

PUBLICAÇÕES EDIPUCRS

Fernando Luís Schüler e Maria da Glória Bordini (Orgs.)
CULTURA E IDENTIDADE REGIONAL
Memória das Letras 18

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 1429
90619-900 - Porto Alegre - RS/BRASIL
www.pucrs.br/edipucrs/
E-mail edipucrs@pucrs.br
Fone/Fax: (51) 3320.3523

Nos Crepúsculos, as “luzes das letras”

Regina Zilberman*

Sempre em armas, tendo pouco mais de um século de existência, o Rio Grande não fruiu dos lazeres que trazem em larga escala a espontânea produção literária, científica e artística.

Não obstante, em todos os ramos da atividade humana, apareceram sempre vocações decididas, talentos privilegiados.

Se não tiveram desenvolvimento definitivo e luxuriosa maturidade, a causa deve-se procurá-la no meio social agitado e revolto pelas conflagrações belicosas que, em compensação, imprimiram-nos ao caráter este cunho de virilidade e força que, em vão, procurar-se-ia em outra parte do país.

E para prová-lo basta lembrar que, em organizações femininas consagradas à cultura da arte, temos tido maior soma que qualquer dos outros Estados.

Como representantes do período clássico, entre outras nomearemos: Eurídice Barandas e Delfina, a Cega, que publicaram livros; do período romântico: Rita Barém, Amália Figueiroa, Julieta de Melo, Cândida Fortes, e nos últimos tempos Ana Aurora do Amaral Lisboa, que ocupa lugar proeminente no magistério, na poesia e na arte dramática.

Apolinário Porto Alegre¹

* PUCRS.
¹ PORTO ALEGRE, Apolinário. “Prefácio”. In: MAYA, Alcides. *O Rio Grande independente*. Porto Alegre, Tipografia da Agência Literária, 1898. p. 8-9.

Quando lançou *Crepúsculos*, pela Tipografia do *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, Amália [dos Passos] Figueiroa (1845-1878), então com 27 anos, já tinha publicado poemas em *A Reforma*, periódico que prestigiava os letrados locais, difundindo seus versos. Não era, contudo, a única moça da sociedade local que fazia poemas e editava-os em jornais da cidade. Antes, Rita Barém de Melo (1840-1868), ao lado de Carlos Jansen, Félix da Cunha e João Vespúcio de Abreu e Silva, tinha colaborado para o aparecimento de *O Guaíba*, o primeiro periódico literário, segundo Guilhermino Cesar, produzido na Província do Rio Grande do Sul.²

A Rita Barém de Melo ligam-se, por parentesco, uma plêiade de escritoras, como as sobrinhas, Revocata Heloísa de Melo (1860-1945) e Julieta de Melo Monteiro (1863-1928), fundadoras de *O Corimbo*, jornal que promoveu, por algumas décadas, a literatura de nossos conterrâneos. Amália, da sua parte, tinha também parentesco com letrados: o pai, Manuel dos Passos, atuara na imprensa durante o período da Revolução Farroupilha; e Guilhermino Cesar, em *História da literatura do Rio Grande do Sul*, registra que a irmã, Revocata dos Passos Figueiroa de Melo, redigira uma novela, *O botão de rosa*, sobre a qual não oferece maiores detalhes.³

Tantas Revocatas, Melos & Figueiroas apontam para a existência de um sistema literário curioso: as mulheres tinham espaço para redigir e tornar públicos seus textos, mas talvez dependessem não apenas do prestígio social da escrita, mas também do apoio familiar. Pertencer a um clã de letrados talvez fosse uma das condições para que a mulher não se sentisse diminuída, quando quisesse dar vazão a seu pendor artístico por meio das Belas Letras.

