

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DELFINA BENIGNA DA CUNHA:
Recuperação crítica, obra poética e fixação de texto**

Volume I

Suzete Maria Santin

Prof^a. Dr. Maria Eunice Moreira
Orientadora

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor em Letras, na área
de concentração de Teoria da Literatura.

Data da defesa: dezembro de 2011

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

PORTO ALEGRE
2011

Pelas ausências, pela distância, pela paciência, pelo amor e compreensão, é justíssimo que dedique esta tese,

Aos meus filhos Ana Carolina, Suzely, Fabrício e Maurício, LUZES da minha vida;

a meu esposo Osvaldo, amor e paciência;

à minha adorável mãe, Nair, que soube, em todos os momentos, dedicar-me palavras de conforto e ânimo, como somente uma mãe faria. Obrigada, mãe, pelo carinho, pela amizade e, sobretudo, por ter sido a mãe guerreira que me ensinou a lutar pelos meus objetivos. Lembrei de ti em cada momento decisivo deste trabalho;

se estivesse entre nós, especial seria o agradecimento ao meu querido pai, Waldemiro. Toda a alegria que herdei de ti ajudam-me a tornar meu fardo mais leve. Onde estiveres, obrigada, pai.

aos meus irmãos, Paulo Roberto, João Carlos, Mauro José, Marcos Antônio e, em especial à minha querida irmã, Ivone, pelo carinho e apoio;

à minha tia, Tânia (*in memoriam*) amiga, irmã. Sei que onde quer que estiveres, estarás torcendo por mim;

à amiga Rosa Maria que, além de sua amizade, auxiliou-me em vários momentos e foi companheira, acima de tudo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos parcial, fundamental para a realização desta tese;

aos professores Antônio Hohlfeldt, Maria Eunice Moreira, Maria Luíza Ritzel Remédios e Vera Teixeira de Aguiar, pelos conhecimentos compartilhados;

à professora Ana Maria Lisboa de Mello, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da PUCRS, pela sensibilidade e apoio;

à Mara e Isabel, secretárias do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela paciência e atenção durante esses quatro anos;

aos funcionários da Biblioteca Central Irmão José Otão, da PUCRS, pela atenção e maravilhoso atendimento;

aos colegas do Doutorado, pelo convívio saudável e amigável;

à Banca Examinadora - Charles Kiefer (PUCRS), Eliane Terezinha do Amaral Campelo (UCPEL), Regina Kohlrausch (PUCRS) e Tania Regina de Oliveira Ramos (UFSC) - um agradecimento especial pela leitura atenta que todos fizeram do meu trabalho e pela competente arguição e valiosa contribuição.

à direção das escolas Sete de Setembro e Centro de Ensino Médio Pastor Dohms, pela compreensão e apoio.

à FUNDASUL, pelo apoio e compreensão nesses últimos meses;

aos meus alunos que souberam compreender minhas necessidades de afastamento.

Um agradecimento especial à minha querida mestra, professora Maria Eunice Moreira, não somente pela incansável e pacienciosa orientação, mas pela compreensão e sensibilidade neste que foi um momento muito difícil da minha caminhada. **Obrigada, Professora.**

RESUMO

Esta tese propõe uma releitura da obra de Delfina Benigna da Cunha, poeta sul-riograndense, visando a uma abordagem com base na concepção de poesia lírica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel e de estilo, de Michael Riffaterre. A recuperação da fortuna crítica sobre a obra de Delfina, com base nas histórias da literatura brasileira, publicadas nos séculos XIX e XX, permite reconhecer que a história da literatura dirige à obra da poeta cega, de São José do Norte, um olhar unilateral, restringindo-se quase que exclusivamente ao aspecto sentimentalista sofredor, queixoso e triste de sua obra, como consequência de uma vida marcada por privações em função de sua condição de deficiente visual. As avaliações genéricas sugerem que todos os temas giram em torno desse sofrimento. Esta tese define o amor como o tema central da produção poética de Delfina. Esse tema se manifesta singularmente como a presentificação do Amor primordial, força fundamental do mundo, sua coesão interna que gera a vida e lhe dá motivação e razões para vivê-la. Delfina enfatiza o amor em uma combinação tensa com a poesia da existência, oriunda da pluralidade sentimental que transita entre os diferentes aspectos de sua relação com o mundo: família, pátria, amizade, compaixão, ideologia, valores, gratidão, paixão, entre as muitas motivações que compõem o tema. Ao desenvolvimento desse tema, seguem os Anexos que contemplam a obra completa da poetisa, composta pelos seguintes títulos: *Poesias oferecidas às senhoras riograndenses* e *Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva*.

Palavras-chave: Delfina Benigna da Cunha, poesia de mulheres, poetas sul-riograndense, escritoras do século XIX.

ABSTRACT

This thesis proposes a rereading of the South Brazilian poet Delfina Benigna da Cunha's work, aiming an approach based on Georg Wilhelm Friedrich Hegel's lyric poetry conception, and on Michael Riffaterre's style conception. The critic fortune recovering about Delfina's work, based on the Brazilian literature histories published in the XIX and XX centuries, allows us to recognize that the literature history takes a unilateral look at the work of the blind poet from São José do Norte, restricting itself almost exclusively to the suffering sentimentalist, complaining and sad aspect of her work, as a consequence of a lifetime marked by privations due to her visual disability. The general evaluations suggest that all the themes surround this suffering. This thesis defines love as the core theme of Delfina's poetry production. This theme singularly manifests itself as the presentation of the Primordial Love, the world's fundamental strength, its internal cohesion that generates life, and gives motivation and reasons to live it. Delfina emphasizes love in a tense combination with the existence poetry, originated from the sentimental plurality, which transits among the different aspects of her relationship with the world: family, country, friendship, compassion, ideology, values, gratitude, and passion, among the many motivations that compose the theme. Herein, to the development of this theme, are the Annexes that contemplate the poet's whole work, composed by the following titles: *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*) and *Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva*.

Key-words: Delfina Benigna da Cunha, women poetry, sul-rio-grandense poets, writers of the XIX century.

SUMÁRIO

Volume I

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	O CAMINHO DA CRÍTICA.....	20
2.1	No Brasil.....	20
2.2	No Rio Grande do Sul.....	40
3	A POETA: ENTRE O ÁRCADISMO E O ROMANTISMO	71
3.1	A poeta árcade.....	71
3.2	A poeta romântica.....	92
4	A TEORIA: ENTRE HEGEL E RIFFATERRE.....	116
4.1	Hegel e a concepção lírica de poesia.....	118
4.2	Riffaterre e a concepção de estilo poético.....	125
5	A POESIA DE DELFINA: ENTRE O AMOR E A DOR	132
5.1	O amor.....	136
5.2	A dor.....	163
6	CONCLUSÃO.....	184
7	REFERÊNCIAS.....	199
	<i>Curriculum vitae</i>	208

Volume II

8	ANEXOS.....	3
8.1	Os livros.....	3
8.1.1	Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses.....	
8.1.2	Coleção de Várias poesias oferecidas à Imperatriz viúva.....	74
8.2	Tributo de gratidão.....	145
8.3	Relação dos festejos, que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do Sul, em demonstração de seu júbilo pelo reestabelecimento da paz, e da liberdade na sua pátria.	147
8.4	Correspondência enviada por Delfina Benigna da Cunha ao jornal <i>Diário do Rio Grande</i>, publicada no dia 11 de maio de 1849.....	161
8.5	Manuscritos de Delfina Benigna da Cunha.....	166
8.5.1	Eu no universo sempre.....	166
8.5.2	Madrigal.....	168

1 INTRODUÇÃO

Delfina Benigna da Cunha, nascida em 17 de junho de 1791¹, na estância do Pontal, em São José do Norte, município sul-rio-grandense, localizado no extremo Sul do Brasil, viveu no Pampa até os seus 44 anos, quando partiu para o Rio de Janeiro, em 1835, onde faleceu aos 65 anos de idade, em 16 de abril de 1857.

As alcunhas, “a ceguinha”, “a cega”, “a poeta cega” devem-se a uma deficiência adquirida aos 20 meses de idade, em decorrência da varíola. Poeta lírica, exerceu papel fundamental no momento fundacional da literatura brasileira, embora as histórias da literatura lhe tenham concedido, nesses quase dois séculos, uma posição periférica.

De sua formação escolar pouco se tem notícias, a não ser pelas repetidas alusões, nas bibliografias já conhecidas. A poeta recebeu, desde a infância, uma sólida educação, enraizada na cultura clássica e portuguesa, que tornou possível sua formação intelectual. Aos doze anos, já estaria alfabetizada e escrevendo poemas, como “Colcheia”.

Com a morte de seu pai, em 30 de agosto de 1825, Delfina perdeu não somente o apoio e a proteção, mas o amparo financeiro. Foi, contudo, através de um soneto apelativo ao Imperador D. Pedro I, que conseguiu obter uma pensão vitalícia, em reconhecimento aos serviços militares prestados por seu pai, garantindo, assim, sua sobrevivência.

Em 1834, com a chegada das impressoras na Província de São Pedro, Delfina deu o passo inaugural e, nesse mesmo ano, publicou o primeiro livro de poesias que seria também o primeiro livro de poesias impresso no Rio Grande do Sul: *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, pela Tipografia Fonseca & Cia., de Porto Alegre.

¹ As referências bibliográficas encontram-se na seção Referências desta tese.

Em 1835, quando irrompeu a Revolução Farroupilha, Delfina foi obrigada, por questões político-ideológicas², a deixar a Província, partindo para o Rio de Janeiro, onde viveu um período intenso de produção e exposição em saraus, e eventos realizados em seu benefício.

Em 1838, reeditou a obra *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, no Rio de Janeiro, pela Tipografia Austral. Em 1846, veio a público a sua última obra de poesia, *Coleção de várias poesias dedicadas à Imperatriz Viúva*, publicada pela tipografia Universal de Laemmert, no Rio de Janeiro. Em 1857, faleceu no Rio de Janeiro, deixando uma obra que, incompreendida pela história da literatura, necessita ser revisada.

A necessidade de se falar da situação das mulheres do século XIX como escritoras, bem como da dimensão assumida pelas suas obras, tem origem, justamente na ausência ou na pouca significância dada por essas produções pelo cânone literário brasileiro, apesar de muitas terem feito circular seus textos em periódicos e livros, através do quais abriram espaços para falar de si e para si, inserindo assuntos e olhares femininos na literatura, contrariando o pensamento e as exigências da sociedade sobre elas. O mutismo cultural feminino, nos séculos anteriores ao XX, está diretamente relacionado aos modelos fundacionais da história da literatura de continuidade genealógica.

Para o entendimento do processo histórico de supervalorização do discurso masculino através da sua produção, em todos os sentidos, é preciso levar em conta os conceitos vigentes. A sociedade tradicional europeia do século XIX exerceu forte influência sobre as nações em formação. A ideia de estrutura social, corrente na época, delimitava os espaços masculinos e os femininos, acentuando as tarefas e as representações ligadas a cada sexo. Isso justifica o fato de as histórias, geralmente, terem sido escritas no masculino. De acordo com Michele Perrot, as histórias têm valor excludente porque, “econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou “mental” ela fala do

² De acordo com Mary Del Priori, em *Lugar de mulher é na política*, nessa mesma época, Ana de Barandas se opôs à Revolução Farroupilha. Advogando em favor da participação das mulheres na luta política, colocava-se contra a separação da Província do Rio Grande do Sul. E não o fazia só: Delfina Benigna da Cunha e Maria Josefa Barreto usaram versos, redondilhas e panfletos para acusar de anarquistas os partidários da separação. Atacadas pelo sexo oposto por seu envolvimento em ações políticas, eram defendidas por Ana de Barandas: “Tendo nós os mesmos atributos (...) por que autoridade não haveis de querer que nós outras não façamos uso desse admirável presente que recebemos do Criador?!”

homem (...)"³. Todo o silêncio sobre as mulheres e das mulheres é resultante dessa concepção de papéis que exclui a mulher das esferas políticas. É o espaço público, o das grandes ações e das grandes decisões, o local privilegiado do poder.

Essas concepções influenciam, igualmente, a historiografia de modo geral. Tanto na história como nas histórias da literatura, escritas e ensinadas até então, observa-se a descrição genealógica das sociedades patriarcais: no caso da história, a sucessão de heróis, feitos e feitos nacionais, e, no caso da literatura, a sucessão de escritores representativos de cada época. “em ambos os casos as mulheres(...) foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais”⁴. Essas genealogias desqualificam, segundo Lemaire, como marginais ou inimigos aqueles que, em função de suas ideias, raça, sexo ou nacionalidade, não se adequam ao sistema construído.

A tendência de uma história da literatura baseada em uma definição monolítica de autoria e de escrita ajuda a perpetuar o mito de que o homem é o criador da literatura. As novas perspectivas abertas para a escrita da história têm demonstrado que existem, subjacentes à história oficial, muitas histórias, outras e reais, traçadas em caminhos ainda dispersos, que precisam ser reencontrados, nacional, regional ou localmente. Dentre elas está a história de participação de mulher na formação da literatura. Isso torna-se motivo para um estudo dedicado a identificar e construir o traço da influência feminina na formação cultural do Rio Grande do Sul, através da produção escrita da poeta cega Delfina Benigna da Cunha.

Esta tese funda-se na ideia de que a história não pode ser uma imagem acabada, mas, “um processo interpretativo de verdades fragmentadas, cumulativas, parciais, não absolutas”⁵. Nesse sentido, a reivindicação constante sobre a revisão do cânone literário tem conduzido estudiosos e historiadores à necessidade de verificar o que as produções esquecidas podem acrescentar ao nosso entendimento do passado. A visada sobre os momentos fundadores da literatura é a de vislumbrá-los mais como um espaço de abrigar diferentes posições, ideias e gêneros do que

³ PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p.185.

⁴ LEMAIRE, Rita. *Repensando a história literária*. In.:HOLANDA. Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*.Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.58.

⁵ SCHAFF, Adam. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.276-277.

como um bloco homogêneo. No caso específico da poeta Delfina Benigna da Cunha, reivindicam-se novas leituras, que também não pretendem ser definitivas, mas úteis para o reconhecimento das realizações específicas da mulher como autora, como produtora e esclarecedora de sua existência em face da história.

O resgate da memória cultural possibilita o reforço e a reconfiguração do passado enquanto espaço de produções culturais diferenciadas, espaço enraizador das consciências e das práticas sociais; espaço onde se fundamentam as alternativas de ação do presente. Ainda que as manifestações culturais que articulam a vida social sejam variadas, não se pode negar que, em nossa sociedade, a cultura letrada ocupa um lugar central, constituindo-se em espaço privilegiado da produção e propagação de sentidos, práticas e valores sociais, de articulação do imaginário.

Embora a literatura sulina não tenha acompanhado o início daquela que se consolidou como a literatura nacional no século XIX, pelo seu tardio aparecimento, mesmo assim acompanhou a evolução estética dos movimentos nacionais. Quando os primeiros movimentos literários surgem no Rio Grande do Sul, o Romantismo já havia atingido o seu desenvolvimento pleno no Brasil e a literatura sul-rio-grandense peculiarizou-se diante dos demais Estados brasileiros pelo aspectos que a compõem, fortemente condicionados ao espaço sulino.

A escolha do assunto balizador deste trabalho deve-se ao fato de serem, também, as mulheres responsáveis pela constituição do sistema literário brasileiro e agruparem em suas manifestações diversos textos que possibilitam o estudo da constituição e da atuação das intelectuais do passado no contexto sócio-cultural da nação. Delfina Benigna da Cunha exerce papel fundamental nesse sentido. Primeiro, por ter inaugurado o prelo gaúcho com a publicação de sua obra *Poesias oferecidas às senhoras sul-rio-grandenses*, participando da constituição do sistema literário da Província e, segundo, por representar, igualmente, o início das conquistas femininas no espaço cultural brasileiro. Outro motivo especialmente importante é o de sua obra ter ganho prestígio, mesmo que singular, no incipiente cânone literário brasileiro do século XIX.

Apesar disso, recai sobre sua produção literária, um grande silêncio ao longo do século XX. Apesar dos esforços de resgate de sua obra por pesquisadores como Guilhermino Cesar, Donald Schüller, Rita Terezinha Schmidt e Carlos Alexandre

Baumgarten, há ainda que se buscar uma nova perspectiva de leitura, que seja capaz de divisar, novamente, o seu caráter artístico diante das avaliações estético-valorativas que ressaltam o envelhecimento dos temas e da linguagem literária de Delfina.

Para objetivar este estudo, pretende-se direcionar a um conhecimento específico da produção literária da poeta e o lugar a ela reservado nas histórias da literatura brasileira, bem como nas histórias da literatura sulinas. O *corpus* de pesquisa é organizado a partir de obras de importância para o conhecimento do percurso literário da poeta cega de São José do Norte. Bibliografias, dicionários, antologias e bosquejos, além das histórias das literaturas brasileira e sul-riograndense contêm a fortuna crítica da escritora, desde o século XIX.

Toma-se como ponto de partida a seleção realizada por Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira em *O berço do cânone*(1998)⁶. Trata-se de um resgate dos textos fundamentais da história da literatura brasileira e o seu projeto de fundação no século XIX, que abrange o período de 1826 a 1864.

A busca biobibliográfica inicia pelos dicionários e antologias: *A mulher riograndense(sic)*: I série de escritoras mortas, de Andradina de Oliveira (1907); *Dicionário bibliográfico brasileiro* (1893); de Sacramento Blake; *Mulheres ilustres do Brasil* (1899), de Ignez Sabino; *Letras rio-grandenses*, compilação das professoras Guilhermina Krug e Nelly Resende Carvalho (1935); de *Coletânea de poetas sul-riograndenses* (1952), de Antonio Carlos Machado; *Vozes femininas da poesia brasileira* (1959), de Domingos Carvalho da Silva; *Pequeno dicionário da literatura brasileira* (1967), de José Paulo Paes e Massaud Moisés; *Dicionário mundial de mulheres notáveis* (1967), de Américo Lopes de Oliveira e Mario Gonçalves Viana; *Dicionário brasileiro ilustrado* (1969), de Raimundo de Menezes; *Construtores do Brasil* (1969), de Walter Spalding; *Gonzaga e outros poetas* (1970), de Domingos Carvalho da Silva; *Notas de bibliografia sul-riograndense: autores*, de Pedro Villas-Bôas(1974); *Escritores do Rio Grande do Sul*, de Ari Martins (1978); de *Mulheres ilustres do Brasil*, de D. Ignez Sabino, edição fac-similar (1996); do *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*, organizado por Regina Zilberman, Maria Eunice Moreira e Luiz Antonio de Assis Brasil (1999); do *Dicionário crítico de*

⁶ ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

escritoras brasileiras: 1711-2001, de Nelly Novaes Coelho (2002); do *Dicionário de mulheres*, de Hilda Agnes Hübner Flores (1999).

As histórias da literatura consideradas para a pesquisa, incluindo as antologias poéticas do século XIX e os textos de fundação da história da literatura, são, primeiramente, as nacionais: *Parnaso brasileiro*, de Cônego Januário da Cunha Barbosa(1831); *Modulações poéticas* (1841), de Joaquim Norberto de Sousa Silva; *Parnaso brasileiro* (1843-1848), de João Manuel Pereira da Silva; *Mosaico poético* (1844), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva e Emílio Adet; *Florilégio da poesia brasileira* (1850), de Francisco Adolfo de Varnhagen; *Harmonias brasileiras* (1859), Antônio Joaquim de Macedo Soares; *Lírica nacional* (1862), de Quintino Bocaiúva; *Brasileiras célebres* (1862), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva; *Meandro poético* (1864), de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro; *Mozaico(sic) brasileiro* ou coleção de ditos, respostas, pensamentos, epigramas, poesias, anedotas, curiosidades e fatos históricos brasileiros célebres(1869), de Manuel Duarte Moreira de Azevedo; *Florilégio da infância* (1874),de João da Fonseca Jordão Rodrigues; *Efemérides brasileiras*(1892), de José Maria da Silva Paranhos; *História da literatura brasileira- Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero; *História da literatura brasileira* (1912), de José Veríssimo; *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho; *História da literatura brasileira* (1930), de Artur Mota; *Evolução da poesia brasileira* (1932), de Agripino Grieco; *História da literatura brasileira* (1938), de Nelson Werneck Sodré; *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1940); de Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira* (1957), de Manuel Bandeira; *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1951), de Otto Maria Carpeaux; *História da literatura brasileira(os séculos XVI-XX)* (1954), de Antônio Soares Amora; *Introdução à literatura brasileira* (1956), de Alceu Amoroso Lima; *A literatura no Brasil* (1955 - 1959) de Afrânio Coutinho; *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), de Antonio Candido; *Poesia do Brasil* (1963), de Manuel Bandeira; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi; *Do Barroco ao Modernismo*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979); *A literatura brasileira: origens e unidade* (1999), de José Aderaldo Castello e *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar (2007). Acrescenta-se ainda a *História da literatura brasileira* (1972), da escritora italiana Luciana Stegnano Picchio.

O segundo momento da pesquisa restringe-se às histórias da literatura sul-riograndense: *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1924), de João Pinto da Silva; *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1956), de Guilhermino César; *Poesia no Rio Grande do Sul* (1987), de Donald Schüler; *A literatura no Rio Grande do Sul, aspectos temáticos e estéticos* (1985), de Luiz Marobin; *Roteiro e uma literatura singular*(1992); *A literatura no Rio Grande do Sul* (1992), e *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*(1985), de Regina Zilberman, e *Literatura gaúcha:história, formação e atualidade* (2004), de Luis Augusto Fischer. Acrescenta-se a essa lista o ensaio “Os gaúchos” (1920), de Múcio Teixeira, pelo seu sentido histórico e pelo caráter particular das informações, necessárias a esta construção, considerando que a historiografia da literatura do Rio Grande do Sul é, ainda, deficiente.

Pesquisas em jornais literários e revistas literárias do século XIX, além da transcrição dos dois livros impressos da autora, são realizadas com o objetivo de recolher os textos produzidos nas páginas desses suportes literários. Para se chegar ao resultado pretendido, percorreram-se bibliotecas municipais de importância histórica como as bibliotecas municipais de Rio Grande e de Pelotas e o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, além da coleção pessoal Julio Petersen, pertencente ao acervo do DELFOS – Espaço de Documentação Histórica e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul e os serviços On-line da Fundação Biblioteca Nacional, do Rio de Janeiro.

A história da literatura dirige à obra de Delfina Benigna da Cunha um olhar unilateral, restringindo-se quase que exclusivamente ao aspecto sentimentalista sofredor, queixoso e triste de sua obra, como consequência de uma vida marcada por privações em função de sua condição de deficiente visual. O fato de a escritora depender do amparo financeiro do Imperador e, na falta desse, da sociedade, a que chamou de “congresso benfazejo”, é também evidenciado pela historiografia literária, além de sua posição política favorável à monarquia. As avaliações são sempre genéricas, como se todos os temas girassem em torno desse sofrimento.

Para a historiografia literária, a literatura do século XIX é uma expressão de influências portuguesas e, devido às semelhanças, enaltecia-se a literatura em formação no Brasil, a partir de coincidências formais e temáticas. A estética, como

pressuposto para a análise da obra literária, considera que a produção da Colônia deveria resultar de uma visão própria da realidade, valorizando o esforço pelo desenvolvimento. Apoiando-se nas ideias positivistas, a história da literatura assume caráter científico com vistas à reconstrução do desenvolvimento cultural brasileiro.

Segundo Antonio Candido⁷, as tradicionais histórias e a crítica da literatura procuravam mostrar o valor e o significado de uma obra a partir de sua relação com aspectos da realidade que constituíam o que ela tinha de essencial. Para Candido, o estudo dessa relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século XX chegou a ser vista como chave para compreendê-la, foi rebaixada como falha de visão, “e talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos. Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem”⁸.

Outras concepções interpretativas, ainda, veem a matéria de uma obra como secundária. Nesse caso, sua importância, segundo o crítico, “deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.”⁹ A integridade da obra para Candido, depende da associação dessas visões, “só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”¹⁰. Ambos os pontos de vista, tanto o que explicava a obra pelos fatores externos, quanto o que concebe a estrutura do texto como virtualmente independente, “se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.”¹¹ De acordo com Candido, esses aspectos passam a fazer parte da estrutura:

quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (...); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do

⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p. 13.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p. 13.

⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p. 13.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p. 13.

¹¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p. 13.

que há de essencial na obra enquanto obra de arte (...)¹²

A necessidade de analisar intimamente a obra faz parte da concepção contemporânea de valor estético que vê os fatores sociais e psíquicos “como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isso permite alinhá-los entre os fatores estéticos.”¹³ A análise crítica, de fato, segundo o estudioso, pretende ir mais fundo, é basicamente a “procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel”¹⁴.

A leitura da poesia de Delfina encaminha-a para uma abordagem diferente das até então previstas pelas histórias da literatura. A análise estratificada da sua produção sugere que o tema poético principal de sua obra é o Amor. Esse tema se manifesta singularmente como a presentificação do Amor primordial, força fundamental do mundo, sua coesão interna, que gera a vida e lhe dá motivação e razões para vivê-la. Delfina enfatiza o mito do Amor em uma combinação tensa com a poesia da existência, oriunda da pluralidade sentimental que transita entre as diferentes aspectos de sua relação com o mundo: família, pátria, amizade, compaixão, ideologia, valores, gratidão, paixão, entre as muitas motivações que compõe o tema. A análise dos poemas tem por objetivo revelar a estrutura recorrente na obra da autora, bem como seus aspectos predominantes, para a comprovação dessa hipótese.

Desse modo, apenas as constatações de que a obra de Delfina é, essencialmente lírica, a partir das noções de lírica de Hegel¹⁵, não são suficientes para uma leitura particular da poesia da autora. Por essa razão e com base na ideia de que um texto poético não pode ser lido apenas a partir de seu lirismo, tampouco e, simplesmente, por analogias à realidade do escritor ou pelo emprego utilitário da linguagem poética, busca-se em Michael Riffaterre¹⁶ o apoio teórico para a leitura dos poemas de Delfina.

¹² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p. 14.

¹³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p. 14.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p. 14.

¹⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.

¹⁶ RIFFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Michael Riffaterre é teórico e crítico literário da linha teórica da estilística moderna, analítica¹⁷. Sua proposta volta-se para uma interpretação literária voltada para a materialidade, para o sistema de referência interno da obra. Os pressupostos estilísticos da teoria de Riffaterre representam recursos para a interpretação crítica da obra literária, uma vez que a concebe como uma construção autosuficiente, capaz de controlar a sua própria decodificação. Para Riffaterre o leitor precisa “ver” as marcas produzidas pelo texto e que falam por si, direcionando a interpretação. Nessa interpretação leva-se em conta as características dêiticas da obra, ou seja, os elementos textuais de um texto, ou os dêiticos, que só podem ser entendidos se houver uma explicitação, mesmo dentro da situação de comunicação, deformando a mimese (a realidade). A característica hermenêutica dessa análise indica ao leitor onde encontrar a relação estrutural e como deve interpretá-la, evitando compreensões forçadas e estabelecendo como limite para a pluralidade de interpretações a própria obra.

Para alcançar o objetivo, parte-se, primeiramente, dos conceitos já estabelecidos sobre a obra de Delfina, nas histórias da literatura. Percorrendo o caminho delineado por elas, chega-se à fortuna crítica, capítulo dois da tese. Reúne-se neste tópico, intitulado “O caminho da crítica” o levantamento de informações provenientes das principais obras de cunho histórico-literário, desde os primeiros bosquejos poéticos, escritos no contexto contemporâneo à poeta cega, até as mais recentes histórias da literatura brasileiras e sul-rio-grandenses.

No terceiro capítulo, “Um estilo: entre o arcadismo e o romantismo” busca-se a caracterização do estilo da autora entre as tendências assumidas em sua poesia que oscila entre o Arcadismo e o Romantismo. Neste momento, relacionam-se os conceitos de Antonio Candido sobre as estéticas árcade e romântica com a obra da poeta, no tratamento do amor. Para a demonstração do teor árcade e romântico na obra da poeta, serão analisados alguns poemas, considerando a caracterização de Antonio Candido.

O quarto capítulo, “A teoria: entre Hegel e Riffaterre”, desenvolve as ideias concebidas pelos autores sobre as questões fundamentais que envolvem a leitura e a interpretação da obra delfiniana. Primeiramente, o conceito de lirismo, segundo

¹⁷A estilística analítica moderna é uma combinação de ciência e arte que se preocupa em estudar tanto as particularidades idiomáticas de um autor ou uma época e sua incidência na produção do texto, como as formas particulares de uma obra, seus temas e aqueles que conferem um valor literário à obra.

Hegel, norte para uma leitura estética dos poemas de Delfina Benigna da Cunha, na qual se busca definir as marcas líricas da poeta. O segundo momento do capítulo desenvolve a teoria do estilo de Riffaterre e tem como objetivo embasar a interpretação do estilo poético da poeta em sua unicidade.

No quinto capítulo, intitulado “ A poesia de Delfina” é o momento em que se comprova a hipótese sobre a temática principal da obra de Delfina: a de que o Amor é o tema principal de sua obra. A análise dos poemas objetiva-se a discutir a significação de elementos recorrentes na sua produção, não apenas como recurso alegórico ou temático de sua poesia, mas como elemento constitutivo da linguagem poética que contém simbologias e representações – metáforas - que contribuem para o entendimento de mundo da poeta. O amor é valorizado na construção poética de Delfina a partir da ideia, nele subjacente, de origem, de busca, de compreensão do ser amoroso, do ser apaixonado, do ser fraterno, do ser social, do ser cordial, uma visão do sentimento universal do amor como a mola propulsora do universo e de suas relações.

O sexto e último capítulo, destina-se às conclusões da tese, confirmando que o Amor é o fio condutor da poesia de Delfina, acrescentando-se algumas considerações a mais sobre o lirismo e a temática da poesia delfiniana.

Seguem a conclusão, as referências bibliográficas do material pesquisado e citado na tese e o *Currículo Lattes*.

O volume II contém os anexos da tese. Nele, encontra-se o conjunto de poemas publicados pela poeta e que constituíram dois livros: *Poesias oferecidas às senhoras sul-rio-grandenses* e *Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva*.

Além disso, constam também, nos anexos, o texto *Tributo de gratidão*; o texto de *Relação dos festejos, que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do Sul, em demonstração de seu júbilo pelo reestabelecimento da paz, e da liberdade na sua pátria*; a *Correspondência enviada por Delfina Benigna da Cunha ao jornal Diário do Rio Grande, publicada no dia 11 de maio de 1849* e os *manuscritos de Delfina: Eu no universo e Madrigal*.

As obras de Delfina transcritas em anexo foram atualizadas de acordo com as normas ortográficas vigentes. Manteve-se a pontuação original empregada pela poeta. Todos os textos presentes neste trabalho passaram por uma atualização ortográfica. Houve a preocupação da fidelidade aos textos-fonte. Os critérios

seguidos na atualização dos textos, conferindo uniformidade ao material, corrigindo-se erros tipográficos evidentes; acentuação de acordo com o novo acordo ortográfico, concordância e regência. Corrigiu-se, ainda, as formas de apóstrofo como *d'estas, d'um, n'um, d'outra, d'ele, outr'ora* etc., que ficam sem o sinal: *destas, dum, num, doutra, dele, outrora*; mantêm-se apenas aquelas formas contraídas que, por uma questão de expressividade e pelo fato de que alterações na poesia implicam mudanças na métrica e no ritmo.

Também as interjeições são unificadas para *oh!* Ao invés de *ó!* Ou *ó*, simplesmente; palavras ou trechos grifados em itálico ou negrito: mantêm-se conforme o original.

Salienta-se que as normas da ABNT obedecem às orientações publicadas no site da biblioteca da PUCRS, disponível no endereço eletrônico:

<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>

2 O CAMINHO DA CRÍTICA

2.1 No Brasil

A fortuna crítica sobre a poeta rio-grandense Delfina Benigna da Cunha, apresenta algumas particularidades: conhecida desde suas primeiras publicações, com registros em antologias e estudos de caráter crítico, publicados no Brasil, na primeira metade do século XIX, a autora encontra, nos séculos XX e início do século XXI, uma notável indiferença por parte das histórias da literatura brasileira.

As primeiras referências à poeta cega de São José do Norte dão-se antes mesmo da publicação de seu livro *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses* em 1834. Em 1826, seu nome, juntamente com os de outras três poetisas da então Província de São Pedro, Maria Clemência da Silveira Sampaio, Maria José de Carvalho e Melo, e Ana Raquel da Cunha, irmã de Delfina, é apresentado por Joaquim Caetano da Silva¹⁸ a Ferdinand Denis. Estudante de Medicina na França, Joaquim Caetano, natural de Jaguarão, no Rio Grande do Sul, tem acesso à publicação *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, de Ferdinand Denis, que sinaliza a existência de mulheres escritoras de poesia no Norte e no centro do Brasil. Diante dessa constatação, em longa carta endereçada ao escritor, Joaquim Caetano da Silva adianta-se, apresentando-lhe as poetisas conhecidas por ele, para serem incluídas no compêndio de Denis, no caso de haver uma segunda edição do *Résumé*.

Sobre Delfina, acrescenta, após citar seu nome, que se trata de uma escritora cega de nascença, mas que possui muita leitura e seus versos respiram uma

¹⁸ CESAR, Guilhermino. *Mulheres, o assunto*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 mar. 1973. Caderno de Sábado, p. 3. Artigo reproduzido em: CESAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande*. (Org. Tânia Franco Carvalhal). Porto Alegre: IEL, Editora da Universidade/UFRGS, 1994. p. 91-94.

sensibilidade aguda e dramática¹⁹: *Dona Delfina est aveugle, presque de naissance; mais elle a beaucoup entendu lire; ses vers respirent une sensibilité exquise, digne d'un plus beau théâtre*". Joaquim Caetano²⁰ informa ser possuidor de versos manuscritos das mulheres citadas: *Je possède, en manuscrit, des vers de toutes les quatre*²¹. A partir daí, não demorou muito para que a obra de Delfina figurasse entre os escritos brasileiros, no século XIX.

O Cônego Januário da Cunha Barbosa, no *Parnaso brasileiro* (1831)²², pela primeira vez, oficialmente, apresenta uma seleção de poemas da obra de Delfina: cinco glosas e dezesseis sonetos intitulados "Aos anos do Sr. Antônio José de Araújo, Tenente do imperial corpo de engenheiros", "Em resposta; por Antônio José de Araújo, natural do Rio de Janeiro", "Ao excelentíssimo e reverendíssimo Sr. Bispo Capelão Mor", "Ao fausto natalício de Sua majestade o Imperador", "À chegada de sua majestade fidelíssima Senhora D. Maria da Glória", "À Sua majestade imperial, por ocasião de segunda vez ter chegado ao Rio de Janeiro", "À sua majestade o Imperador, o Senhor Dom Pedro I. Por ocasião da infausta morte de Sua Majestade a Imperatriz", "À Sua Alteza Impérial, Senhor D. Pedro de Alcântara, no dia 2 de dezembro de 1829", "À Sua majestade Imperial, por ocasião de requerer ao mesmo augusto senhor", "À sentidíssima morte de Sua majestade a Imperatriz", "À saída do Brasil de Sua majestade fidelíssima, a Senhora D. Maria da Glória", "Ao mesmo augusto senhor", "A sua majestade o Imperador, como perpétuo defensor do Brasil, no dia 13 de maio de 1828", "Ao mesmo augusto senhor", "Agradecendo ao mesmo augusto senhor o despacho que obtive" e "Soneto".

A apresentação da pequena antologia justifica ao público as razões por que os amadores de poesia devem ler os versos dessa poeta. Primeiramente, pela excelência de suas produções e segundo, pelas circunstâncias da vida da autora

¹⁹ " Dona Delfina é uma poeta cega de nascença, mas possui muita leitura, seus poemas exalam uma sensibilidade requintada, digna de um melhor drama." (Tradução minha).

²⁰ CESAR, Guilhermino. *Carta de Joaquim Caetano da Silva a Ferdinand Denis*. In____. *História literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 123.

²¹ "Eu possuo o manuscrito dos versos de todas as quatro" (Tradução minha).

²² BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1831. v.2. Caderno I.

que trazem à luz “a grandeza e a raridade de seu brilhante gênio”²³. Segundo o Cônego Januário, as ideias de Delfina começaram a brilhar ainda muito cedo, fruto de uma inteligência superior para a sua parca idade, que lhe deu bons ouvidos e boa memória para guardar e memorizar o que ouvia, servindo-lhe de estudo e reflexão; “o fogo de sua imaginação aparecia em muitos improvisos, em que exercia seu estro.”²⁴ Separadamente dos poemas que compõem a antologia, o autor do *Parnaso* destaca a glosa que a menina escreveu com apenas 12 anos de idade:

*A Natureza e Amor
Combatem minha razão.*

Glosa
Até Júpiter, Senhor
De tudo quanto é criado,
Estreitamente é ligado
À Natureza e Amor.

Se este deus, que é superior,
Vive sujeito à paixão:
Como há de o meu coração
Libertar-se deste mal,
Se amor com arma fatal
Combate a minha razão?

Os conhecimentos de Delfina evidenciam-se na sua poesia, “à proporção que se enriquece de novas e mais brilhantes ideias, manifesta-se cativando a estima dos que a ouvem.”²⁵. O Cônego Januário afirma que publicar alguns de seus versos é fazer justiça, trazendo-os à luz pública, em honra das senhoras brasileiras, dos literatos e dos leitores.

Delfina já havia escrito seu primeiro livro, quando, em 1836, na Inglaterra, vem a público *The history of Brazil, from the period of the arrival of the Braganza*

²³ BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1831. v.2. Caderno I. p.25.

²⁴ BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1831. V.2. Caderno I. p.25.

²⁵ BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1831. V.2. Caderno I. p. 26.

*family in 1808, to the abdication of Don Pedro The first in 1831*²⁶, (História do Brasil: desde a chegada da real família de Bragança, em 1808, até a abdicação de D. Pedro I em 1831). Seu autor, John Armitage, faz menção ao soneto “Alas big Queen.” Trata-se de um poema de Delfina, enviado ao *Correio Fluminense*, da cidade do Rio de Janeiro, por motivo da partida de Dona Maria II para a corte de Viena onde receberia proteção de seu avô, em função da crise política que vivia o império brasileiro. O poema é alusivo ao contexto descrito pela crônica historiográfica de Armitage sobre a movimentação da família real. O historiador transcreve a justificativa do *Correio Fluminense* para a publicação do soneto, considerado oportuno tanto pelo digno objeto a que fora dedicado, como para fazer patente o gênio raro de sua autora. A nota dada pelo jornal foi assim descrita pelo historiador:

On occasion of her departure we were favoured with the following sonnet, which we publish alike on account of the worthy object to which it is dedicated, and also from a wish to make known the transcendent genius of the writer:

“ Alas big Queen,”
 Para sempre, ai de nós! Rainha augusta,
 Deixas os pátrios lares tão queridos,
 E a glória que vais dar a povos fidos,
 Aos fidos brasileiros quanto custa!

Do mar, do vento a ira nos assusta,
 Mas já por ti não somos atendidos,
 Soam daqui dali tristes gemidos,
 Nossa dor e saudade ah! Quanto é justa!

O pátrio Rio que vaidoso ondeava
 Ufano com teus dons, queixoso agora
 A margem triste com seu pranto lava.

Do excelso pai o rosto se descora,
 E o Brasil que contente te encarava,
 Triste e saudoso te suspira e chora.²⁷

Em 1841, surge a obra *Modulações poéticas*, precedida de um bosquejo da história da poesia brasileira, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Delfina é

²⁶ ARMITAGE, John. *The history of Brazil, from the period of the arrival of the Braganza family in 1808, to the abdication of Don Pedro The first in 1831*. Londres: Smith, Elder and Co., Cornhil, 1836. p 307.

²⁷ ARMITAGE, John. *The history of Brazil, from the period of the arrival of the Braganza family in 1808, to the abdication of Don Pedro The first in 1831*. Londres: Smith, Elder and Co., Cornhil, 1836. p 307.

novamente citada entre os textos que circulam na imprensa do Rio de Janeiro, sendo relacionada aos nomes da poesia brasileira que se difundem no nascente império, nas ciências, nas artes e nas letras.

Delfina é a única mulher em uma lista de homens cujas poesias, de acordo com o autor, elevaram-se para celebrar os feitos gloriosos dos defensores da Pátria e cantar a independência da nação: “Grandes e de nomes são os poetas que floresceram em anos de tanta glória”²⁸. Autores das diferentes regiões brasileiras dividem espaço com a escritora que representa o Rio Grande do Sul. José Bonifácio, José da Natividade Saldanha, Lucas José e Alvarenga, Luis A. da Silva, João Almeida e Francisco Bernardino Ribeiro preenchem a lista com Delfina. Nessa obra, Joaquim Norberto dá ênfase aos poemas da poeta: “Vinte vezes a lua prateada” e “Em versos tão cadentes, ó leitores”.

A importância de Delfina como parte do grupo literário da época é reafirmada por Joaquim Norberto, quando, juntamente com Emílio Adet, volta a falar sobre a poesia produzida no Brasil, em 1844, em *Mosaico poético: poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas*(1844)²⁹, no qual reúnem um conjunto de autores com produções de períodos diversos. Considerando a originalidade e a nacionalidade da literatura como um produto de espontaneidade popular, encontrados nos trabalhos e pensamentos esparsos e primitivos do povo, o autor colige um acervo de produções com o desejo de que esse se tornasse um arquivo onde pudesse ser guardada parte da glória literária nacional.

Ao descrever o século XIX, refere-se ao aparecimento de “grandes poetas”³⁰, mesmo que ainda embebidos em certo paganismo de influências árcades francesas. É, contudo, no período posterior à proclamação da Independência do Brasil que vasto campo se abriu para a “pátria literatura”³¹, difundindo as ciências, as artes e as letras por todos os ângulos do nascente império e em tempo de entusiasmo a poesia se eleva a cantar a independência da nação. Segundo Joaquim Norberto,

²⁸ SILVA., Joaquim Norberto de Sousa e. *Bosquejo da história da poesia brasileira* In _____. *Modulações poéticas*. Rio de Janeiro: Tip. Francesa. 1841.

²⁹ ADET, Emílio; SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico poético; poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*. Rio de Janeiro: Tipografia de Berthe e Haring, 1844. p.11.

³⁰ ADET, Emílio; SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico poético; poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*. Rio de Janeiro: Tipografia de Berthe e Haring, 1844. p.11.

³¹ ADET, Emílio; SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico poético; poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*. Rio de Janeiro: Tipografia de Berthe e Haring, 1844. p.11.

grandes e de nomes são os poetas que florescem em anos de tanta glória e é nessa situação que novamente a escritora aparece descrita entre o grupo de homens já citados na obra anterior, ao lado da poeta, também sul-rio-grandense, D. Maria Josefa Pereira Pinto. Os poemas referidos por Joaquim Norberto nesta obra são os mesmos descritos em *Modulações poéticas*, “Vinte vezes a lua prateada” e “Em versos tão cadentes, ó leitores”.

Na Europa, Delfina também recebe o reconhecimento de Inocêncio Francisco da Silva, autor do *Dicionário bibliográfico português: estudo aplicável a Portugal e ao Brasil* (1860). No final do tomo cinco, o bibliófilo desculpa-se pelo esquecimento de nomes importantes da literatura, acrescentando às últimas páginas do livro uma lista de dezenas de pessoas, entre as quais figura Delfina Benigna da Cunha.

No ano de 1862, Joaquim Norberto novamente escreve sobre a produção poética brasileira, agora, porém, um compêndio de mulheres poetas de Norte a Sul do Brasil. *Brasileiras célebres* manifesta sua intenção de se opor a uma tradição excludente e totalizadora, trazendo à luz a representação feminina no contexto de formação da identidade nacional. No capítulo “Gênio e glória”, apresenta Delfina, entre outras escritoras, descrevendo os episódios dramáticos de sua vida, oferecendo ao leitor detalhes do seu sofrimento, sem investir em uma apreciação acerca da importância de sua produção literária. Muito mais interessado em apresentar uma cega que escreve e o prestígio alcançado por ela, o autor deixa de fazer uma apreciação estética de sua obra e, sobretudo, de seu pioneirismo como mulher escritora no século XIX.

A ênfase é dada aos detalhes da epidemia que se alastrou pelo Rio Grande do Sul, deixando a criança cega aos vinte meses e os transtornos pelos quais passou em virtude de sua condição; são esses os temas priorizados na construção da biografia da autora. Sempre lamentando a trágica vida de Delfina, Joaquim Norberto vê a escrita como uma forma encontrada por ela para o alívio de seus pesares. Para o historiador, a poesia de Delfina tem uma função catártica, uma vez que os temas são decorrentes de suas próprias vivências. O ato de escrever é uma forma de suavizar o peso de sua existência: “achava na angústia de sua alma uma corda afinada pelas cordas de sua lira, e a melancolia, abraçada com a cruz que lhe oferecia o anjo da resignação, lhe inspirava a poesia que lhe lucravam

a geral simpatia e despertavam a compaixão dos corações generosos”³². A demonstração de sua resignação é dada pelo seguinte fragmento:

Hoje, qual uma tábua no oceano,
Abandonada ao ímpeto das ondas
E perdida p’ra todos – tal me vejo!
Tudo careço, porque a luz é tudo;
Dai-me a luz... dai-me a luz; em vão vos peço.
Pois bem, o braço ao menos, e segura
Meus passos levarei à sepultura.

A poesia de Delfina carrega as dores da existência, pois a alegria da infância com todos os “risos e folguedos”, as brincadeiras e desvarios inocentes convertem-se em pesada tristeza da velhice. Contudo, a natureza a compensa com a luz da inspiração poética, com o talento e a facilidade de improvisar como ela mesma diz no poema destacado na antologia:

.....Eu vivo mas não sinto
Tão vivas impressões dentro de minh’alma?
E na mente não tenho essa centelha,
Esse fogo divino, que me aquece?
Dentro em meu coração não sinto sempre
Esse foco de amor, que ao céu me eleva?
Não envio a meu Deus os puros hinos,
Que por um mesmo impulso se originam?

Outro poema já citado anteriormente, por Joaquim Norberto, é “Vinte vezes a lua prateada”. Segundo o autor, trata-se uma das suas primeiras composições e é digno de ser lida para enfatizar a melancolia que reina na harmonia de seus versos:

Vinte vezes a lua prateada
Inteiro rosto seu mostrado havia,
Quando terrível mal, que já sofria,
Me tornou para sempre desgraçada.

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

Sensível coração deu-me a natura,
E a fortuna, cruel sempre comigo,
Me negou toda sorte de aventura
Nem sequer um prazer breve consigo;

³² SILVA., Joaquim Norberto de Sousa e. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Garnier. 1862. p. 168.

Só para terminar minha amargura
Me aguarda o triste, sepulcral jazigo!

Ao mesmo tempo, porém, que sua poesia lhe serve de consolo, suavizando-lhe as mágoas, traz-lhe também pesares. Sua imaginação fantástica sente e julga exageradamente todo o peso da calamidade que lhe sobrevém. Quando poeta, Delfina entrega-se à fantasia, mas no meio do voo, o espírito, assaltado pela ideia da sua desgraça, abate-lhe as asas, deixando-a no mais profundo sofrimento. Delfina não pode inspirar-se na cor local, nas belas e frondosas paisagens dos trópicos. Por isso, sua obra termina sempre em lamento como no poema:

Mas que posso eu fazer? Fraca, nas trevas,
Sem gozar esse dom, que é quase a vida?
Sim, a vida o que é? É força, é gozo,
É a luz, que ilumina o espaço imenso...
Quem não goza a brilhante primavera,
Aquele, a quem diante de seus olhos
Todas as flores têm a cor da noite;
Para quem tintos são todos os frutos
Nessa cor tenebrosa, que me cerca,
Que não distingue as cores dessas aves,
Que os ares cruzam, que nos mares pousam;
Que as estrelas não vê, que não avista
Do sempiterno esse cortejo imenso,
Milhões de mundos, que o espaço habitam;
Oh! Quem isso não vê, nada avalia;
Tem só da vida a parte, que não presta...

Os pais sempre representaram para Delfina toda a segurança de que ela necessitava. Com a morte de ambos, em 1826, o pai e, em 1833, a mãe, a poeta sentiu-se desesperadamente desamparada. “Pungida pela saudade motivada por tão sentidas catástrofes exalou tanta dor em contínuas endeixas repassadas da mais doce melancolia”³³, como nos versos:

³³ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. p.168.

Os olhos de meu pai, da mãe terníssima
 Perspicazes velavam meu destino:
 E assim meus débeis passos se afoitavam...
 Seus desvelos, carícias, seus cuidados
 Da minha ideia desviavam sempre
 A extensão dessa perda, que eu sofria,
 Cheguei a ser feliz, a amar a vida...
 Porém, desse meu ser mesquinho e fraco
 Os esteios caíram finalmente,
 Horrível mão da morte arrebatou-nos...

Na arte de improvisar, Joaquim Norberto compara-a “à famosa alemã Anna Luiza Karschim”(sic)³⁴. Esse dom atraía a “atenção de seus compatriotas”³⁵, e logo foi conhecida pela imprensa que passou a publicar suas poesias, tornando-a popular.

Outro tema abordado por Joaquim Norberto é a sua necessidade de ser ajudada financeiramente por alguém depois da morte dos pais. No meio da preocupação da fundação do Império D. Pedro I, que “não se esquecia de seus poetas”³⁶, mostrou desejo de conhecê-la ao receber o poema que assim inicia: “Quem te fala, Senhor, quem te saúda/não vê raiar de Febo a luz brilhante”. Delfina agradece ao Imperador com outros versos, quando já está sob a proteção imperial: “Beijar a divinal mão dadivosa,/ Que a vida lhe tornou menos pesada,”?

Joaquim Norberto seleciona o poema que serve de prólogo à coleção de sonetos da poeta, na sua primeira obra:

Em versos não cadentes, ó leitores,
 Verei os males meus, verei meus danos;
 Da primavera as galas e os verdores
 Não foram para os meus primeiros anos.

³⁴ Anna Louisa Karsch (1755-1791) foi poetisa alemã do século XVIII cuja aproximação com Delfina funda-se na vida difícil que teve, marcada pela pobreza e acrescida de dois casamentos abusivos. Como Delfina, também não recebeu nenhuma educação formal. Memorizando hinos e poemas, acabou desenvolvendo uma capacidade poética e produzindo seus próprios poemas, celebrando casamentos poloneses, funerais e eventos sociais. Outra semelhança com Delfina são os poemas escritos em louvor do rei da Prússia, durante a guerra dos sete anos. Esses poemas chamaram a atenção do general prussiano, Von Baron Kottowitz, que a levou para a Corte do Rei Frederico, onde causou sensação pela capacidade de, a partir de qualquer palavra ou frase, improvisar poemas. Uma terceira semelhança com a poeta Delfina é o fato de Anna também receber uma pensão do rei. Depois da morte do rei ficou desprotegida e pobre novamente, tendo que depender de pessoas amigas. Seu amigo e protetor literário, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, mandou construir-lhe uma casa. Escreveu poesias até a sua morte em 1791, ano em que nasceu Delfina.

³⁵ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. p.169.

³⁶ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. p.169.

Mesmo na infância exp'rimentei rigores
 De meus fados crueis sempre inumanos,
 Que só me destinaram dissabores,
 Meus males revolvendo em seus arcanos,

Sem auxílio da Luz que o sol envia,
 Versos dignos de vos tecer não posso;
 Desculpai minha ousada fantasia.

Com estes cantos meus, mortais adoço
 A mágoa, que o meu estro só resfria;
 Se mérito lhe dais é todo vosso.

Depois da morte do pai e por ocasião da eclosão da Revolução Farroupilha, obrigada a exilar-se no Rio de Janeiro pelo contexto político que se instala no Rio Grande do Sul, Delfina empreende, ainda, muitas viagens à sua Província e à Bahia, onde reimprimiu por duas vezes as suas produções poéticas. Nessas obras, de acordo com Joaquim Norberto, a poeta “ canta os favores que recebera de D. Pedro I,(...) celebra a maioridade de seu augusto filho, (...) os encômios que lhe teceram os poetas seus conterrâneos”³⁷, o Cônego Januário, as poetisas Beatriz Francisca Brandão, Maria Josefa da Fontoura Pinto e o doutor Antônio José de Araújo. Segundo o historiador, mesclam-se a esses motivos, em seus poemas, os suspiros da alma martirizada pela saudade filial e pela cegueira.

