

**A PRODUÇÃO DE LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ
E FRANCISCA MONTENEGRO NA IMPRENSA:
ROMANTISMO COMO ESTÉTICA DE CONFLITO DOS
SÉCULOS XIX E XX**

***THE PRODUCTION OF LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ
AND FRANCISCA MONTENEGRO IN THE PRESS:
ROMANTICISM AS AESTHETICS OF CONFLICT IN
THE XIX AND XX CENTURIES***

**Erika Ruth Melo Ciarlini
Algemira de Macêdo Mendes
UESPI**

Resumo: Este estudo toma como fonte a imprensa periódica, abrangendo um recorte de 1883 a 1910, no qual foram destacadas as produções das escritoras Luíza Amélia de Queiroz e Francisca Montenegro, identificadas em jornais de Parnaíba, Teresina e Portugal. Estuda-se a autoria feminina pelo conceito de Guilbert e Gubar (2017), objetivando uma lógica interna ao campo literário do Piauí e visível na sucessão das gerações românticas. Na análise do Romantismo têm-se Nunes (2013), Candido (2002) e Carpeaux (2008), paralelamente aos estudos da produção estética de mulheres, feitos à luz de Tabak (2019), enquanto a análise estético-escritural dos textos para a história da literatura dá-se a partir de Schmidt (2008).

Palavras-chave Imprensa; Literatura; Romantismo; Mulheres.

Abstract: This study is based on the periodical press, covering a section from 1883 to 1910, in which the productions of the writers Luíza Amélia de Queiroz and Francisca Montenegro, identified in newspapers in Parnaíba, Teresina and Portugal, were highlighted. Female authorship is studied under the concept of Guilbert and Gubar (2017), aiming at a logic internal to the literary field of Piauí and visible in the succession of romantic generations. In the analysis of Romanticism there are Nunes (2013), Candido (2002) and Carpeaux (2008), in parallel to the studies of the aesthetic production of women, made in the light of Tabak (2019), while the aesthetic-scriptural analysis of texts for the history of literature gives if from Schmidt (2008).

Keywords Press; Literature; Romanticism; Women

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pela leitura as mulheres piauienses reconheceram suas exceções no contingente de analfabetas que permeavam as terras do estado, assim como, ao lançarem-se à escrita, puderam contradizer a crença na subalternidade de seu sexo; circunstâncias estas, muitas vezes, compreendidas pela experiência cotidiana, todavia questionadas por elas com o ingresso nos campos do poder intelectual e político. A esse resultado também chegou Constância Duarte (2016), pesquisando sobre a leitura e escrita das mulheres brasileiras na imprensa do século XIX, o que confirma os traços comuns, embora em temporalidades distintas, do ocorrido no Piauí e no restante do Brasil.

A questão das mentalidades pode explicar as diferenças temporais, tanto do aparecimento de suas escritas públicas que, se comparadas a outras regiões do Brasil, pela inviabilidade de materiais tipográficos, isolamento territorial e o forte ideário conservador, no Piauí acontecem com atraso, quanto na adoção de códigos de arte, como se constata nas manifestações tardias do romantismo na autoria feminina, especificamente por meio de dois principais nomes visíveis nas páginas da imprensa: Luíza Amélia de Queiroz, atuando de 1883 a 1897, e Francisca Montenegro, de 1890 a 1910.

Os textos de Luíza Amélia de Queiroz mostram características da poesia brasileira a qual Antonio Candido denominou de romantismo inicial, “caracterizado pela mistura de Arcadismo sobrevivente com traços que no futuro seriam considerados precursores” (CANDIDO, 2002, p. 16). Nesses textos “a melancolia, por exemplo, vai sendo cada vez mais associada à noite e à lua, ao salgueiro e à saudade, sobretudo no pormenor dos lugares” (CANDIDO, 2002, p. 17), revelando o mundo privado da mulher do século XIX, quando a poesia foi o refúgio de seu isolamento doméstico e a confissão da religiosidade, apego à terra e sentimentos secretos. A produção permeou o periodismo de 1883 a 1897, com destaque para as poesias do *Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro*, de Portugal, sendo uma das únicas mulheres do país a publicar fora do Brasil no século XIX. Exceto estes, em jornais encontram-se apenas textos seus apresentados pelo crítico Clodoaldo Freitas, em *Poliantea*, de 1899.

A posteriori, esteve a produção de Francisca Montenegro, abarcando um período complementar, de 1899 a 1910. São visíveis em seus poemas os conflitos entre modernidade e tradição, paralelamente às mentalidades que dividiam um Piauí ao sair do período oitocentista e entrava no século XX, ecoando nos textos dessa autora uma atmosfera de pessimismo, morte e sentimento de perda. Nesta, há constante perpassar de características como “melancolia transfundida de sentimento da natureza, com muito luar, salgueiros e um corte meditativo” (CANDIDO, 2002, p. 19), dotados de aproximações ultrarromânticas. Aparecem pelas enunciações, ainda, sua posição social volátil, entre a fé, a modernidade e a incerteza, quais eram também as realidades da mulher do século que se iniciava no Piauí.

Na escassez dos dados biográficos, o acessível aos historiadores são os mecanismos que fundamentam a historicidade da experiência feminina, pois a história se constitui dos acontecimentos humanos ao longo do tempo, enquanto perpetua-se como narrativa, este o quesito que leva a

encontrar-se com sua irmã: a literatura, de tal modo a tornar os textos literários produzidos por mulheres, sejam eles em livros ou nos jornais, vestígios das épocas nas quais se gestam. Por isso, é oportuno o que Terezinha Schmidt (2008) chamou de estudo “estético-escritural”, entendendo o objeto literário como produzido nos domínios da cultura e envolvido de um processo histórico, do qual as mulheres participaram, embora nem sempre mencionadas.

