

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA

**OSCILAÇÕES LÍRICAS DE UMA MUSA IMPASSÍVEL.
ITINERÁRIO POÉTICO DE FRANCISCA JÚLIA NO SISTEMA
LITERÁRIO BRASILEIRO**

João Vicente Pereira Neto

Brasília
2013

JOÃO VICENTE PEREIRA NETO

OSCILAÇÕES LÍRICAS DE UMA MUSA IMPASSÍVEL. ITINERÁRIO
POÉTICO DE FRANCISCA JÚLIA NO SISTEMA LITERÁRIO
BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília
2013

Comissão Examinadora

Prof. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa
Orientadora
Universidade de Brasília

Prof. Dra. Eleonora Ziller Camenietzki
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Alexandre Pilati
Universidade de Brasília

Prof. Dra. Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa
suplente
Universidade de Brasília

*Só entende aquilo que o poema diz
quem escuta em sua solidão a voz da humanidade.*

Adorno

*Toda compreensão é poesia,
clarão inaugural que névoa densa
faz parecer velados diamantes.
Em pequenos bocados,
como quem dá comida a criancinhas,
a beleza retém seu vórtice.
São águas de compaixão
e eu sobrevivo.*

Adélia Prado (Esplendores)

DEDICATÓRIA

Para Diva Tereza Cintra

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Laura dos Reis Corrêa por todos os ensinamentos, por orientar essa dissertação e por ter tornado possível sua defesa.

Aos professores, não só do mestrado, mas também da graduação em Letras que contribuíram com minha formação em literatura: Adriana Araújo, Deane Costa, Hermenegildo Bastos, Alexandre Pilati (em especial por ter participado da Banca Examinadora) e Tânia Serra (em especial pela apresentação do Parnasianismo e de Francisca Júlia).

À professora Eleonora Ziller Camenietzki por participar da Banca Examinadora.

À Silvia Almeida pela amizade, pela ternura, incentivo e por fazer a correção e adequação das referências bibliográficas às normas da ABNT.

À Fernanda Auwarter pela correção do *abstract* e pela amizade confortadora e presente mesmo de longe.

Ao Bruno Pagnoccheschi pela amizade e pelos *Mármares*.

À Márcia Lemos pela escuta.

Aos estudantes do Centro Educacional São Francisco, Escola Técnica de Ceilândia e Centro Educacional do Lago que me incentivaram a querer ser, também na prática, um bom mestre.

Aos queridos colegas de mestrado Luciana Costa e Carlos Eduardo Vieira pelos bons momentos em debate no grupo de pesquisa e fora dele. E também Clarice, Marília, Marcos Souza, Léo Castro e Ana Daniela Neves. Aos Candidos pela iniciação no estudo da literatura e por me fazer acreditar em uma transformação possível. Especialmente à Camila Chernichiaro, Elisabeth Hess e Tatiana Rossela.

Ao Tarcísio Paniago, caríssimo amigo, por tudo.

À querida amiga Luiza Duenhas pelo convívio diário no CNPq e pela ajuda com o *abstract*.

Aos amigos que, mais de perto ou de longe, sempre me encorajaram: Adriana Duarte, Ângela Kudo, Jaqueline Ribeiro e Zacaria Camelo.

Ao Rafael Rosa por estar presente e pelo acesso ao dicionário Houaiss *on line*.

À Maiyth, Giullia e Ghildda Cintra, queridas irmãs, e aos meus jovens
sobrinhos Matheus e João Pedro Takahashi, Taylor Cintra e Giovanna Canale.

Aos meus pais, Diva Cintra e Geraldo Moreira, exemplos de trabalho e de amor.

