por inteiro, mas não expõe o seu corpo físico, usa outro artifício mais sinuoso e enigmático: o corpo do texto poético.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AYALA, Walmir. *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BACHELARD, Gaston. "A poética do espaço". In. BERGSON, Henri & BACHELARD, Gaston. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Os Pensadores).

BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina de. *O ramallete*. Porto Alegre: Nova Dimensão/EDIPUC, 1990.

BARANDAS, Ana Eurydice Eufrozina de. *O ramallete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*. Porto Alegre: Lopes, 1845.

BECKER, Marília Beatriz Cibils. *Delfina Benigna da Cunha: 200 anos*. Porto Alegre: Evangraf/ ALF. 1991.

BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.

BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.

BINS, Patrícia. *50 anos de literatura: perfis das patronas da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IEL, 1993.

BLAKE, Augusto V. do Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Reimpressão fac-símile, 1970.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: Vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/ EC, 1979.

\_\_\_\_\_. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BUCCI-GLUKSMANN, Cristhine. *La raison baroque: de Baudelaire a Benjamin*. Paris: Galilée, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira ( momentos decisivos)*. vol. I, II. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1973.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.

CESAR, Guilhermino. *Mulheres o assunto*. Correio do Povo. Porto Alegre, 24 de março, 1973. Caderno de Sábado. p. 5.

CHAVES, Antônio José Gonçalves. *Memórias econômico-políticas. Sobre a administração pública do Brasil*. Porto Alegre: ERUS - Companhia União de Seguros Gerais, 1978.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio: 1989.

CIXOUS, Hélène et CLÉMENT, Catherine. *La jeune née*. Paris: Union Générale, 1975.

CORREA, Silvio Marcus de Souza. *Sexualidade e poder na Belle Époque de Porto Alegre*. Porto Alegre: PUCRS, Dissertação de Mestrado, 1992.

CORUJA, Antônio Alves. *Antigualhas: reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: ERUS - Companhia União de Seguros Gerais, 1978.

CUNHA, Delfina Benigna da. *Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz-viúva*. Rio de Janeiro: Typografia Laemmert, 1846.

CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Rio de Janeiro: J. Velleneuve, 1838.

CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Rio de Janeiro: Typografia Austral, 1838.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, PUF, 1981.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

FARACO, Sérgio e HICKMANN, Blasio. *Quem é quem nas letras rio-grandenses*. Porto Alegre: SMEC, Divisão de Cultura, 1983.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1992.

FLORES, Hilda. *Sociedade: preconceitos e conquistas*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1989.

FLORES, Hilda Agnes Hübner In: Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, *O ramallete* Porto Alegre: Nova dimensão/EDIPUC, 1990.

FLORES, Hilda. *Sociedade: preconceitos e conquistas*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1989.

FLORES, Moacyr. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ediplat, 2003.

FORTIN, Anne. "Les sorciéres: une alternative?" In: *Dérives 36 sur la violence*. Montreal, 1983.

FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história: o romance revolucionário de Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

GADAMER, H. G. *Verdade e método I, II: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

HILAIRE, Saint. *Viagens ao Rio Grande do Sul*. Trad. Adroaldo Mesquita da Costa. Porto Alegre: Martins, 1987.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "A historiografia feminista: algumas questões de fundo". In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)-Pós-Graduação em Inglês, 1994.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed 34. 1996.

JAUSS, Hans, Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Le mot, le dialogue et le roman. Critique*. Paris, 1968.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEITE, Ligia C. Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para seu estudo*. São Paulo: Instituto de estudos brasileiros, Universidade de São Paulo, 1972.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Delfina: Delfina Benigna da Cunha, a ceguinha*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, IGEL, 1994.

LOVE, Joseph L. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo Transverso: poesia, modernidade e fim do século*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. São Leopoldo: Unisinos, 1995.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto Estadual do Livro, 1978.

MEDEIROS, Martha. *Poesia reunida*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p.32

MELLO, Rita Barém de (Jurity). *Sorrisos e prantos*. Rio Grande: Echo do Sul, 1868.

MOREIRA, Maria Eunice. (org./atualização) *Maria Clemência Sampaio. Vozes do Sul*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2003.

MUNIZ, Paulo Ricardo (org.). *Lugar de mulher: pequena história da educação feminina em Porto Alegre (1820-1940)*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1993.

MUZART, Zahidé Lupinacci. "Mulheres de faca na bota: escritoras e políticas no século XIX" in: FLORES, Hilda. (org.), *RS Cultura história e literatura*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1996.

MUZART, Zaidé Lupincci. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

PEREIRA, Iara M. Fernandes. (org.) *Mulher poeta*. Porto Alegre: Alcance, 1993.

PORTO, Maria Bernadete Veloso. "A literatura feminina no Brasil e no Quebec: Clarice Lispector e Anne Hébert". In: *1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada (anais)*. Eneida M. de Souza e Júlio Pinto (org.) Vol. 2. Belo Horizonte: UFMG, 1987.

PORTO-ALEGRE, Apolinário. Gabila. In: ZILBERMAN, Regina. et al. *O Partenon Literário: prosa e poesia - antologia*. Porto Alegre: Escola Superior de São Lourenço de Brindes/Instituto Cultural Português, 1980.

PRIORE, Mery Del. (org.) *Histórias das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

ROTHER, Arnold. *O papel do leitor na crítica alemã contemporânea*. **Letras de hoje**. Porto Alegre: v.39, p. 7-18, mar. 1980. Trad. Vera Teixeira de Aguiar.

SAINT-HILAIRE, August de *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. Trad. Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1974.

SAMPAIO, Maria Clemência. *Versos heróicos à gloriosa aclamação do primeiro Imperador Constitucional do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1823.

SAMPAIO, Maria Clemência. *Versos heróicos pelo motivo da gloriosa aclamação do primeiro Imperador constitucional do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1823.

SANTOS, Volnir (org.) *Lara de Lemos: antologia poética*. Porto Alegre: IEL; WS; CORAG, 2002.

SANTOS, Volnyr. *Apontamentos de literatura gaúcha*. Porto Alegre: Sagra, 1990.

SCHMIDT, Terezinha. *Organon*, n. 16. Porto Alegre: UFRGS - Instituto de Letras, 1989.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Maria Clemência Sampaio" IN: MUZART, Zaihidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro". In: *Discurso crítico na América Latina*. CARVALHAL, Tania Franco (org.). Porto Alegre: IEL, Unisinos, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Maria Clemência Sampaio" IN: MUZART, Zaihidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora das Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

SCHÜLER, Donald. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SILVA, Carvalho da. *Uma poetisa (gaúcha)* **Correio do Povo**. Porto Alegre: 24 de fevereiro 1973. *Caderno de Sábado*, p. 5.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TACQUES, Alzira Freitas. (org.) *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. Porto Alegre: Thurmman, 1956.

TELES, Gilberto Mendonça. *O código do códice: a estrela de Stella*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

\_\_\_\_\_. *Retóricas do silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKENBAUN, B. et. al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: Edigal, 1991.

XAVIER, Raul. *Vocabulário de poesia*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: Instituto Nacional do livro. 1978.

ZILBERMAN, Regina (org.) et al. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

\_\_\_\_\_. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa e o leitor ideal*. **Letras** (nº 10). Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1995.

**BIBLIOGRAFIA DAS AUTORAS SUL-RIO-GRANDENSE**

ABREU, Ambrosina Pinto de Moraes. *Folhas de inverno*. (poemas em parceria com Alfredo Mardini) Porto Alegre: Globo, 1972.

\_\_\_\_\_. *Tupanciretã em imagem de sombra e luz* (poemas). Porto Alegre: Globo, 1978.

ALBORNOZ, Suzana. *Educação: reflexões e prática* (ensaio). São Paulo: Herder, 1969.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Livramento: edição da autora, 1973.

\_\_\_\_\_. *Salto sobre a sombra* (novela). Porto Alegre: movimento, 1977.

\_\_\_\_\_. *Por uma educação libertadora* (tese). Petrópolis: vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *O caso Legiani* (romance). Porto Alegre: Movimento, 1981.

\_\_\_\_\_. *Bruxas e fantasmas* (contos). Santa Cruz do Sul: Gráfica Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Jogo duplo do ensino* (ensaio). Porto Alegre: Movimento, 1982.

\_\_\_\_\_. *Maria Wilker* (Romance). Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1983.

\_\_\_\_\_. *Ética e utopia* (ensaio). Porto Alegre: Movimento, 1985.

\_\_\_\_\_. *O que é trabalho?* (ensaio). São Paulo: Brasiliense, 1986.

ALVIM, Ana Candida. *Grinalda de saudades*. Porto Alegre: edição da Autora, 1930.

ALVIM, Dalila Meyer. *Mulher, quem és?* São Paulo: SOMA Ltda., 1982.

AMARO, Cristina de Medeiros. *Heliantos*. Rio Grande: Oficinas gráficas F. Andreassi, 1916.

ANTUNES, Helba Maria Carpes. *O eterno prenúncio* ( poesias e crônicas) Caxias do Sul: o momento, 1950.

BARANDAS, Ana Eurydice Eufrozina de. *O ramallete ou flores escolhidas no jardim da imaginação*. Porto Alegre: Lopes, 1845.

\_\_\_\_\_. *O ramallete*. Porto Alegre: Nova dimensão?EDIPUC, 1990.

BECK, Maria Joaquina Sartori. *Versos soltos para o seu coração*. Porto Alegre: edição da autora, 1981.

BELTRAME, Enedina Chiesa. *Fogo fátuo* (poesia). Santa Maria: edição da Autora, 1962.

\_\_\_\_\_. *Noturno* (poesia). Santa Maria: Editora Pallotti, 1964

\_\_\_\_\_. *Baile de máscaras* (poesia). Santa Maria: Editora Pallotti, 1967.

BERTHIER, Anita Vieira. *Gotas de chuva e raios de sol* (poesia). Lagoa Vermelha: Gráfica Lagoense, 1961.

\_\_\_\_\_. *Pedaços de uma lira* (poesia). Lagoa Vermelha: Imprensa Planalto, 1980.

BOHRER, Ivone. *Tempo de calmaria* (poesias e crônicas). Porto Alegre: Instituto Cultural Português, 1985.

BOSSLE, Luty Teresinha. *Rua do Poente* (poesia). Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.

BRANDÃO, Amélia. *Falando ao coração* (poesia). Porto Alegre: edição da autora, 1968.

BRANDÃO, Candida de Oliveira Fortes. *Fantasia (reverberos e contos às minhas irmãs)* (poesia e prosa). Porto Alegre: *Jornal Correio do Povo*, 1897.

CAMPOS, Dolores Mascarenhas Cantera de. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1944.

\_\_\_\_\_. *Carícias* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1954.

\_\_\_\_\_. *Malacachetas* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1981.

CARDOSO, Leontina Licínio. *Almas* (poesia). São Paulo: Melhoramentos, 1935.  
*Licínio Cardoso - seu pensamento, sua vida e sua obra* (ensaio biográfico). Rio de Janeiro: Zélio Valverde Editor, 1944.

CARDOSO, Olga da Luz. *Lágrimas de luz* (poesia). Rio Grande: União, 1947.

CARÍNGI, Noemi Assumpção Osório. *Páginas soltas* (poesia). Pelotas: Edição custeada pela autora, 1939.

\_\_\_\_\_. *Canção de outono* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1941.

\_\_\_\_\_. *Adágio* (poesia). Pelotas: Globo, 1941.

\_\_\_\_\_. *Marcha nupcial* (poesia). Pelotas: edição custeada pela autora, 1942.

\_\_\_\_\_. *Emoção* (poesia) 2ª ed. Pelotas: Globo, 1943.

\_\_\_\_\_. *Alma* (poesia). Pelotas: Gráfica Instituto de Menores, 1963.

\_\_\_\_\_. *Mãe - poema de amor* (poesia). Pelotas: A Universal, 1968.

\_\_\_\_\_. *Canto de amor* (poesia). Pelotas: Edição da autora, 1981.

CARMO, Apleciana Conrado do. *Cinzas...pó* (poesia). São Paulo: Casa Mayense Editora, 1921.

\_\_\_\_\_. *Na minha torre de legenda* (poesia). São Paulo: Saraiva & Cia. Editores, 1939.

CARVALHO, Angela Maria Lima. *Momentos de amor* (poesia). Porto Alegre: Gráfica do Banco Sul Brasileiro, 1980.

CAVALCANTI FILHA, Luísa. *Alvoradas* (poesia). Pelotas: Tip. Liv. Alemã-Brasileira, 1886.

CLARK, Hecilda. *Foi um sonho (fantasia)* - versos. Porto Alegre: Edição paga pela autora, 1937.

CONCEIÇÃO, Olímpia Corrêa *Sol poente* (poesia). Sem local : edição custeada pela autora, 1964.

CORRÊA, Cecília de Melo. *Brumas - poesia e prosa*. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1961.

\_\_\_\_\_. *Prece ao vento* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1964.

\_\_\_\_\_. *Hora branca* (poesia). Porto Alegre: SANEL editora, 1968.

\_\_\_\_\_. *Uma rosa no tempo* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1972.

\_\_\_\_\_. *Paisagem ao longe* (poesia). Porto Alegre: CORAG, 1973.

\_\_\_\_\_. *Trigo e rosa* (poesia). Porto Alegre: CORAG, 1977.

\_\_\_\_\_. *Romanza* (poesia). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.

COSTA, Ivone. *Vida leve, vida breve*. (poesia). Porto Alegre: Globo, 1962.

COSTA, Marieta Mena Barreto Amador. *Deserdados* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1927.

\_\_\_\_\_. *A missão da beleza* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1934.

\_\_\_\_\_. *Indefinível* (poesia) Rio de Janeiro: Coelho Branco Editor, 1938.

\_\_\_\_\_. *Bons companheiros* (livro didático). Porto Alegre: Globo, 3ª ed., 1948.

\_\_\_\_\_. *Poemas de ontem e de hoje* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1950.

COSTA, Odete Ledy Berg *Luzes e sombras* (poesia). Santa Maria: Liv. Editora Pallotti, 1982.

CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandense* (poesia). Porto Alegre: Tipografia Fonseca & Cia., 1834

\_\_\_\_\_. *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras*. Rio de Janeiro: Tip. Imperial e constitucional, 1938.

\_\_\_\_\_. *Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz viúva*. Rio de Janeiro: Tip. \_\_\_\_\_. Universal de Lammerts, 1846.

DIAS, Idalina Peçanha. *Quando as árvores florescem* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1940.

DUARTE, Helena Crespo. *Retratos d'alma* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1964.

FIGUEIROA, Amália dos Passos. *Crepúsculos* (poesia). Porto Alegre: Tip. Jornal do Comércio, 1872.

\_\_\_\_\_. *Saudade* (poesia). Porto Alegre: *Jornal A Reforma*, 08 de janeiro de 1872.

\_\_\_\_\_. *Desesperança* (poesia). Porto Alegre: *Revista Partenon Literário*, N° 2, 1872.

\_\_\_\_\_. *Melancolia* (poesia). Porto Alegre: *Revista Partenon Literário*, N° 5, 1872.

\_\_\_\_\_. *Minh'alma é triste* (poesia). Porto Alegre: *Revista Partenon Literário* N° 1, 1873.

\_\_\_\_\_. *Realidade* (poesia). Porto Alegre: *Revista Partenon Literário*, N° 5, 1873.

\_\_\_\_\_. *Sempre sonhos* (poesia). Porto Alegre: *Revista Partenon Literário*, N° 5, 1874.

\_\_\_\_\_. *Devaniando* (poesia). Porto Alegre: *Revista Partenon Literário*, N° 9, 1874.

\_\_\_\_\_. *As duas estrelas* (poesia). Publicado no *Almanaque das senhoras*. Lisboa: 1882.

FIGUEIROA, Honorina Bitencourt de. *Nas labaredas do ouro (a tragédia do café)*. Rio de Janeiro: Sem editora, 1931.

\_\_\_\_\_. *Poemas de toda a vida* (poesia). Rio de Janeiro, Agir, 1980.

FLORES, Liane. *O grande ausente* (poesia). Porto Alegre: Movimento, 1980.

FLORES, Perpétua dos Santos. *Poesias*. Porto Alegre: Sem editora, 1968.

\_\_\_\_\_. *Veranal (tempo interior)* - poemas em espanhol. Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1975.

\_\_\_\_\_. *Raiz y nube* (poemas bilíngues - port./ esp. lançado em Porto Alegre na Assembléia Legislativa em 17.11.76). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1976.

\_\_\_\_\_. *Costanera sur* (poemas em espanhol). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1979.

\_\_\_\_\_. *Transeuntes* (poemas). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1980.

\_\_\_\_\_. *Los andainos* (relatos). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Adam y Eva* (poemas). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1982.

\_\_\_\_\_. *Introducción al (uni/)verso de Jorge Luis Borges* (ensaio). Buenos Aires: Ediciones Filosofalsia, s.d.

