

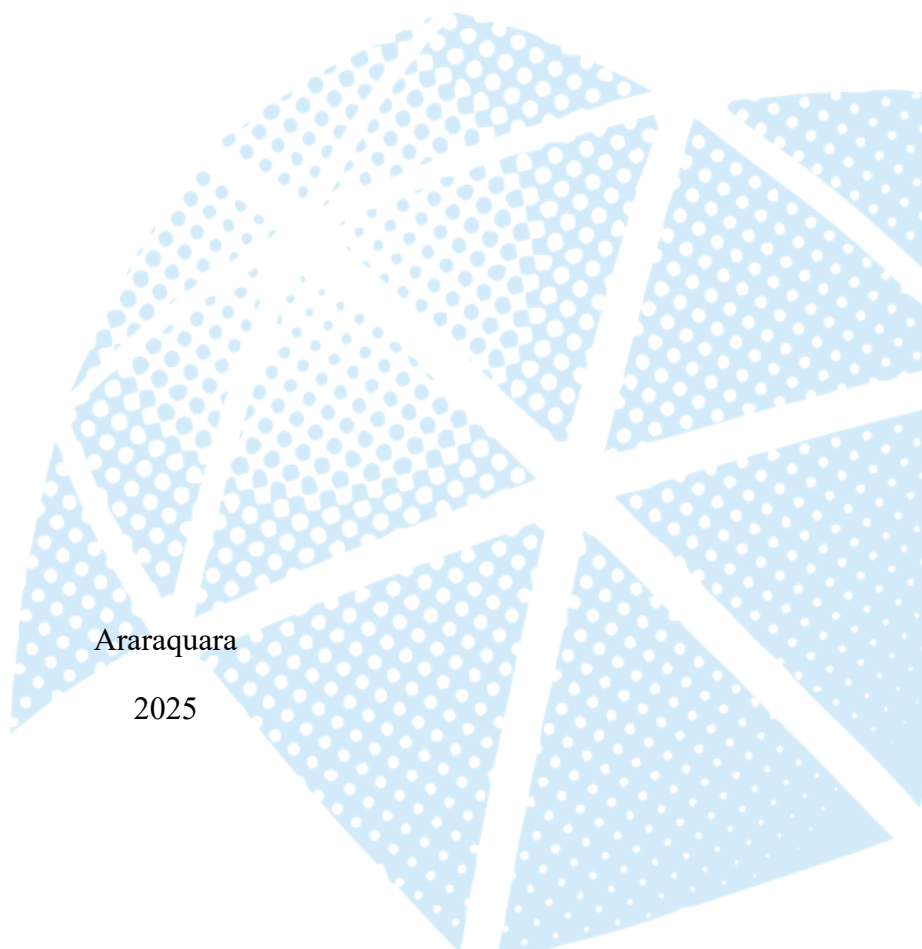
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

ANA CAROLINA PRADO FARIA JORGE

**A APREENSÃO DO ESPAÇO PELO EU LÍRICO EM POEMAS DE JÚLIA DA
COSTA**

Araraquara

2025



ANA CAROLINA PRADO FARIA JORGE

**A APREENSÃO DO ESPAÇO PELO EU LÍRICO EM POEMAS DE JÚLIA DA
COSTA**

Dissertação apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato

Araraquara

2025

J82a	Jorge, Ana Carolina Prado Faria A apreensão do espaço pelo eu lírico em poemas de Júlia da Costa / Ana Carolina Prado Faria Jorge. -- Araraquara, 2025 99 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientadora: Fabiane Renata Borsato 1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. 3. Romantismo. 4. Mulheres na Literatura. 5. Paisagens. I. Título.
------	---

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa contribui para o avanço científico e educacional ao aprofundar o estudo da poesia romântica brasileira pela obra de Júlia da Costa, resgatando criticamente uma voz feminina historicamente marginalizada. Amplia o conhecimento técnico e cultural ao analisar a relação entre espaço, subjetividade e paisagem, fortalecendo a interdisciplinaridade entre literatura, geografia e história cultural. Promove a valorização da memória literária feminina, incentivando práticas educacionais inclusivas. Destaca a produção regional do Paraná e sua inserção no contexto nacional. No âmbito internacional, dialoga com debates contemporâneos sobre espaço e representação poética. Contribui para o desenvolvimento sustentável do conhecimento ao preservar patrimônios culturais imateriais e fomentar uma consciência crítica sobre a formação literária e histórica do Brasil.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research contributes to scientific and educational advancement by deepening the study of Brazilian Romantic poetry through the work of Júlia da Costa, critically recovering a historically marginalized female voice. It expands technical and cultural knowledge by analyzing the relationship between space, subjectivity, and landscape, strengthening interdisciplinarity among literature, geography, and cultural history. It promotes the appreciation of female literary memory, encouraging inclusive educational practices. It highlights Paraná's regional production and its insertion into the national context. At the international level, it engages with contemporary debates on space and poetic representation. It contributes to the sustainable development of knowledge by preserving intangible cultural heritages and fostering critical awareness of Brazil's literary and historical formation.

ANA CAROLINA PRADO FARIA JORGE

**A APREENSÃO DO ESPAÇO PELO EU LÍRICO EM POEMAS DE JÚLIA DA
COSTA**

Dissertação apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e críticas da poesia.

Data da defesa: 29/05/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fabiane Renata Borsato
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. André Luiz do Amaral
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Thiago Buoro
Secretaria de Educação - Prefeitura Municipal de Campinas

Dedico este trabalho a todas as escritoras que, ao longo da história, foram apagadas ou silenciadas, mas cujas vozes resistem e ecoam através do tempo.

AGRADECIMENTOS

Nenhum caminho é trilhado sozinho. Esta pesquisa é fruto de vozes que me atravessaram, de mãos que sustentaram o passo e de presenças silenciosas que iluminaram o percurso.

Agradeço à Universidade Estadual Paulista (UNESP), em especial ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, que me possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora, Dra. Fabiane Renata Borsato, que, com paciência e carinho, me acompanhou ao longo de tantos anos — mesmo antes do início do mestrado. Sem suas contribuições e orientação, este trabalho jamais poderia existir.

Aos membros da banca examinadora, Dr. André Luiz do Amaral e Dr. Thiago Buoro, que me iluminaram com seus conselhos, recomendações e sugestões, ampliando meus horizontes de pesquisa.

À minha família, em especial à minha mãe, Aline Prado Faria, e à minha avó, Ivane Maria Prado Faria, que sempre me apoiaram em todas as instâncias, tornando esta trajetória possível. À minha irmã, cujos sorrisos e brincadeiras sempre me deram forças para continuar, e ao meu avô, cuja memória seguirá sempre comigo.

Aos meus amigos, pelo suporte e paciência. Em especial, agradeço às leituras e sugestões de Ana Laura Giancesella Ferreira e Giuliana Resende Caricilli, e à amizade de tantos anos de Felipe Fagionato Watanabe e Maria Fernanda Marmili de Alvarenga Campos Franzin, cujas conversas e trocas foram fundamentais para a manutenção da minha paz de espírito.

À Júlia da Costa, cuja obra tornou possível a existência deste trabalho.

A todos que, de algum modo, caminharam comigo, meu profundo agradecimento.

Que este trabalho seja também um gesto de memória, resistência e esperança.

“[...]”
Vai lembrar-me a Eternidade
Vai falar-me de saudade,
Que do céu te hei de escutar!”
(Costa, 2001, p.287)

RESUMO

A presente dissertação investiga a construção do espaço poético e a projeção da subjetividade na obra de Júlia da Costa, poeta paranaense do século XIX vinculada ao Romantismo brasileiro. O estudo parte da análise de dez poemas nos quais o espaço natural — mar, noite, estrelas, vento, paisagens solitárias — emerge como um operador simbólico fundamental, atuando não como simples ambientação, mas como extensão e espelho da interioridade da voz lírica. O objetivo central é compreender de que modo Júlia da Costa utiliza a paisagem como forma de expressão emocional e sensível, estabelecendo uma relação indissociável entre natureza e subjetividade. A metodologia adotada consiste em uma análise crítica minuciosa das estruturas internas dos poemas, considerando os movimentos compositivos, as imagens simbólicas, os recursos sonoros, os ritmos e os elementos formais que contribuem para a configuração de uma poética do espaço. O referencial teórico articula dois grandes eixos: a abordagem estética do Romantismo brasileiro e os estudos contemporâneos sobre paisagem e espaço na poesia lírica. No primeiro grupo, são mobilizados os trabalhos de Antonio Candido (2002), que conceitua o Romantismo como marco da constituição de um sistema literário nacional; Luiz Roncari (2002), que analisa o processo de nacionalização simbólica da paisagem e da linguagem poética e Haroldo de Campos (1989), cuja crítica historiográfica permite pensar os silenciamentos e exclusões que marcaram a consolidação do cânone. No segundo grupo, o trabalho apoia-se nos estudos de Michel Collot (2015), que interpreta a paisagem como forma de expressão da sensibilidade a partir do Romantismo; Jean-Marc Besse (2006), que concebe o espaço como construção simbólica e histórica da experiência; e Dominique Combe (2010), que explora a dimensão afetiva e subjetiva da espacialidade na poesia moderna. O estudo demonstra que Júlia da Costa integra plenamente os valores e procedimentos do Romantismo nacional, ainda que sua presença tenha sido obscurecida pela crítica literária tradicional. Ao produzir uma poesia profundamente sensível, marcada por estados de melancolia, contemplação e solidão projetados no espaço natural, a autora afirma-se como voz romântica ativa em um campo literário predominantemente masculino. Sua escrita representa, portanto, não uma exceção isolada, mas uma forma de resistência que evidencia a presença feminina nas dinâmicas simbólicas e afetivas do movimento romântico no Brasil. Os resultados alcançados reforçam a relevância de sua obra para a compreensão do lirismo oitocentista e para o processo de reavaliação crítica das experiências literárias historicamente marginalizadas.

Palavras-chave: Romantismo; Júlia da Costa; Paisagem; Poesia.

RÉSUMÉ

La présente dissertation étudie la construction de l'espace poétique et la projection de la subjectivité dans l'œuvre de Júlia da Costa, poétesse originaire du Paraná au XIX^e siècle, rattachée au romantisme brésilien. L'étude repose sur l'analyse de dix poèmes dans lesquels l'espace naturel — mer, nuit, étoiles, vent, paysages solitaires — émerge comme un opérateur symbolique fondamental, agissant non pas comme simple décor, mais comme extension et reflet de l'intériorité de la voix lyrique. L'objectif principal est de comprendre comment Júlia da Costa utilise le paysage comme forme d'expression émotionnelle et sensible, établissant une relation indissociable entre nature et subjectivité. La méthodologie adoptée repose sur une analyse critique minutieuse des structures internes des poèmes, en considérant les mouvements compositionnels, les images symboliques, les ressources sonores, les rythmes et les éléments formels qui contribuent à la configuration d'une poétique de l'espace. Le cadre théorique articule deux grands axes : l'approche esthétique du romantisme brésilien et les études contemporaines sur le paysage et l'espace dans la poésie lyrique. Dans le premier groupe, sont mobilisés les travaux d'Antonio Candido (2002), qui conceptualise le romantisme comme moment fondateur d'un système littéraire national ; Luiz Roncari (2002), qui analyse le processus de nationalisation symbolique du paysage et du langage poétique et Haroldo de Campos (1989), dont la critique historiographique permet de penser les silences et les exclusions qui ont marqué la consolidation du canon. Dans le second groupe, l'étude s'appuie sur les travaux de Michel Collot (2015), qui interprète le paysage comme forme d'expression de la sensibilité à partir du romantisme ; Jean-Marc Besse (2006), qui conçoit l'espace comme construction symbolique et historique de l'expérience ; et Dominique Combe (2010), qui explore la dimension affective et subjective de la spatialité dans la poésie moderne. L'étude démontre que Júlia da Costa s'inscrit pleinement dans les valeurs et les procédés du romantisme national, bien que sa présence ait été obscurcie par la critique littéraire traditionnelle. En produisant une poésie profondément sensible, marquée par des états de mélancolie, de contemplation et de solitude projetés dans l'espace naturel, l'auteure s'affirme comme voix romantique active dans un champ littéraire majoritairement masculin. Son écriture ne représente donc pas une exception isolée, mais une forme de résistance qui souligne la présence féminine dans les dynamiques symboliques et affectives du mouvement romantique au Brésil. Les résultats obtenus renforcent la pertinence de son œuvre pour la compréhension du lyrisme brésilien du XIX^e siècle et pour le processus de réévaluation critique des expériences littéraires historiquement marginalisées.

Mots-clés : Romantisme ; Júlia da Costa ; Paysage ; Poésie.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O ROMANTISMO NO BRASIL	15
2.1 INTRODUÇÃO AO ROMANTISMO	15
2.2 A FORMAÇÃO DO ROMANTISMO NO BRASIL E O PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA	16
2.3 A INTERIORIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA POÉTICA: SUJEITO LÍRICO E EMOÇÃO ROMÂNTICA	18
2.4 AS TRÊS GERAÇÕES DO ROMANTISMO: TEMAS, ESPAÇOS E MODULAÇÕES DO SUJEITO LÍRICO	21
2.5 RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: CRÍTICA HISTORIOGRÁFICA E HERANÇAS DO ROMANTISMO	23
3 APRESENTAÇÃO BIOBIBLIOGRÁFICA DE JÚLIA DA COSTA	25
4 METODOLOGIA	31
5 ANÁLISES	34
DEVANEIOS	34
POR QUE GEMES?	40
ACORDES POÉTICOS	44
MELODIAS	47
HINOS	54
NO ERMO	61
TRISTEZA	66
NOITE DE LUAR	69
A NOITE	75
FLOR DE ESPINHOS	79
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	93
ANEXO I - DEMAIS POEMAS DE JÚLIA DA COSTA MENCIONADOS AO LONGO DA DISSERTAÇÃO	96

1 INTRODUÇÃO

O Romantismo, enquanto movimento literário e cultural, emergiu na Europa no final do século XVIII como uma resposta ao racionalismo Iluminista e às normas clássicas que dominavam a arte e a literatura até então. Esse movimento caracteriza-se pela exaltação do sentimento, da emoção e da individualidade, propondo uma nova forma de ver e interpretar o mundo. Segundo Alfredo Bosi, na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*:

“[...] e nesse sentido o poeta romântico, mais isolado e impotente em face do mundo que o cerca do que o poeta árcade, irá muito mais longe na exaltação dos valores que atribui à natureza: a emotividade que o pressiona é projetada na paisagem que se torna, segundo a palavra intimista de Amiel, um verdadeiro “état d’âme” (Bosi, 2015, p.51).

O Romantismo é assim marcado por uma valorização da subjetividade, onde a experiência pessoal e emocional se torna a base para a criação artística. Os românticos exploraram temas como a angústia, o amor idealizado, a melancolia e a busca pela liberdade, refletindo uma profunda conexão com a natureza, que muitas vezes se apresenta como um espelho das emoções humanas.

No Brasil, entretanto, o Romantismo se desenvolveu em um contexto de independência e construção da identidade nacional. Os escritores começaram a explorar temas que ressoavam com as aspirações da nova nação, buscando afirmar uma identidade brasileira que fosse distinta das influências europeias. O movimento buscava uma forma de expressão que refletisse a realidade brasileira, incorporando elementos da cultura indígena e a rica diversidade da paisagem nacional, destacando-se por uma forte valorização da natureza, onde o ambiente se torna um símbolo de identidade nacional e fonte de inspiração poética.

Neste cenário, a participação feminina encontrou barreiras consideráveis. A presença de escritoras foi, em grande parte, obscurecida por um cenário literário que privilegiava as vozes masculinas, consolidando um cânone patriarcal. Dessa forma, mesmo em um contexto de renovação cultural e busca por autenticidade nacional, as mulheres que ousaram expressar suas perspectivas e sensibilidades literárias enfrentaram dificuldades para verem suas obras valorizadas e reconhecidas. Houve a construção de um cânone quase exclusivamente patriarcal e excludente em relação às mulheres. Esse apagamento contribuiu para uma herança literária que, durante muito tempo, ignorou as contribuições significativas de autoras que, mesmo diante de desafios, deram forma a uma poética única no Romantismo brasileiro. Nesse sentido, nota-se uma crítica literária que, ao consolidar-se dessa forma, rejeita e, de certo modo, faz um grande esforço para deixar em segundo plano grandes escritoras que se opunham a esses paradigmas e, mesmo em meio a tanta opressão, escreviam. Sob essa perspectiva, compreende-

se que o apagamento de importantes figuras femininas ao longo da história literária não é mero acaso. Em 2010, durante o XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura, a professora Dr^a. Constância Lima Duarte utilizou pela primeira vez o termo "memoricídio" para descrever exatamente esse processo de silenciamento e inviabilização intelectual a que as escritoras foram submetidas nos últimos séculos.

Se faz então necessário que nos dediquemos a um movimento que é por vezes contraintuitivo, que voltemos nosso olhar para resgatar e reescrever a história dessas mulheres. É essencialmente nesse processo de revisitação e reconstrução histórico-crítica de nosso passado literário que encontramos o nome de Júlia da Costa, poetisa paranaense, nascida em meados do século XIX, que dedicou quase toda a sua vida a uma vasta e extensa produção poética, com um total de mais de 160 poemas escritos. O estudo que aqui se desenvolve propõe-se, portanto, a investigar as nuances e particularidades da produção poética de Júlia da Costa, com uma atenção especial à interconexão entre a voz lírica e o espaço, que permeia muitos de seus poemas. Por meio da análise, busca-se não apenas compreender a essência de sua obra, mas também resgatar a memória de uma autora cujas contribuições são essenciais para a compreensão do desenvolvimento da poesia romântica no Brasil.

Como afirma Michel Collot, em seu texto *Poesia, Paisagem e Sensação*, “A partir do Romantismo, notadamente a poesia lírica transformou a paisagem em um lugar de expressão da sensibilidade.” (Collot, 2015. p.17). O objetivo central desta pesquisa é explorar como Júlia da Costa utiliza a natureza como um elemento central na construção de seus poemas. A relação entre a voz lírica e o espaço natural, nos poemas da autora, é fundamental para entender a sua experiência poética, lugar em que a natureza não é apenas um cenário de fundo, mas um reflexo das emoções e dos estados de espírito da voz lírica.

Antonio Candido, no livro *Formação da Literatura Brasileira* (2000), em sua análise da literatura romântica, argumenta que os escritores da época tentaram construir uma imagem da nação que incorporasse tanto a cultura indígena quanto a natureza exuberante do Brasil. Essa busca por uma identidade brasileira é também traço da obra de Júlia da Costa, que utiliza a paisagem como um elemento fundamental em sua poesia. Ela estabelece uma conexão íntima com a natureza, retratando-a não apenas como um cenário, mas como um reflexo das emoções mais profundas do *eu*.

A importância de estudar a poética de Júlia da Costa se torna evidente à luz do contexto em que ela produziu sua obra. A literatura romântica, especialmente a brasileira, é frequentemente associada a figuras masculinas como Gonçalves Dias, José de Alencar, entre outros que dominaram a cena literária da época. No entanto, a voz de Júlia da Costa merece

destaque, pois representa uma perspectiva feminina que desafia as normas e expectativas sociais vigentes no século XIX. Em uma época em que às mulheres era reservado o silêncio, o espaço doméstico e a função de guardiãs da moral familiar, Júlia da Costa afirma-se como sujeito lírico reflexivo, sensível e pensante, inscrevendo sua voz em uma tradição cultural que muitas vezes a excluiu. Sua presença no Romantismo revela-se como gesto ativo de resistência e de inscrição subjetiva.

Ao dar visibilidade a uma autora tão relevante, esta dissertação busca fazer um movimento contrário ao da crítica tradicional, contribuindo para corrigir a omissão da crítica literária e para uma leitura mais inclusiva da literatura brasileira. A pesquisa se concentra na análise de dez poemas de autoria de Júlia da Costa que exemplificam as relações entre a voz lírica e o espaço, permitindo uma leitura dos principais temas abordados. Pretende-se trazer à tona a importância de Júlia da Costa no cenário literário para além de um olhar biográfico, destacando como sua poesia é marcada pela subjetividade e pela relação íntima com o ambiente ao seu redor. Serão comentadas as questões de identidade e pertencimento que permeiam a sua poesia; em que medida seus poemas tendem a seguir uma tendência da época, revelando uma sensibilidade e uma profundidade emocional que são marcas registradas da poesia romântica, na qual a natureza não parece servir apenas como um recurso estético, mas também simbólico, onde cada elemento da paisagem reflete o estado emocional da voz lírica.

Além disso, esta dissertação se propõe a dialogar com as contribuições teóricas sobre o Romantismo, utilizando referências de críticos renomados como Bosi (2015), Cândido (1997), Guinsburg (2002) e Campos (1989). Esses autores oferecem um panorama abrangente do contexto histórico e cultural que moldou a literatura romântica no Brasil, permitindo uma compreensão mais profunda das especificidades que caracterizam a obra de Júlia da Costa. Através da análise de seus poemas, espera-se identificar como a natureza é construída nas imagens poéticas e como essas imagens dialogam com os sentimentos da voz lírica.

2 O ROMANTISMO NO BRASIL

2.1 INTRODUÇÃO AO ROMANTISMO

O Romantismo ocupa lugar central na formação da literatura brasileira. Mais do que um movimento estético ou literário, ele representa, no Brasil, um projeto de fundação simbólica da nacionalidade, articulando cultura, política, linguagem e sentimento. Surgido na Europa entre o final do século XVIII e o início do XIX, como uma reação à racionalidade iluminista e ao neoclassicismo, o Romantismo teve, no Brasil, um percurso singular, associado à recente independência política do país e à necessidade de construção de uma identidade cultural autônoma.

Como destaca Antonio Candido (2002), a literatura romântica brasileira não apenas reflete a sociedade do século XIX, mas atua como uma das forças constitutivas da ideia de Brasil. Nesse contexto, o Romantismo não é apenas uma estética importada, mas um instrumento ativo de reorganização simbólica da história, do espaço e da subjetividade nacionais.

Ao contrário do Romantismo europeu, marcado por temas medievais e pela exaltação da interioridade como contraponto à urbanização e à Revolução Industrial, o Romantismo brasileiro volta-se principalmente para a afirmação da natureza tropical, a idealização do indígena, a valorização do sentimento e o desejo de representar a pátria em formação. Conforme Luiz Roncari (2002), a literatura brasileira do século XIX realiza um esforço deliberado de nacionalização da linguagem literária, o que pode ser observado na forma como os autores românticos articulam, nas suas obras, o espaço geográfico e simbólico do Brasil com o universo da subjetividade e da emoção.

Embora o movimento tenha sido frequentemente periodizado em três gerações — nacionalista/indianista, ultrarromântica e condoreira/social —, essa divisão deve ser entendida como um recurso didático que, se por um lado permite visualizar tendências dominantes, por outro pode obscurecer as complexidades e sobreposições internas ao movimento. O Romantismo no Brasil, como lembra Haroldo de Campos (1989), está inserido em uma longa disputa simbólica sobre os fundamentos da literatura nacional, marcada por silenciamentos e apropriações, como foi o caso da recepção tardia da obra de Gregório de Matos — e, segundo a perspectiva deste trabalho, até mesmo de Júlia da Costa.

A relevância do Romantismo brasileiro também se manifesta no fato de ele ter consolidado, pela primeira vez, um sistema literário relativamente autônomo, com leitores, autores, crítica, editoras, revistas e um repertório temático próprio. A literatura romântica

permitiu que os brasileiros vissem a si mesmos como sujeitos históricos e estéticos, ainda que essa representação estivesse profundamente marcada por idealizações, apagamentos e construções simbólicas.

Neste capítulo, analisaremos o percurso do Romantismo no Brasil, suas condições de emergência, suas fases principais, suas tensões internas e sua herança para a literatura posterior. No decorrer da análise, dedicaremos atenção especial à figura do sujeito lírico romântico e à construção do espaço na poesia — dois elementos que, embora não constituam o eixo central da investigação, revelam-se fundamentais para compreender a especificidade do Romantismo brasileiro, na medida em que evidenciam o entrelaçamento entre emoção, paisagem e identidade.

Como indicam Michel Collot (2015) e Jean-Marc Besse (2006), a paisagem não é um dado natural, mas uma construção simbólica e afetiva. Ao articular esse conceito à produção romântica brasileira, podemos compreender melhor como o espaço tropical foi poeticamente inventado como emblema da pátria, da memória e do desejo. Do mesmo modo, a centralidade do sujeito lírico permite vislumbrar como a interioridade, frequentemente dramatizada ou idealizada, serviu de alicerce para a construção de uma voz poética nacional.

A seguir, apresentaremos uma leitura crítica da formação do Romantismo no Brasil, abordando as principais fases do movimento e examinando de que maneira ele moldou os discursos sobre o Brasil, sobre o povo e sobre o próprio fazer literário. A discussão sobre o sujeito lírico e o espaço, embora transversal, aparecerá como ponto de articulação entre o estético e o histórico, entre o pessoal e o coletivo, entre o *eu* e a nação.

2.2 A FORMAÇÃO DO ROMANTISMO NO BRASIL E O PROJETO DE NACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA

O surgimento do Romantismo no Brasil, embora vinculado às influências europeias, está profundamente enraizado no processo de independência política e na necessidade de afirmação de uma cultura nacional autônoma. A partir de 1822, com a Proclamação da Independência, consolidou-se no país uma atmosfera favorável à construção de símbolos nacionais, de representações culturais que pudessem dar coesão simbólica a uma sociedade marcada por profundas desigualdades e pela herança colonial.

Nesse contexto, a literatura — e, especialmente, a poesia — tornou-se um dos principais instrumentos de consolidação dessa identidade. Como aponta Antonio Candido (2002), a literatura do século XIX no Brasil não foi apenas um reflexo da realidade social, mas

uma das instâncias que contribuíram para a constituição de um sistema literário nacional. Essa formação se deu não apenas pelo surgimento de novos temas e formas, mas, sobretudo, pela organização de um circuito cultural que incluía autores, leitores, críticos, periódicos e instituições, consolidando uma esfera pública letrada que até então era inexistente. O Romantismo brasileiro, portanto, deve ser compreendido dentro dessa lógica de fundação: ele é a primeira tentativa sistemática de produzir uma literatura brasileira em sentido pleno, ou seja, consciente de si mesma enquanto expressão nacional. É nesse momento que surgem as primeiras narrativas sobre o Brasil como nação e sobre o povo brasileiro como sujeito histórico. A literatura torna-se, assim, um espaço privilegiado para a invenção de um conceito de nacionalidade.

A influência europeia, especialmente francesa e inglesa, foi marcante na configuração estética e temática do Romantismo brasileiro. No entanto, como observa Luiz Roncari (2002), o movimento não se limitou à imitação de modelos europeus, mas operou um processo de adaptação, apropriação e reinterpretação desses modelos dentro das condições sociais e culturais do Brasil oitocentista. Essa operação foi muitas vezes ambígua: por um lado, buscava-se uma linguagem literária universal, capaz de dialogar com os cânones europeus; por outro, havia um desejo forte de diferenciação e de autenticidade, traduzido na exaltação da natureza brasileira, na valorização do indígena e na tematização de elementos locais.

Esse processo de nacionalização da literatura encontra uma de suas primeiras manifestações no indianismo. Inspirados por uma leitura idealizada do “bom selvagem” rousseauiano e pela tradição épica de *Os Lusíadas*, os poetas da primeira geração romântica, como Gonçalves Dias, buscaram no indígena o herói fundador da pátria. O espaço onde esse herói se movimenta — as florestas, os rios, as aldeias — também é idealizado e investido de significados afetivos e simbólicos. A natureza brasileira é apresentada como exuberante, bela, harmoniosa, em contraste com a civilização europeia, marcada por guerras e decadência moral.

Essa idealização, no entanto, não está isenta de contradições. A valorização do indígena, embora relevante do ponto de vista simbólico, muitas vezes apagava a realidade concreta da violência colonial, da catequese forçada e do extermínio. O espaço, nesse sentido, é reconfigurado como cenário do mito fundador da nação, e o sujeito lírico torna-se porta-voz dessa narrativa indianista e heroica.

Além do indianismo, outro aspecto marcante da primeira fase do Romantismo brasileiro é o esforço de descrever e valorizar a natureza local. A flora e a fauna tropicais, os rios caudalosos, o céu azul e as montanhas são constantemente tematizados na poesia como elementos distintivos da nacionalidade. Em “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, a

idealização da paisagem é utilizada para afirmar a superioridade afetiva e simbólica do Brasil em relação à Europa: “Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá”. O espaço natural é convertido em pátria, e a saudade, sentimento profundamente romântico, torna-se o elo entre sujeito e território.