Mulheres, porém, escreviam e publicavam na Província há mais tempo, estando presentes quando a atividade literária, na região, era ainda incipiente. Entre elas, situar-se-ia a primogenitura de nossas Letras, se atribuirmos esse lugar a Delfina Benigna da Cunha, ainda que a poetisa cega tenha publicado seus versos na Corte, alcançando com eles uma surpreendente segunda edição. O Brasil das primeiras décadas do século XIX, quando Delfina lançou seu livro, era uma terra de cegos literários, e essa que não enxergava encontrou com relativa facilidade seu lugar na história.

² Cf. CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 180-181. C. também SCHMIDT, Rita T. "Rita Barém de Melo". In: MUZART, Zahidé L. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p. 359-364.

³ CESAR, Guilhermino. Op. cit. p. 338.

Primogenituras em história da literatura constituem matéria de difícil discussão: sempre que se estabelece um marco, aparece um outro para desmenti-lo. Assim, talvez não importe se Delfina detém ou não a chave que abre a cronologia da trajetória da literatura do Rio Grande do Sul; e sim que simboliza a presença e atuação de escritoras nesses inícios, provavelmente bastante difíceis. Sob esse ângulo, cabe destacar outra senhora, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, porque talvez ela, mais intensamente associada à cultura local, traduza melhor a vertente feminina da literatura sul-rio-grandense.

Nascida em Porto Alegre, em 8 de setembro de 1806, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas morou a maior parte de sua vida no Rio Grande do Sul, onde casou, em 1822, e divorciou-se, em 1843. Seu único livro, *O ramallete ou Flores escolhidas no jardim da imaginação*, data de 1845, tendo sido editado, em Porto Alegre, pela Tipografia de Isidoro José Lopes. Desconhecem-se a data e o local de sua morte.

Fato marcante de sua trajetória foi o referido divórcio, que deixou a escritora vivendo só em Porto Alegre, já que o ex-marido, português, voltou ao Rio de Janeiro, cidade onde residira por certo tempo com a esposa. Digna de referência é também sua amizade com Nísia Floresta, que morou em Porto Alegre entre 1833 e 1837, período durante o qual teria traduzido, do francês, o livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, editado também na capital da Província, segundo Abellaire Barreto, "no tempo que a tradutora [...] era professora no RGS."⁴

Talvez possa se atribuir a essa amizade o ângulo surpreendente de *O Ramallete*, obra composta de textos de natureza diversa, contendo uma novela, poemas e um *Diálogo*. Neste, três interlocutores, um deles sendo a jovem Mariana, discutem a condição feminina, postando-se a moça contra a atitude que descreve as mulheres como inferiores, por frágeis e delicadas. Ela procura demonstrar a igualdade entre os gêneros, apesar dos esforços masculinos em diminuir e subjugar o sexo feminino:

- Criando-nos Deus destinadas só a gozarmos, achou que era supérfluo em nós aquela força física que prodigalizou ao homem e a uma boa parte dos brutos; porém, como da mesma flor que a abelha colhe o mel, tira o áspide o veneno, assim esse mesmo homem prevaleceu-se da nossa fraqueza para sobre ela edificar o seu intruso do-

⁴ BARRETO, Abeillard. *Primórdios da imprensa no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Comissão Executiva do Sesquicentenário da Revolução Farroupilha. Subcomissão de Publicações e Concursos, 1986. p. 169.

mínio. Enfim, eu não pretendia levar a questão a tão longe: a minha tenção era só mostrar-vos que o belo sexo não era tão digno das vossas censuras, e nem tão ridículo como dizeis, em mostrar-se interessado por qualquer partido.⁵

Nos poemas, por sua vez, Ana Eufrosina dá vazão a um raro erotismo, se lembramos que redigiu os versos como os abaixo reproduzidos no contexto de uma sociedade patriarcal e provinciana, de muito poucas letras e conhecida por seu espírito guerreiro, mas não por sua propensão às artes e à cultura:

Ah! vem! não tardes mais um só instante!
Sinto esvair-se a vida entre tormentos:
Falaz desconfiança assoma, a terra
A mente já cansada!
Vem! Socorre a minha alma espavorida!
Jura-me pelo céu amor eterno,
Presta luz à razão, e o doce encanto
Difunde de teus lábios!
Verás Corina em possuir-te ufana,
Delirante de amor, nadando em gozo,
Preferindo-te à terra, ao céu, a tudo,
Té mesmo o próprio Jove!⁶