Em nota de rodapé, em *Brasileiras célebres*, Joaquim Norberto esclarece a origem das informações contidas na biografia da escritora. Sua fonte, o irmão de Delfina, o Sr. Joaquim Francisco da Cunha e Menezes, alferes reformado do corpo policial da Província do Rio de Janeiro, contribui para que Joaquim Noberto retifique as notas que publicara no *Despertador*, do Rio de Janeiro, em 26 de outubro de 1840, no artigo “As poetisas brasileiras”.

Manoel Duarte Moreira de Azevedo, em 1869, traz a público o *Mozaico(sic) brasileiro ou coleção de ditos, respostas, pensamentos, epigramas, poesias, anedotas, curiosidades e fatos históricos brasileiros célebres*. Seu objetivo é o de perpetuar a série de situações que caracterizam o título da obra por terem elas assinalado o talento, o caráter, a originalidade, a grandeza e a valentia de ânimo dos cidadãos mais distintos. Trata-se de um trabalho para o qual percorre arquivos, abre

³⁷ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. p. 169.

monumentos históricos, decifrando manuscritos carcomidos, colhendo “antigualhas, expressões, ditos, notícias históricas e literárias e poesias dos melhores autores”.³⁸

De Delfina, o pequeno capítulo, contendo pouco mais de uma página, faz referência à visita que a autora realiza ao poeta Antônio Feliciano de Castilhos, no Rio de Janeiro. Ambos, cegos, conversam longo tempo recitando cada um as suas melhores poesias. Após a conversação, lastima-se Castilho de haver escrito tanto contra as mulheres, dando a seu bardo abrasado pelo crime expressões amargas e ferinas contra o sexo frágil, pedindo desculpas à poeta, que lhe responde ter ele já feito justiça quando afogara seu personagem nas ondas do lago.

Nessa obra,³⁹ Delfina divide espaço com os mais inusitados acontecimentos e pessoas, das mais ilustres às mais simples e cotidianas. Fazem parte, ainda, da apresentação, poetas renomados como Basílio da Gama, Álvares de Azevedo, Laurindo Rebelo, Gregório de Matos, enfim, uma vasta lista de nomes que pertencem à memória da nação.

Outra obra de cunho antológico do século XIX é o *Florilégio brasileiro da infância* (1874), de João Rodrigues da Fonseca Jordão, professor público no município da Corte. Obra adotada pelo Conselho Superior da Instrução Pública, com aprovação do Governo Imperial, destinada ao exercício da leitura de versos e de manuscritos nas escolas públicas primárias, contém uma seleção, ordenada por gêneros, de poemas dos mais importantes representantes brasileiros, anteriores a 1874. Delfina exemplifica o soneto com três poemas: o primeiro, “Vinte vezes a lua prateada”⁴⁰, em nota de rodapé consta a seguinte informação: “A autora, cega desde a idade de dois anos, e versejando desde a de doze, com bastante conhecimento de história e outros ramos filológicos, é sem dúvida um assombro para uso das escolas públicas do ensino primário, e do Imperial Colégio de Pedro II”⁴¹. Os outros dois

³⁸ AZEVEDO, MANOEL Duarte Moreira de. *Mozaico(sic) brasileiro ou coleção de ditos, respostas, pensamentos, epigramas, poesias, anedotas, curiosidades e fatos históricos brasileiros célebres*. Paris: Tip. de Simão Racone Cia., 1869. p.161.

³⁹ Manoel Duarte Moreira registra a data de 1794 para o nascimento da autora, na Província do Rio Grande do Sul. Delfina nasceu em 1791.

⁴⁰ RODRIGUES João da Fonseca Jordão. *Florilégio da Infância*. Rio de Janeiro: Tip. De Quirino, 1874. p.23.

⁴¹ RODRIGUES João da Fonseca Jordão. *Florilégio da Infância*. Rio de Janeiro: Tip. De Quirino, 1874. p.161.

sonetos são, respectivamente, “Em versos tão cadentes, ó leitores”⁴² e “A S. M. o Imperador, como defensor perpétuo do Brasil no dia 13 de maio de 1821”⁴³.

Ainda no século XIX, Silvio Romero(1888), em *História da literatura brasileira*⁴⁴ cita-a como poeta de transição do período de formação (1500-1750) ao período em que oficialmente configura-se o Romantismo brasileiro. A esse momento da literatura, ligam-se, juntamente com ela, Antônio Félix Martins, José Maria Velho da Silva, João Capistrano Bandeira de Melo e o português Soares Azevedo.

*Efemérides brasileiras(1892)*⁴⁵, de José Maria da Silva Paranhos, o Barão do Rio Branco, livro que traz as datas dos principais acontecimentos da nação, cita o nome de Delfina e uma resumida biografia contendo local e datas de nascimento e de morte.

Sarmiento Blake, no volume dois, *do Dicionário bibliográfico brasileiro*⁴⁶(1893) repete as informações do *Parnaso brasileiro*, do Cônego Januário, sobre a vida e a obra da autora, ressaltando sua inteligência brilhante e seus conhecimentos pouco vulgares, sobretudo na época em que florescera. Tanto fora ela favorecida pelas musas que já aos 12 anos de idade compusera excelentes versos. Blake refere-se, ainda, ao dom de repentista com o qual se distingue, além do cunho de desgosto que lhe pungia a alma por não ver a luz, percebível em sua obra. O exemplo destacado pelo autor foi trecho do poema “Hoje, qual uma tábua no oceano”:

Hoje, qual uma tábua no oceano
Abandonada ao ímpeto das ondas
E perdida para todos, tal me vejo!
Tudo careço porque a luz é tudo.
Dai-me luz...dai-me luz, em vão vos peço!
Pois bem – o braço ao menos e, segura,
Meus passos levarei à sepultura.

⁴² RODRIGUES João da Fonseca Jordão. *Florilégio da Infância*. Rio de Janeiro: Tip. De Quirino, 1874.p.24.

⁴³ RODRIGUES João da Fonseca Jordão. *Florilégio da Infância*. Rio de Janeiro: Tip. De Quirino, 1874p. 27.

⁴⁴ ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo III.Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. p.775.

⁴⁵ PARANHOS, José Maria da Silva. *Efemérides brasileiras*. Rio de Janeiro: Tip.do Jornal do Brasil, de H. De Villeneuve & C., 1892.

⁴⁶ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1970. p. 164-165.

Sacramento Blake nomeia cronologicamente a obra de Delfina, descrevendo-as em suas particularidades: de *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, alude ao soneto que lhe serve de introdução, em que, segundo o autor, a poeta pranteia os amargores que traga em seu viver de trevas; de *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras (1838)* e a sua reedição ainda no mesmo ano pela Tipografia Imperial e Constitucional do Rio de Janeiro, ressalta a presença de uma quadra glosada a mais e o total de 151 páginas; e de *Coleção de várias poesias, dedicadas à imperatriz viúva (1846)*, a alusão é referente às 191 páginas.

Em 1899, Ignez Sabino publica *Mulheres ilustres do Brasil*, livro de biografias de mulheres brasileiras que se destacaram pelas profissões que exerceram ou pelas suas histórias de vida. Trata-se de um trabalho de pesquisa de grande importância, especialmente literária, pelo resgate de informações e ilustrações sobre mulheres que viveram e fizeram história no Brasil do século XIX. A obra de Ignez Sabino é quase uma cópia de *Brasileiras célebres*, de Joaquim Norberto, não fossem alguns acréscimos dados por conta da simpatia da autora ao tema sobre o qual escreve. Os mesmos fragmentos e poemas são utilizados para destacar as características já tão citadas pelas antologias anteriores. Não deixa, porém, de ser relevante, uma vez que Delfina é, pela primeira vez, apresentada ao público por uma voz feminina. Ignez Sabino define a poeta como “a segunda musa cega”, e com breves referências ao mal que a vitima e torna infeliz a família da “enfant gatée”, tece impressões sobre a sua personalidade inteligente que a fez, a despeito da desgraça, enxergar com “a vista interior” um mundo que lhe seria completamente novo. Para Ignez Sabino, foi esse exame íntimo que lhe deu êxito como poeta, uma vez que não conhecia a natureza, não sentia as vibrações do sentimento que funde um olhar, um gesto, uma transcrição fisionômica. As sensações vinham-lhe pelo entusiasmo do espírito, dando origem a sua poesia lírica, espontânea, de estrofes ternas. Como ilustração a essas características, cita o fragmento:

Mas que posso eu fazer? Fraca, nas trevas,
Sem gozar esse dom, que é gozo, é vida,
Sim, a vida – o que é? É fora, é gozo.
É a luz que alumia o espaço imenso,
Quem não goza a brilhante primavera,
Aquele a quem distante dos seus olhos,
Todas as flores têm a cor da noite?⁴⁷

⁴⁷ SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. p. 219-224.

Segundo Ignez Sabino, sua poesia, impregnada de tristeza e solidão, torna-se conhecida do público sul-rio-grandense e por ele apreciada. Há na obra da poeta uma consciência de pouca valia do mundo pela descrença, pelo desalento e quase desespero presente em versos queixosos de sua condição, no poema “Hoje, qual tábua no oceano”⁴⁸.

Outro trecho refere-se à ajuda recebida de Dom Pedro I que lhe concedia pensão anual pelos serviços prestados por seu pai ao Império. Os versos destacados mostram a satisfação da poeta:

Beijar a divinal mão dadivosa,
Que a vida lhe tornou menos pesada.

Não tendo Delfina conhecido “o grande oceano das paixões”⁴⁹, vê na poesia seu único alento. No tempo da escritora, justifica Ignez Sabino, a poesia era apenas a expressão dos sentimentos, não havia um julgamento rigoroso da arte que subjugasse a inspiração pelo império da forma, moldando o verso “em um cadinho fino”⁵⁰ de onde é retirado para enfeitá-lo, burilá-lo e poli-lo com arabescos exóticos como se fossem camafeus delicadíssimos ornado de diamantes e pérolas.

O esforço para justificar as restrições poéticas de Delfina é reiterado com a insistência na ausência de visão exterior, acentuando-lhe sempre o valor da inspiração interior que lhe foi dada pela sua condição. Assim, advoga-lhe a falta de realismo por estar presa às sensações do “apertado circuito”⁵¹ em que vive. Nos temas que lhe são caros não há referências às profundas agitações sofridas pelo mundo da época. A desgraça e o sofrimento são os argumentos utilizados em defesa da poesia de Delfina, acentuando-lhe as faculdades desenvolvidas pela cegueira. O poema, “Vinte vezes a lua prateada” é citado na biografia de Ignez Sabino como mostra de sua capacidade lírica.

Quase meio século se passa, desde Ignez Sabino, até que, em 1959, Domingos Carvalho da Silva publica *Vozes femininas da poesia brasileira: ensaio histórico-literário*, trazendo a público um considerável número de poetas, incluídas nos diferentes períodos literários brasileiros. A descrição da obra de Delfina é

⁴⁸ SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. p. 219-224.

⁴⁹ SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. p. 219-224.

⁵⁰ SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. p. 219-224.

⁵¹ SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. p. 219-224.

realizada pelo autor de forma comparativa à poesia de Beatriz Brandão, poeta de São Paulo, sua contemporânea. Segundo Domingos Carvalho, o florescimento da escritora dá-se, ainda no Arcadismo, embora ela não tenha fugido à influência romântica.

Na avaliação do ensaísta, a tendência árcade da poesia de Delfina é considerada artificial, o que é justificável pela sua cegueira. De acordo com o autor, “a poesia tinha que se manifestar, nela, como uma labareda interior, compensando a treva em que viveu”⁵². As imagens deformadas que guardava em sua lembrança pertenciam aos dias mais tenros de sua existência. Sendo assim, não poderiam dar conta do equilíbrio e da harmonia formal exigida de um poeta árcade. As paisagens pastoris que serviam de fundo a seus poemas eram inadequadas ao mundo sem formas em que vivia. Foram essas circunstâncias que a teriam direcionado à temática laudatória, através da qual procurava diminuir o isolamento causado pela cegueira, dirigindo amabilidades àqueles que pressentia ao redor.

A tendência árcade, porém, persistia no vocabulário utilizado em suas laudas para nomear personagens, como é o caso do poema dirigido ao Senhor Antônio José de Araújo, tenente imperial do corpo de Engenharia, que figura nos versos como “Aônio”. Como agradecimento, o homenageado devolveu-lhe outro soneto chamando-a Felinda, um anagrama de Delfina.

O ensaísta chama atenção, ainda, para a ausência, na obra de Delfina, de alusões aos clássicos. Segundo o crítico, a poeta deixa de citar heróis e autores em seus versos políticos e isso pode ter sido uma consequência do seu insuficiente conhecimento da mitologia clássica, o que não lhe permitiu engendrar na complexidade do tema. Em outras palavras, Carvalho entende que, uma vez influenciada pela corrente árcade, a poesia de Delfina deveria ter usado os “heróis” brasileiros analogamente aos entes mitológicos. Tal ausência encontra explicação, ainda, no contato prematuro que a poeta teve com os românticos. Por essa falta, seus versos são considerados pelo autor de *Vozes femininas* como pouco graciosos, porém de muita expressividade quando tratados sem a dinâmica árcade. Como exemplo, Domingos Carvalho cita a décima dirigida a Bento Gonçalves:

⁵² SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959. p.10.

Chovam sobre ti os raios
 Da Divina Providência
 E seja 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

A poesia da escritora evolui para o tom acusatório na fase em que foi obrigada a se exilar com a família no Rio de Janeiro, foragida do movimento farroupilha. Bento Gonçalves, Garibaldi e seus companheiros de facção foram julgados anarquistas em redondilhas que também serviam para louvar expoentes do governo central, especialmente os membros da família imperial.

Além dos poemas de caráter laudatório e acusatório, Delfina é “menos precisa”⁵³, na visão de Domingos Carvalho, pela falta de vivacidade, no relato dos acontecimentos da natureza e de suas paisagens. Para ilustrar a qualidade literária da poeta, o ensaísta recorre a outra décima:

Meigo amor, porção de vida
 E do universo prazer
 Sem ti não podia ser
 A natura enriquecida;
 Avezinha eternecida
 Quando as campinas florescem:
 Busca um consorte e ambos tecem
 O seu ninho melindroso,
 E o tálamo venturoso
 Os consortes reconhecem.

Para Domingos Carvalho, por pior que fossem esses versos, a sua aceitação é justificada por assim terem sido incluídos no *Parnaso brasileiro*, do Cônego Januário da Cunha Barbosa. Foi através das décimas e sonetos que o autor do *Parnaso* pretendeu provar que “as nossas patrícias são dotadas de gênio sublime e muito se distinguem, quando se dedicam aos encantos da literatura.”⁵⁴

⁵³ SILVA, Domingos Carvalho da. *Voices femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959. p.10.

⁵⁴ SILVA, Domingos Carvalho da. *Voices femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959. p.10.

Em 1962, José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira: manifestações literárias da era colonial(1500-1808/1836)*⁵⁵, para descrever as manifestações pré-românticas das três primeiras décadas do século XIX, cita, integralmente, as considerações realizadas por Silvio Romero, sem nada acrescentar sobre a autora.

Após a obra de José Aderaldo Castello, surge o *Pequeno dicionário da literatura brasileira(1967)*⁵⁶, organizado por José Paulo Paes e Massaud Moisés. Delfina inscreve-se no verbete “Rio Grande do Sul”, em que consta um breve resumo da literatura sulina, desde as primeiras manifestações de vida intelectual do Rio Grande do Sul, no primeiro quartel do século XIX. De acordo com os autores, o clima conflituoso entre as coroas de Portugal e de Espanha, gerado por interesses político-econômicos, não permitiu que a Província cuidasse de outra coisa além da consolidação de suas fronteiras em litígio. Encerrada essa fase, tem início a Guerra dos Farrapos, em 1835, quando surge em seu entorno uma precária, mas combativa imprensa política. É nesse contexto que Delfina está inserida, embora “em pauta inteiramente diversa – a do intimismo elegíaco”⁵⁷. A rápida referência à obra de Delfina enfatiza o fato de ter sido o seu livro de poesias de 1834 o primeiro impresso no Rio Grande do Sul.

Os autores portugueses do *Dicionário mundial de mulheres notáveis (1967)*⁵⁸ colocam a serviço da cultura geral do público luso-brasileiro, especialmente aos estudiosos do “cada vez mais culto e interessante mundo feminino”⁵⁹, um exemplar considerável de informações sobre expoentes femininos mundialmente conhecidos. Entre os nomes, Delfina ocupa o espaço de um pequeno verbete, contendo uma breve biografia. A consagração da poeta deu-se, segundo os autores, com verdadeiro afã aos estudos, revelando-se muito cedo “um estro poético notável”⁶⁰, apesar de ter ficado cega aos 20 meses de idade. O *Dicionário* salienta, ainda, o fato

⁵⁵ CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: manifestações literárias da era colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1967.

⁵⁶ PAES, José Paulo, MOISES, Massaud. *Pequeno dicionário da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967. p.408

⁵⁷ PAES, José Paulo, MOISES, Massaud. *Pequeno dicionário da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. 1967.p.408

⁵⁸ OLIVEIRA, Américo Lopes de; VIANA, Mario Gonçalves. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello & irmãos, 1967.

⁵⁹ OLIVEIRA, Américo Lopes de; VIANA, Mario Gonçalves. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello & irmãos, 1967.p.305.

⁶⁰ OLIVEIRA, Américo Lopes de; VIANA, Mario Gonçalves. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello & irmãos, 1967.p.305.

de algumas de suas peças literárias terem sido publicadas no *Parnaso brasileiro*, do Cônego Januário da Cunha Barbosa, além de citar as três obras escritas por Delfina.

Em 1969, é publicado o *Dicionário literário brasileiro ilustrado*⁶¹, de Raimundo de Menezes. São relevantes, para esse autor, além dos dados biográficos fundamentais, a doença, a morte dos pais que a deixa desprotegida e o amparo que recebe de D. Pedro I. O autor alude, ainda, ao fato de ela ter de migrar para o Norte, passando a viver no Rio Janeiro, onde foram realizados alguns espetáculos em seu benefício, além das viagens empreendidas pelo vale do Paraíba, pela Bahia e por Parati, Lorena e Campos, onde colhe assinaturas para a publicação de seu último livro. As informações sobre o perfil literário da escritora têm origem em Guilhermino Cesar, com destaque para o tom melancólico e triste de sua poesia, inspirada pela musa da desgraça, para o tipo de produções de sua preferência, que revelam oportunismo, e para a subjetividade que, segundo o autor, é decorrente da sua falta de visão.

Outro dicionário bibliográfico é publicado em 1970. No *Dicionário bibliográfico brasileiro*, de Sacramento Blake, as informações já conhecidas de Delfina e os fatos que a caracterizam particularmente como deficiente visual são acrescidos do caráter pouco vulgar de seus conhecimentos, em se tratando da época em que viveu. Desenvolveu dons de boa ouvinte ainda muito cedo que a distinguiram, mais tarde, como repentista na arte de fazer poesia. Blake atribui o cunho de desgosto que lhe pungia a alma ao fato de não poder ver a luz, exemplificando com o poema “Hoje, qual uma tábua no oceano”, a cegueira que ela vivencia.

Quando organiza a bibliografia de Delfina, Blake atenta para alguns detalhes referentes a cada livro: *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*(1834) é precedido de um soneto que serve de introdução, em que a poeta pranteia os “amargumes” tragados em seu viver de trevas, uma sugestão do que se vai encontrar no conteúdo dos versos que compõem a obra. De acordo com Blake, sua primeira publicação foi seguida de *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras* (1838), da poeta, um volume de 160 páginas, editado pela tipografia Austral, que teve uma segunda edição de 156 páginas, ainda no mesmo ano, pela tipografia Imperial do Rio de Janeiro. Em 1846, Delfina publica *Coleção de várias poesias*

⁶¹ MENEZES, Raimundo de. *Dicionário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Saraiva.1969. p.416. v.2.

dedicadas à Imperatriz viúva, volume de 191 páginas. O bibliófilo adverte que existem poesias de Delfina escritas posteriormente às suas publicações e, das mencionadas, algumas têm sido reproduzidas em diversas obras de cunho histórico e bibliográfico como o *Parnaso brasileiro*, o *Florilégio da infância e a Seleta brasileira*.

A posição de Delfina na literatura brasileira é reclamada também por Péricles Eugênio da Silva Ramos, em *Do Barroco ao Modernismo: estudo da poesia brasileira*(1967)⁶². Contrariando a tese de Silvio Romero sobre as “figuras de transição” a que estão relacionados os poetas de pouca expressão como Delfina e às quais Silvio Romero associa um caráter pré-romântico, Ramos contesta essa posição. Para ele, esses poetas não são figuras de transição porque não antecipam nada, mostram-se, antes, românticos de estreia atrasadíssimos, árcades arrependidos, bissextos, curiosos, marginais. Na sua concepção, não há motivos para os dar como precursores ao Romantismo, como consciência de uma nova escola, uma vez que esse movimento, oficialmente, só começa a partir da “reforma do Senhor Magalhães”.⁶³

A obra de Wilson Martins, *História da inteligência brasileira* (1977)⁶⁴, refere-se à poeta como a “primeira figura literária de alguma importância no Rio Grande do Sul”⁶⁵ que surge em 1834 com *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, diante do “anacronismo e da mediocridade”⁶⁶ que continuavam a empestar a literatura dos primeiros anos da década de 1830. A posição histórica, mais as circunstâncias desafortunadas da vida de Delfina, deram-lhe um destaque certamente desproporcionado com seus méritos reais. Trata-se de uma sobrevivente do Arcadismo, “repisando os temas e metáforas da poesia do século anterior”⁶⁷ a exemplo de Gonçalves de Magalhães na obra *Deus e o homem* e no poema XVIII, de *Suspiros poéticos e Saudades*(1836), “A sepultura de Filinto Elísio”.⁶⁸

⁶² RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: Cultrix., 1967. p.65.

⁶³ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: Cultrix., 1967. p.65

⁶⁴ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

⁶⁵ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 206.v.II.

⁶⁶ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 206.v.II.

⁶⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 206.v.II.

⁶⁸ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p206-207. vol.II.

De acordo com Martins, se a inteligência brasileira fosse julgada pelos livros que se publicavam nas primeiras décadas do século XIX, “o país vivia numa atmosfera de frivolidade espiritual”⁶⁹. O parco elenco de obras impressas em 1838, que cita depois dessa avaliação, inclui as “duas reimpressões das *Poesias*, de Delfina Benigna da Cunha”, certamente referindo-se a *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Ao seu lado, as impressões de Antônio José de Araújo, de José Manuel do Rego Viana e do Cônego Januário da Cunha Barbosa são também citadas pelo autor.

“Apenas para registro”, menciona, no ano de 1845, o nome de Delfina, associado ao de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas⁷⁰, como precursoras das letras femininas no Rio Grande do Sul. No ano seguinte, 1846, juntamente com as publicações daquele período, salienta a volta de Delfina ao mercado das letras, referindo-se à obra como uma coleção de várias poesias, desta vez, oferecidas à Imperatriz viúva, no mesmo ano em que surgiam os *Bosquejos poéticos, ou coleção de poesias sobre vários assuntos*, de Manuel Antônio Ferreira da Silva e as *Poesias*, de Emilio Zaluar.

No *Dicionário de escritoras brasileiras 1711-2001* (2002)⁷¹, de Nely Novaes Coelho, Delfina é apresentada como poeta que viveu entre o crepúsculo árcade e o germinar do Romantismo. Da sua biografia interessam as datas, sua ascendência portuguesa e a simpatia que despertara na Corte. Para Nely Novaes Coelho, embora Delfina tenha se tornado muito conhecida, a cegueira foi o fator de impedimento para que não tenha estudado e se dedicado aos estudos da literatura.

Outros dados acrescidos à sua biografia aludem à necessidade de amparo, após a morte de seus pais, o que a levou a buscar auxílio junto ao Imperador. Tornando-se fidelíssima ao governo real, manifestou-se contra a Revolução Farroupilha, através de suas redondilhas combativas ao general Bento Gonçalves e Garibaldi, acusando os farrapos de anarquistas. Segundo Nely Novaes Coelho, foi por isso que ficou conhecida como a “Ceguinha”. Devido ao envolvimento político e à

⁶⁹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 234-235. vol.II.

⁷⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.319. vol.II.

⁷¹ COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*(1711-2001). São Paulo: Escrituras, 2002.

posterior vitória de Bento Gonçalves, obrigou-se a migrar para o Norte, permanecendo alguns anos em Recife.

De acordo, ainda, com Nely N. Coelho, há no *Diário de Pernambuco*, do dia 26 de outubro de 1838, a publicação de uma nota sobre o lançamento de seu livro “Poesias e improvisos”, provavelmente o volume dedicado à Imperatriz viúva. O jornal anunciava que o livro estaria à venda na loja de livros da Praça da Independência, n 37 e 38, pelo preço de 1.000 reis, e que o motor da audácia com que a autora oferecia seus versos era a necessidade, pois precisava viver. No entanto, complementa que a poetisa era “um gênio raro na escola das musas, onde honra sua pátria e abrilhanta o sexo amável a que tão dignamente pertence.”⁷²

A recuperação crítica de Delfina fornece dados para se percorrer o caminho de sua projeção como poeta. A história da literatura brasileira, desde os textos de formação da primeira metade do século XIX não permanece totalmente insensível à produção da poeta, conferindo-lhe o valor devido entre as primeiras manifestações literárias esparsas pelo Brasil que inauguram o cânone brasileiro. Dentre os muitos esboços históricos e antologias contemporâneos à poeta, imputa-se-lhe uma participação considerável, mesmo não sendo referenciada por todas elas. Porém, quase sessenta anos excluída da historiografia literária brasileira no século XX teriam silenciado e talvez até esquecido definitivamente a escritora se no Rio Grande do Sul a história da literatura não tivesse assumido o compromisso de buscar nas origens as primeiras vozes gaúchas que se manifestaram em verso e prosa.

2.2 No Rio Grande do Sul

Bastante tardio é o olhar que o espaço de origem de Delfina vai direcionar a sua existência, enquanto no Norte do País, mesmo antes de ser publicada, sua obra já recebe o reconhecimento da crítica literária. O fato de a poeta ter editado seu

⁷² COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras(1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002. p.327.

primeiro livro, ainda em prelo gaúcho, bem como a relevância de sua obra para os momentos inaugurais da literatura sulina, permanecem silenciados até o surgimento da historiografia e da crítica local no século XX.

A Província de São Pedro nenhuma notícia teria dado sobre Delfina, no século contemporâneo à sua obra, não fosse por um folheto publicado na cidade de Rio Grande, no Sul do País, três anos mais tarde da publicação da antologia do Cônego Januário. O pequeno livreto, sem cunho historiográfico ou literário, da autoria de Francisco Xavier Ferreira, precursor da imprensa da cidade de Rio Grande, intitulado *Relação dos festejos, que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do Sul, em demonstração de seu júbilo pelo restabelecimento da paz, e da liberdade, na sua pátria* (1834) registra a participação de Delfina em solenidade comemorativa da sociedade rio-grandina. A publicação visa assinalar os festejos realizados por ocasião da assinatura do Tratado de Évora Monte, que dava fim à guerra civil em Portugal, entre miguelitas e tropas de Dom Pedro IV.

A festa em comemoração à assinatura do tratado ocorre na noite de 26 de agosto, momento em que brasileiros e portugueses residentes em Rio Grande manifestaram seu contentamento pelo restabelecimento da paz em Portugal. Delfina Benigna da Cunha recita três sonetos de sua autoria na ocasião e é apresentada como poeta brasileira e rio-grandense já “bem conhecida” pela sua presença no *Parnaso brasileiro*, do Cônego Januário. A atuação é assim descrita por Ferreira:

Chegado o momento da abertura do baile, foi pelos Mestres-Salas distribuído às Sras., e homens o Hino, que se segue esta relação, feito e impresso de propósito para o festejo; e executado por um excelente concerto de música sobre um magnífico coreto levantado no fundo da sala e acompanhado por todos em coro com vivo entusiasmo. Terminado o Hino, o Vice Cônsul Português levantou vivas à Nação Brasileira Livre e Independente, ao Sr. D. Pedro 2º, Imperador Constitucional do Brasil, à Nação Portuguesa Livre e independente, à Sra. D. Maria 2º, Rainha Constitucional de Portugal; e aos Heróis Libertadores da Nação Portuguesa; os quais foram repetidos por todos com o mais subido entusiasmo. Então a Sra. D. Delfina Benigna da Cunha, Brasileira, e Rio-Grandense, e já por suas produções poéticas bem conhecidas no Parnaso

Brasileiro, recitou os três excelentes Sonetos, que também vão adiante publicados.⁷³

No final da publicação encontram-se cinco poemas da poeta: “Nebulosos tempos de terror e d’espantos!”, “Maria Excelsa! Se a palavra – Glória”, “Debalde o tirano insiste”, “Cintila o facho da razão celeste” e “Debalde intenta o despotismo insano”⁷⁴.

Em 1872, vinte anos após a sua morte, nas páginas da *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, encontra-se o “Esboço biográfico” de Delfina, definida pelo jornal como uma das mais distintas poetas brasileiras pelo brilhante espírito diante das dificuldades, desde a infância até a morte. Os dados biográficos essenciais da escritora, como data de nascimento e filiação, entremeados de avaliação, são seguidos da apresentação do que é considerada uma de suas primeiras produções, “Vinte vezes a lua prateada”.

No século XX, a primeira obra a mencionar a poeta é de autoria feminina. Andradina de Oliveira, em 1907, deixa a sua contribuição à história da literatura com *A mulher rio-grandense: escritoras mortas*, I série. A se julgar pelo título, o trabalho de Andradina pretendia ser o primeiro de uma série, mas a reunião de seus esforços já é bem considerável em se tratando do “apanágio de tipos mesclados”⁷⁵ que traz à luz a sua produção.

Andradina ressalta a contrastante aparência de beleza e tristeza de Delfina: “fez-se moça, moça e tão linda! Mas triste, sempre triste, dolorosamente triste...”⁷⁶ Seus poemas são matizados com a profunda melancolia de “que era cheia a sua alma angelical e santa.”⁷⁷ Outro aspecto anotado por Andradina é a inteligência da poeta que permitiu-lhe uma visão mais sensível da vida, tendo a poesia como consolo: “Inteligência pujante, uma vez da luz ausentados os seus belos olhos,

⁷³ FERREIRA, Francisco Xavier. *Relação dos festejos que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do sul, em demonstração de seu júbilo pelo restabelecimento da paz, na sua pátria*. Rio Grande: Tipografia de F. X. F., 1834 .p.7.

⁷⁴ Os dois últimos poemas foram publicados posteriormente, neste mesmo ano (1834), na sua obra *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*.

⁷⁵ OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907. p.17-21.

⁷⁶ OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907. p.17-21.

⁷⁷ OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907. p.17-21.

Delfina soube criar um mundo subjetivo, visão interior, cuja intensidade levou-a a procurar na poesia suavíssimo consolo à sua enorme tristeza.”⁷⁸ Os versos de “Vinte vezes a lua prateada” ilustram a referência sobre a poeta.

A orfandade de Delfina é outro destaque de *Escritoras mortas*, referindo-se ao óbitos dos seus progenitores, outro motivo pelo qual lamenta-se a poeta em seus versos. A citação de um trecho do poema feito para essa circunstância, “Foi perdendo-os, que eu vi, que nada via” demonstra o seu pesar. Os fatos que sucederam ao falecimento de seu pai são também ressaltados. Entre eles, estão a ida da poeta à Corte imperial suplicar ao monarca D.Pedro I, com o respectivo soneto dirigido ao Imperador “Quem te fala, senhor, quem te saúda,”; e o motivo pelo qual a “Musa cega” fixara residência no Rio de Janeiro, uma vez que “a luta fratricida rompia violenta, ensanguentando os pampas”⁷⁹.

Conforme Andradina, uma vez no Rio de Janeiro, “o seu grande talento, a beleza suave de seu rosto moreno pálido e o seu imerecido infortúnio granjearam-lhe uma nomeada docemente simpatia.”⁸⁰ Seu porte era elegante e realçava-se pelo vestido preto de cauda longa “que lhe emoldurava o corpo plástico”. Sua cabeça estava sempre coberta por uma mantilha de rendas preta que lhe conferia uma aparência casta e sedutora graça, quando jovem e um ar senhoril, grave e respeitoso, quando idosa. Andradina ainda alude à acolhida que Delfina teve no Rio de Janeiro, principalmente a amizade com Beatriz Brandão, a quem define como sua “amiga íntima”, de dedicação extrema e carinhosa para com a poeta. É no Rio de Janeiro, também, que Delfina encontra-se com o escritor lusitano A.F.de Castilho, igualmente cego, encantando-o com a sua capacidade de repentista. As edições da obra poética produzida e publicada por Delfina são nomeadas cronologicamente.

Um espaço de treze anos separa Andradina de *Os gaúchos*, de Múcio Teixeira(1920)⁸¹. Segundo o autor,“cronologicamente, o primeiro livro rio-grandense

⁷⁸ OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907. p.17-21.

⁷⁹ OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907. p.17-21.

⁸⁰ OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher rio-grandense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907. p.17-21.

⁸¹ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921.

que se publicou, foi, talvez, o da poetisa Delfina da Cunha(...)⁸². A preocupação com a materialidade da informação, dado o valor concedido à primeira publicação, concebe o livro como prova de veracidade.

O olhar de Múcio Teixeira, apesar de tratar praticamente dos mesmos aspectos da vida de Delfina já arrolados pelos historiadores que o antecederam, aprofunda-se na condição de mulher virtuosa. Além dos dados fundamentais para o reconhecimento de uma vida, o ponto alto de seu trabalho é a análise de alguns aspectos que parecem ser mais pessoais do que da obra propriamente. Seu interesse recai no fato de ter ela sido acometida por sucessivas desgraças em sua vida, sem desprestigiando a vocação e o início relativamente prematuro da autora, quando aos doze anos já improvisava décimas e sonetos. Múcio considera a situação física e econômica de Delfina como fatores limitadores que lhe permitiram uma atuação de acordo com o meio e as circunstâncias.

“A permissão do tempo e do meio”⁸³ a que Múcio se refere logo fica entendida no elogio que faz às mulheres, saídas do estacionário círculo em que viviam outrora. Para enquadrar Delfina nesse contexto, evidencia o “legítimo papel da mulher na época.”⁸⁴ Segundo Múcio, não havia no Brasil, até o momento, nenhuma outra que tivesse tido a mesma espontaneidade e inspiração e “nenhuma outra também soube manter o fogo sagrado da poesia numa pira de tão castos fulgores.”⁸⁵ Delfina fora criada à imagem e semelhança da mãe, com uma educação religiosa, cujos sentimentos de pudor a afastavam “das urzes do caminho seguido pela maioria das poetisas”⁸⁶, desde Safo à sua atualidade, chamando a expressão dos desejos femininos de “impuras”⁸⁷. Delfina é vista como mulher honesta e virtuosa, incapaz de proferir palavras consideradas inapropriadas para a época. Segundo Múcio, Delfina

Não desceu da esfera constelada de seus sonhos de mulher honesta, onde entoou o hinário da virtude nas aras da família, da pátria e da humanidade, para macular os

⁸² SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p.25.

⁸³ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921. p.90.

⁸⁴ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921. p.90.

⁸⁵ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921. p.90.

⁸⁶ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921. p.90.

⁸⁷ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921. p.90.

lábios, onde floriam orações, com palavras de dupla significação, que revestissem idéias impuras.⁸⁸

Além do acentuado biografismo presente na apreciação de Múcio, de um modo geral sua análise sobre a obra de Delfina converge para o moralismo natural da sociedade da época. Toda aura de honestidade e virtuosidade da poeta é visível no seu discurso poético, pois está livre de expressões de desejo.

Em 1924, ao escrever a *História literária do Rio Grande do Sul*⁸⁹, João Pinto da Silva, destaca a obra de Delfina como representante da cultura regional. O enfoque dado a esse aspecto define-se pela comparação que João Pinto Silva faz de sua obra com a da poeta francesa Marceline Desbordes Valmore⁹⁰ que, “sem dúvida, ela não leu nunca e de cujo existência é provável que não haja tido sequer a mais vaga notícia”⁹¹. O sofrimento as irmana “guardadas as proporções, na grande e subtil(sic) elegíaca de *Les Pleurs*, tanto é certo que o sofrimento irmana, por instantes(...)”⁹²

Para exemplificar a “indisfarçável aproximação” entre as duas mulheres, o autor transcreve o primeiro quarteto do soneto autobiográfico de Delfina em que ela menciona sua cegueira, evocando a chegada da treva:

Vinte vezes a lua prateada
Inteiro rosto seu mostrado havia,
Quando o terrível mal, que já sofria,
Me tornou para sempre desgraçada.

e o compara com a estrofe inicial de *Pauvres fleurs*, de Marceline, na qual ela também alude às trevas em que mergulhou para sempre. A francesa, contudo, celebra o nascimento do homem que a amou e que tanto a fez sofrer:

L´année avaint tróis fois noué mon humble trame
Et modelé ma forme en y broyant mes fleurs,
Et trois fois de ma mère ecquité les douleurs,
Quand lê flane de la tienne éclata...⁹³

⁸⁸ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921. p.90.

⁸⁹ SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1924.

⁹⁰ Marceline Desbordes Valmore é citada entre os melhores poetas românticos franceses. Embora ocasionalmente marginalizada como uma poeta menor por causa do seu interesse pelo “feminino”, temas da maternidade, relacionamentos familiares, e autonomia feminina, ela é percebida como uma figura influente e seus trabalhos continuam a suscitar críticas. Seus mais conhecidos escritos incluem *Les pleurs*(1833), *Pauvres fleurs*(1839) e a publicada postumamente *Poésies inédites*(1860).

⁹¹ SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p.17.

⁹² SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p.25.

⁹³ SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p.26.

Embora a estrofe do poema de Delfina pareça mera imitação do de Valmore, Silva acredita tratar-se de coincidência o emprego de alusões figuradas, não podendo concluir que houvera entre ambas qualquer afinidade, embora visível, em outras composições, “especialmente na amargurada, soluçante concepção da Vida e do Amor”⁹⁴. Através dos elogios referidos à Valmore, João Pinto da Silva atribui à obra de Delfina a qualidade de eco dos “maravilhosos acordes da grande lira de Desbordes Valmore”⁹⁵.

A leitura de João Pinto da Silva sobre a obra de Delfina não inova nas considerações estéticas, além de serem estreitas as informações biobibliográficas da autora. Sendo assim, é importante considerar o fato de, em sua *História literária do Rio Grande do Sul*⁹⁶, a poeta dividir o mesmo espaço com Araújo Porto Alegre,⁹⁷ classificado pelo historiador seguramente como “uma das grandes figuras literárias da América”⁹⁸ e como precursor do Romantismo brasileiro.

Walter Spalding insere-se também como importante contribuição para os estudos literários através de duas obras, a primeira, escrita em 1933, *À luz da história*⁹⁹; e a segunda, em 1969, *Construtores do Rio Grande*¹⁰⁰. Em *À luz da história* (1933), o autor reserva um capítulo a duas grandes escritoras do Rio Grande, Delfina e Amália dos Passos Figueroa, sob o título de “Duas almas femininas na arte e no amor”. Um levantamento histórico situacional justifica, inicialmente, o abandono da Província do Rio Grande do Sul, no Brasil Colônia, constatado pelas autoridades governamentais em 1822, trinta e um anos após o nascimento de Delfina, que o autor destaca, cronologicamente como a primeira poetisa do Rio Grande do Sul a utilizar-se dos prelos da Província para a publicação de um livro.

Spalding justifica a sua posição como escritora. Ao fato de sua pouca instrução literária, o autor salienta a inexistência de meio cultural, bem como as raras e imperfeitas casas de educação e ensino, apesar de ela ter sido comparada a

⁹⁴ SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p.25.

⁹⁵ SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924. p.25.

⁹⁶ SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.

⁹⁷ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Tomo II. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Murillo, 1921. T.2. p.27.

⁹⁸ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Tomo II. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Murillo, 1921. T.2. p.27

⁹⁹ SPALDING, Walter. *À luz da história*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933.

¹⁰⁰ SPALDING, Walter. *À luz da história*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933.

Marceline Desbordes por Pedro Leite Villas-Bôas. Aproveitando-se dessa comparação, Spalding reforça e avalia a semelhança dos destinos literários com acréscimos ao sofrimento de ambas que, “fraternizadas no infortúnio”¹⁰¹, lamentam-se de suas desventuras, sem terem se conhecido, dada a distância que as separava e a diferença de línguas

A aproximação das poetisas é justificada com trechos das obras. De Desbordes-Valmore, o autor destaca os versos da estrofe inicial de *Pauvres fleurs*, que celebra o nascimento do homem que amou e que tanto a fez sofrer. De Delfina, o autor cita os primeiros quartetos da mais citada de suas composições, segundo o autor, um soneto autobiográfico em que ela fala de sua cegueira, “Vinte vezes a lua prateada”, em que evoca a chegada da treva em que suas pupilas mergulharam para sempre.

As referências de Spalding à obra e à vida de Delfina têm, primeiramente, fundamentos em Pedro Leite Villas-Bôas e João Pinto da Silva. O mesmo crédito é dado à obra *A mulher rio-grandense: escritoras mortas* (1907), de Andradina de Oliveira, com a qual o autor dá progressão aos conceitos já expostos pelos autores citados, reforçando as questões subjetivas que envolvem a obra da poeta e dela fizeram uma mulher triste e sozinha. Os poemas referidos pelo autor: “Foi perdendo que eu vi que nada via”, “Quem te fala, Senhor, quem te saúda”, utilizados por Spalding para, respectivamente, situar o leitor no contexto de sofrimento da poeta, primeiramente pela perda dos pais, e depois pelo apelo feito ao Imperador, têm referência na obra de Andradina de Oliveira.

Ainda no que diz respeito ao talento da escritora, o historiador busca em Sarmiento Blake as considerações que falam de sua inteligência brilhante e conhecimentos pouco vulgares para uma moça de sua época, que lhe concederam muito cedo o talento da poesia. Contudo, novamente acentua o cunho do desgosto característico de sua obra, pela falta da visão, citando o poema “Hoje, qual uma tábua no oceano”.

Segundo Spalding, Delfina tinha muita espontaneidade e naturalidade ao versejar, registrando que, quando surpreendida, respondia com versos alheios se os não tivesse de improviso. Porém, cega, não escrevia seus poemas, ditava-os a outra

¹⁰¹ SPALDING, Walter. *À luz da história*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933.

pessoa. Esse talvez tenha sido o motivo de algumas composições serem tão defeituosas e até mal expressas. Para Spalding, se não fosse cega, por certo a qualidade de sua obra teria sido outra já que era tão talentosa e outro o seu destino na história da literatura do Rio Grande do Sul.

A vida sentimental de Delfina é também abordada por Spalding. O argumento utilizado para desenvolver esse aspecto torna-se suposição uma vez que as fontes não são claras. Conforme o autor, fala-se de um amor platônico, nutrido pelo Major Manuel Marques de Sousa, posteriormente Conde de Porto Alegre. Apesar de breve, a notícia que se tem foi narrada por Francisco de Paula Pires, portador de uma poesia inédita da poeta. Francisco de Paula justifica a posse do poema contando sua história. Em um baile, na casa de seu avô, em 1845, o alferes Ignácio Antônio Pires, em 1845, foi dado à poeta o seguinte mote, que ela glosou de improviso: “No momento em que te vi, / meu coração palpitou.” O poema que resultou do improviso foi:

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 amor guiou
 Para junto de teu lado,
 E de amor arrebatado
 “Meu coração palpitou”.

A segunda série biográfica, de igual importância histórica ao estudo da poesia feminina, *Construtores do Rio Grande*¹⁰², também de Walter Spalding, publicada em 1969, retoma e acrescenta biografias de importantes vultos da história sul-riograndense, incluindo os literatos. O título dado à biografia da poeta é “Delfina Benigna da Cunha, a cega” e pouco introduz de novo ao trabalho anterior, sendo em muito semelhante ao que descreve em *À luz da história*. Apesar de todos os detalhes da vida e das necessidades das mulheres terem sido citados com fundamentos em Guilhermino Cesar e Villas-Bôas, Spalding não dá destaque a nenhum poema que justifique a lira de Delfina.

¹⁰² SPALDING, Walter. *Construtores do Rio Grande*. Porto Alegre: Sulina, 1969, v.1.

Ao concluir sua avaliação, Spalding salienta o já dito por outros biógrafos, historiadores e críticos que o antecederam, e por ele mesmo em *À luz da história: a pouca qualidade dos versos, ressaltando, porém, o valor histórico da obra, dada a aceitação de seus poemas pelo público, justificado pelas duas publicações feitas no mesmo ano. “Sua poesia, (salvo as de ocasião, espontâneas e sem maior valor) era espontânea e muito natural, dentro do seu lirismo romântico, bastante triste e desesperado.”*¹⁰³

Em *Coletânea de poetas sul-rio-grandenses (1834-1951)*¹⁰⁴, Antônio Carlos Machado apresenta a biografia da escritora, acompanhada de comentários sobre a sua vida literária. Segundo esse autor, foi Delfina um talento precocíssimo, escrevendo seus versos de estreia com apenas 12 anos de idade, salientando-se posteriormente como admirável repentista. Machado salienta também que, enquanto estivesse no exílio, a que foi obrigada, quando irrompeu a Revolução Farroupilha, Delfina colaborou em diversos periódicos literários, além de ter freqüentado os saraus da alta sociedade fluminense. O autor ressalta, ainda, o fato de ter Delfina estar incluída no *Parnaso*, do Cônego Januário e na *Seleção brasileira*, de J.M. Pereira de Vasconcelos, sendo considerada, na época, superior à célebre poetisa Beatriz Brandão. Os poemas “Quem te fala, senhor, quem te saúda”, o clássico “Vinte vezes a lua prateada” e “Em versos tão cadente, ó leitores” são citados como exemplos de sua poesia.

A herança das primeiras duas histórias da literatura do Rio Grande do Sul é reconhecida logo nas páginas de abertura da obra de Guilhermino Cesar, intitulada *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Abre o livro uma significativa ilustração: trata-se de uma réplica da capa do livro *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*(1834), de Delfina Benigna da Cunha. Tal presença instiga o leitor a examiná-la como uma peça importante na compreensão da obra historiográfica de Guilhermino César, uma vez que à poeta é dado o título de precursora, como já o tinha feito João Pinto da Silva.

A relevância concedida às poetas gaúchas é percebida inicialmente pelo número de escritoras que têm lugar na história de Guilhermino Cesar. Também

¹⁰³ SPALDING, Walter. *Construtores do Rio Grande*. Porto Alegre: Sulina, 1969, v.1. p.95

¹⁰⁴ MACHADO, Antonio Carlos. *Coletânea de poetas sul-rio-grandenses*. Rio de Janeiro: Minerva, 1952. p. 17.

revelador é o espaço de destaque (oito páginas) concedido à Delfina, apesar de apontar três mulheres como participantes na formação da literatura sul-riograndense. Todas as três são associadas ao ciclo poético chamado farroupilha e são incluídas, gradativamente, na ordem cronológica e lógica de suas aparições no contexto literário sulino.

Quando Guilhermino principia a avaliação crítica da obra de Delfina, reconhecem-se dados que constam em *Brasileiras célebres*, de Joaquim Norberto. Contudo, a visão do historiador é, agora, exclusivamente estética, especialmente no que diz respeito à caracterização de sua poesia, passando por uma avaliação da origem e da possível motivação psicológica na escritura dos versos. O desconhecimento sobre o seu aprendizado, uma vez que não se sabe como ela realizava suas leituras, as escolas que frequentou, as instruções recebidas, enfim, sua formação escolar, são entendidos na obra de Guilhermino como fator determinante na biografia da poeta:

Delfina Benigna da Cunha recebeu na terra natal os primeiros rudimentos de instruções que foram sua arma de combate. Quais fossem é fácil imaginar. A zona da Barra vivia em constantes tropelias: a cidade do Rio Grande, alvo das armas espanholas, ficavam-lhe a dois passos, do outro lado do estreito. Embora filha de um capitão-mor, não deve ter tido maiores oportunidades para ilustrar-se, tanto mais que ficou cega...¹⁰⁵

Essas informações, ou a falta delas, serão importantes na construção da imagem de escritora que quer o historiador. Alguns dados são repetitivos, mas, ao contrário das fontes anteriores, Guilhermino Cesar menciona a temática e outras características constitutivas da obra de Delfina:

A sua poesia apresenta-se impregnada de melancolia e tristeza. A musa da desgraça é que a inspira. Aqui e ali não deixa de fazer poesia de ocasião; canta batizados, bodas e mortes, (...) fora daí, a temática é já a dos românticos, preparada, porém com os ingredientes próprios do arcadismo¹⁰⁶.

¹⁰⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.95.

¹⁰⁶ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.95.

A falta de visão do mundo exterior teria dado à escritora uma percepção maior de seu interior, para onde se volta, na sua condição de mulher bela e inválida. Entrevê-se, no discurso de Guilhermino, o que, em um primeiro momento, poderia parecer um tom de desmerecimento com relação ao valor literário da obra de Delfina. Para o autor, no contexto bélico e revolucionário, onde os homens vivem em guerra, “somente uma pobre mulher cega poderia fazer lirismo”¹⁰⁷. Guilhermino Cesar avalia os versos da escritora como “banais”, principalmente aqueles destinados ao Imperador “como tantos outros que a pobre moça desencadeia sobre o Imperador”¹⁰⁸. A análise da “motivação” da poeta passa primeiramente pelos versos dirigidos ao seu benfeitor:

Quem te fala, Senhor, quem te saúda
 Não vê raiar de Febo a luz brilhante;
 Dá-lhe pio agasalho um breve instante,
 Seu fado imigo, em brando fado muda:

A sustentar o peso assaz lhe ajuda
 De uma vida, que a morte é semelhante
 Não chegue a ser aflita mendicante
 Quem a um tal Protetor roga lhe acuda.¹⁰⁹

Considerando, ainda, o vínculo entre Delfina e o seu mantenedor, bem como a transferência da poeta para o Rio de Janeiro, o autor faz uso de outro soneto que ilustra a renovação de seus votos ao Imperador. Trata-se das primeiras estrofes do soneto *Feito por ocasião da volta da autora ao Rio de Janeiro, à S.M.I*

A ti corro, Senhor, porque vivia
 Saudosa por beijar-te a mão augusta,
 O temido oceano não me assusta
 Nem me assusta d'Eolo a valentia:

Desprezo o seu furor com ousadia,
 Porque longe de ti, viver me custa;
 Tua presença amável, e vetusta
 Novo estro me dá, nova harmonia.

¹⁰⁷ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*, Porto Alegre: Globo, 1956, p.95.

¹⁰⁸ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*, Porto Alegre: Globo, 1956, p.95.

¹⁰⁹ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*, Porto Alegre: Globo, 1956, p.95.

As avaliações procedentes dos trechos e os poemas escolhidos evidenciam sempre um lado queixoso da poeta. De acordo com o autor, “há bondade e ternura em seus versos, o espírito meigo, a religiosidade, o gracioso abandono da mulher infeliz, mostram-se a cada passo.”¹¹⁰. Os agradecimentos estendem-se à família de D.Pedro II, como é o caso do soneto em que festeja o aniversário da filha do Imperador, D. Januária, do qual o historiador destaca os tercetos:

Enquanto o mundo a ver-te se conspira,
E os braços solta em íntimo transporte,
Eu, a triste, mesquinha, empunho a lira.

E a minha afrontando infausta sorte,
Por entre a multidão, que assaz me admira,
Com meu estro te livro às leis da morte.”¹¹¹

A relevância dada aos poemas de agradecimento e exaltação oferecidos às figuras imperiais mostra um autor preocupado com a intenção de Delfina, pois a sua poesia, impregnada de melancolia e tristeza revela, para ele, “aquele oportunismo lamuriento e pegajoso dos cegos¹¹²”. A existência da escritora depende do apoio que recebe do Império e isso lhe dá, igualmente, determinado prestígio. Nesse soneto, segundo Guilhermino Cesar, há nítida demonstração de que Delfina “cria-se talhada para a imortalidade”¹¹³.