Esse gesto de nacionalização da natureza tem implicações tanto estéticas quanto políticas. Ao descrever o Brasil como terra paradisíaca, os poetas românticos constroem um imaginário coletivo de pertencimento e orgulho nacional. No entanto, ao fazer isso, frequentemente desconsideram as contradições históricas do país, como a escravidão, a desigualdade social e a exclusão dos indígenas e negros da cidadania. O espaço, assim, é poeticamente reconfigurado para servir à narrativa da harmonia nacional, em um esforço de unidade simbólica que nem sempre corresponde à realidade.

A formação do Romantismo no Brasil, portanto, está diretamente ligada à constituição de um espaço literário nacional e à tentativa de elaborar uma imagem do país que pudesse conciliar diversidade, identidade e modernidade. Esse processo, longe de ser linear ou homogêneo, foi marcado por ambivalências, tensões e negociações simbólicas, que se manifestam tanto na tematização do espaço quanto na constituição do sujeito lírico como mediador entre a experiência individual e o projeto coletivo de nação.

2.3 A INTERIORIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA POÉTICA: SUJEITO LÍRICO E EMOÇÃO ROMÂNTICA

Uma das marcas mais consistentes da poesia romântica – tanto no Brasil quanto na Europa – é a centralidade da subjetividade. O sujeito lírico romântico constitui-se como expressão de uma sensibilidade que valoriza as emoções individuais, a experiência íntima e os conflitos interiores. Na tradição brasileira, essa ênfase na interioridade assume um caráter particularmente intenso a partir da segunda geração romântica, também conhecida como ultrarromântica ou byroniana, marcada por temas como melancolia, morte, tédio e amor impossível.

Essa virada introspectiva é visível em obras como as de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Junqueira Freire. Em vez de enaltecer o heroísmo indígena ou a natureza tropical, como na geração anterior, os poetas ultrarromânticos voltam-se para o “eu” em conflito. O espaço poético torna-se, assim, cada vez mais simbólico e interiorizado: cemitérios, noites chuvosas, florestas escuras e quartos sombrios são metáforas da alma em sofrimento. O

espaço já não é o da pátria idealizada, mas o da angústia, do desejo frustrado, do abismo existencial.

Essa interiorização da paisagem corresponde a uma reconfiguração do próprio lirismo romântico. Como observa Michel Collot (2015), a paisagem na poesia romântica não é apenas descrição do exterior, mas uma projeção da subjetividade do poeta sobre o mundo visível, tornando-se reflexo de seu estado emocional. No caso brasileiro, essa projeção se intensifica na medida em que a dor do sujeito lírico parece desproporcional ao seu entorno. A natureza exuberante do Brasil, em vez de consolar ou harmonizar, acentua a sensação de desencontro entre o eu e o mundo.

Por exemplo, no poema *Recitativo*¹, de Júlia da Costa, a natureza não opera como espaço de consolo ou refúgio, mas como contraponto trágico ao esvaziamento do eu. Desde o primeiro verso — “Guarda-me um canto se eu morrer à noite” (Costa, 2001, p. 305-306) — a cena se instaura em um espaço noturno, simbólico do fim e da ausência. A súplica por um “canto” se inscreve no limiar entre arte e tumulto, em que o “tristonho harpejo” ecoa não como esperança, mas como prelúdio da morte. Nesse contexto, a paisagem natural — com suas flores, brisas e aves — não integra o *eu lírico*, mas o contrasta, tornando-se expressão de um mundo exterior que persiste indiferente à sua extinção subjetiva.

Em outros poemas, como *Rosa Murcha*², Júlia da Costa tematiza, de maneira mais direta, a relação entre o *eu lírico* e o espaço. A antecipação da morte não se apresenta como tragédia, mas como alívio: a morte é evocada sem desespero, mas como parte natural da existência, em que ainda se deseja a presença da rosa para adornar o túmulo “Ai! vem ao menos enfeitar-me a fronte / Quando na tumba eu jazer um dia” (Costa, 2001, p.311). A paisagem — os bosques verdes, o sol matizando o chão, as aves que ainda cantam — compõe um cenário que, longe de ser mero pano de fundo, participa ativamente da construção da subjetividade melancólica. É como se o mundo exterior oferecesse imagens capazes de sustentar a linguagem da dor e da resignação, transformando a natureza em espelho e consolo do *eu lírico*.

Essa operação simbólica faz parte de uma tradição literária mais ampla, em que o espaço natural funciona como espelho da alma. No entanto, o caso brasileiro apresenta particularidades. Em um país tropical, marcado por uma natureza exuberante e por uma cultura oficial de exaltação da pátria, a emergência de uma lírica sombria, introspectiva e por vezes

¹ A íntegra do poema encontra-se transcrita no ANEXO I – *Demais poemas de Júlia da Costa mencionados ao longo desta dissertação*, para fins de referência e consulta.

² A íntegra do poema encontra-se transcrita no ANEXO I – *Demais poemas de Júlia da Costa mencionados ao longo desta dissertação*, para fins de referência e consulta.

necrológica é uma dissonância significativa. O sujeito lírico ultrarromântico, ao recusar o ideal heroico e ao preferir a solidão e o desencanto, oferece uma crítica implícita ao projeto de nação otimista da geração anterior.

A linguagem poética também sofre transformações nesse processo. O verso torna-se mais musical, mais imagético, mais centrado na metáfora e no símbolo. Desde os primeiros versos de *Saudade*³ (Costa, 2001, p.302) — “Pelas horas do silêncio / Quando tudo é solidão” — o tempo poético desacelera, não marcado por ações, mas por estados da alma e atmosferas. A repetição da estrutura “Quando...” reforça a sensação de um tempo que se repete e se alonga em suspensões subjetivas. O espaço externo, por sua vez, não é descrito por suas formas objetivas, mas por seus efeitos simbólicos sobre o interior do sujeito. A “imensidão” que “luz” não é apenas o firmamento — é um estado de devaneio e expansão da mente, é cenário onírico onde a saudade “fala ao coração”.

Nesse contexto, o sujeito lírico romântico não apenas fala de si: ele habita uma temporalidade outra que recusa o agora e se ancora na evocação e na ausência. O passado pesa mais do que o presente, e o futuro se esvanece como uma forma espectral, nunca como promessa. Esse descompasso entre o tempo da alma e o tempo do mundo é acentuado quando, diante da noite e da natureza — “Quando à noite os bateleiros / Pelo mar passam sutis” — o *eu lírico* sente que seus cantos “se desatam mais febris”, isto é, a poesia brota não como celebração, mas como urgência dolorida, movida pela ausência.

Essa subjetividade excessiva, como observam estudiosos como Alfredo Bosi (2015), está ligada ao contexto social e cultural do Brasil imperial, em que a juventude letrada — formada nos moldes europeus — frequentemente vivia um desencontro entre seus ideais românticos e a realidade de uma sociedade escravocrata, oligárquica e patriarcal. O sujeito lírico, nesse sentido, pode ser lido também como figura do deslocamento, do exílio interior, da inadequação. Essa sensação de desenraizamento se agrava diante das tensões estruturais da época, pois, como sintetiza Bosi, “as antinomias que marcaram o século XIX brasileiro foram várias: corte/província; poder central/poder local; campo/cidade; senhor rural/classe média urbana; trabalho escravo/trabalho livre” (Bosi, 2015, p. 122).

Por outro lado, essa interiorização do espaço e da dor não elimina a dimensão estética da paisagem romântica. Pelo contrário, é justamente pela via do excesso de sentimento que a natureza se torna linguagem. As flores, os astros, os túmulos, as montanhas e os rios

³ A íntegra do poema encontra-se transcrita no *ANEXO I – Demais poemas de Júlia da Costa mencionados ao longo desta dissertação*, para fins de referência e consulta.

continuam presentes, mas agora ressignificados pela subjetividade: são signos da fragilidade humana, da beleza fugaz, da solidão essencial. A paisagem, antes símbolo da nação, torna-se espelho do desespero.

Assim, o sujeito lírico romântico brasileiro, especialmente em sua vertente ultrarromântica, constrói uma paisagem simbólica e íntima, marcada por tensões entre o eu e o mundo, entre o desejo e a realidade, entre o ideal e o desencanto. A linguagem poética torna-se o lugar privilegiado dessa elaboração, permitindo que o espaço seja afetivamente configurado como reflexo da interioridade.

2.4 AS TRÊS GERAÇÕES DO ROMANTISMO: TEMAS, ESPAÇOS E MODULAÇÕES DO SUJEITO LÍRICO

A tradição crítica costuma dividir o Romantismo brasileiro em três gerações poéticas, cada uma marcada por temáticas predominantes, atitudes estéticas distintas e concepções particulares do sujeito e do espaço. Embora tal divisão seja didática e não abarque toda a complexidade do movimento, ela continua útil para a compreensão das inflexões líricas do período. As gerações não se sucedem de forma rígida ou estanque, mas se sobrepõem e dialogam entre si, refletindo tensões entre a coletividade e o individualismo, entre a idealização e o desencanto, entre o nacionalismo e o cosmopolitismo.

A primeira geração romântica no Brasil, iniciada na década de 1830, é marcada pelo desejo de fundar uma literatura genuinamente nacional. Nesse esforço, poetas como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias buscaram na exaltação da natureza tropical e na figura do indígena, elementos para construir um imaginário coletivo brasileiro. Como observa Roncari (2002), tratava-se de inscrever o Brasil no mapa simbólico da civilização letrada, dotando-o de mitos fundadores e de uma linguagem poética compatível com o ideário romântico europeu.

O espaço natural brasileiro é elevado à condição de protagonista lírico. As florestas, os rios, os céus tropicais, a fauna e a flora são descritos de modo idealizado, muitas vezes simbólico, como em “Canção do exílio”. A paisagem torna-se metonímia da pátria: nela se projetam os afetos do sujeito lírico, sua saudade, sua esperança e seu pertencimento. Como lembra Collot (2015), a paisagem romântica é antes de tudo uma construção da imaginação, um lugar de afeto que reflete a interioridade do sujeito.

Ao lado da natureza, o indígena é elevado a herói nacional. Em poemas como “I-Juca-Pirama” e “Os Timbiras”, Gonçalves Dias reconfigura o índio como figura trágica e nobre, inserida em narrativas épicas que glorificam o passado anterior à colonização. Essa idealização,

porém, apaga a realidade violenta do extermínio e da escravização dos povos originários, convertendo-os em emblemas de uma brasilidade “pura” e harmoniosa. A voz lírica, nesses casos, assume uma postura quase épica, voltada menos para a introspecção do eu e mais para a exaltação da coletividade.

Nesse contexto, o espaço é, simultaneamente, natural e nacional: ele é o palco da história heroica e o solo afetivo da identidade – que também demarca a singularidade e é um prelúdio para a segunda geração. O sujeito lírico é o porta-voz desse espaço, que canta a terra natal não apenas como território físico, mas como expressão do espírito nacional.

A segunda geração romântica, que floresce a partir da década de 1850, representa uma guinada introspectiva e existencial na lírica brasileira. Influenciada pelo romantismo inglês, especialmente por Lord Byron, e pelo clima melancólico do final da juventude europeia, essa fase é marcada por temas como a morte, o tédio, o amor impossível, a solidão e o pessimismo. Poetas como Júlia da Costa, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela expressam uma sensibilidade exacerbada, muitas vezes mórbida, que desloca o centro da poesia da pátria para o eu.

Nesse contexto, o espaço deixa de ser o da natureza heroica ou do projeto nacional e se torna cenário da interioridade. Os ambientes noturnos, os túmulos, os quartos escuros, os bosques sombrios compõem uma paisagem afetiva da melancolia. O sujeito lírico já não celebra o mundo; ele o rejeita, o lamenta, o sofre. A linguagem poética torna-se mais musical, mais simbólica, e marcada por imagens da decomposição e do vazio. A subjetividade adquire contornos intensificados: o *eu lírico* mergulha em sua própria interioridade, e a paisagem ao redor deixa de ser mero pano de fundo para tornar-se reflexo e prolongamento simbólico de seus estados afetivos. O mundo exterior, nesse sentido, não apenas acompanha, mas espelha a dor e a angústia do sujeito, funcionando como linguagem sensível do sofrimento. A natureza — tradicionalmente associada à harmonia — é convertida em sintoma da ausência, da nostalgia e da fragmentação íntima.

O poema *Estrela da Noite*⁴, de Júlia da Costa, evidencia de forma exemplar esse movimento de projeção da dor sobre o espaço. Desde o início, o apelo à “vespertina estrela” configura uma tentativa desesperada de contato com um símbolo de luz e transcendência: “Astro formoso, vespertina estrela / Que em noite bela me sorriste — além! / Vem despertar-me do sonhar profundo / Que neste mundo me enlanguesce... vem!”. A estrela, que antes

⁴ A íntegra do poema encontra-se transcrita no *ANEXO I – Demais poemas de Júlia da Costa mencionados ao longo desta dissertação*, para fins de referência e consulta.

brilhava e sorria, agora é evocada como ausente — e é exatamente essa ausência que dá forma ao mundo vivido pelo *eu lírico*. O espaço, que poderia conter beleza e consolo, é habitado por ausência, escuridão e cansaço.

A relação entre sujeito e espaço, portanto, passa por uma mutação decisiva. A natureza, antes sublime e idealizada, torna-se opaca, sombria, quase hostil. O espaço é agora território da crise, e o sujeito lírico encontra na linguagem o único refúgio possível para a sua dor.

A terceira geração, surgida na década de 1860, retoma o impulso coletivo da primeira fase, mas sob uma nova perspectiva: a da denúncia social e do engajamento político. Liderada por Castro Alves, a poesia condoreira busca na grandiloquência do discurso e na retórica da liberdade um meio de intervir no mundo. A principal causa dessa geração é a abolição da escravidão, mas também aparecem temas ligados à miséria, à injustiça e ao desejo de transformação da sociedade.

Nesse contexto, o espaço poético adquire uma dimensão épica e pública. Em “O navio negreiro”, por exemplo, o mar, o navio, a noite e a costa africana são mais do que cenários: são símbolos da tragédia da escravidão e instrumentos de uma poética da comoção. O sujeito lírico assume uma voz profética, indignada, que denuncia a violência e convoca à ação.

A paisagem volta a ser externa, mas não mais idealizada como no indianismo. Ela é agora testemunha da barbárie, palco da história, superfície de inscrição do sofrimento. O eu poético não é mais o jovem melancólico do ultrarromantismo, mas o poeta-tribuno, o orador da justiça, o condor que sobrevoa os acontecimentos e clama por liberdade.

Essa dimensão oratória da poesia condoreira muitas vezes leva à grandiloquência e ao excesso retórico. No entanto, ela marca uma inflexão importante na trajetória do Romantismo brasileiro: a passagem do individual para o coletivo, da introspecção para o enfrentamento da realidade social. O espaço, nesse caso, não apenas reflete a subjetividade, mas é convocado a testemunhar e transformar o mundo.

2.5 RUPTURAS E PERMANÊNCIAS: CRÍTICA HISTORIOGRÁFICA E HERANÇAS DO ROMANTISMO

A compreensão do Romantismo brasileiro como um momento inaugural da literatura nacional, embora amplamente aceita, não está isenta de críticas e revisões. A historiografia literária, como toda narrativa construída a partir de seleções e exclusões, é frequentemente marcada por disputas simbólicas e ideológicas. Nesse sentido, pensar o

Romantismo exige não apenas descrever suas características estéticas e temáticas, mas também questionar os modos como ele foi institucionalizado como ponto de partida da “literatura brasileira” em sentido moderno.

Uma dessas críticas aparece em Haroldo de Campos, especialmente em seu ensaio “O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira” (2007). Para ele, a história literária oficial, influenciada por critérios evolutivos e europeizantes, teria silenciado ou minimizado a importância de momentos anteriores, como o Barroco, representado por Gregório de Matos.

A crítica de Campos não visa negar o Romantismo, mas problematizar sua centralidade enquanto marco fundador e discutir os critérios que conferiram esse estatuto ao movimento. A periodização tradicional – que vai do Barroco ao Arcadismo, deste ao Romantismo e daí ao Realismo – não seria, para Campos, resultado natural de uma evolução interna da literatura, mas construção ideológica que organiza o passado segundo modelos exteriores, sobretudo franceses.

Essa perspectiva também ecoa na leitura de Antonio Candido (2002), embora este defenda a importância da periodização como instrumento de compreensão histórica. Para Candido, o Romantismo é o momento em que a literatura brasileira forma um “sistema literário”, ou seja, um conjunto de relações institucionais, sociais e estéticas que permitem à literatura funcionar como prática autônoma. No entanto, Candido reconhece que essa formação se dá em meio a tensões, e que os discursos românticos frequentemente ocultam as contradições sociais do país – como a escravidão, o patriarcalismo e o autoritarismo.

Essas leituras críticas ajudam a reposicionar o Romantismo brasileiro como um movimento complexo, ao mesmo tempo fundador e problemático. Ele inaugura uma literatura de caráter nacional, mas o faz a partir de apagamentos e idealizações. Ele valoriza a subjetividade, mas muitas vezes dentro de moldes europeus que não dialogam plenamente com a realidade local. Ele exalta a natureza, mas esquece os sujeitos que nela vivem – indígenas, negros, mulheres – cujas vozes permanecem, em grande medida, ausentes do cânone.

3 APRESENTAÇÃO BIOBIBLIOGRÁFICA DE JÚLIA DA COSTA

Júlia da Costa foi uma poeta, escritora e colunista, principalmente reconhecida por sua contribuição literária. Como muitas mulheres de sua época, ela enfrentou o desafio do esquecimento e da invisibilidade nos campos histórico e literário. Nascida em 1º de julho de 1844, na cidade de Paranaguá, Paraná, era filha de Maria Machado da Costa e Alexandre José da Costa. Após passar a infância em sua cidade natal até aproximadamente os dez anos, mudou-se para São Francisco do Sul, em Santa Catarina, terra natal de sua mãe, após o falecimento de seu pai. Júlia viveu lá até o dia de sua morte, em 2 de julho de 1911.

A vida de Júlia da Costa é muitas vezes marcada por discrepâncias e contradições, em grande parte devido ao misticismo que se criou ao seu redor, apresentando-a de forma polêmica. Para alguns, ela era uma mulher presa a um casamento infeliz, enquanto para outros, era uma jovem à frente do seu tempo. Júlia parece, de certa forma, se encaixar em todas as histórias e lendas que se formaram sobre ela, o que frequentemente nos deixa com versões distorcidas dos acontecimentos, tornando a tarefa de explorar sua vida um desafio complexo. Ao chegar em São Francisco do Sul ainda jovem, ela encontrou uma cidade pequena e conservadora, que contrastava com seu caráter – uma mulher de opiniões fortes, que não só escrevia, mas também se envolvia em questões políticas e mostrava interesse pela Guerra do Paraguai.

Nesse cenário, a maneira mais eficaz de conectar-se com a poeta parece ser através de cartas e dos poucos registros encontrados, como artigos de jornais e documentos, que nos mostram uma Júlia que, em momentos diferentes, tanto se distancia quanto se aproxima do misticismo que a cerca. Entre os estudos sobre a poeta, destacam-se alguns pela profundidade e confiabilidade na análise de sua vida e obra. Primeiramente, Rosy Pinheiro Lima se sobressai com seu livro publicado em 1953, onde explora a trajetória de Júlia a partir da transcrição de 44 cartas, oferecendo um resgate significativo da autora. Outro nome essencial é o de Carlos Costa Pereira, que em *Traços da Poetisa Júlia da Costa* (1982) apresenta uma nova perspectiva sobre a vida e produção literária da escritora, desvendando muitos dos equívocos que permeavam sua história. Zahidé Lupinacci Muzart também teve papel crucial ao lançar, em 2001, a coletânea *Poesia*, que reúne não apenas os poemas de Júlia, mas também suas correspondências e alguns textos críticos sobre sua produção literária.

As informações apresentadas a seguir se baseiam, sobretudo, nos fatos descritos e narrados por Carlos Costa Pereira (1982) e no texto *Júlia da Costa, a rosa do tufão batida*, escrito por Zahidé Lupinacci Muzart e que integra também a coletânea *Poesia* (2001).

Dito isso, Júlia da Costa iniciou sua trajetória literária ainda jovem e, com o apoio do padre Joaquim Gomes de Oliveira e Paiva, conseguiu publicar sua primeira coletânea, *Flores Dispersas – 1ª Série*, em 1867. No ano seguinte, lançou *Flores Dispersas – 2ª Série*, que seria sua última publicação em vida. Além de seus livros, Júlia colaborou regularmente com diversos jornais e periódicos, nos quais publicava suas poesias e, muitas vezes, contribuía como colunista⁵.

Assim, Júlia desponta como uma das pioneiras brasileiras a publicar livros ainda em vida e a atuar como colunista. Seu pioneirismo reforça sua força e resistência frente às normas da época, que limitavam as mulheres à esfera privada. Mesmo após seu casamento, quando deixou de publicar novos livros, ela manteve-se firme em suas convicções, escrevendo ao longo de toda a sua vida e posicionando-se com coragem sobre aquilo em que acreditava.

Júlia da Costa chegou a manter uma relação amorosa quase platônica com o poeta Benjamin Carvoliva. Essa relação se estendeu por vários anos, e nas cartas trocadas, percebe-se um desejo, pelo menos da parte de Júlia, de consumir esse amor. Mesmo após o casamento, ela chegou a propor abandonar tudo e fugir com Carvoliva, desafiando os preconceitos sociais da época; no entanto, ele não aceitou a proposta. Zahidé Lupinacci Muzart comenta sobre o tema, afirmando: "O rapaz estaria destinado para o sacerdócio, e esse seria o grande impedimento para o casamento, mas a diferença de idade entre os dois (Júlia era cinco anos mais velha que ele), penso eu, foi a razão mais forte para o recuo do jovem poeta" (Muzart, 2000, p.16).

Ao recusar a proposta de Júlia, Carvoliva gradualmente se distanciou dela, e a troca de correspondências se tornou cada vez mais esporádica, até cessar por completo. Júlia parece ter sentido profundamente essa ruptura, e o tom melancólico em suas cartas à família se torna cada vez mais evidente. Esse sentimento de tristeza foi agravado pela morte de seu marido, o que a afastou quase totalmente da vida social – antes de seu falecimento, era comum que o casal recebesse convidados e promovesse festas e bailes. Segundo Carlos da Costa Pereira (1982), Júlia passou seus últimos anos, até sua morte em 1911, em reclusão, acompanhada apenas de duas empregadas de confiança.

A poeta se mostra sempre muito assertiva e perspicaz em suas colocações; em várias cartas trocadas com a família percebe-se que ela, em momento algum, deixa de estabelecer seus

⁵ Dentre eles destacam-se os jornais catarinenses: *A União*, *O Mercantil*, *O Conservador*, *Gazeta de Joinville*, *Correio da Tarde*, *O Despertador*, *A Regeneração*, *Opinião Catharinense*, *O Artista*, *Joinvilense*, *Beija Flor* e *O Estado*. E também o periódico *Itiberê* de Paranaguá-PR (cidade natal da autora).

limites com firmeza. Isso fica evidente no fragmento a seguir, extraído de uma carta enviada a um primo:

“[...] Quantas vezes briguei contigo, por esse teu modo reservado? Chegou a minha vez. — ‘Tenha critério, minha prima’, me disseste um dia. Agora eu parodio tuas palavras: Tenha critério, meu caro senhor, deixe de curiosidade que não lhe assenta, tome seus ares desdenhosos e aguarde com paciência o final da história já que não sabe adivinhar... Adeus. [...]” (Costa, 2001, p. 386).

A maneira direta com que Júlia defende sua privacidade é uma característica recorrente, tanto em suas correspondências quanto em sua poesia; ela não hesita em expor seu desconforto ou insatisfação. Ao se recusar a silenciar, ultrapassa os limites esperados para uma mulher do século XIX. Ao expressar suas opiniões e vontades, Júlia percorre um caminho que era, até então, praticamente inacessível para a maioria das mulheres, tornando sua escrita um ato de resistência e uma afirmação de presença em uma sociedade fortemente patriarcal. Embora a vida pessoal – com saudades da terra natal, decepções amorosas e muitos descontentamentos – forneça material rico para a sua obra, Júlia transcende essas vivências, criando uma poesia que dialoga com seu contexto e ultrapassa suas próprias experiências e particularidades, o que impede que sua obra seja resumida a uma simples trajetória biográfica.

Na poesia de Júlia, encontramos também um espaço onde seus anseios, sentimentos e opiniões ganham forma. Sua obra poética é vasta e bem estruturada, e entre suas temáticas principais estão a melancolia, a nostalgia, a saudade e a contemplação da natureza. As escolhas poéticas parecem estar em linha com o Romantismo, movimento literário ao qual ela claramente pertence, é frequente em sua obra a presença de poemas longos e com uma métrica regular. Observa-se também uma preferência pelo uso de quadras e por um lirismo intenso que permeia grande parte de seus textos, estendendo-se não apenas aos poemas, mas a todos os escritos.

A obra de Júlia da Costa permite não apenas um vislumbre de sua época, mas também facilita uma conexão profunda com as intenções e reflexões poéticas da autora e de seu tempo. Sua poesia é marcada por um olhar sensível e, ao mesmo tempo, bastante direto; em seus escritos, percebe-se uma voz que retira do mundo uma subjetividade, buscando integrá-la às percepções, sensações e emoções da voz lírica, aspectos que podem ser observados nas estrofes iniciais⁶ de *Saudade*:

Saudade
Pelas horas do silêncio
Quando tudo é solidão,
Quando a mente devaneia,

⁶ A íntegra do poema encontra-se transcrita no *ANEXO I – Demais poemas de Júlia da Costa mencionados ao longo desta dissertação*, para fins de referência e consulta.

Quando luz a imensidão;
Sinto n'alma uma saudade
Que me fala ao coração.

Quando à noite os bateleiros
Pelo mar passam sutis,
Quando a flor de caneleira
Beijam auras mui gentis
De meu peito os pobres cantos
Se desatam mais febris.

Pelas tardes invernosas
Quando o céu é todo azul
Quando a lua erguida em meio
Se reclina para o sul;
Eu nas trevas peço a vida,
Como pede cego a luz. [...]
(Costa. Saudade. In: _____. **Poesia**. 2001, p.302.)

A carreira literária de Júlia da Costa começou cedo, com a publicação de seu primeiro livro *Flores Dispersas - 1ª série* (1867), inaugurando um caminho notável na literatura do Paraná e de Santa Catarina. Já no ano de lançamento de sua primeira obra, o jornal catarinense *O Despertador*, em sua edição de 18 de janeiro de 1867, publicou uma nota breve elogiando a nova publicação da poeta. Mais adiante, em abril de 1867, Elisiário Quintanilha publicou uma crítica em duas partes sobre a obra de Júlia no jornal *O Despertador*, dividida entre as edições de 12 e 22 de abril. Quintanilha destacou a qualidade do livro de estreia de Júlia, oferecendo-lhe incentivos para seguir aprimorando sua arte e dar continuidade ao trabalho. O interesse da crítica pela obra de Júlia parece ter se intensificado ao longo dos anos, com suas frequentes contribuições em jornais e revistas, continuando a chamar a atenção para sua produção literária, mesmo após o lançamento de seus livros.

Esse fenômeno pode ser visto, por exemplo, em um artigo publicado em cinco partes no jornal *O Conservador*, nas edições de 7, 11, 14, 18 e 21 de março de 1874. Escrito por A. de Almeida, o texto se dedica a apresentar Júlia e a elogiar suas qualidades literárias. Em um posicionamento progressista para a época, Almeida destaca versos do primeiro livro da autora e, em conclusão, afirma: “Júlia da Costa não é um talento medíocre, incapaz de mais alentadas concepções, nem cansada de trabalhar porque uma vez trabalhou. Em verdade, não. Se muito não promettesse, muito já tem feito.” (Almeida, 21 de Março de 1874, p. 2).

O escritor Dario Vellozo também contribui para esse reconhecimento, afirmando, em um texto publicado em 1896, na revista mensal do Club Curitibano, que Júlia da Costa teria sido a primeira autora paranaense a publicar uma obra literária após a criação da Província do

Paraná, em 19 de dezembro de 1853. Ele ainda destaca: “O livro de Júlia da Costa abre e encerra a primeira fase literária do Paraná.” (Vellozo, 2001, p. 409). Contudo, o reconhecimento e relevância da poeta parece ter ficado restrito à região em que vivia, tendo em vista uma provável dificuldade de divulgação a nível nacional⁷.

Ao observar e analisar algumas das menções à obra de Júlia da Costa, torna-se possível desenvolver uma visão abrangente sobre a importância de sua poesia em seu tempo. Ela foi alvo de inúmeros críticos que, na maioria das vezes, ofereceram retornos positivos em relação aos seus poemas. Diante dessa recepção favorável e merecida, surge a inevitável questão: por que, nos anos e décadas seguintes, Júlia acabou sendo gradualmente deixada à margem pela crítica e, consequentemente, excluída do cânone literário que se consolidava?