RELIGIOSIDADE E NACIONALISMO ROMÂNTICO NA POESIA DE LUÍZA AMÉLIA DE QUEIROZ

Para Benedito Nunes as multiplicidades do Romantismo foram comuns a todos os países onde a escola se propagou. Os poemas do movimento misturavam o encanto, o mítico e, no caso brasileiro, somando-os ao cristianismo católico, ofereceu o terreno para as representações do céu como fuga das dores de amor, o atrelamento da figura de Maria, mãe de Jesus, à palidez e pureza das amadas, e a morte como alento da melancolia na vida. Nisso que Nunes atribui à “categoria psicológica do romantismo” (NUNES, 2013, p. 51), a religiosidade se expressava “sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos”.

A face do ideário cristão católico brasileiro, especificamente contextualizado ao interior do Piauí oitocentista, recobre uma dessas acepções românticas, onde também se entrecruzam as faces que são próprias ao movimento: a referida psicológica e a histórica, na “experiência incorporada à literatura, e trouxe à luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta” (NUNES, 2013, p. 53), algo que se visualiza de modo maior na autoria feminina do estado na poesia de Luíza Amélia de Queiroz.

Nos poemas da autora há grande presença do transcendente e da doutrina religiosa da época, bem como a memória da infância, com as lembranças de familiares e, ainda, o constante perpassar da religiosidade em seus afetos, direcionando visões de si e sua forma de sentir o mundo, novamente encontrando a tônica de sua entrada na primeira geração daquele movimento literário: “sentimento como objeto interior da ação do sujeito, que precede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito” (NUNES, 2013, p. 52).

As angústias, reflexões e orações da escritora, feitas por meio de poesias, são dadas a ler em “Oração” e “Súplica”, a segunda feita dias antes de falecer, em 1898, publicada no folheto *Poliantea*. As aflições próprias das paixões são colocadas aos pés de Jesus Cristo, como se a escritora estivesse tomando para si os erros do ser amado e pedindo perdão em seu lugar. Em troca, suplicava à divindade que seu amado mudasse de rumo. Isso é visível no poema “Oração”. Ela diz: “Senhor, meu Deus, eu sei quanta loucura/ Há em tudo que faz! /Mas ah! Não, não lhes dê a desventura, / E de tua paixão pela amargura/ Não o punas mais” (QUEIROZ, 2015, p. 228).

Essa característica em seus poemas, de ver o transcendente como fuga, se mostra de duas formas: uma em busca de algo que venha do céu para a terra; outra, no percurso inverso, na qual deseja o céu. As duas expressões estéticas dos poemas são o que Teresinha Queiroz preferiu nomear

de “a poética dos sentimentos”, cuja finalidade do sentir religioso se transmutou em esperança da escritora, como conforto para os vazios existenciais:

O acolhimento, o colo, o consolo, os afetos, a resignação e a esperança, especialmente em encontros na terra ou no céu, atravessam-se enquanto experiências reais, vividas e misturadas com as dimensões mais imaginativas, e mesmo com os sentimentos, religiosos que amalgamam as vivências terrenas e as crenças no paraíso, lugar esperado de religação com os entes amados e perdidos (QUEIROZ, 2015, p. 275).

Ainda, Luíza Amélia de Queiroz se apoia em cenários e metáforas com referências à Bíblia; ainda demonstra louvores a Deus, parafraseando o comentário após a anunciação para a virgem Maria e a notícia de que a prima idosa da santa também estaria grávida. No relato de Lucas (1, 36-37), se vê a referência da autora: “Este já é o sexto mês daquela que era chamada estéril, *pois para Deus nada é impossível*”, quando disse: “Meu Deus! nada a ti é impossível/ Que de tudo És Senhor!” (QUEIROZ, 2015, p. 228, grifo nosso).

As palavras marianas e o culto a Maria são recorrentes na poesia da autora. Os seus dois últimos poemas, feitos já no leito de morte, foram completamente dedicados à mãe de Jesus: “Eu vejo... eu sigo, de Maria o vulto/ Às plagas santas de Jesus habita;/ Nele e na virgem encontrando indulto/ À pátria volto de onde andei proscrita” (FREITAS apud QUEIROZ, 1899, p. 2). Esse poema se mostra em sua *Poliantea*, trazido pelo crítico Clodoaldo Freitas, este que também afirmava a escritora publicar em jornais do Piauí, todavia sem fazer menção em quais e o título de seus textos.

Além da fé individual, há uma questão contextual a se pontuar, a de que, no final do século XIX, se viu a expansão do culto a Maria pelo mundo, exaltando a sua Imaculada Conceição, dogma católico estipulado em 1854 e que se difundiu no Brasil até início do século XX. A religião encontrou o fundamento na tradição herdada dos apóstolos e no anúncio do nascimento do menino-Deus, em “uma cidade da Galileia, chamada Nazaré, a uma virgem prometida em casamento a um homem de nome José, da casa de Davi. A virgem se chamava Maria” (Lc, 1, 26-27).

Após isso, essa mulher, mãe de Jesus, entra como base existencial do homem-Deus e dos seus seguidores, fato que o dogma vem ao final do século XIX reafirmar. Ela é colocada pelo Cristianismo como “cheia de graças” (Lc, 1, 28) e a quem a tradição e a escritura da religião diz em orações: “bendita és tu entre as mulheres” (Lc, 1, 42). Essa concepção pura de Maria, sem pecado, e o mantimento de sua virgindade, mesmo após o nascimento do filho, como mulher de molde único, traz consigo a pintura de esposa do criador.

Logo, se vê a referência do verso “Às plagas santas de Jesus habita”, bem como a da atual casa de Maria como o céu em “À pátria volto de onde andei proscrita”, numa espécie de desejo da autora de morar junto à santa e seu filho. Vale ressaltar que a virgindade e a pureza da santa foram evocadas pela igreja, durante o século XIX, para que as mulheres do interior brasileiro se comportassem a seu exemplo, especialmente no silêncio, castidade e obediência.