Os versos são convencionais e indicam a formação arcádica de Ana Eufrosina, a mesma que já circulava nos compêndios de Arte Poética herdados do Neoclassicismo português e que a década de 30, no século XIX, procurava ultrapassar. Mas vale destacar que a perspectiva dominante é a de uma mulher que fala em primeira pessoa e dá expressão, sem pudor ou repressão, ao desejo carnal que a possui.

Quando Amália Figueiroa e suas contemporâneas sulinas começaram a manifestar seu lirismo, o padrão poético tinha mudado consideravelmente, acompanhando a orientação dominante na literatura brasileira desde o final da década de 40 do século XIX.

Com a publicação, em 1847, no Rio de Janeiro, dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, o Romantismo, cuja poética, no Brasil, vinha sendo proclamada desde o decênio anterior, enfim se consolidava. E firmava algumas tendências, como a expressão intimista, a valorização da natureza em oposição ao mundo urbano e social, o Indianismo enquanto corporificação do tão almejado nacionalismo literário.

Da sua parte, o Rio Grande do Sul, aos poucos, integrava-se à política nacional, dominada pela Corte e pelo regime monárquico e imperial. A resistência da oligarquia local, que originara o conflito armado entre 1835 e 1845, conhecido como Revolução Farroupilha, havia sido contida, e o envolvimento da Província na guerra com o Paraguai, fornecendo tropas e constituindo acolhedor ponto de passagem do Exército nacional, o que colaborava para a prosperidade local, propiciou a inserção das lideranças gaúchas ao projeto de um Estado nacional forte, cujo poder emanava de um único centro de decisões, localizado no Rio de Janeiro.

A geração romântica sul-rio-grandense encampou esse projeto, ao aderir à poética representada pela obra dos mestres do período – Gonçalves Dias, José de Alencar, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, referências diretas e indiretas nos versos de Amália Figueiroa. E, se, aos poucos, divergências aparecem em escritores que atuaram nesse período, aceitaram o ideário romântico e depois procuraram soluções locais diversas, como se pode verificar na trajetória de Apolinário Porto Alegre, por exemplo, isso não se passa entre as escritoras, não apenas porque sua presença foi menos duradoura, mas também porque a incorporação ao programa nacional talvez representasse o desejo de superar e transcender a realidade regional, sufocante em termos culturais, profissionais e mais certamente pessoais. Dessa questão, a obra de Amália Figueiroa é representativa.

Que a moça fez sua formação literária lendo autores brasileiros, sugerem-no vários dos poemas de *Crepúsculos*. "Gonzaga na África" constrói-se a partir das líras de *Marília de Dirceu*, "O canto da selvagem" traz reminiscências de Gonçalves Dias e José de Alencar, "Perdão" é feito à "imitação de Álvares de Azevedo", conforme a indicação entre parênteses inserida pela autora, indicação ausente em versão provavelmente anterior do poema, publicada em *A Reforma*, em 1872.⁷ E, se a referência a Tomás Antônio Gonzaga pode dar a entender que Amália era seguidora do Arcadismo, como a conterrânea Ana Eurídice, cabe lembrar que as líras de Dirceu encantavam as mocinhas românticas e constituíam, ao lado de *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre,

⁵ BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina de. *O ramalhete*. Estudo biográfico e atualização de texto por Hilda Agnes Hübner Flores. 2. ed. Porto Alegre: Nova Dimensão; Edipucrs, 1990. p. 109.

⁶ Id. *ibid.* p. 81.