A realidade por trás do quase esquecimento de Júlia da Costa reflete o apagamento e a marginalização sofridos por muitas mulheres escritoras do século XIX. A invisibilização de sua obra e de tantas outras autoras não é fruto do acaso, mas uma tentativa deliberada de reduzir o alcance e a relevância do trabalho feminino a estereótipos de gênero. Ao colocar os homens em posição de centralidade no processo de construção de um cânone nacional, assegurava-se também a manutenção de seu poder na formação e recepção literária. Assim, a exclusão das vozes femininas não era um fenômeno isolado, mas parte de uma supressão sistemática e de uma tentativa de inviabilizar a literatura produzida por mulheres.

Entretanto, é gratificante notar que, nas últimas décadas, a obra de Júlia da Costa tem sido cada vez mais recuperada e valorizada, com um aumento significativo de estudos dedicados à sua vida e produção literária, como é o caso do artigo *Considerações sobre a poesia de Júlia da Costa: o cânone literário e o silenciamento imposto*⁸ e do ensaio *Júlia da Costa, a poeta interrompida*⁹. É inegável que grande parte desse resgate se deve ao incansável trabalho

⁷ É notória a ausência de menções a Júlia da Costa na historiografia literária. Ao percorrer os livros de Luciana Stegagno Picchio (2004), José Veríssimo (2015) e Alfredo Bosi (2015), mesmo em meio a inúmeras menções e listagens de autores, não é possível perceber alusões à poeta, na maior parte das vezes são apresentados nomes como Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, entre outros. Apenas no *Dicionário bibliográfico brasileiro* de Augusto Blake (1970), o nome de Júlia da Costa aparece junto a uma sucinta menção ao seu primeiro livro (*Flores Dispersas- 1ª série* de 1867), o que reforça, ainda mais, a omissão da importância e valor dessas figuras ao longo da história.

⁸ Artigo escrito por Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva e publicado na *Revista de Literatura História e Memória* em Julho de 2021. LUZ, C. da S.; SILVA, S. A. da. Considerações sobre a poesia de Júlia da Costa: O cânone literário e o silenciamento imposto. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 17, n. 29, p. 153-174, 2021. Disponível em: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA DE JÚLIA DA COSTA: O CÂNONE LITERÁRIO E O SILENCIAMENTO IMPOSTO | Revista de Literatura, História e Memória Acesso em: 03 de Maio de 2024.

⁹ Ensaio escrito por Miguel Sanches Neto e publicado na *Revista de Literatura Brasileira* em Dezembro de 2020. NETO, M. S. Júlia da Costa, a poeta interrompida. **Revista de Literatura Brasileira**, v.33, n.60, p.177-193, 2020. Disponível em: JÚLIA DA COSTA, A POETA INTERROMPIDA | Brasil/Brazil . Acesso em: 09 de Jun. de 2024.

da professora Zahidé Lupinacci Muzart, cuja dedicação tornou possível reunir toda a obra de Júlia, assim como boa parte de sua biografia, além de resgatar a memória de muitas outras poetisas do século XIX, igualmente esquecidas e silenciadas.

Também os aspectos dramáticos e cinematográficos da vida de Júlia da Costa chamaram a atenção de romancistas, dramaturgos e cineastas. É essencial lembrar que produções de ficção não sempre refletem a realidade histórica com precisão, mas são fundamentais para popularizar a figura da poeta e estimular investigações sobre sua vida e obra. Três adaptações que se destacam são: o romance *Júlia*¹⁰ de Roberto Gomes, lançado em 2008; a peça *Flores Dispersas*¹¹, apresentada em 2014 pela Cia de Teatro Laurinha Produções, com texto e direção de Regina Bastos; e o curta-metragem *Júlia da Costa*¹², roteirizado por Wander Barbieri e dirigido por Hermínia Motta, que teve sua estreia em 26 de agosto de 2023 pela Rosa Coletiva.

Cabe a este trabalho analisar os poemas *Devaneios*, *Por que gemes?*, *Acordes Poéticos*, *Melodias*, *Hinos*, *No Ermo*, *Tristeza*, *Noite de Luar*, *A Noite* e *Flor de Espinhos*. Convém reforçar que o objetivo central destas análises é compreender de que maneira Júlia da Costa articula, por meio de imagens e estruturas poéticas, a construção do espaço como projeção da subjetividade romântica, evidenciando os modos como a paisagem natural se torna espelho dos estados emocionais da voz lírica. A seguir será descrita a metodologia de pesquisa e o embasamento teórico para que na sequência sejam apresentadas as análises dos poemas.

¹⁰ GOMES, R. **Júlia**. [S.I.]: Leitura. 2009.

¹¹ FLORES DISPERSAS. Direção: Regina Bastos. Produção Teatro Laurinha Produções. Brasil. 2014. A peça foi exibida no Auditório Paul Garfunkel da Biblioteca Pública do Paraná em Curitiba- PR, nos dias 28, 29 e 30 de janeiro e 04, 05 e 06 de Fevereiro de 2014.

¹² JÚLIA DA COSTA. Direção: Hermínia Motta. Produção de Rosa Coletiva. Brasil. 2023. O acesso ao curta se deu graças à generosidade da equipe da Rosa Coletiva que, gentilmente, cedeu o material para nosso conhecimento.

4 METODOLOGIA

A presente dissertação adota como metodologia principal a análise literária de base crítica e interpretativa, com enfoque específico na relação entre a voz lírica e o espaço poético na obra de Júlia da Costa. A opção por uma abordagem qualitativa se justifica pelo caráter subjetivo e simbólico da poesia analisada, bem como pela necessidade de compreender os modos como o espaço — entendido aqui não apenas como cenário físico, mas como construção simbólica, afetiva e subjetiva — se articula com a sensibilidade romântica feminina. O trabalho, nesse sentido, está fundamentado em um gesto hermenêutico que busca desvelar as camadas expressivas e estruturais da linguagem poética, atentando-se à densidade estética e emocional dos textos.

A metodologia escolhida articula-se diretamente com os objetivos do estudo: investigar como Júlia da Costa constrói, em sua lírica, uma experiência de espacialidade que é, ao mesmo tempo, paisagística e interior, concreta e metafórica. Para isso, foram selecionados dez poemas representativos de sua produção. A seleção se baseou na recorrência temática, na expressividade lírica e na centralidade que os elementos naturais — como a lua, o mar, o ermo e a noite — assumem como operadores simbólicos. Essa delimitação textual permite observar, com profundidade, os procedimentos estéticos e poéticos com os quais a autora inscreve sua subjetividade no espaço, conformando uma paisagem sensível que projeta os estados emocionais da voz lírica.

A leitura dos poemas se deu por meio de uma abordagem analítica detalhada, que considera as estruturas internas do texto poético em sua progressão formal, imagética e simbólica. Optou-se por uma análise atenta dos movimentos compositivos e expressivos de cada poema, observando a maneira como as imagens naturais, os ritmos e os símbolos recorrentes se encadeiam na construção de uma paisagem subjetiva. Essa estratégia metodológica permite compreender como o espaço, mais do que um pano de fundo, emerge como operador afetivo da experiência lírica, modulando os estados de espírito da voz poética e refletindo a dinâmica interna da sensibilidade romântica. Ao priorizar a observação das articulações entre forma, tema e emoção, o estudo evidencia o papel da linguagem como meio de reconfiguração simbólica do mundo exterior e de afirmação da subjetividade.

Além da atenção à construção interna dos poemas, a metodologia fundamenta-se em referenciais críticos que articulam a compreensão da paisagem poética, da subjetividade romântica e da inserção histórica da obra de Júlia da Costa no contexto literário brasileiro. No

que diz respeito ao conceito de espaço e paisagem, a pesquisa se apoia especialmente nos estudos de Michel Collot, de que:

“A paisagem tornou-se realidade na Europa, a partir do Romantismo, um gênero pictórico maior e um tema literário privilegiado. A poesia lírica, particularmente, fez do Romantismo o lugar de expressão da sensibilidade, quer dizer, ao mesmo tempo das sensações e dos sentimentos de um sujeito que se descobre abrindo-se ao mundo.” (Collot, 2015, p.18)

Para o teórico a paisagem, a partir do Romantismo, deixa, portanto, de ser mera descrição da natureza e passa a configurar-se como expressão da sensibilidade e projeção da subjetividade do sujeito lírico. A paisagem torna-se, assim, o lugar simbólico onde se entrelaçam o mundo exterior e o universo íntimo da emoção.

As contribuições de Jean-Marc Besse (2006) e Dominique Combe (2010) também são fundamentais para sustentar a leitura do espaço como construção imaginária, afetiva e simbólica. Besse ressalta que todo espaço é carregado de historicidade e sensibilidade, não existindo como dado bruto, mas como elaboração cultural que reflete modos de ser e de habitar o mundo. Combe, por sua vez, destaca que, na poesia moderna, o espaço é investido de uma carga emocional que o torna indissociável das experiências de interioridade e sensação. A metodologia adota esses pressupostos para analisar como, nos poemas de Júlia da Costa, os elementos naturais — como a noite, o mar, o vento e as estrelas — se transfiguram em extensões simbólicas da subjetividade.

Paralelamente, a análise dialoga com os estudos sobre o Romantismo, que fornecem o pano de fundo histórico e crítico necessário para a compreensão do movimento ao qual Júlia da Costa pertence. Os trabalhos de Antonio Candido (2002) e Luiz Roncari (2002) são essenciais para situar o Romantismo brasileiro como um projeto de fundação simbólica da identidade nacional, no qual a natureza, a subjetividade e o sentimento assumem papéis centrais. Para Candido, o Romantismo inaugura um sistema literário no Brasil, consolidando a literatura como espaço de expressão social e emocional; para Roncari, a poesia romântica brasileira opera uma nacionalização da paisagem, construindo, a partir dela, uma representação afetiva da pátria e do sujeito.

Haroldo de Campos (1989), em sua crítica historiográfica, é mobilizado para refletir acerca da constituição da tradição literária. Enquanto isso, J. Guinsburg (2002) contribui para o entendimento das transformações estéticas e simbólicas operadas pelo Romantismo, sobretudo no que tange à reformulação da sensibilidade e da percepção da natureza enquanto espaço de expressão emocional.

Desse modo, a metodologia articula uma dupla dimensão: de um lado, a análise estrutural e simbólica dos poemas, orientada pelos conceitos de espaço, paisagem e subjetividade; de outro, a inserção crítica dessa análise no quadro histórico e estético do Romantismo brasileiro, com atenção especial às suas especificidades nacionais e às contradições de gênero que atravessam a formação do cânone. Essa articulação teórico-crítica permite à pesquisa construir uma leitura consistente da obra de Júlia da Costa, ressaltando suas contribuições para o Romantismo e a poética do século XIX como um todo.

Embora a pesquisa esteja centrada na análise da construção do espaço e da subjetividade na poesia de Júlia da Costa, ela se realiza também com a consciência crítica do contexto de apagamento das vozes femininas na formação do sistema literário brasileiro. A presença de Júlia da Costa, no interior do Romantismo, revela não uma posição marginal ou singularizada, mas a força de resistência de uma escritora que, ao integrar-se a um movimento predominantemente masculino, reivindicou seu lugar na esfera pública da literatura. Sua produção poética insere-se plenamente nos valores e nas tensões do Romantismo brasileiro, configurando-se como ato de afirmação em um campo cultural marcado por exclusões de gênero.

Dessa maneira, a metodologia adotada conjuga a análise formal e simbólica dos poemas, o diálogo crítico com as concepções teóricas sobre o espaço e a paisagem na poesia, e a contextualização estética e histórica da obra de Júlia da Costa no interior das dinâmicas do Romantismo nacional. A integração desses eixos permite à pesquisa construir uma leitura crítica e sensível da poética da autora, evidenciando não apenas sua qualidade literária, mas também o gesto de inserção e resistência que sua escrita representa em uma tradição literária ainda em formação.

5 ANÁLISES

DEVANEIOS

Nas sombras da noite, coruja agoureira
Seu pio sinistro gemendo soltou;
E a lâmpada tibia que além rutilava
O vento zunindo de todo apagou!

O anjo formoso das doces saudades
As plumas doiradas tremendo bateu;
E a ninfa mimosa do casto silêncio
Ao fundo do lago, sorrindo desceu!

Lá dorme no vale por entre os aromas
Que expandem as rosas, donzela gentil!
Os raios dos astros lhe beijam as faces
Onde viceja rubor infantil!

Ao colo dos anjos revoam trementes
Os castos anelos da pura donzela
Que dorme agitada, mas cujo sorriso
Adorna-lhe o rosto que amor só revela,

Fulguram no espaço duas lindas estrelas
Transuntos fiéis d'um amor eterno!
São anjos que velam ao lado da virgem
Que dorme entre risos nas sombras do val.

E a noite caminha! A aurora apressada
Não tarda seu sólio no céu a tomar!
E a virgem levada nas asas d'um sonho
Se quer um instante se viu despertar!

A aragem suave já sopra da serra,
Descanta a avezinha sidéreos amores!
E à jovem insonte sonhando e sorrindo
Seu anjo coroa de louros e flores!

E passam, caminham, as horas velozes...
É tarde, bem tarde p'r'o livre pastor...
E a virgem dormindo parece risonha
Que a vida é um sonho – talvez – ilusor!

As duas estrelas perderam o brilho...
Fugiram das fimbrias douradas do céu!
Quem pôs a esperança no brilho dos astros
Desperta chorando... descrendo – seu creu!

Assim a donzela desperta chorando,
Que as lindas estrelas não vê fulgurar!

A aurora espancou-as do céu! entre as névoas
Fez ambas sorrindo deixar de brilhar!

Palpando sua fronte, buscando as estrelas
Que o sono lh'encheram de tanta ternura,
Só acha de rosa boto perfumado
Que lembra a su' alma mentida ventura!

Em prantos no leito, desfolha-o sem pena...
Seu anjo da guarda chamando chorosa!
Porém lhe respondem só prantos doridos
Da rola do bosque que geme queixosa!

E a linda roseira que deu-lhe perfumes
As folhas estende n' um berço de relva!
E o sonho de virgem oculta nas pétalas,
Oculta nas rosas que pendem na selva!
(Costa. *Devaneios*. In: _____. **Poesia**. 2001, p.45-46.)

O poema *Devaneios*, de Júlia da Costa, é uma peça lírica que se destaca não apenas pela riqueza simbólica e intensidade emocional de sua linguagem, mas também por sua estrutura formal cuidadosamente elaborada e por sua inserção crítica no contexto do Romantismo brasileiro. A obra, composta por quatorze estrofes, é formada majoritariamente por versos hendecassílabos, o que lhe confere um ritmo harmônico e fluido, propício à introspecção e à evocação de imagens oníricas. A métrica regular, longe de se apresentar como um mecanismo formal rígido, atua como sustentáculo da cadência melancólica do poema e da musicalidade necessária para expressar o percurso emocional do *eu lírico*. O verso hendecassílabo é uma forma consagrada pela tradição lírica que, no contexto do Romantismo, adquire novo vigor ao ser apropriado como veículo da subjetividade, da confissão interior e da paisagem sentimentalizada. Em Júlia da Costa, essa estrutura métrica atua em consonância com o conteúdo simbólico do poema, acentuando a fluidez dos estados de consciência e permitindo ao *eu lírico* expressar com delicadeza e intensidade as tensões entre sonho e realidade, presença e ausência, desejo e perda.

O texto de Michel Collot (2015, p.22) discute como a linguagem busca capturar a "intensidade da sensação", mencionando as vanguardas poéticas do século XX que experimentaram com a sintaxe para esse fim. Embora Júlia da Costa se inscreva no Romantismo, um período anterior a essas vanguardas, a busca por expressar a intensidade emocional dos "devaneios" através de uma métrica fluida e um ritmo cadenciado pode ser vista como uma maneira de a linguagem dar conta da experiência sensível, mesmo dentro das "arreios da sintaxe" tradicionais. A temática central do poema gira em torno da introspecção e da busca

do *eu lírico* por compreensão. O poema se configura como uma experiência poética na qual o ambiente natural – especificamente a noite e as estrelas – adquire um valor simbólico profundo. A relação entre o *eu lírico* e o espaço natural cria uma atmosfera que combina melancolia e beleza, aspectos recorrentes na poética de Júlia da Costa.

Desde os primeiros versos — “Nas sombras da noite, coruja agoureira / Seu pio sinistro gemendo soltou” — o poema constrói uma atmosfera marcada por uma paisagem noturna carregada de tensão simbólica. A escuridão, longe de ser apenas um pano de fundo, configura-se como campo de projeção do mal-estar subjetivo. O pio da coruja, descrito como “sinistro” e “gemendo”, remete a um sofrimento que não pertence apenas à ave, mas que se estende ao próprio *eu lírico*. Há aqui uma estratégia típica do Romantismo: a natureza participa da experiência humana, converte-se em espelho das emoções, e torna-se, por isso mesmo, o primeiro sinal da dissolução da separação entre mundo interior e mundo exterior. A “lâmpada tibia” que “além rutilava” é outro símbolo expressivo. A luz fraca, isolada, quase apagada, representa a derradeira esperança em meio ao escuro opressor — mas essa esperança se desfaz quando “o vento zunindo de todo apagou” a chama. A noite do poema, portanto, não é apenas um tempo cronológico: ela é atmosfera espiritual, reflexo da angústia do eu, um verdadeiro “état d’âme”, como propõe Bosi (2015, p. 51) a partir da sensibilidade de Amiel. Michel Collot (2015) complementa esse entendimento ao afirmar que o espaço poético moderno é sempre paisagem sentida — ou seja, o espaço natural ganha espessura emocional e simbólica ao ser filtrado pela consciência do sujeito. Júlia da Costa constrói uma espacialidade que condensa a dor e a solidão, inaugurando uma travessia que não se dá no plano físico, mas no plano sensível da interioridade.

Essa travessia começa a se realizar na segunda estrofe, com a aparição de figuras simbólicas que introduzem uma nova atmosfera: “O anjo formoso das doces saudades / As plumas doiradas tremendo bateu; / E a ninfa mimosa do casto silêncio / Ao fundo do lago, sorrindo desceu!”. Há aqui uma clara virada no regime de imagens: do peso opressivo da noite, passamos à suavidade de entidades espirituais e femininas. O anjo das saudades carrega não apenas a memória do que foi perdido, mas também a promessa de um reencontro interior com aquilo que permanece no afeto. Sua presença é marcada por leveza e movimento, pois “bate as plumas doiradas”, introduzindo a ideia de deslocamento rumo a outra dimensão. Mais significativa ainda é a ninfa, que “desce ao fundo do lago” sorrindo — gesto que representa o mergulho no espaço onírico, subconsciente, onde as leis do mundo sensível cedem lugar às imagens interiores. Segundo Giorgio Agamben (2012), as ninfas são figuras de limiar e transição, que habitam o intervalo entre o visível e o invisível, entre o corpo e a aura. A descida

da ninfa é o ponto simbólico de inflexão do poema: o eu poético, ao acompanhá-la, entra definitivamente no espaço da imaginação lírica.

Esse espaço ganha corpo na terceira estrofe: “Lá dorme no vale por entre os aromas / Que expandem as rosas, donzela gentil!”. O vale é um espaço fechado, côncavo, maternal, marcado pela presença da rosa — flor arquetípica do Romantismo, símbolo da beleza efêmera, da pureza e da juventude. O cenário descrito lembra um *locus amoenus*, um lugar idealizado onde o tempo parece suspenso e onde as emoções adquirem forma visível. Essa espacialização do sentimento é ainda mais intensificada pela presença dos “raios dos astros”, que “beijam as faces” da donzela. A fusão entre os elementos naturais e os gestos afetivos revela o grau de integração entre sujeito e paisagem: o espaço torna-se aqui uma extensão delicada da alma lírica, que repousa e se regenera na contemplação do que é puro, sensível e inalcançável. A imagem do “rubor infantil” que viceja no rosto da donzela projeta uma inocência perdida que o eu busca reencontrar — seja na memória, no sonho ou no desejo de retorno a um tempo anterior à desilusão.

As estrofes seguintes desenvolvem esse espaço ideal com riqueza simbólica. Os “castos anelos” que “revoam trementes” ao redor da donzela revelam o desejo de preservação e pureza, enquanto o “sorriso” que “adorna-lhe o rosto que amor só revela” imprime à cena um tom de plenitude. Há aqui uma elevação progressiva: da angústia noturna à leveza espiritual, o poema transita da escuridão para uma experiência quase mística de comunhão com o espaço. Na quinta estrofe, essa elevação atinge seu ápice: “Fulguram no espaço duas lindas estrelas / Transuntos fiéis d’um amor eternal!”. O firmamento noturno, antes cenário de medo, agora se converte em palco da transcendência amorosa. As estrelas não são apenas elementos naturais: são símbolos de constância, de eternidade e de vigilância, aparecem como emanções daquilo que o eu mais deseja: a permanência do sentimento num universo em constante dissolução. A expressão “transuntos fiéis” denota um desejo de verdade, de correspondência entre interioridade e exterioridade, entre amor vivido e cosmos simbólico. É essa coerência entre sentimento e espaço que a lírica romântica muitas vezes persegue.

Esse clímax se manifesta não apenas na visualidade do céu estrelado, mas também na harmonia entre os elementos naturais, espirituais e afetivos. Há uma clara organização do espaço como projeção lírica de um desejo de permanência e de integração entre corpo, alma e mundo. A expressão “dormir entre risos nas sombras do val” conjuga suavidade e encantamento, condensando a utopia romântica de um universo onde a natureza participa da linguagem dos afetos. Neste momento, o espaço onírico se apresenta como completude: o vale

como espaço protegido, as estrelas como arquétipos da eternidade amorosa, os anjos como figuras tutelares da sensibilidade.

Esse arranjo harmonioso da paisagem, no entanto, começa a dar sinais de instabilidade à medida que o tempo — até então suspenso — retoma sua marcha. É significativo que o poema escolha imagens sutis para anunciar a transição, evitando rupturas bruscas. A sexta estrofe, por exemplo, ainda mantém a atmosfera etérea: “E a noite caminha! A aurora apressada / Não tarda seu sólio no céu a tomar!”. Aqui, a aurora não invade o espaço lírico — ela se aproxima. O verbo “caminhar” associado à noite e a ideia de “aurora apressada” sugerem um deslocamento temporal progressivo, que aos poucos irá subverter a estrutura construída até aqui. A tensão entre permanência e transitoriedade é uma das mais potentes forças internas do poema, pois coloca o sujeito lírico diante do reconhecimento de que o espaço que habita — por mais harmonioso que seja — não poderá ser sustentado indefinidamente. Trata-se, portanto, de um ponto liminar em que o espaço ideal começa a ser corroído pela presença do tempo, ainda que de forma delicada e gradual.

A sexta e a sétima estrofes introduzem a mudança iminente, com a chegada da aurora e do vento suave: “E a noite caminha! A aurora apressada / Não tarda seu sólio no céu a tomar!”. A imagem da aurora, tradicionalmente associada ao renascimento e à clareza, é ambivalente no poema: embora sinalize o retorno à vida desperta, ela também carrega o presságio de perda. A virgem, “levada nas asas d’um sonho”, está prestes a ser arrancada de seu paraíso interior. Já o verso “A aragem suave já sopra da serra” associa o movimento do ar a uma tênue transição entre planos de realidade: a natureza começa a se agitar, mas ainda de modo brando, como se a própria realidade não quisesse ferir de forma abrupta o estado onírico do *eu lírico*. A presença da “avezinha” que canta “sidéreos amores” reforça a delicadeza desse espaço de transição: a aurora ainda não rompeu completamente o sonho, mas já aponta para a finitude do espaço lírico idealizado.

É na oitava estrofe que o poema se torna autorreflexivo: “É tarde, bem tarde p’r’o livre pastor... / E a virgem dormindo parece risonha / Que a vida é um sonho – talvez – ilusor!”. A consciência do tempo retorna, e com ela a dúvida, a hesitação, o desencanto. O “livre pastor” — figura de liberdade e movimento — chega tarde demais; o tempo da contemplação está se encerrando. O sorriso da virgem, ambíguo, sugere que até mesmo no limiar da dissolução do devaneio o *eu lírico* ainda se apegava à ilusão. O adjetivo “ilusor” — raramente usado, com tonalidade arcaica — evoca uma falsidade delicada, uma mentira necessária à sobrevivência do *eu sensível*. A vida, reduzida à condição de sonho, se revela instável, e o espaço lírico não pode

mais sustentar o peso do desejo. A construção da paisagem, que até então amparava a experiência interior, começa a ruir sob o peso da inevitabilidade do tempo.

Essa ruína simbólica se intensifica nas estrofes seguintes. Na nona, “As duas estrelas perderam o brilho... / Fugiram das fimbrias douradas do céu!”, temos o colapso visual do espaço celestial. As estrelas, que antes significavam permanência e amor eterno, desaparecem, destruindo também a base simbólica da utopia. O uso do verbo “fugiram” imprime uma violência inesperada: não é apenas o tempo que apaga as estrelas, mas elas próprias que abandonam o céu. Esse movimento indica uma traição do próprio espaço imaginado — ele não apenas se dissolve, mas se volta contra o *eu lírico*, que agora se vê sozinho. “Quem pôs a esperança no brilho dos astros / Desperta chorando... descrendo – seu creu!”: esse verso traz a maior ruptura do poema. O sujeito que acreditava na mediação simbólica da paisagem agora colhe o fruto da desilusão. Não há mais fé possível, e até o verbo “crer” precisa ser desfeito, tornado substantivo amargo: “creu”.

A décima estrofe retoma o despertar da donzela: “Assim a donzela desperta chorando, / Que as lindas estrelas não vê fulgurar!”. O sonho foi interrompido de forma abrupta e dolorosa, e o espaço idealizado deu lugar ao vazio. O céu já não é lugar de contemplação, mas de ausência. “A aurora espancou-as do céu! entre as névoas / Fez ambas sorrindo deixar de brilhar!”: novamente a aurora aparece como agente de violência, paradoxalmente sorrindo enquanto desfaz o brilho das estrelas. A imagem da névoa é precisa: ela apaga sem apagar completamente, cria um véu entre o desejo e a realidade, deixando a percepção turva. A beleza do devaneio não desaparece por completo: ela se dissolve lentamente, restando como melancolia.

As três estrofes finais tratam da tentativa de reencontro com o espaço perdido. A donzela “palpa a fronte”, como quem busca sinais tangíveis daquilo que já foi apenas visão. Mas o que encontra é “só [...] de rosa boto perfumado”, uma reminiscência do sonho, reduzido agora a vestígio sensorial. “Em prantos no leito, desfolha-o sem pena...”: a rosa, símbolo da fantasia idealizada, é destruída sem piedade. Há aqui um gesto ritual de luto: o *eu lírico* desfaz o próprio sonho, reconhecendo sua condição ilusória. O espaço, que antes era campo de projeção sensível, torna-se agora cemitério de imagens, lugar onde o simbólico se desfez. A “rola do bosque que geme queixosa” substitui os anjos: o sagrado se transfigura em sofrimento. A selva que antes pendia com flores agora abriga o “sonho de virgem”, oculto entre pétalas, como se o próprio devaneio tivesse sido reabsorvido pela terra. A natureza, enfim, retoma seu lugar indiferente, encerrando a tentativa de construção simbólica com a constatação da efemeridade.

Ao longo do poema, observa-se, portanto, uma progressão da narrativa poética que transita entre o espaço físico e o imaginário, refletindo as emoções e a subjetividade do *eu lírico*. Inicialmente, o ambiente é descrito como sombrio e opressor, mas o *eu lírico* encontra no devaneio um alívio temporário de suas dores. Essa imersão no devaneio transforma a atmosfera do poema, apresentando uma espécie de paraíso terrestre, onde os sentimentos de melancolia são substituídos por um sentimento de paz. Segundo Saraiva (2010), o espaço poético romântico frequentemente se torna um lugar de utopia, onde o *eu lírico* projeta seus desejos e aspirações mais profundos, condição fundamental para a construção desse novo cenário no poema.

Contudo, essa experiência onírica e celestial não é permanente. O poema retorna a uma realidade desolada, marcada pela consciência de que os devaneios eram apenas ilusões. Apesar disso, o *eu lírico* demonstra uma atitude de aceitação resignada diante dessa realidade.

POR QUE GEMES?

Não mais chores o tempo passado
Que a tormenta da vida levou!

Oh! meu anjo! meu hino primeiro
Que douraste meu sonho infantil,
Por que choras de longe meu fado
Sobre as vagas tingidas de anil?

