

INSURGÊNCIAS DA SUBJETIVIDADE DE UMA MUSA IMPASSÍVEL: SIMBOLISMO E ROMANTISMO NA OBRA POÉTICA DE FRANCISCA JÚLIA

João Vicente*

Resumo: neste trabalho são analisados poemas tradicionalmente classificados como pertencentes ao Parnasianismo. Pelo olhar da crítica literária dialética, buscamos analisar detidamente textos da poeta Francisca Júlia que demonstram que estilo que primava pelo hermetismo, nem sempre foi tão eficaz. Como buscamos demonstrar, em vários poemas, mesmo daquela que era considerada a mais “impassível” entre os parnasianos podemos ler, com devida atenção, as insurgências de Simbolismo e Romantismo. Podemos dizer que há uma resistência lírica entre a rigidez escultórica que Francisca Júlia buscou lapidar.

Palavras-chave: crítica dialética; poesia parnasiana; poesia brasileira.

INSURGENCIES OF THE SUBJECTIVITY OF AN IMPASSIBLE MUSE: SYMBOLISM AND ROMANTICISM IN THE POETIC WORK OF FRANCISCA JÚLIA

Abstract: this work analyzes some poems that are traditionally classified as belonging to the Parnassianism. By the look of literary dialectical criticism, we analyze texts of the poet Francisca Júlia, showing that style that excel at hermeticism, it has not always been as effective. As we demonstrate in several poems, even Francisca Júlia who was considered the most "impassive" between the parnasians, if we read with due attention, the insurgencies of the Symbolism and the Romanticism are present. We can affirm there is a lyrical resistance between the sculptural rigidity that Francisca Julia tried to chisel.

Keywords: dialectical criticism; Parnassian poetry; Brazilian poetry.

Introdução

Francisca Júlia foi uma poeta que não se configurou entre os grandes do movimento parnasiano brasileiro pelo alcance de suas obras, mas que ganhou notoriedade pelo rigor formal que preconizava e conseguia imprimir a elas. Em uma primeira leitura, sua “obra poética é tida como puramente parnasiana e analisada com as prerrogativas da escola, será considerada hermética e encerrada em si mesma” (VICENTE, 2014, p. 22). Neste artigo, procuraremos não nos restringir ao

* Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília.

enquadramento da obra de Francisca Júlia nesta ou naquela escola literária, mas sim à importância das filiações estéticas e suas influências sobre o produto final: o poema. Se Francisca Júlia é considerada por muitos como a “musa impassível” e “parnasiana ilustre” (MURICY, 1987, p. 15) não é raro encontrar em sua obra traços de romantismo e de simbolismo. O Parnasianismo foi um movimento duradouro no Brasil, persistindo, de fato, por mais de 40 anos, ao contrário do que aconteceu na França, onde surgiu e logo foi suplantado pelo Simbolismo. Por outro lado, perde força a ideia de que um movimento se encerra completamente para que outro comece, em uma sucessão dos períodos como blocos estanques; o que se deve ressaltar é a imbricação entre eles, porquanto os sistemas de normas que regem dois períodos distintos não começam e acabam em momento determinados.

Oposição Parnasianismo *versus* Simbolismo; uma falsa dicotomia?

O contexto histórico e cultural do final do século XIX e início do século XX é sem dúvida muito mais propício ao aparecimento e fortalecimento das ciências duras que à poesia. Trata-se de um tempo que conviveu com a efervescência abolicionista e republicana. O surgimento de várias tecnologias elevou as ciências exatas a um novo patamar, algo nunca antes experimentado. No entanto, é notável que o público ainda se ressentisse da falta de respostas para questões mais subjetivas que esse avanço técnico não lhe podia dar. É possível que esse ressentimento tenha ligação com o florescimento dos movimentos poéticos do Parnasianismo e do Simbolismo, que não por acaso costumam ser estudados conjuntamente.

O simbolismo de forma mais clara aparece como eco à falta de respostas que o materialismo positivista e as ciências naturais davam às questões da realidade. De acordo com AMORA (1964, p. 205), a “última década do século XIX caracterizou-se pelo triunfo do Espiritualismo, do Nacionalismo e do Individualismo sobre o Materialismo e o Positivismo”. Já o Parnasianismo, se não responde diretamente aos sujeitos, pode funcionar como ressarcimento de um lugar não fragmentado, completo, íntegro de “silêncio deleitoso” e, nesse sentido, atuou empregando a técnica mais avançada naquilo que CANDIDO (2002, p. 66) chamou de “artificialização do espaço poético” ao analisar o poema parnasiano *Fantástica* de Alberto de Oliveira.

Os poetas parnasianos e simbolistas, envolvidos pelo mesmo ambiente de fim de século, reagiram com respostas literárias diferentes, no entanto, após uma análise detalhada, essas diferenças podem se mostrar entremeadas em um mesmo poema. Para Abdala Junior (1997, p. 7):

Diante da crise de um mundo que escapava ao controle das ciências, os parnasianos reimaginavam o Monte Parnaso, o refúgio dos poetas da antiguidade clássica. Ao olhar para trás, recuperando temas e formas rígidas, os poetas parnasianos acabavam por paralisar a história: os padrões de beleza não seriam relativos, de acordo com a época. Se os poetas parnasianos entendiam que a realidade poderia ser representada nos estreitos limites da imitação clássica, o mesmo não acontecia com os poetas simbolistas. Estes sentiam-se envolvidos por uma realidade vertiginosa, que pedia novas soluções poéticas. Esse mundo dinâmico e contraditório, que se desenvolvia à revelia do poeta, é então registrado em imagens enevoadas, ao contrário da nitidez parnasiana. É um mundo decadente que o poeta procura apreender em versos muito elaborados esteticamente. Para os simbolistas, o poeta só poderia referir-se à realidade (sempre contraditória) através de uma linguagem altamente simbólica.

O Parnasianismo foi mais produtivo no Brasil, tendo tido um bom número de autores e uma permanência bastante longa. Já o Simbolismo, como escola literária não é tão intenso, tendo Cruz e Souza como um de seus poucos representantes de obra reconhecida. Se o Parnasianismo pode ser visto como uma reação ao Romantismo, o Simbolismo talvez tenha sido também uma reação aos exageros formais dos poetas do Parnaso. Como ressalta Manuel Bandeira (2009, p. 125), os simbolistas se caracterizaram por uma “imprecisão de contornos e de vocabulário, um conceito mais musical que plástico da forma, estados crepusculares”. Mas a questão formal da poesia de então não estava superada, conforme explica Bosi (1994, p. 99) “os simbolistas instauraram uma religião leiga da poesia e da música dessacralizando o conteúdo e sacralizando o código”.