FREITAS, Julieta Tripoli de *Gaivota* (poesia) Porto Alegre: Sem editora, 1976.

FREITAS, Mirian Gomes de . *Electra-Study on Psychologi of the fathers doughter* (tese).

*Trinta anos esta noite* (poesia). Porto Alegre: Movimento, 1981.

FRÓES, Arací da Silva. *Fragmentos d'alma* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1936.

GADRET, Alice Borba. *Vôos pela literatura* (impressões literárias). Bagé: Tipografia Minerva, 1938.

GARCIA, Diva. *Prelúdio em três tempos: amor, ternura, ironia* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1960.

GOBBI, Jenny Maria. *Luzes na estrada* (poesia). Erechim: Tipografia Modelo, 1948.

GOMES, Yaynha Pereira. *Páginas de sonho* (poesia). São Paulo: Tip. S. Luís, 1920.

\_\_\_\_\_. *Folhas que caem* (poesia). São Paulo: Casa Maiença, 1922.

\_\_\_\_\_. *Colcha de retalhos* (crônicas e contos). São Paulo: Editora Hélios, 1926.

\_\_\_\_\_. *Volúpia maternal* (novela). São Paulo: Editora Hélios, 1927.

\_\_\_\_\_. *Alma ondulante* (poesia). São Paulo: Tipografia Dotta & Cia., 1932.

\_\_\_\_\_. *Ronda inquieta* (poesia). São Paulo: Livraria Martins, 1960.

GONÇALVES, Alice Schultz Loforte. *Estrelas mortas* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1956.

GONÇALVES, Francisca Marcant . *Vibrações da alma* (sonetos). Pelotas: Sem editora, 1932.

\_\_\_\_\_. *Flores e essências* (poesia - póstumo). Pelotas: Editora Aliança, 1972.

GONÇALVES, Norma Teresinha Nunes. *Sou o que sou* (poesia). Porto Alegre: Sagra, 1987.

GONZALES, Anita Ramos. *Deslumbramento* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1952.

\_\_\_\_\_. *Meu Rio Grande do Sul* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1953.

\_\_\_\_\_. *A querência* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1954.

\_\_\_\_\_. *Anita Garibaldi* (poema). Cruz Alta: Tip. Do Diário Serrano, 1956.

\_\_\_\_\_. *Meu rincão* (poesia regionalista). Porto Alegre: Sulina, 1958.

\_\_\_\_\_. *As andanças do Zeca Pedro* (contos regionalistas). Porto Alegre: Sulina, 1960.

\_\_\_\_\_. *As árvores* (poesia didática). Porto Alegre: Secretaria da Cultura do RS, 1967.

GOULART, Walkiria Neves de Sallis. *Ânsia de perfeição* (poesia). Pelotas: Globo, 1925.

\_\_\_\_\_. *O livro da noiva* (coletânea-dário). Pelotas: Globo, 1928.

GUNDLACH, Cleonice Teresinha de Barros. *Pausa* (poesia, parceria com Ricardo B. Farias). Porto Alegre: Tip. La Salle, 1976.

HERVÉ, Heloísa. *Papai, mamãe... obrigado* (prosa e verso). Porto Alegre: Editora BELS, 1975.

Hickel, Vera Regina. *Apoteóse dos místicos* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1969.

IRAJÁ, Helena de. *Tricolor* (contos). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1933.

\_\_\_\_\_. *Cristais ao sol* (poesia). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

ITAQUI, Sára de Assunção. *Meu livro triste* (poesia). Porto Alegre: Tip. Bom Fim, 1925.

\_\_\_\_\_. *Moça bonita* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1962.

JAHN, Heloísa.

*Canto breve dos desamados* (poesia). Porto Alegre: Movimento, 1967.

KAASTRUP, Diva Machado Pereira. *Sol de outono* (poesia). Porto Alegre: Sem editora, 1962.

\_\_\_\_\_. *A mulher na medicina* (ensaio). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.

KAUTZMANN, Maria Eunice Müller. *Espiraís* (poesia). Montenegro: Editora Gehlen, 1973.

\_\_\_\_\_. *Água* (poesia). Montenegro: Editora Gehlen, 1978.

\_\_\_\_\_. *Montenegro de ontem e de hoje* (ensaio). São Leopoldo: Gráfica Rottermund, 1982.

KERN, Flávia de Oliveira. *Ponto branco* (poesia). Taquari: Gráfica Santo Antonio, sd.

KRUG, Guilhermina Brinckmann. *Letras rio-grandenses* (antologia em Prosa e verso. Parceria com Nely R. Carvalho). Porto Alegre: Globo, 1935.

LANDO, Pulcina Simões Pires Freitas. *Flores místicas* (poesia). Sem local e sem editora, 1968.

\_\_\_\_\_. *Cadeira de balanço* (antologia poética). Livramento: Folha Popular, 1970.

LEMOS, Lara de. *Poço das águas vivas*. Porto Alegre: Globo, 1957.

\_\_\_\_\_. *Aura amara*. Rio de Janeiro: Coordenada de Brasília, 1968.

\_\_\_\_\_. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo/ IEL, 1974.

\_\_\_\_\_. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Massao Ohno, 1981.

\_\_\_\_\_. *Dividendos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

\_\_\_\_\_. *Palavra vara*. Rio de Janeiro: Philobiblion Livros de Arte, 1986.

Massao Ohno, 1997.

\_\_\_\_\_. *Inventário do medo*. Rio de Janeiro: Massao Ohno, 1997.

LUFT, Lya. *Canções de limiar*. Porto alegre: Instituto Estadual do Livro, 1962.

\_\_\_\_\_. *O lado fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *Mulher no palco*. São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. *Perdas & ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAGALHÃES, Ercília Avelar de. *Vibrações esparsas* (poesia). Porto Alegre: Editora Champagnat, 1968.

\_\_\_\_\_. *As onze chaves de ouro* (sonetos). Porto Alegre: Champagnat, 1969.

\_\_\_\_\_. *Luminares* (poesia). Porto Alegre: Apolo, 1976.

MAGGIONI, Dolores Salette Zanonato. *Cantigas de um tempo intocável* (poesia). Caxias do Sul: Edição patrocinada pela empresa Grendene, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mão de neblina* (poesia). Caxias do Sul: EDUCS, 1984.

MARQUEZ, Clélia Bocaccio. *Legendas gaudérias e outros versos* (poesia). São Luiz Gonzaga: Gráfica A notícia, 1978.

MASERA, Celeste Maria do Amaral. *Voz do coração* (poesia). Porto Alegre: Tipografia Medianeira, 1956.

\_\_\_\_\_. *Tristezas* (cartas e sonetos). Porto Alegre: Tipografia Medianeira, 1957.

\_\_\_\_\_. *Nuvens que passam* (poesia). Porto Alegre: Tipografia Medianeira, 1959.

\_\_\_\_\_. *Reticências* (trovas). Porto Alegre: Editora Champagnat, 1961.

\_\_\_\_\_. *Dia das mães* (poesia). Sem local e sem editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *No apartamento azul* (poesia) Porto Alegre: Champagnat, 1968.

MASSOT, Eleonora Alencastro. *De Sônia à Eleonora* (contos e crônicas). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1963.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da vida ou o poder da fé* (crônicas com partituras musicais). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1964.

\_\_\_\_\_. *Obrigado meu Rio Grande* (diário de viagens). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1966.

\_\_\_\_\_. *Reencontro* (teatro). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1972.

\_\_\_\_\_. *O cantar de uma alma* (poesia prosa e música). Porto Alegre: Editora Metrópole, 1980.

\_\_\_\_\_. *Por um momento apenas* (romance). Porto Alegre: Metrópole, 1982.

\_\_\_\_\_. *Planta sem raiz* (romance). São Paulo: Editora Souza Ltda, 1983.

MEDEIROS, Martha. *Persona non grata*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

\_\_\_\_\_. *Strip-tease*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

\_\_\_\_\_. *Meia-noite e um quarto*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. *De cara lavada*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cartas extraviadas e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MELO, Cely Dal Pai de. *Policromia serrana* (romance). São Paulo: Escola Salesiana, 1959.

\_\_\_\_\_. *Enfrentando o vendaval* (romance). Porto Alegre: Edições Paulinas, 1961.

\_\_\_\_\_. *A eterna esperança* (romance). Porto Alegre: Edições Paulinas, 1962.

\_\_\_\_\_. *A terra tem futuro?* (ensaio sobre ecologia). Porto Alegre: Grafosul, 1978.

\_\_\_\_\_. *Tempo de Vênus* (crônicas). Porto Alegre: Metrópole, 1981.

\_\_\_\_\_. *Poemas sem limite* (poesia). Porto Alegre: Nova Dimensão, 1987.

MELO, Revocata Heloisa de. *O solitário do mirante* (conto). Porto Alegre: *Revista do Partenon Literário*, nº 8, agosto de 1874.

\_\_\_\_\_. *Folhas errantes - fantasias em prosa*. (crônicas). Rio de Janeiro: Tip. Hildebrand, 1882.

\_\_\_\_\_. *Coração de mãe* (drama em parceria com Julieta). Rio Grande: Tip. Da Livraria Rio-grandense, 1893.

\_\_\_\_\_. *Berílos* (prosa) Sem loca e editora, 1911.

MELO, Rita Barém de. *Sorrisos e prantos* (poesia). Rio Grande: Eco do Sul, 1868.

MENDONÇA, Bismalda Soares de. *Meu canto de saudade* (poesia). Porto Alegre: Tip. Thurmann, 1939.

MICHEL, Ophelia Guiomar Dreyer. *Gotas de orvalho* (poesia). Porto Alegre: sem editora, 1981.

\_\_\_\_\_. *Recantos floridos* (poesia). Porto Alegre: editora DUBUS Ltda., 1982.

MONTEIRO, Julieta de Melo. *Prelúdios* (poesia). Rio de Janeiro: Tip. Cosmopolita, 1881.

\_\_\_\_\_. *Oscilantes* (poesia). Pelotas: Echenique & Cia., 1891.

\_\_\_\_\_. *Noivado no céu* (drama em versos). 1899. Encenado no teatro São Pedro em 18.02.1911.

\_\_\_\_\_. *Alma e coração* ( contos). Rio Grande: Tip. Trocadero, 1903.

\_\_\_\_\_. *Terra sáfara* (poesia). Pelotas: Echenique & Cia, 1924.

OLIVEIRA, Kátia Marina Fróes de. *A técnica narrativa em Ligia Fagundes Telles* (ensaio). Porto Alegre: Edições UFRGS, 1973.

\_\_\_\_\_. *Elo* (poesia). Porto Alegre: Editora Pallotti, 1981.

OLIVEIRA, Lola de. *Ametistas* (poesia). Ribeirão Preto: Tip. Guimarães, 1922.

\_\_\_\_\_. *Esmeraldas* (poesia). São Paulo: Tip. Paulista, 1924.

\_\_\_\_\_. *Gente alegre* (crônicas). São Paulo: Tip. Paulista, 1928.

\_\_\_\_\_. *Versos do meu exílio* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1934.

\_\_\_\_\_. *Geada - regionalismo paulista*. São Paulo: Tip. Rossolilo, 1932.

\_\_\_\_\_. *A renúncia* (romance). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1935.

\_\_\_\_\_. *Safiras* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1936.

\_\_\_\_\_. *Saudades do pampa* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1936.

\_\_\_\_\_. *Estrela da tarde* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, s.d.

- \_\_\_\_\_. *As três irmãs* (romance). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de amor* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1958.
- \_\_\_\_\_. *O Infante D. Henrique* (poema histórico). Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1963.

RAMOS, Senhorinha Maria. *O milagre da montanha*. Monografia dedicada ao cinqüentenário da Metalúrgica Abramo Eberle, de Caxias do Sul, Cia editores de São Paulo, 1946.

\_\_\_\_\_. *Sol, ainda* (poesias) Rio de Janeiro: Guanabara, 1956.

\_\_\_\_\_.

RIPOLL, Lila. *De mãos postas*. Porto Alegre: Globo, 1938.

\_\_\_\_\_. *Céu vazio*. Porto Alegre: Globo, 1941.

\_\_\_\_\_. *Por quê?* Rio de Janeiro: José Olympio: 1947.

\_\_\_\_\_. *Novos poemas*. Porto Alegre: Horizonte, 1951.

\_\_\_\_\_. *Primeiro de maio*. Porto Alegre: Horizonte, 1954.

\_\_\_\_\_. *Poemas e canções*. Porto Alegre: Horizonte, 1957.

\_\_\_\_\_. *O coração descoberto*. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.

\_\_\_\_\_. *Águas móveis*. (Poemas inéditos de 1965).

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura/ Instituto Nacional do MEC, 1967.

\_\_\_\_\_. *Ilha difícil* (antologia). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

SAMPAIO, Maria Clemência. *Versos heróicos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1823.

TAITELBAUM, Paula. *Eu versus eu*. Porto Alegre: FUMPROART/ Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sem vergonha*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mundo da lua*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

TAQUES, Alzira Freitas. *Prenilunio* (poesias). Porto Alegre: Globo, 1927.

\_\_\_\_\_. *Sombras* (poesias). Porto Alegre: Globo, 1933.

\_\_\_\_\_. *Sinfonia em rubro e negro* (poesias). .Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1943.

## **ANEXOS**

## **ANEXO A: ANTOLOGIA DE POESIAS DO SÉCULO XIX**

# POESIAS

OFFERECIDAS

ÀS SENHORAS RIO-BRANDENSES,

POR SUA PATRICIA

D. Delfina Benigna da Cunha.



RIO DE JANEIRO,

TYP. IMP. E CONST. DE J. VILLENEUVE E

Rua d'Ouvidor, N. 65.

# POESIAS

OFFERECIDA

SENHORAS RIO-GRANDENSES.

POR SUA PATRICIA

D. Delfina Benigna da Cunha.



RIO DE JANEIRO,  
TYPOGRAPHIA AUSTRAL, BECO DE  
BRAGANÇA, N. 15.

1838.

**Delfina Benigana da Cunha: *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses(1838)***

**Soneto**

Ao natalício de S. M. I. o Senhor D. Pedro I

Teus feitos, ó Gram Rei de eterna Fama,  
Te erguem padrões e estátuas permanentes,  
Conta tuas ações alti-potentes  
A voz que pelo mundo se derrama.

A bem dos teus o teu valor se inflama,  
E os torna, Senhor, independentes,  
E ao Brasil dando luzes refulgentes,  
Por seu Imperador eis que te aclama.

Ó Pedro invicto, Tua glória é vasta,  
Não a deslumbra o tempo, nem a altera;  
Estátuas e padrões o tempo gasta.

Curvo por vir o nome teu venera,  
E, encher de glória ao mundo basta  
Que este dia imortal brilhe na esfera.

**Soneto**

A S. M. I. O Senhor D. Pedro II, quando Príncipe Herdeiro

Preclaríssimo herói, de heróis nascido,

Astro lusente, que o Brasil vigora,

Ó príncipe imortal, tu és a aurora

De um ridente futuro esclarecido;

Em cada coração já tens erguido

Um firme trono, que em amor se escora;

A sombra paternal recebe agora

Puros cultos de um povo agradecido

Pedro invicto, o melhor dos soberanos

Deu-te o ser, e do trono és herdeiro,

A teu mando terás povos ufanos,

Verás prostrada a Ursa ante o Cruzeiro,

E em quanto se não volvem longos anos,

Em paz prospera, ó astro brasileiro.

**Soneto**

Ao dia sete de setembro.

**Mote**

O dia que faz honra à nossa História

Por mais de séculos três, Brasil querido,

Dormiste apesar teu um sono ignavo;

Como Lysia infeliz, tu foste escravo,

E dos mesmos senhores possuído.

Mas um raio de luz do céu descido

Te desperta, e te faz punir o agravo,

Mostrando ser qual és, gigante bravo,

Juras, protestas não ficar vencido:

Triunfaste ó Brasil! Desse pesado

Jugo, de quem lamento inda memória,

Ó sete de setembro afortunado!

Com hinos de prazer, com alta glória

Verás ó pátria! Sempre decantado

O Dia que faz honra à nossa História.

## Oitavas

Ao mesmo Augusto Senhor, e recitada pela autora no Teatro da Província da Bahia, em 1837.

*A Bahia feliz hoje te oferta  
Um cetro puro e nítida coroa  
Te oferta os corações do povo todo  
E, talvez, nem assim te galardoa.*

Retumba o bronze, precursor ridente  
Do dia festival troa nos ares  
Flutuando o pendão auri-virente,  
Ledos vivos se escutam a milhares,  
Tu és ó Pedro nossa glória ingente  
Em nossos corações já tens altares,  
Incenso puro com a mão liberta  
A Bahia feliz hoje te oferta.

Prospera e brilha, ó astro brasileiro  
Sempre isento do mal, do crime isento,  
Do vastíssimo império do cruzeiro  
Tu farás o completo luzimento;  
Respeito o nome teu o mundo inteiro,  
Toma posse, Senhor, do régio assento  
E aceita do Brasil que não recua  
Um cetro puro e nítida coroa.