Oh! arcanjo inocente, que amaste
Minha aurora feliz ao nascer,
Por que pendes a fronte orvalhada
Pelos prantos de acerbo sofrer?

Quando a noite tristonha seu manto
Desenrola na vasta amplidão,
Por que choras, desmaias, soluças,
Como o eco da triste soidão?

O bramido do mar que esmorece,
E o gemido da folha que cai,
Por que choram contigo meus dias
Quando a luz matutina se esvai?

Por que corres de mim pressuroso
E nas ondas te vais mergulhar?
Como a luz duvidosa d'um astro
Que vai lento no mar se ocultar?

O bramido do mar que esmorece,
E o gemido da folha que cai,
Por que choram contigo meus dias

Quando a luz matutina se esvai?

Emudece! que a lira da infância
Já quebrada, não tem harmonia!
Os meus sonhos de moça despontam...
não te envolvas na sua alegria!

Emudece! que a nuvem ligeira
Que em criança sorriu-te, passou!
– Baça estrela pousada entre flores
Em lugar dessa nuvem ficou!

Não lamentos a luz funerária
Que iluminava meu fado no mundo!
Que te importa meu pranto sentido?
Que te importa meu sono profundo?

Não enlutes com vagos lamentos
Os castelos que formo no ar!
A criança d' outrora sumiu-se,
Meiga virgem tomou seu lugar!

Da donzela o fanal luminoso
O teu nome gentil ofuscou!
Não mais chores o tempo passado
Que a tormenta da vida levou!

(Costa. Por que gemes?. In: _____. **Poesia**. 2001, p.49-50.)

O poema *Por que gemes?* é composto por estrofes em versos eneassílabos, o que imprime ao texto um ritmo melodioso, contínuo e envolvente. Essa métrica, tradicional na poesia de língua portuguesa desde a lírica medieval, confere ao poema uma musicalidade fluida que acentua seu tom melancólico. Não se trata de um ritmo leve e festivo, mas de uma fluidez que favorece o recolhimento interior e o tom reflexivo característico do Romantismo sentimental.

No Romantismo brasileiro o verso passa a funcionar como espelho da interioridade, como um traço do gesto emotivo do sujeito. Assim, os versos curtos e regulares não apenas organizam o discurso lírico, mas traduzem o pulsar do sentimento, tornando-se extensão do próprio corpo do eu poético. No caso de *Por que gemes?*, o uso reiterado de versos eneassílabos contribui para uma sonoridade quase canção, reforçada por repetições e aliterações suaves, como no verso “Por que choras, desmaias, soluças”, em que a musicalidade amplifica o desfalecimento emocional descrito.

Além da métrica, a epígrafe ocupa papel central na estrutura do poema, funcionando como enunciado inaugural e como refrão temático que será retomado mais adiante, na

penúltima estrofe: “Não mais chores o tempo passado / Que a tormenta da vida levou!”. Ao abrir o poema com esse apelo à superação do passado — um imperativo que tenta encerrar a dor —, Júlia da Costa antecipa o conflito que se desenvolverá nos versos seguintes: a persistência do lamento, a resistência da memória e a luta pela resignação. A epígrafe opera, assim, como uma espécie de voz da razão, talvez mesmo como a consciência futura do *eu lírico*, que tenta consolar ou aconselhar sua versão ferida, nostálgica, presa à infância passada e à dor presente.

Essa duplicidade discursiva sugere a presença de um desdobramento interno: o eu que sofre e o eu que busca consolar. Essa voz que diz “não mais chores” pode ser lida como índice de maturidade, que se contrapõe ao lamento repetido nas estrofes seguintes. Essa tensão entre passado e presente, entre perda e aceitação, reverbera ao longo de todo o poema, como um movimento circular que tenta, ao final, reencontrar o tom da epígrafe sob uma nova perspectiva — não mais como repressão da dor, mas como aprendizado que emerge da experiência do sofrimento.

Michel Collot (2015, p. 20) propõe que, na poesia, o ritmo e a musicalidade não são ornamentos, mas modos de captar e traduzir a “intensidade da sensação”. O ritmo fluido dos versos e a retomada epigramática operam nesse registro: não apenas informam o conteúdo do poema, mas performam a oscilação entre dor e resignação, entre lamento e lucidez, entre sonho e aceitação.

A presença do “anjo” e do “arcanjo” nas primeiras estrofes — figuras duplas e idealizadas — estabelece a dimensão simbólica dessa memória afetiva. São eles que iluminam o “sonho infantil” e a “aurora feliz”, ambos representantes de um passado idealizado, marcado pela inocência e pela esperança. A pergunta que dá título ao poema, “*Por que gemes?*”, dirige-se a essas figuras, mas ressoa como uma interrogação íntima que o *eu lírico* formula a si mesmo, revelando a dor que resiste ao tempo. Dominique Combe (2010), ao discutir a relação entre o sujeito lírico e a autobiografia, propõe que a figura do “eu” na poesia lírica romântica se constrói num entre-lugar, entre o empírico e o ficcional — uma “figura construída”, que conserva traços de uma experiência pessoal, mas se universaliza pela linguagem poética.

A segunda estrofe acentua essa articulação entre a experiência sensível e sua projeção simbólica. O “arcanjo inocente” torna-se um reflexo do próprio *eu lírico*, um duplo que compartilha de sua dor. A imagem da “fronte orvalhada pelos prantos de acerbo sofrer” aproxima o sofrimento da natureza, utilizando o “orvalho” como metáfora das lágrimas — procedimento recorrente no Romantismo, em que a paisagem é incorporada como parte da emotividade do sujeito.

A paisagem, nesse sentido, é animada por uma densidade afetiva que não se limita à representação: ela constitui, conforme propõe Jean-Marc Besse, uma “forma simbólica” da experiência humana. Para Besse, a paisagem poética carrega uma “densidade ontológica insubstituível”, operando como meio através do qual o sujeito percebe e expressa seu lugar no mundo (Besse, 2006, p.66). Essa concepção está presente na terceira estrofe, em que a “noite tristonha” desenrola seu “manto” sobre a “vasta amplidão”, imagem que funde o espaço cósmico com o sentimento de solidão. O *eu lírico* desmaia, soluça e ecoa a “triste solidão”, sinalizando que sua dor se espalha por todo o ambiente e, mais ainda, por toda a existência.

Esse eco da dor é amplificado na quarta estrofe, com as imagens do “bramido do mar que esmorece” e do “gemido da folha que cai”. Aqui, o ritmo da natureza se alinha ao tempo subjetivo do *eu lírico*, revelando a interdependência entre o ciclo natural e o movimento emocional. A transitoriedade é evocada pela folha que cai, enquanto o mar que esmorece representa o esgotamento da força vital. Tal como no Romantismo descrito por Alfredo Bosi, essa fusão entre sujeito e natureza reflete uma concepção em que o espaço natural é o “lugar sagrado da paixão”, onde o poeta projeta seus sonhos, sofrimentos e aspirações (Bosi, 2015, p.61).

Na quinta estrofe, o afastamento do “anjo” simboliza o distanciamento da infância e de sua luminosidade. A imagem do “astro” que se esconde no mar reforça a ideia de perda: a luz se apaga, e com ela desaparecem as ilusões. Trata-se, mais uma vez, de um jogo entre luz e sombra que marca a travessia subjetiva do *eu lírico*. A luz duvidosa não ilumina plenamente, mas insinua um estado de incerteza — o “lugar entre” que Combe (2010) identifica como constitutivo da voz lírica romântica. A infância, idealizada, mergulha nas águas do esquecimento, e o presente se configura como um espaço de transição e de redefinição do sujeito.

É na sexta e sétima estrofes que essa redefinição ganha contornos mais claros: o *eu lírico* pede silêncio ao anjo — “Emudece!”. A lira da infância está quebrada, não há mais harmonia. A infância, antes cantada como um hino, agora é fragmento de uma memória silenciosa. As imagens da “nuvem ligeira” que “sorriu” e da “baça estrela” pousada entre flores ilustram a passagem do tempo e a substituição da alegria espontânea por uma esperança mais tênue. Nesse trecho, Júlia da Costa trabalha com imagens etéreas e leves, mas carrega-as de um peso simbólico: a passagem da infância para a maturidade, da inocência para a consciência melancólica, é marcada por uma perda irreversível.

Essa consciência se aprofunda nas estrofes seguintes, quando o *eu lírico* rejeita a compaixão do anjo — “Que te importa meu pranto sentido?”. Aqui há um movimento de

interiorização da dor, que se torna intransmissível. A pergunta retórica revela a solidão radical do sujeito, que se reconhece como único portador de sua experiência. O “sono profundo” pode sugerir a morte simbólica de uma fase da vida ou uma espécie de suspensão entre o passado e o futuro, entre o luto e a transformação.

A nona estrofe introduz a imagem dos “castelos que formo no ar” — construções frágeis e idealizadas, típicas do imaginário romântico. O eu lírico não deseja que sua nova realidade seja manchada por lamentos. Ele afirma que “a criança d’outrora sumiu-se”, e no lugar dela surgiu uma “meiga virgem”, o que representa uma transição identitária: da infância para a juventude consciente, da inocência para o autoconhecimento. Essa transformação é marcada não apenas pela perda, mas pela reinvenção — um caminho de reconstrução subjetiva.

A décima estrofe retoma, com variação, o verso inicial, encerrando o ciclo poético com uma nova camada de aceitação. Agora, não se trata apenas de um conselho ao anjo, mas de uma autoexortação do sujeito poético que reconhece que “a tormenta da vida” levou o passado. A donzela, com seu “fanal luminoso”, traz uma nova luz — não mais a luz ingênua da infância, mas uma luminosidade amadurecida, consciente da dor e, ainda assim, esperançosa.

A estrutura circular do poema — que se inicia e termina com a evocação do tempo passado — não representa um retorno ao mesmo ponto, mas a construção de um percurso de sentido. O sujeito lírico passou por um movimento de perda, luto e reconstrução. Como salienta a análise presente nos documentos críticos fornecidos, a progressão do poema revela “uma nova camada de dor e aceitação”, culminando numa tentativa de transformação que, embora não anule o sofrimento, o ressignifica.

Em *Por que gemes?*, Júlia da Costa desenvolve um lirismo cuja estrutura interna é atravessada por um traço central do Romantismo: a imbricação radical entre sujeito e espaço. O mundo natural, longe de ser um pano de fundo passivo, atua como forma simbólica da experiência, como superfície sensível onde a interioridade projeta, reflete e transfigura seus afetos. Esse espaço — mar, noite, luz do dia, folha que cai, nuvem, brisa — funciona como expressão deslocada da sensibilidade do *eu lírico*. O poema não apenas representa um estado de espírito, mas o encena no mundo ao conceber a paisagem como um plano onde os afetos deixam suas marcas e configuram a experiência.

ACORDES POÉTICOS

Não tenho segredos! é pura minh'alma!
Qual cândida aurora rasgando o seu véu!
Velando ou dormindo, chorando ou sorrindo,
Só amo – meus campos – meu solo – meu céu!

Cresci sobre um ermo tristonho e sombrio
 Soltei nas campinas meu primo cantar!
 Saudei nas montanhas o sol que nascia,
 Brinquei entre moitas ao claro luar!

Sou jovem, sou meiga! sorri-me o futuro
 Nas fimbrias doiradas de auroras de paz!
 A flor das campinas só ama o infinito
 Do céu das venturas... não quer nada mais!

As flores dos prados não causam-me inveja,
 Que hei flores mimosas no meu coração!
 Lauréis e grandezas, eu não, não aspiro!
 Não quero ter gozo tão falso, tão vão!

Não tenho segredos! é pura minh' alma!
 Qual cândida aurora rasgando o seu véu!
 Velando ou dormindo, tristonha ou alegre,
 Só amo – meus campos – meu solo – meu céu!
 (Costa. *Acordes Poéticos*. In: _____. **Poesia**. 2001, p.64.)

O poema *Acordes Poéticos*, de Júlia da Costa, configura-se como uma composição de cinco estrofes em versos hendecassílabos, cuja métrica suave e cadenciada atua não apenas como suporte estrutural, mas como meio expressivo da própria subjetividade lírica. A musicalidade dos versos, como sugere o título, reflete um movimento interno da alma que, ao expressar-se poeticamente, estabelece um elo sensível entre o *eu* e o mundo. A forma métrica, longe de ser um mero ornamento formal, cumpre um papel fundamental na produção de sentido, permitindo que o ritmo e os timbres verbais revelem o movimento da alma, conforme a reflexão de Paul Valéry: “não haja alma sem corpo – nada de sentido, nada de ideia que não seja o ato de alguma figura significativa, construída de timbres, de durações e de intensidades” (Valéry, apud Collot, 2015, p. 23). A poesia, nesse sentido, é um corpo sonoro onde se inscreve a verdade da experiência lírica.

Logo no primeiro verso, o *eu lírico* anuncia: “Não tenho segredos! é pura minh'alma!”. Essa afirmação de autenticidade e transparência posiciona o poema como confissão lírica e abre espaço para uma leitura em chave romântica, na qual o sujeito poético se apresenta despido de máscaras, permitindo que seus sentimentos se revelem na linguagem. A metáfora da “cândida aurora rasgando o seu véu” reforça esse gesto inaugural: o amanhecer que desvela o mundo natural é também o desvelar da alma poética. A aurora, enquanto imagem simbólica, estabelece o início de um percurso que é simultaneamente temporal (o nascer do dia) e poético (a revelação do sentir). Aqui, Júlia da Costa transforma a paisagem em espelho da

sensibilidade, operando o que Dominique Combe (2010, p.126) define como uma inscrição da experiência vivida, em que a natureza deixa de ser apenas cenário para tornar-se forma de expressão da interioridade.

Essa fusão entre o eu e a natureza reaparece ao longo do poema, especialmente na estrofe em que o sujeito diz “Só amo – meus campos – meu solo – meu céu!”. Os elementos da paisagem – campos, solo, céu – não são descritos objetivamente, mas evocados afetivamente. O espaço não é exterior, mas projetivo: expressa o enraizamento do eu no mundo e seu vínculo com a origem da criação poética. Como observou Jean-Marc Besse (2006), a paisagem, na modernidade, se constitui como um modo de existir e de sentir: ela não é apenas vista, mas experienciada como parte da constituição da consciência, “Toda paisagem é uma zona de contato onde se dá, numa velocidade infinita, o cruzamento do mundo e da consciência.” (Besse, 2006, p.103). Em Júlia da Costa, essa experiência é convertida em matéria lírica, fazendo com que o espaço natural funcione como extensão da alma.

Na segunda estrofe, o poema retrocede ao passado e evoca a infância do sujeito: “Cresci sobre um ermo tristonho e sombrio / Soltei nas campinas meu primo cantar!”. O “ermo tristonho e sombrio” não é apenas uma paisagem física, mas também uma condição existencial. O “primo cantar”, solto nas campinas, sinaliza o início da vocação poética, nascida da solidão e da escuta da natureza. A memória da infância aparece entrelaçada à formação do eu poético, em que a experiência com o mundo natural (brincar ao “claro luar”, saudar o “sol que nascia”) configura o espaço como elemento formativo da sensibilidade. Trata-se, de uma poética da imersão: o sujeito não contempla a paisagem de fora, mas emerge dela, constituindo-se no encontro entre corpo, tempo e mundo.

A terceira estrofe traz uma inflexão esperançosa e projeta no futuro a continuidade dessa vivência lírica, “Sou jovem, sou meiga! sorri-me o futuro / Nas fimbrias doiradas de auroras de paz!”. Aqui, a imagem da “aurora” retorna como emblema do renascimento e da esperança, desdobrando-se no desejo de plenitude espiritual. A flor das campinas, que “só ama o infinito / Do céu das venturas”, traduz poeticamente uma aspiração transcendental. O “infinito” não é metafísico no sentido abstrato, mas simbólico: representa um horizonte de beleza, liberdade e autenticidade, em que a voz poética encontra ressonância no universo. A metáfora da flor – imagem recorrente no Romantismo – reforça a união entre alma, natureza e sentimento, configurando a linguagem poética como extensão da sensibilidade.

A recusa das vaidades e glórias materiais se manifesta com força na quarta estrofe “Lauréis e grandezas, eu não, não aspiro! / Não quero ter gozo tão falso, tão vão!”. Essa negativa ecoa uma das posturas centrais do Romantismo: o repúdio aos valores artificiais da sociedade

em nome de uma verdade interior. O verdadeiro triunfo, para o *eu lírico*, não está nos “lauréis” (símbolo clássico da vitória), mas no cultivo das “flores mimosas no meu coração”. O símbolo do loureiro – como lembra Florencio (2017) ao remeter ao mito de Apolo e Dafne – adquire aqui uma significação reversa: o *eu lírico* não deseja o triunfo público, mas uma vitória íntima, silenciosa, onde a inspiração brota da comunhão com o espaço natural. A poesia, nesse contexto, não se constrói como monumento, mas como ato delicado de fidelidade à sensibilidade e à experiência autêntica do mundo.

A estrofe final retoma o primeiro verso, encerrando o poema com um efeito de circularidade simbólica “Não tenho segredos! é pura minh’alma!”. Esse retorno ao início reforça a ideia de que a poesia é um ciclo de revelação e retorno, uma constância da verdade interior. A variação entre “chorando ou sorrindo” na primeira estrofe e “tristonha ou alegre” na última sinaliza a oscilação emocional da vida, mas também a constância da afeição pelo espaço natal: “Só amo – meus campos – meu solo – meu céu!”. O campo, o solo, o céu não são apenas referências geográficas, mas os pilares de uma identidade poética que se ancora na simplicidade, na afetividade e na permanência.

Ao integrar forma e conteúdo, métrica e sentimento, paisagem e interioridade, Júlia da Costa produz uma poesia que se inscreve no cerne do projeto romântico, mas o faz com nuances próprias. A linguagem metalinguística de *Acordes Poéticos* – visível na autorreferência à poesia como “acorde” – aponta para a consciência do fazer poético como expressão da subjetividade em harmonia com o mundo. A poesia é, aqui, tanto meio quanto fim: meio de revelar a alma e fim de alcançar, na linguagem, a comunhão com o essencial. O espaço poético, nesse sentido, se apresenta como um lugar de enraizamento do sensível, em que o poema torna-se território de escuta, de revelação e de permanência.

Em última instância, *Acordes Poéticos* configura-se como um manifesto lírico da sensibilidade romântica, em que o fazer poético se enraíza no amor à terra, no contato com o natural e na busca pela autenticidade. A musicalidade dos versos, a delicadeza das imagens e a sinceridade das emoções criam uma obra que transcende o tempo histórico e ecoa como um canto íntimo de pertencimento e de fidelidade à própria voz. É nesse acorde entre sentimento, espaço e palavra que se revela o verdadeiro triunfo da poesia de Júlia da Costa: a arte como expressão do essencial, o verso como forma de habitar o mundo.

MELODIAS

Quando o cendal desdobra a noite amena
E aljôfares desprende;
Quando o mar adormece e o branco lírio
Na verde rama pende;

Quando a rola nos bosques seus queixumes
 Exala entristecida,
 Minh' alma ainda virgem sorve a tragos
 Em doce taça a vida!

Então revoando o estro meu no mundo
 Em um sonho de anelos,
 Eu sinto-o renascer, cantar alegre
 Os seus dias tão belos!

Depois corre o Universo ... foge, voa...
 E assim a divagar
 Roça apenas nas flores que o osculam,
 No rápido girar!

Mas ao ver-te no céu mística estrela
 De luzir vacilante,
 Pára... treme... e tua luz o endoidecendo
 Afaga-te constante!

.....

E o que lhe dizes, farol baço da noite
 Nessa luz frouxa e tibia que derramas,
 Pelas sarças florentes, que se inclinam
 Do zéfiro ao passar?

Que divinal arcano ou que segredo
 Em teu fulgir de melindroso enlevo,
 Tão saudoso e tão tímido, repetes
 Da tarde ao declinar?

Sempre tu, ambulante e pensativo
 No meu Éden de amor tão florescente!
 Sempre tu! sempre o mesmo enlevo triste
 No teu vago brilhar!

Nos meus cantos e risos sempre um eco
 Mais tristonho e vibrante! sempre um canto
 Insondável p'ra mim! e sempre doce
 Dás-me tu nova vida em novo pranto!

A linda aurora surge e frisa terna
 Do oceano a argentina e linda face!
 E tu surges p'ra mim tão merencória
 No horizonte a brilhar?

Por que vens sempre assim entristecida?
 Se meu pranto e meu riso te aborrecem,
 Enxugarei do rosto o orvalho doce,

Deixarei de sorrir!

Se a causa, ó lua, de teu triste brilho
É meu riso ou meu pranto; de meus lábios
Limparei o retoque da saudade,
E sorrirei por ti!

Que és tu quem acalenta minha musa!
Elétrica faísca tua a queima!
Fazes minh'alma a delirar em sonhos
Fantasias formar!

Mas com esse palor que te circunda,
Com esse teu sorriso enregelado,
Sobre o éter, de flocos revestida,
Tu me fazes morrer!...

Deixarei de sorrir, de verter pranto!
Serei mármore sem vida e sentimento!
Mas não quero te ver assim tão triste,
Ó lua, a fulgurar!

E quando o vento da noite soprar forte,
E quando o céu estrelado tenha encantos,
Vem, toma teu sólio — pranto ou riso
Não hás de em mim achar!

Mas tu hás de me dar risos sem gelo!
Hás de me dar fulgindo uma esperança!
E na celeste arcada um hino doce
Escreverás de amor!

Quero assim contemplar-te alegre e meiga,
De galas revestida!
Minh' alma, encontrará, assim te vendo,
Mais doce o mel da vida!
(Costa. *Melodias*. In: _____. **Poesia**. 2001, p.65-67.)

O poema *Melodias*, de Júlia da Costa estrutura-se em dezoito quadras, o texto apresenta uma progressão rítmica e afetiva que funde musicalidade, contemplação da natureza, projeção da interioridade e uma tensão constante entre a dor e o consolo oferecido pela criação poética. A poesia aqui não apenas nomeia sentimentos, mas os transfigura em forma sensível e vibrante. Em *Melodias* a paisagem se confunde com o eu e a linguagem se molda ao ritmo da alma.

Do ponto de vista formal, o poema se organiza em duas seções¹³ métricas distintas que acompanham a transformação do tom ao longo da composição. As cinco primeiras estrofes seguem o esquema decassílabo – hexassílabo – decassílabo – hexassílabo, criando uma cadência alternada, suave, marcada por pausas e retomadas que sugerem um lirismo contido, quase suspenso. A partir da sexta estrofe, estabelece-se um novo ritmo: três decassílabos seguidos de um hexassílabo, estrutura que imprime maior densidade sonora, continuidade melódica e intensificação emocional. Essa transição métrica não é apenas técnica: ela dramatiza uma mudança no movimento interior do poema — da leveza inicial à expansão vertiginosa do sentir, da contemplação à agitação simbólica da alma. A diversidade métrica relaciona-se até mesmo com o título *Melodias*, escrito no plural fazendo alusão aos diferentes ritmos que aparecerão ao longo das estrofes.

A escolha predominante do decassílabo, insere o poema na tradição do metro nobre, ainda muito valorizado no Romantismo brasileiro mesmo diante do prestígio crescente dos metros populares, como os redondilhos. Em *Melodias*, essa escolha funciona como marca de elevação lírica, pois o decassílabo sustenta uma musicalidade ampla, ideal para os devaneios e oscilações da voz poética. Já os hexassílabos funcionam como pausas melódicas, respirações que quebram o fluxo e introduzem instantes de suspensão lírica — verdadeiras cesuras sensíveis dentro da melodia contínua do texto.

Desde os primeiros versos, o poema estabelece uma paisagem rarefeita e noturna, marcada por imagens de delicadeza visual e tátil. “Quando o cendal desdobra noite amena / E aljôfares desprende” — aqui, a noite é comparada a um tecido leve e translúcido que se estende suavemente sobre o mundo. O termo “aljôfares” — pérolas ou gotas de orvalho — acrescenta brilho e fragilidade ao cenário, intensificando a carga sensorial do poema. Como observa Michel Collot (2015), esse tipo de espaço não é simplesmente descritivo, mas emocionalmente investido: trata-se de uma paisagem interiorizada, um lugar que não apenas acolhe a subjetividade, mas dela emana. Em *Melodias*, a natureza participa do lirismo, é parte ativa da expressão do eu.

Essa apropriação afetiva da paisagem prossegue com o “mar adormecido”, o “branco lírio que pende”, a “rola que exala entristecida seus queixumes”. Todos os elementos naturais são mobilizados para construir uma cena de recolhimento e suave melancolia. A personificação da rola — tradicional símbolo do amor e da saudade — antecipa o tom do poema,

¹³ A separação é bem delimitada visualmente por uma linha pontilhada que se apresenta não só na transcrição acima como também no texto original.

pois seus “queixumes” funcionam como eco da dor contida da voz lírica. A alma ainda não se revela plenamente, mas tudo no mundo prepara seu aparecimento. Como formula Besse:

“Ao contrário, a paisagem é sinônimo de *ausência* de objetivação. Ela *precede* a distinção entre sujeito e objeto, e a aparição da estrutura do objeto. A paisagem é da ordem do sentir. Ela é participação e prolongamento de uma atmosfera, de uma ambiência (*Stimmung*).” (Besse, 2006, p.79)

A paisagem trata-se então de um espaço vivido, no qual o sujeito e o mundo não se opõem, mas se confundem.

É na segunda parte da primeira estrofe que o sujeito lírico se manifesta de maneira mais clara: “Minh’alma ainda virgem sorve a tragos / Em doce taça a vida”. Essa imagem complexa remete ao início da experiência sentimental ou poética. A metáfora vínica — sorver a vida em tragos — articula prazer sensorial, iniciação emocional e fruição estética. A taça doce que embriaga a alma anuncia o desejo de absorver a existência de forma intensa, mas também controlada. Há aqui um erotismo difuso, não explícito, mas sugerido no vocabulário do prazer refinado. O que se consome é o mundo sensível — um mundo transfigurado pelo olhar lírico.

Logo em seguida, o poema se abre à metalinguagem: “Então revoando o estro meu no mundo / Em um sonho de anelos...”. O “estro” — a inspiração poética — ganha asas e liberdade. Ele revoa, gira, canta, delira: o mundo é agora o campo da criação, do devaneio e da imaginação. Esse movimento simboliza a ascensão do eu criador, um impulso que projeta o sentimento para além do corpo, para a atmosfera simbólica da linguagem e do sonho. O universo, nesse momento, acompanha o ritmo da poesia: “Depois corre o Universo... foge, voa...”. A metáfora do giro cósmico intensifica a sensação de êxtase. Tudo se move ao ritmo da alma.

Mas esse movimento não é puramente intelectual: ele é sensível, tátil, corporal. As flores “osculam”, o estro “roça”, a paisagem responde ao giro com carícias. Essa é a marca de um espaço que participa da experiência sensível do sujeito: um espaço de afetação, onde o eu e o mundo não se distanciam, mas se tocam. A linguagem de Júlia da Costa aqui é fortemente sinestésica — os verbos sugerem uma fisicalidade poética, em que o toque, o som, a luz e o sentimento se misturam. O mundo se torna extensão do corpo, e a poesia, extensão da emoção.

Essa harmonia sensorial é bruscamente interrompida pela aparição da “mística estrela”. A partir desse momento, o poema se reconfigura em torno de um novo centro: o astro celeste que, ao mesmo tempo que fascina, perturba. Sua luz “vacilante” desestabiliza o estro: “Pára... treme... e tua luz o endoidecendo / Afaga-te constante!”. A estrela (ou lua) torna-se musa, figura do inacessível, objeto de desejo e de inquietação. Seu brilho já não embala, mas

desorienta. A relação que se estabelece é ambígua: há fascínio, mas também sofrimento. O lirismo agora se tinga de angústia.

Nas estrofes seguintes, o astro é interpelado diretamente: “E o que lhe dizes, farol baço da noite / Nessa luz frouxa e tibia que derramas?”. Os adjetivos “baço”, “frouxa”, “tibia” apontam para uma insatisfação, uma frustração afetiva. A musa celeste já não ilumina com clareza; ela confunde, hesita, fere com sua beleza fria. A paisagem agora se desdobra em mistério e ausência — não mais em resposta sensível. O sujeito pergunta, mas não obtém respostas. Esse é o espaço da dissociação romântica, em que o sentimento se projeta no mundo, mas não encontra retorno.

Essa ambivalência entre presença e evasão se acentua com o questionamento do “segredo” que a estrela carrega: “Que divinal arcano ou que segredo / Em teu fulgir de melindroso enlevo / Tão saudoso e tão tímido, repetes / Da tarde ao declinar?”. A imagem do astro que repete seu brilho ao entardecer inscreve o poema num ciclo de contemplação e frustração — o “declinar” do dia marca, simbolicamente, o declínio da esperança. A estrela se torna uma aparição periódica da ausência: ela reaparece para não responder, para reavivar o enigma. Nesse contexto, o termo “arcano” não designa apenas mistério, mas o inacessível, aquilo que se insinua sem jamais se revelar.