O Simbolismo tem como criadores, na França, Prudhomme e Verlaine, que iniciaram suas carreiras na Escola Parnasiana; mas a concepção poética dos parnasianos, seu espírito positivista, sua preocupação da técnica rigorosa, da “impassibilidade”, não condiziam com o temperamento desses poetas. Prudhomme buscou a poesia subjetiva, individualista, das inquietações morais, dos devaneios. Seu manifesto foi publicado na revista *Fígaro* em 18 de setembro de 1886, e contava com nomes como Prudhomme, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Mesmo em Paris não se adotava nenhuma subordinação

a princípios comuns, nem tão pouco aos poetas tidos por mestres dessa geração. Verlaine, parnasiano, passou a simbolista, e assim muitos outros (CASTRO, 1954, p. 8).

Para o simbolista, a obra de arte não deve expressar nem a realidade do idealismo nacionalista nem a realidade da imaginação sentimentalista, mas sim a realidade do subconsciente. E, como no subconsciente, ideias e conceitos se traduzem em imagens, os símbolos externalizam o eu profundo do artista. O poeta, assim, procura libertar-se dos preconceitos tradicionais e da lógica discursiva. E a sua mensagem deve conter os motivos mais profundos, mais íntimos, mais sinceros da essência atávica do artista, como é o caso do misticismo cristão. Sobre a obra de Francisca Júlia, em momento algum é possível considerar que tenha se despedido totalmente do descritivismo. No entanto, o questionamento de limites e algumas variações temáticas realizadas parecem contribuir para a sua filiação também ao Simbolismo. Conforme concluiu Fischer (2003, p. 145) sobre a escrita de Francisca Júlia, ela conseguiu ultrapassar o que insistia em afirmar em seus poemas:

Se se tratasse de uma recatada e disciplinada parnasiana, eternamente submetida aos desígnios de uma musa impassível, eternamente a visitar panteões de marmóreos traços, não haveria de lamentar, mesmo que timidamente e apenas nos exatos limites da boa regra formal parnasiana, o refreamento de um lirismo que talvez tivesse encontrado mais profícuas realizações longe da camisa de força que se impôs ou, pelo menos, a que se submeteu.

Andrade Muricy (1987), em seu extenso e detalhado trabalho *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, inclui Francisca Júlia também no momento Simbolista da produção literária brasileira, apresentando em sua antologia poemas como “Noturno”, “De Joelhos”, “Adamah”, “Crepúsculo”, “Ângelus”, “Outra vida” e “Mudez”, aos quais podemos somar “Profissão de Fé”, “Aurora”, “Rústica” entre outros. Para Carpeaux (1963, p. 273), o valor da poesia parnasiana dá-se exatamente pela sua ligação, mesmo que velada, com o Romantismo. Segundo ele, a porção de Romantismo que essa poesia conservou foi a responsável pelos bons frutos gerados por alguns de seus autores. Analisado sob a ótica parnasiana, o Romantismo, especialmente na poesia, guardava certa despreocupação formal e disso não podemos falar na obra de Francisca Júlia, mas sim de uma poesia com temáticas românticas e apurado cuidado formal. Até mesmo o gesto de consagração às musas dos parnasianos está ligado a certo simbolismo religioso (MONTALEGRE, 1945, p. 11).

É impossível não lembrar aqui a reflexão de Walter Benjamin acerca da aura na arte. Embora não tenhamos a intenção de desenvolvê-la com profundidade, seria importante, para buscar analisar as oscilações estéticas observadas na obra da poeta aqui em estudo, mencioná-la como tentativa de posicionar a poesia de Francisca Júlia entre os quadros poéticos de velhos mundos ancestrais, que são plasticamente evocados por ela, e as aragens do novo que se anuncia, como “um raro piorno / Que cresce pelos vãos das lageas de granito”, isto é, as novas formas da lírica prefiguradas no poema e que mais tarde se expressarão com evidência absoluta. Em forma sumária, pode-se dizer que, para Benjamin (1996, p. 170), a aura era a unicidade de uma obra de arte, seu aqui e agora: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Essa unicidade que configurava a obra de arte desde os tempos em que ela ainda estava ligada à religião e à magia, começa a ser ameaçada de destruição exatamente no século XIX, com o advento da fotografia. Quando a arte pressentiu “a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte” (p.171). Essa teologia negativa da arte, que se mostra pela primeira vez na poesia de Mallarmé, estimulou o desejo de produção da arte pura, que rejeita qualquer vinculação social ou determinação objetiva. Embora Benjamin anteveja na destruição da aura uma força positiva ligada à massificação da arte, especialmente pelo cinema, ele reconhece que a destruição da aura foi levada a cabo também pela guerra, pelo fascismo, e, considerando as ligações entre as determinações históricas e a produção artístico-cultural, afirma que:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (p. 196).

Explorando o campo das sensações e sentimentos

Vejamos o poema “Mudez”, sobre o qual o poeta simbolista Manuel Azevedo da Silveira Neto haveria declarado em 1920: “em ‘Mudez’, página que nos fala mais intimamente, ela soergueu por um momento o véu da sua impassibilidade litúrgica para dar-nos mais de perto o coração, num velado queixume” (citado por MURICY, 1987, p. 515).

MUDEZ¹

Já rumores não há, não há; calou-se
Tudo. Um silencio deleitoso e morno
 Vae-se espalhando em torno
Ás folhagens tranquilladas do pomar.

Torna-se o vento cada vez mais doce...
Silencio... Ouve-se apenas o gemido
De um pequenino passaro perdido
Que ainda espanja as suas azas no ar.

Ouve-me, amiga, este é o silêncio, o grande
Silencio feito só de sombra e calma.

 Onde, ás vezes, noss'alma,
Penetrada de maguas e de dor,
 Se dilata, se expande,
E seus segredos intimos mergulha...
Prolonga-se a mudez: nenhuma bulha;
Já se não ouve o minimo rumor.

Esta é a mudez, esta é a mudez que fala
(Não aos ouvidos, não, porque os ouvidos
Não conseguem ouvir esses gemidos
Que ella derrama, á noite, sobre nós)

 Á alma de quem se embala
Numa saudade mystica e tranquila...
Nossa alma apenas é que pode ouvil-a
E que consegue perceber-lhe a voz.