O índio adusto, que o Brasil se chama,  
Nova vida de ti espera ansioso,  
Sofrendo da anarquia a cruel flama  
Está de perecer mui receoso;  
Mas inda assim convulso, preza e amam  
O nome teu, teu braço portentoso  
E vencendo obstáculos com denodo,  
Te oferta os corações do povo todo.

Príncipe excelso, este povo fido,  
De amor e de respeito penetrado,  
Perante o sólio teu vem hoje unido  
O voto renovar que tem formado;  
Submisso sempre, e sempre agradecido  
Só anela por ti ser governado,  
Hinos em teu louvor ufano, entoa  
E talvez nem assim te galardoa.

**Soneto**

Inquires por quem gemo? Acaso ignoras  
Que por ti suspirei, que inda suspiro?  
E por mais que pesquises só infiro,  
Que ris de uma infeliz, que a não deploras?

Zombas, cruel, da triste que penhoras  
Com agrado fingido: ah! Que profiro!  
Ludibrio sou de Elmano, e não expiro!  
Porque ó Parca, o golpe teu demoras?

Vem findar meu tormento acerbo e duro,  
A vida prezei me aflige e cansa;  
Sê ó morte, propicia ao meu conjuro.

Não exijo ao meu mal crua vingança;  
Elmano, sê feliz, goza seguro  
Na posse de teu bem doce aliança.

## Soneto

Por ocasião da Revolução na província do Rio Grande de S. Pedro do Sul, quando o partido Legal pretendeu sufocá-la em fevereiro de 1836.

Nos antros infernais raivoso expira  
 O monstro da feroz democracia,  
 Exulta triunfante a Monarquia  
 Enquanto a turva fúria a cauda estira.

Ao pé da sacia, da fumante Pyra  
 Se desfazem os raios de anarquia,  
 E do traidor enorme rebeldia  
 Nos peitos dos mortais só ódio inspira.

O que é vão por si mesmo se aniquila,  
 Floresce a cauda da legalidade  
 E se arroja no abismo o novo Scylla\*.

Existirá sem quebra a magestade  
 Todos sabem, ninguém jamais vacila  
 Que não há entre os homens igualdade.

---

\* Somente na crueldade

**Mote**

Por amor, e amizade

Desejo sempre te amar.

**Glosa**

Funesta desigualdade

Entre nós tem posto a sorte,

Eu sofro a mágoa mais forte

Por amor, e amizade,

Tu podes com liberdade

Teus afetos dedicar

A essa, que a meu pesar,

É por ti sempre adorada,

E eu mesmo não sendo amada

Desejo sempre te amar.

**Mote**

Sem ver o caro Josino

Feliz não poderei ser.

**Glosa**

Eu deliro, eu desatino,

Sofro o mal mais violento,

Eu estalo de tormento

Sem ver o caro Josino,

Já por morta me imagino

Assim não posso viver,

Sinto nas veias correr

Mil mortais cruéis venenos:

Se assim viver, pelo menos

Feliz não poderei ser.

**Mote**

A minha cruel saudade,  
A minha alma dilacera.

**Glosa**

Não há maior crueldade,  
Não há maior agonia,  
Pois roubou minha alegria  
A minha cruel saudade.  
Já perdi da sociedade  
O prazer que reverbera;  
Aqui somente se espera  
Ver-me de pena findar;  
Pois o mais cruel pesar  
A minha alma dilacera.

LISTA DE ASSINANTES DA OBRA DE DELFINA BENIGNA DA CUNHA

192

LISTA DOS SENHORES ASSINANTES.

CIDADE DE PARATY.

D. Anna Joaquina de Mello e Andrade.	1
D. Carlota Leopoldina de Alvarenga.	1
D. Carolina Bernarda da Rocha Neves.	1
D. Catharina Maria de Almeida.	1
D. Delfina Rosa Moreira.	1
D. Helena Carolina Peiraccine Silva.	1
D. Isabel Maria de Oliveira.	1
D. Luiza Auta do Amaral Campos.	1
D. Manoella Josefina Peiraccine Silva.	1
D. Maria Amalia de Castro Araujo.	1
D. Maria Candida Schmid Nolasco Pereira da Cunha.	10
D. Maria Donvina Roza.	1
D. Maria Joaquina Schmid Nolasco Pereira da Cunha.	10
D. Maria Roza do Bom Successo.	1
D. Maria Roza Ciriaca Peixoto.	1
D. Maria Zefrina de Campos Gurgel.	1
D. Marianna Angelica da Rocha.	1
D. Polucena Bernarda da Rocha.	1
Angelo Maria Coupé.	1
Anonymos.	5
Antonio Casimiro de Macedo e Sampaio.	1
Antonio Francisco de Paula.	1
Antonio Francisco Pinto.	1
Antonio Joaquim de Almeida.	1
Antonio Joaquim do Prado.	1
Antonio Jorge de Azevedo.	2
Antonio Jorge da Costa (Vigario).	2
Antonio José de Avillar.	1

193

Antonio José Epifanio de Souza (Tenente).	1
Antonio José Ferraz.	1
Antonio José de Moura (Capitão).	1
Antonio Nunes Maia.	1
Antonio da Silva Maia Torres Mendingue.	1
Candido José Rodrigues de Andrade.	4
Custodio José da Costa Ribeiro.	1
Custodio José da Silva.	1
Domingos Genelicio Lopes de Araujo (Dr.)	1
Domingos José de Almeida.	1
Domingos José da Costa Braga.	2
Domingos José Gomes.	1
Domingos da Silva Pereira Braga.	1
Felisherto Luiz do Amaral.	5
Francisco Alexandrino das Chagas.	1
Francisco Antonio Ferreira do Amaral.	1
Francisco Antonio Lopes de Castro.	2
Francisco Antonio de Oliveira Corumba.	1
Francisco Antonio Rodrigues de Carvalho.	2
Francisco Marques dos Santos.	1
Francisco Pires Nobre.	1
Francisco Pires Nobre junior.	1
Francisco Venancio dos Reis.	1
Frederico José Figueira.	1
Guilherme Cyprianno Ribeiro.	1
Hermenegildo José de Almeida Peixoto.	1
João Antonio da Cunha (Padre Mestre).	2
João Borges da Rocha Firme Negrão.	1
João Francisco dos Santos.	1
João Luiz Alexandre Ribeiro (Ten. Cor.).	1
João Manoel Antunes Pereira Peixoto (Capit.).	1
João Militão Pinto de Oliveira.	1
João Rodarte da Gama Lobo.	1
Joaquim José Cabral filho (Tenente).	1
Joaquim José de Moura.	1
Joaquim José Pereira da Cruz.	2
Joaquim José de Souza.	1

194

Joaquim Luiz Gomes Gervazio.	2
Joaquim Marcelino de Oliveira.	2
Joaquim Marcelino Rodrigues de Carvalho.	2
Joaq. Marianno do Amaral Campos (Conego).	1
Joaquim Mauricio de Velasco Molina.	5
José Alberto da Silva (Padre).	2
José Antonio Caparica.	2
José Antonio de Mello.	2
José Ayres da Gama Bastos.	1
José Bernardo Pacheco.	2
José Borges de Oliveira (Capitão).	1
José Corrêa Pinto Peixoto.	1
José Francisco de Freitas.	1
José Hilario Ferraz.	2
José Joaquim Gomes de Freitas.	1
José Joaquim Pereira da Cruz.	1
José Joaquim Pereira de Souza (Dr.).	1
José Joaquim dos Santos.	2
José Luiz Campos do Amaral (Commendador).	8
José Luiz Campos do Amaral junior.	1
José Marcelino de Oliveira.	2
José Matheus Alvares Velludo.	3
José Narciso Vieira Corrêa Vianna.	1
José Peixoto Lopes.	2
José Ribeiro de Miranda (Capitão).	4
José Xavier Balieiro (Dr.).	2
Lourenço Fernandes Campos da Gama.	1
Luiz Carlos de Paiva Teixeira (Dr.).	6
Luiz Garcez de Moraes.	2
Luiz José Campos do Amaral Gurgel.	20
Luiz José de Sá Costa.	1
Manoel Antonio de Almeida.	1
Manoel Antonio Barboza.	1
Manoel Antonio da Fonseca e Silva.	2
Manoel Antonio de Mattos Guido.	1
Manoel Fernandes da Silva Campos.	1
Manoel Gonçalves de Freitas.	2

195

Manoel Ignacio de Loyola.	1
Manoel Joaquim Cidade.	1
Manoel José Moreira.	2
Manoel José de Souza.	1
Manoel José de Souza junior.	1
Manoel Octavio Moreira (Padre).	2
Manoel Rodrigues de Azevedo.	1
Man. Rodrig. da Silva Mello Carram. (Major).	1
Manoel Romão Ribeiro e Silva.	2
Manoel Vieira de Novaes.	1
Matheus José Firme de Assiz (Dr.)	1
Mathias Hummel.	1
Narcizo Gomes Madruga.	1
Quintiliano da Cunha Freitas.	1
Salvador José do Amaral (Alferes).	1
Sebastião José Miguel de Souza.	1
Theodoro Joaquim de Lemos.	1
Tiburcio Manoel Rodrigues.	1
Venancio Guedes do Amaral.	1

ILHA GRANDE.

Antonio Francisco Corrêa.	2
Antonio João da Costa.	1
Antonio Joaquim da Cruz.	1
Antonio Pedro Gorgollino.	1
Antonio Rodriguez Guimarães.	1
Bento José Gomes.	1
Dionisio Fernandes.	2
Francisco Ferreira d'Andrade.	1
João Antonio da Silva.	1
João José d'Oliveira.	1
João José de Siqueira.	1
João Pinto Pereira.	1
Joaquim Rodrigues Guimarães.	1
Joaquim Romão.	1
Joaquim Souza Campos.	1

Jorge Rodrigues d'Azevedo.	1
José Esteves Penna Firme filho.	2
José Francisco de Souza.	1
José Joaquim da Silva.	1
José Rodrigues Guimarães.	1
José Romão Pinheiro.	1
José de Souza Lima.	1
Luiz Antonio Pinto.	1
Manoel da Costa Sampaio.	2
Manoel Esteves da Silva.	1
Manoel Francisco d'Oliveira.	1
Manoel Gomes da Silva.	2
Manoel Joaquim Pereira.	3
Manoel José de Souza.	1
Manoel Luiz Gonçalves.	2
Manoel Teixeira de Souza.	2
Paulino Ferreira de Carvalho.	1
Paulo Emilio de Moura Brito.	1

## PROVINCIA DO RIO GRANDE.

Albino José da Silva.	2
Alexandre Vieira da Cunha.	2
Amélia Carolina de Mello Gomes.	2
Anna Candida Gomes d'Oliveira.	2
Anna Eulalia da Silva Mendonça.	6
Anna Lodovina da Costa e Fontoura.	1
Anna Pinto de Carvalho.	2
Anonymo (E. S.).	1
Anonymos.	6
A. N. Smith.	2
Antonio Antunes da Porciuncula.	1
Antonio Fernandes Teixeira Junior.	2
Antonio Godinho Ramos.	2
Antonio Ignacio dos Santos e Irmãos.	2
Antonio José da Costa Araujo.	2
Antonio José Gomes Pinto d'Araujo.	1

Antonio José de Souza Barboza.	1
Antonio J. da Rocha Pinto.	4
Antonio Luiz Ribeiro.	1
Antonio Silverio de Paiva.	1
Antonio de Sá Brito.	1
Antonio da Silva Rask.	2
Balbina Maria Chaves da Silveira.	1
Bento Luiz Saldanha.	2
Bernardina Faria.	2
Bernardina Soares Maia.	2
Bernardino Pereira da Veiga.	2
Bernardo José Vieira Guimarães.	2
B. José Lopes.	2
B. J. d'Oliveira.	2
Camillo d'Azevedo Souza.	2
Caetano José da Cunha.	10
Carnil.	2
Cecilia Jacintha de Mendonça.	2
Cesar Augusto da Silveira.	2
Christina Amalia Soares Gomes de Mello.	2
Clara Rodrigues d'Azevedo Bar. <sup>cos</sup>	2
Clara Rodrigues da Cunha.	1
Cypriano José Bar. <sup>cos</sup>	2
Cypriano José Gomes.	2
Cypriano Rodrigues Bar. <sup>cos</sup>	2
Daniel Zorella.	4
D. Antonio Felix da Costa.	2
Delfina Leopoldina da Cunha.	1
Diziderio Antonio d'Oliveira.	2
Domingos José Barboza.	1
Domingos José da Silveira junior.	1
Dorothea Faria.	2
Eulalia Jacintha de Mendonça Ferreira.	2
Ezequiel Soares Corrêa.	2
Faria e Frazão.	6
F. H. de Faria.	2
F. J. F. Lagôa junior.	2

F. Leonardo Falcão junior.	2
Florinda Luiza da Silva Mendonça.	6
Florinda de Mendonça França.	1
F. Molina.	1
Fortunata de Faria Corrêa.	2
Francisca Amalia Gomes de Mello.	2
Francisca Amalia Gomes d'Oliveira.	2
Francisca Bandeira Caldas.	2
Francisca Eulalia da Silva.	2
Francisco Bento Lima.	2
Francisco Espinola de Servy.	2
Francisco L. da Rocha.	2
Francisco Manoel de Oliveira.	2
Francisco Manoel dos Passos.	2
Francisco de Paula da Silveira.	2
Francisco Vieira.	2
Frederico Martins d'Amorim.	1
Henrique José Pereira.	2
Ignacio José da Rocha Lima.	2
Ignacio Rodrigues Bar. <sup>cos</sup>	2
Iva Pires d'Almeida Lopes.	2
Ivo José da Silva Lopes.	2
Izidoro da Costa e Oliveira.	2
Jacinto José Godo.	1
J. A. Militão Peixoto d'Almeida.	2
J. Antonio de Carvalho Amarante.	2
J. B. Lecour.	1
J. Dias dos Santos.	2
J. F. de Freitas.	2
J. Ignacio Xavier.	2
J. Klain.	2
J. Marques de Carvalho.	2
J. Martins.	6
Joanna Coelho da Cunha.	1
Joanna Jacintha de Mendonça.	2
João Alves de Bittancourt.	2
José Antonio Campos.	2

João Antonio d'Oliveira Aguiar.	2
João Antonio da Silveira.	2
João Eleuterio de Freitas Sayão.	2
João Ferreira Bicca.	2
João Ferreira Paes.	2
João Gomes de Mello.	1
João Ignacio Xavier.	2
João José da Costa Araujo.	5
João José Rafael.	1
João de Sá Araujo.	2
João Vieira.	2
Joaquim Homem do Amaral.	2
Joaquim José Pereira Penna.	1
Joaquim Manoel Teixeira junior.	2
Joaquim Marianno da Cunha.	2
Joaquim Xavier Carvalho.	2
Joaquina Amalia Faria da Cunha.	1
Joaquina Innocencia de Mattos.	2
Josef Bento.	2
Josefa da Cunha Feio.	2
Josefa Jacintha de Mendonça.	2
José Bernardino d'Araujo.	2
José Ferreira de Souza.	1
José Hilario Teixeira Coelho de Miranda.	2
José Ignacio da Cunha.	2
José Leonardo Germano.	1
José Manoel de Lima.	1
José Manoel Lopes.	2
José Maria dos Santos.	1
José dos Santos Magno.	2
José Silveira Villalobos.	2
José de Souza Gomes.	2
J. R. F. Vaqueiro.	2
J. R. Ribas.	2
J. S. de la Maza.	8
J. V. Nobrega.	2
Leocadia de Mello Gomes.	2

Leopoldina da Roza Antunes.	2
L. G. de Leiras.	2
Lino José Soares.	2
Lizarda Angelica da Cunha.	2
Luciano Fernandes do Vale.	2
Luiz Antonio da Rocha.	2
Luiz Barboza de Pinho Louzada.	2
Luiz Barboza Pinto Louzada.	2
Luiz Joaquim de Carvalho.	2
Luiz Rodrigues da Fonseca Araujo	1
Luiz Vieira da Costa.	1
Macedo.	1
Major Beaurepaire.	4
Manoel Cardozo de Souza.	1
Manoel Farinha.	1
Manoel Gomes dos Santos.	1
Manoel Joaquim da Costa Carneiro.	2
Manoel Joaquim da Rocha.	2
Manoel José Gomes Ribeiro.	2
Manoel José Pereira de Faria.	2
Manoel José Rodrigues Valladares.	8
Manoel José da Silva.	2
Manoel Machado de Souza.	2
Manoel Marques Souza.	16
Manoel Pereira Bastos.	1
Manoel Rodrigues Teixeira.	2
Manoel de Sá Araujo.	2
Manoel Sueiro Datho.	2
Manoel Valladares Pereira.	4
Marcolina Amalia Chaves Bar. <sup>esq.</sup>	2
Maria Amalia Rodrigues d'Azevedo.	2
Maria Clara Gomes de Mello.	2
Maria Clemencia.	2
Maria da Conceição Mendonça Moreira.	2
Maria das Dôres Santos.	2
Maria Dorothea da Silva Ferreira.	2
Maria Izabel Chaves Campello.	1