Essa dimensão inatingível da musa celeste adquire contornos ainda mais fortes na sequência: “Sempre tu, ambulante e pensativo / No meu Éden de amor tão florescente! / Sempre tu! sempre o mesmo enlevo triste / No teu vago brilhar!”. A repetição anafórica de “sempre tu” cria um efeito de obsessão. A figura do astro é constante, mas jamais plenamente acessada. Ela é descrita como “ambulante e pensativa” — adjetivos que antropomorfizam a estrela, conferindo-lhe subjetividade. Ela se move, pensa, contempla. Contudo, seu “brilhar” é sempre “vago”, seu “enlevo”, sempre “triste”. Esse paradoxo encarna o dilema romântico da fusão impossível entre plenitude ideal e realidade sensível.

Ao projetar no astro o ideal de amor e beleza, a voz lírica o transforma também em reflexo de sua própria condição: a de um sujeito dividido entre o êxtase criador e a dor da distância. O “Éden de amor tão florescente” é um espaço utópico e interior — não se trata de um paraíso físico, mas de um estado emocional que permanece inacessível, mesmo na presença do objeto amado. Esse Éden não é alcançado, mas continuamente entrevisto. A sua promessa se esvanece no “vago brilhar” do outro, que, embora constante, permanece sempre aquém da plenitude desejada.

O clímax da ambiguidade emocional se dá quando a voz lírica afirma: “Nos meus cantos e risos sempre um eco / Mais tristonho e vibrante!”. Essa fusão de alegria e melancolia

está no cerne da estética romântica. Antonio Candido (2002), ao analisar o lirismo romântico, identifica nessa oscilação entre prazer e dor uma das marcas da sensibilidade do período. A alegria nunca é pura; ela traz consigo um eco de perda, uma sombra de passado. O canto — expressão da vida — é também a manifestação da ausência. O riso não é espontâneo: ele vibra com tristeza.

No entanto, essa tristeza não paralisa: ela gera, ela cria. O verso “Dás-me tu nova vida em novo pranto” resume a lógica do poema: da dor nasce a poesia, da ausência, a forma. A musa, ainda que distante e ambígua, é fonte de renovação. Isso nos leva a compreender *Melodias* como um poema sobre o próprio fazer poético. A criação aqui não é escapismo: é enfrentamento da dor, elaboração da perda.

A imagem da aurora que segue retoma o campo da paisagem, mas com um contraste sutil: “A linda aurora surge e frisa terna / Do oceano a argentina e linda face! / E tu surges p’ra mim tão merencória / No horizonte a brilhar?”. A aurora é tradicionalmente o signo da renovação, da beleza e da esperança. Ela é “argentina” — de prata —, “terna” e “linda”. Mas o retorno da musa celeste ocorre “merencória”, isto é, entristecida. Essa oposição entre a paisagem renovadora e a constância melancólica da figura celeste reforça a ideia de que o sentimento molda o mundo visível. A aurora pode surgir bela, mas se o olhar está tingido pela tristeza, o horizonte continuará sendo espaço de saudade. É a radical subjetivação do espaço — conceito central em Collot (2015).

A poeta, então, propõe uma negociação com a musa: “Por que vens sempre assim entristecida? / Se meu pranto e meu riso te aborrecem, / Enxugarei do rosto o orvalho doce, / Deixarei de sorrir!”. A atitude é de renúncia. A figura celeste é vista como sensível aos sentimentos da voz lírica, e, por isso, ela se oferece para calar sua própria emoção. O “orvalho doce” — imagem que no início evocava o frescor da noite — agora significa a lágrima. Essa mudança semântica do mesmo signo mostra como o campo simbólico do poema se desloca conforme o movimento da alma. A doçura torna-se dor. A alegria torna-se silêncio.

Contudo, essa renúncia ao sentir não é definitiva. A voz poética afirma que, mesmo que precise apagar as marcas da saudade, “sorrirei por ti!”. O sentimento não é negado, mas redirecionado: o sorriso agora é dedicado ao outro, à musa, à lua, como gesto de cuidado. Essa relação é profundamente romântica, no sentido em que expressa uma entrega à alteridade poética. O astro, mesmo distante, é amado — e o amor se expressa pela tentativa de não o ferir com a própria dor. Isso reconfirma a lógica de projeção da subjetividade: a lua é o espelho do eu, mas também seu interlocutor. Uma alteridade sensível, moldada pelo sentimento.

Essa figura celeste é então plenamente assumida como a força inspiradora da poeta: “Que és tu quem acalenta minha musa! / Elétrica faísca tua a queima! / Fazes minh’alma a delirar em sonhos / Fantasias formar!”. O astro não apenas provoca sofrimento: ele incendeia a imaginação. A metáfora da “faísca elétrica” é violenta, ativa, e transforma a inspiração em uma espécie de descarga emocional e criativa. A poesia nasce desse contato: entre o frio da lua e o ardor da alma. O delírio se torna forma, e a fantasia, linguagem.

Mas essa fusão é também perigosa. Nos versos seguintes, “Mas com esse palor que te circunda, / Com esse teu sorriso enregelado, / Sobre o éter, de flocos revestida, / Tu me fazes morrer!”, o astro se torna símbolo de morte. O “palor”, o “sorriso enregelado”, a imagem do éter com flocos — remetendo talvez à névoa, à neve, à frieza absoluta — tornam a musa um espectro. Ela é bela, mas inatingível. Inspira, mas aniquila. O desejo de fusão se depara com a impossibilidade da realização. A inspiração se aproxima do abismo.

Na penúltima estrofe, o *eu lírico* radicaliza sua renúncia: “Deixarei de sorrir, de verter pranto! / Serei mármore sem vida e sentimento! / Mas não quero te ver assim tão triste, / Ó lua, a fulgurar!”. A imagem do mármore sem vida retoma a tradição clássica da estátua — bela, mas inerte. A petrificação é o símbolo da recusa total da emoção. Contudo, até nesse gesto extremo, persiste o cuidado com o outro. A lua é a destinatária do gesto final de ternura. A sensibilidade, mesmo sufocada, se volta para o objeto amado.

A estrofe final é uma reconfiguração da paisagem e da relação poética: “Mas tu hás de me dar risos sem gelo! / Hás de me dar fulgindo uma esperança! / E na celeste arcada um hino doce / Escreverás de amor!”. A musa, antes fria, é convocada a oferecer luz, calor e canto. A poesia agora não se basta na dor: ela busca consolo, esperança, recomposição. A lua deixa de ser espectro e se torna interlocutora da beleza possível. O “hino doce” que ela escreverá na “celeste arcada” é a própria melodia do poema: o canto que sublima a dor sem apagá-la. O espaço celeste, antes abismo, é agora partitura.

O último verso — “Minh’alma encontrará, assim te vendo, / Mais doce o mel da vida!” — encerra o poema com a imagem da doçura recuperada. O mel é símbolo de prazer, fecundidade, alimento sensorial e harmonia. Depois de todas as oscilações, o mundo volta a ser digno de contemplação. A poesia, enfim, cumpre seu papel: ela não apaga a dor, mas a converte em canto, em forma, em sentido. Como defende Collot (2015), o espaço poético é um campo de forças emocionais e espirituais. Em *Melodias*, essa força é feita de música, luz e lágrima — e seu resultado é uma intensa experiência lírica da poética romântica.

HINOS

Pálida sombra! no brilhar dos astros

Busco-te a face pela dor velada!
Os astros fogem, não me dão seus lumes;
Minh'alma chora de tristeza banhada.

As brancas nuvens pensativa sigo,
Mas não te vejo no fulgir do céu!
No anil dos prados te procuro ainda,
E só te encontro no pensar que é meu.

A fronte pendo... interrogando os mares,
E vejo neles um clarão tristonho!
– Mais me aproximo, se o clarão se estende
Torna-se n' alma meu pensar risonho.

Pousaste o berço no azular das ondas,
Deixaste a pátria de cerúleas cores!
Nos mares vives desmaiada e triste
Toda cheirosa como são as flores!

Por que tu foges pesarosa e fria,
Por que soluças se me vês contente?!
Pálida sombra, por que choras tanto,
Enchendo o oceano de teu pranto ardente?

Por que teu berço de frisadas rendas
De mim afastas, se te busco ver?
Por que te envolves nesse véu de espuma
Gélido e triste que me faz sofrer?

Tarde da noite, quando a lua é clara
As vagas sulcas a correr gentil!
Corres ligeira no batel de bruma
Deixando um rastro no formoso anil!

Pálida sombra! nas serenas noites
Amo teu pranto que me faz chorar;
Amo teu brilho mortuário e triste
Pálido sonho, que me faz cismar.

Lágrimas vertes, mas minh' alma terna
Acolhe-as todas no gemer saudoso;
Guardando-as frias no calor dos seios,
Lembrando-as sempre no cismar queixoso.

Tarde, bem tarde, contemplando as ondas
Tristeza imensa me aniquila o seio!
Busco-te em ânsia... porém tu fugindo
N' alma me filtras um sutil receio.

Pálida sombra! ao entreabrir das rosas

Minh' alma deu-te perfumadas flores!
 Esquiva sempre as espalhaste todas
 N' um chão descrido de imaturas dores!

Hoje, meus hinos de donzela dou-te,
 Mórbidas, tristes, que só dizem prantos!
 E só te peço que nas noites belas
 Me dês sorrindo maviosos cantos!

Quando a neblina enregelada e fria
 Tênuê espalhar-se na amplidão do ar
 Dá-me teus cantos, fugitiva sombra,
 Tarde, bem tarde, na extensão do mar!

Tudo é silêncio, só minh' alma vela!
 Vela sozinha de saudade cheia!
 O mar se enrola... desfalece a lua,
 Penumbra escura o Universo enleia.

Cânticos dá-me no tremer das ondas
 Que se espreguiçam a dormir formosas!
 Dá-me teus sonhos, encantada sombra,
 Nas noites lindas de verão mimosas.

Dá-me teus prantos, no calor dos seios
 Hei-de guardá-los pelas noites frias!
 Hei-de guardá-los como guardam anjos
 O pranto virgem dos virgíneos dias.
 (Costa. Hinos. In: _____. **Poesia**. 2001, p.83-85.)

O poema *Hinos*, de Júlia da Costa, apresenta uma estrutura formal marcada pela regularidade métrica e pela fluência melódica, compostas em versos decassílabos sáficos. A métrica sáfica, com acentos fixos nas 4ª e 8ª sílabas poéticas, imprime ao poema uma cadência que oscila entre a serenidade e a solenidade, funcionando como suporte rítmico para a expressão de uma emoção profunda, contida, mas contínua. Essa escolha métrica não é apenas técnica; ela cumpre uma função estética central no poema: sustentar o canto, ou melhor, permitir que a voz lírica se desdobre no tempo e na sensação como uma prece. A musicalidade aqui está intrinsecamente ligada à experiência da dor: o ritmo pausado e a suavidade sonora — reforçadas por aliterações, paralelismos sintáticos e pausas melódicas — são, por si, um modo de elaboração do sofrimento. Conforme aponta Alfredo Bosi:

“românticos, sem perceberem que estes tinham no ouvido outros ritmos, mais próximos dos modelos medievais e populares, e estavam mais inclinados ao fluido e sugestivo da melodia que à mecânica do metro” (Bosi, 2015, p.174)

A abertura do poema revela de imediato a estrutura do seu drama lírico: “Pálida sombra! no brilhar dos astros / Busco-te a face pela dor velada!”. A voz poética se dirige, num apelo quase ritual, a uma figura enigmática — a “pálida sombra” — cuja presença se confunde com os astros e cuja face é buscada através de uma dor que não se mostra de forma plena (“velada”). Essa imagem inaugural condensa muitos dos movimentos simbólicos do poema: a busca, a ausência, o duplo, a dor interiorizada e a natureza como mediadora do gesto poético. A escolha do adjetivo “pálida” é significativa: sugere fragilidade, brancura, apagamento — como se essa sombra já estivesse no limite entre o ser e o não-ser, entre o mundo visível e o invisível. A sombra não é um corpo, mas um reflexo, e por isso mesmo escapa à apreensão direta. Ainda que evocada no “brilhar dos astros”, ela não se revela plenamente — o que indica que a busca empreendida é, desde o início, atravessada pelo fracasso. O canto nasce da tentativa, não da posse.

Essa figura, a sombra, pode ser lida como o duplo da voz lírica, uma presença projetada no espaço exterior que espelha os conflitos e carências do sujeito poético. Philippe Lejeune (apud Combe 2010, pg. 120-121), ao discutir o sujeito lírico e a ficção autobiográfica, afirma que o “eu poético” muitas vezes constrói uma instância interlocutiva fictícia, que lhe permite pensar a si mesmo por meio da alteridade. A sombra, neste caso, é menos um outro do que um espelho espectral do próprio eu. O que se busca, então, não é apenas a figura externa da sombra, mas aquilo que ela ativa no interior do sujeito: o canto, a memória, a dor transformada em verso.

O segundo movimento da estrofe inicial reforça o caráter negativo do espaço cósmico: “Os astros fogem, não me dão seus lumes; / Minh’alma chora de tristeza banhada.” A imagem aqui é de um universo em recusa. O mundo natural, que em outros contextos românticos acolhe ou consola o sujeito, aqui se torna cúmplice do apagamento da sombra. A fuga dos astros e a negação de seus “lumes” representam a retirada da iluminação, da revelação, da palavra. O mundo silencia, e o resultado disso é o choro da alma, que não apenas sente tristeza, mas é literalmente “banhada” por ela — como se a tristeza transbordasse do corpo e impregnasse a paisagem. O uso do termo “tristeza”, com grafia arcaica ou poética, reforça a musicalidade e a atmosfera do verso. O corpo e o espaço se fundem, e é essa fusão que, como propõe Michel Collot (2015, p.20), caracteriza a lírica moderna: a paisagem já não é exterior, mas expressa os afetos e a interioridade do sujeito.

O deslocamento da busca para outros espaços da natureza se dá na segunda estrofe, e o que se repete é o fracasso. “As brancas nuvens pensativa sigo, / Mas não te vejo no fulgir do céu!”. A imagem das nuvens brancas, associadas à contemplação e à suavidade, indica o

prolongamento do olhar da voz lírica em direção ao alto, ao etéreo. No entanto, mesmo nesse gesto de elevação, a sombra não se deixa ver. O “fulgir do céu” — espaço da beleza, da luz, da revelação — é, paradoxalmente, opaco à figura evocada. Segue-se, então, uma tentativa de reencontro no espaço terrestre: “No anil dos prados te procuro ainda, / E só te encontro no pensar que é meu.” A descida ao plano dos prados, com sua cor serena (“anil”), reforça a persistência da busca, mas também evidencia sua virada introspectiva. A única presença possível da sombra está no “pensar” do *eu lírico* — o que confirma sua condição de projeção mental, de imagem interiorizada.

Aqui se insere um ponto de articulação com Jean-Marc Besse (2006, p.2-10), quando ele afirma que a paisagem moderna é atravessada por uma “alteridade interior” — ou seja, que o sujeito não se reconhece plenamente no exterior, mas apenas por meio de uma mediação sensível que o reconduz a si. A sombra, portanto, é construída pela própria voz lírica como uma figura do inatingível, e é por isso que a poesia acontece: porque ela é o gesto que tenta alcançar o que escapa.

Esse deslocamento para o interior da alma não encerra o percurso. A voz lírica, em sua insistência, volta-se agora ao mar — figura simbólica que, no imaginário romântico, representa o infinito, o instável, o inconsciente e o espaço da alma em movimento. “A fronte pendo... interrogando os mares, / E vejo neles um clarão tristonho!” — esse momento marca uma virada meditativa no poema. A imagem da fronte que se inclina remete à humildade, ao gesto da oração ou da escuta. Interrogar o mar é interrogar o próprio fundo do ser, e é por isso que nele aparece um “clarão tristonho”: uma luz fraca, ambígua, que ilumina sem revelar plenamente. Quando a voz lírica afirma: “Mais me aproximo, se o clarão se estende / Torna-se n’alma meu pensar risonho”, temos um instante de brevíssima transfiguração. O contato com o clarão — possível manifestação da sombra — transforma o pensamento, e um sorriso interior se insinua. Mas o sorriso não dura, e esse breve alívio marca o que há de mais pungente na lírica de Júlia da Costa: mesmo a alegria é uma forma do transitório.

É nesse espaço de falha, ausência e evanescência que o poema se constrói. O que se configura ao longo dessas estrofes iniciais é uma concepção profundamente romântica do fazer poético: a poesia não é o registro de uma posse, mas o esforço de nomear o que foge. O canto surge da ausência, e é a sombra — enquanto figura do inapreensível — que ativa a necessidade de dizer. O que a voz lírica busca, nas nuvens, nos astros, nos prados e no mar, não é apenas a sombra em si, mas a experiência sensível de sua perda — e é essa experiência que, no fim, torna possível o hino.

Na sequência do poema, Júlia da Costa atribui uma morada simbólica à figura da sombra: “Pousaste o berço no azular das ondas, / Deixaste a pátria de cerúleas cores!”. O mar, já presente como superfície interrogada, adquire agora função matricial: ele é o lugar do nascimento da sombra — o espaço em que ela foi gerada, ou para onde foi exilada. O berço nas ondas evoca tanto a fluidez da origem quanto o desamparo de um deslocamento: a sombra não está enraizada, mas flutua, solta, instável. A menção à “pátria de cerúleas cores” reforça o tom elegíaco: há uma terra natal perdida, irrecuperável, como se a sombra tivesse sido afastada de um paraíso primeiro. Essa ideia de perda primitiva, de um exílio afetivo e sensível, ressoa no que Bosi (2015, p.80) aponta como um “infinito anelo” algo que pode ser entendido como uma nostalgia constitutiva da sensibilidade romântica: o mundo já não é lar, e o que resta ao sujeito é o canto melancólico do que foi.

A sombra, agora situada nos mares, assume contornos femininos e delicados: “Nos mares vives desmaiada e triste / Toda cheirosa como são as flores!”. A adjetivação — “desmaiada”, “triste”, “cheirosa” — revela uma idealização sensorial que aproxima a figura da sombra da tradição simbólica da musa, mas com uma torção: essa musa não inspira com vigor, e sim com ausência, com desfalecimento. A associação entre tristeza e fragrância — “cheirosa como são as flores” — sintetiza a tensão estética da poesia de Júlia da Costa: beleza e dor não se anulam, mas coexistem, compondo uma ambiência de languidez sublime. Como em outros poemas da autora, a flor aparece aqui como índice da fragilidade que resiste, da beleza efêmera que marca o gesto poético.

À idealização da figura segue-se o momento de confronto. A voz lírica já não apenas busca a sombra, mas a interpela diretamente: “Por que tu foges pesarosa e fria, / Por que soluças se me vês contente?!”. Esse questionamento marca uma inflexão na dinâmica do poema. A sombra, agora dotada de ação emocional própria, foge, chora, se distancia. Sua dor não é apenas reflexo da voz lírica, mas tem uma autonomia simbólica. No entanto, essa autonomia é percebida como recusa: a sombra se ausenta quando o eu lírico tenta se aproximar, e seu pranto enche o oceano — “Enchendo o oceano de teu pranto ardente?”. O verso amplia a proporção do sofrimento: não é um choro íntimo, mas um choro cósmico, que transforma o espaço natural num receptáculo da dor. Essa inversão — onde o mar, antes espaço do nascimento, se torna agora espaço do excesso — sinaliza o colapso do encontro e o alargamento do sofrimento.

O tom interrogativo se intensifica nas estrofes seguintes, e o vocabulário visual e têxtil ganha destaque: “Por que teu berço de frisadas rendas / De mim afastas, se te busco ver? / Por que te envolves nesse véu de espuma / Gélido e triste que me faz sofrer?”. Aqui, a sombra é envolta por um tecido — “véu de espuma” — que a oculta e refrigera, como se a presença do

outro estivesse sempre além de um limiar que não se pode ultrapassar. O véu, tradicionalmente símbolo da separação entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o profano, aqui assume uma função dramática: ele impede o toque, a fusão. A sombra está recoberta por uma substância do mar — a espuma — que reforça sua condição de aparição intocável, instável, evanescente. E é isso que causa sofrimento: não a ausência absoluta, mas a constante proximidade que nunca se consuma. Essa ideia, que perpassa a lírica romântica em muitos autores, pode ser lida como uma manifestação do que Jean-Marc Besse (2006) ao longo de seus ensaios identificaria como a experiência da distância constitutiva na modernidade: o outro e o mundo estão sempre ao alcance dos olhos, mas não do corpo.

No entanto, mesmo com esse distanciamento, o poema não cessa sua tentativa de aproximação. A cena que se segue desloca o tempo para a noite, em que a sombra é vista correndo “ligeira no batel de bruma / Deixando um rastro no formoso anil!”. O uso do diminutivo “batel” (pequeno barco) intensifica o caráter frágil e encantado da figura. Ela navega sobre o mar como um espectro em movimento, deixando marcas (“rastro”) que logo se apagam. A noite, com sua “lua clara” e “vagas sulcando a correr gentil”, configura uma paisagem noturna tipicamente romântica, em que a natureza se silencia para permitir o surgimento do sonho, da imaginação e da poesia. A sombra, nesse contexto, torna-se figura do devaneio: um ser translúcido, que cruza o espaço e deixa vestígios na sensibilidade da voz lírica. Mais do que nunca, ela se aproxima da condição de musa, mas de uma musa que não canta: é preciso que o eu lhe suplique, que insista, que ofereça seu próprio canto para que dela nasça o verso.

É nesse ponto que o poema se aproxima de sua camada mais metapoética. A voz lírica afirma: “Hoje, meus hinos de donzela dou-te, / Mórvidas, tristes, que só dizem prantos!”. Trata-se de uma entrega simbólica: os “hinos de donzela” são o próprio poema — tristes, frágeis, de natureza feminina, lírica e dolorosa. A oferta desses hinos à sombra marca um rito poético: o eu oferece à figura evocada sua dor transfigurada em canto, esperando, em troca, receber os “maviosos cantos” que ela poderia lhe oferecer. Esse pacto, embora nunca plenamente consumado, é o motor da poesia. A sombra, mesmo fugidia, é convocada a doar o canto. E a poesia, então, passa a ser o campo onde se troca pranto por melodia, dor por imagem, ausência por vestígio. Como na tradição do poeta-vate, descrita por Bosi (2015, p.80-81), o *eu lírico* se coloca como aquele que recolhe, transforma e guarda. Mas o que se guarda aqui são os prantos da sombra, como afirma o verso final: “Hei-de guardá-los como guardam anjos / O pranto virgem dos virgíneos dias”.

O poema, neste ponto, encerra seu ciclo de invocação, busca, recusa e oferta com a elevação do pranto à condição de símbolo sagrado. O espaço exterior — mar, céu, noite, ondas

— foi palco da projeção da sombra, e agora se recolhe em silêncio. O canto, que começou como lamento, torna-se abrigo. A “vela sozinha de saudade cheia” da voz lírica revela que, mesmo na ausência do outro, a memória de sua presença é suficiente para manter vivo o gesto poético.

NO ERMO

Quando as ondas mansamente
Da praia ao areal luzente
Vão mistérios segredar,
Tu não sabes a tristeza
Que me inspira, em som plangente
Das ondas o soluçar!

Ai não sabes a saudade
Que me traz a solidade
Nas asas da viração,
Esse hino que levanta
No trono da imensidade
O formidável leão!...

Não sei porque... me entristeço
Pendo a fronte e desfaleço
Ouvindo as ondas do mar!
Mesmo vendo a natureza
Não sei porque a tristeza
Vem minha fronte banhar.

Nem tu sabes, nem sei eu!
Se fito a lua no céu
Tenho tristezas sem fim!
—Vendo-a além divagando
Sonhadora — o brilho brando —
Por que entristeço assim?...

Meus sonhos! flores coradas,
Pelas brisas bafejadas,
Da existência no vergel...
Ah! meus sonhos queridos,
Onde ireis assim perdidos?
Olha o mar — frágil batel.

Meu sonho, sonho gigante,
Alegre, lindo, radiante
D' um gracioso porvir,
Foi estrela luminosa
Que sumiu-se caprichosa
Para nunca mais luzir.

Outr'ora que febre intensa —
N'alma quanta linda crença,

Quanta leda poesia!
 Quanta vida desdobrada!
 E na mente alucinada
 Quanta alegre fantasia!

Quanta cisma enamorada
 No meu seio derramada,
 No meu seio quanta vida!...
 Hoje sinto uma saudade!...
 E vejo da mocidade
 A estrela empalidecida.

Mas que importa a flor nascida
 N' uma lágrima perdida
 Que verteu a madrugada
 Ao sol, que fulgura lindo
 Lá no firmamento infindo,
 Que penda e procure o nada?

Que importa? que a flor mirrada
 Vá na folha desbotada
 De um poema adormecer?
 Tem tanta rosa a natura!
 Na vida há tanta ventura!...
 – Que importa o meu padecer?

Mas... se a lua cismadora
 Mostra a face sedutora
 E ilumina a solidão,
 Por que, dize, me entristece
 Seu brilho, que desfalece
 Nas sombras do coração?

(Costa. *No Ermo*. In: _____. **Poesia**. 2001, p.109-111.)

O poema *No Ermo*, composto por onze estrofes de versos heptassílabos, revela com rara sensibilidade uma das experiências líricas mais recorrentes na poesia de Júlia da Costa: a da tristeza que irrompe mesmo quando os olhos se abrem à beleza da natureza. A métrica, de sete sílabas poéticas, imprime uma musicalidade singela e fluida, condizente com a voz confessional que percorre os versos. Diferente da solenidade do decassílabo heróico, o heptassílabo aqui não suaviza a dor, mas a reveste de um tom íntimo, sussurrado — como o “soluçar” das ondas a que o poema logo alude. A estrutura estrofe a estrofe delineia uma progressão reflexiva em que o espaço natural — o mar, o vento, a lua — atua não apenas como cenário, mas como superfície sensível, capaz de espelhar e intensificar os estados interiores do sujeito lírico.

A abertura do poema instaura o lugar de onde a experiência será narrada: uma praia onde “as ondas mansamente / da praia ao areal luzente / vão mistérios segredar”. A escolha dos termos “mansamente” e “luzente” já configura um ambiente de leveza, serenidade e brilho. No entanto, essa ambiência logo é tensionada por aquilo que ela desperta no sujeito: “tu não sabes a tristeza / que me inspira, em som plangente / das ondas o soluçar!”. A oposição entre o cenário idílico e a dor interna revela um traço central da poética romântica: a dissonância entre mundo e alma. O som das ondas, “plangente”, sugere uma natureza dotada de voz — mas uma voz que lamenta, que sofre. Essa projeção emocional sobre a paisagem reverbera o que Michel Collot diz “A poesia lírica, particularmente, fez do Romantismo o lugar de expressão da sensibilidade, quer dizer, ao mesmo tempo das sensações e dos sentimentos de um sujeito que se descobre abrindo-se ao mundo,” (2015, p.18) a exterioridade não é mais neutra, mas passa a ser marcada pela sensibilidade do sujeito. A natureza aqui “fala” não em linguagem humana, mas em ritmo, som e imagem — sendo ao mesmo tempo reflexo e catalisador da dor.

Na segunda estrofe, essa relação entre espaço e emoção torna-se mais densa. A saudade chega ao sujeito “nas asas da viração”, metáfora que transforma o vento em portador da ausência, em veículo do passado que retorna como afeto. A sinestesia entre o movimento do ar e a comoção interior intensifica a fusão entre o espaço e a sensibilidade, reforçando a dissolução das fronteiras entre o fora e o dentro. O “hino que levanta / no trono da imensidade / o formidável leão” pode ser lido como uma imagem de grandiosidade da natureza — talvez a representação de uma tempestade no horizonte, ou da força sublime do mar — que contrasta com a fragilidade da voz lírica. A imagem do leão coroado na vastidão cósmica evoca uma natureza majestosa, mas impessoal e distante. Como propõe Jean-Marc Besse (2006), a paisagem moderna não se oferece mais como totalidade reconfortante, mas como espaço onde o sujeito se reconhece na sua precariedade.