Escuta a queixa tacita e celeste
Que este silencio fala a ti, tão triste...
E has de lembrar o dia em que tu viste
Perto de ti, pela primeira vez,

 Alguem a quem disseste
Uma phrase de amor, de amor... ó louca!
E que, no entanto, só mostrou na bocca
A mais brutal e ironica mudez! (JÚLIA, 1895, p. 75)

Nesse poema, as tendências românticas e simbolistas se entrecruzam e dividem em tensa disputa o espaço do poema, a começar pela indecisão entre a narrativa e a consecução de um todo expressivo coeso. Eduardo L. A. Batista (2009, p. 286) considera que, na contramão de outros movimentos mais formalistas, o Simbolismo veio representar um momento de rompimento com a tradição descritiva ao sugerir uma nova forma de escrever poesia sem se propor a narrar ou descrever. De fato, isso pode ser notado no poema acima, no entanto, de maneira velada: temos uma narrativa, a de uma história de amor mal sucedida, mas ela ocupa um espaço secundário, só aparecendo na última estrofe, como uma “queixa tácita”, uma lembrança que retorna pela tristeza que o eu lírico pressente na mudez que se abate sobre ele. Especialmente nas duas

¹ Foram mantidas as grafias originais das Edições de *Marmores* (1895) e *Esphinges* (1920).

primeiras estrofes do poema predomina a percepção do silêncio. Nelas, o efeito de composição é a sensação de que ninguém fala no texto poético, como se o poema se autodeclarasse graças à construção de um mundo todo feito de sensações. Esse espaço poético em que predomina a sensação é, inicialmente, o do mundo natural, mais precisamente o de um pomar. Todo ele está transfigurado pelo silêncio, que se torna sensível (deleitoso e morno) nas folhagens tranquilas, ou se mostra “cada vez mais doce” no vento, ou se traduz em gemido “de um pequenino passaro perdido”. Esse mundo composto como espaço inicial do poema evoca a estética simbolista, sobretudo pelo domínio das sensações. O “pequeno passaro perdido” também é uma temática cara ao Simbolismo, pela riqueza de sentidos que evocam as aves nas diferentes culturas.

Na terceira estrofe, chama a atenção um diálogo entre o “eu” lírico, que se torna manifesto no poema na forma do pronome pessoal oblíquo “me”, e uma segunda pessoa, que podemos pressupor do sexo feminino pela presença do vocativo “amiga” no terceiro verso. A presença do diálogo com uma segunda pessoa, por sua vez, além de anunciar o traço narrativo do poema expresso na última estrofe, parece ser uma manifestação de estratégias próprias do Romantismo, como o diálogo com uma leitora virtual, que foi, por exemplo, utilizado pelos romancistas do período. Entretanto, se, ao dirigir-se à “amiga”, o eu lírico estabelece uma marca narrativa, por outro lado, pela expressão “noss’alma”, ele parece se identificar com ela, compartilhar com ela os mesmos sentimentos “de maguas e de dor”, as mesmas sensações de dilatação e expansão da alma, o mergulho nos “segredos íntimos” e, por fim, já na última estrofe, a experiência do discurso amoroso: “Uma phrase de amor, de amor... ó louca!”. Nesse sentido, o adjetivo “louca” não se refere exclusivamente à amiga ou à suposta leitora de uma narrativa, mas ao próprio eu lírico feminino, que assim mantém no poema a atmosfera lírica reflexiva em paralelo com o desfecho narrativo do poema.

Na quarta estrofe volta a prevalecer a atmosfera sensível, pela qual é possível definir a fala fugaz da mudez, que exige a transfiguração dos sentidos humanos para se fazer ouvir. São as percepções sinestésicas que possibilitam “perceber-lhe a voz”: os gemidos que deveriam ser ouvidos apenas se tornam cognoscíveis quando derramados sobre nós. A sinestesia é um efeito de ordem psicológica, sujeito à lei de totalização, trata-se de uma determinada percepção sensória que é capaz de provocar reações nos demais sentidos, de modo a perfazer um conjunto sensorio, catalisando interação das sensações e impressões adquiridas. Nada poderia soar mais equivocado para a musa

impassível que este afloramento de sensações em completa profusão. No entanto, vemos tal efeito presente em “Mudez”, que remete à negação dos sentidos, mas que acaba por demonstrá-los em grande profusão, como insurgindo contra as forças reificadoras dos versos, por lado sabemos que a “literatura tem de realizar a reificação, para dar a vê-la em todo seu alcance” (PILATI, 2008, p. 47). Se como afirmam Corrêa encosta (2009, p.114) ao analisar o poema parnasiano “Fantástica”, temos o “mundo objetificado do poema, que se levanta contra o mundo das relações” podemos afirmar que, na via contrária nos poemas que analisamos aqui, vemos relações subjetivas que insistem em surgir pelas trincas do mármore cinzelado. Conforme afirmam Corrêa e Hess (2009, p. 153) “a literatura se apresenta como elemento de contradição em relação ao mundo, uma vez que, como unidade relativamente autônoma, a literatura se opõe ao mundo do qual ela é, ao mesmo tempo, parte integrante”. É portanto, pelo pensamento dialético, que buscamos estudar as relações dinâmicas existentes entre obra de arte e vida nos poemas de Francisca Júlia. Já na primeira estrofe do poema em análise notamos um “vento doce”, o que mistura o tato, que percebe no vento a roçar na pele, a um sabor adocicado; e o silêncio notado pela audição, mas feito de sombra percebida pela visão.

Mas, se a narrativa, por um lado, está submetida à figuração das sensações que o silêncio provoca no eu lírico, por outro lado, no desfecho do poema, abre-se espaço para a narrativa amorosa, que subtendida pela lembrança do “dia em que tu viste / Perto de ti, pela primeira vez, / Alguem a quem disseste / Uma phrase de amor, de amor... ó louca!”. Embora relegada ao fecho do poema, a narrativa enviesada da experiência amorosa frustrada, tema tão caro ao Romantismo, tem grande força. Como a “núdua escura” do poema “Quadro incompleto”, a referência ao enredo amoroso frustrado mancha o poema inteiro, a ponto de definir o sentido da mudez como o de oposição à fala insensata do passado que “só mostrou na boca / A mais brutal e ironica mudez!”. De certa forma, o caráter transcendente e simbolista da mudez é desfigurado em seu sentido mais universal e reduzido à experiência pessoal que evoca o mundo mais cotidiano e concreto da prosa.

Quanto à temática, é clara a associação ao Romantismo, desde a primeira vista, quando lemos “segredos íntimos” e “frases de amor”. Porém, o tratamento dado ao tema, corriqueiro no Romantismo, tem nítidas influências simbolistas. Essa oscilação entre as duas tendências, uma anterior e outra contemporânea ao Parnasianismo, revelam certo afastamento da “parnasiana ilustre” de sua “Musa impassível”, o que pode ser notado primeiramente no abandono da forma soneto; ainda que as rimas

continuem devidamente marcadas, apresentam esquema mais variado que o adotado nos sonetos mais clássicos como “Musa Impassível” I e II. A expressão “Nossa alma” também denota o apelo ao místico, a uma essencialidade humana, diferentemente do poeta isolado na torre de marfim do Parnasianismo ou às estátuas e figuras paralisadas.