Maria Leopoldina da Cunha Louzada.	2
Maria de Sá.	2
Maria Theodora Gomes d'Oliveira.	2
Martinho Baptista Ferreira.	8
M. B. Bustamante.	4
Narciso Antonio da Costa.	2
N. de M. Palma.	2
N. M. Theulé.	4
Padre Antonio de Moraes Branco.	2
Pedro João Evangelista dos Anjos.	1
Pimentel, Juiz municipal.	2
Plácido da Silva Ferreira	2
Possidonio Antonio Campos.	2
Procopio Gomes de Mello.	8
Ricardo José Ribeiro.	2
Rita Iria Teixeira Bar. <sup>esq.</sup>	2
Theodolino Farinha.	2
Theodozia Benvinda Pinto da Cunha.	20
Thomaz José de Campos.	4
Thomaz J. Rodrigues d'Araujo.	1
Vicencia Joaquina Soares.	2
Vicente Paulo d'Oliveira Villas-Bôas.	10
Zefirino José de Campos.	2

## VILLA DE LORENA.

Antonio Bruno de Godoy Moreira	1
Antonio José da Motta Carvalho.	1
Francisco Gonçalves Ramos	1
Graciano José Rodrigues	1
Izaías Luiz Gonçalves.	2
João Antunes Guimarães.	1
João José Rodrigues.	1
Joaquim Honorato de Castro.	2
José Luiz Tiburcio	1
José Romão Leite P.	1
Liborio José Ferreira.	1

Manoel Pereira de Castro.	2
Rodrigo Luiz Gonçalves Bastos.	3

## CIDADE DE CAMPOS.

Agostinho dos Santos Collares	1
D. Anna Joaquina de Velasco	1
Antonio Ribeiro de Castro	1
Barão de Araruama.	3
João Carneiro da Silva.	2
Joaquim Ribeiro de Castro.	1
José Francisco Vianna	1
José Martins Pinheiro	1
José Ribeiro de Castro	2
Julião Ribeiro de Castro	1
Luiz Alves Pereira	1
Manoel Antonio Ribeiro e Castro.	2
Manoel Pinto Neto Cruz	1
D. Maria Isabel de Velasco.	1

## RIO DE JANEIRO.

A. A. Machado.	1
A. d'Araujo Braga.	1
A. D. Saportas	1
Albino Jordão.	3
Albino José Fernandes Lima.	1
Albino dos Santos Pereira	1
Alexandre Jacintho de Mendonça	1
Alexandre José Fortuna.	1
André Corrêa Brandão	1
Anna Carolina Fontes	1
Anonymo.	1
Antonio Augusto de Almeida.	1
Antonio Benedicto Orozimbo Xavier.	1
Antonio Corrêa de Brito	1
Antonio Candido Aguiar d'Almeida e Souza.	1

## ANTONIO CARLOS CESAR DE MELLO E ANDRADE.

Antonio Francisco d'Araujo e Silva.	1
Antonio Generoso da Silva	1
Antonio Joaquim Xavier de Mello.	1
Antonio José de Araujo.	1
Antonio José d'Azevedo Maia.	1
Antonio José Fernandes.	1
Antonio José Fernandes de Oliveira	1
Antonio José dos Passos	1
Antonio José Pinheiro	1
Antonio Lopes Biancardi.	1
Antonio Lourenço da Costa Arcas	1
Antonio Luiz Teixeira.	1
Antonio Machado Nunes.	1
Antonio Marques de Oliveira.	1
Antonio Marques Silva.	1
Antonio Martins de Araujo Couto.	1
Antonio Pinto da Silva Castro	1
Antonio Raphael Vieira da Cunha.	1
Antonio Ribeiro de Paiva.	1
Antonio de Souza Pereira Fernandes.	1
Antonio Ximenes d'Araujo Pitada	1
Augusto Candido Xavier de Brito.	1
Augusto Cesar Ernesto de Moura.	1
Aurelio Garcia Fernandes de Sá.	1
Bellarmino Corrêa da Silva.	1
Benevenuto de Amorim Soares.	1
Bernardo Francisco de Paula.	1
Bernardo Frederico de Paula.	1
Braga.	1
Braz Antonio de Souza Castrioto.	1
Braz da Silva Brandão (Dr.)	1
Camillo Carneiro de Campos.	1
Carlos Antonio de Carvalho.	1
Cincinnatus Cerqueira Lima.	1
Constantino do Amaral Tavares de Macedo	1
Costa Itajahy.	1

Custodio José de Magalhães Bastos.	2
Delfina Joanna de Athaide Moreti . . . . .	1
Deziderio Celestino de Castro Junior.	1
Diolinda Carlota d'Aguiar Cunha.	2
Domingos do Espirito Santo Magalhães.	1
Domingos Gomes Loureiro.	1
Domingos Joaquim da Fonseca.	1
Eduardo Henrique de Souza Meirelles.	1
E. J. de Mattos.	2
Elisario José Barboza.	1
Euzebio José Antunes.	1
Felicissimo da Costa Gomes.	1
Felippe Marques dos Santos.	2
Felippe Orlando Short.	1
D. Felisberta Thereza da Cruz.	1
Fernando Ferreira Gomes.	1
Fernando Martins Garrocho.	1
Fidelis Honorio da Silva Santos Pereira.	1
Floriana Maria da Silva.	2
Fortunato Corrêa d'Azevedo.	1
Francisca Maria Valle da Gama.	2
Francisco Alves dos Santos.	1
Francisco Antonio Martins.	1
Francisco d'Arruda Camara.	1
Francisco Borges do Carmo.	1
Francisco das Chagas Andrade, filho.	1
Francisco Clément da Silva Couto.	1
Francisco Cordeiro da Silva Torres, filho.	1
Francisco Corrêa da Conceição.	1
Francisco Fernandes Guimarães.	1
Francisco Gomes da Silva.	1
Francisco José de Freitas.	2
Francisco José Moreira de Carvalho.	1
Francisco José da Rocha.	1
Francisco José de Souza Junior.	1
Francisco Luiz de Moraes, filho.	1
Francisco Manoel Accioli.	8

Francisco Manoel Alves d'Araujo.	1
Francisco de Paula Costa.	1
Francisco de Paula Rosa Leitão.	1
Francisco de Paula da Silva.	1
Francisco Rodrigues Cardozo.	1
Francisco de Salles Duarte.	1
Frederico Cavalcanti d'Albuquerque.	1
Gabinete Portuguez de Leitura.	2
Gabriel Fernando de Castro, filho.	1
Gabriel Herculano dos Santos.	1
Gabriel José Gonçalves Pereira Bastos.	1
Galdino Cicero de Miranda.	1
Galdino Emilliano das Neves.	1
Galdino Nunes de Mello.	1
Garcia Rodrigues Paes Leme.	1
George Nathan.	2
Guilherme Vieira Lima.	1
Guilhermina Nogueira V. C. Bellens.	4
Guimarães e C.º	1
Henrique de Amorim Bezerra.	1
H. J. C. Netto.	1
Ignacio Agostinho Jaufret.	1
Ignacio Coelho Almeida.	1
Ignacio da Cunha Galvão.	2
Ignacio Joaquim da Fonseca.	1
Innocencio José Galvão.	1
Innocencio José de Proença.	1
Jacome Martins Baggi.	1
Jeronimo Francisco d'Azeredo.	1
Jeronimo José Martins Pamplona Corte Real.	1
Jesuino José de Barcellos.	1
Jesuino Nunes Pinto d'Aguiar.	1
João Antonio da Silva.	1
João de Deos do Mattos.	1
João Duarte Ferreira Bentas.	1
João Fernandes Damasceno Brandão.	1
João Gomes da Fonseca Cunha.	1

João Gomes dos Reis (Dr.).	1
João Hilario de Menezes Drumond Junior.	1
João José de Araujo e Oliveira.	1
João José de Brito junior.	1
João José Dias Camargo.	1
João José de Moraes.	1
João José da Porciuncula.	1
João Luiz da Silva.	1
João de Moraes Madureira.	1
João Moreira da Costa Lima.	1
João Nepomuceno da Rocha Freire.	1
João de Oliveira Marques.	1
João Pedro Rodrigues Chaves.	2
João Pereira Filgueiras.	1
João Pereira da Fonseca.	1
João Pereira Ramos.	1
João Pereira dos Santos Figueiredo.	1
João Pires da Silva.	4
João dos Santos Teixeira.	1
João Thomaz Alves.	1
João Travassos da Costa.	1
Joaquim Bernardino Caruncho.	1
Joaquim Fausto de Souza.	1
Joaquim José d'Aguiar Mariz.	1
Joaquim José Madeira junior.	1
Joaquim José da Nobrega.	1
Joaquim Nolasco Pereira da Cunha.	1
Joaquim Nunes Machado (Dr.)	10
Joaquim Pereira de Souza Gomes.	2
Joaquim Pinto Brasil (Dr.).	1
Joaquim Raphael Vieira da Cunha.	1
Joaquim de Souza Pinto.	1
Jorge José Moreira.	1
José Americo da Silva.	1
José Antonio Alves Barroso de Siqueira.	1
José Antonio Aptunes de Bessa.	1
José Antonio d'Araujo Filgueiras.	2

José Antonio de Sampaio.	1
José Antonio Soares.	1
José Antonio de Souza e Almeida.	1
José Bento Alves Ferreira da Rocha.	1
José Bernardes da França.	1
José Bernardino da Costa Bitancourt.	1
José Caetano d'Oliveira.	1
José Cancio Pereira Soares.	1
José Cancio Pereira Soares, filho.	1
José Correia da Silva Sampaio.	1
José Correia Vallin.	1
José da Cunha Pinheiro junior.	1
José Dias da Costa.	1
José Emygdio Pereira.	1
José Ferreira da Cunha.	6
José Florencio de Araujo Soares.	4
José Francisco Barboza.	1
José Francisco Pinto.	1
José Gonçalves de Barros.	1
José Joaquim Machado junior.	1
José Joaquim de Menezes.	1
José Joaquim Monteiro dos Santos.	1
José Joaquim Ortegual Barboza.	1
José Joaquim de Paula Madureira.	1
José Joaquim Ribeiro.	1
José Joaquim Rom.º Meirelles.	1
José Joaquim de Souza.	1
José Lopes d'Azevedo.	1
José Lopes da Silva.	1
José Maria de Carvalho junior.	1
José Maria Chaves.	1
José Maria da Costa.	1
José Maria de Mattos Pinto.	1
José Maria do Nascimento.	1
José Maria Ramos de Almeida.	1
José Martini.	1
José Maximiano Mello e Alvim.	1

José de Miranda e Brito . . . . .	1
José Nolasco da Fontoura Pereira da Cunha . . . . .	1
José Paulino de Almeida Albuquerque . . . . .	1
José Procopio Pereira Fontes . . . . .	1
José Ribeiro Machado . . . . .	1
José Rodrigues dos Santos . . . . .	1
José Rodrigues Soares de Meirelles . . . . .	2
José Severo Moreira Rios . . . . .	2
José Thomaz de Lima . . . . .	1
José Vieira da Cunha . . . . .	1
J. R. C. Bacellar . . . . .	10
J. S. A. L. . . . .	1
Justino José de Araujo . . . . .	1
Justino José de Macedo Coimbra . . . . .	1
L. A. de Freitas . . . . .	1
Lourenço Bibiano de Castro . . . . .	1
Lourenço Eloy Pessoa de Barros . . . . .	1
Lucas Antonio Pinto . . . . .	1
Luiz Affonso de Moraes Torres . . . . .	1
Luiz Antonio Fernandes Sodré . . . . .	1
Luiz de Beaurepaire Rohan . . . . .	1
Luiz Carlos Domingues Ferreira . . . . .	1
Luiz Gonçalves de Carvalho . . . . .	1
Luiz Guilherme Riedel . . . . .	1
Luiz José da Costa . . . . .	1
Luiz José Gonçalves Fontes . . . . .	1
Luiz Paulo de Figueirôa Nabuco de Araujo . . . . .	1
M. A. Portella . . . . .	1
Manoel d'Almeida Gama Lobo . . . . .	1
Manoel Antonio Filgueiras . . . . .	1
Manoel Antonio Pimenta Ramos . . . . .	1
Manoel da Cunha Galvão . . . . .	3
Manoel Ernesto de Souza França . . . . .	1
Manoel Felipe Corrêa e Silva . . . . .	1
Manoel Jacintho de Rezende junior . . . . .	1
Manoel Joaquim da Rocha . . . . .	1
Manoel Luiz Lopes de Carvalho . . . . .	1

Manoel Moreira Lirio da Silva Carneiro . . . . .	1
Manoel Nunes da Costa Sesostris . . . . .	1
Manoel de Siqueira Campello . . . . .	1
Manoel Vital d'Oliveira . . . . .	1
Marçal . . . . .	1
Marcellino Mendes de Azevedo . . . . .	1
Maria Carolina de Aguiar . . . . .	1
Maria da Conceição Moniz Carneiro . . . . .	1
Maria Francisca Calmon da Silva Cabral . . . . .	3
D. Maria Guilhermina da Rocha e Silva . . . . .	1
D. Maria Isabel Villela Lirio . . . . .	1
Maria José Fontes . . . . .	1
Maria Luiza S. da Motta . . . . .	2
D. Maria Thereza de Laet Ferreira . . . . .	1
Miguel Cordeiro da Silva Torres . . . . .	1
Miguel Joaquim da Cunha . . . . .	2
Miguel Joaquim Ribeiro de Carvalho . . . . .	1
Miguel Rodrigues Barcellos . . . . .	1
Militão Henriques . . . . .	1
M. S. C. Pimpe . . . . .	1
Narciso José de Souza Soares . . . . .	1
N. F. B. Augusta . . . . .	2
Paula e Irmão . . . . .	2
Pedro d'Alcantara Leopoldo dos Guimarães Peixoto . . . . .	1
Pedro Augusto Vieira . . . . .	1
Pedro Cordeiro d'Araujo Feio . . . . .	1
Pedro David Durocher . . . . .	1
Pedro Francisco Gonçalves . . . . .	1
Pedro José Batalha . . . . .	1
R. A. Villela . . . . .	1
Reginaldo Netto Caldeira . . . . .	1
Roberto Jorge Haddock Lobo (Dr.) . . . . .	1
Roberto Moreira Cardozo d'Oliveira Pantoja . . . . .	1
Roberto da Silva dos Santos Pereira . . . . .	1
Rufino Eneas Gustavo Galvão . . . . .	1
Sebastião Machado Nunes . . . . .	1

Silverio José Lessa . . . . .	1
Thereza Carolina de Carvalho . . . . .	1
Thomaz Antonio da Silveira Bulcão . . . . .	1
Thomaz Jonio de Bitancourt Cutrim . . . . .	1
Thomaz José da Porciuncula . . . . .	1
Vasco Antonio de Medeiros . . . . .	1
Viscondessa de Baependy . . . . .	3
Viscondessa de Camamu . . . . .	2

FIM.

**COLLEÇÃO**

DE

**VARIAS POESIAS**

DEDICADAS

**À IMPERATRIZ-VIUVA**

COMO TRIBUTO DE GRATIDÃO

POI.

**DELFINA BENIGNA DA CUNHA**



**RIO DE JANEIRO**

**TYPOGRAPHIA UNIVERSAL DE LAEMMERT**

Rua do Lavradio, N.º 53.

1846

**À infausta morte de S. M. A Imperatriz D. Leopoldina**

Afoita pisa o régio pavimento

A morte austera cruelmente armada,

Ai de nós! Ela só vem conspirada

Contra quem de virtudes é portento.

Emprega o golpe teu, monstro cruento,

No vício rude, na traição malvada,

E deixa-nos gozar a prenda amada,

Que para nós baixou do etéreo assento.

Mas que digo? Ai de mim! O geral pranto

Me anuncia do mal toda a fereza,

Vejo o Brasil opaco manto;

Suspira e chora a madre natureza

E a sabia imperatriz, do mundo encanto,

Volve ao céu, deixando a redondeza.

## Soneto

Por ocasião do consórcio de S. M. I. Em outubro de 1829

*A par de um coração, como o de Pedro*

*Os diademas que são? Que vale o mundo.*

*Nora Castro*

Império vasto, rico e florescente,

Incentivo não é de alta valia,

Perante uma alma generosa e pia,

Que de virtudes tem dom eminente,

Excelsa Amélia, o encanto refulgente,

Que aos teus formosos olhos alicia,

É dadiva do céu, que o céu te envia,

Sublime e pura, de valor ingente;

Almos prazeres te prepara a sorte,

O facho de himeneu se acende ao lume

Do mais ardente amor, do amor mais forte;

Tocaste Amélia, da grandeza o cume,

O herói que o céu te deu para consorte,

É mais que Imperador, é pai, é nume.