A terceira estrofe retoma o eixo introspectivo: “Não sei por que... me entristeço / pendo a fronte e desfaleço / ouvindo as ondas do mar”. A elipse do “por que” escancara a ausência de causa, a impossibilidade de nomeação da dor. A tristeza, aqui, não é resposta a um evento; ela é uma presença que emerge no contato com a beleza. A sequência “pendo a fronte e desfaleço” traduz fisicamente esse abalo interior: o corpo cede, o espírito declina. A tristeza se infiltra mesmo na contemplação da natureza: “mesmo vendo a natureza / não sei por que a tristeza / vem minha fronte banhar”. A dor é menos um sintoma do mundo que um modo de existência da consciência. O sujeito lírico se constitui, sobretudo, por sua capacidade de sentir e dizer a dor (Combe, 2010, p.126) — e aqui essa dor se corporifica em água, luz e sombra.

A quarta estrofe retoma a figura da lua, como em tantos outros poemas da autora, para intensificar a interrogação: “Se fito a lua no céu / tenho tristezas sem fim!”. O verbo “fitar” implica um olhar demorado, que não apenas observa, mas se projeta. O brilho da lua, descrito como “sonhador” e “brando”, contrasta com a escuridão interior, gerando um efeito de dissonância visual e afetiva. A pergunta que encerra a estrofe — “por que entristeço assim?” — permanece sem resposta, mas ganha densidade simbólica. A lua, aqui, funciona como superfície de projeção, mas também como espelho que devolve ao sujeito a imagem de sua própria opacidade. Essa paisagem cismadora, que reverbera no sujeito e o interroga, configura o espaço como zona de escuta e inquietação.

A quinta estrofe marca um deslocamento temático em direção ao campo da memória e do desejo. Os sonhos são nomeados com delicadeza: “flores coradas / pelas brisas bafejadas / da existência no vergel”. A imagem floral, recorrente em Júlia da Costa, aponta para a fragilidade e beleza da experiência sonhada, que é simultaneamente natural e etérea. A pergunta “onde ireis assim perdidos?” reintroduz o tom elegíaco: os sonhos foram levados, como folhas ao vento. A metáfora do “frágil batel” acentua a precariedade do desejo: o sujeito não domina o curso dos próprios sonhos, eles são levados pelo mar — como em *Devaneios*, onde “as vagas” e os “flocos de névoa” constituem o lugar onírico de dissolução e errância. Aqui, o mar não é mais o lugar da escuta, mas o agente da dispersão, da perda. O batel — que em *Acordes Poéticos* ainda conduzia o canto — agora se torna signo de extravio.

A sexta estrofe dá continuidade à tematização do sonho como perda irreversível: “Meu sonho, sonho gigante, / alegre, lindo, radiante / d’um gracioso porvir”. Aqui, o uso do adjetivo “gigante” sublinha a intensidade do desejo, a dimensão utópica da esperança que animava o *eu lírico*. A enumeração de qualidades positivas (“alegre”, “lindo”, “radiante”) reforça o contraste com a imagem subsequente: “Foi estrela luminosa / que sumiu-se caprichosa / para nunca mais luzir”. A estrela — imagem recorrente na lírica da autora — reaparece como representação daquilo que guiava o sujeito, mas que agora se apaga. Ao contrário do poema *Devaneios*, onde a estrela ainda cintila como “esperança”, aqui ela desaparece, de modo “caprichoso” e sem retorno. A estrela que se recusa a luzir simboliza o fim da fé, da orientação, da possibilidade de consolo. O sonho é remetido ao campo do inalcançável, tornando-se fantasma de si mesmo.

Nas estrofes seguintes, o poema mergulha no tempo da juventude como espaço mítico, agora inacessível. O sujeito rememora com nostalgia: “Quanta vida desdobrada! / E na mente alucinada / quanta alegre fantasia!”. A repetição de “quanta” intensifica o sentido de abundância perdida — não apenas de experiências, mas de modos de sentir o mundo. O tom

elegíaco vai se acentuando até que o sujeito reconhece: “Hoje sinto uma saudade! / E vejo da mocidade / a estrela empalidecida.” A mesma estrela que antes era luminosa, símbolo de um porvir esperançoso, agora empalidece. Trata-se de uma metáfora da passagem do tempo, mas também da erosão da capacidade de sonhar. A “estrela empalidecida” não é apenas a juventude que se vai, mas o próprio impulso lírico que se esvai — como se a linguagem poética já não conseguisse sustentar o fulgor do desejo. Em *Acordes Poéticos*, a juventude era marcada pela comunhão com o natural e com o canto espontâneo (“Soltei nas campinas meu primo cantar!”); aqui, resta apenas a lembrança, já enfraquecida, de um tempo em que o mundo era vívido e pulsante.

A nona estrofe apresenta uma das imagens mais complexas do poema: “Mas que importa a flor nascida / n’uma lágrima perdida / que verteu a madrugada / ao sol, que fulgura lindo / lá no firmamento infindo, / que penda e procure o nada?”. A pergunta, construída em estrutura invertida, aproxima-se de um sofisma doloroso: de que vale a beleza individual — a flor — se o mundo, indiferente, segue seu curso grandioso? O “sol” é aqui metáfora da ordem cósmica, daquilo que é pleno e contínuo. A flor, nascida do pranto (“n’uma lágrima perdida”), representa o sujeito lírico — sensível, efêmero, desimportante. A imagem sugere que a dor individual não tem efeito sobre o real; ela se dilui, como flor caída, “que penda e procure o nada”. Esse verso é de uma força trágica: a busca do sentido é encaminhada ao vazio. Há um reconhecimento do sofrimento como inelutável e desamparado — uma das marcas mais radicais da sensibilidade romântica.

A décima estrofe prolonga essa desilusão, mas com um tom de resignação: “Tem tanta rosa a natura! / Na vida há tanta ventura!... / – Que importa o meu padecer?”. A repetição de “tanta” em paralelo ao “quanta” anterior marca a mudança de foco: agora o sujeito reconhece que seu sofrimento é ínfimo diante da vastidão do mundo. A natureza, em sua plenitude, é indiferente à dor singular. A ironia implícita na pergunta final (“que importa?”) revela o ponto máximo de esgotamento da fala lírica. O sujeito, como flor murcha, parece já não reivindicar espaço de escuta, mas apenas se retrair na própria insignificância. A pergunta não busca resposta: é declaração de ausência de valor.

A última estrofe retoma a imagem da lua: “Mas... se a lua cismadora / mostra a face sedutora / e ilumina a solidão, / por que, dize, me entristece / seu brilho, que desfalece / nas sombras do coração?”. A conjunção adversativa “mas” tensiona novamente a relação entre beleza exterior e angústia interior. A lua, mesmo “sedutora”, “cismadora” e luminosa, não consola: sua luz desfalece “nas sombras do coração”. Há uma transferência da cisma da voz lírica para a própria paisagem, como se o sujeito projetasse na lua sua inquietação — ou como

se ela mesma se tornasse cúmplice silenciosa de seu tormento. A imagem é belíssima: a luz não ilumina, mas desfalece. A interrogação final retoma o tom inaugural, mas agora sem esperança de resposta. O “ermo” do título se revela como espaço da experiência sem resposta, da linguagem que interroga o indizível.

TRISTEZA

Ao merencório marulhar das ondas,
Sozinha, agora, na deserta praia,
Vem a tristeza acrescentar o pranto
Que pelos seios a saudade espraia!

É lindo o oceano!... Como alegres cantam
Os bateleiros ao sair da lua!
E eu sinto a vida sufocar-se em prantos
Fitando o astro que nos céus flutua.

Tu, lua, na tristeza em que te banhas,
Refletes minha vida declinando!
E o peito a apunhalar-me uma saudade
Do passado gentil, mimoso, brando.

.....

Ai pudesse do sol um raio lindo
Erguer a flor que pende na devesa!
Que nas folhas macias de veludo
Só tem prantos de dor e de tristeza!...

Ai pudesse esta vida que me foge,
Como a onda abandona além a praia
E volta, – ao peito meu voltar de novo,
E a saudade levar que em mim se espraia!...

Porém... debalde o sol no céu fulgura
E flores joga ao seio do oceano!
Minh'alma é como a rola entristecida
Cujo ninho levou o minuano.

Minh'alma... n'um deserto sem abrigo,
Sem sorrisos de amor triste vagueia:
Se tem flores o céu, ela tem prantos;
Se ri-se a natureza, ela pranteia.

Tu, lua, na tristeza em que te banhas
Refletes minha vida declinando!
Minhas cismas de amor também refletes!
Oh! dá-me um raio teu mais doce e brando.
(Costa. Tristeza. In: _____. **Poesia**. 2001, p.116-117.)

O poema *Tristeza*, de Júlia da Costa, apresenta-se como uma profunda meditação sobre a dor, a solidão e a saudade, marcada por uma lírica intensamente subjetiva e uma natureza que, ao invés de funcionar como mero pano de fundo, assume papel simbólico e afetivo central na tessitura do texto. Composto por oito estrofes de quatro versos cada, o poema adota o verso decassílabo — ora sáfico, com acento na 4ª, 8ª e 10ª sílabas métricas, ora heroico, com acento na 6ª e 10ª sílabas — o que confere à estrutura uma musicalidade marcadamente harmoniosa e ritmada. Essa escolha métrica, coerente com a tradição do lirismo romântico, sustenta o tom elegíaco da composição e dialoga com os princípios estéticos que valorizam a sonoridade como meio de intensificação das emoções.

Logo no título, a autora não recorre a eufemismos: “Tristeza” já anuncia a essência emotiva do poema, conduzindo o leitor para o universo lírico da dor e da introspecção. A musicalidade é explorada desde o primeiro verso com grande sutileza técnica. Em “Ao merencório marulhar das ondas, / Sozinha, agora, na deserta praia”, a sonoridade aliterativa das consoantes nasais e líquidas — *merencório marulhar, sozinha, saudade espraia* — recria acusticamente o vaivém das ondas, aproximando a experiência sensorial do espaço natural à interioridade do sujeito lírico. O mar, espaço de vastidão e ausência, funciona como projeção da alma entristecida, e a “praia deserta” reitera, espacialmente, o desamparo e o isolamento da voz lírica. A saudade, que “espraia pelos seios”, não apenas escorre como uma emoção, mas ocupa corporalmente o sujeito, transformando o corpo em receptáculo da perda.

A segunda estrofe aprofunda o contraste entre o mundo exterior e a interioridade do sujeito. A beleza do oceano e a alegria dos “bateleiros” que “cantam ao sair da lua” são vistas, mas não experimentadas pela voz lírica. O verso “E eu sinto a vida sufocar-se em prantos” destaca a cisão radical entre o que se vê e o que se sente, e o verbo “sufocar” remete a um impedimento existencial, como se a dor anulasse o fôlego vital. A lua, nesse momento, aparece apenas como um “astro que nos céus flutua”, símbolo distante e inatingível, ainda sem estabelecer um laço afetivo direto com a voz lírica.

Essa relação muda na terceira estrofe, quando a lua deixa de ser mero astro para tornar-se espelho afetivo: “Tu, lua, na tristeza em que te banhas, / Refletes minha vida declinando!”. Aqui se instaura uma fusão entre sujeito e espaço cósmico. A tristeza já não pertence só ao eu, mas também à paisagem, e a natureza torna-se cúmplice e confidente. A lua reflete a “vida declinando” e as “cismas de amor” — inquietações que definem a essência romântica da poesia de Júlia da Costa. A “saudade” que “apunhala” a poeta é o elo entre a memória de um passado “gentil, mimoso, brando” e o presente dolorido e sem refúgio.

As estrofes seguintes introduzem um desejo de regeneração, que se revela, no entanto, inalcançável. A súplica “Ai pudesse do sol um raio lindo / Erguer a flor que pende na devesa!” expressa a ânsia de resgatar a vitalidade que a tristeza fez murchar. A flor, imagem delicada e simbólica, representa o próprio *eu lírico*, fragilizado, pendendo sob o peso das emoções. As folhas que “só têm prantos de dor” são projeções da alma — e o verbo “erguer” sugere não só o desejo de renascimento, mas a percepção de que isso depende de uma força externa. A metáfora da vida como onda — “que abandona além a praia / E volta” — reforça a consciência da transitoriedade, da circularidade da existência e da saudade como matéria persistente, líquida, que se infiltra e não se extingue.

Mas na sexta estrofe, essa esperança vacila: “Porém... debalde o sol no céu fulgura / E flores joga ao seio do oceano!”. O uso de “debalde” indica frustração, e o sol, antes potencial fonte de cura, se mostra inócuo. A alma é então comparada a uma “rola entristecida / Cujo ninho levou o minuano”. A imagem do ninho, símbolo de aconchego e segurança, destruído pelo vento — aqui o minuano, típico do sul do Brasil —, confere localização cultural ao poema e reforça a ideia de um sujeito desalojado, desamparado emocionalmente, sem chão, sem abrigo. É a natureza agora como força indiferente ou mesmo hostil, não mais como consolo.

A penúltima estrofe aprofunda esse desamparo: “Minh’alma... n’um deserto sem abrigo, / Sem sorrisos de amor triste vagueia: / Se tem flores o céu, ela tem prantos; / Se ri-se a natureza, ela pranteia.” A imagem do deserto como espaço de esterilidade emocional retoma uma das metáforas mais potentes da lírica romântica: o eu perdido num mundo que já não o acolhe. A repetição do “sem” enfatiza a carência. A antítese entre o riso da natureza e o pranto da alma marca o rompimento final da harmonia entre sujeito e espaço: já não há identificação, mas oposição. O espaço torna-se inabitável, não porque seja hostil, mas porque se tornou alheio — sua beleza agora acentua o contraste com a dor interna.

A última estrofe fecha o ciclo com a retomada da lua, agora em tom de súplica: “Tu, lua, na tristeza em que te banhas / Refletes minha vida declinando! / Minhas cismas de amor também refletes! / Oh! dá-me um raio teu mais doce e brando.” A lua volta a ser o espelho da alma, mas é também a única figura que ainda guarda correspondência afetiva com o *eu lírico*. O pedido por um raio doce e brando não é apenas por luz: é por consolo, por empatia, por algum gesto do mundo que alivie a dor. A repetição do verbo “refletir” reitera o vínculo entre sujeito e espaço, entre sentimento e imagem, entre dor e beleza. Aqui se concentra uma característica que pode ser observada na poética de Júlia da Costa: uma escrita em que a natureza não apenas acompanha a emoção, mas a torna visível e, por vezes, insuportavelmente presente.

NOITE DE LUAR

A noite corria e a lua brilhava,
 Com morno clarão
 As aves dormiam no leito de penas,
 Sopravam de manso as brisas amenas,
 Na grata soidão.

Sentada num banco de musgo viçoso,
 À luz do luar
 Cismava uma virgem sorrindo formosa
 C'o a fronte encostada na destra mimosa,
 Qual nauta a sonhar.

À beira das águas fitando em silêncio
 A areia da praia,
 Sorria faceira no banco de espuma
 Envolta nas vestes de pálida bruma
 Que a noite desmaia

Do céu estrelado sorvendo os orvalhos
 Qual flor em botão;
 Dormente esquecida pensava na vida
 Que mansa se abria qual folha querida
 Do seu coração.

Cheguei-me e sentei-me de manso a seu lado
 À luz do luar;
 E ela fitou-me, sorriu-se indecisa
 Em face dos astros, das águas, da brisa,
 Das ondas do mar.

Depois merencória ergueu-se e fugiu-me
 De leve a correr;
 Qual graça ligeira seu vôo soltando,
 A mística imagem se foi ausentando
 Com triste gemer.

Afirmar-se algures que em noites caladas,
 À luz do luar,
 Ressurge esse anjo – visão nevoenta,
 Fitando a ardentia que triste rebenta
 Nas praias do mar.

(Costa. Noite de Luar. In: _____. **Poesia**. 2001, p.182-183.)

O poema *Noite de Luar*, de Júlia da Costa, apresenta uma composição formal sofisticada, estruturado em sete estrofes de cinco versos, o poema se organiza segundo um padrão fixo e musical: hendecassílabo – redondilha menor – hendecassílabo – hendecassílabo

– redondilha menor (11–5–11–11–5). A alternância entre versos longos e curtos, entre o amplo e o concentrado, cria uma espécie de pulsação interna, que imprime ao poema um ritmo de ondulação e suspensão, refletindo o vaivém das marés, das emoções e do próprio fluxo contemplativo do *eu lírico*. Os versos hendecassílabos, garantem a elevação e a continuidade da expressão poética, enquanto os redondilhos menores atuam como pausas rítmicas, que condensam a melodia e imprimem certa musicalidade introspectiva à composição.

O ritmo suave e envolvente de *Noite de Luar* participa, portanto, da construção de um espaço sinestésico e afetivo, em que cada elemento natural — a lua, o mar, a brisa, as aves — surge não apenas como dado descritivo, mas como extensão da sensibilidade do sujeito poético. A métrica não é um esqueleto rígido, mas o corpo mesmo da experiência subjetiva.

O uso de aliterações, como nos fonemas [s], [m] e [l], reforça esse efeito de suavidade e fluidez, evocando a musicalidade própria da cena noturna. A atmosfera sonora se faz matéria do espaço: a brisa não apenas sopra, ela sussurra; as ondas não apenas tocam a areia, elas murmuram — e, nesse murmúrio, a linguagem se converte em paisagem acústica, tal como propõe Jean-Marc Besse (2006), a paisagem poética é sempre uma mediação sensível entre o visível e o audível, entre o espaço e a voz. O poema constrói assim um espaço que é, antes de tudo, afetivo, uma paisagem que brota da sensação e da memória.

Nesse sentido, o espaço não é um pano de fundo estático, mas um organismo simbólico e dinâmico, que participa das transformações internas do *eu lírico*. Como o próprio título indica, estamos diante de uma noite impregnada de lirismo e sonho, uma “noite de luar” que ilumina não só a cena exterior, mas também os recônditos da alma. A espacialidade do poema, portanto, é dupla: há o espaço físico da praia, do mar, do céu estrelado — e há o espaço simbólico, que funciona como espelho da interioridade, lugar de projeção do desejo, da memória e da perda. A paisagem se apresenta, então, como uma paisagem mais interiorizada: uma realidade sensível que reflete e amplia a emoção do sujeito, revelando o mundo como um espaço de abertura e ressonância do ser.

Essa fusão entre métrica, ritmo e espacialidade é essencial para compreendermos a densidade simbólica e afetiva de *Noite de Luar*. O poema se constrói, verso a verso, como uma travessia lírica: da contemplação à perda, da epifania à ausência, do visível ao espectral. A cada estrofe, o espaço se modifica, se intensifica, se desdobra — sempre em estreita relação com o movimento interior do sujeito poético. A análise das estrofes, a seguir, permitirá revelar como essa dinâmica se desenvolve formal e simbolicamente, construindo uma experiência lírica de rara delicadeza e densidade estética.

A primeira estrofe inaugura a atmosfera do poema com uma descrição noturna que, embora envolta em silêncio e suavidade, está impregnada de movimento: “A noite corria e a lua brilhava, / com morno clarão”. Desde o primeiro verso, há uma articulação entre tempo e luz que caracteriza o espaço como algo dinâmico, fugidio e sensível. A noite não permanece estática: ela “corre”, flui como um rio ou como um sonho que se desfaz, o que já prenuncia a impossibilidade de fixar o momento contemplado. A lua, por sua vez, irradia um “morno clarão”, expressão em que a suavidade térmica se associa à suavidade luminosa, construindo uma cena temperada, nem fria nem quente, marcada pela modulação sensorial. Trata-se de uma luz que não fere, mas embala — e que, mais do que iluminar a paisagem, revela seu tom afetivo. Nesse ponto, já se desenha um espaço de projeção sensível, onde a temperatura da luz corresponde ao estado de espírito que será encenado ao longo do poema. A lua não apenas brilha: ela acolhe, e esse acolhimento se manifesta também na textura.

Essas imagens, que poderíamos considerar triviais se tomadas isoladamente, ganham densidade quando observamos o tipo de espaço que elas constroem em conjunto: um espaço de repouso, de suspensão do tempo, de sinestesia entre luz, som e movimento. A suavidade é total — não há ruídos, apenas o sopro das brisas, que “sopravam de manso”, e o fechamento da estrofe na expressão “na grata soidão”. É aqui que a dimensão subjetiva da paisagem se mostra de forma explícita. A solidão, geralmente associada à dor ou à perda, é qualificada como “grata”, ou seja, como experiência interior valorizada, procurada, estimada. A “soidão” não é ausência de companhia, mas plenitude da presença interior. Não é o lugar que determina o estado emocional, mas o contrário: a paisagem poética que reflete a disposição do sujeito e, ao mesmo tempo, a reconfigura como experiência sensível do mundo. Assim, a “grata soidão” não é apenas um dado da cena: ela é a condição de possibilidade para que a voz lírica mergulhe na experiência poética.

É importante ressaltar também que esse primeiro movimento do poema — de construção de um cenário sensível e sinestésico — está diretamente ligado à tradição romântica que busca fazer da natureza um espelho da alma. Não se trata aqui de uma descrição bucólica nem de um cenário idílico no sentido árcade, mas de uma paisagem que carrega em si a expressão do eu, como extensão do que se sente e do que se projeta. A presença dos elementos naturais — lua, brisa, penas, clarão — não tem a função de situar o leitor geograficamente, mas de configurar uma atmosfera, um ambiente emocional propício ao surgimento da figura que será o centro de desejo e de ausência no poema: a jovem idealizada.

Essa atmosfera de delicadeza também é construída formalmente pela métrica. O verso de abertura é um hendecassílabo de ritmo fluido, seguido por uma redondilha menor que

suspende o tempo da ação, funcionando quase como um eco: "com morno clarão". Em seguida, os dois hendecassílabos centrais ("As aves dormiam no leito de penas, / Sopravam de manso as brisas amenas") mantêm a linearidade da contemplação, enquanto a redondilha final — "na grata soidão" — retoma a suspensão iniciada no segundo verso. O ciclo se fecha como uma onda, e essa estrutura rítmica espelha o próprio conteúdo: o mundo é uma paisagem que respira lenta e profundamente, expandindo-se e contraindo-se no compasso do sentimento.

É digno de nota que Júlia da Costa consegue, nessa estrofe inicial, estabelecer não apenas o espaço do poema, mas o modo como esse espaço será sentido. Não há aqui uma narração nem uma exposição de ideias: há uma instalação sensorial, um modo de ver e de ser afetado pelo que se vê. Trata-se de uma poesia que se abre como paisagem interna, como uma situação existencial e estética do sujeito poético em relação ao mundo sensível. A noite não é cenário: ela é condição. A lua não é objeto: ela é médium. O luar, o sopro, o silêncio — tudo se organiza para que o mundo se revele como um campo de reverberação do eu.

Após a construção de um espaço sonoro, sinestésico e acolhedor, marcado pela "grata soidão", o poema introduz na segunda estrofe a figura feminina que será o eixo simbólico e afetivo de toda a composição. Sentada num "banco de musgo viçoso", à luz do luar, essa virgem sorridente já não pertence apenas ao domínio do real ou do descritível: ela é uma presença idealizada, em comunhão plena com os elementos naturais. A escolha do "musgo viçoso" como assento não é arbitrária; trata-se de uma matéria viva, macia, úmida, em perfeita continuidade com a imagem da bruma e do orvalho que logo surgirão. A jovem é desde o início representada como extensão da natureza e, ao mesmo tempo, como aparição: uma epifania moldada pelo espaço e por ele protegida. A comparação final da estrofe — "qual nauta a sonhar" — confirma essa leitura: a moça é uma navegante da interioridade, figura do devaneio, que projeta sobre o mundo visível o itinerário de sua alma. Essa imagem marinha já prefigura o que será depois a sua evasão: a travessia, a fuga, a dissolução. No lirismo romântico, a figura feminina não é apenas objeto do desejo: ela é o signo do inatingível, aquilo que surge para logo escapar, mantendo o sujeito em estado de tensão entre contemplação e perda. A mulher-ideal é também mulher-espectro.

Nas estrofes seguintes, essa mulher se aproxima ainda mais do espaço aquático, intensificando sua fusão com o cenário. À beira das águas, envolta em "pálida bruma", sentada em um "banco de espuma", ela sorri "faceira", mas sua presença é cada vez mais evanescente. A sequência de imagens é reveladora: o mar, a bruma, a espuma, o luar. Tudo nela se dissipa, se desfaz, se esconde por trás de véus de luz e vapor. A linguagem torna-se cada vez mais rarefeita, e o vocabulário aponta para a leveza: "desmaia", "envolta", "bruma", "silêncio". A

moça é ao mesmo tempo forma e dissolução. Seu corpo não é descrito como presença sólida, mas como aparência etérea, uma espécie de corpo-imagem, prestes a se apagar. Aqui a poesia alcança um dos pontos mais altos de sua linguagem sensorial: não há ação dramática, nem narrativa; há um clima, uma atmosfera, um estado. É a poesia da suspensão, da evanescência, daquilo que está prestes a desaparecer. A jovem torna-se, nesse momento, uma figura quase visionária. O mundo natural não é mais paisagem, mas sonho. A “pálida bruma” desmaia a noite — ou a noite desmaia nela. Tudo se curva à fluidez, à irrealidade, ao delírio sereno da contemplação romântica.

A imagem da flor em botão, na estrofe seguinte, marca uma transição, dando continuidade ao movimento de interiorização. A metáfora orgânica não apenas traduz a juventude e a delicadeza da personagem, mas também seu estado de latência: ela ainda não se abriu ao amor, mas já sorve, “dormente esquecida”, os orvalhos do céu. A troca entre céu e flor — entre o cósmico e o íntimo — reforça a interdependência entre natureza e subjetividade. A vida da moça “se abria qual folha querida / do seu coração”, e essa imagem do coração como folha evoca simultaneamente o vegetal e o afetivo, o orgânico e o simbólico. Bosi constata que “O processo de alargamento, até coincidirem sujeito e natureza, começa no século XVIII com Rousseau e os pré-românticos ingleses. Mas só em pleno Romantismo tomarão o mesmo crisma homem e paisagem.” (Bosi, 2015, p.61), esse tipo de fusão entre natureza e emoção, em que a paisagem serve de espelho à subjetividade exacerbada do eu. No caso de Júlia da Costa, essa fusão se dá de modo delicado: o coração não apenas sente, mas brota; o mundo natural não apenas acolhe, mas transforma-se em forma viva da emoção.

Quando o *eu lírico* finalmente entra em cena, ele não quebra esse estado de contemplação, mas o prolonga: o gesto é mínimo, silencioso — “cheguei-me e sentei-me de manso a seu lado”. A cena é toda construída para preservar a harmonia da paisagem: o luar continua a banhar a cena, e a moça, colocada diante do outro, não se afasta de imediato — ela fita, sorri-se, hesita. A indecisão, neste caso, não é vacilo, mas epifania suspensa. O espaço inteiro parece parar para registrar esse instante: os “astros, águas, brisa, ondas” tornam-se, por enumeração, testemunhas do momento. Mas a aproximação é breve, e a evasão logo se dá. A moça, “merencória”, foge “de leve a correr”, e o texto recorre à imagem do “vão soltando” para marcar a passagem da figura humana ao estado de imagem, de mito. O “triste gemer” que acompanha sua fuga não é só uma queixa: é o som da perda, o lamento daquilo que não se pode reter. A beleza idealizada escapa ao contato, não se deixa possuir — ela só pode ser contemplada, e depois lembrada. Como observa Candido (2002), a melancolia do sujeito lírico

romântico está ligada à consciência da frustração, à vivência do ideal como algo sempre projetado e jamais atingido.

A última estrofe sintetiza todo o movimento do poema, ao transfigurar a jovem em entidade mítica: um “anjo”, uma “visão nevoenta” que ressurge à luz do luar em noites caladas. A imagem feminina que se esvaíra retorna, mas não como presença, e sim como aparição. O espaço natural, até então lírico e sensível, converte-se em espaço de lenda e memória. A praia, o luar e o mar tornam-se palco de um retorno que não é físico, mas espectral. O “ardentia que triste rebenta nas praias do mar”, confere à natureza uma dimensão trágica: o mar arde e se quebra, como se compartilhasse da dor da ausência. Trata-se da personificação do espaço como lamento, como marca daquilo que foi e não volta. A jovem idealizada retorna, mas apenas como mito, como reflexo de um desejo que só se realiza como fantasma. Assim, o poema se encerra com a consagração do espaço como lugar de ausência presente: é na paisagem que a memória se inscreve, é nela que o inatingível reaparece como visão, como figura espectral do amor perdido.

Noite de Luar consegue, com extrema sutileza formal, traduzir em linguagem a experiência de uma paisagem sentida, sonhada e perdida. A métrica, o ritmo e a estrutura formal não funcionam como ornamento, mas como matéria mesma da emoção. A alternância entre decassílabos e redondilhas menores, articulada a uma prosódia musical e cadenciada, confere ao texto a qualidade de um lamento melódico, uma canção noturna de contemplação e despedida.