Na abertura da edição feita pela diocese de Anápolis do *Tratado da Verdadeira Devoção à*

Santíssima Virgem (2002) encontra-se a explicação do bispo Manuel Pestana, da importância da Virgem no imaginário cristão do Brasil e qual o papel de Maria em acolhida aos pedidos dos devotos, pois era grande a sua autoridade diante de Deus, “arrancando-lhe do coração o primeiro milagre em Caná, acompanhando-o pelas estradas da Palestina, até o Calvário, onde nos recebe por filhos” (PESTANA FILHO, 2002, p. 11). Essa presença maternal da virgem, em forma de adoção dos seguidores do seu filho, é expressa na última estrofe do poema supracitado, da qual se vale Luiza Amélia, exatamente na composição desses versos dias antes de falecer: “Maria, ó mãe, por Jesus me acalma, / José, esposo de Maria vem, / Traz-me o Menino e ao receber esta alma / Eu veja a Deus para sempre... Amém” (FREITAS apud QUEIROZ, 1899).

As duas temáticas que encontram expressões estéticas na escrita da poetisa: terra e paraíso, se ligam de forma inquietante, encontrando-se precisamente na intercessão de Maria, mediadora dos dois pontos, criando uma representação certa, nos versos citados, da tradicional reza: “Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte, amém”. Esse quesito é um dos, senão o principal, pilar da tradição cristã, que é Maria como intercessão perfeita junto a Deus, mediadora de terra e céu, algo que Luiza Amélia de Queiroz conseguiu compor na modulação dos seus versos.

Os novenários do interior do país, existentes até à atualidade, consistem basicamente nesta crença, de que a mãe de Jesus e/ou os santos podem conseguir de Deus milagres. Esses festejos religiosos eram uma das poucas sociabilidades que as mulheres do interior piauiense estavam autorizadas a ir durante o século XIX. Assim, a religiosidade era grande parte do imaginário e do sentimento feminino durante a vida. Algo mais expresso em outro poema; “Súplica”, escrito em 1898, onde a autora pede à virgem Maria: “Por esse agudo punhal/ Que te fere aos pés da cruz;/ Por esse pranto de sangue/ De teu martírio cruento,/ Me livra deste tormento/ Mãe, me leva ao teu Jesus” (FREITAS apud QUEIROZ, 1899, p. 2).

Ainda nesse poema, em versos ela cria a representação de Nossa Senhora das Dores, em referência à última dor da virgem Maria, que foi a de ver o filho crucificado e tomá-lo morto nos braços. Ela apresenta o sofrimento daquela mulher e pede, por lembrança do tormento, que alivie o seu:

Junto ao lenho sagrado
Pelo sangue do cordeiro,
Abraçada com o madeiro
Chorava a mãe d’agonia.
Nunca se viu sobre a terra
Uma dor tão manifesta:
Sim, que uma dor como esta
Só pode sofrer Maria
(FREITAS apud QUEIROZ, 1899, p. 2).

A devoção mariana da escritora, que cruza os diversos poemas avulsos na imprensa e, também, os que compõem o livro *Flores incultas*, de 1875, abrem o imaginário social feminino da

época, fortemente ligado à religiosidade católica, e mostra a representatividade da poetisa, dentre as poucas no Piauí de domínio da escrita e erudição, transpondo os sentimentos e segredos das mulheres do período para as rimas. É também o que defende Olívia Rocha, mostrando a função social da obra, em finais do século XIX no Piauí:

O número de mulheres instruídas era reduzido em uma sociedade com grande contingente de analfabetos e na qual a voz feminina tinha pouca possibilidade de expressão. A poesia significava para Luiza Amélia uma forma de escrita de si. A autora frequentemente retratava em suas poesias acontecimentos e sentimentos vivenciados. Além disso, aponta-se o registro de datas, dedicatórias e conteúdos resumidos (ROCHA, 2015, p. 256).

As temática adotadas pela autora, da decepção com os homens e do apego aos dogmas católicos, durante toda sua obra, que tanto incomodaram aos críticos do Piauí no século XX, além de seu talento para a literatura, acabaram “constituindo-se também como uma forma de amenizar a solidão” (ROCHA, 2015, p. 257). A escritora sofria com uma doença que a levou para o túmulo, relata nos versos a tristeza do primeiro casamento, não teve filhos por causa dos problemas uterinos e tinha grande paixão pela literatura, sem ser muito valorizada no seu estado, o que possivelmente a aproximou da devoção à Virgem Maria mãe de Deus e da defesa pelos espaços das mulheres no mundo das letras.

A esse critério da religiosidade em seus poemas, que os compunha da estética romântica, ainda se somava ao do nacionalismo, muito presente nos textos daquele movimento durante o século XIX, o que justifica suas publicações no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, em Portugal, com destaque para o caráter de homenagem que encerravam os logogrifos e dedicatórias dos poemas de 1889 a 1897, textos estes que vieram a público apenas em 2018, junto com sua segunda obra *Georgina ou os efeitos do amor*, de 1893, ambos em um livro: *Georgina e outros escritos inéditos*.

Sobre tal característica, ao lado da religiosidade, para Otto Maria Carpeaux, o nacionalismo foi outro dos atributos que deram ao romantismo um efeito de universalidade, porque modulando-se aos estados onde se expressava, o movimento era, em seu fundo, filho de uma nova ordem política mundial, “daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em romantismos, no plural, do que em romantismo” (CARPEAUX, 2008, p. 1366), pois o ponto em comum eram a “consequência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou” (CARPEAUX, 2008, p. 1366), fazendo com que os sentimentalismos de cada país se mostrassem cada qual à sua forma “romântica”.

Em uma realidade brasileira que, havia muito tempo, encontrava-se vinculada à portuguesa, o nacionalismo romântico foi ao encontro de um desejo de nacionalidade da literatura, um sentimento que na visão de Candido era conflitante, pois ora convivia bem com a tradição portuguesa e sugava a autonomia de sua expressão brasileira “verificada no passado literário” (CANDIDO, 2002, p. 22), ora os escritores tinham, embora não denominassem assim de início, uma “inclinação para o lado das novas tendências estéticas, não nomeiam, mas eram as do Romantismo” (CANDIDO, 2002, p.

22-23). Somente algum tempo depois os escritores associaram esse fenômeno àquela escola, “que no Brasil se confundiu em grande parte com o nacionalismo” (CANDIDO, 2002, p. 23).