**Mote**

De mim sem ti o que seria?

**Glosa**

Minha feliz existência

Vi a teu lado correr,

Julgando até que meu ser

Era imortal por essência;

Mas hoje que veio ausência

Doce ilusão mais não há;

Realizado pis está

De humano o mortal tormento,

E digo a todo o momento,

De mim sem ti o que será?

**Mote**

Um bem que ser meu devia,  
Um bem que ser meu não pode.

**Glosa**

Concede-me, ó fantasia,  
A mais suave ilusão,  
Goze eu em suposição  
Um bem que ser meu devia.  
Faze que a melancolia  
Para mim veloz não rode,  
E tu, deus de amor, acode  
A quem tens feito sofrer,  
Faze que eu possa esquecer  
Um bem que ser meu não pode.

**Mote**

Amor perfeito não dura

**Glosa**

Toda humana perfeição

Longe está de ser leal,

Na terra tudo é mortal

E sujeito à corrupção:

O mais leal coração

Às vezes mancha a fé pura,

A experiência me assegura,

Por sucessos mui fatais,

Que assim como tudo o mais,

Amor perfeito não dura.

Tu juraste eterno ser

O amor em que te abrasavas;

E quanto mais juravas,

Se viu desaparecer:

Ouso com veras dizer

Que foi fementida a jura;

Por lei da sábia natura,

Tudo morre e degenera,

Se esta lei jamais se altera

Amor perfeito não dura.

**Décima**

Oferecida à autora

**Mote**

Delfina ente adorado

**Glosa**

Delfina, na sociedade,

Honesta e culta se mostra:

A seus pés se curva e prostra

Até mesmo a divindade.

Desde a sua tenra idade,

É no mundo admirado

Seu talento cultivado:

Entre os sábios tem assento,

De prodígio é portento

Delfina, ente adorado.

SUPERIOR QUALITY  
D. RITA FABRIL DE FLETO

TURKEY



RIO GRANDE

Tip. do —Reche do Sul— de P. B. de Moura. ✓

A SOCIEDADE PORTUGUEZA DE NECESSIDADES

DESAO DE DESIG. GEOM. 18



A PRESENTAÇÃO DE SEUS VOLUMES

V. 1. 1888

*Ant. Coimbra, 1888*

**Sorrisos e prantos** (1868 - publicação póstuma): Rita Barém de Melo (Jurity)

### **A lua**

*Transparente luzia o luar*

*No ambiente sem nuvem dos astros do céu.*

(M. A. A. de Azevedo)

Quem deu-te, cândida lua,

Tão suave palidez?

Quem cobriu a face tua

De tristonha morbidez?

Quem deu-te os raios que vestes,

Que nas comas dos ciprestes

Vão moribundos, celestes

Dormirem com placidez?

Quem a fronta macilenta

Deu-te angélico palor?

Quem deu-te a cor alvacenta

Esse inocente candor?

Virgem pálida o que pensas?

Traduzem mágoas intensas

Essas tristezas imensas]que leio no teu descor?

Nítido aljôfar caído

Nesse largo de safira,

Esse rosto embranquecido

Por que é que assim delira?

Que tens tu anjo noturno,

Que pensas quando soturno

Te refletes taciturno

Sobre a vaga que suspiras?

Que pensas quando o horizonte

Teu clarão vai abraçar/

Quando à alvorada, essa fronte

Faz em névoas ocultar?

Que pensas quando as estrelas

Argentas coroas singelas

Melancólicas e belas

Vão-te a fronte engrinaldar?

Que pensas tu quando olores

Vão o lírio embalsamar?

Quando dão-te teus alvares

Seu inocente sonhar

Quando as ondas prateadas

Vão puras argentas

Suspirarem jaspeadas

Na areia que banha o mar?

- Em deus - que deu-te - formosa -

Tanta beleza gentil!

E que teu berço de rosas

Fez de nuvem cor de anil!

Que a face macerada,

Fez-te assim tão encantada,

Como a luz da madrugada

Quando surge em mês de abril.

Eu amo ver-te abismada

Nesse langue meditar;

Amo ver-te assim calada

Em poético cismar!

Embora tu não me fales,

Eu choro, lua teus males

Como da rosa dos vales

Choramos o descorar!

Amo-te ver-te assim sozinha,

Tão sozinha nesse céu!  
Tão triste como a florinha  
Que nos rochedos cresceu!  
Amo à noite reclinada  
Ver-te a face desbotada  
Como a rola desmaiada,  
Que entre gelos pereceu.

Também amo essa candura  
Que te diz tão bem assim,  
Eu amo essa brancura,  
Celestial de marfim.  
Aceite-me, pois, um beijo  
E que possa o meu desejo  
O levar como eu almejo  
A teu seio de jasmim.  
Pra ti romântico astro,  
De alvejante alabastro  
De deslumbrante clarão, -  
- Eu mando um beijo inocente,  
Que a saudade fez ardente  
Nas asas da viração.  
(Porto Alegre, 18 de janeiro de 1856)

**Sina de mulher**

*En vain le jour seéde au jour,  
Ils glissent sans laisser detrace,  
Daus mon âme rien ne t'efface,  
O dernier songe de l'amour!*

.....

*Du soleil la celeste flanine  
Avec les jours reviente et fuit  
Mais mo amour n'a pas de nuit,  
Et tu luis tou ours sur mon âme.  
(Lamartine)*

Naquela tardes sombrias,  
A tibia luz do sol posto,  
Reverberava em teu rosto  
Luz de fundo sentimento;  
Naquelas noites de lua,  
Com tuas mãos entre as minhas,  
Quando amor no seio tinhas  
Me queimava em teu alento.

Eu nessas crenças mimosas

Dos meus sonhos de donzela,  
Eu cria eterna a capela  
Que coroava aquele amor;  
Mas - flor que o vento sacode,  
Morreu-me aquela esperança,  
Mas não morreu a lembrança,  
- perfume da morta flor!

Pobre mulher! a poesia  
Nos teus afetos não morre;  
Às vezes no céu lhe corre,  
Pálida nuvem... coitada  
Mas a fragrância conserva  
Que no seu peito bebera,  
Doce e loura primavera  
D inocência orvalhada.

Nas minhas crenças mimosas,  
Nos meus sonhos de donzela,  
Eu cria eterna a capela  
Que coroava aquele amor!  
Que esplendores te pousavam  
Na fronte fulgida aurora,  
Poucas pérolas agora

Me restarão do teu fulgor.

Qual relâmpago nas trevas

Abrindo as fitas de fogo,

Raiou fulgido, morreu logo

Daquele afeto o calor!

No largo dos desenganos

Banhando as asas celestes,

Sorriso das cândidas vestes,

Perdeu-se o cisne de amor!

(Rio Grande, 22 de abril de 1863)

## Hino

Cantado no teatro Sete de Setembro, em 01 de novembro de 1863.

Dedicado A S. M. O Imperador.

Deus te salve monarca- soldado,

Que na pia do sacro heroísmo,

A bandeira da pátria abraçado,

Recebeste de - herói - o batismo!

Salve, salve, Senhor! Glorioso,

Canta hosanas ao seu defensor

O Brasil, que no peito - orgulhoso

Sente a chama do teu esplendor.

Nessa fronte que o sol da vitória

Com seus vividos raios ungiu,

Pousa a coroa que ao tempo da glória

O teu passo, Senhor, conduziu!

Salve, salve, etc., etc.

A teu povo glória altivo

Em teus braços de pai amparaste,

Mas dos bens desse amor excessivo

Nobres frutos de fé conquistaste!

Salve, salve, etc., etc.

Salve! Herdeiro de excelsos tesouros

Das virtudes de Pedro imortal!

Grande Rei que de cívicos louros

Recolheste florão eternal!

Salve! Salve, Senhor! Glorioso,

Canta hosanas ao seu defensor

O Brasil, que no peito - orgulhoso

Sente a chama do teu esplendor.

## Soneto

Ao dia sete de setembro de 1867.

Salve! augusto padrão que sublimado  
A pátria ergueu, da pátria amor ardente,  
Ao sol do patriotismo efervescente  
Num pedestal de glórias levantado.

Eu te saúdo  
Ó símbolo sagrado  
Da redenção a brasileira gente!  
Dos séculos através - alti-potente  
Teu nome passará eternizado.

Ó sete de setembro, hosana, hosana!  
Prêmio daquele esforço venerando  
Que a hora nacional faz soberana.

Que a nossa independência proclamando  
Vestiu de púrpura a terra americana,  
De louros imortais a engrinaldado.

### **O soldado do Paraguai**

Esta guerra não se acaba

Ai! De ti pobre soldado!

P'ra ti o pior bocado,

De glória o menor quinhão.

Nas partes oficiais

- seja dito de passagem -

Pois não te falta coragem

Para - especial - menção.<sup>i</sup>

Mas somo tantos os bravos,

Para falar a verdade,

Nós, braços da liberdade,

Soldados de coração.

Que prêmios se no-los dessem

De quantos mister seria?!

E teriam mais valia

Que as nossas feridas? Não!

Nesta lida sem descanso

Vou cantando a sorte dura.

Esta guerra quanto dura  
A sorver sangue e dinheiro!

Canto: fumega, o churrasco.  
Passam belas Argentinas,  
É milhafre d'sterlinas  
Aquele riso matreiro.

Mas eu c'o a minha morena  
Em dia de soldo pago,  
À viola bebo um trago  
E a saudade assim mitigo.

Saudade sim! Pois não pungem  
Nas horas de desalento  
As garras desse tormento  
Distante do lar amigo?<sup>ii</sup>

Mas soe a hora da luta,  
E o soldado que chorava,  
Mostrará na lide brava,  
Que o leão se faz herói!

Então nem pai, nem esposa,

Nem filhos , nem mãe relembra,  
Só a vingança lhe lembra  
Que ofendida a pátria foi!

Corrientes ficou rica...  
Ouro inglês aqui é mato,  
Tem enchido tanto rato  
Que já temos ratões de ouro!

Lá na terra oriental  
Ouro fino é com terra:  
Viva a pátria! viva a guerra!  
Viva o brasíleo tesouro!

Tira o pobre os filhos tenros  
Uma fatia de pão  
Para ajudar a Nação  
A encher os bolsos de ... ouro.

**Mote**

Foste dado por um anjo

Para outro anjo cantar.

(Dr. P. A. Araponga do Amaral)

**Glosa**

Ah! se a lira aqui eu tanjo,

É porque lânguida flor,

Além de seres - amor,

"Fostes dada por um anjo"

pediu-me então esse arcanjo

Que eu te fosse trovar,

E na lira suspirar

Eu cantei-te, - e à donzela

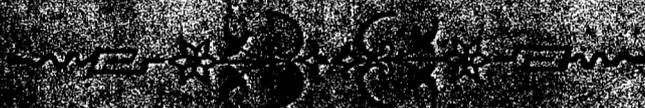
Dei minha trova singela

"Para outro anjo cantar".

**JULIETA DE MELLO MONTEIRO - *PRELÚDIOS* (1881)**

1881

# Preludios



RIO GRANDE DO SUL  
1881



**Nossa mãe**

Imitação

*É tua alma divina, essa madona,*

*Que nos embala na manhã da vida*

*(Álvares de Azevedo)*

Quem é que nas horas de dor, de agonia,  
Nas horas amargas, que a vida nos dá,  
Com ternas carícias nos mostra o caminho  
Dos risos dizendo: - não chores vem cá?

Nossa Mãe

Quem é que nos vemos rezando devota,  
Ao deus poderoso pedindo por nós?  
Se acaso a moléstia nos prostra no leito,  
Quem é que suplica com tão terna voz?

Nossa Mãe

Quem é que procura cercar-nos a vida  
De cantos, de flores, de crença divina;  
Quem é que em vigília à noite suspira  
Pensando na sorte que Deus nos destina?

Nossa Mãe

**O estudo**

É no estudo apurado das letras  
Que a mulher procurar deve a luz,  
Não nos bailes, nas salas festivas,  
Onde a louca vaidade transluz.

Estudar é buscar um futuro  
Nobre, santo querido por deus;  
Estudar é buscar no trabalho  
Desvendar das ciências os véus.

Estudai, pois, ó flores singelas,  
Meigas virgens em trevas viveis;  
Que áureo prêmio de vossos trabalhos,  
No saber muito breve achareis.

### **Quem sou eu?**

*Quem sou eu? Que importa quem?...*

*Sou um trovador proscrito*

*Esta palavra - ninguém!*

(Zaluar)

Quem sou eu? Perguntei às florzinhas,

Aos regatos, às brisas do vale;

Tudo mudo ficou, e eu chorando

Perguntei ao vizinho rosal:

- Quem sou eu que em meio dos gozos

em que as outras se julgam ditosas,

busco embalde um sorriso, uma esperança,

uma aurora de quadras formosas?

E o rosal tristemente fitou-me,

Suspirando depois respondeu:

- És criança que vives chorando,

- Tua sorte dizer não sei eu.

Triste então como vivente

Que só ama o que é tredo e funéreo,

Quis saber quem eu era, e se acaso

Minha sina seria um mistério!

**A um retrato**

Ao jovem Silva Jardim

Tenho em frente de mim um pagem que medita,

Um novo Revolet, um cismador menino,

Em cujo olhar se lê que um pálido destino,

Eleva-lhe o pensar aos mundos que não fita.

Esquece o áureo berço aonde o amor se agita,

Esquece a barcarola, o sonho seu divino,

E pensa no porvir que antolha-se ferino

Sem ela, a diva estrela por quem de amor palpita.

O braço do impossível impede-lhe os delírios,

E ele nos mais negros, horríveis martírios,

A luz da vida sente aos poucos findar:

No entanto, ela nem sonha que o amor tão santo inspira,

E folga, e ri talvez, enquanto ele suspira,

E a flor da mocidade esfolha-se a chorar.

## ANEXO B: CRONOLOGIA DE PUBLICAÇÕES EM DIFERENTES SUPORTES

### QUADRO CRONOLÓGICO DE PUBLICAÇÕES

Ano	Autor	Título	Local	Nome do Veículo
1823	Maria Clemência da Silveira Sampaio	<i>Versos heróicos pelo motivo da gloriosa aclamação do 1º imperador constitucional do Brasil</i>	Rio Grande	<i>Versos heróicos pelo motivo da gloriosa aclamação do 1º imperador constitucional do Brasil</i> (opúsculo)
1825	Maria Josefa Barreto	<i>Várias poesias</i>	Porto Alegre	Revista Guanabara II
1838	Delfina Benigna da Cunha	<i>Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses</i>	Porto Alegre	<i>Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses</i> (livro)
1838	Delfina Benigna da Cunha	<i>Poesias oferecidas às senhoras brasileiras</i>	Porto Alegre	<i>Poesias oferecidas às senhoras brasileiras</i> (livro)
1845	Ana Eurídice Eufrosina de Barandas	<i>O ramalhete</i>	Porto Alegre	<i>O ramalhete</i> (livro)
1846	Delfina Benigna da Cunha	<i>Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz viúva</i>	Rio de Janeiro	<i>Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz viúva</i> (livro)
1868	Clarinda da Costa Siqueira	<i>Sorrisos e prantos</i>	Rio Grande	<i>Sorrisos e prantos</i> (livro)
1872	Amália Figueiroa	<i>Crepúsculos</i>	Porto Alegre	Revista Partenon Literário
1872	"	<i>"Desesperança"</i>	"	"
1872	"	<i>"Melancolia"</i>	"	"
1873	"	<i>"Saudade"</i>	"	"
1873	"	<i>"Minha alma é triste"</i>	"	"
1873	"	<i>"Realidade"</i>	"	"
1874	"	<i>"Sempre sonhos"</i>	"	"
1874	"	<i>"Devaneando"</i>	"	"
1881	Clarinda da Costa Siqueira	<i>Poesias (póstuma)</i>	Lisboa	<i>Poesias (póstuma)</i> (livro)
1881	Julietta de Mello Monteiro	<i>Prelúdios</i>	Rio de Janeiro	<i>Prelúdios</i> (livro)
1882	Amália Figueiroa	<i>Almanaque das senhoras</i>	Pelotas	<i>Almanaque das senhoras</i>
1886	Luísa Cavalcanti Filha	<i>Alvoradas</i>	Pelotas	<i>Alvoradas</i>
1895	Tia Rosa	<i>Cangiquinha</i>	Porto Alegre	Correio do povo
1899	Zamira Lisbôa	<i>A Lelêca</i>	Rio Pardo	Jornal Boêmio
1906	Domitila Carvalho	<i>"Riso e pranto"</i>	Rio Grande	Jornal O tempo
1907	Amélia Rodrigues	<i>"Alleluia"</i>	"	"
1908	Poty	<i>"Mãe"</i>	Porto Alegre	Jornal Echo do povo
1908	Fernandina Borges	<i>"O seu presente"</i>	"	"
1916	Cristina de Medeiros Amaro	<i>Heliantos</i>	Rio Grande	Gráfica F. Andreassi
1915	Noêmia Godinho	<i>"Colhendo"</i>	"	Gazeta do povo
1915	Revocata Mello	<i>"Impressão dolorosa"</i>	"	"
1915	Nestorina d'Avils	<i>"Vênus"</i>	"	"
1915	Laurita Lacerda	<i>"Maio"</i>	"	"
1917	Ophélia	<i>"A escrava"</i>	"	"
1920	Yaynha Pereira Gomes	<i>Páginas de sonhos</i>	São Paulo	Páginas de sonhos
1921	Aplecina Conrado do Carmo	<i>Cinzas...pó</i>	São Paulo	
1922	Yaynha Pereira Gomes	<i>Versos</i>	São Paulo	Versos
1924	Julietta de Mello Monteiro	<i>Terra sáfara</i>	Rio Grande	<i>Terra sáfara</i> (livro)
1925	Walkiria N. de Sallis Goulart	<i>Ânsia de perfeição</i>	Pelotas	<i>Ânsia de perfeição</i> (livro)