Do ponto de vista temático, o poema explora um dos núcleos mais recorrentes da lírica romântica: a fusão entre o sujeito e o mundo, a idealização da figura feminina e a evasão como forma de experiência estética. A figura da virgem, aqui, não é companheira nem interlocutora: ela é visão, sonho, presença que se dissolve. Sua aparição e desaparecimento organizam todo o drama lírico, que não é dramático no sentido narrativo, mas simbólico: trata-se da transição da imagem sensível à imagem mítica, da presença física à aparição espectral.

A natureza, por sua vez, é mais do que cenário. Ela é meio, espelho e testemunha. A lua, o mar, o orvalho e a bruma não ilustram uma cena: eles são a cena, são o conteúdo afetivo e sensível da experiência vivida. Nesse sentido, a paisagem não é exterior ao sujeito: ela é o seu próprio prolongamento, sua projeção simbólica. Como formula Collot “No espanto de estar aí, desdobra-se um espaço ao mesmo tempo cósmico e cenestésico: aquele de meu corpo unido à carne do mundo, em uma espécie de empatia: [...]” (Collot, 2015, p.23) trata-se de uma paisagem interiorizada, de uma emergência de um espaço do sentir, em que o mundo se revela como campo de ressonância da subjetividade.

Por fim, o poema afirma a poética da ausência. Tudo nele tende ao espectral: o que se contempla é o que se perde; o que se toca é o que se esvai. A beleza da moça, a brisa, a luz da lua, tudo é frágil, fluido, passageiro. E é essa própria fragilidade que confere ao poema sua força: ele é o canto daquilo que brilha por um instante e logo se dissolve, mas cuja lembrança permanece, repetida pelo mar, reencenada pela bruma, eternizada no espaço da poesia. *Noite de Luar* revela, assim, o gesto lírico profundo: transformar a paisagem em linguagem, o silêncio em forma, e a perda em permanência. É no espaço poético, enfim, que o inatingível pode habitar — não como posse, mas como imagem, como presença que só se realiza no instante da contemplação.

A NOITE

Brilha o céu, mas em vão soluça e brada
A terra ansiosa, com pueril receio!
É densa a treva; nessa paz calada
Funda tristeza nos oprime o seio!

Tudo fenece embaixo da orvalhada
Repousa o campo de perfumes cheio!
Negro é o mar, a floresta sossegada,
Dormem as aves da espessura em meio!

Embalde a noite traiçoeira e linda
Enche de encanto os bosques e os atalhos,
E, quando de fulgor o espaço alinda,

Seu manto enfeita de gentis orvalhos:
Mentem os ermos na amplidão infinda!
Mentem as flores a tremer nos galhos!
(Costa. A Noite. In: _____. **Poesia**. 2001, p.201.)

O soneto *A Noite* articula, com extrema delicadeza e rigor formal, uma visão profundamente ambígua da relação entre sujeito e natureza, em que a paisagem noturna se configura não como refúgio sereno, mas como espaço de projeção de uma angústia existencial inominável. Desde os primeiros versos, o contraste entre a aparência celestial e a agitação terrestre estabelece a atmosfera de descompasso que atravessará toda a composição: “Brilha o céu, mas em vão soluça e brada / A terra ansiosa, com pueril receio!”. O céu, símbolo tradicional da estabilidade e da transcendência, aparece aqui iluminado, mas sua luz não é suficiente para aplacar a inquietação da terra — metáfora evidente da condição humana. Essa oposição entre o brilho indiferente do firmamento e o sofrimento pueril da terra sugere, como aponta Alfredo Bosi (2015).

Em sua análise sobre o período, Bosi (2015, p.67 - 110) identifica o egotismo como a "grande linha de força do Romantismo", resultante de um processo de afirmação da sensibilidade que passa a incorporar a Natureza, caracterizando também a busca por "evasão no tempo e no espaço animado por um egotismo radical" como traço visceralmente romântico. Particularmente em sua segunda geração, essa ruptura se manifesta na aversão à integração social e na incapacidade de aceitar as pressões do meio, levando a estados de "cultivado spleen" e à busca de refúgio, onde a idealização da natureza é constantemente atravessada pela consciência da dor, tornando a paisagem um "verdadeiro *“état d’âme”* para o poeta isolado e impotente.

A construção métrica do poema, rigorosamente decassilábica, contribui para reforçar a tensão interna da cena descrita. Embora a musicalidade seja fluida, com rimas alternadas nos quartetos (ABAB) e nos tercetos (CDC DCD), há uma contenção rítmica que impede qualquer desdobramento lírico mais expansivo, como se o próprio fluxo do verso fosse tensionado pelo peso da emoção contida. Esse efeito de contenção é particularmente evidente na escolha vocabular, em que termos como “soluça”, “brada”, “treva” e “tristeza” instauram um campo semântico de opressão e desamparo.

A descrição da natureza adormecida que se sucede — “Tudo fenece embaixo da orvalhada / Repousa o campo de perfumes cheio!” — aparenta, num primeiro momento, configurar um espaço de repouso e serenidade. No entanto, a própria escolha das imagens revela uma ambiguidade latente: o mar é “negro”, a floresta está “sossegada”, mas essa quietude não é vital, e sim uma espécie de suspensão mortuária. As “aves da espessura” dormem, mas esse sono não é associado à regeneração, e sim a uma paralisia que ecoa a própria estagnação emocional do sujeito. A paisagem poética romântica muitas vezes deixa de ser apenas um cenário para se tornar projeção sensível do estado de alma: a exterioridade é permeada por uma interioridade dolorida que a desfigura e a reinterpreta. Assim, a suposta tranquilidade da noite é lida pelo *eu lírico* não como um consolo, mas como indício de uma melancolia universalizada.

A terceira parte do poema, introduzida pelos tercetos, marca um deslocamento no tom: a noite é caracterizada diretamente como “traíçoeira e linda”, condensando a ambivalência que até então se insinuava de maneira mais difusa. Trata-se de uma noite que seduz e engana, que, “embalde”, tenta enfeitiçar os “bosques e atalhos” com sua beleza enganadora. Essa visão desiludida da natureza insere-se na tradição romântica de desconfiança da aparência sensível, bem ilustrada por Antonio Candido (2002) ao descrever a lírica do mal-do-século: a beleza do mundo não é negada, mas é desmascarada como insuficiente frente à profundidade da dor íntima. Quando o poeta afirma que a noite “enche de encanto” o espaço e “enfeita de gentis

orvalhos” o manto da terra, está, ao mesmo tempo, denunciando o caráter ilusório desse adorno: sob a leveza das imagens sensoriais persiste o vazio, a tristeza fundamental que nem a mais bela noite pode apagar.

A culminação dessa desconfiança se dá na força expressiva dos dois últimos versos: “Mentem os ermos na amplidão infinda! / Mentem as flores a tremer nos galhos!”. A repetição enfática de “mentem” confere ao desfecho uma contundência quase amarga, onde a denúncia da ilusão sensível atinge seu ponto máximo. Não se trata apenas de uma constatação melancólica, mas de uma acusação direta à natureza, cuja beleza é percebida como falsidade. Tal movimento é próximo da lógica do duplo na experiência romântica: a realidade sensível é simultaneamente fascinante e enganadora, atraente e desesperançosa, e o poeta oscila entre o desejo de fusão com o mundo e a consciência dolorosa de sua separação irreparável.

Nesse sentido, a noite não é apenas um cenário externo; ela é um espaço de sensação e projeção interior, onde a subjetividade molda a percepção da paisagem e, ao mesmo tempo, é moldada por ela. O campo de perfumes, o mar negro, a floresta adormecida, os bosques encantados — todos esses elementos são menos uma representação objetiva da realidade do que manifestações das emoções do sujeito, que lê o mundo através do filtro de sua própria melancolia. A poesia, então, configura-se como o espaço onde essa fusão entre interioridade e exterioridade se realiza, instaurando um duplo movimento de contemplação e recriação sensível.

Embora o poema dialogue profundamente com a estética do Romantismo brasileiro, especialmente em sua segunda geração, observa-se também certa contenção emocional que o aproxima de uma sensibilidade mais reflexiva do que meramente passional. *A Noite* constrói uma dor mais silenciosa, mais insinuada, o que a torna ainda mais densa e complexa. A projeção do sofrimento na natureza, longe de ser mera idealização, é atravessada pela consciência crítica de sua insuficiência, o que distancia o poema tanto da primeira geração romântica quanto do que caracterizaria os extremos do mal-do-século.

A própria construção formal do soneto — com seu rigor métrico, suas imagens equilibradas e sua musicalidade controlada — contribui para reforçar a tensão central do poema: a luta entre o desejo de encontrar na natureza um espaço de consolo e a percepção amarga de que toda beleza é, no fundo, ilusão. *A Noite* é, assim, mais do que uma descrição de uma paisagem: é a inscrição de uma subjetividade que, ao confrontar a beleza do mundo, não encontra nela refúgio, mas apenas o espelho de sua própria tristeza.

A relação que o poema estabelece entre espaço exterior e sensação interior corresponde exatamente ao que Michel Collot (2015) descreve como uma espécie de paisagem

sensível, ou seja, uma paisagem que não é apenas percebida objetivamente, mas atravessada por uma vibração afetiva que a transfigura. O céu que brilha e a terra que sofre não são apenas fenômenos físicos: são modos de percepção que expressam a cisão íntima do eu, a sua inadequação essencial diante da beleza indiferente do mundo. A "treva densa", a "paz calada", o "campo de perfumes" que repousa — todos esses elementos naturais são filtrados pelo olhar entristecido do sujeito lírico, que os reinterpreta à luz de sua própria sensação de desamparo e solidão.

Jean-Marc Besse (2006) enfatiza que a experiência da paisagem, especialmente no contexto romântico, é menos a descoberta de um espaço já dado do que a invenção de um espaço interiorizado, tecido pela memória, pela sensibilidade, pelo imaginário. Em *A Noite*, a paisagem noturna não é apenas cenário: é extensão sensível da alma, campo onde se projetam as angústias mais profundas do ser. A orvalhada que cobre os campos, o mar escuro e imóvel, as florestas adormecidas — tudo parece corresponder à atmosfera íntima do sujeito, em que a vida adormece, o movimento cessa e o sentimento de finitude se impõe de maneira inexorável.

A natureza no poema funciona simultaneamente como promessa e como engano. A noite é linda, mas traiçoeira; o orvalho é gentil, mas encobre a realidade da morte silenciosa que permeia os campos; as flores tremem nos galhos não em êxtase vital, mas sob o peso da mentira da aparência. A duplicidade da noite, entre esplendor e ilusão, converte a própria paisagem em metáfora da condição humana: uma existência em que o desejo de beleza convive dolorosamente com a percepção da precariedade e da falsidade do mundo sensível.

No plano da musicalidade, a escolha pelo decassílabo contribui para instaurar uma cadência grave e solene, adequada ao tom meditativo e sombrio do poema. A regularidade dos versos, reforça o sentimento de inevitabilidade que permeia o texto: como se, assim como o verso caminha de modo constante e inexorável, também a tristeza e a desilusão fossem destinos dos quais o sujeito não pode escapar. Essa musicalidade densa e contida é característica da tradição romântica mais madura, em que o canto lírico não é mais explosão descontrolada de sentimentos, mas expressão de uma emoção profundamente elaborada, como aponta Antonio Candido (2002) ao analisar a lírica de autores como Álvares de Azevedo e Junqueira Freire.

A forte presença da natureza como mediadora da experiência interior também aproxima o poema das concepções de Michel Collot e de Jean-Marc Besse sobre o papel da paisagem na poesia moderna: longe de ser apenas uma representação objetiva, a paisagem adquire uma dimensão existencial, tornando-se cenário da solidão, da efemeridade e do desencantamento. Quando o poeta afirma que “mentem os ermos na amplidão infinda” e “mentem as flores a tremer nos galhos”, não está apenas descrevendo um fenômeno exterior,

mas denunciando a falência da própria promessa de harmonia entre o sujeito e o mundo. A noite, que deveria ser o espaço da contemplação tranquila, revela-se como espaço de desencontro e de falsificação, interditando qualquer possibilidade de comunhão autêntica com a natureza. Assim, o soneto *A Noite* configura uma elaboração extremamente refinada de temas centrais do Romantismo brasileiro, articulando as noções de espaço, sensação e subjetividade.

FLOR DE ESPINHOS

Não me fujas – deixa a noite,
Deixa a brisa que além chora,
Deixa a fonte que te adora
Vem meu sonho perfumar!
Vem à sombra da mangueira
Onde a furto brilha a lua,
Com tua face branca e nua
Em meu sonho dormir.

Não me fujas, deixa a selva
Que palpita descuidada
Aos carinhos da alvorada,
Que colora o verde mar!
Não me fujas, não suspires,
Não suspires, flor querida
Que em meu seio há muita vida
Muitos sonhos de encantar.

Vem comigo, e quando a lua
Descair pálida e fria
Quando o cisne na agonia
Meu ocaso além marcar,
Quando a fronte sonhadora
Eu pender na sepultura
Vai ornar-me a campa escura,
Vai comigo lá sonhar.

Vai em beijos vaporosos
O meu sonho prolongar
Vai de manso lá chorar
Quando o sol além dormir!
Vai em pálidas carícias
Aquecer-me a fronte fria,
Modular uma harmonia
Que minh'alma te há de ouvir!

Vai oh! flor de meus sonhos
Com teus mórbidos espinhos
Asilar-te entre os arminhos
Que hão de o leito me enfeitar!
Vai beijar-me destemida

Vai lembrar-me a Eternidade
 Vai falar-me de saudade,
 Que do céu te hei de escutar!
 (Costa. Flor de Espinhos. In: _____. **Poesia**. 2001, p.286-287.)

Flor de Espinhos, de Júlia da Costa, é uma construção lírica marcada pela interlocução com um símbolo denso e ambivalente: a flor espinhosa que nomeia o poema. Essa operação simbólica é profunda: a flor não é apenas signo de beleza; ela contém espinhos, e neles se condensa a experiência pungente da saudade, do sofrimento e da persistência da memória afetiva. O sujeito poético não deseja livrar-se da dor: ele implora para que ela permaneça, para que não o abandone. A dor é aqui figura de permanência — e, por isso, torna-se interlocutora.

A forma métrica adotada por Júlia da Costa — redondilha maior — está longe de ser um recurso meramente técnico. Os versos heptassílabos produzem uma cadência estável, sonora, quase litúrgica, que favorece o efeito de invocação contínua, de mantra melancólico. A repetição do verso “Não me fuja” funciona como uma súplica reiterada, mas também como eixo rítmico. A escolha dessa métrica tradicional, amplamente utilizada nas cantigas trovadorescas e nas formas líricas de origem oral, remete a um substrato afetivo anterior à racionalização. Trata-se de um canto que brota de um corpo tomado pela lembrança. Como observa Alfredo Bosi (2015), a poesia romântica brasileira, encontra no metro curto e melódico o modo de expressar o desajuste entre o corpo sensível e a lógica do mundo — e é nesse desajuste que floresce a poética da dor.

Na primeira estrofe, o espaço que se constrói é noturno e sensorial. O sujeito diz: “Não me fuja – deixa a noite, / Deixa a brisa que além chora, / Deixa a fonte que te adora / Vem meu sonho perfumar!”. O que se pede à flor não é que fuja do mundo, mas que habite o sonho, que permaneça no território ambíguo entre memória e desejo. A noite, a brisa e a fonte são elementos do espaço externo, mas estão ativados afetivamente: a brisa chora, a fonte adora. Essa personificação da paisagem é central na estética romântica, mas aqui ela não serve apenas para espelhar o estado emocional do sujeito: ela expande o corpo simbólico da flor, que se espalha pelo espaço e o transforma em campo de ressonância da dor. O espaço lírico é menos um lugar a ser descrito do que um espaço a ser habitado pela emoção. A paisagem de *Flor de Espinhos* não é uma moldura: ela é o prolongamento daquilo que a flor contém — o trauma da ausência, o incômodo do que continua vivo mesmo após a perda.

A imagem da “mangueira / Onde a furto brilha a lua” contribui para a construção de um espaço de recolhimento e intimidade, mas não de serenidade. A luz que brilha “a furto”

— isto é, em segredo, com vergonha ou medo — revela a fragilidade da cena. A flor, interpelada como ser sensível, deve vir “dormitar” no sonho do sujeito. Mas esse convite não é passivo. O verbo “perfumar” revela uma ação: a flor não apenas será contemplada, mas atuará sobre o sonho, modificando-o com sua presença ambígua. Perfumar o sonho é alterar sua natureza: é introduzir nele o odor da memória, da ferida e da persistência. Há, nesse ponto, uma compreensão aguda da função da dor: ela não é ruído, mas aroma do passado, vapor que contamina e preserva. A flor é o que resta do trauma — e ao mesmo tempo, o que o mantém vivo.

Na segunda estrofe, o gesto lírico se repete, mas com ampliação simbólica. O sujeito afirma: “Não me fujas, deixa a selva / Que palpita descuidada / Aos carinhos da alvorada / Que colora o verde mar!”. Aqui, a natureza torna-se ainda mais animada: a selva palpita, o mar se colore. A alvorada é agente, a selva é sensível. Esse quadro de animação é fundamental: o mundo natural não é cenário inerte, mas organismo vivo — e não qualquer organismo, mas um que compartilha da pulsação do sujeito. Trata-se, na perspectiva de Jean-Marc Besse (2006), de um mundo sensível construído não pela percepção objetiva, mas pela experiência interior. A selva e o mar não existem independentemente do sujeito: eles existem como extensões da flor de espinhos, como reverberações do sofrimento que se busca preservar. A flor, assim, não é um elemento deslocado do mundo, mas o seu centro simbólico: ela articula o espaço e a experiência, unindo o sensível ao simbólico, o interno ao externo.

O verso “Não suspires, flor querida” é decisivo. Aqui, a flor é nomeada com afeto, mas também com temor. O sujeito deseja que ela não se extinga, que seu sopro — seu suspiro — não seja o último. A flor é o que resta da perda, mas também é ameaça de nova perda: se ela suspira, talvez esteja prestes a desaparecer. O sujeito diz então: “Em meu seio há muita vida, / Muitos sonhos de encantar”. Esse verso não é celebração da vida, mas contraponto à morte simbólica da flor. Se ela for embora, se calar seu suspiro, não haverá mais com quem partilhar esses sonhos. O seio do sujeito não é lugar de fertilidade, mas de incubação de saudade. A vida que ali existe é a vida da lembrança — e a flor é a guardiã dessa vida.

A terceira estrofe representa uma inflexão estrutural e temática no poema: o discurso lírico, que até aqui se desenvolvia em um espaço sensível, animado e melancólico, desloca-se para o horizonte da morte. Mas essa morte não aparece como extinção da subjetividade — ela é, antes, um novo espaço simbólico em que o vínculo entre o sujeito e a flor (isto é, entre o *eu lírico* e sua dor) pode se radicalizar. O verso “quando a lua / Descair pálida e fria” introduz um marcador de decadência. A lua, que anteriormente brilhava “a furto”, agora perde seu brilho. Essa lua, como símbolo romântico, associa-se tanto à imaginação quanto

à morte — e sua palidez reforça a transição da luz para a sombra, da presença sensível para a memória difusa.

Nesse contexto, a imagem do “cisne na agonia” é essencial. O cisne, ave que segundo o imaginário clássico canta antes de morrer, é aqui símbolo da poesia que só se cumpre na proximidade do fim. Não é por acaso que esse verso antecede o momento mais grave da estrofe: “Quando a fronte sonhadora / Eu pender na sepultura”. Essa imagem retoma a construção lírica do sujeito como ser sonhador, mas o sonho agora se curva sobre o túmulo. A morte não rompe a ligação com a flor; pelo contrário, ela é o momento de máxima união. O *eu lírico* convida a flor — a dor, as memórias — a acompanhá-lo ao espaço fúnebre, a “dormitar” com ele na morte. Aqui, a sepultura não é fim, mas extensão do sonho, continuidade do estado sensível que o sujeito deseja preservar. A dor é não apenas algo que antecede a morte: ela é a companhia que perpetua a subjetividade para além da vida.

A quarta estrofe consolida esse movimento. O *eu lírico* roga que a flor vá “em beijos vaporosos / O meu sonho prolongar”. A imagem é de um contato que não fere, mas ainda toca — beijos que não são carnavais, mas vapores de afeto, sugestões de memória. Trata-se de um erotismo sublimado, espiritualizado, que Valéry identificava na poesia como a transfiguração do desejo em linguagem musical. Aqui, essa transfiguração se realiza plenamente: o sujeito pede à flor que vá “modular uma harmonia”, isto é, que transforme sua presença espinhosa em música, que converta sua ferida em canto. A flor de espinhos, até então imagem da dor que fere, é convocada agora a produzir melodia — a dor se torna ritmo, a saudade se faz escuta.

Essa harmonia, diz o sujeito, será ouvida por sua alma: “Que minh’alma te há de ouvir!”. O verbo “ouvir” é crucial. Ele desloca o eixo do poema da visão (tão comum na lírica tradicional) para a audição. Não se trata de ver a flor, mas de escutá-la. Como já discutido por Collot, a poesia moderna tende a construir paisagens sensoriais em que a escuta substitui a visão como forma de recepção da experiência. O mundo não é mais algo que se observa, mas algo que ressoa no corpo. Essa escuta, que continua mesmo após a morte, é a escuta do sujeito lírico — que já não tem corpo, mas que, na morte, ainda reconhece a voz daquilo que amou e sofreu. A flor, como símbolo da dor escrita, é também símbolo da poesia: é ela que canta, que prolonga, que toca.

Na quinta estrofe, essa metáfora se intensifica e se completa. O sujeito chama a flor de “oh! flor de meus sonhos”. Não é mais apenas uma flor; é a flor daquilo que foi sonhado, daquilo que constituiu o núcleo onírico da subjetividade. Seus “mórbidos espinhos” não são repulsa, mas destino: o sujeito não rejeita o que fere — ele deseja ser ornado por isso. “Vai ornar-me a campa escura”: aqui a flor se torna enfeite funerário, mas não como homenagem

vinda de fora. A flor, a dor, a poesia — são trazidas pelo próprio sujeito para adornar sua morte. O túmulo não é mais silêncio: ele é o espaço onde a dor se instala como forma de vida persistente.

Os “arminhos” que devem enfeitar o leito — tradicionalmente animais de pelagem branca, símbolo de pureza — são aqui deslocados da realeza para a intimidade fúnebre. A flor se “asila” entre eles: ela se refugia no espaço reservado ao sagrado, mas é a dor, não a esperança, que ocupa esse lugar. Quando o sujeito pede que a flor “vá lembrar-me a Eternidade”, ele não deseja o esquecimento da dor — deseja que ela continue, eternamente, a dizer quem ele foi. E esse dizer é escutado “do céu”, ou seja, de um espaço onde já não há matéria, apenas som, memória e espírito. A flor que fere é a flor que fala, que canta, que sobrevive. A flor é o poema — e o poema é o espinho que ainda pulsa mesmo depois da morte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação partiu do pressuposto de que a poesia de Júlia da Costa oferece um campo fecundo de análise para a investigação das relações entre espaço, subjetividade e forma lírica, no contexto da literatura romântica brasileira do século XIX. Ao longo dos capítulos analíticos, procurou-se demonstrar como os poemas da autora operam uma transfiguração da paisagem em linguagem sensível, configurando o que teóricos como Michel Collot (2015) e Jean-Marc Besse (2006) identificam como um espaço vivido, ou seja, um espaço afetivo, simbólico e estético em que o sujeito não apenas se projeta, mas se constitui enquanto tal.

A investigação baseou-se na leitura aprofundada de dez poemas selecionados da autora — *Devaneios*, *Por que gemes?*, *Acordes Poéticos*, *Melodias*, *Hinos*, *No Ermo*, *Tristeza*, *Noite de Luar*, *A Noite* e *Flor de Espinhos* — considerando tanto seus aspectos formais (métrica, sintaxe, musicalidade, ritmo, composição imagética), quanto seus procedimentos temáticos e simbólicos (evocação da natureza, elaboração da dor, idealização do sonho, presença do duplo, entre outros). A leitura não buscou generalizar traços isolados, mas articular os textos em uma rede de relações que evidenciasse a coerência interna do projeto poético de Júlia da Costa.

Desde o início da pesquisa, tornou-se evidente que a poesia da autora se organiza em torno de uma percepção específica da experiência lírica: a de que o espaço não é um dado neutro, mas uma instância sensível onde o eu se inscreve, se pensa e se elabora. Essa percepção sustenta toda a estruturação simbólica dos poemas e se manifesta na maneira como elementos naturais — o mar, a noite, a flor, a sombra, a brisa, o vale, a lua, o ermo — são convocados não como pano de fundo, mas como protagonistas líricos, em permanente diálogo com a voz poética. Trata-se, como se buscou demonstrar, de uma poética do espaço enquanto reflexo e extensão da interioridade.

Além disso, a análise detalhada dos poemas revelou a existência de um sistema estilístico reconhecível, ainda que flexível, que estrutura a poesia de Júlia da Costa. Esse sistema se organiza por meio de um léxico lírico reiterado, uma sintaxe expressiva marcada por inversões e pausas, uma métrica tradicional que sustenta a fluidez emocional, e uma imagética constantemente vinculada à natureza sensível como espelho da alma. Essa constelação de elementos formais, quando lida em conjunto com os temas tratados — melancolia, memória, devaneio, ausência, dor, esperança — permite identificar uma coerência estética que ultrapassa o nível de cada poema isolado e se manifesta como um verdadeiro projeto lírico.

A primeira constatação que emerge do cotejo entre os dez poemas é a construção de uma paisagem interiorizada, em que o espaço deixa de ser uma representação objetiva e passa a se constituir como uma extensão emocional da voz lírica. Em *Devaneios*, esse movimento se opera pela transformação da noite opressiva em vale onírico, no qual a donzela adormecida é figura do próprio devaneio do sujeito. Em *Por que gemes?*, o mesmo processo ocorre em sentido inverso: o cenário desmancha-se à medida que o eu lírico reconhece a perda da infância e a dissolução da esperança. Já em *Melodias*, o espaço natural assume um tom contemplativo, mas ainda impregnado de tensão e melancolia, enquanto *A Noite* representa a radicalização desse desencantamento, desvelando a falsidade das formas sensíveis e a traição da paisagem diante do sofrimento.

Esses movimentos revelam que os espaços poéticos de Júlia da Costa não são homogêneos ou fixos, mas estão em constante transformação simbólica, operando ora como refúgio, ora como abismo, ora como espelho da alma, ora como sua antítese. Essa pluralidade reforça a sofisticação da construção lírica da autora e mostra que sua poesia não se limita à descrição da natureza, mas a reinscreve como território simbólico da subjetividade, em articulação com os modos de expressão próprios da lírica romântica.

Também merece destaque o papel central da imagem da noite, presente em quase todos os poemas analisados. A noite, em Júlia da Costa, não é somente um cenário atmosférico, mas uma entidade simbólica densa, associada à interioridade, ao devaneio, ao recolhimento e à dor. Em *Noite de Luar*, a noite é espaço de encantamento e contemplação; em *A Noite*, torna-se uma armadilha sensível, sedutora e enganadora; em *Tristeza*, é sinônimo de abandono e desolação; em *Melodias*, atua como véu que cobre o mundo e permite o acesso ao sonho e à memória. Essa recorrência temática evidencia a construção de um imaginário noturno como chave de leitura da experiência subjetiva, aspecto central da lírica romântica e intensamente explorado pela autora.

Além das imagens e temas recorrentes, a análise revelou que os poemas da autora compartilham uma série de recursos formais estruturantes, entre os quais se destacam a métrica tradicional, o ritmo musicalizado, a pontuação sensível e a presença de uma sintaxe lírica. Nos trechos seguintes, esses elementos serão examinados em profundidade, com base nas análises já desenvolvidas, para evidenciar os traços distintivos da poética de Júlia da Costa e sua inserção legítima — ainda que periférica — no interior do Romantismo brasileiro.

A escolha métrica de Júlia da Costa revela uma adesão consciente a formas tradicionais da versificação oitocentista. Como evidenciado ao longo das análises, a autora mobiliza diferentes metros com finalidades expressivas distintas, conferindo variações rítmicas

que intensificam o efeito afetivo do texto. O uso predominante de decassílabos, em poemas como *Devaneios*, *Acordes Poéticos*, *Hinos* e *Tristeza*, estabelece uma cadência regular, solene e fluida, capaz de sustentar a elaboração meditativa da voz lírica. Essa métrica, proporciona um equilíbrio entre elevação e intimismo, favorecendo a expansão emocional do eu.