O nacionalismo romântico também foi tematizado por Luiza Amélia de Queiroz, na época, inclusive, utilizando-o para embasar o regime de colaboração de sua autoria entre Brasil e Portugal, naquela terra onde residiam brasileiros e ligavam-se, também lá, por esse sentimento de “afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira” (CANDIDO, 2002, p. 25). No registro de Luiza Amélia de Queiroz, de 13 de setembro de 1889, em Portugal, com o poema de seu punho no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, intitulado “Agradecimentos”, pede ao poeta amigo que mostre para os portugueses o valor da lírica de um brasileiro.

A poetisa compõe os versos em dedicatória ao amigo J. F. de Almeida. Naquela exaltação por talento dos poetas do país, ela diz: “Vencer buscar por Deus, a dor que te consome/ Poeta fluminense, a Pátria é tão gentil!/ Depõe no seu altar a of’erenda do teu nome/ E canta alegremente em honra do Brasil” (QUEIROZ, 2018, p. 196). No poema a escritora exaltava o talento do brasileiro e nas suas contribuições para aquele suporte, que duraram até 1897, um ano antes de sua morte, articulou, tardiamente, fora do Piauí, o que no início daquele século os brasileiros adotavam como sugestão de Ferdinand Denis, para que a literatura produzida no Brasil se dotasse de própria personalidade: “consciência de autonomia verificada no passado literário; reconhecimento da posição central dos temas nativistas; inclinação para o lado das novas tendências” (CANDIDO, 2002, p. 22).

A terra, o Brasil e o Piauí são recorrências nos textos de Luiza Amélia de Queiroz em terras portuguesas. O poema “Um quadro”, de 1892, composto por ocasião de aniversário de seu irmão Cesarso Luiz de Queiroz, a escritora chega a descrever a paisagem piauiense em diálogo com a fauna e a flora brasileiras, como na lembrança de imagens da infância, quando brincava com o irmão homenageado:

Vê pois: a natureza, arista delicada,
Pintando em grande tela os mimos do vergel;
As flores mais gentis surgindo à luz dourada,
Em cima o céu azul servindo de dossel.

A imagem de um ribeiro ameno, cristalino,
Pisando a fresca relva, a sombra dos cocais,
Ouvindo arrebatado o canto peregrino
Dos gentios da floresta, os meigos sabiás.

Passeia por um par amante: - em giros caprichosos,
Um bando encantador, uns loiros colibris,
Chilrando vem e vão- travessos, buliçosos,
Mistura de inocência e graças infantis (QUEIROZ, 2018, p. 199).

A vegetação própria da planície litorânea piauiense aparece no texto como o cenário da

infância, no qual ela e Cesarso são representados como dois colibris a brincar. O característico entardecer do Piauí, onde o sol cria em metade do céu um efeito da cor amarelada enquanto, acima, preserva o azul, surge no poema. A saudade da terra, a lembrança da família, da mãe, da fauna e da flora, tudo se forja para exaltar um tipo de literatura de identidade genuinamente brasileira. O rio, no imaginário piauiense sempre lembrado ao Parnaíba, seja os seus braços ou qualquer fio de água no estado, é também descrito na narrativa.

Essa verve nacionalista na poesia romântica é para Candido (2002) movida pela busca de algo propriamente do Brasil, que canalizou os versos, com destaque os de características de uma primeira geração, para um culto aos elementos do interior do país, o que nesse sentido vale citar o papel dos nordestinos na composição dessa escola, pois da mesma forma que aparecem nos poemas de Luíza Amélia os sabiás, as palmeiras, os cocais e a paisagem do nordeste como identificação com o Brasil, são visíveis nos versos de outros integrantes dessa escola.

Para Antonio Candido, o fator bucólico, nacionalista e patriótico se misturava e era esperado nesses poemas, pois traziam um quesito “rotineiramente neoclássico, mas tem tom de nacionalismo do tempo: patriotismo aceso e celebração da liberdade política, banhados na embriaguez da cidadania recente” (CANDIDO, 2002, p. 26), de modo que o amor, a amizade, a religião e a pátria do Brasil eram traduzidos em sentimentos da natureza.

Por tudo isso, Luíza Amélia de Queiroz fazia jus ao seu título de “Princesa da poesia romântica do Piauí”, pela sua adequação ao caráter enunciativo da escola que era

Efeito ideológico, distorcido e encobrir das posições e dos interesses, a literatura, ao mesmo tempo que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas (NUNES, 2013, p. 55).

Apesar da significativa atuação da escritora na literatura do Piauí, as análises aprofundadas de seus textos e menções ao seu nome, em sua maioria, salvo as críticas feitas por seus contemporâneos, ocorreram apenas ao final do século XX. Ainda são vistas citações a Luíza Amélia na coluna “Piauí intelectual”, mantida por Lucídio Freitas nos anos dez, porém em pequenos elogios da parte de Fenellon Castello Branco e Abdias Neves, cessando menções posteriores na imprensa do Piauí.

A primeira referência crítica ocorreu em folheto alusivo ao seu primeiro ano de morta; a segunda vez, em adaptação do mesmo texto, foi no livro *Vultos piauienses*, publicado em 1903. Na segunda parte do capítulo no qual tratava das poesias, Clodoaldo Freitas informa que “*Flores incultas* não são criações seladas pela originalidade nem encerram belezas próprias dos artistas imortais” (FREITAS, 2012, p. 95). Também diz que “a poetisa sofre de um grande mal inopinado que a priva da noção real e efetiva das coisas” (FREITAS, 2012, p. 96). Ao final justifica-se: “esse mal, porém é todo imaginário. É um mal da escola” (FREITAS, 2012, p. 96), uma oposição que só ganha sentido se por influência de algum crivo poético ou científico que se opunha ao feito pela escritora, o Romantismo, e então era evocado, indiretamente, por Freitas.

A situação de incoerência daquele crítico foi mesmo a má escolha de justificativa para a

crítica, assim como o lugar mais inadequado para fazê-la, afirmando: “D. Luíza Amélia articula seus sentimentos, modulando sentimentos alheios numa poesia assimilada, sem modulações originais, *simples balbucios* de sentimentos” (FEIRAS, 1899, p. 2, grifo nosso). Numa análise superficial, alguns concordariam com o crítico e, outros, se irritariam com a depreciação, pois este foi o motivo do silêncio ao nome da escritora até final do século XX, porém compreensível em ambas as vivências, se forem considerados os lugares de onde os dois escreviam.