Os motivos de Delfina são os da sobrevivência. A situação de carência em que vivia aparece na humildade com que escreve à Imperatriz na dedicatória do livro. Para Guilhermino, “a sua condição de mulher, em pleno fastígio do patriarcado imperial, quando os homens reservavam o outro sexo exclusivamente para as delícias do gineceu, devia aumentar-lhe a insegurança.”¹¹⁴ O historiador encontra justificativa para a motivação da escritora em suas próprias palavras:

Não é a glória que me convida a fazer a publicação: nem posso ter pretensões e louvores; a minha obra os não

¹¹⁰ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.101.

¹¹¹ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956, p.101.

¹¹² CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.97.

¹¹³ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956.p.97.

¹¹⁴ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956.p.97.

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

No frontispício desta obra, assim o fiz¹¹⁵

A distinção dada a essas palavras desfaz a impressão primeira sobre a avaliação do historiador, que atribui à necessidade a criação poética da escritora. Para Guilhermino, foi o Rio Grande da época, mergulhado numa revolução separatista, e a ausência de leitores, que a fizeram voltar seus versos para a Corte, onde se exilou em busca de amparo.

Sua insegurança tomaria proporções ainda maiores com a morte do Imperador. Outros versos escolhidos pelo autor mostram o desespero de Delfina, que se sente desamparada com o falecimento de D. Pedro I:

Por cruéis precisões apoquentada,

 Queixumes entregando aos surdos ares

 ...minha voz cansada, e rouca
 De gemer entre os braços da amargura.¹¹⁶

O reforço dado a essa questão temática mostra-se pela insistência com que eleva sua súplica ao Império, extensivamente à Imperatriz, depois da morte de D. Pedro I, sucessora dos benefícios que recebera do Imperador até então:

Ele, Senhora, as preces me acolhera
 Nos meus amargos dias de desgraça,
 A meu pesar e dores se mostrando
 Um homem Deus que ampara o desgraçado.

 Inda amparo, Senhora, vos suplico,
 Mórbida vate, errante, sem auxílio.¹¹⁷

¹¹⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.97.

¹¹⁶ Os versos citados pelo autor são do poema *A muito lamentável morte de S.M.I. o Senhor D. Pedro I.*

¹¹⁷ Os versos citados pelo autor são de *À Augusta Imperatriz Viúva; Dedicatória*.

Para Guilhermino, a estratégia é dirigida ao público que lhe foi fiel, nos espetáculos beneficentes, realizados em seu favor no Rio de Janeiro. Em meio a tantos outros versos proferidos por Delfina, a referência a alguns poemas soma-se à ideia de agradecimento e queixa de sua situação de cega e desamparada como forma de conquistar a ajuda:

Hoje, qual uma tábua no oceano,
Abandonada ao ímpeto das ondas,
E perdida pra todos: - tal me vejo!...

Tudo careço, porque a luz é tudo,
Dai-me luz... dai-me luz; em vão vos peço...
Pois bem, o braço ao menos, e segura
Meus passos levarei à sepultura.¹¹⁸

São citados, ainda, com o mesmo objetivo, versos de outro poema, de mesmo título do anterior, *Monólogo de gratidão*, recitados pela autora no Teatro São Francisco, no Rio de Janeiro:

Nos vossos olhos acho os meus, que a sorte,
Tão desumana, me roubou na infância;
Porém que digo, ó sumo Deus, perdoa,
Privando-me da vista, ó Deus, quem sabe
Se me isentaste de terríveis males
Que a vida me tornassem mais pesada?¹¹⁹

Ao situar Delfina no contexto do longo estágio de dez anos da Revolução Farroupilha, Guilhermino a trata como “a pobre ceguinha, a cantar as suas penas.”¹²⁰ Essa condição sugere ao autor uma indiferença com relação aos acontecimentos revolucionários que levavam os homens a pelear nas campanhas e nas cidades:

E a pobre ceguinha, a cantar as suas penas, a dizer que lamentava ter um só coração, pouco para tanto amor – o seu *Elmano*, talhado segundo a corte árcade. Aos homens que pelejavam nas cidades e na campanha seriam indiferentes os carmes dulcerosos em que a moça de S.

¹¹⁸ *Monólogo de Gratidão*, recitado pela autora no Teatro de S. Januário, em 18 de novembro de 1842.

¹¹⁹ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.98.

¹²⁰ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 97-98.

José do Norte invocava Cupido, celebrava o Nume, afrontava Eolo.¹²¹

Em outras palavras, Guilhermino Cesar sugere que, para os homens que viviam nessa situação bélica, os temas e as metáforas de sua poesia, ainda ligados à estética do século XVIII, nada diziam. Talvez por isso migrou para o Rio de Janeiro, viajando pela Bahia e vale do Paraíba, cujas cidades eram dominadas pelo café¹²², em busca de repouso e consolação. Foi nas cidades de Lorena, Campos e, principalmente em Parati, que Delfina recebeu a contribuição de assinaturas para a publicação de seu último livro.

A falta de originalidade é outro aspecto que recebe a crítica do historiador. Nada original, a linguagem da “moça de São José do Norte”¹²³, como a chama, “repisava os temas e metáforas da poesia do século anterior”¹²⁴. Assim, os motivos que a teriam levado a assumir um estilo tão sem autoridade, apesar da aparência sincera de sua mágoa íntima, foi a sua deficiência física.

Ainda no tocante à temática da obra de Delfina, Guilhermino evidencia a falta de assuntos locais. De acordo com sua apreciação, a não ser pelos versos que traduzem repulsa pelo chefe rebelde dos revolucionários, Bento Gonçalves, e aos que visam à exaltação de Duque de Caxias pela pacificação da Província em 1845, não se notam “outros assuntos rio-grandenses em sua obra, que é parca de cor local, não apenas pela própria condição pessoal da autora, cega, senão também porque a poesia vigente não se dava a tais desfrutes”¹²⁵.

O poema referido, dedicado ao chefe rebelde, pode-se dizer, recebe um olhar diferenciador com relação aos demais já citados:

“Maldição te seja dada

¹²¹ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.99.

¹²² De 1830 a 1880, aproximadamente, toda a energia econômica do vale do Paraíba voltou-se para o cultivo do café, que então era vendido, sem concorrência, ao mercado europeu em expansão. Tornou-se, por isso, o estabilizador da economia do Império, a ponto de se dizer, na época, que "o Brasil é o vale". A ascendência econômica dessa região foi, provavelmente, o motivo do deslocamento de Delfina, em busca de assinaturas para a publicação de sua obra.

¹²³ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.100.

¹²⁴ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 101.

¹²⁵ CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.101.

Bento infeliz, desvairado,
No Brasil, e em toda a parte
Será teu nome odiado.”

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.

(...)

Até mesmo os filhos teus
O seu opróbrio chorando,
Te irão amaldiçoando
Entre os ais e os prantos seus;
Verás contra ti um Deus
Por teus crimes irritado;
Como seguiste, malvado,
Dos ímpios todos os trilhos,
Até por teus próprios filhos
*Será teu nome odiado.*¹²⁶

Outro destaque é dado, ainda, aos aspectos que se apresentam na maioria de sua produção: o espírito meigo, o gracioso abandono da mulher infeliz e a religiosidade. O poema utilizado como referência documenta a alma sofredora da poeta:

Já toca o final termo, ó mãe querida,
Augusta imperatriz do Céu e terra,
De meus crimes imensos sinto a guerra,
Chorando o uso mau que fiz da vida.

Atende-me, rainha esclarecida,
O susto, a confusão, de mim desterra,
E se imenso poder em ti se encerra,
Presta-me auxílio, e não serei vencida.

Advoga por mim, mãe adorada,
Na presença de um Deus onipotente,
Para que dele eu seja perdoada.

¹²⁶ Poema dirigido ao General Bento Gonçalves.

Por ti minha alma seja a Deus presente,
 Porque sendo por ti apresentada
 Não será confundida eternamente.

Guilhermino credita qualidade expressiva a apenas alguns versos, os quais, segundo ele, atingem uma subjetividade aceitável por não terem sido “inspirados pelas musas de ocasião”¹²⁷. Esses são os versos que alcançam lirismo natural dos poetas românticos, qualificado pelo autor de lirismo de feição gonzagueana, deixando falar o coração, como em:

Josina bela,
 Eu vou louvar-te,
 Ensaio a lira
 Para cantar-te.¹²⁸

É, porém, o poema “Vinte vezes a lua prateada”, na avaliação de Guilhermino Cesar, o soneto que lhe deu popularidade:

Vinte vezes a lua prateada
 Inteiro rosto seu mostrado havia,
 Quando um terrível mal, que eu sofria,
 Me tornou para sempre desgraçada:

Da luz de Febo sendo então privada,
 Cresceu a par comigo a magia 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 sorte de ventura:¹²⁹

Nem um prazer jamais consigo,
 E para terminar minha amargura,
 Me guarda o triste, o sepulcral jazigo.

A análise realizada por Guilhermino César problematiza a questão da pouca importância a ela concedida e, por que não dizer, pelo próprio meio literário e histórico. Atribui a razão disso ao estado estacionário de sua obra, apesar de ter

¹²⁷ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 101.

¹²⁸ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 101.

¹²⁹ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 102.

sido “louvada por muitos poetas do tempo”¹³⁰. Dentre os muitos poetas que lhe teriam prestado homenagens, Guilhermino cita apenas uma, a poeta Beatriz Francisca de Assis Brandão, a qual lhe teria dirigido a epístola:

Ouvir-te, ver-te e amar-te,
Eis o desejo mais vivo
Desta alma que te é votada.¹³¹

Quando abandona o exame da temática queixosa da poesia de Delfina, bem como a posição monarquista visível nos poemas, Guilhermino passa ao reconhecimento de outros aspectos. Entre eles está a variedade poética presente na alusão feita aos gêneros cultivados por ela. Foram epístolas, glosas, quadras, lirias e sonetos em que foi empregado um trabalho métrico perfeito, “bem mais perfeito, mais dentro dos cânones atuais do que a de muitos de seus predecessores como Lobo da Costa, por exemplo”¹³².

Pesados todos os aspectos da obra de Delfina, a partir de suas poesias, e as motivações da escritora, a história da literatura de Guilhermino Cesar faz um balanço:

Somados os defeitos e qualidades de Delfina Benigna da Cunha, o saldo lhe é favorável bastante para que a admiremos com ternura e compaixão, ou mesmo com espanto, em face da tenacidade com que ela, vencendo(...) o ambiente a cegueira, a pobreza, se criou uma reputação literária(...)¹³³

O Rio Grande do Sul, principalmente durante a Revolução Farroupilha, não foi um espaço acolhedor para uma mulher que tinha de enfrentar suas privações. Além disso, contra a escritora apresenta-se outro fator circunstancial: o de na Província de São Pedro ainda não haver uma tradição literária culta de exaltação à cor local como no resto do País.

¹³⁰ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.101.

¹³¹ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.101.

¹³² CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 101.

¹³³ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p.102.

Outro estudioso de literatura do Rio Grande do Sul, Donaldo Schüller, em *A poesia no Rio Grande do Sul*¹³⁴, de 1987, dirige seu olhar para o que considera louvável na obra da escritora :

Na poesia de Delfina Benigna da Cunha, a quem toca o mérito de inaugurar a poesia culta no Rio Grande do Sul, ouvem-se algumas vozes suaves, em meio à retórica subserviente e gritos de guerra. O que dela se lê com agrado não é muito, mas digno de nota.¹³⁵

Delfina encabeça uma lista de nomes apresentados como os primeiros representantes da poesia culta no Rio Grande do Sul, ao qual pertencem ainda os poetas: Rita Barém de Melo, Félix Xavier da Cunha, Múcio Teixeira, Bernardo Xavier Júnior e Lobo da Costa. Esses autores fazem parte de duas vertentes da época, a monárquica e a arcaica¹³⁶.

Delfina já representa a poesia culta do século XIX com sua ênfase retórica, mas, segundo Schüller, no que se refere aos temas monárquicos, seus versos “não se elevam acima do que foi escrito com fins semelhantes”¹³⁷. Sua poesia traz a monarquia no tema e na elaboração verbal, mas, quando poetiza o Imperador D. Pedro, não o faz de forma a exaltar-lhe a personalidade. Usa sua poesia como objeto de súplica, colocando-se de forma subserviente. Perde-se aí, segundo Schüller, o teor da poesia monárquica. Os versos são do poema em que louva seu benfeitor, no teatro da Província da Bahia, em 1837:

¹³⁴ CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 102.

¹³⁵ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 59.

¹³⁶ O texto monárquico é um texto de exaltação aos homens “que forjaram esta unidade da república. Destacando-lhes a elevação de caráter, por desejo de liberdade, a virilidade, a belicosidade.” Quem possui essas virtudes é gaúcho e monarca das coxilhas, segundo os pequenos conflitos individuais e coletivos do cotidiano, a luta pela sobrevivência, a resistência a opressão. Como agrada a um público menos nobre sua linguagem é mais autor. O texto arcaico, por sua vez, é seu oposto. É assim chamado porque envolve a linguagem coloquial e menos pomposa. O conflito existente entre ambos deve-se, não somente ao desaparecimento do monarca e das temáticas representativas do texto monárquico, mas pela invasão do texto arcaico ao texto monárquico, com tudo que lhe é característico. In _____. SCHÜLER, Donaldo. *A Poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 103.

¹³⁷ SCHÜLER, Donaldo. *A Poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 59.

Retumba o bronze, precursor ridente
 Do dia festival, troa nos ares,
 Flutuando o pendão aurivirente,
 Ledos vivos se escutam em milhares;
 Tu és ó Pedro, nossa glória ingente,
 Em nossos corações já têm altares,
 Incenso puro com a mão liberta
 A Bahia feliz hoje te oferta.

Para Schüler, esse tom de festa não se restringe a dias como esse. Quando fala ao Imperador, não esquece do auditório, “Em ti folgo a toda gente”:

De ti me ocupo somente,
 Em teus dons extasiada,
 E de amor toda abrasada,
 Em ti folgo a toda gente;
 Junto a ti estou contente,
 Porque és desta alma uma parte,
 Nascida fui para amar-te,
 Embora sejas cruel,
 Sou constante, sou fiel,
 Não me resolvo a deixar-te.

O tom não muda na *Coleção de várias poesias dedicadas à Imperatriz viúva como tributo de gratidão*. O soneto que, segundo o estudioso, caracteriza o livro é o que segue:

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 fereza,
 Vejo sobre o Brasil opaco manto;

Suspira e chora a madre natureza
 E a sábia Imperatriz, do mundo encanto,
 Volve ao céu, deixando a redondeza.

Schüler insiste no caráter retórico recorrente e descuidado, na reelaboração dos lugares frequentados pela sua fala amorosa e na falta de habilidade rítmica. Além disso, algumas imagens ficam comprometidas pela sua fraseologia

declamatória, “ideias vulgares e adjetivação retumbante que não permitem que um verso ao menos se redima da banalidade”¹³⁸. Nesse sentido, Schüler aproxima-se das apreciações de Guilhermino Cesar que também ressaltou a “banalidade” dos versos de Delfina.

As faltas apontadas por Schüler sobre a poesia de Delfina vêm carregadas de juízos de valor, reconhecendo uma linguagem submetida “ao boleio retórico”, de “fraseologia declamatória”¹³⁹, além de ideias vulgares e adjetivação retumbante¹⁴⁰. Da mesma forma, refere-se à posição da poeta, quando o assunto é o contexto revolucionário da época ou seus protagonistas, Bento Gonçalves, mais especificamente. Enquanto, para Guilhermino, seus assuntos se distanciavam e não interessavam aos homens lutadores da época, para Schüler, Delfina mostra-se uma mulher furiosa e, mais que isso, não sabe retemperar sua fúria com a arte. O poema que exemplifica essa análise dirige-se a Bento Gonçalves:

Da tua punição eis o momento;
Acaba, ó monstro, em sanguinosa guerra,
Debalde buscas empinada serra,
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 ensanguentada 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,
Jové a nossa desgraça terminando
Quer que sejas, ó ímpio, fulminado.¹⁴¹

A posição de Schüler sobre o que ele chama de “sentimentos de uma mulher enfurecida”¹⁴² reduz o poema a uma simples expressão e deixa entrever a ideologia

¹³⁸ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.60.

¹³⁹ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.60.

¹⁴⁰ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.60.

¹⁴¹ O destaque dado pelo autor é do poema *Ao chefe dos anarquistas, indo ocupar a fortaleza de Itapoã na Província do Rio Grande de São Pedro do Sul em 1836*. In.: SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.59.

¹⁴² SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

que norteia suas avaliações¹⁴³. Ao mesmo tempo que despreza alguns aspectos na poesia da escritora, ressalta outros. Ainda sobre o poema em questão, o crítico reconhece que não falta “espírito épico” aos rio-grandenses, nem aos momentos inaugurais de sua literatura¹⁴⁴. Nesse caso, seu soneto merece lembrança como documento histórico, apenas isso. Os “descuidos” de Delfina devem-se à proximidade da poeta aos fatos. Essa proximidade, segundo Schüller, faz o escritor preocupar-se direta e demasiadamente com eles, despreocupando-se com o acabamento artístico.

Na visão de Schüller, seu momento de recolhimento, mesmo que lhe falte a singularidade, a redime da tirania do texto monárquico. O texto ilustrativo que o autor escolhe para exemplo é o antológico soneto “Vinte vezes a lua prateada”¹⁴⁵, o qual constitui acontecimento raro na poesia de Delfina, segundo o crítico.

No que se refere à linguagem utilizada pela autora, Schüller ressalta o fato de essa ainda não ser a grandeza de sua poesia, contudo, seus versos estão livres dos “cacoetes” da época. Não se trata de pouca coisa, uma vez que mostram um esforço na busca de caminhos que fogem aos roteiros autorizados da época e ideários estéticos. Para isso, Delfina “desce ao vocabulário e à sintaxe de todos os dias e consegue produzir uma peça que resiste ao tempo”¹⁴⁶.

Uma das sentenças iniciais da avaliação de Schüller sobre a obra de Delfina de que pouco que dela se lê se faz com agrado e é digno de nota, perde o tom destrutivo com que foi concebida inicialmente, aproximando-se dos autores das histórias de literatura aqui considerados sobre a poeta. Por um lado, todos eles são unânimes no tocante ao mau uso que ela faz de sua poesia, movida por suas necessidades. Por outro lado, atribuem juízos à obra de forma descontextualizada, buscando um valor que, para a época e o contexto, ela não poderia apresentar.

¹⁴³ SCHÜLER dá mostras de que o “enfurecimento” de Delfina tem raízes na sua posição assumidamente monarquista, excluindo qualquer outra possibilidade de entendimento da sua expressão de revolta contra o clima bélico da Revolução Farroupilha.

¹⁴⁴ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.59.

¹⁴⁵ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.62.

¹⁴⁶ SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.62.

Rita Terezinha Schmidt¹⁴⁷, na introdução da reedição de *Poesias* (1834), de Delfina Benigna da Cunha, organizada por Carlos Alexandre Baumgarten, refere-se à coerência dos juízos de valor atribuídos à obra literaria da poeta cega. Segundo Schmidt, a valoração deve sempre levar em conta “o contexto de obras modelares, mais especificamente, aquelas eleitas por uma unanimidade crítica e interpretativa que compartilha um consenso prévio sobre definições do literário e do estético”¹⁴⁸.

Para Rita T. Schmidt, diferentemente de Donaldo Schüler, as atitudes combativas de Delfina “marcam um posicionamento que, ante os horrores da “sanguinosa guerra”, se quer bem claro, firme e decidido.”¹⁴⁹ O lugar de onde fala a poeta, sua filiação à causa monárquica, é a responsável por sua crucificação, pois não convém a alguns leitores ou é contrária aos interesses de quem a lê. Assim, a postura de Schüler é combatida por Schmidt. Segundo ela, se a ideologia que sustenta o poema não convém ou se o tratamento do tema indicam “que a poeta não soube avaliar a complexidade histórica do conflito”¹⁵⁰, ainda assim, essas “não são razões suficientes para reduzir o poema à expressão de uma mulher enfurecida.”¹⁵¹

Alguns aspectos desvalorizados por Guilhermino e por Schüler são evidenciados por Schmidt, como é o caso dos poemas de ocasião, voltados à celebração de pessoas importante e ao registro do cotidiano (aniversários, bodas, falecimento). De acordo com Schmidt, esse tipo de poema tem origem na arte popular repentista e foram largamente aceitos e legitimados como prática social pela sociedade, inclusive nos círculos da nobreza e entre intelectuais.

Como estudiosa da obra de Delfina, Schmidt¹⁵² adverte para o risco de se lançar juízo de valor negativo a respeito dessa versão poética da escritora, uma vez que, em se tratando da época em questão, a poesia elaborada por ela atendeu a certas expectativas ou a gostos literários da sua contemporaneidade. Para

¹⁴⁷ In __. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001, v. 1, p. 9-25.

¹⁴⁸ In __. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001, v. 1, p. 9-25.

¹⁴⁹ SCHMIDT, Rita Terezinha. *Delfina Benigna da Cunha*. In: MUZART, Zahidé Lupinacci.(org). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis. Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul:EDUNISC, 1999. p.122.

¹⁵⁰ SCHMIDT, Rita Terezinha. *Delfina Benigna da Cunha*. In: MUZART, Zahidé Lupinacci.(org). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis. Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul:EDUNISC, 1999. p.122.

¹⁵¹ SCHMIDT, Rita Terezinha. *Delfina Benigna da Cunha*. In: MUZART, Zahidé Lupinacci.(org). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis. Mulheres; Santa Cruz do Sul:EDUNISC, 1999, p. 122.

¹⁵² In __. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001. p.9-25. v.1.

Schmidt¹⁵³, o menosprezo à tendência poética de ocasião que caracteriza a obra de Delfina pode custar caro à história da literatura que até então, de modo geral, tem apresentado a poeta como representante dos momentos fundadores da literatura do Rio Grande do Sul.

Enquanto os historiadores João Pinto da Silva, Guilhemino César e Donald Schüler debruçam-se sobre uma análise de busca do valor estético da obra de Delfina, interpretando-a a partir da baixa qualidade estética, Rita Schmidt defende a idéia de que Delfina e sua obra sofrem um duplo preconceito. Primeiro, por não atender aos padrões da “grande literatura” e, segundo, por ter sido excluída dos cânones compostos e criados exclusivamente por homens.

A questão levantada pelos historiadores anteriores sobre os temas laudatórios dos poemas de ocasião encontra resposta também em Schmidt. Para ela, o fato de a poeta ser cega pode ter contribuído para a fuga a esses temas, mas não se restringem a eles pois os versos que mais se destacam são os que tematizam o amor: “o amor impossível, ditame da natureza que combate toda a razão.”¹⁵⁴ A “desenvoltura expressional”¹⁵⁵ de Delfina, liberta dos artificialismos, prenuncia o Romantismo. A exemplo, o destaque é dado à décima:

Até Júpiter, Senhor
De tudo quanto há criado
Estreitamente é ligado
À natureza, e amor:

Se este deus tão sup'rior
Viveu sujeito à paixão,
Como há de meu coração
Libertar-se deste mal,
Se o amor como arma fatal
Combate a minha razão?

O olhar de Schmidt percorre nuances pouco exploradas na poesia de Delfina. Um suposto amor platônico por Manuel Marques de Sousa, o Conde de Porto

¹⁵³ In _____. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001, v. 1, p.9-25.

¹⁵⁴ In _____. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001, v. 1, p.124.

¹⁵⁵ SCHMIDT, Rita Terezinha. *Delfina Benigna da Cunha*. In: MUZART, Zahidé Lupinacci.(org). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis. Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul:EDUNISC, 1999. p.124.

Alegre, definido como Elmano, já mencionado por Spalding, em *À luz da história*, é identificado em alguns de seus sonetos. Dentre eles, Schmidt destaca:

Quem como tu, Elmano, agradar pode
Ao terno sentir meu tão delicado;
Rêu trato melindroso, o teu agrado
Faz com que tudo hoje lhe incomode:

Se teu gênio sensível não me acode,
Em tão penoso, e miserado estado,
Meu débil ser verás aniquilado
Por esse mal, que a sorte quer que rode.

Do mundo o resto me mágoa, e cansa,
Só tu me dás prazer, gentil Elmano,
Fazendo renascer minha esperança.

Mas ai de mim! se acaso por meu dano
Em teu sensível peito houve mudança,
Extingue com a vida o mal tirano.

Schmidt acrescenta que é nesses momentos, quando de dentro de sua amargura deixa despontar o amor, a exemplo dos árcades e se recair no jogo formal, que seu lirismo alcança a mais alta expressão.

Luiz Marobin, em *A literatura no Rio Grande do Sul*(1985), uma abordagem estético-temática da literatura sul-rio-grandense, em busca das nascentes literárias da expressão regional, concede um breve capítulo ao lirismo e a epopeia no século XIX. Para caracterizar os começos da literatura do Rio Grande do sul, apresenta a poeta Delfina que aparece em companhia de outra escritora, Rita Barém de Melo, e de dois representantes masculinos: Francisco Lobo da Costa e Manuel de Araújo Porto Alegre. O autor os escolhe dentre outros tantos poetas, por caracterizarem, pelo menos em parte, a fase evolutiva do lirismo e da epopeia no século XIX.

Esteticamente Delfina é classificada por Marobin como típica representante do Romantismo, introdutora do “mal do século”¹⁵⁶ no Rio Grande do Sul pela visão de mundo comprometida por fortes cargas emocionais de seus poemas. O valor atribuído à obra da poeta liga-se apenas às características que a aproximam do estado mental da época, o romântico.

¹⁵⁶ MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

Marobim reconhece, ainda, alguns traços nitidamente parnasianos¹⁵⁷ na obra da poeta pela utilização de expressões temáticas como "Febo", "Nume", "Arcanos". Quando relava as marcas estéticas da obra de Delfina, o faz através de expressões recorrentes em seus poemas, enfatizando a ligação essencialmente romântica dos temas poéticos que remetem ao intimismo cheio de sentimentos exaltado dos românticos. Além desse aspecto, Marobim ressalta os temas tradicionalmente árcades na poesia de Delfina, não somente na utilização do vocabulário de referência, mas também pela invocação a Deus e à Divina Providência para alcançar conforto para suas dores.

Seu romantismo é consequência cultural de sua vida, saúde e mundo interior e nisso não está presente o mundo gaúcho, a cor local, que se ausenta de seus versos, sem centauros e monarcas. Ao trazer esse detalhe da obra da poeta ao seu discurso, o autor ressalta, com a citação aos versos ásperos de agressão a Bento Gonçalves, que Delfina sofreu, pessoalmente, as consequências negativas da guerra dos Farrapos, sem dizer, no entanto, quais foram elas.

Em *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*¹⁵⁸, Regina Zilberman, no capítulo "A mulher: escritora e personagem", realiza um apanhado histórico da situação de submissão, ilegitimidade e falta de reconhecimento social da mulher em séculos idos no Brasil para chegar às primeiras representatividades literárias. Segundo Zilberman, nesse período sobressaem-se as poetisas. Utilizando-se da referência de Domingos de Carvalho, a autora reafirma a primazia de Delfina na publicação de um verdadeiro livro de poesias, no sentido de não ter sido um folheto ou algo semelhante, mas um livro no formato gráfico.

Pedro Leite Villas-Bôas, em *Dicionário bibliográfico gaúcho* (1991)¹⁵⁹, apresenta a bibliografia de Delfina Benigna da Cunha em pequeno verbete, ocupando menos de meia página, em que faz constar as datas de nascimento e morte, os principais acontecimentos de sua vida, a cegueira e a orfandade e as consequências que isso lhe trouxe. Na relação de suas obras, constam as suas

¹⁵⁷ Ao caracterizar os traços poéticos de Delfina, a partir das expressões destacadas, certamente Marobim trocou árcades por parnasinos, uma vez que Delfina nem se quer aproximou-se deste período.

¹⁵⁸ ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: LPM, 1985.

¹⁵⁹ VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: Edigital, 1961. p.70

publicações, bem como as reedições; *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, (1834,1838,1858); Panfleto em versos: Tributo de gratidão, exemplar de uma folha publicado pela tipografia Imparcial de F. Paula Brito, no Rio de Janeiro. Trata-se de agradecimento da autora por ocasião do festival em seu benefício em 26 de maio de 1840, no teatro São Januário, no Rio de Janeiro. Por último, a *Coleção de várias poesias oferecidas à imperatriz viúva*, em 1846.

Francisco Bernardi publica em 1999 *As bases da literatura rio-grandense*¹⁶⁰. No capítulo intitulado “Primeiros autores gaúchos”¹⁶¹ atribui o início da literatura sul-rio-grandense à poeta Delfina, por volta de 1840. Porém, na tentativa de ser mais preciso, Bernardi cita o ano de 1843 como sendo o da publicação de seu primeiro livro pela tipografia Fonseca, quando o livro foi publicado em 1834¹⁶². Bernardi destaca a variedade poética de Delfina pelo uso que a poeta faz das glosas, quadras, epístolas, as líras e sonetos, mas não a define como uma poeta romântica, apesar de ter vivido na primeira metade do século XIX. Antes disso, para o autor, a poeta está atrelada ao estilo anterior, o Arcadismo, de Cláudio Manuel da Costa, seu principal modelo.

Outro aspecto referido por Bernardi é o fato de nem os assuntos rio-grandenses da época, nem a própria cor local marcaram sua temática poética como também a Revolução Farroupilha não lhe despertou nenhuma simpatia, mostrando-se contrária a ela e traduzindo-lhe sua aversão através dos versos dirigidos a Bento Gonçalves. Bernardi destaca o poema glosado destinado ao chefe revolucionário “Maldição te seja dada” que ilustra esse aspecto. O autor ainda aborda outros detalhes da obra de Delfina como o subjetivismo, consequência das circunstâncias em que sua vida transcorreu; o engajamento com questões políticas e sociais de seu tempo, e o lirismo de seus poemas, prenúncio de Romantismo. Respectivamente são referidos na obra de Bernardi os poemas: “Hoje qual uma tábua no oceano”, “Vivem sem via em cárcere privado” e “Vinte vezes a lua prateada” para demonstração das características da poeta.

¹⁶⁰ BERNARDI, Francisco. *As bases da Literatura rio-grandense: história, autores e textos*. Porto Alegre: AGE, 1997.

¹⁶¹ BERNARDI, Francisco. *As bases da Literatura rio-grandense: história, autores e textos*. Porto Alegre: AGE, 1997. p.12-13.

¹⁶² Trata-se, provavelmente, de falha tipográfica.

O *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul* (1999)¹⁶³, acrescenta aos dados biográficos e bibliográficos uma apreciação da obra de Delfina. Segundo o autor do verbete, Carlos Alexandre Baumgarten, sua produção poética pode ser considerada a partir de três vertentes: “uma primeira de teor político; uma segunda de caráter laudatório; uma terceira de índole lírica e intimista.”¹⁶⁴ Na primeira vertente, encaixam-se os poemas escritos sobre a Revolução Farroupilha em que assume posição claramente imperialista, atacando o chefe dos revolucionários com críticas severas. Os poemas voltados para elogiar autoridades e pessoas de seu círculo social, fazem parte da segunda vertente. A terceira vertente, o lirismo intimista e amoroso é o ponto alto de sua poesia e permeia muitos de seus poemas. “sua condição existencial, a morte e o amor não correspondido, são temas que explorou com frequência”¹⁶⁵. O lirismo de sua obra recebe clara influência árcade pela recorrência de temas e figuras que lembram os pastores e suas amadas como Belmiro, Elmano, Delmira e Lucinda. Predominam em sua obra os sonetos e os vilancetes¹⁶⁶ como testemunhos não só do valor histórico da sua produção, mas de um “eu lírico envolvido com questões essencialmente humanas e universais.”¹⁶⁷

A mais recente história da literatura gaúcha, escrita por Luís Augusto Fischer (2004)¹⁶⁸, *A literatura gaúcha: história, formação e atualidade* faz um “desenho a traço grosso”¹⁶⁹ – palavras do próprio autor – da formação da literatura no Rio Grande do Sul. A compreensão da obra feminina do século XIX, realizada por Fischer, permite acompanhar o crescimento da historiografia literária com relação ao assunto, sem vislumbrar nas produções de época mais do que elas podem oferecer, não desprezando, assim, o valor que elas têm, quer seja literário, quer seja histórico.

¹⁶³ BRASIL, Luiz Antonio de, MOREIRA, Maria Eunice, ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

¹⁶⁴ BRASIL, Luiz Antonio de, MOREIRA, Maria Eunice, ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo século, 1999. p.64.

¹⁶⁵ BRASIL, Luiz Antonio de, MOREIRA, Maria Eunice, ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999. p.64.

¹⁶⁶ Forma poética comum no Renascimento Ibérico, o vilancete é um poema construído em medida velha e a partir de um mote de dois ou três versos. Quando o último verso do mote é repetido no último verso do poema, como é o caso dos poemas de Delfina, tem-se um vilancete perfeito.

¹⁶⁷ BRASIL, Luiz Antonio de, MOREIRA, Maria Eunice, ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999. p.64.

¹⁶⁸ FISCHER, Luiz Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

¹⁶⁹ FISCHER, Luiz Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. p.29.

A contextualização da mulher sulina, evidenciada através da observação ao depoimento de Saint-Hilaire, é indicativo de que para quem está muito distante do tempo do qual fala é preciso contar com depoimentos vindos desse lugar. Para Fischer, o que diz Saint-Hilaire sobre o temperamento das mulheres sulinas, segundo o qual elas estariam longe da condição de primeiras escravas da casa, é um dos fatores que explicam por que muitas mulheres gaúchas publicaram poesias por essa época. Para Fischer, Delfina Benigna da Cunha(1791-1857) teria surpreendido com a publicação do seu primeiro livro *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*.

Além de ser cega, interessam ao autor algumas características estéticas e temáticas da obra. Segundo Fischer,

trata-se de poesia frágil, de pouca exigência, mas cheia de interesse, seja pelo aspecto desbravador que apresenta, seja pelo nexos entre a obra e a vida, que a poeta não tem pudor de expressar claramente, dizendo que escreve por necessidade.¹⁷⁰

O tom agressivo da poesia de Delfina, dirigida a Bento Gonçalves, o herói farroupilha, assume um papel diferente na obra da poeta, ao contrário dos historiadores anteriores, pois esse comportamento, segundo ele, é compreensível pela condição pró-imperialista mantida por ela. A texto de Fischer responde ao que Rita T. Schmidt advoga sobre a qualidade de uma obra, na qual “o critério qualitativo não se reduz ao processo de identificação da excelência ou não, do nível de realização formal”¹⁷¹ e sim ao contexto de sua produção.

Nesse sentido, pode-se concluir que a trajetória que Delfina e sua poesia percorrerem, chegando aos século XXI com a necessidade de uma revisão. Embora não ignore a sua existência, deixa vazios os espaços antes reconhecidos como seus ou silencia a voz da poeta quando apenas cita o seu nome para designar um período ou quando repete os discursos dos textos e das histórias fundacionais da literatura, tanto brasileiras como sul-rio-grandenses.

¹⁷⁰ FISCHER, Luis Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.p.29

¹⁷¹ In __. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001, v. 1, p.11.

Considerando-se que as produções críticas que circularam no Brasil no século XX, depois dos 60 anos de silêncio sobre Delfina, e que fizeram algum tipo de referência à sua produção são, na maioria, bibliografias e verbetes em dicionários de escritores ou celebridades brasileira, raras são as histórias da literatura brasileira que conservam o nome e a obra da poeta, nem mesmo como referencial histórico. É a história da literatura sul-rio-grandense que, com a criação do seu próprio cânone regional, mantém, no século XX e no século XXI, vivos e importantes os símbolos literários do passado histórico fundacional da literatura brasileira.

3 A POETA: ENTRE O ARCADISMO E O ROMANTISMO

3.1 A poeta árcade

O Arcadismo brasileiro, de acordo com Antonio Candido, recebe influência direta da Arcádia lusitana, cuja ideia foi a de prezar na poesia os valores atribuídos de ordinário à prosa: clareza, ordem lógica, simplicidade, adequação ao pensamento. O período caracteriza-se como clássico graças à reconquista dessa naturalidade, por ligar-se a uma estética segundo a qual a palavra deve exprimir a ordem natural do mundo e do espírito. Assim, a poesia devia ser lógica, sem artifícios nem surpresas marcantes.

Para conseguir o ideal de inteligibilidade, em seu sentido lato, de acordo com Candido¹⁷², cabe ao autor escolher situações genéricas que transcendam a condição individual. O leitor tem de poder libertar-se da obediência às condições pessoais do autor, para receber a emoção artística através de paradigmas, “daí preferiam-se as grandes circunstâncias da vida para o exercício do verso¹⁷³, circunstâncias comuns a todos como o nascimento, o casamento, as celebrações e a morte. Outros aspectos que contribuem para a dissolução dos detalhes pessoais são a convenção bucólica e os recursos advindos da mitologia e da história greco-latina, ‘graças aos quais o caso particular se abatia no significado genérico, de alcance universal.’¹⁷⁴ Grande parte da poesia setecentista, segundo Candido, é sempre endereçada. São conversas poéticas ou comemorações que revelam um cunho altamente sociável do fazer poético.

¹⁷² CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.54.v.1.

¹⁷³ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.54.v.1.

¹⁷⁴ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.54.v.1.

Um aspecto relevante na caracterização da estética árcade é a destinação pública da literatura, ou seja, o escritor árcade, quando escreve, prefigura, conscientemente ou não, o seu público, a ele se conformando. Quase sempre trata-se de um público de salão, um leitor à voz alta, ou um recitador. Essa característica da poesia árcade a torna “forçosamente comunicativa, mais ainda, aspira a ser instrumento de comunicação entre os homens, - geralmente os homens de um dado grupo.”¹⁷⁵. A poesia “é marcada pelo que se poderia chamar de sentimento do interlocutor, que se compraz nas odes racionantes e, sobretudo, na epístola, forma mais característica daquele sentimento”¹⁷⁶. Alguns autores estendem o tom epistolar a todos os outros gêneros como os sonetos e as odes.

Tais componentes dão ao Arcadismo uma consciência de integração entre a ordem natural, social e literária, decorrendo daí a estética da imitação, “por meio do qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da antiguidade e os que seguiram sua trilha”¹⁷⁷. Essa imitação árcade dava à obra literária segurança e nobreza, além de genealogia estética.

Outro apoio da Antiguidade à teoria árcade foi o uso de temas e personagens. “O mito, a lenda, e a história antiga, sedimentados em profundidade pela educação humanística na consciência do homem culto, formavam uma caixa de ressonância para a literatura, bastando uma alusão para por em movimentos a receptividade do leitor”¹⁷⁸.

Da Antiguidade vem também a solução para o problema da forma. Como uma tendência que busca o efeito na organização formal da expressão, a adoção de modelos clássicos de gêneros e espécies tradicionais, com suas regras e normas composicionais, atenua o arbítrio do escritor, permitindo ao Arcadismo criar pontos de referência para o homem medianamente culto, facilitando a comunicabilidade.

¹⁷⁵ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.55. v.1

¹⁷⁶ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.55. v.1.

¹⁷⁷ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.55. v.1.

¹⁷⁸ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.56. v.1.

Voltada para um novo público, formado pela burguesia, a literatura veicula valores que se coadunam com o tipo de vida levado pela aristocracia e com a arte barroca.

A imitação das regras converte-se na perda de capacidade do poeta de observar a vida diretamente. De acordo, também com Candido, “os árcades possuíam uma visão superficial tanto da natureza exterior como da natureza humana.” A paisagem civilizada, racionalizada é, principalmente, um esforço de paisagem da superfície da terra. “O esforço de equilíbrio, característico da arte clássica, fundado no pressuposto de que as formas elaboradas pela inteligência se regem por leis essencialmente análogas às do mundo natural”¹⁷⁹ concebem a descrição como ideal de beleza. A realidade baliza o ato criador.

Não foi somente este aspecto, porém, que marcou a arte clássica. Essa fidelidade à “Natureza”¹⁸⁰, trouxe consequências imprevistas aos cultores da razão, surgindo entre ambas combinações bem mais complexas, fundamentando a literatura do século XVIII, marcada pelo “ racionalismo e as ideias inatas misturavam-se ao empirismo e ao sensualismo, com uma vitalidade perturbadora.”¹⁸¹ O culto da antiguidade coexistiu com a modernidade gritante “da revolução sentimental que desde meados do século XVIII desenvolveu um estoque de imagens e sentimentos que mais tarde pareceriam inseparáveis do Romantismo oitocentista.”¹⁸²

O racionalismo da poesia oitocentista, a razão matemática, que se exprimia na vida social e na vida do espírito pelo bom senso das proporções e das conveniências, é colocado em xeque pela psicologia kantiana que dá estado ao sentimento, sancionando, assim, a revolução implícita no empirismo, que se desencadeia, principalmente, na literatura. Diante disso, o conceito de Natureza, diz Candido, “vai englobando o instinto, o sentimento, cujas manifestações, subordinadas a princípio, avultam ao ponto de promoverem, em literatura, explosões

¹⁷⁹CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.53. v.1.

¹⁸⁰CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.53. v.1.

¹⁸¹CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.53-54.v.1

¹⁸²CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.53-54. V. 1.

emocionais que desmancham de todo clara linha da Razão”.¹⁸³ O Arcadismo preconiza a busca do que chama natureza pela valorização dos sentimentos, da clareza das idéias, da imitação estrita dos escritores antigos. Disso resulta o desejo de simplicidade intelectual, com base na influência do racionalismo filosófico. A simplicidade estende-se, ainda, ao aspecto afetivo da existência, pensamento conseqüente do reconhecimento da dignidade e da beleza que pode haver nas manifestações das emoções.

Outro aspecto, menos corriqueiro, da estética neoclássica que, no entanto, se estenderá à romântica, de acordo com o crítico, é o fato de a obra ser capaz de exprimir “apenas uma parcela da sensibilidade”¹⁸⁴. Desse modo, “o humano transcende a arte”¹⁸⁵, ao contrário da teoria clássica pura que, geralmente, “não reconhece problema algum, além dos que a obra encerra na sua integridade formal.”¹⁸⁶. Essa disciplina limita a riqueza afetiva de que o poeta deve participar no ato da criação, já que a expressividade dos sentimentos perde-se para a arte. Aos poucos, os árcades vão pendendo para um individualismo mais confidencial e sentimental, que acaba, nitidamente, em manifestações pré-românticas¹⁸⁷.

O Arcadismo brasileiro atingiu alguns momentos de plenitude no que deixou de mais puro e realizado. Trata-se da naturalidade complexa a que tendia, “duma parte pelo exercício mental, de outra pela fidelidade aos impulsos da emoção. São os momentos de triunfo do homem natural(no sentido amplo) que constitui em um dos seus alvos permanentes.”¹⁸⁸ Assim, “o ideal da naturalidade conduziu ao de espontaneidade, que abriu as portas ao sentimentalismo-negação gritante da racionalidade.”¹⁸⁹

¹⁸³ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971.p.54-55. v.1

¹⁸⁴ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971.p.55.v.1.

¹⁸⁵ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971, v. 1, p.55.v.1

¹⁸⁶ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971.p.55.v.1

¹⁸⁷ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo:DIFEL.,1982. p.103-112.

¹⁸⁸ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971.p.56.v.1.

¹⁸⁹ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.57.v.1.

Uma das principais manifestações dessa naturalidade foi o bucolismo, pelo encontro da tradição clássica e a procura de relações humanas simples:

É, no sentido estrito, o Arcadismo, que deu nome ao período e deve ser considerado, mais que um conjunto de gêneros literários, verdadeira filosofia de vida, reinterpretando o mito da idade de ouro, que começa então a passar de retrospectivo a prospectivo, uma vez que a noção de homem natural dava lugar à ideia de progresso, passando-se da nostalgia à utopia.¹⁹⁰

Especificamente, no caso do Brasil, a poesia pastoral assume significação própria. Como diz Candido, “o cajado dos pastores virgilianos, fincado no solo brasileiro, floresceu em cocares e plumas, misturando velha seiva mediterrânea à “clareza do dia americano”.¹⁹¹ Ao adotar uma personalidade poética convencionalmente rústica, mas proposta na tradição clássica, a poesia brasileira exprimia uma situação de contraste cultural, valorizando o local, que aspirava à expressão literária, e aos cânones da Europa, matriz e forma de civilização a que os poetas brasileiros pertenciam, nele desejando incorporar a vida espiritual do País.

Afrânio Coutinho¹⁹² afirma que, na poesia neoclássica brasileira, podem ser encontradas duas principais tendências. A primeira repete os cânones estéticos e literários do século XVIII, que fundamentava a poesia neoclássica na Europa, especialmente as poéticas de Horácio e de Boileau, além dos autores que lhe serviam como modelo de inspiração: Anacreonte, Píndaro, Virgílio, Horácio, Ovídio, Sannazaro, Petrarca, Camões e Garcilaso; os principais efeitos buscados eram a clareza, a simplicidade, o equilíbrio e a harmonia. A segunda tendência, não tão tributária das normas neoclássicas, é denominada por alguns autores de pré-romântica: apesar de estarem sujeitos aos códigos e normas do Neoclassicismo, alguns autores árcades conseguem imputar uma marca pessoal em suas obras, revelando uma subjetividade mais autêntica a partir de traços do contexto histórico e, mesmo, cultural, em que estão inseridos.

¹⁹⁰ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.57.v.1.

¹⁹¹ CANDIDO. Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.60. v.1.

¹⁹² COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.

Menos atormentados que os escritores barrocos¹⁹³, porém sem perder a impregnação religiosa nem o respeito pela monarquia, os árcades preocupam-se com assuntos mais imediatos e concretos, como a prática da virtude civil, a melhoria do homem pela instrução, a busca da harmonia social pela obediência às leis da natureza, a procura da felicidade na terra por meio da prática do bem e da sabedoria. É no lirismo que o Arcadismo, conforme Candido, atinge sua expressão maior. “seja manifestando estados de alma, seja descrevendo fatos ou celebrando feitos que o poeta encara de um ângulo de vibração pessoal, como se a experiência descrita filtrasse através do seu próprio eu.”¹⁹⁴

Segundo, ainda Candido, a importância do Arcadismo brasileiro está no grande feito de seus poetas, tanto os maiores como os menores “o esforço de trazer à pátria os temas e as técnicas mentais e artísticos do ocidente europeu, dando à nossa literatura um alcance potencialmente universal”:

Foram civilizadores por excelência; daí a peculiar importância do Arcadismo, que entre nós não foi apenas, como em Portugal, um renovador de técnicas e teorias literárias ou um preparador de movimentos novos, mas contribuiu decisivamente para instituir a literatura brasileira. (...) Além disso, é então que se alarga a nossa geografia literária, com o deslocamento do eixo político para o Sul, em virtude da descoberta das minas de ouro e diamante, que, ao lado de outros fatores, acarretou a transferência da Capital da Bahia para o Rio de Janeiro.¹⁹⁵

Com a fundação da Academia dos Renascidos (1759), na cidade do Rio de Janeiro, o movimento difundiu-se por todo o País, superando o âmbito local e congregando escritores da nação, em uma demonstração de solidariedade geral. Foram bem diversos dos cultistas barrocos os escritores desse período, formando um grupo mais numeroso, inclusive, levando-se em conta os eminentes e os de segunda plana, ou seja, os menores. A difusão da literatura no País, deu-se, nesse

¹⁹³ Segundo Antonio Candido e Aderaldo Castelo, o espírito barroco se identificava com a glorificação da Monarquia absoluta como fato de origem divina; e, como que esmagado pelo sentimento de fé e do poder, favorecia na literatura o senso agudo das tensões, das angústias, da ânsia de absoluto, que acentuavam a pequenez e impotência do homem.

¹⁹⁴ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo:DIFEL.,1982. p.103-112.

¹⁹⁵ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo:DIFEL., 1982. p. 103-112.

período, principalmente, por ocasião de festejos e solenidades, quando organizavam-se sessões literárias denominadas Academias, “efêmeras e geralmente medíocres”¹⁹⁶. É, porém, somente após a chegada da Família Real, em 1808, que se forma uma atmosfera intelectual mais densa, com a difusão da imprensa.

Mesmo não havendo um ambiente intelectual constituído, no Brasil do final do século XVIII e início do século XIX, há a presença de escritores talentosos que desenvolvem uma consciência de seu papel¹⁹⁷, formando as bases de uma tradição, “que deu aos sucessores a ideia de continuidade do seu esforço, tão importante no desenvolvimento de uma literatura.”¹⁹⁸ Assim, ainda que não cheguem a constituir presença atuante sobre a sociedade, “vistos na perspectiva da história formam um bloco de realizadores que dá à vida intelectual do tempo uma riqueza antes inexistente.”¹⁹⁹

Delfina Benigna da Cunha, apesar de não ter produzido sua obra no período que corresponde ao momento de formação do grupo árcade no Brasil, é herdeira direta dos antecessores árcades. Os gêneros produzidos pela autora remetem aos momentos iniciais da formação da literatura brasileira, quando surgem no Brasil os chamados árcades mineiros, com as academias e alguns intelectuais ilustrados, homens de letras que, segundo Antonio Candido²⁰⁰, formaram conjuntos orgânicos e manifestam graus variáveis da vontade de fazer literatura no Brasil.

A obra de Delfina Benigna da Cunha responde a estímulos árcades²⁰¹, tanto nas convenções formais como temáticas. Como os autores do período, imita, não de forma pura, alguns aspectos da antiguidade greco-romana. Observa-se em sua produção, principalmente, o uso de gêneros poéticos caros à estética, como os

¹⁹⁶ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo:DIFEL., 1982. p.103-112.

¹⁹⁷ Essa consciência, de acordo com Candido, é a consciência de ser um escritor brasileiro que, ao criar, promove a sua terra ao nível das nações civilizadas. Ao final do período árcade, isso se torna um verdadeiro senso de missão, misturando-se ao incremento do senso de autonomia política. Ao exercer no país as atividades da inteligência, os poetas árcades desempenham papel de integrar o país à civilidade.

¹⁹⁸ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo:DIFEL., 1982. p. 103-112.

¹⁹⁹ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo:DIFEL., 1982. p. 103-112.

²⁰⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, São Paulo Marins, 1971, v.1,p.45.

²⁰¹ Para a demonstração do teor árcade na obra da autora, serão analisados alguns poemas, considerando a caracterização de Antonio Candido.

sonetos, as décimas, as oitavas, as epístolas e as glosas, além da métrica, também comum entre os árcades, a dos versos decassílabos, principalmente nos sonetos e epístolas, e a redondilha maior nas décimas e colcheias.

Algumas temáticas correspondem igualmente ao repertório neoclássico e buscam a afinidade clássica no amor, no paradoxal sentimento de vida e morte, na vida campestre, e na recorrência à mitologia pagã. É, porém, notadamente o amor, nas suas múltiplas nuances, retratado de maneira mais serena, envolto numa atmosfera de tranquilidade, sem paixões exacerbadas, que move o espírito poético delfiniano e a sua relação com a vida, revelando sempre uma preocupação constante em simplificar a existência, mesmo em frente aos dilemas que a afetam. O amor como temática fundamental da obra de Delfina é composto por um estilo individual, que se revela em meio ao estilo de uma época que muito conserva dos árcades, mas já anunciando novas tendências que se fortificam como românticas.

Como lhe faltou a visão, as descrições da natureza, mesmo quando se refere a temáticas singulares dos árcades como o pastoralismo, são deficientes. Compensa os aspectos bucólicos com a utilização de um vocabulário que lembra os antigos clássicos: pastores, pastoras, alusões à Marília, Aônio, Musas, Nume, Apolo, Pindo, Parnaso, Febo, além de uma série de analogias que aproximam pessoas comuns a seres divinos e às constantes personificações.

Na décima glosada, de mote “ Entre amor e a razão/ O meu coração periga”, Delfina utiliza-se da clássica personagem árade, Marília, de Tomaz Antônio Gonzaga, como confidente de sua excitação diante de um amor perigoso:

Contempla meu coração,
 Bela Marília, agitado;
 Por teu respeito lançado
Entre amor e a razão.
 Amorosa inclinação
 A sentir amor me obriga,
 A razão branda me instiga
 Que eu fuja a amor perigoso;
 Neste lance melindroso
O meu coração periga.