Mas há também, no poema, elementos que recuperam o elo com a poética parnasiana, especialmente aqueles ligados à marca pessoal do estilo de Francisca Júlia, como o fato de que em “Mudez” mais uma vez aparece o termo “rumor” que foi empregado em poemas como “Musa Impassível” e “Egypto”. Esse termo pode fazer referência a “ruído ou murmúrio produzido por coisas ou pessoas que se deslocam ou embatem”, “som indistinto e contínuo de muitas vozes” ou ainda “ruído forte” (HOAISS, 2013). Consideramos a presença desse termo relevante pela extensão de sentido que proporciona ao evocar tanto o reino das coisas e quanto o das pessoas. Além disso, Mário de Andrade considerou Francisca Júlia, “pouco inspirada e didática”. Em 1921, no vestíbulo do Modernismo, ser didático era ser obediente e servil. Afora a ironia, o didatismo é, de fato, bastante presente na obra da poeta, por vezes quando expõe no poema um modelo de composição, como podemos ler em “A um artista”, por vezes, quando tenta, poeticamente, transmitir seus preceitos de vida e de comportamento, como nesse “Mudez”, por meio dos imperativos “Ouve-me”, “Escuta”. Há também uma nuance a ser destacada na configuração do espaço poético, que, longe de ser o de uma floresta, paisagem mais cara ao Romantismo, é o de um “pomar”, o que sugere uma organização formal, ao invés da forma de feição mais espontânea. O “pomar” é uma espécie de floresta, porém civilizado e principalmente, produtivo.

Há relatos de que “Mudez” seja um poema juvenil de Francisca Júlia, o que explicaria a oscilação que tentamos apontar na construção do poema. Mas há outro poema, que figura entre os excluídos de *Mármore*s, quando da publicação de *Esphinges*, possivelmente pelo teor romântico exacerbado, que, nos parece, configura uma espécie de resposta da personagem feminina de “Mudez” e que vale a pena comparar, ainda que seja apenas do ponto de vista temático:

PERFIDA

Disse-lhe o poeta: “Aqui, sob estes ramos,
Sob estas verdes laçarias bravas,
Ah! quantos beijos, tremula, me davas!
Ah! quantas horas de prazer passámos!

Foi aqui mesmo, — como tudo me amavas!

Foi aqui, sob os flóridos recamos
Desta ramagem, que uma rêde alçamos
Em que teu corpo, molle, repousavas.

Horas passava junto a ti, bem perto
De ti. Que goso então! Mas, pouco a pouco,
Todo esse amor calcaste sob os pés”.

“Mas, disse-lhe Ella, quem és tu? De certo,
Essa mulher de quem tu falas, louco,
Não, não sou eu, porque não sei quem és...(JÚLIA, 1921, p. 103)

Nesse soneto, notamos outro diálogo, porém agora demarcado por aspas que se abrem no primeiro verso e se fecham antes do terceto final, marcando a voz masculina e, na última estrofe, a voz a feminina que nega o envolvimento amoroso, inclusive com o mesmo adjetivo de “Mudez” – “louco”. Porém essas aspas não se fecham, ao invés disso, reticências. Há ainda outros poemas de temática claramente romântica na obra de Francisca Júlia, como, por exemplo, “No boudoir”; mas há também aqueles de cunho predominantemente simbolista: os poemas sobre a natureza, dos quais podemos destacar “Aguarela”, “Natureza” e “Inverno”, esse último, como repara Batista (2009, p. 286), trata de imagens tão inadequadas ao Brasil, como névoa e neve. E assim, parece se confirmar que os parnasianos se afastavam mais da realidade pela forma; os simbolistas pelo conteúdo (GIL *et. al.* 2005). Entre os poemas escritos por Francisca Júlia, escolhemos “Natureza”, por nos parecer um poema singular, que evoca a natureza, como frequentemente fazem os simbolistas, entretanto, sem fazer dela um templo sagrado e transcendente.

NATUREZA

Um continuo voejar de moscas e de abelhas
Agita os ares de um rumor de azas medrosas;
A Natureza ri pelas boccas vermelhas
Tanto das flores más como das boas rosas.

Por contraste, has de ouvir em noites tenebrosas
O grito dos chacaes e o pranto das ovelhas,
Brados de desespero e phrases amorosas
Pronunciadas, a medo, á concha das orelhas...

Ó natureza, ó Mãe perfida! Tu, que crias,
Na longa successão das noites e dos dias,
Tanto aborto, que se transforma e se renova,

Quando meu pobre corpo estiver sepultado,
Mãe! Transforma-o tambem num chorão recurvado
Para dar sombra fresca á minha propria cova (JÚLIA, 1921, p. 63)

No soneto “Natureza”, o que parece predominar é o tom moralizante, algumas vezes presente na obra de Francisca Júlia. O poema apresenta em várias imagens a dicotomia entre o bem e o mal. “Moscas” e “abelhas”, as “flores más” em oposição às “boas rosas”, “chacais” versus “ovelhas”, “brados de desespero” e “phrases amorosas”. As figuras escolhidas são bastante claras, opõem o que há de bom e o que há de mal. É interessante notar que o critério entre o bem e o mal aí disposto é o da civilidade. Tanto os animais “abelhas” e “ovelhas” servem ao trabalho ou consumo, e mesmo “as rosas” são de conotação doméstica frente às flores más. Assim também funciona o caráter exemplar de que, ao invés do grito, do “brado”, deve-se buscar a frase amorosa. O grito, assim como os animais e plantas, deve ser domesticado e civilizado. Mas há também revolta, contra a “Mãe pérfida” que trai os filhos que cria e permite tanto malogro. No entanto, “tanto aborto” também se transforma e se renova, e é o que a poeta deseja, se renovar na forma de um chorão que dê sombra à sua sepultura. O salgueiro-chorão é uma árvore de origem asiática, o que pode ser um primeiro traço da tendência orientalizante de Francisca Júlia. Ela buscou em várias mitologias seus elementos religiosos, o que veremos um pouco melhor na terceira parte deste capítulo. Os demais elementos certamente não descrevem exatamente o Brasil, com boas rosas e ovelhas choronas.

Mas há talvez um aspecto mais realista nesse poema, que o faz destoar, se estivermos certos, tanto do Simbolismo quanto do Parnasianismo, a despeito do seu caráter didático. Trata-se da indiferença com que a autora caracteriza a natureza. É certo que, no poema, a natureza está personificada como “Mãe”, mas é exatamente o seu caráter material e indiferente que faz com que a autora a qualifique como pérfida. O aspecto moralizante do adjetivo parte do homem para a natureza e não o contrário, pois a natureza “ri pelas boccas vermelhas / Tanto das flores más como das boas rosas”. A personificação, portanto, se mostra como uma ação projetiva, isto é, uma ação humana, que, ao mesmo tempo, reconhece a forma indistinta do ser natural: a natureza tanto cria abortos quanto transforma e renova, indiferente aos desejos humanos. Nesse sentido, a personificação também não aponta para nenhuma transcendência, o grito do eu lírico não é pela vida eterna, mas, nos limites da matéria, reclama uma sombra para sua cova. A oposição já mencionada entre civilidade e mundo natural também reforça esse sentido mais realista de que a natureza não se apresenta aqui como o belo natural (a perspectiva de que a natureza contém beleza em si mesma) e tampouco aqui vigora o belo artístico