Clodoaldo Freitas vivia no mundo público, da polêmica, embate político, críticas e contatos com os códigos nacionais. O crítico, e outros autores piauienses, adotava os horizontes do realismo-naturalismo e o cientificismo brasileiro da época, marcando a literatura estadual, como fez Abdias Neves, com as tônicas do anticlericalismo e o adultério. Aquela escritora, por sua vez, era a mulher do século XIX, cuja religiosidade era parte significativa da vida, tal como o mundo doméstico e a pouca participação nas polêmicas e políticas locais, cujas produções legavam uma estética romântica, divergente dos horizontes aos quais os críticos literários do Piauí se adequavam. Na divergência estética talvez resida o quesito de códigos de arte e horizontes de mundo, um fator a se analisar mais profundamente *a posteriori*, com vistas aos locais femininos e masculinos na sociedade do estado incidindo diretamente na história da literatura.

ROMANTISMO COMO PALCO DA NEGOCIAÇÃO DE MENTALIDADES

O romantismo também foi visível em textos como os de Francisca Montenegro, que se notam em periódicos do Piauí, recobrando um recorte de 1899 a 1910, na exata transição do século XIX para o XX. Como Luíza Amélia, essa poetisa também refletia em seus textos a condição feminina na passagem dos séculos, o que foi ao encontro de um caráter formador daquela escola literária, que surgiu não de um estilo histórico determinado de romântico, mas “de uma concepção de mundo relativa a um período de transição” (NUNES, 2013, p. 53). E é exatamente por esse detalhe que, como já exposto, “o Romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais” (NUNES, 2013, p. 52).

No quesito conflituoso ocorreu certa identificação das escritoras do Piauí com a visão romântica de mundo, acontecendo até, de certa forma, tardiamente, se levado em consideração a cronologia brasileira para a análise do movimento. Naquele momento, porém, do início da primeira república no Brasil, se separou estado de religião, um impacto desestabilizador, sobretudo, do poder eclesial no Piauí, algo que se mede ao ver que o jornal da diocese, *O Apóstolo*, que se fundou no início do século XX, criticando o casamento civil e defendendo que a separação entre os deveres do estado e o catolicismo era uma agressão moral às famílias. A problemática acontecia porque na era da república implicava a adoção de um discurso isento da religiosidade por parte do estado, por força das correntes científicas e filosóficas que começavam a correr pelo Brasil, o que criou uma disputa entre catolicismo e cientificismo.

Estava em jogo uma questão de poder, por isso a clínica psiquiátrica e a divulgação das pesquisas médicas tomaram como foco a sexualidade feminina, assim como a igreja traçou formas

de abarcar também a feminilidade, ambas mudando suas estratégias, porque as mulheres eram as formas mais diretas, fosse dos discursos da igreja ou os da ciência, de penetrar no interior das famílias. Disso, nota-se a justificativa da “honra”, pela ideia de impureza, advinda do medo da hereditariedade de doenças e, pela de pureza, da reprodução dentro do matrimônio, com garantia de heranças. No jogo dessas misturas discursivas, certa confusão conceitual e identitária, especialmente pela ótica das mulheres que agora tinham que lidar com tudo, foi expressa na poesia publicada por algumas delas.

No meio de todos esses discursos, a fuga de Francisca Montenegro era em duas faces, conflituosas como as negociações de seu tempo: uma em periódicos católicos como *O Apóstolo*, quando seus discursos ligados à religião centralizavam temas como “fé, sangue, impureza e castidade”; outra, nos poemas achados nos demais jornais, tais como os encontrados na década de 1900, em *Semana* e *Andorinha*, em que os tons são de “morte”, “luto”, “revolta” e “falta”.

A maioria de seus textos são espécies de “canções fúnebres”, sempre evocando elementos míticos ou católicos para a adoração dos seus cadáveres, que quando não eram os de suas amigas eram os de suas irmãs. A autora parece ter sentido a morte com maior força, sobretudo se considerada a época em que vivia: uma passagem de séculos, quando a maioria das pessoas que tinha como referência estavam morrendo ou partindo. O primeiro texto de Francisca Montenegro foi identificado como uma homenagem a Luíza Amélia de Queiroz, datado de 1899. Como um canto fúnebre o texto já se inicia, criando a imagem de alguém que chora em um velório:

Musa da tristeza, ao pranto consagrada,
Vem que minha alma de pesar se veste!
Juntas iremos ao chorar da lira
Juntar aos louros funeral cipreste!

Tristonho eco, funerário canto
O mocho entos no cipreste além
Vem tu, ó musa, suspirar também!

Sumiu-se o astro, já tombou no acaso.
morreu a chama dessa luz tão bela!
Vinde florinhas, das incutas veigas,
Gemei comigo, suspirai por ela!

Brisa fagueira que trouxe perfumes
da rica pátria da gentil camélia,
trouxe coroas dessas flores lindas
ornai a campa de Luíza Amélia! (MONTENEGRO, 1899, p. 3).

Aparecem detalhes dos quais Francisca Montenegro parecia afeita: a descrição da frieza de seus defuntos, a dor da perda e a atmosfera dos enterros. É possível em seus versos perceber a imagem do velório de Luíza Amélia de Queiroz e do quanto a perda foi significativa para a

autora, que era conhecida como “sucessora” da falecida. Nos versos, entretanto, entrecruzam-se a representação do cadáver, as flores e a imortalidade de sua alma por meio da literatura, pois no poema também surgem os nomes dos livros publicados pela homenageada. Desvela-se, assim, o conflito entre morte e eternidade como lugar preservado pela memória:

Deponhamos um goivo, uma saudade,
Orvalhando de flor na fria lousa!
E tu, filha do céu, visão amada,
Prateia o astro que no chão repousa!

E tu, Georgina, talismã querido,
Filha adorada, inspiração de amor!
Serás a glória, memorando eterno
D’esta que dorme neste chão de dor!

E ela dorme num sonhar eterno,
Mas não morreu, emudeceu apenas!
Velam-lhe o leito divinais cantores
Por entre as noites de canções amenas!