Outros personagens, porém, são originalmente delfinianos e aparecem com frequência em seus poemas. Esse é o caso de Aônio, provável anagrama carinhoso para Antônio. O “Soneto aos anos do Senhor Antônio José de Araújo”, seu amigo,

revela que o lugar concedido ao amigo e ao que ele representa para ela é o semelhante aos deuses: “divinal”, “vate sublime”, Apolo:

Tu dos amores suspirado encanto,
 Aônio divinal, vate sublime.
 Escuta o louvor meu, que mal exprime
 Da sagrada amizade o fogo santo;
 (...)
 Suaves Musas, afagai meu plectro,
 Para q’eu possa tão faustoso dia
 Dignamente cantar em doce metro.

Aônio, Apolo que meus passos guia,
 Me franqueia também o Délio cetro;
 Vê qual é teu poder, tua valia.

Delfina explora as mais diferentes situações da vida, mas sempre aprofundadas pelo teor divinizado que a poeta lhes concede no intuito de demonstrar seus sentimentos aos amigos ou entes queridos. O “Soneto ao senhor Apolinário José Gomes”, transformado em Pireno, certamente oferecido por ocasião de suas bodas, desperta-lhe os mais sublimes e ternos sentimentos de respeito pela felicidade do amigo:

Adeus Pireno, a minha sorte ordena
 A ausência, que sofrer vou corajosa;
 A doce paz de amor tranquilo goza
 Ao lado de Francisca terna e amena:

Seu puro amor os dias teus serena,
 Que a vida sem amor é tormentosa;
 Tua sorte, oh! Pireno é venturosa;
 O Céu, amores tais jamais condena.

Sei que devo deixar-te, mas não posso
 Esquecer nosso amor, nossa amizade,
 Que tão grato tem feito o trato nosso;

Vou enfim, entre as garras da saudade,
 Passar os dias meus; meu mal adoço
 Com a tua conjugal felicidade.

Os temas poetizados por Delfina são simples e comuns aos seres humanos: amor, morte, casamento, solidão. Como os poetas e artistas do período árcade, que idealizam sua vida, imaginando-se pastores no campo, usando frequentemente os pseudônimos para eles e para seus amores, Delfina, em seus poemas, chama seu

amado de Elmano, sua mãe, Armia, ou amigas de mesmo nome, reforçando o fingimento árcade com a utilização dos anagramas que imitam pseudônimos:

Quem como tu, Elmano, agradar pode
 Ao terno sentir meu tão delicado;
 Teu trato melindroso, o teu agrado
 Faz com que tudo hoje m'incomode;

Voltando aos modelos clássicos greco-latinos da Antiguidade e aos renascentistas, que acreditavam ser a arte uma cópia da natureza, refletida através da tradição clássica, a poeta recorre à mitologia pagã, utilizando-se de um vocabulário que remete a mitos e a deuses desse tempo. Os versos do “Soneto”²⁰² escrito em resposta ao Sr. Manuel Antônio da Fonseca e Silva, por ocasião de este lhe ter composto um soneto em sua homenagem, Delfina inspira-se na beleza clássica representada no poema pelo Parnaso, e busca nos deuses a luz poética para tentar compor belos versos de agradecimento. Ao mesmo tempo, confere a Manuel uma proximidade com os deuses por estar “abrilhantado pela sacra chama”:

Cantarei teu louvor, gênio sublime,
 Subindo ao cume do Parnaso ingente,
 E junto da Castália brandamente
 Repousando direi quanto ela exprime.

Farei com que a linfa divinal me anime,
 E o harmônico Deus todo eloquente,
 Ao mundo mostrará que a minha mente
 Ilustrar ele mesmo não s'exime.

Fanqueando-me Apolo seu tesouro,
 Digamente cantar posso teu fado,
 Na ebúrnea lira marchetada de ouro.

Da sacra chama estás abrilhantado,
 E pelos coros desse Nume louro,
 Será sem pré Nome celebrado.

Essa estratégia, porém, não associa a poeta à característica fundamental do Arcadismo, segundo Antonio Candido: “a transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício”²⁰³. Ao contrário disso, a poeta mostra-se sem artifícios para exprimir seus

²⁰² CUNHA, Delfina Benigna da. *Coleção de várias poesias oferecidas à Imperatriz viúva*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert. p.133.

²⁰³ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Itatiaia. 1971. p. 58. v.1.

afetos e seus sentimentos mais íntimos. O “Soneto” dedicado à D. Maria Josefa Schmidt Nolasco Pereira da Cunha, por ocasião do seu aniversário, em 12 de dezembro de 1843²⁰⁴, dá mostras da premissa árcade que vê nas coisas simples a razão da vida:

Bem- vindo seja venturoso dia
De júbilo e de paz, que nós gostosos
Te ajudamos com hinos sonorosos
Gerados pela mais pura alegria.

Da bela, terna e singular Armia
Tu vens marcar os anos preciosos,
Outra vez te saudamos jubilosos,
Bem-vindo seja venturoso dia.

Amizade e amor, ambos unidos,
Armia enfeitam e viçosas flores
Que no Ciprio jardim tinham colhido;

E nós vendo seus dotes superiores,
Rezam vivas de prazer nascidos,
Sinceros parabéns, puros louvores.

Mesmo diante dos sentimentos mais complexos e profundos como o de uma alma apaixonada, o poeta árcade vê o amor como fonte de prazer, onde reina a tranquilidade, onde tudo é harmônico e possível. O poema, “Quadra”, cujo mote: Sobre as asas do desejo/voa ao teu meu coração:/que liga em doces laços/ o amor e a gratidão/ idealiza o amor sem complicações:

(...)
Não temas ó, doce amada!
Exclamo em vivo transporte;
Seja qual for minha sorte,
Seres por mim desprezada.
A minha alma apaixonada
Seguirá sempre teus passos;
Tu viverás em meus braços
Em teus braços viverei,
Guardando somente a Lei
Que liga em doces laços.

²⁰⁴ CUNHA, Delfina Beigna da; *Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert. 1846.

Um ente e outro que faz
 De amor um todo perfeito
 Morando um n'outro peito
 A suave, a doce paz.
 Se vivas provas me dás
 De simpática afeição,
 Na mais estreita união
 Felizmente viveremos,
 E por numes só termos
 O amor e a gratidão.²⁰⁵

A simplicidade do Arcadismo reside, nesse poema, na declaração de amor do eu à “doce amada”, em que revela um sentimento puro e incondicional, não importando as condições de cada uma das partes envolvidas nesse sentimento. Jamais haverá desprezo da alma apaixonada que deseja uma relação estreita e leal, seguindo apenas a lei do amor. Para que o amor seja um todo perfeito devem morar nos corações a suavidade e a paz e a única inspiração para a vida feliz será o amor e a gratidão.

Quando se desfaz, porém, a lei do amor, essa transparência fica mais evidente no lamento de sua dor. Em “Lira”²⁰⁶, encontra-se um eu lírico antecipadamente definido pelo mote “Já perdi toda a esperança”:

Como aflito navegante
 Que mais não crê na bonança,
 Assim a minha ventura
Já perdi toda a esperança.

O desgraçado por fim
 Cedo ou tarde um bem alcança,
 Mas eu nem tarde nem cedo;
Já perdi toda a esperança.
 (...)

Só tenho um bem neste mundo,
 É de meu bem a lembrança;
 Pois, oh! Céus! De qualquer outro
Já perdi toda a esperança.

²⁰⁵ CUNHA, Delfina Benigna da. Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva. Rio de Janeiro; Tipografia Universal de Laemmert, 1846.

²⁰⁶ CUNHA, Delfina Benigna da. Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva. Rio de Janeiro; Tipografia Universal de Laemmert, 1846.

A voz lírica, ao se declarar desesperançosa diante de suas angústias íntimas, revela-se por inteiro e deixa transparente a sua visão de mundo com relação às dificuldades que enfrenta. Fraca para enfrentar, sente-se um eterno desgraçado por se entender como única a não conseguir modificar seu destino. O lamento em primeira pessoa, acompanhado da força verbal negativa de não crer, de perder, de não alcançar, contrastando como o único bem de que é possuidor, do qual tem apenas as lembranças, é a marca da subjetividade romântica a revelar o individualismo poético do sujeito, afundado em sua dor e pessimismo frente à realidade.

Essa transparência do sujeito sofredor que recorre ao lamento para desabafar sua amargura repete-se com frequência em versos como:

Eu só quero engolfar,
Em tudo quanto há de triste
por isso o prazer resiste
Minha alma afeita ao pezar.²⁰⁷

De acordo com o eu poético, uma alma que sofre penas tão graves estranha qualquer alegria, rejeitando tudo o que pode tornar sua melancolia mais suave.

O individualismo está presente em muitos de seus poemas assim como a natureza como expressão viva da alma do eu lírico, como no poema de mote “Tremerão ambos os polos/ Aos tristes sons dos meus ais/²⁰⁸”.

Do universo os vastos solos
Sofrerão agitação.
E à voz de minha aflição
Tremerão ambos os pólos
No Olimpo alcançando os colos,
Esses deuses imortais
Experimentarão fatais
Emoções, que bem mostravam
Que os meus Céus se abalavam
Aos tristes sons dos meus ais.

²⁰⁷In:CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesia oferecidas à Imperatriz viúva*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1846.

²⁰⁸ CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas à Imperatriz viúva*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1846.

Todo o universo vibra com as ais do eu lírico envolto em sua tristeza profundamente contagiante, capaz de fazerem os próprios deuses imortais do Olimpo sentirem essas emoções fatais, com poder de abalar os céus.

Traços marcadamente importantes na estética arcádica como o *locus amenus* e o *carpe diem* encontram lugar em sua obra, de forma muito singular. Mais especificamente, nada se encontra em seus poemas que defina uma fuga para o campo em oposição à vida urbana, a não ser por algumas alusões aos prados e pastores, como no poema glosado, de mote “A minha amizade antiga”²⁰⁹:

Pastora bela divina,
Glória e prazer deste prado,
Oh! Que prazer te foi dado,
Minha bela Josefina:
Os louvores de que és digna
Não há humano que diga,
O amor que a ti me liga,
Enche esta alma de ternura,
E por isso mais se apura
A minha amizade antiga.

A paisagem, quando utilizada, cumpre uma função de descrever o seu estado de alma, seus tormentos, como se fosse a extensão de sua vida. Isso fica explícito em poemas como Lira improvisada²¹⁰:

As épocas grossas nuvens
Toldam o ar; fuge a luz,
O meu tormento produz
Tod’sta revolução.
E só Belmiro se alegra
Quando enluto o coração.

Neste jardim passeando
Vejo entristecer-se as flores
Os meus cruéis dissabores
Causam a tudo aflição;
E só Belmiro se alegra
Quando enluto o coração.

²⁰⁹ CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834.

²¹⁰ CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834.

(...)
 Até no que é sensível
 Meus ais promovem tristezas,
 Pois em toda a anatureza
 Tudo sente compaixão.
 E só Belmiro & c.

É mais ingrato que tudo,
 Que existe sobre o universo,
 O seu coração perverso
 Tem sem igual condição.
 E só Belmiro & c.

O *carpe diem* tem a função de celebrar dias festivos como os aniversários e casamentos de entes queridos e amigos. Dentre muitos de seus poemas figuram os elogios e exaltação às datas comemorativas, atribuindo um valor celestial ao dia como símbolo de perfeição. Os trechos selecionados do “Soneto aos anos do Ilmo. Sr. Luís José Campos do Amaral Gurgel” revela com clareza o teor empregado ao importante dia:

Que dia é este que risonho assoma
 Em carro de cristal resplandescente?
 Q’ao bosque lindo, ameno e florescente
 Dourando vem a verdejante coma!

Se como ao grã cantor da Grécia, ou Roma
 Jové imenso me desse a voz e a mente;
 Em versos cantaria a toda gente,
 Que dia é este que risonho assoma.
 (...)

Nessas composições, o dia é sempre descrito com grandezas e pompas, porém logo se percebe que a efusão lírica só encontra correspondência na simplicidade da natureza como sugerem os versos “Q’ao bosque lindo, ameno e florescente”, que brilha por si só, tornando-se o lugar ideal, ou o dia ideal para os eventos neles acontecidos.

Alguns poemas possuem características múltiplas e marcadamente árcades. Vazada em linguagem cotidiana e muito simples, em versos decassílabos, a epístola prenunciada e intitulada com a dedicatória “A Ilma. Senhora D.Lucinda Beniga da

Cunha²¹¹ reúne um conjunto de caracteres relevantes a uma leitura estética. Em um primeiro momento, o sujeito lírico remete seu discurso ao “Dia”, mas não a um dia qualquer, àquele consagrado “ao Amor e às graças”. A ideia de personificação contida nas palavras Dia e Amor, pelo uso das maiúsculas, remete à mitologia. Embora os termos não sejam mitológicos, transformá-los em entidades é uma maneira de aproximação com a divindade, bem a gosto do Arcadismo:

Oh! Dia ao Amor, às graças consagrado,
Eu te saúdo, cheia de alegria,
Por ti, dia feliz, dia ditoso.

Nesse início do poema tem-se a orientação do gênero epistolar. Instala-se a consciência de um interlocutor a quem é dirigida a mensagem contida nos versos. O dia assinala uma existência e, por isso, é significativo, confunde-se com a pessoa, Lucinda, tão importante que a simplicidade dos versos pode não ser capaz de alcançá-la:

Os anos de Lucinda se assinalam:
Se o débil estro pudesse tanto,
Em mais cadentes versos te louvara;
Porém a arte de todo me falece,
Somente me auxilia a natureza,
Que para empresas altas nada vale,
Quando a esta lhe falta alto estudo.

Esse trecho do poema revela, ainda, a necessidade de buscar na simplicidade, aqui representada pela natureza, os atributos para a construção poética, mas invalida-se pelo fato de ela não a conhecer. Por esse motivo lhe falta a arte, já que a imitação da natureza para os árcades é fator importante na composição dos cenários, por ser a representação da própria simplicidade. O dia não pode ser descrito pela falta de requisitos essenciais externos à poeta. O estudo a que se refere é dos detalhes da natureza que poderiam servir na construção de uma imagem ideal. Passa a ser, então, compreendido na sua representatividade: o amor, a graça, a amizade de que desfruta com a vida de Lucinda:

(...)

²¹¹ CUNHA, Delfina Benigna da. *Epístola: A Ilma. Senhora D. Lucinda Beniga da cunha*. In: _____. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834.

Oh! Prodígio sem par! Doce amizade!
 Tu podes quanto queres na minha alma;
 Só tu podes fazer-me venturosa,
 Só de ti meu sossego está pendente,

A necessidade demonstrada no poema pelo eu lírico, desejoso de representar eficazmente as ideias, associa-se à atitude racionalista dos árcades, que buscavam na simplicidade intelectual atingir o ideal na forma e na clareza. O valor atribuído à natureza corresponde à harmonia e à sabedoria.

Nessa parte do poema, o destinatário é Lucinda, elevada à divindade pela relação de dependência que com ela mantém. Além disso, Lucinda tem virtudes celestes, nascida para a glória do mundo, que o eu lírico deseja eternizar. Falta-lhe, novamente, uma correspondência poética adequada para construir-lhe a imagem ideal. Visando a uma representação da inocência, da beleza, dos valores naturais de Lucinda, busca a singeleza nas palavras simples, em que reside o verdadeiro significado do que deseja alcançar, aproximando-se do pastoralismo árcade. A convenção bucólica do Arcadismo, porém, reduz-se, aqui, à referência aos pastores:

Lucinda, doce encanto dos Pastores,
 Para glória do mundo tu nasceste,
 De celestes virtudes adornada;
 Semi divina na beleza, e n'alma,
 Não conheces igual na redondeza;
 Eu nunca mais desejo, a nada aspiro
 Senão eternizar os teus louvores;
 Minha glória consiste em que os vindouros
 Conheçam que és sem par entre os humanos
 Oxalá que eu pudesse eternizar-te;
 Porém os meus versos não, não podem tanto;
 Supra o desejo o que no metro falta.

O ponto convergente com o estilo da época é o aspecto comunicacional da poesia, a destinação pública da literatura. São composições endereçadas que abordam circunstâncias da vida como nascimentos, aniversários, falecimentos, bodas, agradecimentos e celebrações. É comum em Delfina o exercício do diálogo, ideia concebido por Antonio Candido como “sentimento de interlocutor”²¹², ou seja, a prefiguração consciente ou não de um público ao qual o escritor se conforma. Vale

²¹² CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.55.v.1.

lembrar o que Antonio Candido diz a respeito de como os árcades divulgam a sua obra, nos festejos realizados para comemorações. Além disso, há o fato de que nas poesias do século XVIII o domínio do diálogo, da presença de outrem na construção poética é comum, mesmo nas poesias mais pessoais, evitando, assim, uma provável solidão do sujeito lírico. O contato direto com os leitores é como o contato direto com a natureza, cuja exigência para a ordem harmônica entre os elementos é a simplicidade.

Essa característica é evidente no conjunto dos versos escritos pela poeta do Rio Grande do Sul já a partir dos títulos, *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*, *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras* e *Coleção de poesias oferecidas à imperatriz viúva*, estendendo-se às composições individuais. O caráter penegírico da poesia delfiniana inclui poemas escritos em louvor de pessoas de seu convívio, do seu círculo de amizades, ou de vultos históricos. Os poemas oferecidos geralmente trazem características do interlocutor, nomeando-os ou compondo-lhes os dotes físicos ou morais com os quais estes são reconhecidos pela sociedade. Muitas vezes, quando dirigidos a poetas, o diálogo se concretiza em versos, devolvidos como resposta. O exemplo a seguir ilustra um desses constructos dialógicos, quando a poeta Beatriz Francisca de Assis Brandão dirige a Delfina a delicada homenagem epistolar que segue:

Recebe, Delfina egrégia,
Minha Musa peregrina;
Segunda vez vão saudar-te;
Acolhe-a meiga, e benigna.

Há já muito, e de bem longe,
Que teus talentos admiro;
Há já muito que ansiosa
Por conhecer-te suspiro.

Ouvir-te, ver-te e amar-te,
Ser talvez por ti amada,
Eis o desejo mais vivo
Desta alma que te é votada.

Portento da natureza!
Gênio puro, e transcendente!
Comunica-me um reflexo
Cesse coração ardente.

(...)
 Contudo, eu ousou oferecer-te
 Sincera e pura amizade,
 E protesto dar-te provas
 De constância e lealdade,

Não sabes quem eu sou;mas eu
 Em teus escritos te vejo;
 Eles em minha alma acendem
 De amar-te vivo desejo.

(...)
 Ambas peregrina somos,
 Sem fortuna e sem abrigo:
 Uma lira e nada mais
 Nos concede fado imigo.

(...)

Em resposta à epístola precedente, Delfina destina-lhe o poema glosado
 “Quadra oferecida à Ilma. Sra. D. Beatriz Francisca de Assis Brandão”:

Lília, divina poetisa
 Que animas o quase extinto
 Estro meu, tanto que sinto
 Que a mente se diviniza;
 Sim, tu que tens por divisa
 Constância, esse dom divino,
 Que te há dado o céu benigno,
 Desprezas sorte homicida;
 Mas eu só vivo, querida,
 Pensando no meu destino.

Qual fui, qual sou Lília bela,
 A minha idéia me pinta
 Minha mágoa se requinta
 E maldigo a minha estrela,
 Bem que de amor na procela
 Não naufraga a fantasia
 Mas, ó Lília, quem diria,
 Tal foi a antiga paixão
 Que ainda em pungente aflição
 Passo a noite, passo o dia.
 (...)

Percebe-se na troca de elogios e gentilezas entre as poetisas que um sentimento fraterno as irmana, consolando-se mutuamente da má sorte em que vivem. A declaração de amizade entre as mulheres é influenciada por um forte sentimento de compreensão e cumplicidade em que ambas demonstram intimidade,

mesmo sem se conhecerem. O gesto espontâneo caracteriza a presença de um sentimento que as induz à aproximação, à proteção, ao afeto, uma afinidade inata do ser humano para com os seus semelhantes, explicável somente a partir do amor.

Delfina, porém, não restringiu esse sentimento apenas ao gênero mais propício a ele, a epístola, esse tom é recorrente em todos os gêneros que compôs. O soneto “Em resposta ao precedente pelos mesmos consoantes”²¹³, de versos decassílabos, conserva o tom das epístolas. Dirigido a um interlocutor específico, a poeta conforma o poema ao seu destinatário com elogiosas referências, recorrendo para isso aos motivos mitológicos:

Por ti, vate imortal, Núncio de Numes,
 Meu grato coração todo abrasado
 Em chamas pulcras, por honrar teu Fado,
 Do Parnaso, e do Pindo subo aos cumes.
 (...)

Em atitude de gratidão, Delfina demonstra o cuidado com a pessoa tão significativa para ela. Apelando à inspiração, representadas por Parnaso e Pindo, deseja agradecer ao “vate imortal”, ao poeta “Núncio de Numes”, uma analogia que o aproxima de um profeta, um embaixador da inspiração divina. Pelo que representa, a morada ideal para o poeta é o Olimpo:

(...)
 Divinos dons minh'alma em ti ressentente,
 O mundo um semi-Deus chamar-te deve,
 Pois não pode d'Olimpo estar ausente.

Percebe-se, nesse poema, com a alusão aos elementos mitológicos a identificação do sujeito com a glorificação de origem barroca, que concebe alguns fatos, ideologias e pessoas com origens divinas. O sentimento de fé e crença no personagem lírico como uma grandeza universal abate o sujeito na sua pequenez diante dele. A ânsia do absoluto acentua a pequenez do sujeito lírico, diante da grandeza dessas imagens. Trata-se, novamente de uma atitude espontânea de afeto e reconhecimento, movidos pelo amor a seus pares e à própria poesia, uma vez que é pelo dom poético que os mesmos aproximam-se tanto da imortalidade divina.

²¹³ CUNHA, Delfina Benigna da. *Soneto em resposta ao precedente pelos mesmos consoantes*. In: ___. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834. O referido soneto é dedicado ao Sr. J.A.C.

No caso de Delfina, sabendo-se que ela participava de saraus e recepções, justamente pela sua capacidade de improvisar; seu público era, na maioria das vezes, também um público de salão, ou aquele que lhe dirigia motes para que fossem glosados. Assim, as glosas ocupam considerável espaço em sua obra. Alguns poemas têm como mote apenas um verso(monóstico), dísticos ou quadras. O poema que segue é motivado pela quadra: “Os momentos que nos restam/Linda Márcia, aproveitemos;/momentos tão venturosos/sabe o Céu quando teremos.”²¹⁴:

Tu não vês como emurchece
A rosa que há pouco abriu?
Não sentes como suspira
Rola que ao bosque entristece?
Que tudo ó, Márcia, fenece
Flores,prados manifestam;
Enquanto se não funestam
Os meus dias e os teus
Passarás nos braços meus
Os momentos que nos restam.

Além da glosa, destaca-se na construção poética o trabalho formal expresso nos versos decassílabos e no esquema rítmico das quatro décimas que o compõem, *abbaaccddc*. Outro elemento árcade do poema é um dos princípios latinos básicos para a compreensão do estilo da época, o *carpe diem*, máxima proposta pelo poeta Horácio cujo significado é o de viver o presente, aproveitando-o ao extremo, visto que o tempo passa rapidamente. Todo o poema reitera os significados do mote, que sugere a passagem do tempo e a efemeridade das coisas no tempo, construindo, a partir da personagem Márcia, uma alegoria provável para Marília, uma vez que este é um dos poucos poemas não dedicados a alguém em particular. Na 3ª estrofe, quando o sujeito refere-se à Márcia bela, sugere, novamente, uma aproximação ao verso: “*Graças, Marília bela*”, de “Marília de Dirceu”, de Tomás Antônio Gonzaga:

²¹⁴ CUNHA, Delfina Benigna da. Poesias oferecidas ás senhoras rio-grandenses. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834.

Não te deixes sucumbir
 Ao temor que as almas gela;
 Atende só, Márcia bela,
 Ao que o Amor nos faz sentir:
 Vamos ternamente unir
 Nossos peitos amorosos,
 Sejamos ambos ditosos
 D'amor vivas provas dando
 Felizmente em paz gozando
Momentos tão venturosos.

A sugestão se completa pela ideia de vida simples e feliz advinda dos momentos venturosos que os amantes possam passar juntos. Sem medo, o amor e a união de ambos os tornará ditosos. A temática amorosa, como a desse poema, é comum nas composições de Delfina e revelam o espírito arcadista de sua obra.

3.2 A poeta romântica

Os temas decorrentes do amor estão presentes também na tendência de acentos românticos da poesia delfiniana. Os aspectos distintos desse gênero acentuam a visão de mundo da poeta já delineada pelo Arcadismo. O traço temático principal de sua obra, o amor, recebe nuances mais expressivas e individuais, alargando a subjetividade existente em sua poesia, a partir do clima melancólico de suas composições.

De acordo com Antonio Candido²¹⁵, o Romantismo caracteriza-se pela mistura do Arcadismo sobrevivente com traços que no futuro seriam considerados precursores. Não há nesse período nenhuma inovação formal, continua-se a fazer odes, cantos épicos, elegias, sonetos em versificação tradicional e quase sempre com alusões mitológicas. As mudanças aparecem discretamente nos temas e tons:

²¹⁵ CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002. p.16-17.

A melancolia, por exemplo, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua, ao salgueiro e à saudade, sobretudo ao pormenor dos lugares. Modificação paralela ocorre no tratamento da natureza, pois a tradição nativista se liga então ao novo sentimento de orgulho nacional, que renuncia o patriotismo. É preciso destacar outro traço, cheio de consequências: o advento de uma religiosidade que se distancia da devoção convencional para apresentar-se como experiência afetiva, que confere certa nobreza espiritual e foi sendo considerada cada vez mais posição moderna, oposta ao paganismo ornamental da tradição.²¹⁶

A mudança discreta do Arcadismo para o Romantismo e a convivência das estéticas vem ao encontro do que advoga Vizzioli²¹⁷ sobre a pureza das estéticas. Segundo o autor, “nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão”²¹⁸, ambos são essenciais à manifestação artística. Prova disso são os níveis da percepção sensorial humana, a visão e a audição, através dos quais é possível a apreciação da arte. As impressões não são recebidas por esse sentido de uma forma direta, mas por via de um meio físico, a luz e o som, por isso é preciso submetê-las a um “ajustamento “mental”²¹⁹. “Esse elemento de racionalidade é mais importante ainda na literatura (...) por causa das estruturas lógicas que as palavras constroem”²²⁰. Para Vizzioli, o som das palavras e a visualização mental permitida pelas imagens importam igualmente à construção literária por se aproximarem da música e das artes plásticas.

Assim como o Neoclassicismo não foi racionalismo puro, o Romantismo não é a libertação total dos sentimentos como a maioria dos teóricos apregoa nas críticas e histórias literárias. As diferenças existentes, relativas ao sentimento e à razão entre uma estética e outra é apenas uma questão de ênfase e de método de integração: “para os poetas neoclássicos, o aspecto racional é o que deve predominar, controlando e selecionando os elementos emotivos; para os românticos, ao contrário, o sentimento é o princípio de tudo, dele devendo, naturalmente, derivar o

²¹⁶ CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.p.17.

²¹⁷ VIZZIOLI, Paulo. *O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo*. In:____. GUINSBURG,J.(org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.138.

²¹⁸ VIZZIOLI, Paulo. *O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo*. In:____.GUINSBURG,J.(org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.138.

²¹⁹ VIZZIOLI, Paulo. *O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo*. In:____. GUINSBURG,J.(org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.138.

²²⁰ VIZZIOLI, Paulo. *O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo*. In:____. GUINSBURG,J.(org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.138.

conteúdo racional e a estruturação do conjunto.”²²¹ Ressalta-se no Romantismo, de acordo com o crítico,

A ruptura do equilíbrio da vida interior, com o triunfo da intuição e da fantasia, as quais alimentam o contraste entre as aspirações e a realidade. Necessariamente se oporia ao predomínio da razão, que, como se sabe, levava os clássicos a aceitar a vida e a sociedade de maneira relativamente pacífica ou com atitude espiritual e moral estáticas. Ao contrário destes, o romântico exprime a insatisfação do mundo contemporâneo: inquietude, tristeza, aspiração vaga ou imprecisa, anseio de algo melhor do que a realidade, inconformismo social, ideais políticos e de liberdade, entusiasmo nacionalista.²²²

De acordo com Candido, enquanto o coração é a medida mais exata de sua existência, a ênfase do romântico é dada à vida sentimental, em uma demonstração intimista e egocêntrica dos sentimentos. Aos extremos, ou cultiva o amor e a confiança, ou se dispõe à renúncia e ao isolamento, buscando uma identificação essencial com a natureza. Outro aspecto da poesia romântica, conforme Candido, é a relação com o mundo exterior em que, segundo o crítico,

Alimenta o sentimento religioso, vibra com a pátria e se irmana com a humanidade. Pula assim do círculo fechado de sua fantasia interior, de sua realidade alimentada de idealizações e de fugas, luminosa ou sombria, entre o bem e o mal, para as cogitações morais e da realidade.²²³

Em outras palavras, considerando também o fato de que a reação contra a ideologia clássica se estende à técnica e à expressão, pode-se dizer que o Romantismo é a vitória da liberdade de criação, caracterizada pelo dinamismo, pela sentimentalidade, pela contemporaneidade e pela historicidade. Seu foco é a relação do ser humano total e em particular do ser interior, “com as suas aspirações idealizadas.

²²¹ VIZZIOLI, Paulo. *O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo*. In: _____. GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.139.

²²² CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982. p.204.

²²³ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 204.

É o tratamento dado aos temas que configura o estilo romântico. Sua originalidade ou a repetição de estilos tradicionais anteriores definem e caracterizam individualmente os poetas. Alguns temas, no entanto, são cultivados pelos românticos, tornando-se frequentes. São eles:

O sentimento da natureza; a atitude religiosa; o amor; a infância o lar e a pátria; determinadas atitudes perante a moral vigente e a sociedade; amplitude dada á curiosidade do mundo exterior; o exotismo; o historicismo e a Idade média; o aproveitamento da literatura popular; o nacionalismo; até mesmo as atitudes mais pessoais de vida, seguidas e imitadas, a ponto de se definirem como tendência, como foi o caso do byronismo.²²⁴

A substancialidade da temática romântica está na reivindicação da liberdade de exprimir a vida, a partir da condição individual, surpreendendo a sua riqueza interior e a sua inadequação com a realidade, que, diante das contradições da dúvida e do sentimentalismo do poeta, alimentados pela sua imaginação, idealiza-a ou a rejeita por não se conformar a ela. É destacável, ainda, na concepção romântica, o seu interesse pelo homem social e político que comunga com o sentimento de nacionalidade. As notas marcantes da estética sublinham-se sobretudo na poesia, uma vez que cada poeta se exprimia livremente.

O caráter intimista romântico acentua-se na poesia, principalmente, por representar, para os poetas, a voz do coração ou a expressão de um pensamento divino. Essa é a razão de o poeta colocar-se em primeiro plano, “como um ser privilegiado e até mesmo deslocado no seu meio, cabendo-lhe, excepcionalmente, uma missão de reformador ou de profeta.”²²⁵

De acordo com Candido, o Brasil contou inicialmente com vagos pronunciamentos pré-românticos e sugestões renovadoras. O que se percebe, principalmente no período identificado pelo crítico como Pré-romantismo, em que se localiza a obra de Delfina, é uma fisionomia resultante de ambas as tendências, de um prolongamento do século XVIII e de alguma faceta que o Brasil terá de muito seu no século XIX. Na história da literatura, corresponde ao “Pré-romantismo” as

²²⁴ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982. p.205.

²²⁵ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 210.

manifestações da sensibilidade e do gosto românticos antes de 1825, em Portugal e antes de 1836, no Brasil, datas que convencionalmente inauguram o Romantismo. A ideia de uma literatura “entre” o Arcadismo e o Romantismo advém dos aspectos nela identificáveis pertencem a ambas estéticas:

Os aspectos, que naturalmente se entrelaçam, abrangem a maior parte, e a mais significativa, do que virá a ser o Romantismo; mas surgem, por ora, associados, não raro de modo paradoxal, quer ao neoclassicismo (figuração mitológica, alegoria, imitação, adoção de modelos greco-latinos e quinhentistas), quer ao iluminismo (afirmações de deísmo, endeusamento da Razão e da Liberdade).²²⁶

Quando se estabelecem distinções entre as fases literárias, nunca se deve esquecer “quanto há de comum entre elas e como as dominantes de uma já preexistem nas anteriores”²²⁷. Tudo é relativamente novo. Porém, como o Romantismo está associado à expansão da subjetividade, é quase obrigatório determinar seus progressos (da subjetividade) nos momentos de transição. Segundo Candido, “não se trata de um subjetivismo, que ocorre sempre onde há lirismo pessoal”²²⁸, muito acentuado em alguns autores, mas “de uma de suas modalidades, que se poderia definir como a busca da singularidade da emoção.”²²⁹

Por essa razão, as manifestações dos autores são muito íntimas, não raro confidenciais, o que desperta no leitor uma sensação de sinceridade, espontaneidade e autenticidade das emoções. Essa postura influencia na linguagem mais direta, “sem recursos à alegoria clássica, nem obediência às normas da sociabilidade, contida nas várias formas de “delegação poética”²³⁰. De acordo, também com Candido, nesse período são comuns os traços de uma alvorada romântica, seja por desenvolvimento de tendências anteriores, seja por contágio ao exemplo estrangeiro, em que é possível perceber esta inflexão da sensibilidade.

²²⁶ COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinhas, 1973, v.3 .

²²⁷ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982.p.285.

²²⁸ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982.p.285.

²²⁹ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982.. p.285.

²³⁰ CANDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL, 1982.p.185.

As mudanças passam, necessariamente, pelo modo de ver a natureza, buscando-se as ressonâncias, as harmonias entre ela e o espírito, “que convidam o indivíduo a banhar-se numa atmosfera de mistério e, valorizando o significado dos seus modos de perceber e sentir, exprimir-se com maior abandono, por meio do que os pré-românticos e primeiros românticos chamam de meditação”²³¹. É através disso que a experiência torna-se estritamente pessoal e intransferível, oferecendo-se ao leitor, “para despertar nele um movimento correspondente de desnudamentos do eu”²³².

Opondo-se aos ideais clássicos, revividos pelo Arcadismo, o artista romântico nega o princípio de mimesis (imitação) e busca expressar sua realidade interior sem se preocupar com a forma. Os modelos clássicos não são seguidos pelos românticos que abandonam as formas rígidas de métrica e de rima, embora isso não possa ser considerado como regra geral. Sua busca é pela liberdade, por exteriorizar livremente o que lhe vai a alma, libertando seu inconsciente, fugindo da realidade para um mundo idealizado que corresponde aos seus próprios desejos e emoções.

No caso da poesia de Delfina, o seu Romantismo é muito mais resultado do seu temperamento do que de qualquer iniciativa intelectual. Nela vigoram as normas tradicionais do Arcadismo, tanto na forma como nos temas, mas, por outro lado, em muitos de seus poemas, há uma grande sensibilidade. A poeta depara-se com a impossibilidade de realização e de sobrevivência e, através de um sentimento de recusa da vida e de um cotidiano limitado, sem lugar para aventuras, para os sonhos e para os desejos, faz ressoar em seus versos a contradição humana e paradoxal da vida entre os sentimentos e a razão.

Candido afirma que essa contradição que se faz sentir, inclusive no planejamento de uma obra, advém da educação retórica do Classicismo, que se prolongou até o século XIX, atrapalhando a livre expansão da literatura, propiciando a divergência entre sensibilidade e razão:

O escritor não recebia, com efeito, dos colégios e dos tratados, elementos para disciplinar a sua inspiração

²³¹ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. p.136.v.1.

²³² P. CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. P.136. v.1.

peçoal, uma vez que continuavam a servir-lhe as regras de Aristóteles, Horácio, Bocalino ou Muratori, incompatíveis com a dinâmica do espírito moderno. Daí um abismo entre teoria e prática, responsável em parte pela indisciplina que viciou muito da produção romântica.²³³

Delfina sofreu duplamente os reveses da falta de orientação poética: primeiramente por sua educação lhe ter chegado pelos ouvidos, superficializando o contato com as expressões artísticas e com o mundo exterior; segundo, porque seus olhos não se abriram para contemplar a natureza brasileira em seu momento decisivamente fundador. Desse espírito, a poeta capta apenas o significado das coisas, sem poder descrevê-las, transformando em oratória os seus sentimentos pela pátria, derramados em homenagens a imperadores, heróis e acontecimentos.

Sem dúvida, suas composições oscilam entre as convenções que marcaram seu tempo e o impulso ou as necessidades de seu temperamento; e entre o bucolismo convencional (também artificial) e as confissões sentimentais românticas. Daí advém a mistura de elementos árcades e românticos sem uma preocupação com a unidade interna.

O aspecto romântico da obra de Delfina revela-se, principalmente, nos textos em que prevalecem as angústias e os desesperos; nas poesias confidenciais ou confessionais, em que é possível reconhecer a vida da poeta; nos poemas de amor e medo sombriamente misturados, poemas de horror da morte e da morte como uma espécie de amor, enfim, as marcas da subjetividade romântica apresentam-se também como característica de sua obra. É, contudo, nos poemas destinados à confissão de seu amor que o sujeito lírico expõe-se na sua intimidade sensível, mostrando com inteireza os detalhes do seu desgosto diante da vida.

O “Soneto” dirigido a Elmano, provavelmente o amante por quem suspira, torna possível mensurar a subjetividade do eu poemático, diante da falta de reciprocidade dos sentimentos. O lirismo amoroso revela-se no sofrimento, na espera de um amor sem correspondência:

²³³ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971. 17. v.1.

Inquires por quem gemo, acaso ignoras,
 Que por ti suspirei, que ainda suspiro?
 E por mais que pesquise só infiro,
 Que ris duma infeliz, que a não deploras!
 (...)

Vem findar meu tormento, acerbo e duro,
 A vida que prezei me aflige e cansa;
 Sê oh! morte, propícia ao meu conjuro.
 (...)

É possível reconhecer o tom confessional da poesia romântica neste soneto que revela a situação particular da poeta. O romantismo do poema instala-se no drama sentimental do sujeito, diante da impossibilidade de ser feliz ao lado de quem ama. Extensivo a outras composições, o mesmo assunto percorre parte significativa de sua obra:

Oh! Morte, por que não vens
 Findar meus dias fatais?
 Ausente vivo penando
 Morrendo não peno mais.

Os versos fazem parte do mote do poema glosado, “Quadra”. Nesse texto, o pesar tem origem na impossibilidade de um amor, puro por essência. O eu lírico vê-se traído por ambos. A vida não lhe convém porque é feita de privações e o amor diverte-se em vê-la sofrer, por isso chama pela morte:

De que me serve a existência,
 Vivendo em contínuo pranto,
 Sem gozar o doce encanto
 De um puro amor por essência:
 Se encontro a morte na ausência,
 Tu, vida, não me convém,
 Amor, só te entreténs
 Em me fazer desditosa,
 Findar-me a vida penosa
Oh!, morte, por que não vens?

A confiança do sujeito lírico à morte vincula-o ao sofrimento excessivo que busca a solução para a sua desdita amorosa. Não querendo ver sua “alma apaixonada” viver “desgraçada” por causa de um sentimento tão forte, pelo qual vive em pranto, que nem a ausência é capaz de abrandá-lo, pede à morte que não consinta que ela suporte as prisões da vida, findando seus dias fatais:

(...)
 Se o meu amor excessivo
 De dia em dia recresce;
 Se a ausência o não desvanece;
 Se com ele em pranto vivo,
 Sem encontrar lenitivo
 Suspiros aos Céus mandando,
 Sempre, e não de quando em quando,
 Eu maldigo o meu estado,
 Pois por lei do injusto fado
 Ausente vivo penando.

Em outras ocasiões o eu lírico tenta ser mais racional e, apesar de sofrer pela separação, resigna-se ao destino. Uma sujeição paciente às contrariedades da vida deixa à mostra o espírito acostumado ao sofrimento:

Mesmo de ti separada
 Fé pura t'hei de guardar,
 E sempre t'hei de adorar,
 Ainda não sendo amada:
 S'eu não for afortunada,
 Não hei de inconstante ser,
 De mim não tens que temer,
 A ser firme estou disposta,
 Não por destino, por gosto,
 Hei de amar-te até morrer.

O sentimento, porém, parece ser mais forte que a razão e por alguns momentos ela deseja abrandar seu coração. Percebe-se na voz do eu poemático a existência de algo que impede a concretização desse amor e, mesmo resignada, ela deseja ser feliz com seu amado, ainda que por um instante, “Inda que seja sonhando”:

Tornai meu destino brando,
 Oh! Justos Céus piedosos,
 Tenha momentos ditosos
 Inda que seja sonhando:
 Meu Bem, sempre em ti pensando
 Antiga paz não consigo,
 Mil vezes aflita digo
 Meu bem, meu contentamento
 Inda que seja um momento
 Quero ser feliz contigo.

O extremo de sua paixão, no entanto, culmina com a inconformação do eu lírico que inquire ao seu amado, reclamando de sua ingratidão. Não conseguindo

compreender os motivos por que ele não pode amá-la, compromete-o a sentir dela compaixão pelas penas que lhe causa:

Ingrato, por que razão
 És a meu bem sempre avesso
 Não vês que terna te ofereço
Meu amante coração?
 Ah! Mova-te de compaixão,
 Não aumentes meus pesares
 Tem pena pois de causares
 O fero tormento meu,
 Vê que esse peito que é teu
Sofre penas aos milhares.

Quando rompe com o equilíbrio da vida interior, deixando triunfar a intuição e a fantasia, fazendo dos sentimentos o princípio, colocando o coração como a medida mais exata da sua existência, opõe-se à razão característica dos clássicos que aceitam passiva e resignadamente “o fado”. Nesse aspecto, a poesia de Delfina corresponde à ideia romântica apregoada por Antonio Candido sobre a ênfase dada à vida sentimental que desnuda-se intimamente, de forma extrema, cultivando o amor e a confiança.

São muitos os versos que constroem a sua particular história de amor não correspondido, revelando as contradições de um sentimento localizado entre o amor e a razão: “Entre o amor e a razão/ O meu coração periga!”, segundo a voz poética que percorre as composições delfinianas. Dividindo-se no seu sentimento, ora o sujeito lírico não tem como fugir, é vulnerável ao amor: “Amorosa inclinação/A sentir amor me obriga”. Ao mesmo tempo, porém, em consciência de que o envolvimento amoroso trará sofrimentos: “A razão branda me instiga/ Que eu fuja a amor perigoso”. A décima de mote “Tenho amor, sou paciente/ Não desabafo meu peito!” exemplifica claramente o dilema amoroso da poeta que deve reprimir seus sentimentos em respeito a seu amado:

O sofrer é ser prudente
 Por grande que seja o mal,
 Por humana causa fatal
 Tenho amor, sou paciente:
 Em nada sou delinquente
 Às leis de amor sou sujeito,
 E mesmo por ter respeito
 Reprimo impulso de amor;
 Porque o mandas com valor
 Não desabafo meu peito.

A dor, desdobrada em vários níveis, é um aspecto temático recorrente em sua obra. Segundo Rita Schmidt, não se trata apenas de “uma transposição pura e simples da subjetividade numa expressão lamurienta e sentimentalista, a simplicidade e o equilíbrio expressional forçam a palavra”²³⁴. Assim, as dores sentidas pelo amor não correspondido, pelas perdas de familiares e amigos, e a própria dor da existência têm na morte a esperança da libertação dos seus males.

As manifestações de individualismo romântico, ganham força também nos versos de tom queixoso de sua condição. O sujeito lírico considera-se uma vítima do fado cruel e injusto que a privou da luz desde a infância:

Em versos tão cadentes, oh! leitores,
Vereis os males meus, vereis meus danos:
Da Primavera a gala e os verdores
Nem foram para os primeiros anos,

Mesmo n’infância exp’rimentei rigores
De meus fados crueis sempre inumanos,
Que só me destinaram dissabores
Mil males revolvendo em seus Arcanos.

Sem auxílio da luz, q’Apolo envia,
Versos dignos de vos tecer não posso;
Desculpai minha ousada fantasia.

Com estes cantos meus, mortais, adoço
A mágoa que meu estro só resfria:
Se mérito lhe dais, é todo vosso.

Alguns de seus poemas, compostos geralmente de conteúdos circunstanciais e para serem declamados, apresentam ritmos e imagens fáceis. O tom retórico e a eloqüência, muitas vezes exagerados, fazem parte de suas produções românticas, supostamente utilizados para impressionar o público ouvinte, uma vez que sua participação nos salões foi frequente. Representam este aspecto os sonetos oferecidos ao Imperador, ou a personalidades históricas, inflamadas pela exaltação de seu heroísmo e de sua representação social e ou política. A descrição do herói é sempre construída pelos aspectos virtuosos de sua identidade. Pedro, o Invicto, assume na poesia de Delfina o caráter de pai da Pátria, aquele que é capaz de

²³⁴ SCHMIDT, Rita. Delfina Benigna da Cunha. In: ____. MUZART, Zahidé Lupinacci. Escritoras Brasileiras do século XIX: Antologia. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p.119-127.

salvar seu povo da opressão, comparado aos grandes governantes do Ocidente e ao próprio Deus:

Tu és o Pai da Pátria, oh! Pedro invicto!
Que o povo salvas da opressão, da morte:
Tu, que a luz da razão só tens por norte,
És mais em Lísia do que em Roma Tito!

Penetra o peito meu da fama o grito,
Que o teu nome repete com transporte,
Mostrando quando és justo, sábio e forte;
Diz de ti, o que d'outrem não há dito.

O eu lírico entrega-se à fama de Pedro, consagrado pela justiça, pela força e pela sabedoria de seus atos. O Príncipe egrégio é exaltado pelas suas virtudes que a nada e a ninguém se igualam, de tudo que há no mundo inteiro: .

Oh! Pedro egrégio! Oh, imortal guerreiro!
Teu ânimo e valor excede a tudo
Quanto há de grande pelo mundo inteiro!

Quem te iguale não há, eu não me iludo:
Oh! Príncipe sem par! Herói primeiro!
Cá do meu Pátrio solo, eu te saúdo.²³⁵

A característica nacionalista de Delfina resume-se a uma produção de exaltação, “um sentimento de nacionalidade e de amor à Pátria obsessivamente calcados na imagem idealizada do imperador – figuração do Pai e sua Lei”²³⁶. Elementos árcades também contribuem para essa exaltação. A referência aos grandes imperadores e às divindades pagãs que fazem parte da tradição clássica que influenciou sua poesia, principalmente na estrutura e na alusão aos deuses e aos heróis da pátria.

Os sentimentos de nação que fazem parte de um significativo conjunto de poemas revelam também o afeto por outras pessoas, além do Imperador, que simbolizam o futuro e a esperança da Pátria. É o caso do soneto oferecido a D. Pedro II, o Príncipe herdeiro:

²³⁵ CUNHA. Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834.

²³⁶ SCHMIDT, Rita. Delfina Benigna da Cunha. In: ____. MUZART, Zahidé Lupinacci . *Escritoras Brasileiras do século XIX: Antologia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. p.119-127.

Preclaríssimo herói, e Herói nascido,
Astro luzente, que o Brasil vigora,
Oh! 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;
À sombra Paternal recebe agora
Puros cultos de um povo agradecido.

Pedro invicto o melhor dos Soberanos
Deu-Te o Ser, e do trono és o herdeiro,
A teu mando terás povos ufanos,

Verás prostrada a Ursa ante o Cruzeiro,
E enquanto se não volvem longos anos,
Em paz prospera, o Astro Brasileiro.²³⁷

Além do trono, o príncipe herdeiro receberá uma nação construída no amor do povo pelo pai, extensivo ao filho. Herda, ainda, os valores de soberania e virtudes, fazendo prosperar o Brasil.

O “Soneto”, escrito por ocasião da retirada do Senhor Manoel Antônio Galvão, Presidente da Província, para a Corte, exemplifica o valor concedido aos homens que fazem da Pátria o lugar seguro, trazendo glória ao povo:

Magnânimo Herói, Galvão preclaro,
Que exemplos mil nos dá de sã prudência,
Bem demonstras que a sábia Providência
Teu ser enriqueceu de um gênio raro:

Prestando ao infeliz seguro amparo,
Jamais negaste às leis obediência;
Vejo em ti singular beneficência,
Quando o teu proceder sisuda encaro:

Tu’ausência, Senhor, quanto nos custa!
Fizeste deste Povo a glória, a dita,
Ao doce abrigo teu nada o assusta;

Teu saber nossos danos prontos evita;
Nossa dor e saudade, ah! Como é justa!
Tu salvaste do abismo a Pátria aflita.

²³⁷ CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca e Companhia, 1834.

Fatos e acontecimentos que envolvem, mesmo que indiretamente, o povo e os homens de luta do Brasil tornam-se também temas de exaltação e orgulho. O “Soneto” feito por ocasião da entrada do Exército Libertador na Cidade do Porto²³⁸, alude ao Cerco do Porto, em Portugal, pelas tropas de D. Pedro I, libertando o país das forças miguelitas:

Raiou enfim o venturoso dia
 Por quem opressa Lísia suspirava!
 E o tirano, que os pulsos lhe algemava,
 Baqueia ao nome da Imortal Maria.

Magnânimo Herói com ousadia
 Avança as Praias, que o grã Douro lava,
 E a mãe, que outrora o cetro sustentava,
 A bem da Pátria a espada dirigia.

Exulta de prazer Nação briososa,
 Já tens Constituição, tens liberdade,
 E a excelsa rainha virtuosa:

A promessa d’um Deus falhar não há de;
 Tu serás, ó Nação, sempre ditosa,
 Enquanto houverem mundo e eternidade.

Embora a nação de referência não seja a brasileira, o vínculo entre Brasil e Portugal dá-se através dos dirigentes portugueses comuns a ambas as nações. São os feitos, considerados sempre heroicos os motivos nacionalistas que movem a poesia de Delfina entre os acontecimentos e pessoas que marcaram a história e os momentos importantes por ela vivenciados e exaltados.

O Nacionalismo assume ainda uma nuance social na obra da poeta, comungando com os valores políticos e morais da nação e com os ideias de liberdade, visando ao bem-comum. As décimas, tão características do conjunto de poesias de Delfina, é outro estilo escolhido para expressar o amor à Pátria:

²³⁸ O Cerco do Porto, como é chamado, teve a duração de um ano- de Julho de 1832 a agosto de 1833 -, no qual as tropas liberais de D. Pedro estiveram sitiadas pelas forças realistas fiéis a D. Miguel. A resistência da cidade do Porto e das tropas de D. Pedro deveu-se à vitória da causa liberal em Portugal.

Triste Brasil, até quando
 Haveis de estar iludido,
 Té quando submetido
 À vil ambição do mando?
 Os ímpios te vão cavando
 Abismos de dia, em dia,
 Com a masc'ra d'hipocrisia
 A seus fins buscam chegar;
 E quem os quer escutar
 Presta auxílio à tirania.

A consciência política demonstra a preocupação com o destino do Brasil e os jugo a que tem se disposto até que finalmente deles se liberte. A liberdade, conquistada com energia e valor, traz felicidade à humanidade :

Com valor, com energia
 Tu te portaste, oh! Brasil,
 Desfazendo em pó sutil
 Os ferros da tirania.
 Para nós do Céu se via
 Baixar a felicidade,
 E em prol da humanidade
 Sábias leis ditando um Deus,
 Por seus mandos os grilhões teus
 Desatou a Liberdade.

O tom da poesia nacionalista de Delfina está na temática reivindicatória da liberdade, necessidade das nações, dos povos, do ser humano social ou individual. O sujeito lírico dos poemas, apesar da subjetividade, não deixa de incluir a grandeza universal dos sentimentos, cantando o amor e os afetos à nação em primeira pessoa do plural, valorizando a coletividade.