1927	Marieta Mena Barreto Costa	<i>Deserdados</i>	Globo	<i>Deserdados</i> (livro)
1930	Ana Candida Alvim	<i>Grinalda de saudade</i>	Porto Alegre	<i>Grinalda de saudade</i> (livro)
1932	Yaynha Pereira Gomes	<i>Alma ondulante</i>	São Paulo	<i>Alma ondulante</i> (livro)
1932	Francisca Marcant Gonçalves	<i>Vibrações da alma (Soneto)</i>	Pelotas	<i>Vibrações da alma</i>
1934	Marieta Mena Barreto Costa	<i>A missão da beleza</i>	Porto Alegre	<i>A missão da beleza</i>
1935	Leontina Licínio Cardoso	<i>Almas</i>	São Paulo	<i>Almas</i>
1935	Guilhermina Brinckmann Krug	<i>Lertras Rio-Grandense - Antologia em prosa e verso</i>	Porto Alegre	<i>Letras rio-Grandense</i>
1938	Lila Ripoll	<i>De mãos postas</i>	Porto Alegre	<i>De mãos postas</i> (livro)
1938	Marieta Mena Barreto Costa	<i>Indefinível</i>	Rio de Janeiro	<i>Indefinível</i> (livro)
1939	Aplecina Conrado do Carmo	<i>Na minha torre de legendas</i>	São Paulo	<i>Na minha torre de legenda</i> (livro)
1939	Noemi Assumpção Caringi	<i>Páginas soltas</i>	Pelotas	<i>Páginas soltas</i>
1939	Bismalda Soares Mendonça	<i>Meu canto de saudade</i>	Porto Alegre	<i>Meu canto de saudade</i>
1939	Idalina Peçanha Dias	<i>Quando as árvores florescem</i>	Porto Alegre	<i>Quando as árvores (livro) florescem</i>
1941	Noemi Assumpção Caringi	<i>Canção de outono</i>	Porto Alegre	<i>Canção de outono</i>
1941	Lila Ripoll	<i>Céu Vazio</i>	"	<i>Céu Vazio(livro)</i>
1942	Noemi Assumpção Caringi	<i>Marcha nupcial</i>	Pelotas	<i>Marcha nupcial</i>
1943	Noemi Assumpção Caringi	<i>Emoção</i>	Pelotas	<i>Emoção</i> (livro)
1944	Dolores M. Cantera de Campos	<i>Poesias</i>	Porto Alegre	<i>Poesias</i> (livro)
1945	Beatriz Bandeira	<i>"10.000 pessoas estão dormindo"</i>	Porto Alegre	Revista Província de São Pedro
1945	Beatriz Bandeira	<i>"E as crianças senhor!"</i>	Porto Alegre	Revista Província de São Pedro
"	"	<i>"Meus pequenos irmãos do posto 1"</i>	"	"
1947	Lila Ripoll	<i>Por quê</i>	"	<i>Por quê</i> (livro)
1947	Olga da Luz Cardoso	<i>Lágrimas de luz</i>	Rio Grande	<i>Lágrimas de luz</i>
1950	Helba M. Carpes Antunes	<i>O eterno prenúncio</i>	Caxias do Sul	<i>O eterno Prenúncio</i>
1950	Marieta Mena Barreto Costa	<i>Poemas de ontem e de hoje</i>	Porto Alegre	<i>Poemas de ontem e de hoje</i>
1951	Betty Brognolly Borges Fortes	<i>"Silêncio", "Bruchedos", "Carnaval", "Festin", "Ao que desentranhou o infinito"</i>	"	Antologia Poética
"	Lila Ripoll	<i>Novos Poemas</i>	Porto Alegre	<i>Novos Poemas</i> (livro)
"	Nilda Beatriz L. de Castro	<i>"Divagando"</i>	"	Livro (antologia)
"	Nazinha Mattioli	<i>"Hamlet", "Anátema", "Caminho inútil", "Música dolorosa", "La ventana que no se cerró", "Fuga", "Foi no tempo de cigarras"</i>	"	"(livro)
"	Therezinha Dockhorn Silva	<i>"Eu", "Navidad", "El primer besó"</i>	"	"
1952	Anita Ramos Gonzales	<i>Deslumbramento</i>	Porto Alegre	<i>Deslumbramento</i> (livro)
1953	Anita Ramos Gonzales	<i>Meu Rio Grande do Sul</i>	Porto Alegre	<i>Meu Rio Grande do Sul</i> (livro)
1954	Anita Ramos Gonzales	<i>A querência</i>	Porto Alegre	<i>A querência</i>
1956	Anita Ramos Gonzales	<i>Anita Garibaldi</i>	Cruz Alta	Jornal Diário Serrano
1956	Alice Schultz L. Gonçalves	<i>Estrelas mortas</i>	Porto Alegre	<i>Estrelas mortas</i> (livro)
1956	Celeste M. do Amaral Masera	<i>Voz do coração</i>	Porto Alegre	<i>Voz do coração</i> (livro)
1957	Celeste M. do Amaral Masera	<i>Tristezas</i>	Porto Alegre	<i>Tristezas</i> (livro)
1957	Dolores M. Cantera de Campos	<i>Carícias</i>	Porto Alegre	<i>Carícias</i> (livro)
"	Lara de Lemos	<i>Poço das águas vivas</i>	"	<i>Posso das águas vivas</i> (livro)
"	"	<i>Canto Breve</i>	"	<i>Canto Breve</i>
"	"	<i>História sem amanhã</i>	"	<i>História sem amanhã</i> (livro)
1958	Anita Ramos Gonzales	<i>Meu rincão</i>	Porto Alegre	<i>Meu rincão</i> (livro)
1959	Celeste M. do Amaral Masera	<i>Nuvens que passam</i>	Porto Alegre	<i>Nuvens que passam</i>
1960	Lila Ripoll	<i>Poemas e canções</i>	"	<i>Poemas e canções</i> (livro)
1961	Yaynha Pereira Gomes	<i>Ronda inquieta</i>	São Paulo	<i>Ronda inquieta</i> (livro)

1961	“	<i>O coração descoberto</i>	“	<i>O coração descoberto</i> (livro)
1961	Cecília de Melo Corrêa	<i>Brumas</i>	Porto Alegre	<i>Brumas</i> (livro)
1961	Celeste M. do Amaral Masera	<i>Reticências – trovas</i>	Porto Alegre	<i>Reticências - trovas</i>
1962	Anita Vieira Berthier	<i>Gotas de chuvas e raios de sol</i>	Lagoa Vermelha	<i>Gotas de chuvas e raios de sol</i> (livro)
1962	Lara de Lemos	<i>Canto breve</i>	“	<i>Canto breve</i>
1962	Enedina Chiesa Beltrame	<i>Fogo fátuo</i>	Santa Maria	<i>Fogo fátuo</i> (livro)
1962	Iuty Teresinha Bossle	<i>Rua do poente</i>	Porto Alegre	<i>Rua do poente</i>
1963	Ivone Costa	<i>Vida leve, vida breve</i>	Porto Alegre	<i>Vida leve, vida breve</i>
1963	Lara de Lemos	<i>Histórias sem amanhã</i>	“	<i>Histórias sem amanhã</i>
1963	Celeste M. do Amaral Masera	<i>No apartamento azul</i>	Porto Alegre	<i>No Apartamento azul</i>
1964	Noemi Assumpção Caríngi	<i>Alma</i>	Pelotas	<i>Alma</i>
1964	Lila Ripoll	<i>Canções de limiar</i>	“	<i>Canções de limiar</i> (livro)
1964	Helena Crespo Duarte	<i>Retratos d’alma</i>	Porto Alegre	<i>Retratos d’alma</i> (livro)
1964	Enedina Chiesa Beltrame	<i>Noturno</i>	Santa Maria	<i>Noturno</i>
1966	Cecília de Melo Corrêa	<i>Prece ao vento</i>	Porto Alegre	<i>Prece ao vento</i>
1967	Diva Garcia	<i>Prelúdio em três tempos</i> (amor, ternura, ironia)	Porto Alegre	<i>Prelúdio em três tempos</i>
1967	Anita Ramos Gonzales	<i>As árvores</i>	Porto Alegre	<i>As árvores</i>
1968	Enedina Chiesa Beltrame	<i>Baile de máscaras</i>	Santa Maria	<i>Baile de máscaras</i>
1968	Lila Ripoll	<i>Antologia Poética</i>	“	<i>Antologia Poética</i> (livro)
1969	Noemi Assumpção Caríngi	<i>Mãe - poema de amor</i>	Pelotas	<i>Mãe - poema de amor</i> (livro)
1969	Vera Regina Hickel	<i>Apoteóse dos místicos</i>	Porto Alegre	<i>Apoteóse dos místicos</i>
1972	Lara de Lemos	<i>Aura amara</i>	Brasília	<i>Aura Amara</i> (livro)
1972	Ambrosina Pinto de Moraes	<i>Folhas de inverno</i>	Porto Alegre	<i>Folhas de inverno</i> (livro)
1972	Lia Luft	<i>Flauta doce</i>	Porto Alegre	<i>Flauta doce</i> (livro)
1972	Anita Ramos Gonzales	<i>Minha terra</i>	Porto Alegre	<i>Minha terra</i>
1972	Francisca Marcant Gonçalves	<i>Flores e essências (edição póstuma)</i>	Pelotas	<i>Flores e essências</i> (livro)
1973	Cecília de Melo Corrêa	<i>Uma rosa do tempo</i>	Porto Alegre	<i>Uma rosa do tempo</i> (livro)
1973	Cecília de Melo Corrêa	<i>Paisagem do longe</i>	Porto Alegre	<i>Paisagem do lon(livro)ge</i> (livro)
1973	Alzira Fonseca Magalhães	<i>Bom dia, Europa- Diário de viagem em prosa e verso</i>	Porto Alegre	<i>Bom dia, Europa</i>
1973	Susana Albornoz	<i>Poemas</i>	S. do Livramento	<i>Poemas</i> (livro)
1974	Lara de Lemos	<i>Para um rei surdo</i>	Rio de Janeiro	<i>Para um rei surdo</i> (livro)
1975	Lara de Lemos	<i>Amálgama</i>	Porto Alegre	<i>Amálgama</i> (livro)
1975	Heloísa Jahn	<i>Vozes perdidas</i>	Porto Alegre	<i>Vozes perdidas</i> (livro)
1976	Ambrosina Pinto de Moraes	<i>Semeador de felicidade</i>	Porto Alegre	<i>Semeador de felicidade</i> (livro) I
1977	Anita Ramos Gonzales	<i>Irmã árvore</i>	Porto Alegre	<i>Irmã árvore</i> (livro)
1977	Maria Luiza Servelim	<i>Ininterrupto</i>		<i>Ininterrupto</i>
1978	Cecília de Melo Corrêa	<i>Trigo e rosa</i>	Porto Alegre	<i>Trigo e rosa</i>
1979	Alzira Fonseca Magalhães	<i>Três trovadoras</i>	Campinas	<i>Três trovadoras</i>
1980	Ambrosina Pinto de Moraes	<i>Tupanciretã em imagem de sombra e luz</i>	Porto Alegre	<i>Tupanciretã em imagem de sombra e luz</i>
1980	Anita Vieira Berthier	<i>Pedaços de uma lira</i>	Lagoa Vermelha	<i>Pedaços de uma lira</i> (livro)
1981	Liane Flores	<i>O grande ausente</i>	Porto Alegre	<i>O grande ausente</i> (livro)
1981	Dolores M. Cantera de Campos	<i>Malacachetas</i>	Porto Alegre	<i>Malacachetas</i> (livro)
1981	Maria J. Joaquina S. Beck	<i>Versos soltos para o seu coração</i>	Porto Alegre	<i>Versos soltos para o seu coração</i>
1981	Lara de Lemos	<i>Adaga lavrada</i>	Rio de Janeiro	<i>Adaga labrada</i> (livro)
1982	Noemi Assumpção Caríngi	<i>Canto de amor</i>	Pelotas	<i>Canto de amor</i> (livro)
1982	Dalila Meyer Alvim	<i>Mulher, quem és?</i>	São Paulo	<i>Mulher, quem és?</i> (livro)
1982	Odete Ledy Berg Costa	<i>Luzes e sombras</i>	Santa Maria	<i>Luzes e sombras</i> (livro)
1982	Anita Ramos Gonzales	<i>A voz do chão</i>	Ijuí	<i>A voz do chão</i> (livro)
1983	Maria Luiza Servelim	<i>A aurora na vidraça</i>	Erechim	<i>A aurora na vidraça</i>
1985	Cecília de Melo Corrêa	<i>Romanza</i>	Porto Alegre	<i>Romanza</i> (livro)
1985	Marta Medeiros	<i>Strip-tease</i>	São Paulo	<i>Strip-tease</i> (livro)

1986	Ivone Bohrer	<i>Poemas e crônicas</i>	Porto Alegre	<i>Poemas e crônicas</i> (livro)
1987	Lara de Lemos	<i>Palavravara</i>	Rio de Janeiro	
1987	Norma T. Nunes Gonçalves	<i>Sou o que sou</i>	Porto Alegre	<i>Sou o que sou</i> (livro)
1987	Maria Medeiros	<i>Meia-noite e um quarto</i>	Porto Alegre	
1988	Maria Luiza Servelim	<i>O exercício da pena</i>	Erechim	<i>O exercício da pena</i> (livro)
1990	Lia Luft	<i>O lado Fatal</i>	Rio de Janeiro	<i>O lado Fatal</i> (livro)
1992	Lara de Lemos	<i>Águas da memória</i>	"	<i>Águas da memória</i> (livro)
1993	Maria Medeiros	<i>Persona non grata</i>	Porto Alegre	<i>Persona non grata</i> (livro)
1994	Maria Luiza Servelim	<i>A peneira do sol</i>	"	<i>A peneira do sol</i> (livro)
1995	Cheila Stumpf	<i>Esquina do real</i>	"	<i>Esquina do real</i> (livro)
1995	Cheila Stumpf	<i>Segundo horizonte</i>	"	<i>Segundo horizonte</i> (livro)
1995	Lara de Lemos	<i>Dividendos do tempo</i>	"	<i>Dividendos do tempo</i> (livro)
1995	Marta Medeiros	<i>De cara lavada</i>	"	<i>De cara lavada</i> (livro)
1997	Lara de Lemos	<i>Inventário do medo</i>	"	<i>Inventário do medo</i> (livro)
1998	Paula Taitelbaum	<i>Eu versos eu</i>	"	<i>Eu versos eu</i> (livro)
1999	Marta Medeiros	<i>Poesia reunida</i>	"	<i>Poesia reunida</i> (antologia)
1999	Paula Taitebaum	<i>Sem vergonha</i>	"	<i>Sem vergonha</i> (livro)
2001	Marta Medeiros	<i>Cartas extraviadas</i>	"	<i>Cartas extraviadas</i> (livro)
2002	Paula Taitebaum	<i>Mundo da lua</i>	"	<i>Mundo da lua</i> (livro)

## ANEXO C: BIOBIBLIOGRAFIAS

ABREU, Ambrosina Pinto de Moraes. Nasceu em Passo Fundo, RS em 18 de junho de 1922. Fazendeira.

*Folhas de inverno*. (poemas em parceria com Alfredo Mardini) Porto Alegre: Globo, 1972.

*Tupanciretã em imagem de sombra e luz* (poemas). Porto Alegre: Globo, 1978.

ALBORNOZ, Suzana. Nasceu em Santana do Livramento, RS em 21 de março de 1939. Professora, formada em Ciências Sociais. Publicou ensaios, poesia, novela e contos.

*Educação: reflexões e prática* (ensaio). São Paulo: Herder, 1969.

*Poemas*. Livramento: edição da Autora, 1973.

*Salto sobre a sombra* (novela). Porto Alegre: movimento, 1977.

*Por uma educação libertadora* (tese). Petrópolis: vozes, 1977.

*O caso Legiani* (romance). Porto Alegre: Movimento, 1981.