Deus te abençoe, minha irmã querida,
Goze tua alma na celeste glória!
Pousem teus restos sobre o chão da pátria
Que o teu nome viverá na História.

Musa da tristeza, ao pranto consagrada,
Vem que minha alma de pesar se veste!
Juntas iremos ao chorar da lira
Juntar aos louros funeral cipreste! (MONTENEGRO, 1899, p. 3).

Como constatou Fani Tabak (2019), esses conflitos na poesia das mulheres desse recorte encerram temáticas relativas às memórias, uma exposição do sentir perante o ambiente privado que se justifica nos séculos passados, quando as identidades femininas foram aprisionadas em ideologias patriarcais e conservadoras, mas que, agora, mostravam-se, e, no caso da poesia de Francisca, chega a apresentar-se em uma versão, um tanto, “macabra”. As vozes da tristeza, da perda e da impossibilidade diante o destino, que marcam a poesia de Francisca Montenegro, não apenas pincelam características românticas, como se discutirá à frente, mas compõem essa parte memorialística da expressão feminina na literatura brasileira:

A produção literária feminina, conseqüentemente, pode ser pensada como uma estética testemunhal e subjetiva, desde o século XIX. Em boa parte das autoras, encontramos a exploração da antinomia do ser e estar no mundo na condição de mulher. O campo literário feminino é esteticamente dedicado ao sentimento do eu, deflagrando de forma subjetiva a natureza bruta do cotidiano que expõe (TABAK, 2019, p. 96).

Outrossim, a solidão da artista brasileira que saía do século XIX e seu sentimento de inadequação em relação a precursores, que eram majoritariamente homens, fazem par com sua necessidade de irmãs precursoras, como revela a poesia em homenagem a Luíza Amélia, numa crença de que o nome da amiga “viverá na história”. O fato comprova-se pelo regime de homenagem que não foi comum apenas ao Piauí, mas a todo o Brasil, quando, por meio de poesias, as escritoras reconheciam o trabalho umas das outras. A dor dos textos e o conflito nos poemas também escondem um horror maior, que é do interior do próprio campo literário: de não serem reconhecidas e nem tidas como escritoras.

Como o campo crítico e literário estava permeado por homens e a maioria das mulheres instruídas do Piauí trabalhava em colégios religiosos ou estudava nas escolas normais, o cinema e a moda francesa que entravam no Brasil foram o álibi de atuação dos grupos católicos e da educação com uma tônica moral muito forte, criando formas de, aos moldes cristãos, fazerem a mulher conviver com a modernidade. Pedro Vilarinho Castelo Branco mostra a atmosfera do período:

As novidades da modernidade que começavam a afluir para Teresina, principalmente através do cinema, trazem outros modelos femininos diferentes dos cristãos, seduzem muitas mulheres e provocam conflitos. É nesse momento que o papel do ensino religioso se torna mais combativo, é preciso fazer com que as mulheres não se deixem levar (CASTELO BRANCO, 2013, p. 64-65).

Tendo isso em vista, as mulheres que atuavam na imprensa, como Francisca Montenegro, ou as que tinham visões desvinculadas das instâncias de poder da época e queriam mostrar suas produções, como as mulheres que escreviam para o jornal teresinense *Borboleta*, fundado em 1905, fossem em crítica, crônicas ou poesias, apresentavam-se em jornais específicos ou em textos desvinculados de grupos, associações e grêmios. Mais um detalhe a se destacar na gama de discursos que se propagavam naquele contexto é com relação ao cientificismo, pois nos periódicos da Igreja Católica e nas polêmicas que padres na década de dez tinham com outros intelectuais da época, parecia haver um desacordo entre as noções de “ciência”, “fé” e, claro, do papel da mulher na sociedade.

Os poemas de autoria feminina, sobretudo da passagem do século XIX para o XX, refletem, para Gilbert e Gubar (2017), o que denominaram de “ansiedade de autoria”, que se envolve de um “temor radical de não poder criar, de que ela nunca poderá ser uma ‘precursora’, o ato de escrever irá isolá-la ou destruí-la” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 193), algo que, na realidade, se fundamentava socialmente, pela gama de discursos que historicamente conviviam, tanto nos quesitos da inferioridade intelectual como o da sua recorrente e humilhante rejeição entre os intelectuais de seu sistema, e pela imensa gama de fatores culturais cujas amarras precisavam vencer sozinhas.

Esses aspectos atravessaram a narrativa de Francisca Montenegro, bem como esse conflito entre modernidade/tradição, novo/antigo, mundo/paraíso, que refletiam, na verdade,

um imaginário piauiense na passagem do século XIX para o XX. Os versos passeiam entre o imaginário religioso e resistências aos discursos católicos, tornando a própria posição da escritora uma situação conflituosa, um local que diz também do lugar social das demais mulheres de seu tempo. Introduzindo a observação da diferença, tem-se a enunciação, pois em um propósito católico em uma crônica feita em 1910, para o Sagrado Coração de Jesus, expressava nas metáforas e adjetivações o conflito no interior do cristianismo.

O texto, embora tenha assumido um tom de crônica poética, parece ter uma intenção de descrever um festejo em determinada igreja de Parnaíba; nos jornais liberais e comerciais, por outro lado, a autora revelava um conflito do moderno e do tradicional em comparações e interjeições, em publicação mesmo de poesias, como se Francisca Montenegro estivesse mais “à vontade” para demonstrar suas rimas a públicos mais diversos que quando escrevia com finalidade religiosa. Ela, entretanto, passeava entre os dois meios, dialogando com as duas mentalidades, deixando ver nos poemas e linhas o caráter conflituoso da existência feminina do contexto, que nos versos da autora ganharam uma tônica melancólica, sinistra e confusa.