Por outro lado, a presença marcante de heptassílabos em poemas como *No Ermo* e *Flor de Espinhos* imprime aos versos uma musicalidade mais concentrada e próxima da tradição da canção. O tom que resulta dessa métrica é mais direto, mais íntimo, mais associado à melodia do lamento. Em *Flor de Espinhos*, por exemplo, os heptassílabos constroem um lamento insistente, marcado por vocativos e súplicas, enquanto em *No Ermo* contribuem para a fluidez melancólica do monólogo interior. Já em *Noite de Luar*, a alternância entre hendecassílabos e redondilhas menores (11-5-11-11-5) cria uma pulsação métrica oscilante, que mimetiza a ondulação das emoções e a atmosfera envolvente do espaço contemplado.

Essas escolhas métricas revelam uma consciência formal que não se limita à imitação de modelos clássicos, mas busca dar corpo sonoro ao movimento da subjetividade. Em todos os casos, a métrica atua como estrutura rítmica da emoção, ajustando o tom, o fôlego e a densidade de cada verso à paisagem e ao estado de alma que o poema procura expressar. Essa correspondência entre forma e conteúdo evidencia uma concepção de poesia como linguagem sensível e medida — linguagem que não apenas diz, mas organiza e sustenta a experiência.

A musicalidade, portanto, não é um adorno secundário na obra de Júlia da Costa, mas um elemento constitutivo do sentido poético. A sonoridade dos versos — favorecida não apenas pela métrica, mas também por aliteraões, assonâncias e paralelismos — constrói uma atmosfera lírica densa, em que o ritmo não apenas conduz a leitura, mas molda o sentimento. Em *Hinos*, por exemplo, a fluidez sonora acompanha a imagem da sombra que desliza sobre o mar e se dissipa como um devaneio inalcançável. Em *Melodias*, o som do verso reproduz o movimento lento do entardecer, enquanto a palavra poética “revoa”, “gira”, “desmaia” em sintonia com a imagética aérea do poema.

Essa musicalidade é intensificada pelo uso expressivo da pontuação, especialmente o recurso a reticências, travessões e vírgulas enfáticas, que marcam pausas, silêncios, suspensões e inflexões do discurso. A pontuação, em Júlia da Costa, não tem função meramente sintática: ela é articulada como instrumento afetivo, como modo de traduzir no tempo do verso a hesitação, a respiração, o espanto, a saudade. Em *Melodias*, as reticências marcam um tempo dilatado de contemplação, criando uma escansão do silêncio; em *Flor de Espinhos*, o travessão quebra o ritmo regular para introduzir súplicas e interpelações dramáticas. Em *A Noite*, a

pontuação sustenta a quebra da ilusão lírica, conduzindo o poema à revelação amarga do desencanto. Trata-se, assim, de uma poesia que se pensa também como sintaxe do sentir — e que faz da pontuação um elemento de escuta da interioridade.

A sintaxe lírica da autora se caracteriza pela flexibilidade, pelo uso frequente de inversões, elipses, orações intercaladas e vocativos. Os hipérbatos são recurso recorrente, desestabilizando a ordem sintática convencional para favorecer o ritmo e a ênfase semântica. Essa liberdade construtiva permite que a emoção se antecipe à lógica, que o som se sobreponha à construção gramatical tradicional, e que o verso seja guiado mais pela intuição lírica do que pela linearidade narrativa. Não se trata de obscurecer o sentido, mas de reproduzir a maneira pela qual a emoção irrompe na linguagem.

O resultado é uma sintaxe musical, evocativa, em que o verso se dobra e se desdobra conforme a tensão entre dizer e sentir. O sujeito poético não narra fatos nem constrói argumentos: ele exprime estados, cismas, desejos, lembranças, lutos — e o faz por meio de uma linguagem que oscila entre a transparência emocional e a elaboração formal. Essa dicotomia — entre espontaneidade e controle, entre fluxo e medida — constitui um dos traços centrais da lírica romântica brasileira: uma tensão produtiva, em que a forma dá contorno à emoção sem jamais aprisioná-la.

É nesse ponto que se evidencia, com clareza, o lugar da poesia da autora dentro da tradição do Romantismo: não como ruptura ou negação das convenções, mas como reapropriação sensível das formas poéticas para dar conta de uma subjetividade que busca expressar-se plenamente. Júlia da Costa assume a linguagem poética como espaço de elaboração do afeto, do tempo e da dor, e mobiliza os recursos formais — métrica, ritmo, sintaxe, pontuação, musicalidade — não como ornamentos, mas como instrumentos de transfiguração simbólica da experiência.

Um dos aspectos centrais que atravessam os poemas de Júlia da Costa é a construção de um sujeito lírico profundamente introspectivo, cujos contornos emergem da relação entre palavra, emoção e paisagem. Esse sujeito não se configura por meio de uma identidade estável ou biográfica, mas como figura textual, construída e continuamente modificada pelo gesto poético. O sujeito lírico não é uma extensão direta do autor empírico, mas um ponto de enunciação que se constitui no próprio ato de dizer, em tensão constante com a linguagem. Em Júlia da Costa, esse *eu* poético é articulado como consciência que pensa e sente o mundo a partir do interior, e que encontra na natureza os elementos simbólicos para espelhar sua condição existencial.

Essa dinâmica é evidente em *Devaneios*, poema no qual o mergulho da ninfa nas águas profundas representa, ao mesmo tempo, o mergulho do eu no próprio sonho. O espaço natural, nesse texto, é o meio de passagem entre o mundo sensível e o plano da imaginação, funcionando como portal onírico em que a interioridade se projeta e se transforma. A donzela que dorme no vale é símbolo do próprio devaneio lírico: uma imagem de repouso, mas também de suspensão e deslocamento. Trata-se de uma poética da evasão, não como negação da realidade, mas como fundação simbólica de um espaço outro — espaço da possibilidade sensível, da contemplação e da linguagem.

Esse gesto de construção simbólica se repete em *Por que gemes?*, onde o eu lírico rememora a perda da infância, da luz, dos astros, numa progressão que vai da luminosidade à escuridão, da presença ao vazio. A natureza, nesse poema, acompanha esse percurso: o mar brame, as folhas caem, o céu escurece. O espaço é, mais uma vez, o correlato emocional da travessia do eu. Contudo, diferentemente de *Devaneios*, em que a evasão se realiza pela fantasia, aqui ela conduz ao luto e à renúncia. A epígrafe — “Não mais chores o tempo passado / Que a tormenta da vida levou!” — é repetida ao final com novo peso, como se o sujeito agora se resignasse à perda, reconhecendo a impossibilidade de retorno. O ciclo de transformação do espaço acompanha a transformação da consciência.

Essa associação entre confissão lírica e paisagem reaparece em *Acordes Poéticos*, poema em que o sujeito lírico se define como alguém que não tem segredos: “é pura minh’alma!”. A transparência poética se realiza por meio da adesão à paisagem simples e familiar: os campos, o céu, o ermo, a aurora, o luar. A natureza, nesse caso, não é palco da dor, mas extensão da juventude, da doçura e da autenticidade. A recusa por “lauréis e grandezas” contrasta com a valorização dos elementos sensíveis da infância e da liberdade. Aqui, o espaço é simultaneamente físico e simbólico, e a própria poesia é apresentada como acorde entre o sentir e o dizer — uma linguagem que vibra em uníssono com o mundo natural. A metapoetização é evidente: o poema fala de si ao falar da alma da poeta, e fala da alma ao falar da paisagem.

Em *Hinos*, a elaboração lírica alcança um novo grau de densidade simbólica, com a figura da “pálida sombra” que permeia o poema como duplo ausente da voz poética. Essa sombra, feminina e etérea, atravessa paisagens em constante mutação — neblina, mar, véus, céu estrelado —, sem jamais se fixar. Ela é musa e ausência, desejo e perda. O eu lírico, em vez de reivindicar sua presença, oferece-lhe os próprios versos: “os meus hinos mórbidos, tristes, lânguidos”. O poema se transforma em ritual de doação e resignação, em que a ausência se torna origem do canto. Trata-se de uma poesia que não busca solução, mas que transforma a

falta em forma, e a dor em melodia. Nesse sentido, *Hinos* é talvez o poema em que a consciência lírica se mostra mais madura: não há mais a ilusão da fusão plena entre sujeito e mundo, mas a aceitação da incompletude como fundamento da criação.

Em todos esses casos, o espaço cumpre uma função decisiva: é nele que o eu se projeta, se duplica, se vê e se perde. A paisagem é, ao mesmo tempo, reflexo e condição do sujeito. O espaço artístico não é reprodução de uma geografia empírica, mas construção simbólica habitada pelo sentido. Os poemas de Júlia da Costa oferecem múltiplas variações desse princípio. O vale onírico de *Devaneios*, o ermo silencioso de *No Ermo*, a praia abandonada de *Tristeza*, o banco de musgo em *Noite de Luar*, todos são territórios interiores, em que a memória, a saudade e o desejo se territorializam.

Além disso, a presença do duplo e da projeção de figuras femininas idealizadas — a donzela, a sombra, a flor — reforça o caráter simbólico desses espaços. Essas figuras, longe de serem simples personagens, são fragmentos do *eu*, imagens projetadas que retornam como enigmas. Em *Flor de Espinhos*, por exemplo, a flor que não abandona o sujeito é também sua dor, sua lembrança, sua poesia. Mesmo após a morte, ela o acompanhará, ornando sua campa, cantando junto ao vento e se elevando como harmonia. O espaço pós-vida, nesse poema, é também poético: uma continuidade da linguagem, onde o espinho da dor se torna canto.

Essas leituras mostram que a poesia de Júlia da Costa opera uma duplicação permanente entre sujeito e mundo, interioridade e exterioridade, tempo e imagem. O espaço, nesse contexto, é o campo de manifestação da subjetividade, mas também sua moldura e sua condição de possibilidade. A lírica da autora é, por isso, um exercício constante de deslocamento: da forma empírica à forma simbólica, da paisagem natural à paisagem da alma, da experiência à linguagem.

A relação entre tempo e espaço, que também permeia toda a poesia de Júlia da Costa, atinge em alguns poemas um grau mais explícito de elaboração lírica, especialmente quando se trata da memória, da perda e da duração afetiva. Como demonstrado ao longo das análises, a temporalidade que estrutura os textos não é cronológica nem linear, mas subjetiva, fragmentária e oscilante. O tempo, nos poemas, não avança: ele se repete, se dilui, se suspende. Esse tempo não é medido por relógios, mas pela intensidade da emoção.

Em *Melodias*, a musicalidade é o meio pelo qual essa temporalidade se exprime. O poema alterna momentos de contemplação extática com fluxos mais ágeis e movimentos de suspensão. A rola, o lírio, o luar e o mar constroem uma paisagem marcada por leveza e vibração emocional. As reticências, os encadeamentos melódicos, os vocábulos suaves — tudo contribui para a criação de uma atmosfera em que a música não é só som, mas tempo vivido,

sensibilidade em expansão. O espaço, nesse poema, se move com o sujeito, como se o mundo exterior fosse coreografado pela alma. O verso, ao fluir, dilata o instante, transforma-o em permanência.

Já em *No Ermo*, essa permanência é modulada pelo recolhimento. O sujeito interroga a si mesmo: “por que entristeço assim?”. A pergunta, que não busca resposta, organiza o movimento do poema. O espaço desabitado e silencioso é simultaneamente exterior e interior: o ermo é o lugar onde não há outro, apenas o próprio eco da tristeza. A viração, a lua, a saudade são elementos que não consolam, mas acompanham. A dor, aqui, não é espetacularizada: ela é contida, rítmica, e se desdobra em imagens de cansaço, de distância, de dissolução. A forma heptassilábica e a suavidade das rimas sustentam essa contenção lírica, fazendo com que a emoção não transborde, mas se acomode numa espécie de melodia da ausência.

Em *Tristeza*, o vínculo entre espaço e estado de alma se acentua: a praia deserta, a flor que pende, a rola que perde o ninho, a noite que desce. Todos os elementos da paisagem compartilham da condição do eu lírico. A tristeza, aqui, não é só um sentimento, mas um ambiente, um modo de ser no mundo. O léxico escolhido — “sozinha”, “espraia”, “pranteia”, “declinando”, “sem abrigo” — reforça essa fusão entre emoção e natureza. A musicalidade do verso, regular e suave, torna essa dor ainda mais pungente, justamente por não dramatizá-la. Como Alfredo Bosi sugere “É verdade que o descompasso está à espreita de todo poeta romântico; mas é também verdade que este se afirma como artista na medida em que logra vencer, pela palavra, as tentações de um confidencialismo frouxo.” (2015, p.95), o Romantismo lírico, portanto, não nega a forma: ele a utiliza para conter e sublimar o sofrimento. Em *Tristeza*, essa contenção é clara: o verso não chora — ele reverbera, ecoa, acompanha.

Noite de Luar apresenta um exemplo de equilíbrio formal e simbólico. O poema, estruturado por uma métrica alternada entre hendecassílabos e redondilhas menores, articula uma cena noturna de contemplação e desejo contido. O espaço — banco de musgo, luar, brisa, céu estrelado — não é apenas o cenário do encontro entre os amantes: é o próprio mediador do sentimento. A natureza, suavemente animada, participa da aproximação dos corpos e dos olhares, sem ultrapassar os limites do gesto contido. A noite, nesse caso, é benfazeja, cúmplice, quase maternal. A musicalidade do poema — sua “pulsção interna” — confere-lhe ritmo respiratório, em que emoção e forma coexistem em estado de leveza.

Contudo, em *A Noite*, esse equilíbrio se rompe. O poema começa com imagens que remetem à beleza da noite: o brilho do céu, a paz calada, a orvalhada que perfuma o campo. Mas à medida que avança, a voz lírica denuncia essa beleza como enganosa. “Mentem os ermos na amplidão infinda!”, afirma o último verso. A progressão do poema desmonta a paisagem,

revelando-a como ilusão sensível. O ritmo desacelera, a sintaxe se quebra, a imagem se desestabiliza. O eu lírico já não busca consolo na natureza: ele a confronta, desmascara, rejeita sua aparência enganadora. A noite, aqui, não é espaço de acolhimento, mas de desencanto.

Esse conjunto de poemas evidencia, assim, uma lírica da durabilidade afetiva, em que a natureza é o meio pelo qual o tempo se torna sentimento, e o sentimento se inscreve como espaço. O que se lê nesses textos não é a passagem cronológica dos dias, mas a modulação simbólica do instante emocional. Júlia da Costa, ao articular ritmo, forma e imagem, constrói uma poesia em que o tempo da dor, da contemplação e da perda se torna linguagem.

A leitura dos poemas de Júlia da Costa, articulada ao longo desta dissertação, permite afirmar que sua obra se insere de modo legítimo e consistente no interior da tradição lírica do Romantismo brasileiro. Não se trata de reivindicar para a autora um lugar de centralidade canônica, mas de reconhecer, com base em uma análise textual rigorosa, que sua produção partilha dos fundamentos estéticos e simbólicos do movimento, ao mesmo tempo que os reelabora com sensibilidade própria. Sua poesia é estruturada por um vocabulário recorrente da dor e do sonho, uma métrica musicalizada, uma sintaxe lírica e expressiva, uma construção imagética profundamente associada à natureza e, sobretudo, por uma visão de mundo em que o espaço natural se torna linguagem da subjetividade.

Júlia da Costa participa da sensibilidade romântica em seus eixos centrais: a valorização da emoção, a interiorização do espaço, a elaboração estética da dor, a fusão entre paisagem e alma, o desejo de permanência no efêmero, a idealização da infância e da memória. Entretanto, o faz por meio de uma escrita que evita a grandiloquência e opta por um lirismo contido, musical, delicadamente elaborado, em que a intensidade da experiência não exclui a sobriedade da forma. Sua poesia propõe uma escuta do mundo e de si por meio da linguagem. Seu eu lírico não se impõe: inscreve-se com delicadeza, no vaivém dos ventos, na vibração das águas, no declínio das flores.

Esse projeto poético, no entanto, não encontrou correspondência no reconhecimento crítico ao longo do século XX. A autora, embora amplamente lida e elogiada por seus contemporâneos, foi gradualmente excluída da historiografia literária brasileira. Esse apagamento não parece ter decorrido de insuficiências estéticas, mas de mecanismos ideológicos e estruturais que atravessaram a constituição do cânone. A exclusão de Júlia da Costa é um caso exemplar desse processo. Ainda hoje, sua obra permanece ausente de muitas histórias da literatura, antologias e programas curriculares, sendo mantida à margem de um patrimônio que deveria ser, por princípio, plural e inclusivo.

O resgate de sua obra — realizado por estudiosas que, como Muzart, e outros pesquisadores contemporâneos, vêm reavaliando a presença das mulheres na formação literária brasileira — não se trata, portanto, de um gesto de benevolência retrospectiva, mas de justiça crítica. Recolocar Júlia da Costa nas leituras sobre o Romantismo é ampliar o entendimento do próprio movimento.

A presente dissertação procurou contribuir com esse processo de revalorização, não por meio de um elogio biográfico ou de uma defesa abstrata, mas por uma leitura textual sustentada e comparativa, que demonstrasse como os poemas de Júlia da Costa constroem, com consistência e densidade, uma poética articulada em torno do espaço sensível. Ao final deste percurso, reafirma-se que a obra de Júlia da Costa deve ser lida como parte integrante da tradição lírica romântica brasileira. Seus poemas compartilham os fundamentos estéticos do movimento — a interiorização da experiência, a idealização da natureza, a melancolia, a musicalidade do verso, o vínculo entre espaço e subjetividade — e os reelaboram por meio de uma linguagem sensível, rigorosa e expressiva. Sua escrita não é periférica nem tangencial, mas representa uma vertente sólida e legítima da sensibilidade oitocentista, cujos méritos formais e simbólicos não devem ser ignorados pela crítica.

Por isso, recuperar sua voz no presente não é apenas um gesto de reparação histórica, mas uma ampliação necessária dos horizontes interpretativos da literatura brasileira. A poesia de Júlia da Costa é construção lírica plena: linguagem que transforma a dor em melodia, o espaço em confissão, a memória em forma. Sua palavra poética permanece, não por ter sido preservada, mas por insistir em dizer — com precisão, delicadeza e força — aquilo que o tempo tentou calar. Sua poesia não reivindica um lugar: ela o ocupa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

ALMEIDA, de A. Júlia da Costa. **O Conservador**, Florianópolis, ano III, n. 112; 113; 114; 115; 116. 7, 11, 14, 18 e 21 mar. 1874. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/conservador/767050>. Acesso em: 06 de Agosto de 2024.

ANÔNIMO. Júlia da Costa- A Poetiza. **O Despertador**, Florianópolis, ano V, n. 418, 18 jan. 1867. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709581&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=1598>. Acesso em: 15 de Agosto de 2024.

ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. Trad. William D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1955.

ASSIS, M de. **Crítica Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BATTELLA, N. **A mulher na literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990, v.3, p. 143-148.

BESSE, J. M. Vapores no Céu. A Paisagem italiana na viagem de Goethe. In: _____. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 43-60.

BLAKE, A. V. S. **Dicionário bibliographico brasileiro, 1803-1902**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, v.5, p.242.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261- 288.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CAMPOS, H. de. **O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, A. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. **Literatura e Sociedade**. 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARBONIERI, D. Teorias Oníricas e o romance onírico de inversão de Nuruddin Farah. **Mafuá – Revista de Literatura**, UFSC, 2012. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br>. Acesso em: 6 de Setembro de 2024.

CENTRO PARANAENSE FEMININO DE CULTURA. **Um século de poesia: poetisas do Paraná**. Curitiba: Centro Paranaense Feminino de Cultura, 1959.

COLLOT, M. Poesia, Paisagem e Sensação. **Revista de Letras**, v. 1, n. 34, jan/jun. 2015. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br>. Acesso em: 29 de Março de 2025.

COMBE, D. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 113-128, 2010.

COMPANHIA ENCENA PEÇA SOBRE A POETA JÚLIA DA COSTA NA BPP. **Biblioteca Pública do Paraná**, 2014. Disponível em: Companhia encena peça sobre a poeta Julia da Costa na BPP | Biblioteca Pública do Paraná. Acesso em 08 de Maio de 2024.

COSTA, J da. **Poesia**. Org. Zahidé Lupinacci Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

COUTINHO, A. et al. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2001.

FLORENCIO, F. de A. As Plantas e os Deuses na Mitologia. **Caderno do CNLF**, vol. XXI, n. 3. p. 1630 - 1647, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2017. Disponível em: https://filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/tomo2/0117. Acesso em: 18 de Agosto de 2024.
FLORES DISPERSAS. Direção: Regina Bastos. Produção Teatro Laurinha Produções. Brasil, 2014.

GOMES, R. **Júlia**. [S.I.]: Leitura, 2009.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HALL, A. R. *Philosophy and Science in Aristotle's Psychology: A Study of De Insomniis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

JÚLIA DA COSTA. Direção: Herminia Motta. Produção de Rosa Coletiva. Brasil, 2023.

LIMA, R. de M. P. **Vida de Julia da Costa**. [S.I.]: Escola Técnica, 1953.

LUZ, C.da S.; SILVA, S. A. da. Considerações sobre a poesia de Júlia da Costa: O cânone literário e o silenciamento imposto. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 17, n. 29, p. 153-174, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/26107>. Acesso em: 03 de Maio de 2024.

MOISÉS, M. **A Literatura Brasileira Através dos Textos**. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

MUZART, Z. L. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 401-423.

NETO, M. S. Júlia da Costa, a poeta interrompida. **Revista de Literatura Brasileira**, v.33, n.60, p.177-193, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/brasilbrazil/article/view/109717>. Acesso em: 09 de Set. de 2024.

PEREIRA, C. da C. **Traços da vida da poetisa Júlia da Costa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.

PICCHIO, L. S. **História da Literatura Brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

QUINTANILHA, E. Flores Dispersas. **O Despertador**, Florianópolis, ano V, n. 442; 444, 12 e 22 abr. 1867. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/despertador/709581>. Acesso em: 28 de Jul. de 2024.

RONCARI, L. **Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VELLOZO, D. A Literatura no Paraná. In: _____. **Poesia**. Org. Zahidé Lupinacci Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001, p. 406-409.

VERÍSSIMO, J. **História da Literatura Brasileira: Do período colonial a Machado de Assis**. [S.I.]: dC, 2015.

WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANEXO I - DEMAIS POEMAS DE JÚLIA DA COSTA MENCIONADOS AO LONGO DA DISSERTAÇÃO

SAUDADE

Pelas horas do silêncio
Quando tudo é solidão,
Quando a mente devaneia,
Quando luz a imensidão;
Sinto n'alma uma saudade
Que me fala ao coração.

Quando à noite os bateleiros
Pelo mar passam sutis,
Quando a flor da caneleira
Beijam auras mui gentis
De meu peito os pobres cantos
Se desatam mais febris.

Pelas tardes invernosas
Quando o céu é todo azul
Quando a lua erguida em meio
Se reclina para o sul;
Eu nas trevas peço a vida,
Como pede o cego a luz.

Quando a garça sonolenta
Se espaneja à beira-mar,
Quando o sol já sem conforto
Vai nos montes palejar,
A minh'alma também fria
Vai na sombra repousar.

Meu olhar, astro sem brilho,
Vagamente se entristece!
Rumoreja molemente
Junto a mim a brisa agreste,
Corre ao longe o pegureiro,
Brilha o mórbido cipreste!

Tudo acorda! – a natureza
Toma vestes mais gentis;
Cumprimentam-se nas sombras
Os coqueiros mais senis;
Estremecem de alegria
Em seu ninho os colibris!

Pelos ares se debruçam
As neblinas vaporosas,
Pelos campos lá se enleiam
Mil imagens luminosas;
Pela selva os vagalumes
Se entrelaçam com as rosas!

Tudo acorda! – só eu durmo

Como a flor do rio à beira!
 – Passam sombras azuladas,
 Corre mansa a cachoeira...
 Beija a flor da carnaúba
 Viração doce ligeira!

Tudo acorda só minh'alma
 Chora a luz que se escondeu
 Como chora o passarinho
 O seu ninho que perdeu
 Entre as franjas da limeira
 Que ao tufão estremeceu.

Oh! meu Deus por que fugiram
 Tantas luzes que sonhei?
 Tantas alvas buliçosas
 Que na vida eu afaguei!
 Tantas palmas vicejantes
 Que no seio acalentei?

Hoje tudo é ermo e triste
 Como é triste o coração!
 Vibra a lira que soluça
 Ao passar da viração,
 Verga o pálido cipreste
 Modulando uma oração.

Tudo é triste como a tarde
 Que no monte bruxoleia,
 Como a palma do sepulcro
 Que de manso bamboleia
 Como o mocho solitário
 Que na ermida só vogueia!

(Costa. Saudade. In: _____. **Poesia**. 2001, p.302-304.)

ESTRELA DA NOITE

Astro formoso, vespertina estrela
 Que em noite bela me sorrreste – além!
 Vem despertar-me do sonhar profundo
 Que neste mundo me enlanguesce... vem!

Há longo tempo que no chão gelado
 Triste cansado o meu peito jaz!
 Há longo tempo que não vejo flores,
 Nem teus fulgores me visitam mais!

Há longo tempo que a mudez da morte
 Me aponta um norte que me faz chorar!
 Há longo tempo que não ouço cantos
 Nem sinto os prantos do saudoso mar!

Há longo tempo que em meu berço triste
 A sombra existe me negando os céus!

Erguer-me quero... mas não vejo flores
Nem vejo alvares que me lembram Deus!

Astro formoso, vespertina estrela
Que em noite bela me sorriste além!
Vem despertar-me do sonhar profundo
Que neste mundo me enlanguesce – vem!

E noitel É noite, as corujas gemem,
As ramas tremem ao tufão medonho!
Só eu te busco minha estrela amada.
Co'a fronte ornada de laurel tristonho!

Caminho sempre! meu caminho é triste,
A sombra existe, o pavor, a morte!
Mas eu prossigo... caminheira errante
Sombra ambulante procurando um norte!

A vida é nada! que me importa o mundo
Pego profundo que me causa horror!
Vago lampejo de uma crença morta.
A mim que importa, sem o teu fulgor!

Oh! fulge, fulge! que teu brilho ainda,
Tua luz infinda me esclareça o céu!
Fulge, que um dia despertando eu sinta
Que a luz pressinta no brilhar só teu!

Eu durmo! eu durmo! do horizonte as alvas
Nas serras calvas desmaiando vão!
A noite expira... minha alma cansa
Meu sonho avança com mortal clarão!
(Costa. Estrela da Noite. In: _____. **Poesia**. 2001, p.290-291.)

RECITATIVO

Guarda-me um canto se eu morrer à noite
Por entre os ecos de tristonho harpejo!
Guarda-me um canto, pr'a viver é tarde
Branco sudário no horizonte vejo!

Embalde vibro do piano as cordas,
Embalde a rosa me abrilhanta a face
Toda esta vida se irá mui cedo,
Como da nota o tremer fugace!

Toda esta vida acabará num sopro,
Todo este mundo que ideei se irá!
Nem mais um hino ao cair da tarde
Minh'alma fria lá no céu terá.

Não chores, anjo, criancinha linda
Que de mim perto soluçando estás!
Deixo-te a vida – venturosa ainda
tu de mim longe a sorrir serás.

Deixo-te a vida – as estrelas lindas,
Da brisa morna a sutil fragrância,
Deixo-te as aves que criei com mimo
Deixo-te as flores que beije com ânsia!

Deixo-te a fita que amarrei na trança
Deixo-te as rosas de uma crença fida!
Mas não soluces – o piano vibra...
Bem vês que é cedo p'r'a morrer, querida!

É cedo, é cedo! no horizonte há flores,
Só há tristeza no meu peito – aqui!
Cantam as aves... que saudade tenho
Do meu passado que a chorar perdi!

É cedo, é cedo, p'r'a morrer, querida,
Sou moça ainda, me fascina a terra!
Mas é já tarde p'r'a sustar a vida
Que vai perdida soluçar na serra!

Chora o piano, da minh'alma as vozes
Choram com ele num chorar febril!
Mas é já tarde p'r'a sustar a vida
Guarda-me um canto querubim gentil!
(Costa. Recitativo. In: _____. Poesia. 2001, p.305-306.)

ROSA MURCHA

Recobra o viço meiga flor de um dia
Como o sol brilha matizando o chão;
Recobra o viço, a teus lares volta,
Que o exílio é triste, pois eu já senti!

Vem ver teus bosques como estão tão verdes
Como o sol brilha matizando o chão;
Vem modular-me: — inda cantam aves...
Rosa só minha, de fatal condão!

Ai! vem ao menos enfeitar-me a fronte
Quando na tumba eu jazer um dia;
Vem modular-me: — inda cantam aves...
O céu tem inda perenal magia!

Vem! Que meu estro emurchecido expira
Sem luz, sem seiva que lhe dê vigor;
Vem, rosa minha, no sepulcro ao menos
Ornar-me o seio com sentido amor!
Costa. Rosa murcha. In: _____. Poesia. 2001, p.311.)