⁷ A versão publicada em *A Reforma* está reproduzida em: ZILBERMAN, Regina; SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O Partenon Literário: poesia e prosa*. Antologia. Porto Alegre: Instituto Cultural Português; Escola Superior de Teologia, 1980. p. 154.

uma das leituras preferenciais dos brasileiros do século XIX, obrigando, por exemplo, Ferdinand Denis, em 1826, a reconhecer a "brasileidade" daquele poeta, consequência de sua enorme popularidade.⁸

Em "O canto da selvagem", o compromisso com o Romantismo exercitado no centro do País é mais evidente, a ponto de Apolinário Porto Alegre, também ele leitor e admirador de José de Alencar, acusar, na carta enviada a Amália Figueiroa e que ela transforma em introdução aos poemas, o texto de apresentar "um pequeno defeito": "na cor local da província às margens do Guaíba, transparece a pintura própria de uma província do norte".

A província desenhada era utópica, portanto, como a pátria com que sonha Gonzaga no poema que leva seu nome: Amália, colocando-se no lugar desses autores que se sentem exilados em seu próprio país, sonha um lugar inalcançável, a não ser pelas palavras de seus versos. Eis por que "Gonzaga na África" seja o trabalho em que a escritora melhor se expressou, realizando, ao mesmo tempo, o ideário do Romantismo.

A primeira estrofe é fértil de bons resultados sonoros: usa, com propriedade, o som oclusivo do fonema /g/ em "garça", "águas" e "igara", para opô-lo às sibilantes sonoras – em "azuis" – e surdas – de "alvíssima", "céus de cetim" e "puríssima". O fonema labiodental sonoro /v/ reforça a musicalidade melancólica da estrofe, antecipando um efeito empregado ostensivamente pelo Simbolismo, décadas depois, como no já referido "alvíssima" e "vão na veiga". Nessa estrofe, os sons aproximam os paradigmas: "garça", "igara" e "águas" correspondem às possibilidades de movimento, de retorno à pátria, procedimento de que, saberemos linhas depois, o sujeito lírico está impedido.

Este toma a palavra na terceira estrofe, circunscrevendo seu espaço, o mesmo das sibilantes e fricativas, distintas desde o estrato fonológico do universo do deslocamento e movimentação, possível à "igara" e à "garça". O sujeito lírico pode seguir o traço, mas seu corpo carece de "forças", retardando seu "passo". A estrofe faculta a associação entre o sujeito da enunciação e o poeta nomeado no título do poema, significando que temos diante de nós uma provável "Canção do exílio", não a original, escrita por Gonçalves Dias, mas uma versão fictícia, atribuída, no poema de Amália, ao autor de *Marília de Dirceu*.

⁸ Cf. LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

⁹ Cf. DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Trad. e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968.

Expatriado, contudo, Gonzaga não está em condições de criar – a "lira não pulsa", o autor está "enfermo e velho". Só o que ele pode fazer, à maneira do sujeito lírico que enuncia o poema clássico de Gonçalves Dias, é cotejar o "cá" e o "lá". Seu "aqui" situa-se "tão longe", são "plagas do desterro", de que advêm a nostalgia e a saudade; por isso, ele compara "este céu da zona ingrata", "ao teu céu, meu país abençoado!". As diferenças são notáveis, favorecendo o Brasil, em detrimento da África onde se encontra:

Este inóspito solo, árido, estéril,
Onde a planta vegeta em fraco hastil
Ao riquíssimo solo, em que te estendes
Oh! meu sonho dourado! oh meu Brasil!

Ao poeta compete reconhecer as qualidades que estão fora de seu alcance, acentuando sua solidão e mudez, sintoma da impossibilidade de comunicação e expressão literária. Eis por que a última estrofe precisa introduzir uma terceira pessoa, a única em condições de relatar o fim de Gonzaga, mártir do "amor" e da "liberdade". Na ausência da possibilidade de retorno – expectativa que alimenta, por exemplo, o sujeito lírico da canção de Gonçalves Dias – resta o abandono e a morte no silêncio. As aves, cujo gorjeio se ouve nos versos do escritor maranhense, inspirando-lhe os versos, não acompanham o velho Dirceu, partindo na direção de um mundo de que ele não poderá partilhar.