Francisca Montenegro, no jornal *O Apóstolo*, da diocese do Piauí, na crônica “*Cor Jesu*”, de 1910, mostra o choque entre pureza e impureza, no interior de comparações com a castidade e com o casamento, colocando Jesus Cristo como esposo das almas. Ela diz no início, para invocar ao Cristo, “Jesus, coroa das virgens, esposo das almas puras” (MONTENEGRO, 1910, p. 5) e, mais à frente, a autora chega a comparar a satisfação amorosa dos casais ao encontro de uma religiosa com seu Jesus. Usa, para isso, o exemplo das santas, especialmente quando diz: “Que inebriantes delícias invadiram a alma de Catarina de Sena, quando lhe meteste no dedo o anel das núpcias eternas” (MONTENEGRO, 1910, p. 5). O trecho, inclusive, cria uma situação de erotismo, entre a santa e a divindade.

O conflito do puro/impuro, sexo/virgindade, ciência/misticismo, se expressa na metáfora: “Jesus, coroa das virgens”, essa coroa digna apenas das “almas puras”, virgens, socialmente aceitas, detentoras de honra. A crônica publicada serve de comparação, tendo em vista metáforas da satisfação terrena dos seres humanos, encontrando quietude diante do Coração de Jesus; às vezes cria imagens de esfriar, depois, de fogo; coloca os tabus do sexo na mesma esteira da vivência sexual feminina; virgindade ao lado de casamento, cria expressões de conflito como “*abras-nos nas chamas*”, usa, até, de um conflito que envolverá o culto cristão e as orações do Brasil a partir do período nas metáforas: “*penetração até o íntimo dos corações*”, “*jaculatórias santas*”, “*amorosas preces, do amor, mas o amor sagrado*” (MONTENEGRO, 1910, p. 5, grifo nosso).

As expressões parecem defender o choque: masculino sagrado/feminino profano, uma união entre feminilidade e doutrina cristã católica, reafirmando que a figura feminina sempre esteve centralizada no Cristianismo, tanto na da mãe de Jesus, quanto durante a vida do Cristo, só que agora usada para direcionamentos sociais e definição de lugares femininos. Apesar de trazer o conflito, distinguindo-se das produções femininas oitocentistas, Francisca Montenegro mantém na descrição da natureza a mesma ótica encontrada em Luiza Amélia de Queiroz, que foi o “entrosamento da individualidade orgânica da natureza com a individualidade singular do homem”

(NUNES, 2013, p. 59), de tal modo que os elementos naturais ganham a animação do humor e do cotidiano dos sujeitos, um fator típico do romantismo. Na crônica, descrevendo a cidade de Parnaíba, esses detalhes aparecem:

Formoso era o céu: a aurora despontava festival e prazenteira, por entre rubras cortinas realçando mais o colorido do poético horizonte da nossa pitoresca cidade, a brisa levantina agitava as perfumadas pétalas das pequeninas orvalhadas flores; a passarada começava a entoar o seu terno e maravilhoso canto; sorria encantada a natureza. Pelo espaço se ouvia uma melodia suave, doce e harmoniosa, como que uma legião de querubins, tangendo as suas cintaras santas, cujas notas imponentes penetravam até o íntimo dos corações (MONTENEGRO, 1910, p. 5).

Diferindo da primeira poetisa comentada, na qual o bucólico, religioso e sentimento nacional destacam-se, Francisca Montenegro revela, a partir do conflito da escola romântica, as nuances de uma face do romantismo brasileiro que predominou no Brasil a partir dos anos quarenta do século XIX. Para Antonio Candido (2002, p. 51), por causa do caráter conflitivo e a intensificação da melancolia, os desta segunda geração “levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar frequentemente com a ironia e o sarcasmo”, o que é visível no poema “Saudade eterna”, publicado pela escritora em 7 de novembro de 1910:

Ai! Quanto dilacera-me a saudade!
A dor pungente de uma eterna ausência!
Sinto n’alma uma atroz ansiedade
E o peito a palpitar, quase em demência!

Sem ti eternamente! Horas horríveis!
É-me a vida procela sem bonança!
Não ouvir a tua voz, notas sensíveis,
Ai! Não posso sofrer cruel tardança!

Que dorido pungir! Cruel martírio!
Horrenda solidade! Agro delírio
Que mutila-me o ser, que me consterna!

Negro anjo, desgraça, ó morte!
Porque roubaste meu fiel consorte,
Deixando-me a gemer: saudade eterna! (MONTENEGRO, 1910, p. 2).

O poema trouxe o contrário do que publicava no jornal religioso, o qual era num cantar pacífico, a partir das imagens naturais para falar do divido; em “Saudade eterna”, no entanto, se questiona completamente a decisão divina, centralizando a angústia humana e uma melancolia exagerada em sofrimento, com “negação das normas e desabalada vontade de transgredir” (CANDIDO, 2002, p. 51). Como acontece no poema “Saudade eterna”, publicado por Francisca Montenegro no jornal *Semana*, de 1910, mesmo ano de “*Cor Jesu*”, em *O Apóstolo*, a atração daquela

escritora para as temáticas do conflito começavam a se escalar, entretanto “permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte” (CANDIDO, 2002, p. 51).

Essas atrações ultrarromânticas que, para Antonio Candido, eram enquadrados numa tríade representativa do mal-do-século no Brasil: carne, morte e diabo. Como identificou nessa fase, há “mistura de modo vertiginoso o folclore macabro e o gosto romântico do pecado, criando uma comicidade que, todavia, se torna sadicamente cruel e, deste modo, manifesta os aspectos do romantismo” (CANDIDO, 2002, p. 56). A sequência de primeira e segunda geração romântica do Piauí é representada, ainda, por Luíza e Francisca, como nomes destacados de cada uma dessas duas gerações, sucedendo-se no interior das produções femininas de 1875 a 1910, o que vem comprovar a existência de um campo de autoria feminina no Piauí e uma lógica a ser melhor compreendida pelas produções de outras escritoras, num fenômeno que se estende até meados de 1930.

As identificações da escritora Francisca Montenegro com a melancolia, a morte, o sangue e a saudade se veem desde os primeiros anos do século XX, como mostram seus poemas, enviando também contribuições aos periódicos de Teresina, já em 1906, quando publicou os versos “Saudade”, no jornal *Andorinha*, reafirmando a mesma modulação do exagero da melancolia, as trevas e o apego à ideia de morte:

Quanto é triste nutrir uma saudade
Quando o peito não sente uma esperança;
Quando a alma divaga a sós nas trevas
A carpir no passado uma lembrança.