(projeção da beleza criada pelo homem sobre a tela do mundo natural). Entretanto, esse curioso sentido material dado à caracterização da natureza no soneto, efetivamente, não escapa ao tom moralizante do poema. A natureza, embora aqui apareça na dimensão da separação e da luta entre homem e natureza, que é a do processo civilizatório, está, nos limites do soneto, entrelaçada à perspectiva moral ordenada e socialmente aceitável; o que indica que, possivelmente, o traço de materialismo que aqui se faz sentir é, na verdade, mais positivista que realista de fato. Como já afirmamos, esse é um momento em que as ciências e a filosofia positivista estão em alta e talvez tenham deixado sua marca também nos *Mármore*s e nas *Esphinges* de Francisca Júlia, a despeito da perspectiva clássica de sua obra parnasiana. Tais versos mostram que a poeta tinha clareza quanto ao fato de que a matéria prima utilizada pela arte vem do mundo e que, ao ser representada artisticamente, não é mais o mundo, não tem mais seu relevo, mas sim um relevo próprio do objeto artístico, que não pertence mais ao mundo cotidiano, que se cristaliza em um bloco de mármore, esculpido como ornato de baixo relevo. Conforme discute Bastos (2012, p. 16-17):

A relação dos sujeitos humanos com os objetos é na verdade relação entre homens e, como relação fetichista, é sempre fantasmagórica: o objeto parece autônomo e capaz de impor suas condições aos homens. O fato da aparente autonomia do objeto é já, por si mesmo, uma ameaça – e, neste caso, já cumprida. O objeto, que o homem produz e a que empresta uma destinação, se “autonomiza”. É vampiresco, porque suga a humanidade daquele que o produziu.

A hora do “Ângelus”: religiosidade e transcendentalismo

Sabe-se, por indicativo de obras em preparação na primeira publicação de *Esphinges* (1903), que Francisca Júlia editaria sua obra poética definitiva e o título já estaria selecionado, se chamaria *Místicas*. Também estaria a poeta preparando um livro didático de literatura para curso ginásial que também nunca fora concluído. Essas informações biográficas dão testemunho, em primeiro lugar, de sua intenção moralizante e didática. Se lemos seus poemas infantis fica clara a sua filiação à filosofia ilustrada e a sua crença na educação e no trabalho árduo como meio de formar bons cidadãos. Um exemplo disso pode ser visto na breve análise de Vicente (2013, p. 80) sobre o poema “Paula” no qual a arte é vista como um modelo que educa e moraliza o homem de maneira direta, e não daquela “maneira especialíssima” sobre a qual trata

Saete de Almeida Cara (1989, p.14), ou seja, a arte como expressão individual insubmissa às leis de estado e, nunca, uma expressão meramente utilitária. Em segundo, elas indicam uma espécie de itinerário poético que se pode ver pelas mudanças dos títulos de sua obra poética que, de *Mármore*s, passa a *Esphinges* até *Místicas*, que não chegou a se concretizar.

Há certa progressão nos títulos propostos para as obras: do concreto, do material bruto, passando por uma forma icônica mitológica, até chegar a um conceito mais abstrato, porém de maior simbolismo. É importante lembrar que de *Mármore*s, publicado em 1895, para *Esphinges*, publicado em 1903, houve a mudança de títulos do livro, a exclusão de alguns poemas, a inclusão de outros e que *Místicas* nunca foi publicado. Para Márcia Camargos (2007, p. 35), *Esphinges* já “traria implícita a intenção esotérica, religiosa e mística do Simbolismo”, que, no Brasil, de acordo com Massaud Moisés (1973, p. 69), não recusou o influxo do parnasianismo, empregando com frequência sonetos com os mesmos preciosismos.

Aloysio de Castro (1954, p. 9-10) afirma que “é certo que se o nosso parnasianismo criou nova forma, nunca se libertou da inspiração romântica, do lirismo romântico, no que ele tinha de belo. Na poesia parnasiana brasileira não se pode excluir a intervenção do sentimento”. E esse sentimento veio muitas vezes mostrado na forma da fé. Alberto de Oliveira também escreveu poemas moralizantes como “A vingança da porta”, para citar um exemplo.

São muitos os sonetos de Francisca Júlia cujo teor religioso se pode notar desde o título, porém em teor mais aprofundado, até “Musa Impassível” tem seu quinhão de religiosidade, já que faz uma espécie de prece com pedidos a um ser superior e, é claro, também pode ser lido como uma evocação. Dentre os primeiros podemos citar: “Profissão de Fé”, “Ângelus”, “Inconsoláveis”, “De joelhos”, “Alma e destino”, “Caridade”, “Vidas anteriores”, “A fonte de Jacó”, “Outra vida”, “Humanidade redimida”, “Alma Ansiosa” e “A uma santa”, que apresentamos abaixo.

A UMA SANTA

Foge, sem odio, ao mal; o bem pratica;
Se a dor lhe dóe, cuida-a gostosa e boa,
Ou faz então com que ella lhe não dôa;
Na pobreza em que está julga-se rica;

O mal, sabe que passa, o bem, que fica;
Por isso o bem acolhe e o mal perdôa.
Quanto mais vive, mais se aperfeiçôa,

Quanto mais soffre, mais se glorifica.

Por essa alta moral os actos regra;
Em nenhum outro esforço em vão se cança,
Por nenhum outro ideal se bate em vão.

E é feliz, mais feliz porque se alegra
Não com o muito que a sua mão alcança,
Porém com o pouco que já tem na mão (JÚLIA, 1921, p. 163)

Em “A uma santa”, os preceitos de bondade da religião, especialmente a cristã, são exaltados: fugir ao ódio, praticar o bem, voto de pobreza, sublimar a dor, perdoar e trabalhar sem se cansar, não ter cobiça nem ambição. Em primeira análise, a julgar pela obra da poeta, essa santa da qual se descrevem os ideais no soneto em muito se parece com aquela musa impassível. Passa pelo mal, sem ódio, pela dor sem a sentir, ou seja, há uma espécie de indiferença, de impassibilidade. Porém, há algo que em muito se difere a santa deste soneto da musa tradicional: ela pode ser pobre, e se contentar com isso. O “voto de pobreza” em “A uma santa” fica evidente pela falta de rebuscamento sintático e principalmente lexical. As relações de proporcionalidade do segundo quarteto evidenciam de maneira bastante direta um preceito moral: “quanto mais”. Em termos de léxico, podemos dizer que as escolhas são eminentemente prosaicas.

Já em “Ângelus”, há uma completa mudança nas posturas, tudo é sentimento no momento do entardecer. Não há impassibilidade, os termos utilizados querem desenhar um cenário de êxtase espiritual na prece realizada ao cair da tarde que “desmaia”. Dor, choro e tristeza são descritos. É permitida a personificação do vento que chora, do sol que é rei fatigado. E, por outro lado, o eu lírico quer ser o “som”, “a noite, ébria e doida”. É um desejo bastante distante daquele do eu lírico de “Musa Impassível”. Diferentemente do primeiro soneto, neste, é permitido expressar os sentimentos de maneira pungente:

ANGELUS

A Felinto d’Almeida.