"Gonzaga na África", enquanto narrativa da diáspora a que um poeta está condenado, levando-o ao desamparo e à incomunicabilidade, alegoriza a condição da autora, como a das mulheres escritoras no Rio Grande do Sul. Amália não se vale da primeira pessoa para falar de si mesma, pois é Gonzaga que ocupa a posição de sujeito lírico, empregando a voz masculina. Assim, procede a uma metamorfose rara na literatura romântica em língua portuguesa: para se referir à sua marginalidade – a de gênero, a de intelectual e artista, e a de membro da sociedade sul-rio-grandense, também esta periférica em relação à política nacional e à constituição do Estado brasileiro – ela se apresenta como um homem, mas um homem que, embora admirado e lembrado por todos, morreu como degredado, longe de seu grande amor e do ideal de liberdade e autonomia pelo qual teria lutado durante o episódio da Inconfidência Mineira.

Pode-se argumentar que Amália apropria-se da imagem mitificada de Gonzaga. Mas essa visão idealizada de um dos possíveis líderes do movimento de emancipação foi forjada durante o século XIX, sobretudo durante o Romantismo. A popularidade de seu

livro remonta aos começos do século, pois, conforme documenta Alfredo do Vale Cabral, desde 1792, ano da publicação, em Lisboa, da primeira parte, *Marília de Dirceu* passou por inúmeras edições, em Portugal e no Brasil, tendo sido uma das primeiras obras patrocinadas pela Imprensa Régia, em 1811.¹⁰ Mas a transformação de Gonzaga em herói romântico ocorreu durante o Segundo Reinado, sendo exemplar da narrativa de sua trajetória na África a versão de João Manuel Pereira da Silva, apresentada no *Plutarco brasileiro*, de 1847 (que, em 1858, foi relançado com o título de *Os varões ilustres do Brasil durante os tempos coloniais*).

Na década de 70, a revisão do episódio ocorrido em Vila Rica em 1789, conhecido depois como a Inconfidência, estava na ordem do dia: Castro Alves estrear o drama protagonizado por Gonzaga em 1868, e Joaquim Norberto pesquisava a *História da conjuração mineira*, divulgada em 1873. Amália, elegendo o poeta para herói de seu poema e alegoria destinada a representar sua condição, tão marginal quanto inalterável, escolhia um assunto pertinente e atual, adaptando-o aos interesses de sua temática e às suas necessidades de representação.

"O canto da selvagem" constitui outro momento em que as apropriações românticas oportunizam à autora dar vazão ao melhor de sua veia poética.

A dívida para com o Indianismo manifesta-se desde o título, repetindo-se na escolha do vocabulário e nas alusões diretas aos romances de José de Alencar. Acorrem ao poema a fauna – representada pela "juriti" e o "sabiá" – e a flora – a "carnaúba" – típicas do jargão indianista, completado pela invocação de divindades canônicas (Tupã) e descrição do cenário natural, povoado de quatis, beija-flores, gaturamos e pombas, e rodeado de urumbebas, laranjeiras, sapucaias e jurujubas.

Amália Figueiroa parece não buscar a originalidade, não apenas por repetir chavões retirados dos poemas de Gonçalves Dias, mas também por comparar os protagonistas do poema a personagens extraídas de Alencar: o "selvagem" que provocou seu amor é "formoso" como Peri, enquanto que o sujeito lírico, a moça apaixonada, passa a "vida saudosa" como Iracema. A situação em que a virgem contempla o guerreiro reproduz a cena de sedução narrada no romance de Alencar, pois o rapaz dorme, sem saber que, involuntariamente, atrai a jovem; esta, da sua parte, apresenta-se como mulher proibida, espécie de sacerdotiza – "caci" deve ser uma ver-

¹⁰ Cf. CABRAL, Alfredo do Vale. *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

são "tupinizada" de "caciz", vocábulo que denota um religioso cristão ou muçulmano na Índia –, vestal a quem, como ocorre à personagem de Alencar, estão vetadas relações matrimoniais.