A partir dos aspectos recorrentes de sua poesia é possível definir em Delfina a marca de uma poeta que vive intensamente pelos afetos, pelas emoções e pelos sentidos, muito comum nos artistas localizados entre o Arcadismo e o Romantismo. São simples mas intensos os detalhes de sua poesia que concretizam a temática do amor. A perseguição do fado, tão repetidamente aludido, é a constatação de que o sujeito lírico é movido por uma força para a qual não há uma explicação racional, é a força do amor de corpo e alma, ora avassalador, ora sensual, ora como um sentimento absoluto, uma espécie de região depuradora e exaltante, capaz de conservar o melhor dos seres humanos:

Elmano, não há prazer
 Onde amor não impera,
 E n'alma gosto não gera
 Gozo fácil ao nascer.
 Deixa com o tempo crescer
 De parte a parte o amor,
 Mimo, recato e pudor
 Fará nossa glória justa,
 Um bem que pouco nos custa
 Perde na essência o valor.

São os sacrifícios que valorizam os sentimentos para o eu lírico. Para desfrutar do melhor que a vida pode oferecer e do gozo fácil que só é possível onde impera o amor. Ao dar vazão ao tumulto que conforma seu interior, transformado em trevas, a poesia de Delfina assume caráter expansivo e confidencial, confundindo-se com a sua vida, em linguagem que traduz imediata e fielmente o próprio fluxo subjetivo. A indiferença do amado faz com que cante diante das experiências sofridas por causa das paixões, versos de desalento diante da dor do amor.

O mote “Eu respiro mas não vivo”, glosa o poema que segue, intercalando a descrição do sofrimento que abrasa sua alma:

Em trevas me vejo triste
 Sem ter quem me aponte norte,
 E quem se vê d'esta sorte
 Não pode dizer que existe:
 O meu peito mal resiste
 A pesar tão excessivo,
 Te só pressinto o motivo
 De meu triste padecer;
 Se a vida é doce prazer
 Eu respiro mas não vivo.

Tenho perdido a esperança
 De te tornar compassivo
 Em teus rigores pensando,
 Eu respiro mas não vivo.

Quem pode dizer que vive
 Se se abrasa em fogo ativo
 De amor sou vítima infausta,
 Eu respiro mas não vivo.

Por amor em mágoa imersa,
 Acho gemer lenitivo;
 Só para sentir meus males
 Eu respiro mas não vivo.

Queixas formar não pretendo,
De todo o alívio me privo,
Tudo sofrendo em silêncio,
Eu respiro mas não vivo.

Mortal que a amor se não dobra
Nada tem de sensitivo;
Amei, e por ser amante,
Eu respiro mas não vivo.

O poema compõe o quadro do triste padecer do eu lírico envolto em trevas pelo seu excessivo pesar por um amor que nem mesmo pode dizer que existe. O tom de desabafo percorre todo o poema, deixando transparecer o estado de alma decorrente desse sentimento. Sofrendo em silêncio em um ambiente de trevas e sem norte, o sujeito não vive, apenas respira, abrasado pelo amor que sente, sem esperança de tornar ou amante sensível à sua dor. Sua atitude de privar-se de qualquer alívio e suportar silenciosamente o peso de amar sozinha corresponde à mitológica compreensão do amor impossível com destino a catastróficas soluções como a morte amplamente explorados na literatura romântica.

Em Delfina, todas as poesias destinadas a Elmano, sugerem o impedimento absoluto do encontro e da concretização de seus sentimentos. Exemplo disso é poema intitulado “Quadra”, cujo mote já antecipa o seu pesar: “Teus lindos olhos puseram/ Meu coração desta sorte,/ Cravaram-lhe mais outra seta,/ Acaba de dar-lhe a morte”:

Eu blasonei longamente
De isento e era chamado
O mortal afortunado
Porque vivia contente;
Eis que um dia de repente,
Meus prazeres fim tiveram,
Os teus encantos me deram
As leis de amor e ternura,
E o fim à minha ventura,
Teu lindos olhos puseram.

Tendo assim perdido a paz,
Não sossego um só momento;
Flagela-me o pensamento,
Nada enfim me satisfaz,
Nem sempre o ver-te me apraz
Porque tu me dás a morte;

Devo conter o transporte
Que em mim amor faz nascer,
Dize, que serve viver
Meu coração desta sorte.
(...)

O amor incompreendido é levado ao extremo da existência, à morte. É sensível nesses poemas uma busca esperançosa pela liberdade do sentimento amoroso. O sujeito lírico é sempre fiel ao amante, mesmo que distante. Sua opção afasta-o de qualquer outro interesse, dando origem a um processo de dilaceramento de seu mundo. O eu lírico transforma-se assim em uma personagem romântica, a exemplo dos romances de ficção, demonstrando toda a fragilidade e convencionalidade na descrição dos sentimentos e do estado de moça angelical e indefesa, diante do mundo de maldades (no seu caso as circunstâncias de sua vida, seu “fado”). Desse modo, o simples fato de amar satisfaz a alma, apesar de fazer sofrer a razão.

O eu personagem dos poemas delfinianos aparece sempre entregue a esse amor já arruinado desde a sua origem, “Eis que um dia de repente/ Meus prazeres fim tiveram”, movido, porém, pelo sentimentalismo. O desejo de que o amor se concretize e a consciência do que realmente impede a aproximação do amado predispõe o sujeito a uma visão trágica da vida, vendo na morte a solução para a vida cheio de contradições e dissabores. Para os românticos, a morte é vista como um recomeço, o início de uma nova vida sem conflitos terrenos.

A expressão do amor, das paixões e emoções e dos estados da alma não são, contudo, os únicos aspectos românticos característicos da obra de Delfina. A religiosidade é um componente forte de sua obra e tem lugar nos poemas de evocação, geralmente, na súplica a Deus para acalantar sua dor, amenizar seu sofrimento. O Senhor de imensa grandeza e incompreensível amor sempre perdoa aos pecadores alentando suas fraquezas. Ciente de que o sofrimento é uma forma de purificação e enobrecimento da alma humana, a autora cultiva a fé e os ideais religiosos que se somam às expressões de melancolia em face da vida com seus pesares e dores, em forma de apelo ou de oração nos momentos decisivos da existência. A “Quadra” que segue é dirigida a Jesus na “extrema aflição da morte”:

Senhor de imensa grandeza
 E incompreensível amor,
 Homem Deus, e Salvador
 De minha alma ao cume preza
 Alentai minha fraqueza,
 Perdoai os meus delitos,
 Colocai-me entre benditos
 Desse reino glorioso,
 Mostrai quanto sois piedoso
 Meu bom Jesus dos Aflitos.

Eu que sempre desvairada
 Passei minha frágil vida;
 Que sendo por vós remida
 Foi ingrata e deslembrada,
 Deixei da virtude a estrada,
 Tendo a vaidade por norte.
 Ah! Bom Jesus! De que sorte
 Hei-de implorar meu perdão,
 Para que me tenha então
 Nesse horror de angústia forte.

A fé cristã preenche o coração da poeta, estabelecendo a sua religiosidade. Voltando seus anseios para o plano divino da eternidade, elabora poeticamente os sentimentos deixando aflorar a sua preocupação com a sua estada no mundo, com o perdão aos pecados cometidos pela vaidade, realizando uma crítica à condição humana que, mesmo diante da compaixão e da compaixão divina, afasta-se das virtudes:

A vossa vida, Senhor,
 Na cruz por mim tendes dado
 Ficando sacramentado
 Entre nos só por amor;
 Daí-me contrição e dor,
 De todo a vos converti-me,
 Nessas chagas escondi-me,
 Não me abandoneis agora,
 E naquele final dia
 Que aterra o ímpio valei-me.

Se na cruz agonizante
 Deixaste a virgem Maria,
 Para ser a mãe e guia
 Do pecador trepidante,

Atendei, ó Filho amante,
 A sua súplica forte.
 Mãe de Deus! rogai de sorte
 Por mim ao vosso dileto,
 Que eu mereça o seu afeto
 Na extrema aflição da morte.

O que se pode perceber é que todos os eventos vividos pela poeta provocam em sua vida um estado de conflito com os mundos exterior e interior. Os sofrimentos originados pela vida refletem em sua alma. Assim, tanto as dores íntimas expressas em sua poesia como as relações pessoais, sociais ou políticas revelam um sentimento impelido a reconhecer, em tudo, a divindade, mesmo quando não se refere de forma específica ao Deus cristão, pelo tratamento zeloso dado às coisas, fatos e pessoas. O “Soneto”, provavelmente escrito por ocasião do aniversário de uma amiga, reflete a intenção da poeta:

Em amor fraternal embriagado,
 Meu terno coração, neste almo dia,
 Te saúda, e nas asas da alegria
 Anela junto a ti ser transportado.

(...)

Depois imploro aos deuses soberanos
 Cujos gestos teus diviniza,
 Que alonguem dias de teus faustos anos.

Alguns poemas têm como destinatário o Deus específico de sua fé, de seu alento, testemunha de sua tristeza e de seu desânimo diante das trágicas constatações da sua vida. A poeta encontra consolo somente em Deus, por este saber de sua obediência às leis divinas:

Grande Deus, tu que me viste
 Tua lei obedecer,
 Ah! Não me deixes viver
 Triste, cada vez mais triste.
 Vê, Senhor, que não resiste
 Minha alma a tanta aflição:
 Meu Deus, conforto e perdão,
 Põe limite ao meu tormento;
 Pois quase exausto d'alento
 Eu sinto o meu coração.

Outros temas que envolvem situações coletivas sociais ou nacionais revelam a religiosidade em sua posição afetiva²³⁹; como elemento dramático; como espiritualidade. A “Epístola, feita por ocasião da pacificação da Província do Rio Grande de S. Pedro do Sul”²⁴⁰ exemplifica o amor apaixonado da pátria, e o ideal de justiça, de retidão, de altivez e independência como necessidades sagradas para a existência digna de uma nação. Nesse texto, a poeta demonstra que há consolo na crença em Deus, pois aqueles que buscam a paz, mesmo diante dos horrores e das misérias humanas como a guerra, conseguem ver os benefícios do mundo, deixando encobertas as injustiças:

Terror, desolação, longe oh! Patrícios,
Raiou da paz o dia desejado.
Oh! Paz filha do Céu, do Céu descida
Nunca jamais os nossos campos deixes!
O sangue em jorros que os sulcos outrora,
Vertidos por irmãos sangue não pede
Lava-os oh! Paz, com teu orvalho puro!
Com teus eflúvios purifica os ares
Que empestados por lustros dois não são
Pelos vapores da cruenta guerra.
Essa fúria cruel destruidora,
Esse furor que os homens desatina,
Parte do inferno que desola a terra,
Para sempre patrícios, para sempre
Nos nossos lares pois seja banida.

A paz é fonte de divindade. A vida sonhada por Deus, para os cristãos, tem como base a solidariedade e a paz, a negação da guerra, das afrontas contra a dignidade humana, e tudo o que desrespeita o homem, criados à imagem de Deus. Paz é vida em plenitude, em que a dignidade dos filhos de Deus é colocada em primeiro lugar, em todas as suas dimensões. O hálito de Deus que sustenta e guarda seus filhos figura a essência da vida, o sopro divino, de acordo com o relato bíblico da criação em Gênesis. As emoções humanas têm origem no amor, forma concreta de se entender Deus. Os corações ternos e generosos não são movidos por torpes paixões porque firmam suas virtudes em Deus e delas fazem o seu trono:

²³⁹ CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.v.2.

²⁴⁰ CUNHA, Delfina Benigna da. *Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva*. Rio de Janeiro: Tipografia Univesal de Laemmert, 1846.p.72-75.

A vingança ferina que pretende
 Infestar do Brasil o solo rico,
 Crestar seus campos, perseguir seus filhos
 Que o hálito de um Deus sustenta e guarda,
 De um Deus que é todo amor, todo bondade,
 Que os impérios eleva e que os abate
 Se de torpes paixões são devastados;
 Paixões que em peitos generosos, ternos,
 Lugar não podem ter, porque as virtudes
 Neles o trono seu afirmar souberam
 Opondo ao vício atroz barreira forte.

O espírito cristão reforça-se no poema com a recorrência da ideia de vigilância e perdão divinos constantes. Os erros humanos são perdoados por Deus quando não se fundam na maldade. A Providência divina nunca falta àqueles que fazem e pensam o bem:

O homem tropeçar no crime é força,
 Porém nele insistir maldade é grande;
 Voltai, retrocedei dessa vereda,
 Que iludidos por mãos haveis trilhado,
 E a estrada da honra e da virtude
 Solícitos buscai, patrícios caros,
 Que sempre a bem dos bens um Deus vigia,
 Providente e piedoso nunca falta,
 E mais vezes perdoa que castiga,
 Digo-a pois o Brasil já quase imerso
 No abismo insondável que o lançara
 Sanhuda guerra (e de irmãos que outr'ora
 Tão pacíficos foram, tão unidos
 Que faziam inveja ao mundo todo).

A poeta exemplifica a piedade e a bondade de Deus com a libertação do Brasil, que imerso no abismo da guerra fratricida, recebe a glória da liberdade, proferida sobre o “Santo Evangelho”. O juramento a que a poeta se refere, provavelmente, seja em virtude da criação da Constituição brasileira que põe fim à regência externa. O eu lírico atribui a Deus a razão que fulgura a partir das novas leis que passam a ser “numes” os deuses da segurança e da paz ao novo império e, como se não bastasse, o “Autor Supremo” ainda dá ao povo um “príncipe celeste, Afonso, o anúncio da paz:

Da Santa Cruz a terra assaz pregoa
Do Senhor d'Israel as maravilhas.
Parecia extinguir-se o vasto Império,
E ao nada volver Nação briosa,
Quando oh! Júbilo! Oh! Glória! de repente
Em cada brasileiro a ideia surge
Do juramento sacro; oh! Juramento,
Sobre o Santo Evangelho proferido
Do Céu ouvido foste e o Céu te aguarda!
Rei e constituição adoram n'alma;
Rei e constituição os numes foram
De segurança e paz ao novo Império
Que pronto a baquear se ostenta ovante;
Graças, oh! Pátria! Que a razão fulgura
Nos filhos teus que dissidentes foram,
E unidos todos renovar procuram
De lealdade e amor o sacro voto,
Sustentáculo das leis, do trono augusto,
Quantos prodígios o Autor Supremo
Sobre nós esparziu com mão tão larga
E por cúmulo de tantos benefícios
Um príncipe nos dá, oh! Maravilha!
Ditoso Afonso! Tu o núncio foste
Da desejada paz, anjo celeste!

Ao final do poema, o sujeito lírico dedica-se a oferecer a Deus os sacrifícios de que é digno, pedindo aos patrícios que nos hinos de louvor misturem-se os nomes de Pedro Invicto, de Thereza excelsa e de Afonso, penhor da segurança, legados do grande poder divino:

Dos nossos corações aceita a oferenda,
Não rejeites tão nobre sacrifício,
Ele é digno de ti, tu digno dele;
Terra que em Santa Cruz tens por divisa
Triunfante serás, serás ditosa.
Patrícios caros, de prazer no arroubo
Nos hinos de louvor a Deus votados
Misturemos os Nomes tão queridos
De Pedro Invicto, de Thereza excelsa,
E de Afonso, penhor de segurança,
Que do imenso poder nos foi legado,
Glória a Deus no alto Império seja dada,
De seus louvores seja a terra cheia.

Considerando o tempo de produção de Delfina, 1826 a 1857, aproximadamente, há em sua obra fortes sugestões estéticas tanto do Arcadismo como do Romantismo. Antonio Candido, ao analisar a formação da literatura brasileira, demarca o Arcadismo e o Romantismo como seus momentos decisivos,

uma “síntese de tendências universalistas e particularistas”²⁴¹. Entre o primeiro momento, mais cosmopolita, e o segundo, que busca peculiaridades locais, haveria um movimento dialético de continuidade e ruptura.

Situada em um período de transição, entre o Arcadismo e o Romantismo, muitos historiadores definem a poeta Delfina como pré-romântica, pois abordou em sua obra temas como o amor, a morte, a Pátria, a natureza, a condição feminina, a própria literatura, entre outros. As poesias que resultam desse contexto são marcadas por um certo bucolismo, uma vez que essa característica não corresponde à totalidade de sua obra. Assim, levando-se em conta a temática da obra de Delfina e a ideia de que entre uma estética e outra sempre haverá um diálogo de continuidade e ruptura, percebe-se que a poeta participa desse processo dialético.

²⁴¹ CANDIDO. Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p.23.

4 A TEORIA: ENTRE HEGEL E RIFFATERRE

A Natureza e o Amor
Combatem minha razão.
Até Júpiter, Senhor
De tudo quanto há criado,
Estreitamente é ligado
À Natureza e Amor.
Se este Deus, que é superior
Vive sujeito à paixão:
Como há de o meu coração
Libertar-se deste mal,
Se Amor com arma fatal
Combate a minha razão?

Deftina Benigna da Cunha

Um retorno ao passado clássico é necessário para a compreensão do gênero lírico da poesia. Na Grécia antiga, a poesia lírica era definida, simplesmente, como uma composição em versos cuja performance deveria, obrigatoriamente, contar com o acompanhamento da lira. Assim como outros gêneros semelhantes, o aulético, acompanhado por flauta, ou o citarístico, acompanhado por cítara, a poesia lírica é reconhecida nesse contexto como mélica, por conter *mélos* (música). O gênero lírico, portanto, está intimamente ligado à música e ao canto.

Foram os gregos, também, que criaram as mais variadas formas líricas para manifestarem suas atividades e sentimentos. O eclético repertório, voltado para a condição humana da existência, desde então, abarcou uma diversidade de temas que atravessam séculos e ganham universalidade: preceitos morais, sentimentos de amor e da Pátria assumiram a forma de *elegias*; os sentimentos religiosos eram cantados em *hinos*; os *epinícios* exaltavam as disputas esportivas; os homens ilustres eram homenageados com os *encômios*; as núpcias eram celebradas pelos *epitalâmios*. Essa variedade versificada demonstra a necessidade inerente à condição humana de cantar seus feitos e exibir sua história. Tal característica da poesia acompanhou a humanidade por toda a sua evolução. Mesmo quando deixou de ser composta para ser cantada e passou a ser escrita para ser lida, os traços

melódicos acompanharam os homens em seus diferentes momentos. Sonetos, canções, baladas, odes, elegias e outras formas poemáticas representam sinais evidentes dessa interação que reflete o traço mais peculiar do gênero lírico: a emocionalidade.

Quando trata dos objetos de imitação, Aristóteles, na *Poética*, abre uma possibilidade de compreensão para o universo lírico. Para Aristóteles, as imitações baseiam-se em observações de ações, ora superiores, ora inferiores, ora ações como as nossas. À primeira, associam-se às ações heroicas ou divinas. O espaço para elas são, portanto, a epopeia e a tragédia. Já às ações inferiores, que são aquelas pautadas pelo vício, cabem-lhe o espaço da comédia e da sátira. As ações comuns, ou “iguais às nossas”, são aquelas que diferenciam o homem comum dos deuses e dos heróis, por não serem unicamente viciosas ou virtuosas. O espaço da subjetividade lírica é o mais adequado para sua representação.

Em lugar de imitação, “a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos a seguir, nem outras regras, senão as que demanda a sua inspiração”²⁴². A poesia justifica-se não mais como imitação, mas como expressão inspirada da alma.

A ideia, já contida no pensamento de Aristóteles, ampliou-se semanticamente para a modernidade e a poesia lírica passou a ser entendida como a poesia da subjetividade, o império do “eu”, na contrapartida da poesia épica, entendida como a poesia da objetividade, sob o comando do “ele”. Essa concepção, baseada em Hegel,²⁴³ possibilita compreender um universo literário amplo e diversificado de poemas de Delfina Benigna da Cunha que, mesmo em composições dirigidas ao outro, deixa-se revelar em seu universo mais íntimo.

²⁴² LIMA, Luiz Costa. *A questão dos gêneros*. In: _____. Teoria da literatura em suas fontes. Vol. I. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.262.

²⁴³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.p. 512.

4.1 Hegel e a concepção lírica de poesia

Os conceitos da *Poética*, de Hegel, que se passa a desenvolver, não têm a intenção de ser, na análise dos poemas, um rigoroso método teórico, mas apenas um auxiliar para desvelar-se o lirismo da poesia de Delfina e, a partir dele, apreender-se a visão de mundo presente na obra da poeta cega.

De acordo com Hegel²⁴⁴, a poesia lírica satisfaz a uma necessidade de o ser humano compreender o que sente, as emoções, os sentimentos, as paixões, mediante a linguagem e as palavras com que as revela ou as objetiva. O lirismo, para o autor, restringe-se à individualidade do homem, às situações e objetos particulares. Assim, a poesia lírica é “a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias, admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesmo o âmago deste conteúdo”²⁴⁵. É graças a esse caráter, que inclui a particularidade e individualidade, que o conteúdo da poesia lírica pode oferecer uma grande variedade de estruturas e ligar-se a todos os assuntos da vida social sem poder ser confundido com a poesia épica.

Exemplificando o conteúdo da poesia lírica, Hegel sinaliza que enquanto a poesia épica é capaz de apresentar na mesma obra a totalidade do espírito nacional em suas manifestações reais, a poesia lírica foca apenas um lado particular dessa totalidade. Hegel admite que a poesia lírica se abre, ainda, a outras concepções mais gerais, exprimindo o que há de mais profundo e elevado nas crenças e representações e relações humanas como o conteúdo essencial da religião, da arte, dos próprios pensamentos científicos, “na medida em que se adaptem às formas da fantasia e da intuição e que penetrem no domínio do sentimento”.²⁴⁶ Quando se refere ao que a poesia deve representar, Hegel, em sua *Poética*²⁴⁷ diz:

Cuanto es verdadero en sí, en los objetos capaces de interesar al espíritu. Debe entenderse por verdadero, no solamente las verdades generales y sustanciales en la generalidad de su significación simbólica o en la claridad

²⁴⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 512-513.

²⁴⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 513.

²⁴⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 513.

²⁴⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. P.23.

de su precisión clásica, sino todas las particularidades de la naturaleza y de la vida real que se vinculen a la verdadera sustancia de las cosas; en una palabra, cuanto pueda interesar u ocupar su espíritu, de cualquier manera que sea(...) todos los objetos Del mundo moral y de la naturaleza, los acontecimientos, las historias, las ocasiones, las situaciones físicas y morales, entran en dominio de la poesía dejándose tratar por Ella(sic).²⁴⁸

A matéria que o mundo e a realidade exterior oferecem ao poeta é variada, mas somente a imaginação artística é capaz de transformá-la em poesia. Conforme o filósofo²⁴⁹, a imaginação também está presente no pensamento vulgar e este pode representar os mesmos temas de forma particular, sem que resulte em matéria poética. Para Hegel, um tema só será poético se deixar expressar mediante o discurso, através da harmonia das palavras. Para isso, são exigidas algumas condições:

1º, que el tema no sea concebido con la forma del pensamiento racional o especulativo, ni con la del sentimiento incapaz de expresarse mediante palabras, ni con la precisión de los objetos sensibles;

2º, que entrando en el dominio de la imaginación, se despoje de las particularidades y de los accidentes que destruyan su unidad y del carácter de relativa dependencia de las partes que pertenezcan a la realidad finita.²⁵⁰

Afora esses aspectos, a imaginação poética deve manter-se entre as generalidades abstratas do pensamento e as formas concretas do mundo real, do modo como são dadas a conhecer pelas artes figurativas.

Uma terceira condição exigida para a poeticidade da obra, ainda segundo Hegel, é a de que ela satisfaça as condições de todas as criações artísticas, com um fim em si mesma, livre de relação de mútua dependência que caracteriza a realidade prosaica, apesar da ligação que possa existir entre as mesmas. Somente assim forma-se o todo orgânico da obra imaginativa:

Debe satisfacer las condiciones de todas las creaciones del arte, en decir: tener su fin en si misma, conservarse libre, y dar forma a todo lo que conciba con fin puramente

²⁴⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. P.23.

²⁴⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.23.

²⁵⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p. 23-24.

artístico y contemplativo, como mundo independiente y completo en si; pues solamente entonces forma un todo orgánico la obra imaginativa, conservandose sus partes libres de la relación de mutua dependencia que caracteriza la realidad prosaica, pese a la apariencia de estrecha ligazón(sic) entre las mismas.²⁵¹

De acordo com Hegel²⁵², o poeta atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objeto de experiência interna e a exprime sob um revestimento verbal. O modo como o poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos é também responsável pela concretização do lirismo na poesia, uma vez que, reencontrando a sua antiga tradição musical, a poesia lírica tem sua marca nas propriedades de som e ritmo das palavras.

A poesia lírica não exclui a descrição de objetos exteriores. Conforme Hegel, as obras verdadeiramente líricas “representam o indivíduo numa determinada situação exterior e em contato com a natureza circundante”²⁵³. Quando expressam os sentimentos vividos na infância, na juventude, no amor, na vida, de uma forma geral, os poetas encontram correspondência no universo natural, que representa, concretamente, o impulso lírico transformado em imagem poética. A objetividade real da descrição e a sua pintura não constituem o elemento verdadeiramente lírico do poema, nessas circunstâncias, mas o “eco que essa realidade objetiva provoca na alma ou o sentimento que desperta, de modo que não contemplamos tal realidade ou tal objeto, mas o sentimento que reflete e em nós provoca um sentimento análogo.”²⁵⁴ No conjunto poético de Delfina, encontra-se um universo temático correspondente a esse aspecto em poemas que descrevem cenas, ambientes e até mesmo situações construindo quadros imagéticos de força subjetiva que, descobertos, refletem a subjetividade da poeta com a qual o leitor se identifica também. As imagens não interessam em si mesmas. Elas estão ali como condições de expressão dos seus sentimentos e de seus pensamentos, veiculando as suas emoções de forma figurada. Desse modo, o que prevalece na poesia é o que o eu lírico sente, a alegria, a dor, a saudade, o ciúme, a gratidão, enfim, os sentimentos de forma geral.

²⁵¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.24.

²⁵² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.532.

²⁵³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.532.

²⁵⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.533.

Apesar da pintura imagética criada pela descrição objetiva do cenário, o verdadeiramente lírico no poema é a forma como ela é assimilada pelo eu, importando o estado em que ele se encontra diante de toda essa beleza. O sentimento que essa descrição instiga no leitor não é o da observação do ambiente, mas o da construção do estado de alma do sujeito lírico. De acordo com Aguiar e Silva, “a poesia lírica não se enraíza no anseio ou na necessidade de descrever o real empírico, físico e social, circundante ao eu lírico, nem no desejo de representar sujeitos independentes deste mesmo eu [...], enraíza-se, em contrapartida, na revelação e no aprofundamento do eu lírico.”²⁵⁵

Essa vivacidade que caracteriza a interioridade poética é a mesma que caracteriza o ser humano. Segundo Hegel, o mundo interior é facilmente percorrido pelo homem, pois ele é capaz de se recordar das situações mais diversas e relacioná-las entre si, sem, no entanto, afastar-se do sentimento que o anima, ou esquecer-se do objeto de sua reflexão. Essas digressões e, sobretudo os aspectos surpreendentes, as comparações engenhosas e as transições bruscas, quase violentas, são processos líricos, na medida em que não destroem a unidade da obra.

As características particulares da poesia lírica, de acordo com a *Poética* de Hegel, devem ser consideradas a partir de três aspectos: o poeta, a obra lírica como produto da imaginação do poeta e as espécies de representação lírica. O poeta lírico²⁵⁶ deve revelar-se como centro e verdadeiro fundo da poesia lírica sem no entanto chegar a ação real. As ideias referentes à totalidade da existência, bem como à multiplicidade das coisas particulares, para constituírem-se em uma individualidade viva, precisam reunir-se em um núcleo comum, que é a alma do poeta. Separados, esses elementos não passam de simples abstração. A função do poeta é a de prestar um sentido à linguagem, expondo o tema, seja ele qual for, em seu aspecto mais íntimo, esforçando-se por despertar iguais sentimentos na alma dos leitores. Em qualquer caso, porém, o verdadeiro poeta lírico se liberta rapidamente do tema propriamente dito e representa a si mesmo, sem excluir as circunstâncias exteriores. Outro caráter do poeta lírico, de acordo com Hegel²⁵⁷, consiste em que toda a sua existência, pelo menos as impressões que dela

²⁵⁵ SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra:Almedina, 1983.p.583.

²⁵⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.121-123.

²⁵⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.p.121-123.

resultam, devem ser representados no conjunto de sua obra. Uma necessidade interior o leva a cantar poeticamente o que se desenrola em sua alma e em seu pensamento.

O segundo aspecto, o poema lírico, conforme o estudioso, expressa-se por si só, dada a riqueza de seus modos de concepção, de suas formas e de seus temas. Desse modo, para a particularidade do poema lírico importam a sua unidade, a sua composição, ou modo de desenvolvimento, e a sua forma exterior. No poema lírico, é a unidade o motivo principal da poesia. Para Hegel, a alma do poeta é o que deve ser considerado como verdadeiro princípio de unidade do poema lírico. Não se trata, porém, de uma unidade puramente abstrata, mas uma substância pessoal, representada pela multiplicidade de pensamentos, sentimentos e impressões, cujo laço reside unicamente na unicidade e identidade do eu que as contém. Portanto, para que haja uma unidade é necessário, em primeiro lugar, uma situação de alma determinada; segundo, o poeta deve identificar-se com essa situação e encerrar-se nela.²⁵⁸

Um último aspecto do poema lírico, a sua forma exterior, diz respeito ao metro e à musicalidade. Comportando uma grande variedade de metros e de estruturas internas, é constituído não pelo real, mas pelo movimento interior do pensamento do poeta que também é variável. A natureza da poesia lírica exige a espiritualização da linguagem que se caracteriza pela significação interior da palavra e pela acentuação das sonoridades que se fazem valer sobretudo pela assonância, pela aliteração e pela rima. A efusão lírica, segundo Hegel,²⁵⁹ relaciona-se estreitamente com o tempo, como elemento de comunicação exterior, pois atenta às manifestações instantâneas dos sentimentos e das representações, descrevendo-os na sequência da sua oposição, desenvolvimento e desaparecimento, o que o obriga a variar o ritmo da expressão ininterruptamente. A poesia lírica, exige uma diversidade de metros, assim como uma variada estrutura interior²⁶⁰. O movimento exterior da melodia e da harmonia das palavras mediante as quais se revela o pensamento manifesta o movimento interior do pensamento do poeta, sua calma, sua agitação, um curso

²⁵⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.123-128.

²⁵⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 535.

²⁶⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.127.

tranquilo ou uma marcha impetuosa. Para o estudioso²⁶¹, o metro como uma forma de traduzir a natureza dos sentimentos e o modo de concepção “deben translucirse en la medida del verso”²⁶².

A métrica do poema detém o domínio da significação e das sílabas, esse acento expressivo é distinto do simples elemento material que faz parte da pronúncia das palavras, considerando seus sons breves ou longos. É o sentido espiritual que determina a duração, a elevação ou o declínio dos sons. Essa espécie de espiritualização da linguagem, diz Hegel: “debida a la significación interior de las palabras y a la preponderancia de las entonaciones, se conforma enteramente a la naturaleza de la poesía lírica.”²⁶³

A terceira característica da poesia lírica são as espécies²⁶⁴. De acordo com Hegel, as formas se distinguem pela diversa posição do pensamento do poeta frente ao tema. As formas mais puras, nas quais o princípio peculiar da poesia lírica se manifesta sem mesclas nos hinos, nos ditirambos e nos salmos; nas odes e nas canções. Nas três primeiras espécies (hino, ditirambo e salmo), o poeta expressa em seus sentimentos e pensamentos toda ideia particular e pessoal, para absorver-se na contemplação total de Deus e dos deuses, cuja grandeza penetra em sua alma e ante o qual parece esquecer-se de si mesmo.

A ode, diz o filósofo, “aparece como carácter dominante la personalidad que se manifiesta como aspecto principal, y que puede hacerse valer bajo um doble aspecto.”²⁶⁵ Ou seja, às odes cabem os temas “importantes”: “la gloria y la alabanza de los dioses, de los heroes y príncipes, el amor, la belleza, el arte, la amistad,”²⁶⁶ a alma do poeta se mostra a tal ponto tomada pelo tema que em seu entusiasmo parece dominado, arrebatado e subjugado pela sua força.

São as canções, no entanto, que dominam a infinita diversidade de sentimentos e pensamentos líricos. É neste domínio que tanto o espírito particular de cada nação, quanto a originalidade de cada poeta, em particular, se mostram de

²⁶¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.127.

²⁶² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.127.

²⁶³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.127.

²⁶⁴ Sobre as espécies de poesia lírica, volta-se a falar e a desenvolver-lhes o conceito, quando necessário, na análise da produção poética de Delfina.

²⁶⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p. 131.

²⁶⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p. 131.

forma mais perfeita. Essa espécie de lírica desdobra-se em uma prodigiosa diversidade. Hegel divide-as em três grupos:

- a) a canção propriamente dita, em que não são necessárias grandes ideias, nem grandezas e elevação do tema, pois a gravidade do pensamento seria prejudicial ao prazer da manifestação imediata das impressões do poeta;
- b) os sonetos, as sextilhas, as elegias, as epístolas, entre outras. O caráter imediato do sentimento e da expressão dá lugar à reflexão e ao pensamento, que subsome às diversas fases das coisas e às percepções individuais e experiências do coração. A melodia, nessa espécie, ao contrário da canção, é falada e não cantada e é dada pela linguagem, pelas rimas, pelos efeitos sonoros;
- c) o terceiro grupo tem fundamento na obra de Schiller que, de acordo com Hegel, manifesta o caráter da poesia lírica de maneira mais notável e diferente de todas as outras espécies. Expressam o grande pensamento que constitui a essência “el fondo” de seu tema. O poeta conserva-se dono de si mesmo, desenvolvendo-se em todas as suas fases e em virtude de sua própria reflexão poética; e com sensibilidade e amplo voo, grandiosa amplitude de visão, força irresistível de linguagem e de imagens, expressas com estilo e harmonia em ritmos e rimas de muita simplicidade mas de grande efeito.

Desse modo, cada situação temática requer um tipo de metro ou estrutura que obedeça à posição do pensamento poético. Hegel adverte que o domínio poético, tanto no que tange ao caráter geral, assim como aos gêneros da poesia lírica, só pode ser considerado de forma concreta sob o ponto de vista histórico. As particularidades das épocas e dos povos, assim como do gênio pessoal, têm influência decisiva sobre o conteúdo e a forma das obras.

O século XIX teve seu contexto marcado por singularidades que deram à poesia um conteúdo próprio. Conforme Costa e Oliveira, o Romantismo “foi o grande responsável por essa avaliação da poesia lírica como um texto literário dominado pelo subjetivismo emocional em que o poeta somente consegue atingir o ápice da

arte na medida em que se deixa dominar pela esfera pessoal”²⁶⁷, o sujeito lírico romântico relaciona-se com a liberdade de expressão, a expressão da emotividade. O Romantismo designou uma visão de mundo centrada no indivíduo. Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo

O início do século XIX foi marcado pelo lirismo, pela subjetividade, pelas emoções e pelo eu. Dessa concepção de mundo, emerge uma temática voltada aos valores universais da subjetividade humana, com ênfase em seus sentimentos diante das suas relações com os universos social e particular.

A poesia produzida por Delfina Benigna da Cunha é essencialmente lírica. O que a define, dentro dessa categoria poética, são os temas de expressão subjetiva que compõem sua produção. Incluem-se nesse conjunto temas de ordem sentimental associados aos dramas particulares, destacando-se a celebração da vida, a amizade, o sonho, a infância, as ilusões, a busca da felicidade; poemas que expressam sentimentos de dor, de tristeza, de ciúme, de angústia, de saudade; poemas que cantam a natureza. Assim, a solidão, a morte, a tristeza, a saudade, a esperança e a melancolia, dentre outros, marcam o tom romântico confessional de boa parte de sua produção lírica, mas é a temática do amor que assume relevância na produção de Delfina, na medida em que se torna o princípio fundamental de todas as outras.

Sua criação poética contempla as condições de exigência de Hegel. Valorizando os fenômenos e os elementos da natureza circundante, a poeta não descreve apenas paisagens. Trata-se de uma forma análoga aos sentimentos do eu lírico que revela o cotidiano, valorizando o tecido poético na construção de significados carregados pela memória ou pelos sentimentos. Os estados de desolação, infortúnio, abandono, solidão, sofrimento por amor e tristeza encontram na natureza uma aliada na revelação da melancolia do eu lírico, bem como da felicidade, compondo a poesia delfiniana. Apesar de o conteúdo de sua poesia ter origem no individual, e estar restrito a situações e a objetos particulares, exprime o que há de mais geral, mais profundo e elevado nas crenças, representações e

²⁶⁷ COSTA, Maria Morais; OLIVEIRA, Silvana. *Concepções, estrutura e fundamentos do texto literário*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009. p.57.

relações humanas²⁶⁸, o essencial: o amor, fundamento de todos os outros conteúdos poéticos que constituem a sua obra.

3.2 Riffaterre e a concepção de estilo poético

A leitura da obra de Delfina tem como objetivo principal entendê-la a partir da especificidade da qual ela faz parte, sem os efeitos da generalização aos quais, comumente, as obras literárias são impostas pelas poéticas, embora se entenda que os modelos por elas delineados são úteis para que se possa reconhecer o “estilo” de cada autor.

Ao questionar o uso da realidade do referente para a análise do texto literário, o teórico tem como princípio a existência de apenas uma realidade: a da obra. Para esse teórico, a realidade é um sucedâneo do texto, não havendo vantagens na comparação da expressão literária com a realidade, nem em avaliar a obra em função dessa comparação. O foco do leitor, ou do crítico, deve ser a obra. As marcas explícitas de referências (datas, nomes, indicações de tempo, lugar) devem ser consideradas como uma espécie de “ginástica verbal” que o texto impõe ao leitor. A representação não remete à realidade, mas a substitui.

Outro foco relevante na interpretação proposta por Riffaterre é a oposição entre as palavras que representam as relações binárias significativas que, conforme o crítico são contextuais, estão presentes no texto, pois se a referência fosse com a realidade externa ao texto, esse retorno aniquilaria o valor metafórico do texto literário.

A teoria riffateriana, ao contrário das teorias poéticas que partem de uma ideia de poesia, centra-se na análise do poema, um modelo que pretende analisar cada poema como único, um enunciado verbal acabado, semântica e formalmente

²⁶⁸ Para Hegel, apesar de a poesia lírica originar-se no particular e no individual, ainda assim ela pode exprimir o que existe de mais geral e de mais profundo na condição humana, ou seja, o conteúdo essencial da religião, da arte, do pensamento científico, na medida em que se adaptam à forma da fantasia e da intuição e que penetrem no domínio do sentimento.

unificado, resultante da transformação de uma palavra ou frase em um texto, ou de um texto em um conjunto mais vasto. Nessa compreensão, a unidade do poema recebe o nome de *significância*, opondo-se à variação e à multiplicidade da mimese. Por entender que todo poema apresenta desvios da mimese, por detalhes contraditórios, exigindo que o leitor se concentre neles para resolvê-los, Riffaterre concebe-os(os desvios) como *ungrammaticality (agramaticalidade)* que não podem ser resolvidas dentro de uma perspectiva mimética, mas em um sistema semiótico, onde se integram perfeitamente.

Para alcançar a integração das agramaticalidades o leitor faz uma leitura retroativa. O processo de interpretação dá-se por níveis. Em um primeiro momento, ou primeira leitura, a que o teórico chama leitura *heurística*, é permitido ao leitor uma interpretação no nível do sentido, em que se percebem as incompatibilidades entre as palavras, seu uso literal, ou se é capaz, a partir da competência linguística de cada um, de encaixá-las em sistemas descritivos preestabelecidos. A segunda leitura, a *hermenêutica*, exige que o leitor estabeleça relações, faça comparações, associando elementos distintos do texto em que se percebem as agramaticalidades que, para Riffaterre, tratam-se de variantes equivalentes de uma mesma matriz estrutural: "O texto é, portanto, uma variação ou uma modulação de uma só estrutura – temática, simbólica, não importa – a esta relação contínua com uma só estrutura constitui a significância."²⁶⁹

Ao se encontrar com o texto, o leitor não está diante de um processo normal de comunicação²⁷⁰, mas frente a uma experiência única, de uma comunicação literária, mediada de alguma forma pelo estilo do texto, que se manifesta por meio de *ungrammaticalities*. É necessário pensar-se que quando se lê um livro de poesias, o codificador(o autor) não está presente, existem apenas o texto e o decodificador, ou seja, o poema e o leitor (decodificador) e mensagem em si: o livro ou o poema, transformando, assim, a relação comunicacional em uma relação direta entre ambos, sem acesso a qualquer realidade fora do livro, Segundo Riffaterre, "a realidade e o

²⁶⁹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4.

²⁷⁰ Em um ambiente de comunicação comum, cotidiana, de acordo com o modelo de Jakobson o processo desenvolve-se a partir da existência do emissor e do receptor, ou emissor e destinatário, ou, ainda, do codificador e do decodificador. O primeiro envia uma mensagem utilizando um código, que se refere a um referente num determinado contexto. O decodificador recebe os dados e os interpreta a fim de compreender a mensagem.

autor são substitutos para o texto"²⁷¹, sendo possível ao leitor uma dedução dos elementos que desconhece. Nesse processo de comunicação, a função da linguagem transforma-se de mimese à semiose, a linguagem poética se esforça para não representar a realidade, mas para estabelecer um sistema unificado e coerente de significação. Simplificando, ao contrário da comunicação normal, o ato de comunicação literária, para o teórico, apresenta apenas dois elementos fisicamente presentes: a mensagem e o leitor²⁷²:

Os outros três só existem como representação. O código linguístico é, de fato, representado sob a forma e dentro dos limites de sua realização no texto(a qual pode ser conforme ou transgressiva). Quanto à realidade e ao autor, ou estão verbalmente presentes(então há mimese, ou seja a decodificação simples), ou são deduzidos do enunciado, reconstituídos pelo leitor(há então racionalização, ou seja decodificação mais extrapolação a partir da decodificação em função de modelos- de ideologias, por exemplo – que o leitor contem em si). O contato é assegurado não através de uma recepção passiva como na comunicação normal, mas através da execução (no sentido musical da palavra) ativa da partitura que o texto representa.²⁷³

Baseando-se na análise formal do poema, Riffaterre propõe uma definição para fenômeno literário²⁷⁴. Sua concepção apoia-se em dois pontos essenciais, o primeiro ponto do fenômeno são o texto e o leitor e, com relação a este, ao conjunto de possíveis reações do leitor ao texto (enunciado e enunciação); o segundo ponto refere-se ao texto como um código limitativo e prescritivo. A explicação do enunciado, para o crítico, não deve ser uma descrição dos elementos do enunciado que provocam racionalização, nem a explicação dessa deve consistir em confirmá-la ou invalidá-la em função de padrões ou de modelos exteriores que confirmam a racionalização falando em verdade, historicidade e outros aspectos e a invalidam reduzindo-a a uma ideologia, em que se reconheça a mitologia de uma classe ou de uma época. explicar pertinentemente a racionalização, para Riffaterre, consiste em aceitá-la como modalidade de percepção do texto e em reconhecer que ela é de natureza linguística. “pouco importa que ela seja um erro no plano das

²⁷¹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.4.

²⁷² RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.4.

²⁷³ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.5.

²⁷⁴ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.4-5.

coisas se esse erro é realidade no plano da representação."²⁷⁵ O segundo ponto do fenômeno literário é o de que a enunciação não é livre, é uma partitura e, como tal, liberdade e não-liberdade estão codificadas no enunciado. Na comunicação literária, a decodificação é controlada pelo próprio texto literário. Seus componentes não têm o mesmo sistema de probabilidade de ocorrência que na comunicação comum. Para descrevê-los, é preciso recorrer a uma segmentação da sequência verbal. Embora o texto literário tenha a mesma estrutura sintática e fonológica da língua comum, do código, ele emprega outras palavras ou unidades léxicas e semânticas diferentes que não correspondem às palavras do dicionário.

De acordo com Riffaterre, a literariedade do texto literário só pode ser definida pela sua singularidade, pelo estilo: "O texto é sempre único em seu gênero. E parece-me que esta singularidade é a mais simples definição de literariedade que podemos encontrar."²⁷⁶ O conceito de estilo para Riffaterre, não remete para o autor. "O texto funciona como o programa de um computador para nos fazer viver a experiência do único. Único ao qual se dá o nome de estilo e que foi confundido, durante muito tempo, com o indivíduo hipotético chamado autor: de fato, *o estilo é o próprio texto.*"²⁷⁷

O estilo é resultante da forma da mensagem e repousa sobre procedimentos como o da *convergência*, ou seja, o paralelismo, elementos linguísticos que se equivalem fônica ou semanticamente; e o *contraste* dos signos, cujo valor resulta de uma oposição e contato com outros signos. Para o teórico, a atualização dos valores expressivos de um texto ocorre somente no contexto. O leitor é o centro no estudo do estilo, uma vez que são destituídas todas as referências ao autor.

Do ponto de vista do significado, o texto, para Riffaterre é uma sequência de unidades de informação sucessivas. Um texto poético(poema) não significa, da mesma forma que um texto em prosa, e a diferença é ainda maior quando comparada a comunicação em poesia com a comunicação na vida cotidiana, ou com o emprego utilitário da língua. Enquanto a prosa é geralmente interpretada em um eixo vertical²⁷⁸, a poesia comporta uma leitura horizontal, segundo o crítico. "[...] na

²⁷⁵RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.4-5.

²⁷⁶ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.4.

²⁷⁷ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.4.

²⁷⁸ Neste eixo, o significado do texto tem base em referências e segue as metáforas e metonímias, ou atribui um significado coerente para as passagens obscuras do texto.

semântica do poema o eixo das significações é horizontal²⁷⁹ e é representado materialmente pelos sintagmas, “organizado por uma sobreposição de estruturas”²⁸⁰ em que o leitor deve perceber que certos significantes são variantes de uma mesma estrutura.

As estruturas que compõem o eixo horizontal de significações são, primeiramente a linguística, em seguida, a estilística, que corresponde a uma série de contrastes com relação às normas contextuais, que asseguram a percepção da mensagem como forma. A terceira estrutura é a temática, cujas variantes são temas, e a quarta, exclusiva do poema, é a lexical, em que as semelhanças formais e posicionais entre certas palavras do texto, são racionalizadas, interpretadas em termos de significação. São palavras que parecem repetir a mesma mensagem pelas semelhanças morfológicas ou têm funções análogas que enfatizam as semelhanças.

Riffaterre divide as semelhanças em duas categorias: uma de ordem paratática e a outra de ordem hipotática. A primeira consiste em um processo de acumulação que recupera ou cria as semelhanças e dá-se a partir da repetição de estruturas idênticas ou quase idênticas, articuladas sobre um mesmo sintagma(sema), transformando-os em sinônimos, independente do seu sentido original no nível da língua. O leitor chegará ao alcance dos significados do poema pela substituição das palavras pelos semas. Conforme Riffaterre, “a acumulação filtra os semas das palavras que as compõem, superdeterminando a ocorrência do sema melhor representado, anulando os semas minoritários.”²⁸¹

Na segunda categoria, as semelhanças são recuperadas ou criadas entre palavras através da sua co-ocorrência nas redes associativas: as palavras que formam essas redes constituem o sistema descritivo de uma palavra núcleo. Em outras palavras, o sistema descritivo consiste na associação de palavras ao mesmo conceito, ou a uma palavra nuclear, cujo significado “engloba e organiza os significados das palavras satélites”²⁸². Ao contrário da acumulação, os significantes de um sistema descritivo não são sinônimos, são metonímicos, por estarem subordinados uns aos outros. Cada componente do sistema funciona como uma metonímia do núcleo. O sistema descritivo é tido como um conjunto de clichês ou

²⁷⁹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p 31.

²⁸⁰ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.31.

²⁸¹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.34.

²⁸² RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.34.

estereótipos. São ideias convencionais que as palavras detêm associando-as determinados significados localizados fora do poema por fazerem parte do senso comum.

Em suma, o texto impõem ao leitor uma multiplicidade de representações. O leitor deve estar consciente, atentando para a disseminação de significados existentes no poema, pois eles constituem uma matriz que não está expressamente anunciada, gerando efeitos perceptíveis pela reiteração. É esta operação, a da reiteração, segundo Riffaterre, que gera o significado. Os mecanismos de significação do texto, aparentes para o leitor podem ser explicados a partir do conceito de unidades estilísticas, definidas por Riffaterre como uma díade constituída por polos inseparáveis, um criando a probabilidade(a gramática estabelecida pelo texto) e o outro frustrando a probabilidade(*ungrammaticality*). Desse contraste resulta o “efeito estilístico”, ou a criação de significado.

Visando a uma leitura da poesia de Delfina, com a intenção de demonstrar como se constroem os significados em sua obra, considera-se a teoria estilística de Riffaterre sobre a significância do poema, levando em conta o gênero a que pertencem seus textos, o lírico, e as características verificáveis em sua obra. Centrada no leitor, a análise a que se submetem os poemas da “musa cega” limita-se aos aspectos cuja percepção é imposta no ato da comunicação(leitura). O modelo riffateriano de interpretação preocupa-se com as reações do leitor perante o texto que é estimulado pelos aspectos estilísticos nele presentes. Por se tratar de poesia e, conseqüentemente de linguagem literária, a análise detém-se, principalmente na literariedade da produção delfiniana, definida pela unicidade e pelo emprego da linguagem caracterizada por suas particularidades poéticas que provocam efeitos de estranhamento, de surpresa e diferença sobre a realidade.

5 A POESIA DE DELFINA : ENTRE O AMOR E ADOR

A poeta cega transforma sua cegueira em discurso poético e lamenta-se pelo amor impossível, além de chorar por entes queridos e prestar homenagens a pessoas de um mundo real e por isso identificáveis. Situações históricas e outros aspectos do mundo exterior a ela contemporâneo, assim como a sua realidade particular de mulher sofredora, são transpostos para a esfera dos sentimentos, o que, para Hegel,²⁸³ transforma-se em objeto de experiência interna, adequado à expressão pelo revestimento verbal. As situações exteriores à poeta, reconhecidas em sua obra pela nominação de pessoas, de lugares, de fatos e de acontecimentos e da sua própria condição, não excluem o lirismo da sua poesia, pois como os escritores líricos, encontra correspondência na natureza para suas expressões.

O traço lírico da poesia de Delfina determina consideravelmente o plano interpretativo do leitor, cuja estranheza advém pelo fato de que a matéria transformada em arte ser associável ao mundo e à realidade exterior da poeta pelas semelhanças que se apresentam no constructo poético. As dores e os dissabores da mulher Delfina deixam de sê-lo quando a imaginação representa os temas “vulgares” de sua existência em particularidades únicas a partir do discurso harmônico das palavras que, para Hegel²⁸⁴, são capazes de transformar os temas mais comuns em poesia. A poesia de Delfina obedece às condições necessárias à poeticidade²⁸⁵, já que seus temas são concebidos a partir dos sentimentos possíveis de expressão. Ao retirar a matéria poética de suas vivências, porém, o trabalho poético afasta-se do

²⁸³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.23.

²⁸⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.23.

²⁸⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.23.

domínio da realidade e entra no campo da imaginação, despojando-se do que Hegel chama “particularidades e acidentes” capazes de destruir a sua unidade²⁸⁶.

Além das condições de expressividade e unicidade, a obra de Delfina obedece, ainda à terceira condição de poeticidade: a satisfação das condições de qualquer criação artística, que possui um fim em si mesma, a organicidade do todo poético que dá forma a tudo que concebe como artístico, um mundo independente que se completa em si, sem relação de dependência com a realidade. Levando-se em conta a antiga tradição musical da poesia lírica, a maneira como os poemas de Delfina organizam os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos é responsável pelo lirismo de sua poesia, marcada, também, por propriedades rítmicas e sonoras das palavras.

Riffaterre não se distancia de Hegel ao descrever a unicidade da obra literária, quer pela dependência ou pelo acúmulo de significados. O constructo literário na poesia delfiniana como um todo possui características que podem ser definidas a partir das semelhanças dadas por efeitos linguísticos fônicos, morfológicos, sintáticos e semânticos, acumulando, assim, significados pela repetição de certas estruturas. As semelhanças são criadas também através de associações entre as palavras a partir de um núcleo, estabelecendo a rede de significações do texto em um processo metonímico. Tratar-se-a nesta análise cada texto da poeta como único, buscando-se nele a chave para a sua própria interpretação.