Desmaia a tarde. Além, pouco e pouco, no poente,
O sol, rei fatigado, em seu leito adormece:
Uma ave canta, ao longe; o ar pesado estremece
Do Angelus ao soluço agoniado e plangente.

Psalmos cheios de dor, impregnados de prece,
Sobem da terra ao céu numa ascensão ardente.
E enquanto o vento chora e o crepusculo desce,
A Ave Maria vae cantando, tristemente.

Nest' hora, muita vez, em que fala a saudade
Pela bocca da noite e pelo som que passa,
Lausperenne de amor cuja magua me invade,

Quizera ser o som, ser a noite, ebria e douda
De trevas, o silêncio, esta nuvem que esvoaça,
Ou fundir-me na luz e desfazer-me toda (JÚLIA, 1921, p. 65)

Para Isaac Goldberg, o parnasianismo de Francisca Júlia é uma máscara de orgulho e em um “soneto como ‘Ângelus’ a máscara é jogada fora” (1922, p. 272). Entre as mudanças sensíveis nesse soneto e as permanências e continuidades no itinerário da poesia de Francisca Júlia, vão se constituindo as marcas de um estilo próprio. O soneto é um misto de prece (“Lausperene”, louvor perene, e “Psalms”) e quadro mimético de um momento efêmero do dia, entre o entardecer e o anoitecer (“Desmaia a tarde”, “O sol...adormece”, “o crepúsculo desce”, “a saudade fala pela boca da noite”, “a noite, ébria e douda de trevas”). O Ângelus, título do poema, é uma síntese entre o mimético e o místico. É referência a uma hora precisa do dia, 18h, momento em que a liturgia católica relembra a anunciação do anjo a Maria, em que se reza três vezes a “Ave Maria”, que, no poema, “vae cantando tristemente”. Mas, ao mesmo tempo, o Ângelus é um instante quase mágico, melancólico, de fusão mística entre o eu lírico e a natureza, numa espécie de ascese que ultrapassa a liturgia católica e a perspectiva moralizante para dar vazão a diferentes estados de espírito do eu lírico (“saudade”, “amor”, “magua”), expressos por um conjunto de sensações que não são ordenadas segundo a lógica costumeira das regras sociais, mas, que, ao contrário, sugerem uma atmosfera sensível ou sensual na qual o eu expressa o seu desejo: “desfazer-me toda”.

Nos dois quartetos, o eu poemático ainda não está manifesto, ele apenas se insinua na descrição do cenário que descreve o entardecer. A cena descrita não é marcada pela imobilidade, mas por um movimento contraditório entre o fim do dia e as preces: o primeiro está em direção descendente, as segundas, em direção ascendente – “Psalms ... Sobem da terra ao céu numa ascensão ardente. E enquanto ... o crepusculo desce). A personificação predomina: além do vento e do sol, a Ave Maria e a noite se transfiguram em sensações múltiplas que convergem todas para o desejo de dissolução.

Conforme Muricy (1987, p. 105), Francisca Júlia está incluída na coletânea *As obras-primas da poesia religiosa brasileira* de Jamil Almansur (1954), e podemos creditar esta seleção à sua feição simbolista. Somam-se a essa feição, ou melhor, são responsáveis por sua formação, o caráter religioso e moral de sua poesia. Capacidade sugestiva, musicalidade de expressão e o idealismo de origem platônica (GOMES,

1984, p. 15) fazem de todas as coisas que existem na natureza, desde o que há de menor ao que há de maior, correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à divindade.

Um terceiro poema de cunho místico religioso vale ser lido. Nele encontraremos mais uma vez esse sentimento mais aberto, livre; trata-se de um poema que se distancia muito daqueles mais impassíveis e formais mostrados no primeiro capítulo. No entanto, há elementos bastante relevantes para a análise. Há nele, uma certa autocrítica sobre a representação de tanta tristeza e afetação, que podemos ler na primeira estrofe “como que imita a tristeza”, ora, imitar a tristeza não é sentir a tristeza. É o artista se colocando em seu lugar de escritor, e não fingindo viver uma dor que não sente.

De acordo com Mário de Andrade (1964, p. 252), Francisca Júlia fotografou todos os heróis do mundo antigo nos versos perfeitos e bem urdidos de *Musa Impassível II*, só que não o fez através da “fantasmagoria movediça e comovente das brumas seculares” (1964, p. 259-260), e sim sob o sol claro e amigo, demasiadamente perto como a lente de uma câmara. Segundo ele, “não vivos, infelizes, palpitantes, mas estarecidos, gelados, marmorizados num grande friso mais longo do que o purgatório dantesco” (1964, p. 260). Isso, no entanto, não depõe contra a autora, que, de fato, pretendeu passar a sensação de quem captou a realidade para imobilizá-la em uma visão a que as palavras conferem substância. Tais afirmações são bastante acertadas para uma série de poemas, como “Mahabarata” ou “Dança de Centauras”, mas parece difícil de soar adequada para poemas como “Ângelus” e “De joelhos”.

O poema “De joelhos” é de inspiração cristã, como “A uma Santa” e “Ângelus”, com uma referência direta ao Cristo. Ocorre a repetição, que dá um ar de ladainha ao poema; em extensão é dos maiores de Francisca Júlia, parece não haver mais nele nenhum ideal de concisão ou objetividade, termos são retomados, reditos melodiosamente, procurando gerar a aura mística declarada.

DE JOELHOS

À Santa Thereza

Reza de manso... Toda de roxo,
A vista no tecto presa,
Como que imita a tristeza
Daquelle círio tremulo e frouxo...

E assim, mostrando todo o desgosto

Que sobre sua alma pesa,
Ella reza, reza, reza,
As mãos erguidas, pallido o rosto...

O rosto pallido, as mãos eguidas,
O olhar choroso e profundo,
Parece estar no outro-mundo
De outros mysterios e de outras vidas...

Implora a Christo, seus casto Esposo,
Numa prece ou num transporte,
O termo final da morte,
Para descanso, para repouso...

Psalmos doloridos, cantos aereos,
Melodiosos gorgieios
Roçam-lhe os ouvidos, cheios
De mysticismos e de mysterios...

Reza de manso, reza de manso,
Implorando ao Casto Esposo
A morte, para repouso,
Para socego, para descanso

D'alma e do corpo, que se consomem,
Num desanimo profundo,
Ante as miserias do mundo,
Ante as miserias tão baixas do Homem!

Quanta tristeza, quanto desgosto
Mostra n'alma aberta e franca,
Quando fica branca, branca,
As mãos erguidas, pallido o rosto...