Nublou-se a minha estrela, astro de amores
Da minha inspiração a minha terna imagem;
O constante ideal dos meus sonhares
Do meu róseo porvir doce miragem!

Hoje o que resta d’esta quadra linda?
Um amargo pungir, saudade infinita,
E em ternos celebrar infausto amor.

E ninguém mais escuta a cavatina,
A esmo a dedilhar nota divinal,
Traduzindo saudades, pranto e dor (MONTENEGRO, 1906, p. 7).

Além das poesias, o conteúdo dos livros por ela escritos, cujos títulos parecem apontar para o apego da escritora à segunda geração romântica, engordariam a análise, impossibilitada, entretanto, pela perda das obras, uma tragédia comum às produções femininas do Piauí, porém sabe-se das publicações pelos anúncios da imprensa da época. É provável que um primeiro livro, chamado *Gotas de Sangue*, tenha vindo a público ainda no século XIX, seguido de outro no ano de 1901, pois a primeira edição de *Nortista*, em Parnaíba, já fazia referência ao talento livresco de Francisca Montenegro, de modo a anunciar também um trabalho que não se sabe ter vindo à luz

ou não, “um verdadeiro talento poético, como atestarão as suas *Reminiscências*, que estão no prelo”¹.

Até 1910, ao que anunciam os jornais de Parnaíba, pelo menos dois livros, *Reminiscências* e *Gotas de Sangue*, teriam sido publicados pela autora, somando-se aos seus trabalhos na imprensa. Para agravar a situação de perda para a história da literatura do Piauí, o jornal *Nortista* traz um dado a se investigar, que é a notícia de um livro póstumo de Luíza Amélia de Queiroz, *Pétalas Dispersas*, a engrossar a fileira de publicações femininas piauienses perdidas até a atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme tudo exposto percebem-se, na atuação de Luíza Amélia de Queiroz e Francisca Montenegro na imprensa, dois fatores: uma questão de análise estética, no que toca os códigos emplacados na composição de seus textos, ressoando, inclusive, temporalidades e identificações literárias particulares; e um de abordagem histórica, tangendo a uma lógica distinta dentro de um campo literário, algo que precisa dialogar com as tensões entre os discursos do campo político e o religioso, a procura dessas mulheres.

À parte que se deve ao estudo da imprensa para a História da literatura, há o fato de que aprofundar-se na atuação das escritoras põe em xeque o biografismo sucinto, a crítica impressionista e a adoção de teorias ecoadas pela dinâmica patriarcal na ciência literária, pois suas vidas oportunizam observar duas frentes complementares, que antigos postulados não abarcam: a diversidade das experiências de gênero e as estruturas narrativas, não autonomamente, mas em correlação.

Logo, vidas femininas apontam os caminhos não formais dos textos e da sociedade, pois é exatamente onde as mulheres se apresentam e, pelas suas experiências múltiplas, até então relegadas ao mundo privado, convidam a outros modos de ver, como um chamado de reajuste e “olhar por debaixo” dos ramos do poder e das noções de valor, de tradição e do que se tem compreendido como literatura.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Conferência Nacional dos Bispos. *Bíblia Sagrada*. Tradução da CNBB. 14. ed. São Paulo: Editora Canção Nova, 2012.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres Plurais: a condição feminina na primeira república*. Teresina: EDUFPI, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2008, v.2.

¹ Poetas Parnaibanos, *Nortista*, Parnaíba, ano 1, n. 1, p. 3. 1 jan. 1901.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX: Dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FREITAS, Clodoaldo. *Vultos Piauienses: apontamentos biográficos*. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/ EDUFPI, 2012.

FREITAS, Clodoaldo. D. Luiza Amelia. *Poliantea*, número único, p. 1-2, 1899.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e LIMA, Ana Cecília (orgs.). *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Mulheres, 2017.

MONTENEGRO, Francisca. *Cor Jesu, O Apóstolo*, Teresina, ano 4, n. 164, p. 5. 4 ago. 1910.

MONTENEGRO, Francisca. Luiza Amelia. *Poliantea*, número único, p. 3, 1899.

MONTENEGRO, Francisca. Saudade. *Andorinha*, Teresina, ano 2, n.17, p. 6. 12 de out. 1906.

MONTENEGRO, Francisca. Saudade eterna. *Semana*, Parnaíba, ano 1, n. 29, p. 2. 25 dez. 1910.

QUEIROZ, Luiza Amélia de. *Georgina e outros escritos inéditos*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2018.

QUEIROZ, Luiza Amélia de. Agradecimento. In: QUEIROZ, Luiza Amélia de. *Georgina e outros escritos inéditos*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2018. p. 195.

QUEIROZ, Luíza Amélia de. Súplica. In.: FREITAS, Clodoaldo, *Poliantea*, p. 1, 1899.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz. In.: Queiroz, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/ EDUFPI, 2015. p. 271-293.

ROCHA, Olívia Candeia Lima. Luíza Amélia de Queiroz: uma pioneira das letras e do feminismo no Piauí. In: Queiroz, Luíza Amélia de. *Flores incultas*. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/ EDUFPI, 2015. p. 249-258.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre historiografia literária, *Estudos de Literatura Brasileira*, Brasília, n. 32, p. 127-141, 2008.

TABAK, Fani Miranda. Campo literário e produção estética feminina, *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v. 32, jul-dez., p. 89-98, 2019.

Erika Ruth Melo Ciarlini

Mestrado em Letras (UESPI), Licenciatura em História pela UESPI, campus de Parnaíba. Membro no Núcleo de Estudos Literários Piauienses – NELIPI e do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense – NESILPI.

Algemira de Macêdo Mendes

Pós-doutorado em Literatura pela Universidade de Lisboa – Portugal. Doutora em Letras (PUCRS) e Mestre em Letras (UFPE). Professora da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação e no Mestrado Acadêmico em Letras. Coordenadora do Núcleo de Estudos Literários Piauienses – NELIPI (UESPI).

Recebido em 14/08/2020.

Aceito em 10/09/2020.