Mesmo o teor confessional, em primeira pessoa, é importado da poesia indianista, pois o leitor de Gonçalves Dias reconhecerá, na fala da saudosa selvagem, o lamento de "Marabá", um dos poemas mais conhecidos daquele escritor.

A autora gaúcha está seguindo a cartilha indianista e confessando sua aprovação da estética romântica. Os critérios de cor local estão todos presentes, embora a combinação deles confira artificialidade aos versos, como se se tratasse de uma composição a que tivessem de comparecer a natureza e o homem primitivo – o "bom selvagem" delineado por Rousseu e seguidores – em seu legítimo habitat. Tanto esforço por buscar autenticidade torna poético o efeito final, não porque Amália tenha importado um conhecimento extraído de suas leituras, e sim por ter tentado empregar tudo o que sabia num único texto.

Não espanta que, em sua manifestação, Apolinário Porto Alegre tenha acusado o cenário de pertencer ao ambiente próprio às províncias do Norte. Na mesma época, Apolinário – cuja liderança sobre o grupo de intelectuais que fundou, e mantinha, a Sociedade Partenon Literário e tentaria alimentar a vida cultural na Porto Alegre dos anos 70 do século XIX era já evidente – preparava um ensaio sobre Alencar e lutava com problemas similares àqueles vivenciados por Amália: redigia *O vaqueano*, novela ambientada no Sul, mas de temática romântica, deparando-se, ele também, com a necessidade de adaptar a poética do romance alencariano às exigências de sua narrativa.

Produzir um texto revelador de autenticidade e, simultaneamente, filiado ao Romantismo era a tarefa da geração a que Amália e Apolinário pertenciam. Frutos do mesmo processo e tendo, ambos, quase a mesma idade (Apolinário nascera em 1844, Amália em 1845), desejariam expressar em cor local a afinidade de sua obra com que se fazia na Corte, sem perceber, talvez, que a tarefa era impossível: a cor local rejeitava o se passava fora dali, a não que, como fizera Gonçalves Dias na "Canção do exílio", se tematizasse as diferenças entre o "cá" e o "lá". O maranhense, contudo, invertera os pólos, pois o "lá", distante e desejado, é o local e o nacional, enquanto que o "cá", de onde fala, é o do cosmopolita, colonizador e dominante, de que ele quer se liberar. Por sua vez, nossos poetas tinham de sublinhar o "aqui", enquanto que o Romantismo, com suas vertentes nativistas, estava "lá", vale dizer, mais adiante e longínquo do ponto de vista geográfico.

Amália, nesse poema, não coloca a diferença em termos espaciais, recurso de que se valera em "Gonzaga na África", acompanhando a opção de Gonçalves Dias, que colocara o sujeito da enunciação do lado de fora, a Europa, no seu caso. Opta por estabelecer uma separação que se revela no tempo, pois começa o poema recordando o que se passava enquanto contemplava o "selvagem formoso", motivo da paixão. A esse evento pretérito, opõe-se a situação no presente, o "agora" em que ela, afinada ao sentimento percebido na natureza, experimenta o sofrimento, exposto nos dois últimos versos:

Minh'alma responde à orquestra
Nos seus trenos de agonias.

A questão temporal, contudo, não se esgota aí, apresentando ainda algumas peculiaridades, decorrentes do fato de o advérbio "outrora" – sintoma do tempo decorrido – acompanhar duas outras personagens do poema: Peri, que, "outrora", foi "um selvagem formoso"; e Iracema, que, "outrora", passou a vida saudosa, como faz, hoje, o sujeito lírico, responsável pela enunciação dos versos.

Os paradigmas escolhidos por Amália nesse poema estão tão distantes no tempo – e, portanto, fora de seu alcance – como o selvagem que suscita a declaração amorosa da jovem abandonada. Estabelece-se, pois, uma dupla clivagem: entre os dois seres entre os quais poderia ter-se estabelecido uma paixão, não tivesse ele desaparecido, provavelmente por morte; e entre o sujeito que enuncia o poema e os modelos literários em que se inspira, colocados, também eles, na condição de ideais distantes e inacessíveis.