Seja pelo poder imagético de transposição da realidade ou pelo ritmo e sonoridade do poema que concebem o discurso como poético ou pela unicidade dada pela interdependência interna ao texto e pelo acúmulo de significações resultantes dessas circunstâncias, como poeta lírica Delfina cumpre sua função. Além de prestar um sentido à linguagem na exposição dos aspectos mais íntimos de sua temática, despertando no leitor iguais sentimentos de alma, sua produção é caracterizada pelas impressões resultantes de sua existência representada no conjunto de sua obra. A poesia resultante desses aspectos expressa-se por si só culminando em lirismo, para Hegel, e em estilo para Riffaterre, uma vez que ambos consideram a unidade o motivo principal da poesia.

²⁸⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.23.

Considerada como um conjunto, é possível compreender-se a unicidade da poesia de Delfina a partir do núcleo temático sobre o qual sua obra é construída: o amor. Embora Riffaterre não considere esse aspecto em sua teoria, o tema recorrente nos poemas delfinianos corresponde, em termos de conjunto, ao “sistema descritivo” pela associação de uma variedade de conceitos temáticos a um tema nuclear, o amor, que engloba e organiza os significados dos poemas, não como sinônimos, mas como partes de um todo, criando, no conjunto, uma relação metonímica significativa. Ainda que assim não o nomeie, o modo de funcionamento de uma produção literária, identificado por Riffaterre, são processos metafóricos e metonímicos, procedimento de análise que se mostra fecundo para o estudo da poesia de Delfina.

A carência amorosa, entendida aqui como necessidade de correspondência afetiva, incluindo o aspecto social do sentimento, manifesta-se através de imagens de forte conteúdo sentimental amoroso. Os textos de conteúdo político ideológico, retórico, de circunstâncias como bodas, aniversários, entre outros, constroem um discurso relacionado à temática central, geralmente situada em relação à sua experiência pessoal. A centralização de sua obra na temática lírico-amorosa afasta a poeta do plano geral e objetivo da vida, fixando-a na sua subjetividade como forma de resolver os seus conflitos de mulher órfã e cega, o que, de acordo com seu próprio conceito, torna-a inútil, dependente da caridade da sociedade. Seu sentimento de mundo expõe-se através de uma visão negativa do seu presente que busca nas imagens de harmonia e idealização, dos espaços ou personagens, e do próprio poema, uma forma de satisfação individual.

Quando o tema é o amor, percebe-se que existe implícita uma ideia de origem, de busca, de compreensão do ser amoroso, do ser apaixonado, do ser fraterno, do ser social, do ser cordial. O sentimento universal do amor implica tudo isso. Existem, porém, algumas considerações que ajudam a refletir sobre os poemas em análise. Primeiro, é a de que não se tratam de poemas avulsos, são parte integrante de uma obra maior com caracteres bem específicos e poemas que dialogam entre si pelas semelhanças temáticas e estéticas. Um segundo aspecto diz respeito ao tempo de sua composição, localizado na primeira metade do século XIX, entre duas estéticas literárias em cujas características salientam-se os temas do amor e da natureza, o Arcadismo e o Romantismo, das quais também se

reconhecem algumas equivalências em sua obra, principalmente o aspecto lírico que abarca a totalidade de seus textos. Riffaterre²⁸⁷ diz que mesmo que o recurso à realidade seja apenas uma racionalização indesculpável para o crítico, ela é uma modalidade da relação entre o texto e o leitor e constitui o fenômeno literário.

Diante dos poemas de Delfina, em um primeiro momento, depara-se com a dúvida: de se são eles “figurativos” ou se apresentam expressamente como uma descrição²⁸⁸ pelas suas semelhanças com a realidade da autora? Uma abordagem comparativa com a realidade, segundo Riffaterre, levaria a uma conclusão sem pertinência por permanecer fora do texto, enquanto este é o espaço da leitura e de sua própria compreensão. Esse aspecto está associado, diretamente, ao que Hegel²⁸⁹ advoga sobre o verdadeiro lírico, o sentimento que essa descrição instiga no leitor, o da observação da construção do estado de alma do sujeito lírico. Assim, o real empírico circundante, do eu lírico não é uma necessidade da poesia, mas sim o aprofundamento do eu.

Nesse sentido, chamam atenção as diferentes estruturas que compõem o eixo de significação do poema que, de acordo com Riffaterre, é horizontal. Dentro dessa perspectiva, consideradas as fontes de significação linguística, estilística, temática e lexical, a análise da poesia delfiniana adota um viés que prioriza as camadas fônica, morfológica, sintática e semântica por entender que elas correspondem ao que o crítico postula sobre os contrastes que asseguram a percepção da mensagem como forma, sobre as variantes formais e, principalmente, sobre as semelhanças formais e posicionais entre as palavras. Interpretadas em termos de significação a partir de sua racionalização, as camadas ou estruturas repetem a mesma mensagem pela recorrência de significados convergentes ou pelas funções análogas que as enfatizam.

²⁸⁷ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.160.

²⁸⁸ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.160.

²⁸⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 532.

5.1 O amor

Os poemas a seguir analisados são variantes de uma mesma estrutura temática²⁹⁰, portanto, comparáveis entre si por organizarem o tema do amor. O poema glosado, pelas indicações de lugar e disposição de elementos no espaço com riqueza de detalhes, apresenta-se como uma “expressão versificada”²⁹¹ de alguma coisa vista. Trata-se da descrição de uma paisagem harmônica da natureza, onde as fragrâncias se espalham de prado em prado transformadas em seres mitológicos, os zéfiros, que encantam e impregnam o ser; os olhos veem a beleza do amor que encerra prodígios na união de seus elementos “q’ une uma flor a outra flor”; o prazer desse consórcio universal é o meigo amor, porção de vida. Porém, ao contrário do que sugere o mote, o poema contraria o efeito natural que o amor exerce sobre o universo. No homem, o brilho do amor se ofusca, torna-se crime.

Quadra
*Na fragrância deleitosa
 Q’ une uma flor a outra flor
 Os consortes reconhecem
 Da simpatia o calor.*

Glosa
 Sente o reino vegetal
 De amor a doce influência,
 Por que de sua existência
 É a causa principal:
 Ante amor tudo é igual,
 Em união amorosa
 Cresce o jasmim, cresce a rosa,
 Em zéfiros transformados
 Voa amor de prado em prados
Na fragrância deleitosa.

²⁹⁰ Riffaterre compreende por *estrutura temática* toda a estrutura que contém um ou vários temas como variantes. Um tema pode corresponder a diversas estruturas conforme os textos onde aparece.

²⁹¹ RIFATERRE Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.160.

Como é rica a natureza!
 Quantos prodígios encerra!
 Em toda a extensão da terra
 Brilha do Céu a beleza.
 Por lei da imensa grandeza
 Do supremo arquiteto,
 Quem é senão amor
 Que desenvolve a harmonia,
 Que uma planta, e outra cria,
 Q' une uma flor, a outra flor?

Meigo amor, porção de vida,
 É do universo prazer,
 Sem ti não podia ser
 A natureza esquecida
 Quando as campinas florescem
 Busca a consorte, ambos tecem
 O seu ninho melindroso,
 E o tálamo venturoso
 Os consortes reconhecem.

Se em tão perfeita união
 Vivem as plantas e as aves,
 Por que razão tão suaves
 Os nossos laços não são?
 Há de a humana geração
 Cercada de horror?
 Nos homens é crime amor,
 Neles seu brilho se ofusca,
 E extinguir cada qual busca
 Da simpatia o calor.²⁹²

Por se tratar de um poema lírico, importa a forma como as imagens são assimiladas pelo eu lírico²⁹³. A decodificação do poema leva à sua especificidade e descreve combinações verbais que são únicas em cada texto. Para recuperar esse caráter único, o texto é o ponto de partida, contribuindo para esta leitura todos os aspectos que semanticamente expressam a recorrência, a que Riffaterre chama acúmulo, na expressão de um sentimento. Primeiramente, atenta-se para o seu ritmo, que já indica a presença de um esquema textual. Na matéria fônica, escondem-se possibilidades expressivas, sensações derivadas dos sons articulados

²⁹² in: ____.CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca & Companhia, 1834.

²⁹³ Considerar-se, aqui, que as circunstâncias em que o poema foi escrito restringem as reações.

e suas combinações que apresentam uma correspondência entre os sentimentos e os efeitos sensoriais produzidos pela linguagem.

Tal poema revela-se significativamente sonoro na medida em que o ouvido capta as combinações rítmicas dadas pelo metro, pelo esquema de rimas e pelas demais combinações, primeiramente, chamando a atenção do leitor para que esse se detenha nas sensações provocadas pela sonoridade, sentindo o texto apenas. As exigências da poesia lírica tanto pelo metro como pela estrutura variados são uma forma de traduzir a natureza dos sentimentos e o modo de concepção do eu, de acordo com Hegel.²⁹⁴ Todo esse movimento exterior não é senão a manifestação do movimento interior do pensamento do poeta com todas as suas agitações .

Dividido em quatro estrofes de dez sílabas(décimas) compostas por versos de sete sílabas (redondilhas maiores), a poesia apresenta um esquema rítmico *abbaaccddc*, uma décima clássica, também chamada de *espinela*²⁹⁵. A composição é introduzida por uma quadra também de sete sílabas poéticas e esquema de rimas intercaladas *abab*, cujos versos, um a um, encerram as quatro estrofes, estabelecendo um paralelismo entre o mote e o décimo verso de cada estrofe. O paralelismo é reforçado pela regularidade formal das estrofes, dos versos e do esquema de rimas, mas é a repetição do mote, “Na fragrância deleitosa/ q’ une uma flor a outra flor/os consortes reconhecem/da simpatia o calor”, cada bloco estrófico constrói uma gradação na disposição do tema, crescente até a terceira estrofe: a construção da natureza (do reino vegetal) pelos sentidos do eu lírico; e decrescente na última estrofe: a decepção diante da relação humana com o amor. Porém, se o poema tivesse iniciado por qualquer uma das estrofes, não lhe afetaria o significado global. Isso confere à construção uma característica de circularidade, embora, analogamente, a forma sugerida pela construção seja a de um quadrado. É porém, nessa quadratura que reside a sugestão cíclica ou circular do poema, remetendo à ideia de lugar comum, de conformação, de enquadramento, uma noção de ordem naturalmente estabelecida.

²⁹⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.p.127.

²⁹⁵ Espinela origina-se do nome de seu fundador, Vicente Gómez Martínez-Espinel (1550 - 1624), escritor e músico espanhol. Trata-se de uma décima, estrofe constituída por dez versos octosílabos, cujas rimas distribuem-se em *a/b/b/a/a/c/c/d/d/c*. Atualmente, usa-se a décima com o sentido específico de décima espinela ou espinela.

A sonoridade do poema sinaliza, ainda, uma musicalidade evocativa de elementos que vão da terra ao céu, expandindo-se na demonstração de extensão e grandeza do universo e do equilíbrio já sugerido pela regularidade formal. A palavra geradora é Amor. A partir dela, o universo e os versos se harmonizam. Os recursos de repetição de fonemas, vogais e consoantes criam imagens sugestivas. A reiteração dos fonemas nasais em /m/ e /n/, embora não sigam uma disposição gráfica determinada, no interior dos versos, ou seja, localizam-se ora no início, ora no meio, ora no final dos vocábulos, conferem ao texto poético uma certa regularidade rítmica que mais ou menos coincide, em ambas as estrofes, entre 19 e 21 ocorrências:

Sente o reino vegetal
 De amor a doce influência,
 Por que de sua existência
 É a causa principal:
 Ante amor tudo é igual,
 E união amorosa
 Cresce o jasmi cresce a rosa,
 Em zéfiros transformados
 Voa amor de prado e prados
 Na fragrância deleitosa.

Como é rica a natureza!
 Quais prodígios encerra!
 E tod'a extensão da terra
 Brilha do Céu a beleza.
 Por lei da mesma grandeza
 Do supremo arquiteto,
 Que é razão amor
 Que desenvolve a harmonia,
 Que une a planta, e outra cria,
 Q'ue uma flor, à outra flor?

O efeito provocado por essas repetições sugere a melancólica construção de um quadro pictórico natural, inicialmente imutável, tendo no amor a constância e a harmonia necessárias para a sua existência. As nasais provocam um efeito de continuidade, de prolongamento e regularidade. O mesmo ocorre com a repetição de algumas vogais. É sensível a força semântica que advém do uso sequencial do /e/, do /a/ e do /i/, no emprego insistente da nasalização dessas vogais (ocorrem quase que totalmente em sílabas com o /m/ ou /n/), em todas as estrofes). O prolongamento desse quadro é reforçado, ainda, pelos encontros vocálicos, também em [ão], (união, extensão, razão), direcionando o sentido para a verdadeira intenção

do texto que é a de demonstrar a cumplicidade dos elementos que se estendem na sua grandeza, unindo-se em um único ser. Como murmúrios, ou gemidos prolongados de prazer, esses sons contribuem para a construção do movimento harmonioso da natureza, a união, o abraço dos elementos, todos iguais no amor, que causa a existência do reino vegetal.

O efeito acumulativo, determinado por Riffaterre²⁹⁶ como sendo o responsável pela significância do poema, já se torna perceptível na leitura pelas analogias que se estabelecem a partir da sonoridade que vai se configurando em mimese. O som da natureza não para aí: as aliterações e as assonâncias dão continuidade ao arranjo natural, transformando-se em um concerto polifônico, emitindo tons graves, baixos, suaves, em absoluta harmonia. As repetições insistentes de sons consonantais, como é o caso de /t/,/d/,/k/ e /r/ além das fricativas /s/ tanto iniciais, ou integrantes da sílaba tônica, ou distribuídos mais irregularmente em vocábulos próximos, produzem sons imitativos da natureza. Alguns, localizados no mesmo verso, outros, em situações mais intensificadas como na segunda estrofe, quando seis dos dez versos iniciam com o fonema /k/ que, associados a outras recorrências de sons plosivos e oclusivos, sugerem uma profusão dos ruídos, dos estrépitos, ou batidas provocados pelo movimento próprio da natureza. O acúmulo de consoantes sibilantes /s/,/z/, (sente,cresce, doce, influência, prados, transformados; rosa, amorosa, deleitosa, causa) que se alterna sonoramente, no interior e nas rimas, bem como laterais // (vegetal, principal, igual) e vibrantes /r/ (reino, amor, por que, prado, prados, fragrâncias) revela o silvar do vento e suas variações. Os sons fricativos e constrictivos, ora agudos dos, em /s/ (as doces, as plantas, as aves, nossos laços) e /z/, (causa, amorosa, zéfiros, deleitosa, natureza, grandeza) ora médios em /x/, ora agudos, em /f/ e /v/ (influência, fragrância, influência, vida, universo, venturoso, vivem, aves, suaves) associam-se aos sons anteriores como sopros, cochichos, chiados, assobios ou ruídos continuados, como se a vida se esparramasse, ocupando todos os espaços.

Na última estrofe, porém, esses sons assumem uma tonalidade diferente. Parecem mover uma melancólica percepção, dessa vez com mais intensidade e

²⁹⁶ RIFFATERRE, Michael. *Semântica do poema*. In.____. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4-21.

frequência como um vendaval que cresce, cria força e tudo quebra, tudo destrói. As duas últimas rimas, ofusca e busca (8º e 9º versos), especialmente, imprimem realidade a esse sentimento como um vento que se expande com força em (us)e quebra, ou encontra um obstáculo em (ca).

Se em tão perfeita união
 Vivem as plantas e as aves,
 Por que razão tão suaves
 Os nossos laços são?
 Há de uma humana geração
 Cercada de horror?
 Nos homens é crime amor,
 Neles o brilho se ofusca
 E extingue cada qual busca
 Da simpatia o calor.

A isso está associada a palavra extinguir, que contém a mesma estrutura sonora em /s/ estendendo-se com a nasalização da vogal /i/ e do ditongo também formado pela vogal /i/, (ui) seguido do /r/. A impressão causada é de que o vento encontra barreiras impeditivas para a sua passagem, extinguindo-se lentamente, uma vez que o fonema /k/ forma sílaba com o átono /a/, cujo efeito é de abrandamento, de entrega, diante da força do anterior. Além disso, as palavras (cada) e (qual) do 9º verso (“e extinguir cada qual busca”), que formam uma aliteração do som /k/, reforçam o sentido de impacto ou de impedimento de algo, já iniciado nos quatro últimos versos da estrofe anterior com a repetição inicial do pronome relativo (que): “Que é senão amor/que desenvolve a harmonia/que uma planta, e outra cria,/q’ une uma flor, a outra flor/.

Todos os recursos sonoros utilizados constroem o lirismo, segundo a visão hegeliana²⁹⁷, fundamentado por sentimentos imanentes da natureza, recriando o conteúdo na expressão. Assim, não há apenas um mundo dito por palavras, mas um mundo recriado nas palavras, de forma que nele importa não apenas o que se diz, mas muito mais como se diz. Esse poema, portanto, analisado no seu estrato fônico, uma parte do todo que se forma, evidencia o poder da força sensível existente na natureza, representada metaforicamente pelo amor, que harmoniza o universo.

²⁹⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.p.127.

Se o conjunto de sons produz um significado análogo às manifestações sonoras da natureza, a escolha precisa das palavras vai além disso. O significado que assumem os vocábulos nas sentenças que formam os versos e conseqüentemente o tema nas quatro estrofes constrói-se a partir da aproximação e dependência entre amor e natureza, ou seja, do efeito que o amor exerce sobre a natureza. Na atenção dada a esse aspecto do processo de “significância”, o leitor percebe essa possibilidade a partir da acumulação de sentidos que, para Riffaterre, é dada por palavras do texto em uma relação de dependência da qual resultará a unidade do significado.

O resultado da relação existente entre amor e natureza é de existência e de essência. Ao descrever a natureza, o sujeito utiliza-se de substantivos concretos, no primeiro momento, com o intuito de construir a sua imagem real. Porém, ao iniciar a estrofe com o verbo sentir, instala-se uma necessidade de tomada de decisão do leitor: a de aceitar que, apesar de ser uma referência própria do ser humano, há a possibilidade de, em outro plano de significação, estar se referindo à natureza: “sente o reino vegetal/ de amor a doce influência”. A esse entrave encontrado, Riffaterre chama estranhamento, uma espécie de suspensão do sentido que exigirá uma concentração do leitor no esquema que se forma e não se resolve mimeticamente, mas simbolicamente. O correlato intencional que se estabelece com o verbo sentir e o reino vegetal transcende a realidade e abre caminho para uma outra interpretação que se confirma na sequência do texto. Trata-se de uma dupla personificação: do amor que influencia a natureza e da natureza que influencia o amor.

Nesse ponto da leitura, o texto recebe um tratamento hermenêutico, diferente do primeiro contato – eurístico - em que as agramaticalidades percebidas ainda não possuem significado. Infere-se, então, que a palavra amor corresponde a semas positivos: seu sistema descritivo compreende lugares comuns como a associação com a natureza, com a união com a harmonia e com a beleza. Diante da natureza animal e vegetal, homem corresponde a semas negativos e seu sistema descritivo o associa à desunião, ao “desamor” e à tristeza. O sentido resulta de uma relação de oposição entre os significantes. O homem, no poema de Delfina só tem sentido como antítese de amor. Enquanto todos os outros elementos da natureza representam o amor, o homem quebra o princípio natural do universo. “Como em

toda oposição, acontece uma polarização”,²⁹⁸ a antítese não se refere às espécies em geral, mas àquela que, na escala mítica, representa o desconcerto, que quebra as leis naturais impostas para uma vida no “paraíso”.

Quando são estabelecidas as devidas relações entre elementos distintos, as agramaticalidades revelam-se como variantes de uma mesma estrutura que apontam para a significância do poema, como sugere Riffaterre.²⁹⁹ Nesse sentido, ganhando ainda o reforço do tempo no presente do indicativo, o verbo assume caráter atemporal e universal, elevando o amor à condição essencial do universo, representado pelo “reino vegetal”, aqui entendido como natureza. As palavras do texto deixam de ser reais para se tornarem um correlato da realidade, ou seja, geralmente é a natureza que provoca sentimentos nas pessoas, influenciando-as em seu comportamento. Nesse caso, é ao contrário: o sentimento provoca uma reação na natureza.

Os nomes apontam, nas três primeiras estrofes, para o campo semântico da natureza vegetal. Na primeira: *reino vegetal, jasmineiro, rosa, prados, fragrância deleitosa*, contrastando com uma ordem abstrata, *união amorosa, influência de amor e sua existência*. Nas estrofes seguintes, o processo se repete, preenchendo e expandindo o significado da natureza. Enquanto a primeira estrofe a descreve em sua materialidade, a segunda dá ideia de sua grandeza e extensão, prevalecendo a abstração dos substantivos, relacionados a adjetivos que cumprem o mesmo papel: rica natureza, quantos prodígios, toda extensão da terra, beleza de céu, lei, imensa grandeza, supremo arquiteto, harmonia que uma planta e outra cria, que une uma flor a outra flor. Na terceira estrofe, novamente, retorna à materialidade da natureza: porção da vida, prazer do universo, natura enriquecida, campinas, consorte, ninho melindroso, tálamo venturoso.

Na quarta estrofe, porém, o campo semântico da natureza não se conserva absoluto pela mudança de tom na relação estabelecida até a terceira estrofe entre a natureza e o amor. Nessa estrofe, à natureza vegetal unem-se as aves, nos dois primeiros versos, seguidas de um questionamento: “por que razão tão suaves/ os nossos laços não são?” As palavras substantivas e adjetivas entram,

²⁹⁸ RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.25.

²⁹⁹ RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.25.

gradativamente, em outro campo semântico, quando é acrescentado o elemento humano, introduzido já em “nossos laços”: perfeita união, plantas, aves, razão, nossos laços suaves, geração humana, horror, homens, crime, seu brilho, calor da simpatia. A partir da pergunta que o sujeito faz, instala-se um desequilíbrio diante da perfeição e da união que é o universo com seus elementos. Os laços humanos diferem nesse quadro.

O sujeito ocupa três estrofes e dois versos da quarta estrofe para construir a imagem da perfeição da natureza e os sentimentos que dela emanam, contudo, apenas oito versos da última estrofe constroem o universo humano, no qual não existem laços. Seus elementos são uma geração cercada de horrores. Nessa natureza, o amor é crime e ofusca o brilho da simpatia.

A personificação do vocábulo amor atribui-lhe um caráter dinâmico a partir da ação que exerce sobre a natureza, a de ser a causa da sua existência. Tem-se, por contraste, a construção da essência, uma vez que entre as três primeiras estrofes, a segunda e, central, portanto, na pictórica construção, é responsável pela abstração de todos os elementos, proporcionais à sua grandeza. O reino vegetal “sente” a influência do amor, o amor é a “causa” principal da existência, o amor iguala e “une” tudo o que existe, as flores que crescem são transformadas em zéfiros pelo amor, voando pelos prados como fragrância deleitosa. É essa essência que move a natureza.

O amor transformado em zéfiro, em calma brisa, espalha-se pelo espaço, impregnando cada ser com sua fragrância que, como parte do todo, eleva-se, metonimicamente, a elemento espiritual, a alma essencial do universo que toma conta do ser, tornando-se vital, tornando-se comunhão e expandindo-se aos sentidos. A leitura aponta para a revelação de suas qualidades metafísicas. Os aspectos analisados remetem à extensão da palavra “amor”, definindo-a, significando-a, representando-a, estendendo-a, dimensionando-a e revelando seu poder de influência sobre a natureza, de uma forma geral. São as imagens das palavras que levam a desvelar as essencialidades que residem na temática sugerida pelas relações estabelecidas entre os objetos: o amor como a grande essência da existência.

Logo no início do poema, o verbo sentir, introduzindo uma estrutura de ordem inversa, pode ser lido duplamente: como o imperativo da segunda pessoa, dirigindo-se diretamente ao leitor, ou no indicativo presente, na terceira pessoa, referindo-se a um sujeito existente no texto. Na medida em que as imagens se desenvolvem, percebe-se que, embora a natureza exerça o papel de sujeito e remeta diretamente à realidade concreta, comungada com seus elementos, *jasmim, rosa, prados e fragrância*, é o amor que age sobre ela. O amor é a doce influência, é a causa principal da existência da natureza, ante o amor tudo é igual, o jasmineiro e a rosa crescem em união amorosa; transformado em zéfiro ele espalha sua fragrância deleitosa de prado em prado.

A relação semântica entre os objetos representados provoca a sensação de realidade no leitor que a busca entre as situações e eventos do real expressos no texto. Desse modo, as unidades de significação que remetem à realidade e desalojam o leitor diante do fazer poético, questionando a existência e os mecanismos humanos e sociais ou sentimentais, nesse texto, são aquelas que se referem ao amor e à natureza como metáfora das relações existenciais.

Além da realidade representada pela composição da natureza vegetal, a significação do objeto dá-se, ainda, pelos predicados cognoscíveis de sua riqueza: “como é rica a natureza”; de suas maravilhas: “quantos prodígios encerra”; da sua grandeza: “em toda extensão da terra”; das suas belezas que vêm de um ser superior: “brilha no Céu a beleza/por lei da imensa grandeza/ do supremo arquiteto”. Diante de tanta grandeza, o sujeito se pergunta: “Quem é senão o amor/ que desenvolve a harmonia,/que uma planta e outra cria, e “em união amorosa” q’ une uma flor a outra flor?” A palavra união indicia um novo sentido que se configurará nas demais estrofes: o sentido conjugal. O questionamento do sujeito instala-se como uma espécie de confirmação da conotação conjugal da relação existente entre a natureza e o amor. O ser supremo cria tudo o que existe, sugestão dada pela extensão e grandeza; mas é o amor que une e harmoniza, imbricam-se como um único ser pela sua sobrenaturalidade imanente do universo, já sinalizada por “quantos quantos prodígios encerra!”. O amor é invisível ao ser, mas é percebível, é sensível na criação e harmonia que nela existe.

Essa percepção eleva-se com superioridade e o objeto significado torna-se parte indispensável da relação cósmica como “porção de vida”, “prazer do universo”, as coisas acontecem por causa do amor, nada se confirmaria sem o amor “a natura” não poderia ser “enriquecida” “quando as campinas florescem” o pássaro “busca a consorte, ambos tecem/o seu ninho melindroso/ e o tálamo reconhecem”. Nessa estrofe, a imagem do objeto se expande com a inclusão de outro elemento, o pássaro, através do qual a ideia de união conjugal, já sinalizada na primeira estrofe, vai se configurando.

Os dois primeiros versos da última estrofe ao mesmo tempo que resumem o conteúdo das demais, estabelecem, pelo elemento funcional “se”, em “s’em tão perfeita união/ vivem plantas e aves,” uma condição para o questionamento que se formaliza logo em seguida: “por que razão tão suaves/ os nossos laços não são?”. Na própria questão introduz-se o elemento que, implícito pelo pronome adjetivo “nosso”, transformará o sentido da união. Quando inclui esse terceiro elemento, o humano, à sua construção, o objeto se demonstra conflituoso e paradoxal, perdendo o sentido primeiro. Ao mesmo tempo, percebe-se que o objeto sobre o qual se construía o poema - o amor -, parece ser substituído por união, porém essa impressão é causada pelo elo sublime que une os elementos, confundindo-se com o sentimento.

A resposta à pergunta é dada pelos últimos versos. A geração humana é cercada de horror, “no homem é crime amor,/ nele seu brilho se ofusca”. O caráter do terceiro elemento esboça-se contraditório ao universo harmônico e perfeito criado pelas três primeiras estrofes em que estão inseridos os elementos vegetais e animais, estes conjugam-se no amor e o no homem o amor não se irradia e não se conjuga igualmente, “Neles seu brilho se ofusca,/e extinguir cada qual busca/ da simpatia o calor.” Os homens eliminam os afetos de suas relações. Enquanto para o restante da natureza a simpatia é uma tendência natural da vida, quase instintiva e necessária para a renovação, por fisiologicamente representar a relação existente entre ações ou afeições dos elementos, podendo confundir-se com a própria vida, os homens buscam destruir seu calor.

Nessa última estrofe, o eu lírico preenche algumas lacunas deixadas pelas anteriores. Abandona a condição de observador, projetando-se como objetividade e

torna o leitor também, de certa forma, uma objetividade, pelo emprego do pronome “nosso”, incluindo em seu significado toda a espécie humana, sugerida pelo termo “geração”. Instaura-se uma ambiguidade a partir desse fechamento, uma vez que, pela sequência lógica, em união amorosa cresce o jasmineiro, cresce a rosa, a ave busca seu consorte e ambos tecem o ninho. Tudo indica que a união conjugal é um processo natural da natureza, portanto, com os homens também deveria ser assim entendido. Por outro lado, o sujeito pode estar sugerindo o comportamento humano diante de suas relações de modo geral, por se referir à “humana geração” “cercada de horror” e, assim, incapaz de amar ou de sentir afeições. Enquanto algumas lacunas se fecham pelos significados que emergem das palavras e suas relações, outras se abrem. Se se buscasse seu preenchimento no entorno da obra considerando-se a vida sentimental da autora, o sentido assumido pela referência ao comportamento humano diante do amor, torna-se particular. Isso desconsiderado, opta-se por uma generalização. Em outras palavras, ou o sujeito lírico está envolto por uma situação em que o seu sentimento não encontra reciprocidade, fazendo-o sofrer, ou as atitudes dos seres humanos contrariam a ordem natural do universo de união e harmonia.

A significância do poema, como se percebe, é resultante de associações entre elementos linguísticos que convergem para o tema, reiterando significados que, pela interdependência de todos eles, constrói a unicidade temática do poema, prevista por Riffaterre³⁰⁰. Essas objetividades apresentadas descobrem uma consciência de mundo nelas oculta, constituídas por alguns valores demarcados por sensações físicas de prazer, encantamento, contentamento e, por fim, de descontentamento e decepção. Sublimado, o objeto transcende ao seu significado, deixando de ser uma reprodução da natureza harmoniosa onde reina o amor, absoluto, dando humanidade ao universo, já que o sujeito revela-se impregnado pelo quadro que descreve.

Configura-se o caráter lírico do poema, como o postula Hegel³⁰¹, pela sensação de realidade presente no texto, criada pela descrição objetiva do cenário, porém, essas imagens não interessam em si mesmas. São as “essencialidades” do

³⁰⁰ RIFFATERRE, Michael. *Semântica do poema*. In: ___. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4-21.

³⁰¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 532.

sublime, do sagrado, que se apresentam no poema, criando a impressão da presença do real. Assim que o leitor é transportado para o interior do mundo imaginário ele reconhece esse mundo como verdadeiro pela semelhança com a realidade expressa pela concretude dos vocábulos, *reino vegetal, natureza, jasmim, rosa, prados, céu, planta, aves*, ou pelas sensações como fragrância deleitosa, zéfiros, prodígios, extensão, harmonia que dialogicamente constituem-se no sensível, na essência do objeto.

Natureza e amor representam metáforas da existência, ou da vida, conformada em um corpo físico, o concreto, a natureza, que esconde uma essência, o espírito que a move, que a rege, representado pelo amor. A união, tão recorrente no poema, traduz-se, então, pela intersecção de ambos, como uma operação matemática em que há o cruzamento de dois conjuntos de que resultará um conjunto com todos os elementos que são comuns aos dois. Essa conjunção inseparável dos elementos constitui a existência.

Apesar de não ter título, o poema é introduzido por um mote, tema dado para glosar as estrofes de acordo com a quantidade de versos de que o poema se compõe, e dos quais cada um é o último de cada estrofe. Este mote pode ser entendido como uma epígrafe que também é estrategicamente colocada em um texto para servir-lhe de tema, ou título, como nesse caso:

Na fragrância deleitosa
Q' une uma flor a outra flor
Os consortes reconhecem
Da simpatia o calor.

Associado ao poema, o mote revela um conteúdo temático, cujas concretizações têm lugar na materialização da paisagem bucólica que recebe a influência do amor que voa pelos prados, na fragrância espalhada pelas flores, comparadas a zéfiros, figuras mitológicas que representam as suaves brisas, unindo os consortes.

A realidade da paisagem é intencionalmente construída para que o eu lírico possa expressar a intensidade e a importância do sentimento na construção do universo natural ou particular, quando esse é harmonizado pela correspondência de seus elementos. Assim, a construção de uma imagem aberta e extensa, de grandeza

e harmonia onde crescem flores, plantas e aves em consórcio amoroso, é a imagem do mundo ideal. As marcas explícitas de referências ao real devem ser consideradas, para Riffaterre³⁰², como um artifício que o texto impõe ao leitor, uma vez que essa representação não remete à realidade, mas a substitui.

O amor é inerente à condição da existência que só pode produzir e reproduzir com a conjugação de seus elementos. Essa condição, por extensão, deveria fazer parte da geração humana, também um elemento da natureza, mas que, contraditoriamente, ofusca o brilho produzido pelo amor.

Existem alguns vazios ou agramaticalidades que precisam ser preenchidos no poema. Sobre o sentimento do amor instala-se, inicialmente, uma ambiguidade, quando associado aos outros aspectos, podendo levar o leitor, até o início da quarta estrofe, a uma apreensão genérica desse elemento, entendendo-o como aquilo que é essencial para a vida feliz e harmônica, sem distúrbios, exemplarmente reproduzido pela natureza ao homem. Todos os aspectos estruturantes do texto, na quarta estrofe, revelam, desse modo, o homem como responsável pelo desequilíbrio do universo tão esquematicamente planejado. A sua inadequação ao contexto natural dá-se pela sua forma de sentir e conduzir a vida, cercanda-a de horrores e transformando o amor em crime.

A atualização feita pelo leitor tem correspondência na sua experiência, em que presencia cotidianamente o comportamento desleal e inadequado dos seres humanos perante a ordem natural do universo, com suas atitudes belicosas e desumanas, em que os “horrores” podem representar por analogia qualquer ação imprópria que se distancie da suavidade dos laços da natureza. Por contraste, desvela-se um sentido oculto no comportamento de ambas as “gerações”, depreendendo-se da relação que estabelecem no poema que as gerações animal e vegetal apresentam-se humanizadas em suas ações harmoniosa e civilizadas, em que cada uma cumpre seu papel, enquanto a geração humana desumaniza-se pela sua condição oposta ao amor.

³⁰² RIFFATERRE. Michael. *Semântica do poema*. In. __. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4-21.

A integração das agramaticalidades efetiva-se no texto, conforme já constatado por Riffaterre³⁰³, como resultado de uma leitura retroativa. Quando relacionados, porém, a aspectos anteriores, principalmente na primeira estrofe em que “em união amorosa cresce o jasmim e a rosa”, e a repetição do vocábulo consorte, na terceira estrofe, por duas vezes, nos versos “quando as campinas florescem/ busca a consorte, ambos tecem/ o seu ninho melindroso”, e “ o tálamo venturoso /os consortes reconhecem” remetendo ao mote, outros conceitos são acionados na mente do leitor e a união passa a ser entendida como uma união amorosa entre um homem e uma mulher. O reforço a essa concepção vem também do vocábulo: “tálamo”, cujo significado associado ao de “consorte” concretiza o objeto como uma união conjugal.

A visão de mundo do sujeito poético que se aclara é a do paradoxo criado pela falta de reciprocidade dos sentimentos humanos, diante de tão suave e natural processo de união entre os elementos da natureza, implicados na dureza e nas dificuldades de suas relações. Essa ideia está, de certo modo, contida na concepção genérica do amor, anteriormente revelada, pela diversidade de relações que podem ser por ele criadas. A unidade do poema mostra-se indissolúvel quando se reconhece o que, para Hegel,³⁰⁴ é a alma do poeta, o verdadeiro princípio de unidade do poema lírico, uma substância pessoal, que representa os pensamentos múltiplos, os sentimentos e as impressões, ligados pela unicidade e identidade do eu que os contém. Produzida pelos elementos textuais na relação de interdependência essa unidade em nada se afasta do postulado por Riffaterre³⁰⁵ como estilo por ser única e autossuficiente.

Assim, ao se valer da natureza para criar a imagem dos laços amorosos, o sujeito, sob o signo da eterna beleza inerente ao amor, exterioriza em imagens de perfeição de um mundo idealizado onde tenta conseguir transcendência, plenitude, êxtase e sentido para a vida. A “fragrância deleitosa” em que voa o amor pode assumir significações que vão de um simples prazer suave, visual e contemplativo ao prazer físico sensual.

³⁰³ RIFFATERRE, Michael. *Semântica do poema*. In. _____. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4-2.

³⁰⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947. p.123-128.

³⁰⁵ RIFFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.31.

Quando apaixonado, o ser humano acredita ter encontrado o verdadeiro sentido da existência, revelado no “outro”. Porém, enxergar o amor de forma realista é para o homem uma tarefa que, forçosamente, obriga-o a ver não apenas a beleza e o potencial nele contidos, como também as contradições e as ilusões criadas em torno desse sentimento, embora acredite no amor verdadeiro como uma adoração extática do outro que representa a imagem da perfeição.

A natureza é a perfeição na qual o sujeito deseja materializar sua ilusão, uma vez que é nela que o amor se concretiza como força unificadora e harmonizadora, que deveria estar presente em qualquer convenção de amor, tanto no amor romântico, como na concórdia política ou na amizade.

No poema de Delfina, embora a ordenação da estrutura do poema não sugira um evento temporalmente localizado, evidenciam-se duas situações temporais: a primeira, a da descrição em um momento presente, pela flexão dos verbos, todos no presente do indicativo e, portanto, anúncio de uma certeza que dá mais veracidade ao quadro exposto e, a segunda, pela quebra da continuidade e as mudanças do raio intencional na quarta estrofe, realizando um movimento entre passado e presente.

Trata-se de uma temporalidade dada pela posição do sujeito poético na descrição do mundo contemplado que é absolutamente espacial. O poema tem um contexto, uma história: a de uma poeta que, observando a natureza em sua harmoniosa composição, entrega-se ao efeito misterioso e sobrenatural de bondade, leveza e pureza e lembra que entre seus elementos existe um que não se harmoniza: o homem. O encanto natural causado pelo movimento espontâneo, desenvolve no sujeito uma certa culpa, um lamento por também ser humano e fazer parte do desequilíbrio. O que se apresentava como uma sequência linear, inicialmente, mostra a poeta, no final, enfatizando a paisagem no início, interrompendo a sua contemplação para refletir sobre o comportamento humano no amor. Nessa sequência, foram os conceitos de relações humanas pré-existentes em sua consciência que desencadearam os conceitos de idealidade materializados na obra.

Se analisado verticalmente, o poema haveria desencaminhado a sua própria leitura, por outro lado, a sequência verbal de efeito cumulativo, e eliminatório³⁰⁶, conforme Riffaterre, em um eixo horizontal, fornece a explicação pertinente a partir de uma filtragem semântica, resultante da contiguidade das palavras no sintagma em que se percebe os significantes como variantes de uma mesma estrutura, organizada a partir da sobreposição de estruturas(estratos). Constata-se, assim, o postulado de Riffaterre³⁰⁷ de que tanto as semelhanças formais como as posicionais entre as palavras do texto repetem a mesma mensagem porque se assemelham morfológicamente ou têm funções análogas em um processo cumulativo, transformando o poema em uma grande figuração metonímica em que as partes revelam o todo. São esses realces que constroem o “estilo” delfiniano.

O tema evolui na obra de Delfina, assumindo aspectos de contorno mais pessoal, em que ouve-se a voz de um eu enamorado. Os poemas revelam semelhanças com a realidade da poeta que vivenciou o amor impossível, sofrendo os reveses da paixão que sentiu pelo jovem “Elmano”, dedicando-lhe poemas apaixonados. Apesar de ser uma experiência viável e, portanto, sujeita a toda a sua complexidade, principalmente à relatividade dos desejos e vontades individuais, o amor no seu sentido conjugal, ainda é, para a poeta, uma entidade abstrata, como o fora para os clássicos, incorporando alguns elementos dessa doutrina em sua poesia. O amor cortês é também sensível nesses textos que colocam Elmano num patamar ideal, jamais atingível, exigindo do eu lírico uma ética imaculada e total subserviência em relação ao amado.

Em algumas das produções dedicadas a Elmano, o amor é um amor idealizado que não chega a se concretizar, expressando-se apenas no plano da abstração e da arte. Seu sentimento, porém, mostra-se ambíguo, pois ao mesmo tempo em que inspira a poesia e toma conta do espírito como sentimento nobre, divinizado e belo, é também um amor que faz sofrer, que escraviza por não conseguir ignorar o desejo real de concretização.

O soneto dirigido ao Sr. Manuel Marques de Almeida revela essa duplicidade:

³⁰⁶ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.31.

³⁰⁷ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.33.

Abrasada por ti na Delia chama
 Minha musa em teus dotes se extasia;
 E Apolo emprestando-lhe harmonia
 No justo louvor teu todo se inflama.

Nas cem canoras tubas, alta fama
 Entre aplausos teu nome pronuncia;
 Vê, Elmano gentil, neste almo dia,
 Que fulgor pelo mundo se derrama.

Em teu favor Minerva, Amor, e Marte,
 Promovendo teu bem, tua ventura,
 Te apregoam sem par por toda parte.

Sensível coração deu-te a natura,
 E honrando a natureza, o Céu quis dar-te
 Alma nobre, e completa formosura.

Os vocábulos repletos de sonoridade apontam para um ritmo regular e harmonioso que se eleva em favor de uma exaltação. Os versos decassílabos formam as quatro estrofes de um soneto clássico como o tema da exaltação da figura amada.

Chamam a atenção as assonâncias resultantes da repetição da vogal (a), nos primeiros versos das estrofes a imitar uma admiração que se espalha pelos demais versos do poema incidindo regularmente em sílabas mais ou menos próximas, provocando uma assonância no todo do constructo. Alternadamente, soma-se a esse ato encantatório outro som assonante distribuído pelo poema, o da vogal (o) que, assim como a anterior adquire valor de interjeição pelo resultado sonoro que produzem.

Como em outros poemas, há a presença de vocábulos fortemente marcados pelos fonemas nasais /m/ e /n/. Ao contrário, porém, o tom não é de dor e sofrimento, mas juntamente com as vogais constroem o efeito de admiração, correspondente ao significado do próprio vocábulo, o de um sentimento agradável que se apodera do ânimo do sujeito ao ver coisa extraordinária, bela ou inesperada.

A linguagem menos densa flui como o sentimento contido nela. As aliterações são também responsáveis pelo teor interjetivo do texto. Os sons oclusivos dos fonemas /p/, /b/, /t/, /k/ e /g/ influem na carga emotiva como uma repetição, uma insistência, natural daqueles que prestam culto a algo ou a alguém. Associados às

vibrações dos fonemas constrictivos /r/,/rr/ e dos fricativos /s/ exprimem, com energia, o afeto do sujeito, do ânimo que o move. A localização plural das articulações desses fonemas não pesam como oclusões que, geralmente, contribuem para a expressão de um estado deprimente do sujeito, quando relacionados às ocorrências das nasalizações. De outro modo, revelam-se como impulso para desviar das resistências encontradas, nesse caso, a impossibilidade da concretização conjugal. A abertura é sugerida pela tonicidade da vogal /a/, principalmente, que promove uma sensação de evasão, contribuindo para a intenção da poeta que é a de idealização da pessoa amada.

Varientes da mesma estrutura, a semelhança e a posição de algumas palavras no texto parecem repetir a mesma mensagem, a que se interpreta em termos de significação o que segundo Riffaterre³⁰⁸ é um processo exclusivo da poesia, por se assemelharem morfológicamente ou por terem funções análogas. É através da estrutura lexical que se percebe essas semelhanças de forma enfática. Nesse poema, chamam atenção os verbos. Geralmente são os adjetivos que demonstram os estados do sujeito lírico, contudo, no texto, a pronominalização das formas verbais: se extasia, se inflama, se derrama, correspondem à apassivação do sujeito, e exprimem uma ideia de predicativos(extasiada, inflamada, derramada) e, juntamente com (abrasada), na abertura do texto, declaram o teor da “musa”, a poesia.

Depreende-se dessa estrutura a intencionalidade da poeta de produzir uma imagem do conceito que a experiência desse sentimento tem gerado em sua mente. A flexão dos verbos (emprestando, promovendo, honrando), no gerúndio, temporaliza a ação poética. Ato contínuo, com origem em um passado consumado, sem opção de escolha, representado pelas formas do participípio, sugeridas pela apassivação sintética dos verbos, o sujeito demonstra-se completamente tomado por um sentimento.

O lirismo novamente contamina a poesia pela subjetividade, pela personalidade da musa (minha) e de seu direcionamento, atraindo o real para a esfera dos sentimentos, procedimento que, conforme Hegel³⁰⁹ é verdadeiramente

³⁰⁸ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 31.

³⁰⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.532.

lírico. O sujeito lírico quando expressa seus sentimentos vividos no amor encontra correspondência no universo natural, o que, segundo o filósofo, representa, concretamente, o impulso lírico transformado em imagem poética. Já na primeira estrofe, o sujeito já remete o leitor à sua intenção: transformar em poesia o que sente por Elmano. Sua musa (poesia), abrasada pela chama que a consome, extasia-se pelos dotes de Elmano. A harmonia de que precisa para inflamar-lhe justo valor vem de uma divindade: Apolo, deus do Sol. Segundo o *Dicionário da mitologia grega*³¹⁰, os instrumentos que traz consigo, arco e flecha, simbolizam os raios, a lira, a harmonia dos céus; é o condutor das musas, deus da inspiração, preside a harmonia da natureza.

Na segunda estrofe, percebe-se que se trata de um dia especial, pois no “almo dia” se derramam fulgores sobre o nome de “Elmano gentil” e entre aplausos, pela fama de seu nome é pronunciado nas “canoras tubas”. Tão virtuoso, o homem tem a proteção divina, expressa na terceira estrofe. São os deuses (Minerva, Amor e Marte) que apregoam em favor de sua fama, finalmente, não cedem na última estrofe os elogios, completando a figura de homem famoso pelos seus dotes, sensibilidade, nobreza e beleza.

A alusão aos deuses é significativa na construção imagética que deseja realizar. Apolo, Minerva (Atena)³¹¹, deusa da guerra, enquanto deusa da astúcia e da prudência e, sobretudo, da capacidade de criar estratégias, engenhos, planos e métodos de ação para realização de objetivos concretos, Minerva tem entre os heróis e os guerreiros seus favoritos e protegido. O Amor, (Afrodite, a deusa do amor, tinha o poder de inspirar amor nos corações humanos ou destruí-los e encarnava a perfeição da beleza feminina), e Marte (deus da guerra), aparecem juntos, como sujeitos responsáveis pela “ventura” e pelo “bem” de Elmano. As palavras exercem um sentido no texto que não significam exatamente as coisas. Conforme Riffaterre³¹², elas dizem respeito ao papel que representam em um sistema de significação que, por sua vez sugere probabilidades associativas que equivalem a semelhanças com o real, assinalando a presença de um sentido metafórico na estrutura semântica do poema.

³¹⁰ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, p. 52-54.

³¹¹ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, p. 52-54.

³¹² RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 36.

Cada uma das estrofes do soneto é independente, mas todas constroem a imagem desejada. Tudo o que se refere a Elmano exerce o mesmo nível de importância, nada é inferior, ou superior. A ideia de harmonia está contida também na personagem, propósito da musa. Confunde-se com o próprio poema e passa a representá-lo. Elmano é o poema e o poema é Elmano. Resulta desse consórcio uma construção metalinguística, uma vez que para construir seu discurso o eu lírico deixa-se impregnar da poesia existente no personagem poético. Elmano está para a poeta como a inspiração está para a poesia, assim, a metáfora tecida no poema associa valores exemplares à poética com os valores exemplares ao herói. Confundem-se, portanto, como único pelo acúmulo de significantes e de figuras que, em cadeia, convergem para a transformação semântica e permitem identificar uma reiteração do tema. Percebe-se também um exercício metonímico pela subordinação entre o tema e a musa, em que os significados do texto resultam da substituição do sistema pelos seus componentes, ou seja, no poema é visível o que Riffaterre³¹³ afirma sobre a representação do sistema pelos seus componentes na complexidade das associações e, particularmente, o seu simbolismo.

Outra semelhança entre ambos é a influência dos deuses na construção de suas imagens. Conteúdo e forma imbricados, novamente, sugerem um hino de louvor a um ser superior. Seus dons são divinizados pela correspondência com os deuses. Tanto a assonância, que incide na métrica do poema de forma harmônica e na leveza dos vocábulos e, conseqüentemente, no tecido fruído do poema, quanto à sua forma independente, dão ao texto um tom de oração, o que se confirma com a posição “acróstica” dos fonemas iniciais nos quatro primeiros versos, formando a palavra “Amen” (amém).

Um aspecto relevante na poesia delfiniana revela-se exemplar, nesse texto. A visão de mundo realizada na composição do poema é absolutamente romântica. A temática recorrente na poesia da segunda fase do Romantismo foi a do amor impossível, da idealização da pessoa amada. A questão da idealização pode ser vista como um desdobramento dos ideais platônicos, que concebia o amor verdadeiro como uma manifestação de ordem espiritual e somente assim poderia ser vivido e experimentado.

³¹³ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 35.

Em nenhum momento o sujeito lírico expressa amor a Elmano, com palavras concretas. Ele acontece apenas na esfera imaterial, o que justifica a forma como o eu feminino idealiza o homem. Amar significa idealizar para os românticos que, tendo o amado ou a amada em mente, escrevem poemas em sua homenagem. No sentido platônico de amor, o contato físico dessacraliza-o, profana-o, tornando-o impuro e indigno.

A poética de Delfina, em que a imagem do homem amado surge sempre idealizada, envolvida, criada ou cuidada por divindades, é resultante dessa concepção romântica. O poema foi composto para homenagear o dia do aniversário de “Elmano”, ele é um ser real, ele existe e está próximo do eu lírico, mesmo assim ela prefere contemplá-lo. Para Platão, de outra forma o homem fica vulnerável aos instintos, por isso deve-se centrar-se sempre na razão. Desse modo, como os poetas românticos, Delfina prefere divinizar seu homem amado ao invés de profaná-lo.

Esse modo de amar fica explícito não como uma forma de negar o sentimento, mas de preservá-lo puro, sem perder a razão. A relação desse “sentir” com o fazer poético configura a metalinguagem do poema, pois tanto no fazer poético como na demonstração do amor a tentativa de extrair racionalmente toda essência do ser é a mesma coisa que retirar todo o encantamento que percorre também o imaginário do escritor.

Mesmo que o tema seja o amor de expressão sensual, o de uma mulher por um homem, essencialmente, o arquétipo é dado pelo mito. A referência a Marte e ao Amor (Afrodite) pode ser reveladora, uma vez que, de acordo com a mitologia, a aliança entre a guerra e o amor, entre a força e a beleza, é uma ideia inteiramente conforme ao espírito grego³¹⁴. Manuel Marques de Sousa foi um grande guerreiro e estrategista militar, daí a sua aproximação com Minerva e Marte, seus protetores; os dons do soldado valoroso são a representação das divindades. Assim como o deus, que apesar de bárbaro e cruel (relação possível

³¹⁴ Os romanos gostavam de fazer-se representar com suas mulheres e usando os atributos de Marte e Vênus; era uma alusão à coragem do homem e à beleza da mulher. Aliás, os romanos consideravam Marte e Vênus autores da sua raça, e durante a época imperial, dava-se frequentemente aos deuses a feição dos imperadores.

Disponível em <http://www.mundodosfilosofos.com.br>, acessado em 28.07.2011.

pela história de guerras e lutas de Marques de Sousa) tinha o amor da deusa Vênus, nesse caso, a musa (a poesia de Delfina) “abrasada pela Délia chama”.

Também a maiúscula inicial em “Délia” sugere a personificação de algo que a consome como chama, uma perfeita metáfora para o amor, uma vez que é isso que faz inflamar a musa, ou seja, é esse o sentimento que percorrerá o poema, confundindo-se com o próprio objeto. As transformações semânticas do poema somente são possíveis porque o poema substitui, através das repetições, aquilo que Riffaterre³¹⁵ chama de “arbítrio do código linguístico comum pelo arbítrio de seu próprio código. De acordo com o crítico, essas modificações dão-se em função do efeito ora acumulativo ora eliminatório das sequências verbais, que destaca os semas comparáveis e elimina os que não são, fazendo uma “filtragem” semântica.