*Bruxas e fantasmas* (contos). Santa Cruz do Sul: Gráfica Universitária, 1981.

*Jogo duplo do ensino* (ensaio). Porto Alegre: Movimento, 1982.

*Maria Wilker* (Romance). Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1983.

*Ética e utopia* (ensaio). Porto Alegre: Movimento, 1985.

*O que é trabalho?* (ensaio). São Paulo: Brasiliense, 1986.

ALVIM, Ana Candida. Nasceu em Uruguaiana, RS em 15 de fevereiro de 1850. Faleceu em Uruguaiana em 09 de maio de 1934. Professora, escritora e conferencista.

*Grinalda de saudades*. Porto Alegre: edição da Autora, 1930.

ALVIM, Dalila Meyer. Nasceu em Lageado, RS em 28 de janeiro de 1923. Professora e escritora. Fundou em Porto Alegre a Associação Gaúcha de Escritores - AGE. Foi coordenadora estadual da Associação dos jornalistas e escritores do Brasil - AJEB.

*Mulher, quem és?* São Paulo: SOMA Ltda., 1982.

AMARO, Cristina de Medeiros. Nasceu em Erval do Sul em 16 de janeiro de 1882. Morreu em Rio Grande, em 1830. Escritora; fundou e presidiu em Rio Grande o Grêmio eleitoral feminino, publicou crônicas sobre o papel da mulher na família e na sociedade e sobre o voto feminino.

*Heliantos*. Rio Grande: Oficinas gráficas F. Andreassi, 1916.

ANTUNES, Helba Maria Carpes. Nasceu em Cachoeira do Sul, RS em 14 de abril de 1933. Faleceu em Caxias do Sul em 11 de janeiro de 1950. Professora.

*O eterno prenúncio* (poesias e crônicas) Caxias do Sul: o momento, 1950.

BECK, Maria Joaquina Sartori. Nasceu em Santa Maria, RS em 16 de outubro de 1921. Professora e advogada.

*Versos soltos para o seu coração*. Porto Alegre: edição da Autora, 1981.

BELTRAME, Enedina Chiesa. Nasceu em Santa Maria, RS em 19 de maio de 1922. Funcionária pública e pintora.

*Fogo fátuo* (poesia). Santa Maria: edição da Autora, 1962.

*Noturno* (poesia). Santa Maria: Editora Pallotti, 1964

*Baile de máscaras* (poesia). Santa Maria: Editora Pallotti, 1967.

BERTHIER, Anita Vieira. Nasceu em Lagoa Vermelha, RS em 17 de julho de 1920. Escritora.

*Gotas de chuva e raios de sol* (poesia). Lagoa Vermelha: Gráfica Lagoense, 1961.

*Pedaços de uma lira* (poesia). Lagoa Vermelha: Imprensa Planalto, 1980.

BOHRER, Ivone. Nasceu em Porto Alegre, RS em 18 de agosto de 1939. Escritora e cronista.

*Tempo de calmaria* (poesias e crônicas). Porto Alegre: Instituto Cultural Português, 1985.

BOSSLE, Luty Teresinha. Nasceu em Vacaria, RS em 13 de novembro de 1929. Advogada e professora.

*Rua do Poente* (poesia). Porto Alegre: Difusão de Cultura, 1962.

BRANDÃO, Amélia. Nasceu em Rio Grande, RS em 27 de outubro de 1920. Escritora, filiada a diversas entidades culturais de Porto Alegre.

*Falando ao coração* (poesia). Porto Alegre: edição da Autora, 1968.

BRANDÃO, Candida de Oliveira Fortes. Nasceu em Cachoeira do Sul, RS em 23 de abril de 1895. Morreu em Cachoeira do Sul em 04 de abril de 1922. Professora, cronista e escritora. Colaborou para o Correio do Povo em 1895/96.

*Fantasia (reverberos e contos às minhas irmãs)* (poesia e prosa). Porto Alegre: tipografia do jornal Correio do Povo, 1897.

CAMPOS, Dolores Mascarenhas Cantera de. Nasceu em Bagé, RS em 18 de maio de 1924. Escritora.

*Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1944.

*Carícias* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1954.

*Malacachetas* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1981.

CARDOSO, Leontina Licínio. Nasceu em Lavras do Sul, RS em 27 de abril de 1870. Faleceu em local e data desconhecidos. Escritora e biógrafa.

*Almas* (poesia). São Paulo: Melhoramentos, 1935.

*Licínio Cardoso - seu pensamento, sua vida e sua obra* (ensaio biográfico). Rio de Janeiro: Zélio Valverde Editor, 1944.

CARDOSO, Olga da Luz. Nasceu em Rio Grande, RS em 17 de outubro de 1920. Escritora.

*Lágrimas de luz* (poesia). Rio Grande: Tipografia União, 1947.

CARÍNGI, Noemi Assumpção Osório. Nasceu em Pelotas, RS em 1914. Escritora.

*Páginas soltas* (poesia). Pelotas: Edição custeada pela autora, 1939.

*Canção de outono* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1941.

*Adágio* (poesia). Pelotas: Globo, 1941.

*Marcha nupcial* (poesia). Pelotas: edição custeada pela autora, 1942.

*Emoção* (poesia) 2ª ed. Pelotas: Globo, 1943.

*Alma* (poesia). Pelotas: Gráfica Instituto de Menores, 1963.

*Mãe - poema de amor* (poesia). Pelotas: A Universal, 1968.

*Canto de amor* (poesia). Pelotas: Edição custeada pela autora, 1981.

CARMO, Apleciana Conrado do. Nasceu em São Luiz Gonzaga, RS em 14 de fevereiro de 1895. Residiu em São Paulo onde faleceu. Escritora, professora, desenhista e teatróloga.

*Cinzas...pó* (poesia). São Paulo: Casa Mayense Editora, 1921.

*Na minha torre de legenda* (poesia). São Paulo: Saraiva & Cia. Editores, 1939.

CARVALHO, Angela Maria Lima. Nasceu em Porto Alegre, RS em 17 de agosto de 1956 .

*Momentos de amor* (poesia). Porto Alegre: Gráfica do Banco Sul Brasileiro, 1980.

CAVALCANTI FILHA, Luísa. Nasceu em Pelotas, RS em 03 de agosto de 1869. Faleceu em Pelotas em 05 de março de 1891.

*Alvoradas* (poesia). Pelotas: Tip. Liv. Alemã-Brasileira, 1886.

CLARK, Hecilda. Nasceu em Porto Alegre, RS em 15 de junho de 1903. Jornalista e teatróloga. Morreu no Rio de Janeiro.

*Foi um sonho (fantasia)* - versos. Porto Alegre: Edição paga pela autora, 1937.

CONCEIÇÃO, Olímpia Corrêa. Nasceu em Bagé, RS em 30 de maio de 1887. Morreu em Bagé em 14 de abril de 1978. Escritora.

*Sol poente* (poesia). Sem local : edição custeada pela autora, 1964.

CORRÊA, Cecília de Melo. Nasceu em Bom Jesus, RS em 23 de abril de 1923. Funcionária pública estadual.

*Brumas - poesia e prosa*. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1961.  
*Prece ao vento* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1964.  
*Hora branca* (poesia). Porto Alegre: SANEL editora, 1968.  
*Uma rosa no tempo* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1972.  
*Paisagem ao longe* (poesia). Porto Alegre: CORAG, 1973.  
*Trigo e rosa* (poesia). Porto Alegre: CORAG, 1977.  
*Romanza* (poesia). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.

COSTA, Ivone. Nasceu em Rio Grande, RS em 03 de dezembro de 1932.  
*Vida leve, vida breve*. (poesia). Porto Alegre: Globo, 1962.

COSTA, Marieta Mena Barreto Amador. Nasceu em Porto Alegre, RS em 10 de janeiro de 1902. Faleceu em 08 de fevereiro de 1972. Professora.  
*Deserdados* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1927.  
*A missão da beleza* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1934.  
*Indefinível* (poesia) Rio de Janeiro: Coelho Branco Editor, 1938.  
*Bons companheiros* (livro didático). Porto Alegre: Globo, 3ª ed., 1948.  
*Poemas de ontem e de hoje* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1950.

COSTA, Odete Ledy Berg. Nasceu em Novo Hamburgo, RS em 10 de fevereiro de 1952. Professora.  
*Luzes e sombras* (poesia). Santa Maria: Liv. Editora Pallotti, 1982.

CUNHA, Delfina Benigna da. Nasceu em São José do Norte, RS em 17 de junho de 1791. Faleceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1857. Escritora.  
*Poesias oferecidas às senhoras rio-grandense* (poesia). Porto Alegre: Tipografia Fonseca & Cia., 1834  
 o primeiro livro que se conhece como publicado no RS).  
*Poesias oferecidas às senhoras brasileiras*. Rio de Janeiro: Tip. Imperial e constitucional, 1938.

*Coleção de várias poesias dedicadas à imperatriz viúva.* Rio de Janeiro: Tip. Universal de Lammerts, 1846.

DIAS, Idalina Peçanha. Nasceu em Porto Alegre, RS em 15 de janeiro de 1919. Escritora

*Quando as árvores florescem* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1940.

DUARTE, Helena Crespo. Nasceu em Pelotas, RS em 22 de maio de 1922. Faleceu no Rio de Janeiro, RJ em 25 de novembro de 1983. Professora e

*Retratos d'alma* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1964.

FIGUEIROA, Amália dos Passos. Nasceu em Porto Alegre, RS em 31 de agosto de 1845. Faleceu em Porto Alegre em 24 de setembro de 1878. Escritora filiada ao Partenon Literário do RS.

*Crepúsculos* (poesia). Porto Alegre: Tip. Jornal do Comércio, 1872.

*Saudade* (poesia). Porto Alegre: Jornal A Reforma, 08 de janeiro de 1872.

*Desesperança* (poesia). Porto Alegre: Revista Partenon Literário, N° 2, 1872.

*Melancolia* (poesia). Porto Alegre: Revista Partenon Literário, N° 5, 1872.

*Minh'alma é triste* (poesia). Porto Alegre: Revista Partenon Literário N° 1, 1873.

*Realidade* (poesia). Porto Alegre: Revista Partenon Literário, N° 5, 1873.

*Sempre sonhos* (poesia). Porto Alegre: Revista Partenon Literário, N° 5, 1874.

*Devaniando* (poesia). Porto Alegre: Revista Partenon Literário, N° 9, 1874.

*As duas estrelas* (poesia). Publicado no Almanaque das senhoras. Lisboa: 1882.

FIGUEIROA, Honorina Bitencourt de. Nasceu em Santana do Livramento, RS em 26 de janeiro de 1895. Faleceu no Rio de Janeiro. Escritora.

*Nas labaredas do ouro (a tragédia do café)* -poema. Rio de Janeiro: Sem editora, 1931.

*Poemas de toda a vida* (poesia). Rio de Janeiro, Agir, 1980.

FLORES, Liane. Nasceu em Porto Alegre, RS em 22 de fevereiro de 1949. Funcionária pública federal.

*O grande ausente* (poesia). Porto Alegre: Movimento, 1980.

FLORES, Perpétua dos Santos. Nasceu em Santo Angelo, RS em 04 de agosto de 1943. Escritora e cronista, reside há alguns anos em Buenos Aires.

*Poesias*. Porto Alegre: Sem editora, 1968.

*Veranal (tempo interior)* - poemas em espanhol. Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1975.

*Raiz y nube* (poemas bilíngues - port./ esp. lançado em Porto Alegre na Assembléia Legislativa em 17.11.76). ). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1976.

*Costanera sur* (poemas em espanhol). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1979.

*Transeuntes* (poemas). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1980.

*Los andainos* (relatos). Buenos Aires: Ediciones Figaro, 1981.

*Adam y Eva* (poemas). Buenos Aires : Ediciones Figaro, 1982.

*Introducción al (uni/)verso de Jorge Luis Borges* (ensaio). Buenos Aires: Ediciones Filosofalsia, s.d.

FREITAS, Julieta Tripoli de. Nasceu em Caçapava do Sul, RS em 17 de março de 1915. Professora, escritora.

*Gaivota* (poesia) Porto Alegre: Sem editora, 1976.

FREITAS, Mirian Gomes de . Nasceu em Porto Alegre, RS em 10 de dezembro de 1948. Formada em medicina ( 1973), formação analítica em Zurique, Suíça (1974-1981), escritora.

*Electra-Study on Psychologi of the fathers daughter* (tese).

*Trinta anos esta noite* (poesia). Porto Alegre: Movimento, 1981.

FRÓES, Arací da Silva. Nasceu em Porto Alegre, RS em 08 de fevereiro de 1907. Faleceu em Porto Alegre em 29 de julho de 1977.

*Fragmentos d'alma* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1936.

GADRET, Alice Borba. Nasceu em Pelotas, RS em 08 de abril de 1914. Faleceu em Bagé, RS em 06 de novembro de 1934. Cronista.

*Vôos pela literatura* (impressões literárias). Bagé: Tipografia Minerva, 1938.

GARCIA, Diva. Nasceu em Porto Alegre, RS em 04 de março de 1936. Escritora.  
*Prelúdio em três tempos: amor, ternura, ironia* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1960.

GOBBI, Jenny Maria. Nasceu em Bento Gonçalves, RS em 18 de outubro de 1923. Escritora filiada à Academia Literária Feminina do RS, colaboradora de jornais da zona serrana do Estado.

*Luzes na estrada* (poesia). Erechim: Tipografia Modelo, 1948.

GOMES, Yaynha Pereira. Nasceu em São Luiz Gonzaga, RS em 14 de março de 1897. Faleceu em São Paulo.

*Páginas de sonho* (poesia). São Paulo: Tip. S. Luís, 1920.

*Folhas que caem* (poesia). São Paulo: Casa Maiença, 1922.

*Colcha de retalhos* ( crônicas e contos). São Paulo: Editora Hélios, 1926.

*Volúpia maternal* (novela). São Paulo: Editora Hélios, 1927.

*Alma ondulante* (poesia). São Paulo: Tipografia Dotta & Cia., 1932.

*Ronda inquieta* (poesia). São Paulo: Livraria Martins, 1960.

GONÇALVES, Alice Schultz Loforte. Nasceu em Porto Alegre, RS em 11 de fevereiro de 1935. Escritora.

*Estrelas mortas* (poesia). Porto Alegre: Globo, 1956.

GONÇALVES, Francisca Marcant . Nasceu em Porto Alegre, RS em 10 de outubro de 1891. Faleceu em Pelotas em 26 de outubro de 1966. Escritora.

*Vibrações da alma* (sonetos). Pelotas: Sem editora, 1932.

*Flores e essências* (poesia - póstumo). Pelotas: Editora Aliança, 1972.

GONÇALVES, Norma Teresinha Nunes. Nasceu em Cruz Alta, RS em 20 de novembro de 1931. Escritora.

*Sou o que sou* (poesia). Porto Alegre: Sagra, 1987.

GONZALES, Anita Ramos. Nasceu em Cruz Alta, RS em 01 de agosto de 1900. Faleceu em Cruz Alta em 1988. Professora, pintora e pianista.

*Deslumbramento* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1952.

*Meu Rio Grande do Sul* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1953.

*A querência* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1954.

*Anita Garibaldi* (poema). Cruz Alta: Tip. Do Diário Serrano, 1956.

*Meu rincão* (poesia regionalista). Porto Alegre: Sulina, 1958.

*As andanças do Zeca Pedro* (contos regionalistas). Porto Alegre: Sulina, 1960.

*As árvores* (poesia didática). Porto Alegre: Secretaria da Cultura do RS, 1967.

GOULART, Walkiria Neves de Sallis. Nasceu em Rio Grande, RS em 07 de junho de 1897. Faleceu em Pelotas em 1980. Escritora.

*Ânsia de perfeição* (poesia). Pelotas: Globo, 1925.

*O livro da noiva* (coletânea-dário). Pelotas: Globo, 1928.

GUNDLACH, Cleonice Teresinha de Barros. Nasceu em Porto Alegre, RS em 05 de fevereiro de 1951. Contabilista.

*Pausa* (poesia, parceria com Ricardo B. Farias). Porto Alegre: Tip. La Salle, 1976.

HERVÉ, Heloísa. Nasceu em Porto Alegre, RS em 20 de abril de 1963. Escritora.

*Papai, mamãe... obrigado* (prosa e verso). Porto Alegre: Editora BELS, 1975.

Hickel, Vera Regina. Nasceu em Esteio, RS em 24 de junho de 1950. Pintora, teatróloga, musicista.

*Apoteóse dos místicos* (poesia). Porto Alegre: Sulina, 1969.

IRAJÁ, Helena de. Nasceu em Santa Maria, RS em 03 de abril de 1900. Faleceu no Rio de Janeiro em 1981. Escritora.

*Tricolor* (contos). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1933.

*Cristais ao sol* (poesia). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

ITAQUI, Sára de Assunção. Nasceu em Porto Alegre, RS em 22 de agosto de 1907. Faleceu em Porto Alegre em 23 de maio de 1980. Musicista e compositora.