O rosto pallido, as mãos erguidas,
O olhar choroso e profundo,
Parece estar no outro mundo
De outros mysterios e de outras vidas... (JÚLIA, 1921, p. 105)

Na construção do poema, a poeta se posiciona como quem observa e descreve um quadro, porém, assim como no poema “Sonho africano”, a cena descrita se passa na intimidade profunda, nesse caso, no claustro de Santa Thereza, a quem o poema é dedicado e de quem a autora parece se aproximar ao descrever seus anseios mais íntimos. A repetição constante, associada às rimas, reforça a musicalidade e instaura a atmosfera mística angustiada, mas mansa, sussurrante, feita de palavras encadeadas que sugerem uma prece incessante e ascendente. É visível a busca da transcendência, a expressão de um anseio por um mundo espiritual, “De outros mysterios e de outras vidas...”, sempre além e acima, que leva os olhos a se fixarem no “tecto”, as mãos a se erguerem, os ouvidos a se tornarem sensíveis à linguagem etérea dos “cantos aereos,

Melodiosos gorjeios”; essa linguagem, que apenas roça os ouvidos da santa, é a da música, não pode ser transposta em palavras.

A cena poética se estrutura na tensão entre o mundo espiritual, que a personagem anseia, e o terreno, que ela gostaria de abandonar. O poema é a expressão sensível desse desejo de transporte, de limite de um mundo ao outro. Assim, a transcendência no poema não pode excluir o mundo humano, ela se constrói a partir da descrição dos sentidos humanos que buscam captar o mundo de mistério. O título, “De joelhos”, reúne essa dupla via em que se realiza o movimento das palavras no poema: o outro mundo e o mundo dos homens. A transcendência se estabelece sempre em relação próxima ao mundo humano: o corpo ajoelhado no chão, os olhos, o rosto, as mãos, os ouvidos. Além disso, a transcendência é atravessada por uma sensualidade, que, mesmo sendo casta, revela o desejo da suplicante por seu Esposo, aquele a quem ela busca não só com a alma, mas também com o corpo, com todos os seus sentidos. Desse desejo, que é também de morte, de transporte e de descanso, surge a visão do mundo humano como um mundo de sofrimento: “Ante as miserias do mundo, Ante as miserias tão baixas do Homem!”.

Diante disso, tanto “Ângelus”, quanto “De joelhos” são poemas em que a mística se revela como uma espécie de recusa e de protesto romântico diante da vida desumanizada, diante da lógica que organiza a vida social, poemas que, longe de serem moralizantes, expressam o anseio por uma vida mais verdadeira em que os sentidos se expressem livremente, mas que, pela perspectiva suprassensível da espiritualidade ascética, só é possível na morte, no transporte para o mistério, na música inefável, na dissolução do eu. Assim, de certa forma, esses poemas místicos revelam a aparentemente contraditória confluência entre Parnasianismo e Simbolismo, escolas que procuram responder às perguntas de uma mesma época, visto que são contemporâneas.

De acordo com Camargos (2007, p. 57) que teve acesso ao exemplar de *Esphinges* anotado por Mário de Andrade e presente em sua biblioteca particular, a respeito de “Inconsoláveis”, um desses poemas de cunho místico e religioso, ele considerou: “*Mas, não, almas! Soltai a vossa queixa triste; /contai ao mundo inteiro a vossa mágoa*”. Estes dois versos desfazem os versos orgulhosos e desumanos de “Musa Impassível”, sobre o mesmo poema que ele anota: “Bilac nunca fez versos melhores que estes. São a última palavra do parnasianismo. A primeira quadra é de uma tal perfeição técnica, que nada há que a supere”. Isso talvez mostre que Francisca Júlia nunca tenha seguido tão fielmente o ideal parnasiano de impassibilidade e de descrição absoluta, ou

que talvez, na prática, a separação entre uma escola ou outra não seja tão simples, conforme reflete Cara (1983, p. 8):

um certo tipo de dialética entre Parnasianismo e Simbolismo como um traço eventualmente específico de nossa cultura literária, o que se verifica como oscilação entre dois modelos, duas propostas de linguagem. Tal dialética pressupõe a existência de uma infra-estrutura de relações econômico-sociais concretas (comum aos dois momentos – Parnasianismo e Simbolismo), em relação à qual a intersecção entre os modelos atua como solução possível.

A trajetória poética de Francisca Júlia parece confirmar essa dialética. A autora, em muitos poemas, especialmente nos místicos, se afasta da rigidez da teoria da arte pela arte. Também os poemas moralizantes provocam o distanciamento dos rebuscamentos da linguagem, uma vez que estão perpassados pelo desejo de ensinar e edificar o leitor. Francisca Júlia incorporou sugestões e vocabulário do Simbolismo, introduzido no Brasil na última década do século XIX, tendo em Cruz e Souza o seu expoente. Francisca Júlia, na esteira dos simbolistas, demonstrou inquietações filosóficas e metafísicas, utilizou a riqueza de elementos orientais, especialmente quanto a deidades e mitologias. Como concluiu Bosi (1994, p. 230):

Como alguns dos neófitos de segunda hora, porém a poetisa atravessou a fronteira que a separava do Simbolismo, cujo ideário se afinava com as inquietações religiosas da sua maturidade: Em *Esfinges*, já aparecem exemplos nítidos dessa nova postura espiritual e artística.

Para encerrarmos esta sessão, apresentamos um poema também de cunho místico, porém que busca seus conteúdos em outra mitologia, o que pode ser significativo. Ele faz referência a uma epopeia Hindu, tema bastante raro na poesia brasileira. Talvez tenha sido resgatado apenas pelo exotismo, mas ainda sim dialoga com a cultura das navegações da empresa marítima portuguesa que aportou tanto lá quanto aqui.

MAHABARATA

Abre esse grande poema onde a imaginativa
De Vyasa, num fragor echoante de cascata,
Tantas façanhas conta, e dessa estrenua e diva
Progenie de Pandú tantas glórias relata!

Ora Kansa, a suprema encarnação do Siva,
Ora os suaves perfis de Krichna e de Virata
Perpassam, como heróis, numa onda reversiva,
Nas estrophes caudaes do grande Mahabarata.

Olha este incendio e pasma; aspecto bello e triste!
Caminha agora a passo este deserto areoso...
Por cima o céu immenso onde palpitam sóes...

Corre tudo, offegante, e, finalmente, assiste
Á ascensão de ludhishthira ao suarga luminoso
E á apotheose final dos ultimos heróes (JÚLIA, 1895, p. 7)

“Mahabarata” foi traduzido ao castelhano e incluído na *Antologia de poetas líricos brasileiros* publicada em Buenos Aires, em 1922 (CAMARGOS, 2007), tendo sido talvez um dos únicos poemas de Francisca Júlia a ganharem tradução fora do país. Outros, como “Os argonautas” (vertido ao italiano como “*Gli Argonauti*”), foram traduzidos, mas publicados apenas em jornais brasileiros, talvez por puro diletantismo e demonstração de domínio de língua estrangeira.