A cada poema, percebe-se que a temática central da obra de Delfina complexifica-se pelas ramificações que brotam do fazer poético da escritora. A pluralidade de estruturas, que são construídas a partir de um significado nuclear, o amor, tem-no como modelo ideal que distribui e organiza os componentes de cada sistema, cuja função, por conseguinte, é a de simbolizar. Por essa razão esses sistemas descritivos, conforme Riffaterre³¹⁶, não são extensivos à realidade, que devem representar. Poeticamente, os sistemas são limitados a elementos ou componentes que só existem no espírito do poeta que se organizam significativamente.

Outro texto, de mote *Lembranças de uma paixão*, revela-se um lamento que, instigado pelas lembranças do passado, conscientes na memória do eu lírico, giram em torno de um sentimento que vai além do plano idealizado, trata-se da paixão. Duas objetividades são postas já pelo mote que também serve de título ao poema: a lembrança, uma indicação temporal que coloca o sujeito entre o presente e o passado, e a paixão que, também está situada entre o passado e o presente. Inicialmente, instala-se uma ideia de que os versos serão compostos sob influência dessa bipolaridade temporal em que paira o sentimento:

³¹⁵ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 31.

³¹⁶ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.35.

Oh! Fado, tu que gastaste
 A minha consolação,
 Por que não gastas também
Lembranças de uma paixão.

Oh! Tempo, que tudo podes,
 Apaga em meu coração
 De amor sentimentos ternos,
Lembranças de uma paixão.

Quanto ao peito meu é grata,
 Saudosa recordação!
 Tem seus prazeres suaves,
Lembranças de uma paixão.

De meus olhos salta o pranto
 Que guardava o coração,
 Só vos causais este efeito
Lembranças de uma paixão.

(...)
 Nas margens do Paraíba
 Dando à saudade expansão,
 Em minha ideia revolvo
Lembranças de uma paixão.

Junto de um par venturoso
 Em amena solidão
 Argumentam minhas saudades,
Lembranças de uma paixão.

Seus afagos contemplando,
 Sua ditosa união.
 Sinto que em mim mais se avivam
Lembranças de uma paixão.

(...)

A relação do tamanho das estrofes, juntamente com a métrica e a disposição fônica, que têm sua marca relacional mais significativa na repetição do último verso de cada estrofe, constroem, simetricamente, a ideia temporal. Esse paralelismo tem origem no título e marca uma circularidade, iniciando e terminando no mesmo ponto, como em um relógio, cuja indicação do tempo é dividida fracionadamente (quatro quartos).

Como a ação poética acontece no pensamento, nas lembranças do sujeito, essas mesmas condições sugerem o ritmo das batidas do coração. O tamanho dos

versos provoca um desenho inicialmente com entradas regulares que, no final dos primeiros fragmentos e na segunda parte do poema, tornam-se irregulares como um coração descompassado, ora pulsando rapidamente, ora lentamente. Além disso, o efeito sonoro produzido por essa repetição relaciona-se à regularidade de ocorrências das consoantes oclusivas /t/,/d/,/p/,/k/,/q/ e /g/, que determinam os espaços entre as batidas.

Em uma outra associação, dessa vez com os fonemas nasais /m/, /n/ e /nh/ e o /ão/ final de todas as estrofes, esse recurso instala no poema o tom pesaroso, lamentoso, provocado pela lembrança e pela saudade. As interjeições (oh!) localizadas nos versos iniciais das duas primeiras estrofes, têm eco nos sons provocados pela vogal /o/, principalmente no final dos versos (dos 32 versos, 22 terminam com a vogal). Todas as evidências apontam para o sofrimento do sujeito articulado pela lembrança da paixão vivida.

Associados ao seu sofrimento estão, igualmente, o Fado e o Tempo, duas circunstâncias abstratas que se inscrevem na representação da duração de seu sofrimento, como personagens personificadas, pela utilização das maiúsculas e pelo diálogo estabelecido com ambos. Tanto o “Fado” como o “Tempo” exercem fundamental importância na sua dor. O “Fado” tornou-se o próprio consolo, entendido como o portador de uma sina, ou daquilo que está naturalmente reservado, acostumando-se a ela, como se durante toda a existência tivesse sido necessário ser consolado por alguma coisa.

A maiúscula do termo “Tempo”, por sua vez, isolado do seu sentido cronológico, é vista como uma entidade guardiã daquela que se constitui como agente da ação do poema: a lembrança “de amor sentimento terno”. Assim, o Fado está para a consolação como o Tempo está para a lembrança, ambos têm o poder de aliviar o sofrimento provocado por essa ação.

Quando analisadas as unidades de significação, percebe-se a recorrência de substantivos e adjetivos abstratos que, associados ao presente dos verbos, acentuam uma consciência de sentimentos causados pela ação das lembranças oscilantes entre o prazer e o desconforto. A memória guarda o prazer e a saudade dessas vivências, e o presente, onde está localizada a lembrança, desperta o

desconforto da distância. Não é a paixão, mas a sua lembrança que causa o sofrimento.

Os sentidos apontam para uma atitude particular do sujeito, marcada pelos pronomes de primeira pessoa, “minha”, “meu” e “mim”. Os poucos adjetivos “saudosa”, “grata” “suave”, “sensível”, “ternos”, “venturoso” e o próprio pronome “minha” sinalizam para uma postura introspectiva, através da qual o sujeito entrega-se aos efeitos da ação que as lembranças exercem sobre ele. São coisas boas, mas distantes no tempo, fazem parte apenas da memória, projetada na mente como eco, aqui representados pela repetição do “ão”, presente nos substantivos do poema: “consolação”, “paixão”, “coração”, “recordação”, “aflição”, “expansão”, “solidão”, “união”. Essas unidades deixam de ser sonoras para serem representativas do lamento, configurado pela sua repetição. A associação desses significados remete à proporção tomada pelas lembranças no íntimo do sujeito lírico, que vai da doçura dos momentos de paixão guardados na memória à solidão.

Chega-se a esse entendimento não antes de se passar pela segunda parte do poema - é possível dividi-lo em partes pelo fato de, nesse segundo momento, acrescentar-se um elemento novo. O lugar onde se encontra o sujeito, ao contrário do tempo, é real, é concreto: “às margens do Paraíba”, “junto de um par venturoso”, “seus afagos contemplando”, “fujamos deste quadro”. É essa presença que dá expansão à saudade, avivando as lembranças de uma paixão. Sua memória é ativada pela realidade, pelas semelhanças do momento de união vivido pelo casal próximo a ela, remetendo-a ao que está guardado em sua consciência.

A relação temporal entre o poema e o sujeito é inversa. Assim como na sua consciência, sua ação tem início no fim, quando, pela semelhança, uma cena real chama-lhe à mente uma experiência que reconhece. Pela insistência dos versos no final de cada estrofe, é um sentimento que desacomoda o sujeito, repetindo-se insistentemente. Ao convocar o Tempo e o Fado para destruírem as lembranças da paixão, a poeta recorre novamente ao mito.

Assim como o tempo, o destino exerce sobre os seres humanos um poder misterioso, agindo como entidades incontroláveis. O “Fado” (fatum, destino, moira) está acima de tudo, surgindo como uma ameaça implacável e determinante na falta

cometida por alguém e no caminho da sua punição. O sujeito, quando pede ao Fado que ajude, reconhece o seu poder mítico de ditador sobre o universo, de quem nada nem ninguém pode fugir. O mesmo acontece com o Tempo (Cronos). Seu poder destruidor é uma convenção intrínseca à condição humana.

A visão romântica de evasão no tempo distingue-se nas imagens construídas pelos aspectos esquematizados do objeto: “lembranças de uma paixão”. Porém, embora o sujeito se refira, primeiramente, a um sentimento terno de amor, não se trata de um amor idealizado, pois as imagens sugerem outra conotação, já que a paixão é uma impressão viva, real e como tal é um afeto de amor ardente.

Na antinomia passado e presente, o passado relaciona-se com uma vida sem conflitos, onde reinava a paz e o sonho. O amor do sujeito poético não lhe causava dor, e sim emoções. O presente é a vida cheia de conflitos, provocados pelo amor sensual. Os sentimentos expressos de saudade do passado, de prazer no amor sensual e de dor provocada pelos conflitos, conformam a concepção de amor do poema, de que amor sensual, ao mesmo que gera vida, gera conflitos, e do homem; como causador do estado de contradições em que vive a poeta. Essa duplicidade de sentido remete à questão que envolve o poema anterior a da racionalização dos sentimentos para extrair do ser e da poesia o que é essencial, sem perder o equilíbrio.

Todos os aspectos reunidos, a exemplo do que Riffaterre³¹⁷ denomina acúmulo, mimetizam o mito do amor na sua antitética configuração entre o amor sensual e o amor espiritual, representados no poema pela suavidade das lembranças e o sofrimento causado por elas, pois à volta do campo semântico de lembranças estão as expressões “sentimento terno”, “prazeres suaves”, significando a ausência de conflitos do amor espiritual, enquanto as expressões “revolvo minhas lembranças” e “reavivam”, ascendem ao campo semântico de amor sensual, de paixão. Isso situa o sujeito entre o estado contraditório do presente em oposição ao seu passado calmo e suave.

A visão de mundo expressa não é exclusivamente romântica ou delfiniana, mas uma expressão do ser humano na eterna e cíclica crença da eternidade da

³¹⁷ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.31.

alma e na transitoriedade da vida que se instala a partir do ato reflexivo provocado pelas lembranças.

Quanto mais se percorre a poesia delfiniana, mais se compreende a unicidade de cada poema lido. No caso do poema em questão, a unicidade dá-se, justamente, pelas singularidades do texto, uma vez que, as redes abertas pelo tema nuclear, de acordo com Riffaterre³¹⁸, direcionam a leitura em um sistema de acumulação do significado. Todos os aspectos que fazem parte do sistema descritivo do tema associam-se formando a rede de significação do poema.

5.2 A dor

Em Delfina, alguns sentimentos, contrários à felicidade e ao contentamento com que o amor se identifica mais facilmente, são também tematizados. As múltiplas acepções do verbo amar, conjugado nas também diversas relações humanas, são delineadas nos versos de Delfina, assumindo aspectos de ciúme, de dor, de sofrimento, de devoção, enfim, sentimentos que têm a sua origem no amor e como ele são inerentes ao ser humano. As concepções de dor possuem, como no amor, uma extensa variedade de formas e explicações, mas estão intimamente relacionadas ao amor. Todos os sentimentos derivam dessa mesma base que somente é verdadeira quando se mostra profundamente, ou seja, permitindo que se chegue ao fim do seu significado, com todas as suas implicações.

Outro vértice antigo do tema, recorrente nos discursos poéticos sobre os relacionamentos humanos, também presente na obra de Delfina é o ciúme. Na literatura, de um modo geral, o amor e os dilemas do ciúme mostram-se ao mundo pela sua trágica faceta.

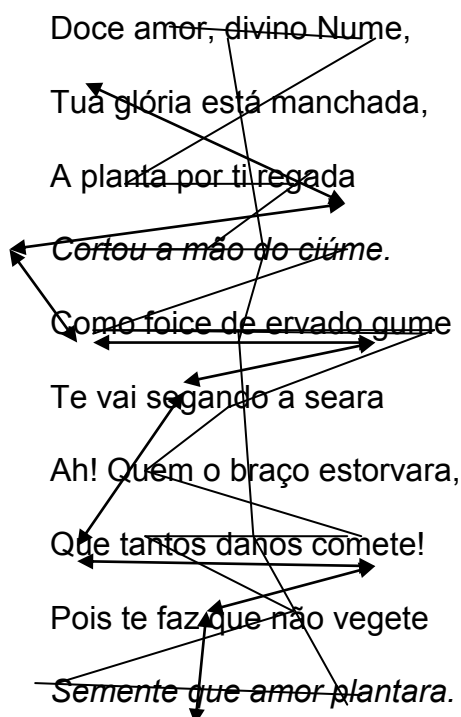
³¹⁸ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.31-32.

A décima glosada tem seu conteúdo temático anunciado pelo mote “cortou a mão do ciúme/semente que amor plantara

Glosa
 Doce amor, divino Nume,
 Tua glória está manchada,
 A planta por ti regada
Cortou a mão do ciúme.
 Como foice de ervado gume
 Te vai segando a seara
 Ah! Quem o braço estorvara,
 Que tantos danos comete!
 Pois te faz que não vegete
Semente que amor plantara.

Por ser a poesia lírica o lugar da expressão dos sentimentos e emoções, sem que, necessariamente, deles se tire conclusões gerais ou lhes dê outro significado que não seja o de serem simples emoções e sentimentos do poeta, ouve-se no poema a voz simples e una, característica do lirismo poético, selecionando e combinando os signos sonoros que, harmonizam-se, contaminando uns aos outros e resultam em uma sequência não apenas melodiosa, mas com importância de signo por concretizarem-se como significantes, dada a sua representação. De início, percebe-se que o aspecto sonoro do poema vai além do esquema métrico. Esse fenômeno ocorre em função do apoio e da influência mútua dos vocábulos no encadeamento das frases, contribuindo para a organização do tema que gira em torno do amor maculado pelo ciúme, rompendo a harmonia que dele é natural. Já no primeiro contato com o poema, tem-se a impressão de que ocorre uma semelhança com a raiz temática do texto anterior em que o amor como força propulsora e organizadora da vida é concebido a partir da estilística do texto.

Nesse poema, as sugestões são dadas horizontalmente pela ocorrência de algumas realizações de fonemas como é o caso da nasalização (19 ocorrências) das vogais, a, e, e o, nos vocábulos, provocadas pelos fonemas /m/ e /n/. O som sonoro configura um zigue-zague, como um lamento que vai e vem, alongando-se em algum momento e encurtando-se em outros.



Reforçado pelas oclusões surdas, causadas principalmente pelo /t/ (16 vezes) e pelo /k/ (11 vezes), esses fonemas, também figurando um zigue-zague. Seguidos pelos sonoros /d/ (6 vezes), formam uma linha vertical, quebrada levemente pela oscilação da posição nos versos, intercalando-se entre a 4ª e a 5ª sílabas e uma vez na 8ª e pelo surdo /p/ (3 vezes, no 3º, 9º e 10º versos). Outras, em poucas, mas sugestivas ocorrências, são as do /b/ que com o /d/, no conjunto, contribuem para a alternância do som.

A vogal /a/ exerce uma função semelhante à alteração sonora causada pelas oclusivas surdas e sonoras. A oscilação ocorre entre as tônicas (21 vezes) e as átonas (14 vezes) em um sugestivo ritmo que se agrava e suaviza, bem como acontece com a vogal (o). Intercalada com a vogal (e), no final de cada verso, como um (ae(ai)); as vogais /a/ e /i/ constroem uma imagem interjetiva de dor. Tanto as assonâncias resultantes dessas repetições vocálicas que não se dão somente em versos, mas no poema como um todo, como as aliterações, consequentes das repetições consonantais, produzem um efeito imitativo de uma foice no trabalho de ceifar. Os versos “com foice de ervado gume/ te vai segando a seara” sugerem que, em vai e vem contínuo, a foice provoca estalidos quando se encontra com a seara, arrebatando-a com força ao solo, onde era regada pelo “doce amor” e abre-se em uníssonos quando se encontra com o ar, a provocar gemidos de dor ou lamento.

A imagem que se constrói a partir da relação dos elementos sonoros configura-se em metáfora dos sentimentos e das emoções do eu poético, mimetizando a complexa relação entre o amor e os sentimentos que o ceifam, fugindo da previsibilidade da realidade cotidiana. Por essa razão, os efeitos produzidos pela sonoridade do poema, despertam o potencial sensorial do leitor, fazendo-o viver uma experiência estética primitiva. Em outras palavras, as imagens são produzidas, primeiramente em nível fônico, e essa é uma característica geral da poesia de Delfina, ao qual se associam e coexistem dinamicamente com outros elementos da linguagem, sem que haja redução ou transmutação da singularidade de cada um, importando todos à unidade poética.

Os vocábulos amor e ciúme determinam a(s) unidade(s) de significação do texto a partir da relação que se estabelece entre ambos. O amor é o “divino Nume”, o poder sobrenatural, a divina “glória”; o ciúme é a mão que corta a seara, que pode ser entendida como a planta nascida em terra cultivada. Tanto as expressões associadas: “doce amor” e “divino Nume”, que iniciam a estrofe, confundem-se, inicialmente, com o sujeito da ação poética, o amor, mas são vocativos e, como tal têm poder de invocação, confirmando a força mitológica do amor como uma divindade.

Amor e ciúme, apesar de serem substantivos abstratos, ganham animação, aparência de vida, pelas ações e estados a eles atribuídos. As ações próprias do amor são as de cultivar e regar a planta da seara e a do ciúme é a de cortar essa seara. Os pronomes de segunda pessoa “Tua” e “te” em “Tua glória está manchada” e “te vai segando a seara” referem-se a amor e sugerem uma ideia de pertencimento. Diante de amor, ciúme corresponde a semas negativos e seu sistema descritivo o associa ao mal, ao desconcerto e à desarmonia; enquanto amor, bem como tudo o que a ele pertence, a glória, a seara, correspondem a semas positivos, os sentidos resultam novamente de uma relação de oposição entre significantes.

Amor e ciúme constituem, mitologicamente, a grande antítese, o grande paradoxo das relações afetivas que se constroem sobre o amor e se destróem por interferência dos sentimentos negativos como o ciúme que age como foice a ceifar o bem, uma vez que seara pode assumir um valor de conjunto, de uma associação de pessoas cuja finalidade é o bem. Nesse sentido, os potenciais semânticos de amor

são desenvolvidos pelo acúmulo de significantes que remetem ao maniqueísmo mitológico da existência, o bem e o mal. As semelhanças, que para Riffaterre³¹⁹, são criadas pela sua co-ocorrência em redes associativas, são associações de palavras a um mesmo conceito, ou a mesmo núcleo, cujo significado engloba seus significados. Subordinados, os significantes desse sistema são metonímicos.

Os quatro últimos versos, iniciados pela interjeição “Ah!”, em estado abrangente, concretizam uma sensação que dispensa uma estrutura linguística mais elaborada, traduzindo, sozinha, a afetação do eu lírico. Há um prolongamento dessa expressão interjetiva com os versos “quem o braço estorvara/que tantos danos comete!” Os verbos estorvar e cometer referem-se a um “quem”, pronome referente de terceira pessoa e, nesse caso, sujeito dessas ações. Alguém que impede a semente plantada pelo amor de vegetar, como sugerem os últimos versos.

O todo ordenado do poema revela o lirismo nele contido. Novamente percebe-se o elemento subjetivo motivado por uma situação real, ou acontecimento, neste caso, a descrição de uma seara sendo segada. Segundo Hegel, oferece-se ao poeta como mero pretexto para exprimir a intimidade dos pensamentos;” mera ficção, como se esta ou aquela circunstância, este ou aquele acontecimento desencadeasse no poeta certos sentimentos até então latentes!”³²⁰ Se a verdade do poema só aparece quando as objetividades são concebidas intencionalmente com função reprodutiva e representativa, e correspondem com fidelidade a uma objetividade real imitada, então cumpre-se a sua função ao se entender a metáfora construída sobre os vocábulos amor e ciúme personificados pelas ações atribuídas a ambos. Assim, veem-se significados e significantes unidos na conformação da imagem. A sucessão harmoniosa dos sons produzidos pelos vocábulos, unidos às estruturas de formação intencional, concretizam a imagem da quebra do sentimento. Vem à mente como um quadro em que se pinta a cena de uma linda seara, com plantas harmoniosas, como num paraíso, já que quem cultiva e rega essa seara é uma divindade, e uma foice afiada empunhada por mãos e braços sem identificação pelo pronome indefinido “quem”, ceifando tudo que o amor produziu de bom e belo.

³¹⁹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.34.

³²⁰ HEGEL, Georg Friedrich. *Caráter geral da poesia lírica*. In: _____. *Estética: poesia* Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães editores, 1980. p. 227.2v.

Concebida como mito, a configuração dada ao amor, como aquele que cultiva a seara, é uma representação do bem, da ordem, da beleza e da glória. É a configuração do amor universal, o “Nume”, a sacralidade da existência. Em outras palavras, é o sentimento de bem que rege as pessoas; do complexo sentimento que sempre é acompanhado de um outro sentimento, agregado de cuidado, de zelo para com a pessoa amada, sem importar o grau de aliança entre ambas, pois não necessariamente esse sentimento precise estar relacionado a amantes ou até mesmo a pessoas.

A objetividade representada no texto é a do comportamento humano com relação ao seu sentimento de posse que o induz ao ciúme e, por extensão, ao mal, maculando a pureza dos sentimentos. Embora esteja relacionado ao amor, o ciúme não é conseqüente dele e sim do modo de o ser humano conceber o mundo e suas relações. O amor é o sentimento maravilhoso, que rege e cultiva o universo com suas searas, e caracteriza-se, principalmente, pelo desprendimento, pela compreensão, pelo carinho e por uma profunda vocação para fazer o bem às pessoas amadas. Esse desprendimento é observável pelo ato de cultivar e regar as sementes. O ciúme, por outro lado, pode proporcionar o mal, pode escravizar, aprisionar, oprimir, tolher a liberdade, ferir moral e fisicamente. A indefinição é sugerida pelo pronome “quem”, cujo sentido refere-se a todos aqueles que colocam empecilhos nas relações afetivas e impedem o amor de produzir seus frutos.

As estruturas que compõem o eixo horizontal de significações exemplificam claramente a concepção de Riffaterre³²¹ sobre o papel dos aspectos linguísticos e estilísticos do texto que asseguram a percepção da mensagem como forma no poema. São os paralelismos, as repetições, os elementos linguísticos que se equivalem no texto, fônica ou semanticamente, e o contraste entre os signos utilizados pela poeta, que dão origem ao estilo. Assim todos os aspectos analisados convergem para o estilo, ou seja, para a forma da mensagem ou para o próprio texto. Do mesmo modo, fica evidente o lirismo delfiniano, uma vez que tanto o trabalho formal como o trabalho temático convergem para a unidade do poema como motivos principais por revelarem a alma poética que, nesse poema, concebe o homem como responsável pela desarmonia do universo.

³²¹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 34.

Analogamente à leitura que Riffaterre³²² faz de Vitor Hugo, pode-se afirmar que o poético nos poemas de Delfina revela-se, não pela elevação do tema, mas pelo tratamento simbólico resultante da atualização das estruturas temáticas, combinadas a estruturas lexicais. São as palavras que determinam o desenvolvimento de cada sistema descritivo, exigindo sequencias próprias. De acordo ainda com Riffaterre³²³, tudo acontece como se o significado só existisse no espírito sob a forma de grupos de significantes, de sequência já prontas, cada palavra tem um poder gerativo único. Por essa razão, o tema do amor na obra da poeta assume perspectivas plurais, já que o poder gerativo das palavras depende das suas características estilísticas.

Assim, o amor estrutura-se, ainda, na produção de Delfina, como sentimento de gratidão. Por ser deficiente visual, Delfina sempre precisou do cuidado amoroso de seus familiares e das pessoas próximas como alguns amigos e protetores. Nesse sentido, o sentimento confunde-se, por vezes, com amor e, por outras com uma exagerada necessidade de angariar simpatia da sociedade. Um poema em particular, o soneto escrito por ocasião da morte da mãe, revela o significado trágico da perda da aliança com o amor maternal:

Hórridas sombras, copioso pranto!
Sede minha constante companhia:
Perdi materno amor, oh! Mágoa ímpia.
Que era dos dias meus suave encanto.

Envolta em triste, em lutuoso manto,
Melpómene baixai à terra fria,
Onde repousa a virtuosa Armia,
E ajuda-me a soltar funéreo canto.

Quem era já não sou, mortal tristeza
Enche meus dias de sombrio luto,
Deserta sinto toda a Natureza.

Minha dor, minha mágoa só escuto
E da magra saudade infausta presa,
Meus ais, meu pranto à cara mãe tributo.

³²² RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 163.

³²³ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 178.

Como na maior parte de sua produção, novamente a eufonia do poema causa uma sensação de lamento proveniente dos sons nasais /m/ e /n/ (46 vezes), sendo que 26 deles são representados pelo fonema /m/, o que estabelece uma continuidade no copioso e contínuo pranto do sujeito. O tom queixoso, nessa composição, está envolto por “Melpómene”, a tragédia. Trata-se da perda de um ente que, além de muito amado, representava para si a segurança, os seus próprios olhos.

O estrato fônico revela ainda outras semelhanças que concorrem para o sentimentalismo lamentoso dos poemas de Delfina. Os vocábulos expressivos, cuja função se traduz em sugerir a ideia do ser que se quer designar com a ajuda do valor psicológico dos seus fonemas, são recorrentes em toda a sua obra. Nesse contexto, o fonema constrictivo vibrante /r/, repetido por 19 vezes, constrói uma ideia de fruição das emoções, além das vibrações causadas no eu lírico pela dor, uma vez que, apesar de sempre sonoras, o modo de articulação muda nos vocábulos em processos inversos de aumento e diminuição, intercalados por sons oclusivos surdos de fonemas como /p/ e /t/ e sonoros como o /b/ e o /d/ que igualmente aumentam e diminuem, simulando os soluços consequentes do pranto. Esse lamento é contínuo e marcado pela “tragédia”. Desse modo, os sons oclusivos funcionam como as batidas fúnebres de um tambor que anunciam um funeral ou o soar de um sino com seu badalar lúgubre.

Além do som abafado e soluçante, as vogais exercem papel importante na composição. No primeiro verso, há 6 incidências do fonema /o/, que diminui, alterando-se nos demais entre 2 e 3. Inicialmente percebe-se, nessa assonância, o tom revoltoso do sujeito que tem na tonicidade do primeiro vocábulo, seguida da vibração do fonema /rr/, sua representação máxima, assumindo, posteriormente, uma espécie de equilíbrio, na primeira estrofe, diminuindo nas estrofes seguintes.

Esse detalhe, porém, não significa que seu pranto diminui. Há uma alternância com o fonema /a/, que, ao contrário do /o/, inicia e termina com a mesma constância, diminuindo na segunda e terceira estrofes. A disposição harmoniosa e equilibrada dos fonemas vocálicos que constroem uma assonância, em geral, não pela repetição no mesmo verso, mas no conjunto de suas posições no poema,

pode ser associada aos sons consonantais na representação do lamento do eu lírico na construção do seu “funéreo canto”.

Os pronomes de primeira pessoa *minha* (3 vezes), *me* (1 vez), *meus* (3 vezes), *meu*(1vez), sendo que, dessas ocorrências, 4 acontecem na última estrofe *minha*(2) e *meu*(2), acrescentam uma pessoalidade à dor tematizada, subjetivando as emoções e aumentando o sentimentalismo da expressão.

Os substantivos, modificados por adjetivos que lembram depressão e tristeza, ajudam na construção da imagem do estado de espírito do sujeito, envolto pelo luto e pela dor: *hórridas sombras*, *copioso pranto*, *materno amor*, *mágoa ímpia*, *suave encanto*, *triste e lutuoso manto*, *terra fria*, *virtuosa Armia* (anagrama de Maria), o nome da sua mãe, *funéreo canto*, *mortal tristeza*, *luto sombrio*, *deserta natureza*, *minha mágoa*, *infausta presa*. Na maioria, abstratos, esses nomes remetem a um quadro de desolação, de solidão e de tristeza, envolto pelo clima sombrio e doloroso da morte, traduzido pelos adjetivos de seu reconhecido campo semântico: *hórridas*, *triste*, *funéreo*, *mortal*, *sombrio*, *deserta*.

O único substantivo que pode ser considerado concreto nessa construção é “terra”. Seu sentido, porém, possibilita uma dupla leitura: terra como o lugar onde será depositado o corpo morto, ou terra, onde repousa Armia, em oposição a céu, de onde pede à Melpómene que baixe para ajudá-la a “soltar funéreo canto”.

Melpómene é uma das sete musas da mitologia grega, filha de Zeus e Mnemósine, que constituíam um coro artístico. Atribui-se a cada uma delas uma especialidade definida, manifestada num atributo específico. Melpómene é a musa da *tragédia*, apesar de seu canto alegre. A duplicidade de sentido é também percebida pela presença da alusão mitológica e divinizada, cujo significado artístico confunde-se com o sentido humano e real da morte. A tragicidade ganha reforço com a contrastante descrição da mãe *materno amor*, *suave encanto dos meus dias*, *virtuosa Armia*, *cara mãe*, que revelam o amor, a aliança existente entre ambas. O mito de Melpómene, embora semantize uma negatividade, por representar a tragicidade, nesse caso, o da perda materna, por contraste, eleva o significado do amor, e o sofrimento, embora também se ligue a um estado de obscuridade e tristeza, assume uma perspectiva positiva por estar ligado ao *sema amor*.

Nessa questão mitológica que envolve o poema, pode-se ressaltar a animação dada a outros dois vocábulos: Mágoa e Natureza, o primeiro, modificado pelo adjetivo ímpia e, o segundo, pelo pronome adjetivo toda, além do estado deserta. Como ímpio é adjetivo relativo àquele que não tem piedade, que não respeita o sagrado, ou o pertencente aos deuses, o vocábulo “mágoa” transforma-se em personificação da própria morte, como elemento próprio da condição humana, que tem poderes sobre a vida. Isso coloca a mãe, de certa forma, na posição do sagrado pela sua virtuosidade. A letra inicial maiúscula dá à palavra Natureza um sentido divino e nela encerra uma espécie de absoluto a ser buscado e seguido. Tal sentido coincide com o princípio divino. Modificada pelo pronome “toda”, pode estar referindo-se à própria condição humana da existência de vida e morte que, com a morte deixa deserta a natureza. Por outro lado, a estrutura inversa do verso “deserta sinto toda a Natureza” pode corresponder a um sentido duplo, novamente: com a morte da mãe, a poeta ficou deserta e sente toda a Natureza tomando conta de si como a pressioná-la e a deprimi-la, ou é a natureza que se torna deserta pelas circunstâncias, como se nada mais houvesse nela além da mãe.

Configura-se, assim, a intencionalidade da poeta, reproduzindo fielmente a objetividade real, representada no poema pela dor, pelo pesar da morte, lado trágico da existência, “Natureza”. A consistência do sofrimento do sujeito, bem como suas condições, estão fundamentadas na vontade, no querer egoísta que se manifesta pelo uso da primeira pessoa dos verbos e, principalmente pela presença dos pronomes possessivos, que representam o egoísmo do sujeito motivado pelos seus conceitos de sofrimento. Assim, quando evoca a musa da tragédia, demonstra a radicalização de si mesmo como fonte de dor e sofrimento. Com relação a isso, vale lembrar o que diz Schopenhauer sobre o sentimento trágico:

cada indivíduo, que desaparece por completo e diminui ao nada em face do mundo sem limites, faz, no entanto de si mesmo o centro do universo, antepondo a própria existência e o bem-estar a tudo o mais, sim, do ponto de vista natural está preparado a sacrificar qualquer coisa, até mesmo a aniquilar o mundo, simplesmente para

conservar mais um pouco o próprio si-mesmo, esta gota no meio do oceano.³²⁴

Esse sentimento por si só caracteriza todo o lirismo contido no poema, restrito à individualidade da poeta, em uma situação absolutamente particular. A exemplaridade lírica do poema dá-se exatamente como documenta Hegel, em *Curso de estética*, de que a poesia lírica é “a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias, admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma”³²⁵. O fato de sentir “deserta a Natureza” e invocar as “hórridas sombras” e o copioso pranto para que sejam sua companhia corresponde à entrega do sujeito ao sofrimento, valorizando, egocentricamente, o que sente, fazendo, desse modo, desaparecer o mundo à sua volta; torna-o vazio e sem sentido. A visão de mundo do poema revela o lado mitologicamente trágico da existência, desencadeado pela revelação diante da perda, ou seja, todo ser humano é preso a um destino povoado por forças que, ao mesmo tempo que exercem um forte controle sobre ele, permitindo-lhe adaptar-se ao mundo e à vida como eles se lhe apresentam, fazem emergir deles a falta de sentido. O desencantamento diante da vida, causado por essa revelação, age como um efeito catártico, em que o espírito, esclarecido, ou revelado, nesse caso, da perda da mãe, desacomoda-se, por temer a morte e considerá-la um grande mal. No poema, esse é o componente trágico: a conscientização do limite da materialidade humana, da morte sobre a vida.

As aparentes antíteses ou oposições resultantes da relação dos significantes do texto - aparentes porque apesar de o sofrimento e a dor serem contraditórios ao amor, são essas reações do sujeito lírico que descrevem, quase de forma hiperbólica, a sua consciência íntima de amor são uma exigência do sistema descritivo que conforma a temática desse poema, ou seja, para entendermos e valorarmos o sentimento do sujeito é significativo que revele o seu sofrimento. Riffaterre³²⁶ refere-se a essa oposição como polarização. Assim, o que caracteriza o amor, neste poema, é o sofrimento trágico pela perda, pela consciência da morte e Mélpomene só adquire sentido, dentro da temática do amor como antítese, como o paradoxo em que se torna a vida diante da consciência da morte.

³²⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes. 2004. p. 426-427.

³²⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 513.

³²⁶ RIFFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.25.

Constata-se que, novamente, no poema de Delfina, revela-se o mito como representação, como metáfora da condição humana. Ao evocar a musa Melpómene, a poeta não apenas leva o leitor de volta à Antiguidade Clássica, mas revela o fenômeno da vida em suas “verdades” ou nos arquétipos míticos. Segundo a lenda das musas, ao conceder o dom da tragédia a Melpómene, Zeus deu-lhe um cantil de lágrimas, pois por ela seria possível reconhecer verdades profundas. O componente trágico no poema, como na realidade, é o reconhecimento dessa verdade profunda, é a conscientização do limite da materialidade humana, da morte sobre a vida. A concentração da poesia na negatividade e na anulação transforma a dor e o sofrimento da poeta em sentimentos positivos guiando-a a uma compreensão, a uma aprendizagem.

Novamente o amor configura-se como a própria forma do poema, cujo eixo horizontal é organizado pela sobreposição de estruturas fônicas, morfológicas, sintáticas e semânticas que se assemelham pela recorrência do sentido que se acumula do início ao fim do texto. De ordem paratática e hipotática, as semelhanças formais e posicionais entre os significantes desse texto formam uma grande rede associativa que constitui o sistema descritivo do tema nuclear amor, cuja função específica em cada poema deve-se ao fato de que seu significado organiza as palavras, que Riffaterre chama “satélites”, desenvolvendo-lhe a significação.

Outros aspectos do amor, como vocação originária e fundamental do ser humano, são experienciados pela poeta. A necessidade de segurança e significação motiva esse enfoque de sua obra, situando-a no contexto de suas relações sociais. Mesmo assim, o tom queixoso e sentimental de seus poemas, antes subjetivados pela experiência amorosa e pelo sofrimento de um amor não correspondido ou impossível, agora fixa-se no senso de sua condição pessoal de mulher, de cega e de desprotegida. A simpatia por que tanto luta é o amor das pessoas, a aceitação e, para isso, submete-se a uma postura de subserviência diante daqueles que lhe prestam socorro.

Ainda diante da natureza real de seu motivo, no poema “Monólogo de gratidão”, a intenção poética de Delfina é sugerida pela conformidade das palavras e não por critérios de conformidade da significação à realidade. A relação que se estabelece é entre continente e conteúdo, em que metonimicamente, as palavras vão

desencadeando o desenvolvimento da imagem poética, cuja sequência horizontal, que, para Riffaterre³²⁷, organiza-se pela sobreposição de estruturas, fornecendo-lhes explicações pertinentes e resolvendo o estranhamento diante das mesmas.

Recitado pela autora no Teatro de São Francisco, no Rio de Janeiro, é um canto de gratidão ao “Congresso amigo” que a salva da “mesquinha indigência”. Este poema assume um aspecto de oração, como outros escritos para este mesmo fim. O “Congresso” a quem se dirige é elevado à divindade, a seu “Pai”, a seu “Nume”. Diante dessa proteção, sente-se forte para enfrentar a desgraça que lhe acena:

Da mesquinha indigência por vós salva,
 Congresso benfeitor, eis-me presente,
 De santa gratidão toda abrasada:
 Nas torrentes de vossos benefícios
 Eu afronto a desgraça que me acena,
 E que promete mesmo aniquilar-me;
 Aos duros golpes seus oponho o escudo
 De vossa proteção. Congresso amigo,
 Que seria de mim? Ah! Que seria!!..
 Se vós não fôsseis tão beneficente?
 Longe dos lares onde a luz primeira
 Meus olhos viram, por pequeno espaço,
 Solitária, infeliz, e desvalida
 Uma alma como a minha sucumbira
 Ao peso enorme de funestos males!..
 Vós me estendeis a mão benigna e pia,
 Eu cobro novo alento, eis que me animo,
 E guiada por vós caminho afoita:
 Nos vossos olhos acho os meus, que a sorte,
 Tão desumana, me roubou na infância;
 Porém que digo, ó sumo Deus, perdoa,
 Privando-me da vista, ó Deus quem sabe
 Se me exemplaste de terríveis males
 Que a vida me tornasses mais pesada?
 Congresso benfazejo, um Deus piedoso
 Que vê tudo presente, e eterno abarca
 Do veloz tempo avaria imensidade,
 Em vós depositou meu lenitivo,
 Compensação de perda mais infausta;
 Respeitosa o adoro, e vos bendigo;
 E enquanto o sangue me girar nas veias,
 Vossos louvores cantarei contente,
 Congresso benfeitor, meu Pai, meu Nume!³²⁸

³²⁷ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.31.

³²⁸ CUNHA, Delfina Benigna da. *Monólogo de gratidão*. In. _____. Coleção de poesias oferecidas à Imperatriz viúva. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1846. p 41-42.

Constituído por uma única estrofe de trinta e três versos decassílabos, o poema é destituído de rimas. Por ser um “monólogo”, parece natural que a composição não se preocupe com os esquemas rítmicos, pois lhe tolheriam a liberdade de expressão. Ao mesmo tempo, porém, torna-se denso, tanto na forma como no uso de expressões vocabulares apelativas. É a presença da oralidade que aumenta sua intenção comunicativa com o seu interlocutor, “o Congresso amigo” e diminui a densidade poética.

A eufonia é demarcada por fonemas fricativos /v/, e /s/, principalmente nos pronomes de segunda pessoa do plural que exercem a funções subjetivas nas sentenças em que aparecem (vós não fôsseis, vós me estendeis, vossos louvores cantarei), ou de circunstância divinas (Deus/ em vos depositou meu lenitivo, Nos vossos olhos acho os meus). Os fonemas /s/ e /z/ exercem uma função fenomênica no poema, pelo número de vezes em que se repetem, formando aliterações, individualmente, em versos como “Se vós não fosseis tão beneficente?”, “Nos vossos olhos acho os meus, que a sorte,” e, coletivamente, no poema como um todo unissonante, sugerindo a força emotiva da poeta, enchendo o texto de sentimentalismo e subjetivismo exacerbado, na vazão dos sentimentos mútuos, harmonizados pelo mesmo objetivo. As aliterações provocadas pelas consoantes /s/, /c/ e /z/ traduzem uma espécie de serenidade, quando contrastada com os adjetivos pesados direcionados ao sujeito lírico; a consoante /v/, a vontade de partilhar o amor com o outro(vós), nesse caso, representado pelo sentimento de gratidão que toma conta do poema.

Embora as consoantes /m/ e /n/ tenham se transformado em uma “marca”, pela constância com que aparecem nos poemas de Delfina, agora formam um som subsumido pelos fonemas /s/, mas não deixa de representar a atração da poeta pelo sofrimento já na expressão contida no verso “Que seria de mim? Ah! Que seria!!..” e que ganha reforço dos substantivos e adjetivos que o compõem, amenizado pela ação do congresso. Não se esgotam aí as possibilidades semânticas dessas expressões. A exposição do sua “sina” confere ao poema um tom confessional que encontra ressonância nessas sentenças interjetivas e nos questionamentos.

Há, ainda, a aliteração das oclusivas /k/, /p/, /t/ que evoca o ritmo da batida do coração, enquanto as assonâncias das vogais /a/ e /o/ e /e/ sugerem um sentimento

de alegria e encantamento do “eu” lírico que muda de tonalidade de acordo com o estado de suas emoções. A variação fônica aproxima-se das manifestações efusivas do sentimento, incontroláveis.

No campo morfossintático, nota-se a presença de outras duas características próprias da oralidade: as repetições e as perguntas retóricas, cuja intenção clara é a de interação com o seu público, na busca de atenção e de reciprocidade. Nesse caso, despertar-lhes a simpatia e manter o interesse do Congresso na ação beneficente, criando uma atmosfera de intimidade ou de cumplicidade. Essas perguntas despertam, ainda, no seu público ouvinte e no leitor a capacidade de reflexão sobre o ato piedoso que os move.

O uso repetido de vocativos reitera a intenção. Ao longo do poema essas expressões são substituídas e vão assumindo uma proporção divinizante, transformando o “Congresso” em divindade, (Pai, Nume, Deus). A ideia da proteção eleva-se ao agradecimento, progredindo para um discurso panegírico. O pronome de segunda pessoa do plural (Vós, Vossa, vos), muito utilizado em situações formais e oratórias, em louvor de alguém, reforça a função de oração assumida pelo poema. A mistura de registros formais e informais da linguagem contrastam no texto, mimetizando o estado interior, caótico, do sujeito lírico em diálogo, ao mesmo tempo, consigo mesmo e com o Congresso (ou com o leitor), e do caos exterior, representado pela sua própria condição.

Os aspectos contrastantes do texto não iniciam e nem mesmo terminam com essas questões. Título e poema já estabelecem incoerências entre os ditos sucessivos, uma vez que o monólogo é uma forma do discurso em que a personagem extravasa seus pensamentos e emoções, sem dirigir-se a um ouvinte específico e, nesse caso, a poeta dirige-se a um público determinado. No entanto, como monólogos são ditos em situações teatrais e a autora encontra-se nessa circunstância, recitando o poema em um teatro, instala-se uma situação de fingimento (no sentido artístico) e ambos, a artista e o público, transformam-se em atores de uma ação. Cria-se aí um outro paradoxo, porque a situação existe e para ser exposta precisa ser encenada, evitando, assim, constrangimentos de ambas as partes. A poeta não deixa de ser vista como poeta, apesar dos adjetivos e

circunstâncias que usa e cria ao se referir a si mesma (mesquinha indignação, solitária, infeliz, desvalida, sorte desumana).

É desse recurso que vem outra oposição. Na medida em que constrói uma imagem materialmente negativa de si, eleva o “Congresso”, submetendo-se a uma condição de vassalagem, de subserviência, de quase humilhação, não fosse pela atenuância teatral. Os predicativos de referência ao Congresso (benfazejo, amigo, tão beneficente, mão benigna e pia, meu Pai, meu Nume), na relação estabelecida com as expressões verbais (salva por vós, eis-me presente, afronto a desgraça, oponho o escudo, sucumbira, acho meus olhos, me animo, bendigo, cantarei vossos louvores, adoro o congresso), referentes à “personagem” poeta, e os únicos verbos de ação de que o Congresso é sujeito (estendeis a mão, vê tudo), confirmam o “espaço” por ela assumido, diante do “deus mecenas” e, por conseguinte, na sociedade. Para o Congresso, não custam esforços, sugestão atribuída pelo número de verbos nocionais (verbos de ação) e pela quantidade de vocábulos nominais na construção da imagem de proteção própria de um deus que tudo vê e estende a mão aos necessitados.

A visão de amor traduz-se pela caridade e pela gratidão, sem duplo sentido. Ambos têm o mesmo significado. A relação de afetividade vivida por Delfina e a sociedade que a mantém é uma relação de amor pelo próximo e de respeito pela obra do outro. Sendo assim, a ajuda que recebia não eram donativos ou esmolas, mas o pagamento pelo trabalho que produzia: a sua poesia. Por ser mulher e deficiente, no contexto em que produziu, igualmente a ela atribui-se um valor de mito, como um exemplo de dignidade humana.

As estruturas sobrepostas asseguram a percepção da mensagem do poema como forma, mas também exigem do leitor a racionalização, a interpretação em termos de significação em função da reiteração da mensagem pelas palavras e estruturas que se repetem. A semântica do poema é construída pelo leitor a partir das sequências imagéticas sugeridas pelo poema que, paralelamente, dimensiona os papéis de eu lírico e do congresso para que se caracterize a imagem de simultaneidade na importância que ambos detêm no ação poética: o congresso existe em função da poeta e esta em função daquele. Ambos confraternizam o

mesmo propósito, amenizar o sofrimento do sujeito lírico, irmanados na pureza das ações humanas.

Como se percebe, a privação da visão não impediu a poeta de sentir o mundo a sua volta e com ele manter o seu diálogo da sobrevivência. Também os temas sociais são matéria para a sua obra. Falhou na exploração da cor local, mas assumiu nuances político-ideológicas bem demarcadas pela carga afetiva de suas composições. Como um ser social, Delfina usa seu trabalho, a poesia, para partilhar dos símbolos coletivos. A monarquia é o ideal de sociedade, confundindo-se no seu poema com uma forma de amar o povo.

No “Soneto oferecido ao Imperador, por ocasião de haver o mesmo assumido os direitos políticos, em 23 de julho de 1840”, Delfina traduz o significado do monarca para a Pátria, a partir dos sentimentos do eu lírico emocionado pela chegada deste dia, como se ele profetizasse a chegada de um novo tempo. A esperança encarna no poema o amor pela nação e tudo o que ela representa:

Em prantos de prazer banhando o rosto,
Eu te saúdo, ó Príncipe ditoso,
Já dos direitos teus entras em gozo,
Raíam para o Brasil dias de gosto.

O Céu, o justo Céu, tinha disposto
Findar agora o tempo calamitoso;
Um futuro Te espera radioso,
Segue firme, Senhor, teu pressuposto.

Verás a glória tua eternizada
Nos fastos do Brasil em alto metro,
Por quantos vão à olímpica morada.

Da Paz os hinos soarão no plectro,
Ornando-te a Brasília gente honrada
De mirto a Coroa, de Oliveira o cetro.

As dez sílabas poéticas, distribuídas nos versos das quatro estrofes de um soneto clássico, de esquema de rimas abba, abba, cdc,dcd, constroem a imagem do príncipe enviado por Deus para “salvação”, juntamente com os aspectos fônicos do texto. O tom oratório novamente preenche o poema com as partes essenciais de um culto centrado em uma divindade. A musicalidade entoava uma canção prelúdica, a primeira estrofe, uma invocação, a adoração, nas segunda e terceira estrofes e

consagração na última estrofe. Porém, ao contrário da oração, o texto é leve, não tem caráter ritualístico, pela espontaneidade e leveza dos versos, destituídos do clamor dela característico.

A eufonia é responsável, em parte, por esse caráter. Os encontros consonantais/pr/, juntamente com as consoantes fricativas /r/, relacionados às consoantes oclusivas /t/ e /p/, mimetizam as batidas de um tambor, principalmente nos dois primeiros versos, a anunciar a saudação. Primeiramente mais sonoros, esses sons são amenizados, ao longo do poema, pelas vogais /a/ e /o/. Esta última, porém, exerce um papel fundamental no jogo sonoro proporcionado pela repetição no final dos versos do poema. Nos dois primeiros quartetos, todos terminam com a vogal /o/ e, no final dos tercetos, quando ocorre a inversão das rimas finais, as duas vogais novamente se intercalam. Esse aspecto intensifica a assonância pela impressão que causa, de um eco ressonante no ar.

A vogal /o/ não está sozinha na produção desse som final. A aliteração das consoantes /s/ e /z/, (/oso/, /ozo/, /sto/,) contribui para a ressonância que se inverte nos tercetos em (/ada/, e /tro/). Outros sons são responsáveis pelo clima festivo que emerge dessa parceria entre os sons. A vogal /i/ inicia seu percurso na tonicidade do vocábulo “Príncipe”, diminuindo nas ocorrências dos versos seguintes, igualmente como um eco. Esses ecos completam o sentido da oração, como um responsório, em que o que é dito no início tem resposta adiante, como em um hino, em que se escutam várias vozes. A voz do sujeito representa a voz coletiva.

Os substantivos concretos e próprios (Príncipe, Brasil e dias) realizam o objeto do poema na primeira estrofe e o retomam com (Senhor, Brasil, morada e fastos, gente) posteriormente. Porém, é na abstração que o objeto ganha força (direitos, gozo, Céu, tempo, espera, pressuposto, glória, Paz). O único adjetivo referente ao príncipe é “ditoso” as caracterizações (de gosto, calamitoso e radioso) pertencem às referências temporais, (dia, tempo e futuro). Os pronomes da segunda pessoa do singular retomam, com insistência, o príncipe (tu, teu, teus,ta), distribuídos nos versos 2º,3º,7º,8º,9º,11º. Os objetos imbricam-se como um único ser, todos representam o “novo tempo”: o Brasil, o príncipe, e o dia da maioridade.

As duas últimas estrofes profetizam a glória do príncipe (verás a glória tua eternizada), a sua consagração na história (nos fastos do Brasil em alto metro) em poesias dignas de um deus (por quantos vão à olímpica morada), em cujos versos soarão os hinos da Paz, sendo, enfim, coroado pela gente brasileira com Coroa de mirto e cetro de Oliveira. Analogamente, a imagem de um deus vai se formando, na medida em que elementos sagrados entram no cenário idealizado pela poeta. A “Coroa de mirto” é símbolo sagrado da democracia entre os atenienses, na Antiguidade Clássica e o “cetro de Oliveira”, também sagrado, primeiro porque o cetro é símbolo de autoridade e, segundo, de magia, de sobrenaturalidade. Por ser de oliveira, planta que simboliza a longevidade, a esperança, a vitória, a força e a fidelidade, também para os antigos o cetro representa a constituição do poder e a aliança com o povo, já que é da “honrada gente Brasília” que ele recebe esta posição.

O sentimento de adoração eleva o objeto apresentado pela força e poder da emoção diante de tão singular representação. A confiança na continuidade da Nação e a esperança depositada na maioria do regente, de tal modo idealizada, traduzem um sentimento maior, o sentimento de amor à Pátria, de respeito e crença no dia vindouro. A visão de mundo que se apresenta nesse poema é a do Salvador, aquele que é esperado para uma missão importante, que é a de salvação do povo, como um Deus, a quem se ama e adora pelo que ele é capaz de promover em nós. O ser humano precisa de uma crença como estímulo à vida e como certeza de que ela é responsável pela sua continuidade. O que move esse sentimento é algo próximo do divino, o amor, que como raiz de todas as virtudes e da verdade leva o poeta a alcançar a perfeição, ou o ideal poético.

As leituras realizadas revelam por si só a literariedade, postulada por Riffaterre³²⁹, da obra de Delfina. O caráter convencional da substituição do conteúdo pelo continente é um processo que leva o leitor à compreensão de que a sequência de sintagmas explicativos e demonstrativos eliminam a possibilidade de arbítrio, palavra a palavra, oração a oração. No texto poético, as expressões, as palavras, as frases são fornecidas naturalmente como são, aceitáveis, verossímeis. Suas motivações, porém, permanecem implícitas, exigindo que o leitor busque essas

³²⁹. RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4.

manifestações semântica e simbolicamente em que a significação só pode se diferenciar do sentido literal fora da linearidade do texto. A prática, através da leitura, constitui sozinha a significação do conjunto de cada texto. Ela estabelece, segundo Riffaterre³³⁰, a regra única sobre a qual se funde a adequação da forma e do conteúdo.

A leitura dos poemas da poeta Delfina, em todas as suas particularidades, à luz da concepção de Riffaterre, permite o reconhecimento do estilo delfiniano que se mostra único pelas suas peculiaridades. É possível, a partir da leitura estilística proposta pelo estudioso, revelar a ênfase expressiva, estética e afetiva na obra da poeta cega. Nessas leituras percebe-se o já dito por Riffaterre que informações veiculadas pela estrutura linguística dos poemas é acrescentada, sem alteração de sentido, de um realce ao que a língua exprime. Nesse sentido, a leitura proporciona ao leitor uma visão centrada na própria obra, em que o texto é a resposta à busca que se empreende sobre ele, sem correr o risco de generalizações poéticas que dissolvem a unicidade das obras dentro da língua poética³³¹.