*Meu livro triste* (poesia). Porto Alegre: Tip. Bom Fim, 1925.

*Moça bonita* (poesia). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1962.

JAHN, Heloísa. Nasceu em Porto Alegre, RS em 15 de junho de 1948. Poeta.

*Canto breve dos desamados* (poesia). Porto Alegre: Movimento, 1967.

KAASTRUP, Diva Machado Pereira. Nasceu em Pelotas, RS em 19 de abril de 1915. Faleceu em Porto Alegre, RS em 12 de setembro de 1983. Escritora, novelista e jornalista. Atuou como jornalista em Rio Grande, RS, onde foi redatora do jornal A luta.

*Sol de outono* (poesia). Porto Alegre: Sem editora, 1962.

*A mulher na medicina* (ensaio). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.

KAUTZMANN, Maria Eunice Müller. Nasceu em Taquara, RS em 07 de setembro de 1924. Professora e escritora filiada à Academia Literária Feminina do RS.

*Espirais* (poesia). Montenegro: Editora Gehlen, 1973.

*Água* (poesia). Montenegro: Editora Gehlen, 1978.

*Montenegro de ontem e de hoje* (ensaio). São Leopoldo: Gráfica Rottermund, 1982.

KERN, Flávia de Oliveira. Nasceu em Taquari, RS em 15 de abril de 1961. Escritora.

*Ponto branco* (poesia). Taquari: Gráfica Santo Antonio.

KRUG, Guilhermina Brinckmann. Nasceu em São Jerônimo, RS em 02 de novembro de 1906. Faleceu em Porto Alegre, RS em 30 de setembro de 1954. Professora.

*Letras rio-grandenses* (antologia em Prosa e verso. Parceria com Nely R. Carvalho). Porto Alegre: Globo, 1935.

LANDO, Pulcina Simões Pires Freitas. Nasceu em São Sepé, RS em 06 de outubro de 1908. Escritora.

*Flores místicas* (poesia). Sem local e sem editora, 1968.

*Cadeira de balanço* (antologia poética). Livramento: Editora Folha Popular, 1970.

MAGALHÃES, Ercília Avelar de. Nasceu em Porto Alegre, RS a 30 de maio de 1894. Faleceu em Porto Alegre. Escritora filiada à diversas entidades literárias de Porto Alegre.

*Vibrações esparsas* (poesia). Porto Alegre: Editora Champagnat, 1968.

*As onze chaves de ouro* (sonetos). Porto Alegre: Editora Champagnat, 1969.

*Luminares* (poesia). Porto Alegre: Editora Apolo, 1976.

MAGGIONI, Dolores Salete Zanonato. Nasceu em Caxias do Sul, RS em 14 de dezembro de 1940. Professora e escritora

*Cantigas de um tempo intocável* (poesia). Caxias do Sul: Edição patrocinada pela empresa Grendene, 1981.

*Mão de neblina* (poesia). Caxias do Sul: EDUCS, 1984.

MARQUEZ, Clélia Bocaccio. Nasceu em São Luiz Gonzaga, RS em 21 de junho de 1916. Escritora.

*Legendas gaudérias e outros versos* (poesia). São Luiz Gonzaga: Gráfica A notícia, 1978.

MASERA, Celeste Maria do Amaral. Nasceu em Porto Alegre, RS em 17 de março de 1929. Professora e escritora. Fundou o Grêmio Literário Castro Alves, o jornal literário *A Voz do Sul*. Filiada à Academia Literária Feminina do RS.

*Voz do coração* (poesia). Porto Alegre: Tipografia Medianeira, 1956.

*Tristezas* (cartas e sonetos). Porto Alegre: Tipografia Medianeira, 1957.

*Nuvens que passam* (poesia). Porto Alegre: Tipografia Medianeira, 1959.

*Reticências* (trovas). Porto Alegre: Editora Champagnat, 1961.

*Dia das mães* (poesia). Sem local e sem editora, 1965.

*No apartamento azul* (poesia) Porto Alegre: Champagnat, 1968.

MASSOT, Eleonora Alencastro. Nasceu em Porto Alegre, RS em 24 de março de 1904. Escritora, teatróloga e musicista.

*De Sônia à Eleonora* (contos e crônicas). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1963.

*Caminhos da vida ou o poder da fé* (crônicas com partituras musicais). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1964.

*Obrigado meu Rio Grande* (diário de viagens). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1966.

*Reencontro* (teatro). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1972.

*O cantar de uma alma* (poesia prosa e música). Porto Alegre: Editora Metrópole, 1980.

*Por um momento apenas* (romance). Porto Alegre: Metrópole, 1982.

*Planta sem raiz* (romance). São Paulo: Editora Souza Ltda, 1983.

MELO, Cely Dal Pai de. Nasceu em Veranópolis, RS em 16 de outubro de 1923.

Escritora, ensaísta filiada à Academia Literária Feminina do RS.

*Policromia serrana* (romance). São Paulo: Escola Salesiana, 1959.

*Enfrentando o vendaval* (romance). Porto Alegre: Edições Paulinas, 1961.

*A eterna esperança* (romance). Porto Alegre: Edições Paulinas, 1962.

*A terra tem futuro?* (ensaio sobre ecologia). Porto Alegre: Grafosul, 1978.

*Tempo de Vênus* (crônicas). Porto Alegre: Metrópole, 1981.

*Poemas sem limite* (poesia). Porto Alegre: Nova Dimensão, 1987.

MELO, Revocata Heloisa de. Nasceu em Porto Alegre, RS em 18 de dezembro de 1860. Faleceu em Rio Grande, RS em 18 de fevereiro de 1945. Juntamente com sua irmã Julieta de Melo Monteiro, foi fundadora e diretora do jornal O Corimbo. Filiada ao Partenon Literário do RS. Escritora, jornalista, educadora e teatróloga.

*O solitário do mirante* (conto). Porto Alegre: Revista do Partenon Literário, nº 8, agosto de 1874.

*Folhas errantes - fantasias em prosa*. (crônicas). Rio de Janeiro: Tip. Hildebrand, 1882.

*Coração de mãe* (drama em parceria com Julieta). Rio Grande: Tip. Da Livraria Rio-grandense, 1893.

*Berilos* (prosa) Sem loca e editora, 1911.

MELO, Rita Barém de. Nasceu em Porto Alegre, RS em 30 de abril de 1940. tal como as mulheres de seu tempo e lugar, não recebeu instrução formal além do curso primário. Porém, desde muito jovem, revelou um extraordinário talento para a poesia, estreando aos 16 anos no semanário O Guaíba (1856-1858) sob o pseudônimo de Juriti. Faleceu em Rio Grande, RS em 27 de fevereiro de 1868. Escritora.

*Sorrisos e prantos* (poesia). Rio Grande: Eco do Sul, 1868.

MENDONÇA, Bismalda Soares de. Nasceu em Porto Alegre, RS em 03 de agosto de 1919. Faleceu em Porto Alegre em 21 de março de 1958. Escritora.

*Meu canto de saudade* (poesia). Porto Alegre: Tip. Thurmann, 1939.

MICHEL, Ophelia Guiomar Dreyer. Nasceu em Porto Alegre, RS em 01 de fevereiro de 1915. Faleceu em Porto Alegre em 09 de agosto de 1988. Professora, escritora.

*Gotas de orvalho* (poesia). Porto Alegre: sem editora, 1981.

*Recantos floridos* (poesia). Porto Alegre: editora DUBUS Ltda., 1982.

MONTEIRO, Julieta de Melo. Nasceu em Rio Grande, RS em 21 de outubro de 1863. Faleceu em Porto Alegre, RS em 27 de janeiro de 1928. Professora, escritora e teatróloga.

*Prelúdios* (poesia). Rio de Janeiro: Tip. Cosmopolita, 1881.

*Oscilantes* (poesia). Pelotas: Echenique & Cia., 1891.

*Noivado no céu* (drama em versos). 1899. Encenado no teatro São Pedro em 18.02.1911.

*Alma e coração* ( contos). Rio Grande: Tip. Trocadero, 1903.

*Terra sáfara* (poesia). Pelotas: Echenique & Cia., 1924.

OLIVEIRA, Kátia Marina Fróes de. Nasceu em Porto Alegre, RS em 25 de fevereiro de 1948. Professora de Literatura Brasileira e Espanhola. Escritora.

*A técnica narrativa em Ligia Fagundes Telles* (ensaio). Porto Alegre: Edições UFRGS, 1973.

*Elo* (poesia). Porto Alegre: Editora Pallotti, 1981.

OLIVEIRA, Lola de. Nasceu em Porto Alegre,RS em 14 de outubro de 1907. Faleceu em 20 de abril de 1965 no Rio de Janeiro. Escritora e teatróloga.

*Ametistas* (poesia). Ribeirão Preto: Tip. Guimarães, 1922.

*Esmeraldas* (poesia). São Paulo: Tip. Paulista, 1924.

*Gente alegre* (crônicas). São Paulo: Tip. Paulista, 1928.

*Versos do meu exílio* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1934.

*Geada - regionalismo paulista*. São Paulo: Tip. Rossolilo, 1932.

*A renúncia* (romance). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1935.

*Safiras* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1936.

*Saudades do pampa* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1936.

*Estrela da tarde* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, s.d.

*As três irmãs* (romance). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1936.

*Cartas de amor* (poesia). São Paulo: Tip. Rossolilo, 1958.

*O Infante D. Henrique* (poema histórico). Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1963.

RAMOS, Senhorinha Maria. Nasceu em Cruz Alta, em 07 de outubro de 1910 e faleceu em 1979 no Rio de Janeiro. Jornalista e memorialista.

*O milagre da montanha*. Monografia dedicada ao cinquentenário da Metalúrgica Abramo Eberle, de Caxias do Sul. Cia editores de São Paulo, 1946.

*Sol, ainda* (poesias) Rio de Janeiro: Guanabara, 1956.

TAQUES, Alzira Freitas. Nasceu em São Borja em 08 de julho de 1913 e faleceu em 13 de novembro de 1976. Funcionária Pública Federal.

*Prenilunio* (poesias). Porto Alegre: Globo, 1927.

*Sombras* (poesias). Porto Alegre: Globo, 1933.

*Sinfonia em rubro e negro* (poesias). Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1943.

---

<sup>i</sup> MELLO, op. cit. p. 216.

<sup>ii</sup> Id.p. 217.

## ***CURRICULUM VITAE***

### **1 DADOS PESSOAIS**

Nome: Maria Helena Campos de Bairros

Filiação: Fabricio de Bairros e Arminda Campos de Bairros

Nascimento: 27/12/1960, Ibirubá/RS - Brasil

Carteira de identidade: 1015068792 / SSP / RS / 16/03/1988

CPF: 31595030034

Endereço profissional: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências

Av. Unisinos, 950

Bairro: Cristo Rei

CEP: 93022000 Sao Leopoldo, RS Caixa Postal: 275.

Telefone: (51) 5903333 Fax: 5908305

E-mail: mariah@bage.unisinos.br

Endereço profissional: Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio Grande do Sul - Unidade de Sapucaia do Sul.

Av. Copacabana, 100 - Bairro: Piratini

Telefone: (51) 4746226

E-mail: cefetrsmariah@.edu.br

Endereço residencial: Av. Cavallhada, 2356 Ap. 416

Cavallhada

91740000 Porto Alegre, RS - Brasil

Telefone: (51) 32410677

E-mail: mhcb@portoweb.com.br

## 2 FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

- 1994           Doutorado em Lingüística e Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, Rio Grande do Sul, Brasil.  
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPQ, Brasil.
- 1990 - 1992   Mestrado em Lingüística e Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, Rio Grande do Sul, Brasil.  
Título: Lírica e Representação Social: Uma Leitura da Trajetória Poética de Lila Ripoll.  
Ano de obtenção: 1992.  
Orientador: Vera Teixeira de Aguiar.  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.
- 1989 - 1989   Especialização em Literatura Infanto-Juvenil. (Carga horária: Faculdade Porto Alegrense de Educação Ciências e Letras, FAPA, Rio Grande do Sul, Brasil.
- 1984 - 1988   Graduação em Letras.  
Faculdade Porto Alegrense de Educação Ciências e Letras, FAPA, Rio Grande do Sul, Brasil.

## 3 ATUAÇÃO PROFISSIONAL

### 3.1 Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

#### Vínculo institucional

1998 - Atual

Vínculo: Celetista. Enquadramento funcional: Prof. assistente, carga horária: 18h.

#### Atividades

Atual: Ensino.

**Disciplinas ministradas**

1. Teoria Literária I.
2. Literatura Portuguesa.
3. Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa.
4. Prática de Ensino Nível Fundamental - Língua Portuguesa e Literatura
5. Prática de Ensino Nível Médio - Língua Portuguesa e Literatura
6. Laboratório de Língua Portuguesa e Literatura II.
7. Leitura e Produção Textual I.
8. Leitura e Interpretação de Textos.
9. Interpretação e Produção de Textos.

**3.2 Centro Federal de Educação Tecnológica do RS- CEFET/RS****Vínculo institucional**

1996 - Atual

Vínculo: Servidor público federal

Enquadramento funcional: Professor, carga horária: 32h.

**Atividades**

Atual: Ensino

**Disciplinas ministradas**

1. Língua Portuguesa
2. Coordenação do Ensino Médio de fevereiro de 2001 a fevereiro de 2003.

**3.3 Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUI****Vínculo institucional**

1999 - 1999 Vínculo: Professor colaborador, Carga horária: 40 h.

**Atividades:** Ensino

### **Disciplinas ministradas**

1. Teoria Literária.
2. Literatura Portuguesa

### **3.4 Fundação de Economia e Estatística - FEE**

#### **Vínculo institucional**

1979 - 1996 Vínculo: Celetista, Carga horária: 40 h

#### **Atividades: Diagramação e revisão**

11/1979 - 5/1996

## **4 ÁREAS DE ATUAÇÃO**

- 1 Língua Portuguesa, Ensino.
- 2 Letras, Língua Portuguesa.
- 3 Letras, Teoria Literária.

## **5 IDIOMAS**

Compreende: Espanhol (Razoavelmente), Francês (Razoavelmente).

Fala: Espanhol (Pouco), Francês (Pouco).

Lê: Espanhol (Razoavelmente), Francês (Razoavelmente).

Escreve: Espanhol (Pouco).

## **6 PRODUÇÃO CIENTÍFICA, TECNOLÓGICA E ARTÍSTICA/CULTURAL**

### **6.1 PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA**

#### **6.1.1 Capítulos de livros publicados**

- 1 BAIROS, Maria Helena Campos de. "A Metáfora da Identidade na Escrita de Memórias em Pedro Nava". In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. (Org.). *Literatura Confessional: Autobiografia e Ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1997.

## 6.2 ORIENTAÇÕES CONCLUÍDAS

### 6.2.1 Graduação

- 1 PRASS, Gilda.. *Leitura: conquistando espaços, desenvolvendo novas abordagens*. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.
- 2 NUNES, Terezinha. *A abordagem da poesia na sala de aula*. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.
- 3 BIEGELMEYER, Cluadia. *A valorização do universo infantil em Lygia Bojunga Nunes*. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.
- 4 HASSTENTEUFEL, Patricia Marta. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.
- 5 COLETTI, Aline. *As relações de intertextualidade nas histórias de Chapeuzinho Vermelho*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.
- 6 LUFT, Claudia Cristina. *Narrativa policial: uma proposta de abordagem*. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.
- 7 MARTINS, Claudia Anita. *O mundo mágico de Monteiro Lobato: a formação de*

crianças leitoras. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.

8MARTINS, Julieta Cristina. Uma abordagem das propostas metodológicas para produção de textos dissertativos. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Orientador: Maria Helena Campos de Bairros.

### **6.3 DEMAIS TRABALHOS**

1 BAIRROS, Maria Helena Campos de. Os gêneros textuais e a língua portuguesa além da sala de aula. 2002. (Educação).

## **7 DADOS COMPLEMENTARES**

### **7.1 PARTICIPAÇÃO EM BANCAS EXAMINADORAS**

#### **7.1.1 Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação**

1 BAIRROS, Maria Helena Campos de. Participação em banca de . A transposição da cultura popular em erudita na obra O último jagunço. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul.

2 BAIRROS, Maria Helena Campos de. Participação em banca de . Senhora: entre o Romantismo e o Realismo. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul.

### **7.2 PARTICIPAÇÃO EM BANCAS DE COMISSÕES JULGADORAS**

#### **7.2.1 Concurso público**

1 Elaboração de Prova para concurso de professor. 2000, Centro Federal de Educação Tecnológica do RS.

2 Banca de seleção de professor. 2002. CEFET/RS

### **7.3 PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS**

- 1 X Encontro Sul-Brasileiro de Professores de Língua Portuguesa. 2000.
- 2 Letras na 49ª feira do Livro de Porto Alegre. 2003.
- 3 Olhares Críticos Sobre a Literatura Brasileira e III Jornada de Literatura e Autoritarismo