O tema do soneto vem de uma grande epopeia escrita em sânscrito por volta de 300 d.C. sobre a dominação do rio Ganges. Considera-se que essa epopeia é o poema mais longo do mundo - cerca de cem mil dísticos que falam do rei Pandu, cujos filhos eram deuses renascidos.

O mais interessante desse soneto é a utilização como temática não exatamente da cultura Hindu, mas de uma epopeia da cultura Hindu, ou seja, de um poema. Temos então a lírica se ocupando da epopeia, resumindo em seus quatorze versos os mais de cem mil pares de versos do *Mahabarata*. Do épico sobra apenas a “apoteose final dos últimos heróis”, tudo o mais parece reduzido a uma síntese extremamente descritiva que, talvez, não comunique ao leitor a essência da epopeia antiga, inclusive porque as inversões e as citações parecem se sobrepor à comunicação de um sentido poético. O mesmo tema aparece em “Vidas Anteriores”, que trata do Bagavatta, um dos mais conhecidos Puranas, um prolongamento da epopeia indiana, no qual aparece o budismo esotérico. Entretanto, o tratamento do tema é bastante outro.

VIDAS ANTERIORES

Quando, curva a cabeça, á tóa, o passo tardo,
Por desertas ruas caminho,
Á hora crepuscular em que, sob o céu pardo,
Asas se cruzam no ar em demanda do ninho,

E o céu é triste, o ambiente é leve, e as auras puras
Deixam, suspensas no ar, a amargura das notas,
Vêm-me recordações de existências obscuras
Que no sepulcro estão das épocas remotas.

Na Índia vejo-me a ler, sóbrio o gesto e voz clara,

À multidão que escuta o sábio Verbo e o Exemplo,
Preces do Bagavatta e do Vedanta-Sara,
Sob os negros umbrais de um arruinado templo.

Fui chela, fui fakir, fui shaberon; e inda hoje
Minha imaginação, no seu vôo altaneiro,
Desprende-se, ala-se e foge
Para aquelas regiões onde nasci primeiro (JÚLIA, 1921, p. 161)

“Mahabarata” é de 1895 (*Mármares*), enquanto “Vidas anteriores”, de 1903 (*Esphinges*). Destacamos esses dois poemas para fechar esse tópico, apenas na intenção de concluir o que viemos tentando definir até aqui, isto é, o itinerário de Francisca Júlia, do quadro meramente descritivo e distante para a descrição mais próxima e humanizadora; da busca nem sempre exitosa pela impassibilidade até a expressão mais livre do eu; da rigidez escultórica à musicalidade inefável, enfim, do rigor parnasiano à aproximação com o Simbolismo.

Conclusão

O percurso de produção poética de Francisca Júlia teve como principal modo a veiculação de poemas em jornais da época e em seguida as edições em formato de livros. *Mármares* e *Esphinges* representam compilações e não uma obra em termos de unicidade, por isso, a variedade em termos de temas e mesmo de estilo acaba sendo de certa forma natural. Assim fica demonstrada a importância do estudo individual dos poemas na obra de Francisca Júlia, visto que a fragmentação é notada tanto em termos de extensão de cada obra, como na falta de conexão, mais ostensiva, de cada peça em relação às demais dentro de cada livro.

Mesmo nos poemas que aqui selecionamos para mostrar os traços de Simbolismo e Romantismo na obra dessa poeta parnasiana, é possível notar o forte apreço pelo descritivismo do Parnaso, que buscou objetificar e artificializar ao máximo a obra de arte. Essa impassibilidade, apesar de tão declarada, sempre deixou aparecer traços de inquietação subjetiva e afetação da poeta com o mundo real. Assim, o rompimento com o Romantismo proposto é teórico, é tematizado, mas não pode ser verificado por completo na produção.

A quebra da promessa de impassibilidade e culto da forma, feita por Francisca Júlia, que demonstrou desde suas primeiras produções tendências românticas, simbolistas e decadentistas, também pode ser vista, metonimicamente, em graus

diversos é claro, como praxe nos poetas parnasianos brasileiros. Fica-nos claro então que a questão da aclimatação da forma foi forte, de tal forma que não permitiu os versos puramente descritivistas que esperavam os mestres da escola francesa. No Brasil, as formas deram também voz ao estilo romântico e mais maleável da língua de Camões e à musicalidade do Simbolismo.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamim. Prefácio. In: Instituto Itaú Cultural (Editor). *Cadernos Poesia Brasileira Parnasianismo/Simbolismo*. São Paulo: ICI, 1997.

AMORA. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1964.

ANDRADE, Mario de. Mestres do Passado. In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: I*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964. p. 252-309

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça*. Ensaio sobre literatura e crise. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. A literatura brasileira de tendência descritiva na segunda metade do século XIX. In: SETA, 3., São Paulo 2009. *Anais...* São Paulo, 2009. p. 286.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMARGOS, Márcia. *Musa Impassível*. A poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CANDIDO. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica: O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

CASTRO, Aloysio de. *O período parnasiano na poesia brasileira*. Dissertação na Academia Brasileira de Letras – curso de poesia. 1953. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1954.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro e. “Entre o Frio Esplendor dos Artefatos”: Poesia Parnasiana Brasileira Como Ameaça. *Interdisciplinar*, Aracaju, v. 8, ano IV, 2009.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora UnB, 2011.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo Brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GIL, Fernando Cerisara *et al.* A poesia parnasiano-simbolista na história da literatura brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 180-193, jan./jun, 2005.

GOLDBERG, Isaac. IX Francisca Julia. *Brazilian Literature*, Nova Iorque, p. 261-276, 1922. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1387293/brazilian-literature>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso Gomes. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 15.

HOUAISS, Antonio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em <<http://www.houaiss.uol.com.br>> . Acesso em 15 ago. 2015.

JÚLIA, FRANCISCA. *Esphinges*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores, 1921.

JÚLIA, FRANCISCA. *Mármore*s. São Paulo: Horacio Belfort Sabino, 1895.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. A literatura brasileira. vol. IV (1893-1902). São Paulo: Cultrix, 1973.

MONTALEGRE, Duarte de. *Ensaio sobre o Parnasianismo Brasileiro*. Seguido de uma breve antologia. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Volumes 1 e 2. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

PILATI, Alexandre. Trabalho literário, reificação e nação em Drummond. *Revista Cerrados*, Brasília, vol. 17, n. 26, p. 33-57, 2008.

VICENTE, João. *Oscilações líricas de uma musa impassível: Itinerário poético de Francisca Júlia no sistema literário Brasileiro*. Dissertação de mestrado em Literatura. Brasília-DF, 2013.

VICENTE, João. Rigidez escultórica e busca de temática clássica: o rigor formal na poesia de Francisca Júlia. *Universitas Humanas*, v.11, n.1, Brasília-DF, jan/jun. 2014.