Amália, também aqui, alegoriza sua própria circunstância, antropomorfizada na figura da moça selvagem que chora uma ausência, jamais satisfeita. Outra vez ela opta pela figura marginal, nesse poema ainda mais periférica: não apenas porque a voz emana de uma mulher saudosa, mas também porque quem a expressa é uma indígena, vale dizer, o outro da civilização branca dominante. A escritora assume a posição da criatura menos promissora, porque duplamente vencida por forças mais poderosas, fadada, pois, à sujeição permanente.

Como exemplificam os dois poemas, Amália Figueiroa, em *Crepúsculos*, foi capaz de manifestar, desde seu lugar de mulher e escritora, a condição do intelectual sul-rio-grandense, no momento em que a literatura local se organizava enquanto sistema complexo, caracterizado por um projeto estético e o desejo de interagir com o público contemporâneo.¹¹ Se nem todos os poemas dão margem à

exposição de um temática pessoal, em que, concomitantemente, se alegorizam questões sociais e problemas de ordem ideológica, importa que, em determinados momentos, ela foi capaz de extravasar um sentimento que, por certo, os conterrâneos compartilhavam.

Amália Figueiroa não parou de escrever após publicar seu único livro, e a *Revista Mensal do Partenon Literário*, bem como a imprensa da época documentam sua permanente atividade artística.¹² Supõe-se, portanto, que o livro, *Crepúsculos*, obteve alguma repercussão, motivando-a a continuar atuando.

Esgotado o Romantismo, contudo, e desaparecida a escritora, seu livro ficou esquecido, lembrado eventualmente por historiadores da nossa literatura. Tendo participado do mais importante ciclo intelectual do Rio Grande do Sul no século XIX, a reedição de *Crepúsculos* fazia-se necessária. De um lado, porque corresponde a um dos tantos marcos da trajetória de nossos artistas nos anos 70, época em que cresce a importância e o peso da Província no cenário nacional, responsável doravante pela exportação de intelectuais e políticos (Múcio Teixeira e Pardal Mallet, entre os primeiros; Assis Brasil, Júlio de Castilhos e Pinheiro Machado, entre os segundos) que vieram a se destacar na passagem da Monarquia à República e nas décadas subsequentes.

De outro lado, porque reeditar e reler Amália Figueiroa corresponde ao exercício de uma política cultural e literária, segundo a qual o valor da produção de um autor não se mede pelo que de novo foi ele capaz de introduzir no sistema da literatura e das artes. Amália Figueiroa e tantas outras, como as demais escritoras citadas no início, dificilmente sair-se-iam bem nesse quesito; nem por isso, porém, desaparece seu valor, porque em seus textos se revelam as práticas e os problemas de um tempo. Que talvez ela nem percebesse que os traduzia.

Ela o fez, entretanto. E registrou-os por meio desses instrumentos poderosos, a escrita e a imprensa. Talvez por essa razão homenageie, um tanto ingenuamente, sua professora, D. Joaquina Cotta, em poema que tem o nome da mestra. Os versos que encerram "Outra", conjunto de quatro quartetos dedicados à mesma pessoa, reforçam a idéia de que o conhecimento leva o indivíduo "à luz da razão". Porque a jovem escritora, guiada por quem a instruiu, acreditou nas "luzes das letras", entendemos hoje o que se passou naquele tempo, rompendo, graças ao poder da poesia, a distância que separa o "outrora" do "agora".

¹¹ Cf. VILLAS-BÓAS, Pedro. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*. Autores. Porto Alegre: A Nação; Instituto Estadual do Livro, 1974. p. 193. V. também SCHMIDT, Rita T. "Amália dos Passos Figueiroa". In: MUZART, Zahidé L. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p. 424-429.