A obra de Delfina responde às questões que sobre ela e dela se depreendem. A interpretação dessas respostas, dadas pelos seus poemas, resulta de uma leitura subjetiva que não ignora os elementos exteriores ao ato de comunicação, porém a resposta é objetiva, é clara, por ser um testemunho objetivo da realidade, do contato, como assegura Riffaterre. O sentido poético dos poemas analisados revelou-se através da imprevisibilidade³³² que, nesse modelo de leitura, cria expectativas passíveis de frustração ou satisfação. Passo a passo, palavra a palavra, significante a significante, as reações, as impressões diante do tecido textual levaram ao sentido de cada texto, objetivando assim as respostas às questões norteadoras dessa leitura sobre o autobiografismo de sua obra, comprovando as considerações de Riffaterre de que o leitor não pratica o significado do texto, o significado é uma propriedade da linguagem. A resposta a que se chega, como leitora, é patenteada pela presença do significado poético no texto; mas não é constitutivo deste, ou seja, a resposta não é poética, é objetivada pela poética própria de cada texto.

³³⁰ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.72.

³³¹ RIFATERRE, Michael. *A produção de texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.4.

³³² A imprevisibilidade, para Riffaterre, é sinônimo de sentido poético. As observação de Riffaterre sobre como o sentido poético é refletido momento a momento na reação do leitor representa um novo caminho para a atuação da análise estilística.

Assim, contraria-se a crítica existente sobre a essencialidade da obra de Delfina, puramente linguística³³³ e norteadas por um psicologismo exagerado que tende ao biografismo vazio, em que a vida do autor torna-se a única explicação para a sua obra. Sem dúvida é impossível que esses dados não sejam identificáveis na obra de Delfina, mas não assumem um caráter imprescindível nessa leitura por não se estar buscando na obra as informações biográficas da poeta. A vida de Delfina difere das impressões que ela tem sobre o que experienciou ao longo de sua existência e é isso que se encontra em sua obra. Uma história de impressões não sobre o amor, mas do amor por ela experienciado em todos os seus aspectos, intenso, contraditório, ameno, filial, fraternal, contudo, muito particular, único e revelador de um estilo.

³³³ Riffaterre não ignora que o sentido reside na linguagem do texto, mas se opõe à ideia de que o significado existe independentemente de sua relação com o leitor.

6 CONCLUSÃO

A fortuna crítica de Delfina Benigna da Cunha escreve, grosso modo, uma história de sua trajetória literária. Grosso modo porque tanto a crítica como a historiografia exploram, com pouco entusiasmo, não só a obra de Delfina como de outras escritoras que, como ela, iniciaram as letras femininas no Brasil. No início do século XIX, ainda não é possível falar-se de uma história da literatura, mas da necessidade da nova nação em estabelecer seu patrimônio cultural, divulgando a produção da época em bosquejos, em parnasos, em galerias e, por fim, em histórias da literatura. De acordo com Antonio Candido, o processo histórico de reconstituição da literatura deu-se em etapas:

Primeiro, o panorama geral, o “bosquejo”, para traçar rapidamente o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis, o “florilégio”, ou “parnaso”. Em seguida, a concentração em cada autor, antes referido rapidamente no panorama: são as biografias literárias, reunidas em “galerias”, em “panteons”; ao lado disso, um incremento de interesse pelos textos, que se desejam mais completos; são as edições, reedições, acompanhadas geralmente de notas explicativas e informação biográfica. Depois, a tentativa de elaborar a história, o livro documentário, construído sobre os elementos citados.³³⁴

É no segundo momento dessa evolução, na concentração sobre os autores presentes nos primeiros textos, que a obra da poeta inicia a fase do esquecimento, para chegar à história da literatura brasileira, no século XX, muito pouco citada. Quando presente, desde as primeiras impressões registradas sobre a sua obra, por Cônego Januário da Cunha Barbosa(1831), no *Parnaso brasileiro*, pouco se acrescentou sobre a poeta na história da literatura, sobretudo nas histórias da

³³⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins. 1975. p.349.

literatura sulina, cujo olhar sobre sua produção deixou a incômoda sensação de incompletude. Via de regra, a vida de infortúnios, iniciados aos 20 meses de idade e uma obra que corresponde à experiência de mulher deficiente visual, órfã e desprotegida, é o conteúdo veiculado pelos estudos sobre a autora que constam nas obras consultadas, além da reiterada análise de alguns poucos poemas (sempre os mesmos) que se tornaram clássicos pela recorrência com que aparecem nas antologias, biografias e algumas histórias da literatura. Por essa razão, o reconhecimento de Delfina, como parte integrante do sistema literário, dá vazão a entendimentos dúbios, no sentido de que as referências às circunstâncias da vida da autora muitas vezes são mais expressivas do que sua obra. A forma como os elogios à sua produção são expostos é sempre acompanhada ou introduzida pelos pesares da sua existência e o correspondente estilo queixoso e egocêntrico.

Apesar de ter vivido e produzido no início do século, quando as histórias da literatura eram projetadas em resumos ou antologias, Delfina Benigna da Cunha recebeu a importância que lhe foi devida dentro de um contexto ainda incipiente em termos literários. Certamente a ajuda recebida do Imperador e da própria sociedade brasileira foi muito importante para a sua sobrevivência, mas sua insistência e perseverança são o sinal mais importante na construção de sua dignidade, por fazer florescer os frutos de seu trabalho, oferecendo-os aos seus mecenas e aos leitores. Muito comum no século XIX, pela necessidade de se criar no Brasil uma produção brasileira, deixa de ser estranha a forma como ela foi bem sucedida e, nesse tempo, produziu duas obras, alcançando, mesmo que em um círculo restrito, um certo prestígio e sendo relacionada aos novos nomes da poesia brasileira que se difundiram no nascente império, nas ciências, nas artes e nas letras.

Delfina transformou-se em figura carismática, angariando simpatia pela sua capacidade de improvisar e por ter transformado sua poesia em veículo de comunicação com a sociedade, desde os doze anos de idade. A importância da poeta Delfina como parte do grupo literário da época é reafirmada por nomes importantes da historiografia literária, instrumento impar na concessão de valores literários ao escritor e, conseqüentemente, na canonização de nomes no sistema literário. Tanto o nome da poeta como de sua obra conviveram no imaginário dos leitores da época e isso seria o bastante para denunciar o privilégio alcançado pela autora no cenário fundacional da literatura e da sua história. Delfina faz parte do

cânone literário do século XIX e seu mérito entre os responsáveis por essa canonização é atribuído muito menos à qualidade estética, e muito mais a fatores históricos e circunstanciais .

Mesmo assim, não se pode ignorar que a obra da poeta sintoniza-se com a literatura de escritores de seu tempo, caracterizando-se como poeta de traços românticos bem delineados pela forma e pelos temas. Isso possibilitou-lhe acolhida e permanência no tempo. Ainda que se encontrem espaços de relativo silêncio sobre ela, pela distância entre um documento e outro da geração de estudiosos que trabalharam para a instituição de uma tradição literária brasileira, o fato é o de que seu nome e sua obra resistiram ao tempo transformando-se em referência feminina na literatura brasileira, principalmente aqui, no Rio Grande do Sul, onde se tem promovido o resgate de produções dos escritores do século XIX, considerados menores que, como a sua, contribuíram para a formação da literatura local e nacional.

Quando examinada a trajetória da poeta na historiografia literária, entende-se que as justificativas para a inclusão da produção de Delfina no cânone é primeiramente pela necessidade dessa formação. Como a obra da poeta é relativamente extensa e caiu no gosto e na simpatia dos leitores, publicar alguns de seus versos, principalmente para a historiografia ou para a crítica do século XIX, é fazer justiça, trazendo-os à luz pública, em honra das senhoras brasileiras, dos literatos e dos leitores, como proferiu Cônego Januário, no *Parnaso*. Servindo aos historiadores e críticos posteriores como fonte histórica e documental, a partir da qual a maioria das histórias da literatura e bibliografias basearam-se para erigir e dar continuidade ao cânone por elas sugerido, o *Parnaso* é citado pelos autores e historiadores que dele se servem pela importância de sua antologia que revelou o conjunto dos primeiros passos da literatura brasileira.

Não fosse isso, talvez a obra da poeta tivesse permanecido completamente esquecida ou até mesmo irreconhecida. O que se percebe, porém, é que a história da literatura brasileira, regida, principalmente, pelo valor estético das produções literárias, atribuiu-lhe quase nenhum valor. De alguma forma, mesmo que pertença ao momento fundacional da literatura brasileira, Delfina se distancia do plano nacional e

isso tem explicação na sua falta de visão para a cor local, requisito principal na literatura de fundação.

A julgar pela necessidade e importância deste aspecto para o projeto nacional de emancipação literária, a obra da poeta Delfina recebe um tratamento indiferente da história da literatura brasileira que, desde Silvio Romero teve pouca e nenhuma relevância nas subsequentes, por sua poesia não preencher o critério de valor necessário para essa inclusão, o nacionalismo. Nada na escritora parece ter sido reconhecido como diferenciador e garantia de possuir uma identidade nacional própria. A orientação dada às análises literárias ignoram o estudo formal dos textos, considerando-os quase que exclusivamente em seus aspectos temáticos, na sua descrição e nas suas características, relacionadas às condições sociais próprias do país. Além disso, o enfoque é dado ainda ao conteúdo e aos efeitos sobre o leitor da época, deslocando-se da obra para os elementos externos que a condicionam e para a sua função social.

Mesmo que a explicação seja fundada na questão nacionalista, entende-se o silêncio da historiografia literária, no caso específico de Delfina, como uma desconsideração aos próprios textos fundamentais para a sua escrita, desde o *Parnaso* de Cônego Januário, fonte fidedigna a que se deu às costas e à própria produção da autora, uma comprovação de sua veracidade. É mais complexo, porém, o raciocínio que leva a refazer a trajetória de volta às origens, para se traçar o caminho percorrido pela poeta e encontrá-la em sua ascensão, esquecimento e “re-conhecimento”. O século XIX não lhe negou a existência, nem importância pelo êxito que obteve no seu tempo. Apesar de esquecida, sua ausência, juntamente com muitos outros escritores e escritoras de sua época, sustenta anonimamente a história da literatura. Esse anonimato reforça a ideia de que os esforços da escritora para a conquista de um espaço que lhe permitisse ingressar, juntamente com os homens, nas esferas a ela proibidas por ser mulher, foram, em certa medida, improdutivos.

A própria voz feminina, ainda no século XIX, denuncia a exclusão. Beatriz Brandão, poeta contemporânea à Delfina, escreve no prefácio de seu livro *Cantos da mocidade*:

Oferecendo-vos minhas insignificantes produções, tenho direitos à vossa indulgência. Vós a deveis a uma patricia que, privada de instrução, e guiada pela força de sua inclinação, venceu mil tropeços, e dificuldades, mais fáceis de conceber-se do que de explicar-se, para brindar-vos com a exposição dos sentimentos mais íntimos de sua alma. Eu teria, contudo, aproveitado mais alguma coisa de meus estudos solitários, se trabalhos e perseguições inauditos não tivessem perturbado os melhores anos da minha existência; não posso, portanto, apresentar-vos uma oferenda mais digna das vossas luzes e das do século; aceitai esta.³³⁵

A desvalorização do protagonismo intelectual feminino levou as mulheres a denunciar os impedimentos na publicação e reconhecimento de suas obras. Francisca Senhorita da Motta Diniz, educadora, romancista, e precursora do movimento feminista brasileiro, no século XIX, aproveitando-se da tipografia de seu marido, editor do jornal *O Monarquista*(1873), em texto intitulado O sexo feminino, diz o seguinte:

O século XIX, século das luzes, não se findará sem que os homens se convençam de que mais da metade dos males que os oprimem é devido ao descuido que eles têm tido da educação das mulheres, e ao falso suposto de pensarem que a mulher não passa de um traste em casa.³³⁶

É sabido que a constituição de uma identidade literária nacional tem sido o assunto central de discussões que se arrastam por quase dois séculos. As escolhas realizadas no momento em que se iniciou uma sistematização e a obtenção de uma certa cor-local na literatura brasileira foram exclusivamente masculinas, excluindo as mulheres desse processo. É sobretudo no século XX que algumas delas desaparecem das histórias da literatura, apesar de grande parte ainda figurar em antologias literárias.

Atribui-se aos dicionários e antologias de escritores, entre eles os específicos do gênero feminino, a sobrevivência das mulheres escritoras em pequenos, mas

³³⁵ BRANDÃO, Beatriz, 1856, citado por PEREIRA, 2011.

Beatriz Brandão, poeta conhecida por Delfina, provavelmente na sua estada no Rio de Janeiro, dedica-lhe *Carta de Leandro a Hero*, extraída de uma tradução francesa, In: BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas como já impressas*. Rio de Janeiro: Tip.Nacional, 1832, v.2. CAD, 7º, p.7-28.

³³⁶ NUNES, Aparecida Maria, 2008, citada por PEREIRA, 2011.

significativos espaços, dos quais é possível resgatá-las e re-animá-las. É com a chegada da historiografia da literatura sul-rio-grandense, em meados do século XX, que as apreciações sobre Delfina ganham relevância e realçam alguns valores fundamentais de sua poesia. Contudo, atribui-se, ainda, à falta de conhecimento da escritora, perdido entre os vastos espaços de silêncio que se fizeram ao longo da história sobre ela, a pouca importância dada a sua obra pelas histórias da literatura que, também no Rio Grande do Sul repetem as primeiras revelações que dela se fizeram no século XIX. Esse pouco conhecimento estende-se à falta de compreensão de sua obra, já que até mesmo os poemas que circulam nesses estudos são praticamente os mesmos.

A intervenção sofrida por esse tempo, o da tímida, mas corajosa iniciação, a partir das escolhas dos intervenientes (dos historiadores) tira das prateleiras de leitura os que considera inaptos ao ofício literário. É preciso pensar, porém, que uma história não se faz somente de presenças. Nesse sentido, recuperar a obra de Delfina sem nenhuma intenção classificatória foi a maneira que se encontrou para entendê-la em sua singularidade. Livre de apreciações estéticas e de comparações desvantajosas com clássicos da literatura europeia, ou até mesmo de autores brasileiros experientes e estudiosos da literatura, exemplos de perfeição e de poeticidade, distantes não somente da realidade particular da poeta como da própria nação brasileira, Delfina revela-se em sua própria poética.

Os destaques dados pela historiografia e pela crítica à obra de Delfina são a composição “Vinte vezes a lua prateada” que ilustra as observações sobre a circunstancialidade de seus escritos e, ao também célebre poema, dirigido ao General Bento Gonçalves, como exemplo de seu engajamento com a ideologia monarquista. As impressões da crítica recaem sobre os aspectos recorrentes de sua obra, destacando um sofrimento, uma amargura, uma depressão profundamente contagiante, a ponto de ser reconhecida por isso, e sendo aclamada pela historiografia de lamuriosa e queixosa de sua própria condição, o que não deixa de ser lícito, de certa forma. Fosse apenas isso, Delfina poderia ter sido associada ao Romantismo apenas, sem exigir dela o nacionalismo preterido pelas histórias, uma vez que desenvolve uma temática voltada para o sofrimento humano, para o mistério da paradoxal existência, com suas alegrias e dores, com suas ilusões e desilusões, com seus desejos e decepções e, especialmente, com a necessidade e a ânsia de

sobrevivência e dignidade, através da qual o ser humano revela toda a sua humanidade.

A poesia de Delfina é essencialmente lírica e abarca uma temática recorrente, como na maioria das obras classificadas como românticas, justamente por revelar o teor essencial da existência de forma subjetiva. É uma poesia de expressão dos sentimentos, em que a poeta “torna-se para si mesmo uma obra de arte”.³³⁷ O tom confessional e confidencial de suas poesias torna-se um aspecto que chama a atenção. Talvez a intenção seja mais pura e mais humana, porém, não menos literária. Delfina não queria ou não podia, até mesmo pela sua pouca instrução, igualar-se aos expoentes da literatura, que recorriam à Europa para aprimoramento, quanto menos, deveria conhecê-los com profundidade. Sua obra, portanto, desenvolve uma poética própria, a de um mundo visto com os olhos do coração, olhos de uma cega que sente pela janela sentimental da alma.

A mundo exterior à poeta ou o mundo descrito por ela à luz do real e das circunstancialidades revela uma consciência subjetiva, ao contrário do que possa parecer uma descrição de sua vivência como cega e dependente. Essa consciência está, de fato, mergulhada na exterioridade, podendo-se confundir com a realidade objetiva. Essa impressão de objetividade advém do fato de estarem, poeta e obra, inseridas em um contexto que é real e apresentarem determinadas características, mas a poeta não as exprime como as concebe, conferindo a elas uma vida independente. A análise da obra de Delfina esclarece que em sua poesia “se afirma não a interioridade do poeta recluso em si mesmo, mas a sua direção para os objetos e situações exteriores”³³⁸.

A obra de Delfina, ao contrário das avaliações que dela se tem feito durante o século XX, não revela apenas e objetivamente os seus recalques diante de sua existência conturbada e sofrida pelos ditames da própria natureza, mesmo que seja esse o grande mote que a impulsiona em busca da satisfação da necessidade de compreender o que sente diante dessa realidade. A linguagem de seus poemas torna-se a justa medida de suas emoções, de seus sentimentos, de seus dramas e

³³⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.510-555.

³³⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.546.

paixões, desvelando o lirismo contido em sua produção poética, definindo a literariedade dos poemas a partir da singularidade, do estilo dos textos, aproximando-se da ideia de Riffaterre de que cada texto é único em seu gênero, por isso o estilo em Delfina são os seus próprios poemas.

No conjunto, a obra de Delfina revela uma poesia essencialmente lírica que, nos termos de Hegel³³⁹, restringe-se à individualidade do homem, às situações e objetos particulares, à maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias, admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesmo no âmago deste conteúdo. Vê-se esse caráter reforçado em Delfina pela singularidade, pelo estilo de seus poemas, advindo desse aspecto de sua obra a unicidade que se busca delinear a partir da análise de seus poemas. A base nas reflexões de Riffaterre sobre a comunicação literária encaminharam uma leitura que teve como foco o texto e o seu sistema descritivo, concebendo ao leitor o papel de decodificador e a responsabilidade pela revelação da unicidade da obra, procedimento que se demonstrou eficaz no desvelamento do estilo delfiniano. No estudo do estilo buscou-se, como leitor, entender o jogo poético de Delfina em sua natureza sígnica. A atualização dos valores expressivos de sua obra a partir do contexto de cada texto destituiu qualquer referência ao autor, ao contrário das avaliações críticas dirigidas à poeta e à sua obra pela crítica tradicional e pelas histórias da literatura.

Conclui-se, assim, que não há em sua obra apenas um jogo de significantes, mas um jogo de significados que se revelam a partir das relações entre os fonemas e as palavras, que compõe diferentes sistemas descritivos a partir dos quais se revelam sentidos acumulativos que convergem para a significância dos poemas.

A poesia da poeta cega pode ser reconhecida ainda por outro fator que também resulta em lirismo, a variedade do conteúdo poético. Sua poesia representa o caráter particular e individual que preceitua Hegel, ligado a todos os assuntos da vida social, adaptados às formas da imaginação e da intuição, penetrados no domínio dos sentimentos verdadeiros. Consideram-se como legítimas, a despeito dos conceitos pré-existentes sobre sua poesia, não somente as verdades clássicas e genéricas sobre a vida, mas todos os objetos do mundo moral e da natureza. Não são os acontecimentos reais em si ou a vida, na sua matéria variada que conferem o

³³⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 513.

lirismo à poesia de Delfina, mas a forma como o discurso trata esse tema, poeticamente, através da harmonia das palavras.

A lírica de Delfina obedece aos preceitos da poética de Hegel nos sentidos articulados por ele. Primeiramente, sua temática é lírica porque não a concebe racionalmente, no sentido de não descrevê-la com a precisão dos objetos sensível; segundo, porque é articulada no domínio da imaginação, livre das particularidades e dos acidentes que destroem a unidade e o caráter da relativa dependência entre as partes que pertencem à realidade finita. Outra condição exigida para a poeticidade da obra, segundo Hegel, é a de que ela satisfaça as condições de todas as criações artísticas, com um fim em si mesma. Em outras palavras, mesmo que possa existir uma ligação do tema com a realidade, este eleva-se, perde a vulgaridade, no todo orgânico da obra imaginativa. Delfina extrai, certamente, todos os seus poemas da realidade, principalmente aquela que palpita em seu ser pelas condições de sua existência, mas a conduz à esfera dos sentimentos, transformando-a em objeto de experiência interna, expressando-a sob o revestimento verbal próprio. A organização dos elementos sonoros, rítmicos e imagéticos, propriedades da poesia lírica, é também responsável pela concretização do lirismo na poesia de Delfina.

Sendo assim, no que tange às características particulares da poesia lírica, de acordo com a *Poética* de Hegel, o poeta lírico, a obra lírica como produto da sua imaginação e as espécies de representação lírica, a obra de Delfina é exemplar. Como poeta, revela-se centro e verdadeiro fundo da poesia lírica. Sem excluir as circunstâncias externas, liberta-se do tema propriamente dito e representa a si mesma por uma necessidade interior que a leva a expressar poeticamente o que se desenrola em sua alma e em seu pensamento. O conjunto de sua obra consiste na representação das impressões oriundas de sua existência. Da atitude da poeta resulta um poema lírico que se expressa por si só, na sua unidade de sua construção, interna e externa, dada a multiplicidade de temas e formas que constituem a obra de Delfina. Não faltou a ela substância pessoal, representada por pensamentos, sentimentos e impressões, situações de alma com as quais se identifica e nelas se encerra.

Não deixa, a poeta, contudo, de desenvolver aspectos essenciais e artísticos da poesia. Grande parte de sua obra é composta por sonetos e outras espécies

clássicas, com esquema de rimas e métrica apropriados para os gêneros. Quanto à forma, a poesia de Delfina revela-se igualmente lírica, já que comporta uma grande variedade de metros e de estruturas internas que acompanham o movimento interior de seu pensamento revelado através da melodia e da harmonia das palavras. Esse aspecto relativo à obra da poeta cega do século XIX demonstram a intenção literária³⁴⁰ contida em suas escrituras, revelando um estilo pela sua escrita individual. É também a posição do pensamento da poeta frente ao tema que determina as formas poéticas. A obra de Delfina, composta por décimas, oitavas, quadras, sonetos, elegias, líras e epístolas, espécies de canções que dominam a infinita diversidade de sentimentos e pensamentos líricos, cujo caráter principal é a reflexão e o pensamento, mostra-se eficaz ao desdobramento temático de sua produção.

Muitos são os temas desenvolvidos por Delfina em sua obra. Cantando o amor sublime ou o acontecimento vulgar e sem importância aparente, o eu lírico da poeta percorre um universo íntimo, oferecendo ao leitor a sua experiência de vida a sua forma de ver e conceber o mundo com suas contradições e desconcerto. Uma viagem, uma chegada, uma partida, um aniversário, as bodas de alguém, um dia cívico, um nascimento, uma perda, enfim, são os motivos recorrentes de sua poesia. O tratamento dado a esses temas, no entanto, passa por uma análise interior, pela subjetivação de suas próprias experiências, alcançando uma dimensão universal do ser humano.

O amor platônico, a saudade, o destino, a mudança, o desconcerto do mundo, o elogio aos heróis, as virtudes morais, sociais e filosóficas, a sensualidade, e, principalmente, a experiência da vida, conformam o conjunto poético delfiniano. Porém, o amor, abordado em sua multiplicidade, é o principal tema da lírica de Delfina. Os diferentes significados do amor emergem de sua obra ora com profundidade, ora com leveza, ora com sofrimento e dor, ora com alegria, ora com resignação, desenvolvendo a temática na sua dupla significação, o amor como sustentação emocional e o amor como união conjugal ou fraterna, mostrando os múltiplos matizes da vida em suas relações sociais.

³⁴⁰ Para Riffaterre, na expressão “intenção literária” *intenção* vai além do que o autor “quis dizer” e literária não opõe literatura e sublitteratura, e menos ainda boa literatura e má literatura. Deve-se entender por esta fórmula que certos caracteres do texto indicam que é preciso considerá-lo como uma obra de arte, e não apenas como uma sequência verbal. Esses caracteres são relativos à estrutura, às formas métrica e tipográfica, às marcas de gênero, etc.

Através dos poemas de temática amorosa, que avultam na unidade de sua obra, seria possível preencher os vazios que pairam sobre a sua biografia, em relação à sua personalidade, às suas vivências e às suas influências. Um exemplo disso é a sua relação amorosa, símbolo de um amor impossível que se realiza no sofrimento e na dedicação em que o eu lírico se vê encerrado. O amado surge nomeadamente como Belmiro ou Elmano, em um número bastante significativo de seus poemas: “ Ah! Sofre, adorado Elmano/ meu puro e constante amor”; “Elmano, tu reanimas/ o meu estro quase extinto”; “Belmiro, cruel Belmiro,/ suportando teu rigor,/meu peito estala de dor,”; “Belmiro, sê tu constante/ que eu serei sempre fiel,/ a minha sorte cruel/não muda meu peito amante.”; “Quem como tu, Elmano, agradar pode/ ao terno sentir meu tão delicado,”; “ludibrio sou de Elmano,e não espiro!/ por que, oh! Parca, o golpe teu demoras?”

No tratamento dado ao amor percebe-se uma concepção platônica, não somente pelo caráter de amor impossível que se revela no conjunto de textos dedicados a Elmano, mas pelo caráter de vazio, de falta, ou seja, Delfina busca no ser amado a “ideia”, a verdade essencial, que não possui. Ela, a poeta, só se tornará plena se esse amor for recíproco. No caso do amor que nutre por Elmano, a falta não é nutrida pela ausência de diálogo entre os sentimentos. Em nenhum momento fica claro que ambos viveram uma relação, mas há uma necessidade de completude que supera a impossibilidade. A ausência ou a distância são encaradas como uma forma de apurar o amor:

Mesmo de ti separada
Fé pura te hei de guardar,
E sempre te hei de adorar,
Ainda não sendo amada:
Se eu não for afortunada,
Não hei de inconstante ser,
De mim não tens que temer,
A ser firme estou disposta,
Não por destino, por gosto,
Hei de amar-te até morrer.

Em contraposição ao conceito de amor está o conceito de paixão, como um sentimento profano, do mundo dos desejos que foge à pureza e à castidade do amor ideal, em cuja experiência se abandona a busca da realidade essencial. Instala-se, desse modo, o conflito com a vivência sensual desse mesmo amor:

Se eu não posso ser senhor,
 De domar minha paixão,
 Por essa mesma razão
 Desculpem um tal amor:
 Sou ao tempo sup'rior,
 Quer longe, quer perto habite,
 Por mais que a razão me grite,
 Que amar não é meu dever,
 Eu não a posso atender,
 Pois que amo sem limite.

As relações sociais da poeta emergem igualmente de sua obra por uma necessidade que, primeiramente parece ser material, da ordem de sua sobrevivência. No entanto, os afetos que Delfina constrói durante a sua vida são laços de que se torna dependente para suprir a sua “falta”, a sua busca essencial que se completa a partir de. É na sociedade que o indivíduo troca informações, onde busca a saciedade para as suas necessidades materiais e afetivas, de tal modo que se torna dependente delas. A troca mútua, a que se pode chamar fraternidade, é uma forma de expressão do amor, absolutamente positiva, por ser uma rede aberta em que cabem todos, sem preconceitos ou rejeições. Inclui-se nesse aspecto o amor pelos parentes, elevados à divindade pela sensibilidade poética:

Brilha, prospera, oh, filha muito amada,
 Que do alto céu roubaste um dom divino
 Para ser sumamente afortunada.

Dentro desse aspecto amoroso, encontra-se a amizade, louvada como algo supremo e sagrado “As santas aras da amizade beijo/jurando cumprir sempre o teu desejo”. Elevada a um plano superior, a amizade confunde-se com amor, justamente por ter nele a sua origem. É um sentimento que envolve cumplicidade e respeito, uma necessidade natural do ser humano. No caso da poeta, a forma como descreve o sentimento, pintado com as tintas do exagero, faz da idealização uma forma de demonstrar os sentimentos, sugerindo sua pureza, a perfeição só encontrada na essência das coisas, sem máculas ou exigências, uma forma de amor espontâneo que preenche a vida e torna o ser humano grato:

Armia, Excelsa heroína,
 Aceita o puro louvor
 De quem conhece o valor
 Dessa tua alma divina;

A idealização como forma de demonstração do sentimento comporta outros aspectos da vida de Delfina. A necessidade de sobrevivência exige-lhe humildade e diante de seus mecenas, porém ao contrário do que possa parecer submissão ou rebaixamento de si mesma como ser humano, os poemas dirigidos à sociedade beneficente, ao Imperador e à Imperatriz refletem o amor que a poeta tem pelos seus benfeitores. A construção de imagens divinas e supremas, contrastam com a figura que desenha de si, afetada pelo que chama de “desgraça”, ou todas as tribulações que enfrentou em sua vida, dentre as quais destacam-se a cegueira e a orfandade. O sentido de seus discursos de gratidão, ao contrário do que possa parecer, eliminam o ressentimento que tem da vida e a fazem esquecer a “crueldade” que a vida fez consigo. O sentimento de gratidão é oriundo do amor que a poeta cultiva em sua alma que lhe permite estabelecer laços de harmonia com a vida. À dedicatória à Imperatriz exemplifica, a uma só vez, a aliança da poeta com as pessoas que lhe são fieis e a acolhem:

Eis os frutos, Senhora, de minha alma,
 Dos pensamentos meus de cada instante:
 Versos do coração que simbolizam
 Gratidão e amor ao grande homem,
 Que nos dois mundos c'roas depusera
 Sobre a fronte dos Filhos seus queridos,
 Que n'um e n'outro mundo fulgurara
 Como estrela brilhante e se sumira.
 E se sumira, sim, não de meu peito.
 Ele, Senhora, as preces me acolhera
 Nos meus amargos dias de desgraça,
 A meu pesar e dores se mostrando
 Um homem Deus que ampara o desgraçado.

Apesar de estarem envoltas em um tom de depreciação, que revelam um sujeito “desgraçado” pelas vicissitudes da vida, as palavras perdem esse valor e ascendem para a pureza dos sentimentos que capacitam o ser humano à humildade, uma ação tão virtuosa quanto a que lhe estende a mão. A ação poética compara-se no poema ao “homem Deus que ampara o desgraçado”. A alma inspira-lhe a palavra e nesse caso não é possível entender o seu lamento como uma depreciação, mas como uma declaração de amor puro e verdadeiro, capaz de despertar a compaixão, que também tem origem no amor, no coração do outro, é somente a partir dessa relação que há a possibilidade da vida:

Bem de perto sabeis, grande Princesa,
 Que verte o lábio meu pura verdade,
 Quando assim as virtudes lhe enumero.,
 Hoje a vós endereço estes meus Cantos,
 Tristes cantos d'um peito angustiado,
 Que pressente o roçar da sepultura.
 Inda amparo, Senhora, vos suplico,
 Mórbida vate, errante, sem auxílio.
 Se do sepulcro a cor encontro em tudo
 Crede, crede, que em vós diviso a estrela
 Que abrilhanta minha alma, e nela entorna
 Mil torrentes de luz; sim a esperança
 É luz na vida, e no morrer conforto.

O amor da poesia delfiniana não tem origem na materialidade das relações, mas na necessidade inerente à condição humana da busca do essencial. Nesse sentido, o movimento temático de sua obra pode ser associado ao ideal de amor que não se fundamenta num interesse, mas na virtude. Ambas as expressões significam um amor centrado na beleza do caráter e na inteligência de uma pessoa, em detrimento dos atributos físicos. Referem-se ao laço especial de afeto. Como raiz das virtudes, esse sentimento passou a ser entendido como um amor à distância, que não se aproxima, não toca, não envolve. Reveste-se de fantasias e de idealização. Nesse sentido, o objeto do amor é o ser perfeito, detentor de todas as boas qualidades e sem máculas. Assim, quando as imagens poéticas parecem beirar ao drama existencial pela conjugação dos esforços do eu lírico em rebaixar-se diante do outro, tem-se um eu revelado na sua essencialidade, honesto, virtuoso e puro. A idealização é a estratégia poética para dar conta da perfeição e da verdade de seus sentimentos e de suas emoções, por extensão, declara a poeta romântica de um sentimentalismo exacerbado, que dá vazão a um Eu contaminado de si mesmo.

Confirma-se assim a tese de que o amor é o fio condutor da obra de Delfina, delineado a partir da imagem de beleza de mundo ideal e de pessoas ideais que, animadas por sua lírica, são as imagens da eterna beleza, inerentes ao amor, capaz de despertar no homem a pureza dos sentimentos. Isso é o que lhe permite apreender ou pelo menos se aproximar da beleza divina que pode se manifestar de diversas maneiras, seja nas aparências visíveis ou nas ideias inteligíveis como o bem, a justiça, a temperança, a amizade, a fraternidade, a caridade, a gratidão, entre

outros. No Romantismo, o sinônimo do amor inatingível, do qual o amante teria a satisfação no espírito - o sentimento de amor, por si, já se basta.

7 REFERÊNCIAS

ADET, Emílio; SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico poético; poesias brasileiras antigas, modernas, raras e inéditas*. Rio de Janeiro: Tipografia de Berthe e Haring, 1844.

ARMITAGE, John. *The history of Brazil, from the period of the arrival of the Braganza family in 1808, to the abdication of Don Pedro The first in 1831*. Londres: Smith, Elder and Co., Cornhil, 1836.

AZEVEDO, MANOEL Duarte Moreira de. *Mozaico(sic) brasileiro ou coleção de ditos, respostas, pensamentos, epigramas, poesias, anedotas, curiosidades e fatos históricos brasileiros célebres*. Paris: Tip.de Simão Racone Cia., 1869.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante Brasileiro, 2009.

BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, quanto já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1831. v.2. Caderno I.

BARRENTO, João. O regresso de Clio? Situação e aporias da história literária. In: _____ (Org.). *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERNARDI, Francisco. *As bases da literatura rio-grandense*. Porto Alegre: AGE, 1997.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional. 1970. 7v.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BUENO, Alexei L. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis, MOREIRA, Maria Eunice, ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século. 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 1981. v.1.

CANDIDO, Antonio,; CASTELO, Aderaldo José. *Presença da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: DIFEL., 1982.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: manifestações literárias da era colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1962.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1783-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956.

_____. *Mulheres, o assunto*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 mar. 1973. Caderno de Sábado, p.3.

CESAR, Guilhermino. *Carta de Joaquim Caetano da Silva a Ferdinand Denis*. In: _____. *A história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968.

CHARTIER, Roberto. *A história hoje: dúvidas, desafios e propostas*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, v.7, n. 13, 1994.

CHARTIER, Roger. *A “nova” história cultural existe?* In: LOPES, Antonio H.; VELLOSO, Monica. Pimenta; PESAVENTO, Sandra J.(orgs). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.29-43.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo:Escrituras, 2002.

COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de literatura*.Porto: Figueirinhas,1973.

COSTA, Maria Moraes; OLIVEIRA, Silvana. *Concepções, estrutura e fundamentos do texto literário*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.

COSSON, Rildo. *Notas à margem de uma fronteira móvel*. *Revista Continente Sul/Sur*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, n. 7,1998.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.

CUNHA, Delfina Benigna da. *Coleção de várias poesias oferecidas à Augusta Imperatriz viúva*. Tipografia Universal de Laemmert, 1846.

_____. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Porto Alegre: Tipografia Fonseca & Companhia, 1834.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino (org). *Historiadores e críticos do romantismo*. 1 – *A contribuição europeia: crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978.

FERREIRA, Francisco Xavier.*Relação dos festejos que fizeram os portugueses residentes na vila do Rio Grande do sul, em demonstração de seu jubilo pelo restabelecimento da paz, na sua pátria*. Rio Grande: Tipografia de F. X. F., 1834.

FISCHER, Luis Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FLORES,Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

FOWLER, Alastair. *Gênero y cânon literário*. In: GARRIDO, M.E. Teoria de los gêneros literários. Madrid: Arco/Lisboa, 1998.

GARRETT, Almeida. *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. In: _____. *Parnaso lusitano*. Paris: J P. Aillaud, 1826.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

GREENBLATT, S. J. *O novo historicismo: ressonância e encantamento*. *Estudos Históricos*, v.4, n.8. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2000. p.244-261.

HARRIS, Wendell V. *La canonicidad*. In: SULL, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. p. 37-60.

HEGEL, G. W. F. *A poesia lírica*. In: *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.510-555.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, v.II, 1977. v.II.

MACHADO, Antonio Carlos. *Coletânea de poetas sul-rio-grandenses*. Rio de Janeiro: Minerva, 1952.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS; DAC/SEC/Instituto Estadual do Livro, 1978.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Saraiva, 1969. v.II.

MOREIRA, Maria Eunice e ZILBERMAN, Regina. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

_____. *Na rede do tempo: história da literatura e fontes primárias – a contribuição de Joaquim Norberto*. In: ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco: Fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte UFMG, 2004.p.119-198.

MUZART, Zahidé Lupinacci.(org). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis:Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará:Copesul:Telos, 2007.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Reflexões sobre uma falsa dicotomia: moderno/pós-moderno*.Florianópolis: Travessia, 31, 1996, pp.39-64.

_____. *A teoria na prática é outra?* In: OLINTO, Heidrun krieger (org).*Ciência da literatura empírica:uma alternativa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.p.13-34.

_____. *Interesses e paixões: histórias de literatura*”. In: OLINTO, Heidrun krieger, (org.). *Histórias de Literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 15-46.

OLIVEIRA, Américo Lopes de; VIANA, Mario Gonçalves. *Dicionário mundial de mulheres notáveis*. Porto: Lello & irmãos,1967.

OLIVEIRA, Andradina América Andrade de. *A mulher rio-grandense: escritoras mortas*. Porto Alegre:Americana, 1907.

PAES, José Paulo, MOISES, Massaud. *Pequeno dicionário da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PARANHOS, José Maria da Silva. *Efemérides brasileiras*. Rio de Janeiro: Tip.do Jornal do Brasil, 1918.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira- prosa de ficção- de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

PERKINS, David. *História da literatura e narração*. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

PERUS, Françoise. *Algunas consideraciones en torno a la historiografía literaria. Primer Congreso Internacional de Literatura*. Medio Siglo de Literatura Latino-Americana. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.p.231-238.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2 ed.2004.

PÓVOAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*. 2005. 323f,v.1. Tese(Doutorado em teoria da Literatura)- Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2005.

PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: C.E.C, 1967.

REIS, José Carlos, *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

REIS, F. Sotero dos. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. Maranhão: Typ. de B. de Mattos, 1866.

REVISTA MENSAL DA SOCIEDADE PARTENON LITERÁRIO. Porto Alegre, mar.1869 – set. 1879.

RODRIGUES João da Fonseca Jordão. *Florilégio da Infância*. Rio de Janeiro: Tip. de Quirino, 1874.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. Tomo III.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1960.

SABINO, Ignez. *Mulheres ilustres do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

SAMPAIO, Maria Clemência da Silveira. *Uma voz ao sul: os versos de Maria Clemência da Silveira Sampaio*. Organização de Maria Eunice Moreira. Florianópolis: Mulheres, 2003.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Introdução*. In CUNHA, Delfina Benigna da. *Poesias oferecidas às senhoras rio-grandenses*. Organização de Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: IEL, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Introdução da reedição de Poesias (1834)*, de Delfina Benigna da Cunha . In BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Poesias*. 3a. ed. Porto Alegre, 2001, v. 1. p. 9-25.

_____. *Pensar (d)as margens: estará o cânone em estado de sítio? In: V congresso da ABRALIC, 1997, Rio de Janeiro. Cânones e contextos: Anais do V Cpngresso da ABRALIC. Rio de Janeiro: ABRALIC. 1996.v.1.p.287-292.*

SCHMIDT, Siegfried J. *Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista*. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.p.101-132.

SCHITZ, Viviane Salatti. *Presença de mulher: a produção feminina na Revista da Sociedade Partenon Literário*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, Metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHUMACHER, S. e BRAZIL, E.V. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SILVA. Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Gonzaga e outros poetas*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1970.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. In *Modulações poéticas*. Rio de Janeiro: Tip.Francesa, 1841.

_____. *Brasileiras célebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1924.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.

SPALDING, Walter. *À luz da história*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1933.

_____. *Construtores do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 1969, vol.I.

SOARES, Pedro Maia. *Feminismo no Rio Grande do Sul: primeiros apontamentos (1835-1945)*. In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia (Org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 7.ed. São Paulo: DIFEL, 1964.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *A idéia de história da literatura: constituição e crises*. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.141-156.

TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro: Leites Ribeiro & Maurílio, 1921.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1982.

VILLAS-BÔAS, Pedro. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: EST; DIGITAL, 1991.

_____. *Notas de bibliografia sul-rio-grandense*: autores. Porto Alegre: A Nação; IEL, 1974.

VIZZIOLI, Paulo. *O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo*. In: GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 137- 156.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América/Biblioteca Universitária, 1971.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário*: história da literatura brasileira. São Paulo: Companhia editora Nacional, 1955.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Fontes primárias e pesquisa em letras*. In: ZILBERMAN, Regina *et al.* *As pedras e o arco*: Fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte UFMG, 2004.p. 17-118.

_____. *Periódicos literários e fontes primárias*. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM PERIÓDICOS LITERÁRIOS BRASILEIROS, 1º, 2002, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PUCRS, 2003. CD-ROM.

_____. *As escritoras e a história da literatura*. In: ANTOLOGIA em prosa e verso VII. Santa Maria: Pallotti; Associação Santa-Mariense de Letras, 2001. p. 164-181.

_____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

_____. *Mulheres sul-rio-grandenses*: a voz por trás do gauchesco. Travessia, Florianópolis, n.23, p.37-53, 2º sem. 1991.

_____. *Literatura gaúcha*: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco*: Fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

CURRICULUM VITAE



Suzete Maria Santin

Possui doutorado em LETRAS (Teoria da literatura) pelo Programa de Pós Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2011). Atualmente é professora efetiva do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, da Fundação de Ensino Superior da Região Centro Sul e do Centro de Ensino Médio Pastor Dohms. Tem experiência na área de Letras nas disciplinas de Língua Portuguesa, Produção textual e Literaturas de língua portuguesa.

(Texto informado pelo autor)

Última atualização em 17/01/2012

Endereço para acessar este CV:
<http://lattes.cnpq.br/4031512043694880>

Dados Pessoais

Nome Suzete Maria Santin

Filiação Waldemiro Antonio Santin e Nair Santin

Nascimento 18/08/1961 - Gaurama/RS - Brasil

Carteira de Identidade 8014930013 ssp - RS - 17/11/1978


CPF 32580363068

Endereço residencial Rua Amado Peres 887
 Centro - Camaqua
 96180-000, RS - Brasil
 Telefone: 051 36712348

Endereço profissional Fundação de Ensino Superior da região centro-Sul
 Av Cônego Walter hanquet 185
 Viegas - Camaqua
 96180-000, RS - Brasil
 Telefone: 051 36711855

Endereço eletrônico e-mail para contato : suzetesantin@bol.com.br
 e-mail alternativo : suzetesantin@hotmail.com.br

Formação Acadêmica/Titulação

- 2006 - 2011** Doutorado em Programa de Pós Graduação em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS,
Porto Alegre, Brasil
Título: Delfina Benigna da Cunha: Recuperação crítica, obra
poética e fixação do texto, Ano de obtenção: 2011
Orientador: DR.MARIA EUNICE MOREIRA
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior
- 2003 - 2005** Mestrado em Programa de Pós Graduação em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS,
Porto Alegre, Brasil
Título: HISTÓRIA E FICÇÃO: O JOGO DAS RELAÇÕES EM A
CASCA DA SERPENTE, DE JOSÉ J. VEIGA, Ano de obtenção:
2005
Orientador: DR. MARIA EUNICE MOREIRA 
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior
- 1999 - 2000** Especialização.
Fundação de Ensino Superior da Região Centro Sul, FUNDASUL,
Brasil

Atuação profissional

1. Centro de Ensino Médio Pastor Dohms - CEMDOHMS

Vínculo institucional

- 2010 - Atual** Vínculo: CLT , Enquadramento funcional: Professora , Carga
horária: 13, Regime: Parcial

2. Fundação de Ensino Superior da Região Centro Sul - FUNDASUL

Vínculo institucional

2002 - Atual Vínculo: CLT , Enquadramento funcional: Professora , Carga horária: 12, Regime: Parcial

2002 - Atual Vínculo: Professor , Enquadramento funcional: CLT , Carga horária: 12, Regime: Parcial

Atividades

10/2002 - Atual Professora

*Disciplinas Ministradas:
Literaturas de Língua portuguesa
Produção textual*

3. Governo do Estado do Rio Grande do Sul - GOVERNO/RS

Vínculo institucional

1996 - Atual Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Efetivo , Carga horária: 20, Regime: Parcial

Áreas de atuação

1. Letras

Idiomas

Inglês Compreende Razoavelmente , Lê Razoavelmente

Espanhol Compreende Razoavelmente , Lê Razoavelmente

Italiano Compreende Razoavelmente , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Razoavelmente

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

1. ★ SANTIN, S. M.
História ,Mito e Realidade: Uma análise de A Casca da serpente. Algumas Palavras a mais. , v.01, p.17 - 36, 2001.

Apresentação de Trabalho

1. ★ SANTIN, S. M.
ANÁLISE DO FILME A HORA DA ESTRELA, 2008. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
2. ★ SANTIN, S. M.
LEITURAS COMPARTILHADAS: VIDA E ÉPOCA DE MICHAEL K., 2008. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
3. SANTIN, S. M.
LITERATURA PARA ALÉM DA OBRIGAÇÃO; ANÁLISE DE ANTES DO BAILE VERDE, DE LYGIA F. TELES, 2008. (Palestra, Apresentação de Trabalho)
4. ★ SANTIN, S. M.
UMA HISTÓRIA DE MULHERES: POETISAS GAÚCHAS DO SÉCULO XIX, 2007. (Apresentação de Trabalho)
5. ★ SANTIN, S. M.
HISTÓRIA E FICÇÃO:O JOGO DAS RELAÇÕES EM A CASCA DA SERPENTE DE JOSÉ J. VEIGA, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
6. SANTIN, S. M.
A COSMOGONIA DE RAMIRO: ANÁLISE DO CONTO RAMIRO DE MIGUEL TORGA, 2003. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Orientações e Supervisões

Orientações e Supervisões concluídas

Trabalhos de conclusão de curso de graduação

1. Iuri Borges. **A palavra mágica de Murilo Eugênio Rubião no conto Teleco, o coelhinho**. 2010. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL

2. Jucélia Ferreira Passos. **Intertextualidade nas obras O quinze e Vidas secas**. 2010. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
3. Patricia Zuse. **O sabiá, a palmeira eo exílio: vozes da canção que o tempo eternizou: uma leitura intertextual das canções do exílio**. 2010. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
4. Elisangela Bierhals Martins. **SIMBOLOGIA NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**. 2010. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
5. Josiane Lacerda da Silva. **AS PERSONAGENS FEMINNAS NO UNIVERSO SIMONIANO**. 2009. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
6. Ana Cristina Inveniato. **COMPREENDENDO ORTOGRAFIA**. 2009. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
7. Letícia Delski Ploharski. **Narrador de memórias em terceira pessoa?**. 2009. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
8. Mariani Ambus Eckert. **Autoajuda: Um novo gênero literário?**. 2007. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
9. Josiane Lacerda da Silva. **CAPITU, SOFIA E VIRGÍLIA: PERSONAGENS ENIGMÁTICAS DE MACHADO DE ASSIS**. 2007. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
10. leonor Cristina da Silva Chagas. **OS DIFERENTES OLHARES SOBRE OS CONTOS DE FADA**. 2007. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DAREGIÃO CENTRO-SUL
11. Renata Lancine Chagas. **TRANSGRESSÃO OU INCONSCIÊNCIA ORTOGRÁFICA?**. 2007. Curso (LETRAS) - FUNDAÇÃO DE ENSINO SUPERIOR DA REGIÃO CENTRO-SUL - FUNDASUL

Eventos

Participação em eventos

1. Apresentação Oral no(a) **SEMINÁRIO DE PROFESSORES DOHMS**, 2011. (Oficina)
POR MARES NUNCA D'ANTES NAVEGADOS: RELATO DE TRABALHO DOCENTE COM A OBRA OS LUSÍADAS, DE CAMÕES.
2. **SEMINÁRIO O DIREITO À LEITURA**, 2011. (Seminário)

3. Conferencista no(a) **XXX FEIRA DO LIVRO**, 2010. (Seminário)
Do monarca das coxilhas ao gaúcho a pé.
4. Conferencista no(a) **CAPACITAÇÃO PARA DOCENTES**, 2010. (Outra)
LÍNGUA PORTUGUESA- PRODUÇÃO TEXTUAL.
5. Conferencista no(a) **XXIX FEIRA MUNICIPAL DO LIVRO**, 2009. (Seminário)
"A TERRA, O HOMEM, A LUTA", OS SERTÕES.
6. Conferencista no(a) **FEIRA MUNICIPAL DO LIVRO**, 2009. (Seminário)
LEITURA: ALÉM DA OBRIGATORIEDADE.
7. Apresentação Oral no(a) **I CIRCUITO DE CINEMA-DEBATE DA CIDADE DE CAMAQUÃ**, 2008. (Seminário)
ANÁLISE DO FILME A HORA DA ESTRELA.
8. Conferencista no(a) **V seminário Literatura para além da obrigação**, 2008.
(Seminário)
Antes do baile verde.
9. Apresentação Oral no(a) **XXVIII FEIRA MUNICIPAL DO LIVRO**, 2008.
(Oficina)
Leituras Compartilhadas: "Vida e época de Michael K."
10. Apresentação Oral no(a) **XXV SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL**, 2008. (Seminário)
O ROMANTICO E POLÊMICO NASCIMENTO DA LITERATURA BRASILEIRA.
11. **XXVI SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA E XXV SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL**, 2008. (Seminário)
.
12. **CURSO: POR UMA TEORIA DA FORMAÇÃO DO LEITOR**, 2007. (Outra)
.
13. **INTELECTUAIS, VIDA PÚBLICA E LITERATURA**, 2007. (Outra)
.
14. Apresentação Oral no(a) **XXIV SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA**, 2006.
(Seminário)
HISTÓRIA E FICÇÃO: O JOGO DAS RELAÇÕES EM A CASCA DA SERPENTE, DE JOSÉ J. VEIGA.
15. Apresentação Oral no(a) **XXIV SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA**, 2006.
(Congresso)
HISTÓRIA E FICÇÃO: O JOGO DAS RELAÇÕES EM A CASCA DASERPENTE, DE JOSÉ J. VEIGA.
16. **XXIV SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA: curso textualidades contemporâneas**, 2006. (Seminário)
.
17. **xxIII SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL**, 2006. (Seminário)
.

18. **V SEMINÁRIO DE REDAÇÃO E VESTIBULAR DA UFRGS**, 2006. (Outra)
19. **XXIV SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA**, 2006. (Seminário)
20. Apresentação Oral no(a) **II COLÓQUIO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS**, 2003. (Seminário)
A COSMOGONIA DE RAMIRO, DE MIGUEL TORGA.

Organização de evento

1. SANTIN, S. M.
II Feira literária do Colégio Estadual Sete de Setembro, 2009. (Outro, Organização de evento)
2. SANTIN, S. M.
I Feira literária do Colégio Estadual Sete de Setembro, 2008. (Outro, Organização de evento)

Totais de produção

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódico	1
Apresentações de Trabalhos (Comunicação)	2
Apresentações de Trabalhos (Conferência ou palestra)	3
Apresentações de Trabalhos (Outra)	1

Orientações

Orientação concluída (trabalho de conclusão de curso de graduação)	11
--	----

Eventos

Participações em eventos (congresso)	1
Participações em eventos (seminário)	13
Participações em eventos (oficina)	2
Participações em eventos (outra)	4
Organização de evento (outro)	2

Página gerada pelo Sistema Currículo Lattes em 17/01/2012 às 16:46:19.