SUMÁRIO

RESUMO _____	2
ABSTRACT _____	3
INTRODUÇÃO _____	4
Capítulo 1 - Rigor formal e reificação na poesia de Francisca Júlia _____	16
1.1 Tensões da impassibilidade como fim _____	16
1.2. Rigidez escultórica e busca de temática clássica _____	29
1.3. Da musicalidade à plasticidade, do lirismo à reificação _____	37
Capítulo 2 - Presença do Simbolismo e do Romantismo na obra de Francisca Júlia _____	52
2.1 Oposição Parnasianismo versus Simbolismo; uma falsa dicotomia? _____	52
2.2 . “Sonho Africano” e “Os Argonautas”: um pouco de nacionalidade _____	63
2.3. A hora do “Ângelus” _____	70
2.3.1. A poesia de caráter didático infantil _____	80
Capítulo 3 -Francisca Júlia e o sistema literário _____	83
3.1 Aclimação da forma parnasiana _____	83
3.2. A questão da inspiração _____	91
3.3. Francisca Julia entre o ápice e o fim de um movimento _____	97
CONCLUSÃO _____	105
BIBLIOGRAFIA _____	107
APÊNDICE _____	113

RESUMO

Este trabalho de pesquisa estuda as oscilações líricas no interior da obra da poeta parnasiana Francisca Júlia, considerada por muitos autores como “Musa impassível”, uma vez que seus poemas correspondiam ao auge da impassibilidade parnasiana. Procurou-se verificar em seus poemas a presença do lirismo e os limites do descritivismo plástico que deixaram também ver o fazer poético marcado pelo eu lírico, retomando elementos românticos e absorvendo sugestões simbolistas. Para esta pesquisa, foram analisados poemas dos dois livros publicados pela autora: *Mármore* (1895) e *Esphinges* (1921). Os elementos formais e de conteúdo foram estudados visando a incrementar o entendimento não só da obra de Francisca Júlia, mas também o do Parnasianismo como movimento literário de grande repercussão no Brasil. Concluiu-se que, ainda que fiel seguidora da escola parnasiana, a poeta apresenta em suas obras elementos de ruptura e continuidade com tendências da poesia lírica local e universal, eixo constitutivo do sistema literário brasileiro.

Palavras – chave: Poesia Parnasiana; Francisca Júlia; Lirismo; tendências literárias; sistema literário.

ABSTRACT

This research studies the oscillations inside the lyrical work of the Parnassian poet Francisca Júlia, considered by many authors as "Impassive Muse", since his poems correspond to the pinnacle of the Parnassian impassivity. The lyricism and limits of plastic descriptivism were examined in her poems, also the making poetry marked by lyrical, romantic elements and absorbing symbolists suggestions. For this study, we analyzed two books of poems published by the author: *Mármore*s (1895) and *Esphinges* (1921). The formal elements and content were studied in order to increase the understanding not only of the work of Francisca Júlia, but also the Parnassianism as a literary movement of great repercussion in Brazil. We conclude that, although faithful follower of the Parnassian style, the poet presents in his works elements of rupture and continuity with trends in poetry local and universal, axis constitutive of Brazilian literary system.

Keywords: Parnassian poetry; Francisca Júlia, Lyricism; literary trends; literary system.

INTRODUÇÃO

O nome da poeta¹ paulista aqui em estudo aparece como Francisca Júlia da Silva na edição de sua primeira obra, *Mármore*, de 1985. Em 1921, na segunda edição ampliada do livro *Esphinges*, publicado pela primeira vez em 1903, a autora assina como Francisca Jvlia, uma tentativa de latinização já artificial à época. Esses livros são já todos “obras raras”, aliás, desde 1964, segundo Otto Maria Carpeaux. Alguns estudos trazem ainda o nome Francisca Júlia da Silva Munster, que a poeta adotou após o casamento (AZEVEDO, 2006, p. 112). Francisca Júlia (1871-1920) era filha de um advogado provisionado (recebera o direito de exercer a profissão mesmo não sendo diplomado) e professora da rede pública. Dessa formação teria vindo a erudição que lhe permitia ler em francês e conhecer as obras da literatura universal.

Trata-se de poeta incluída por Alfredo Bosi (1994, p. 229) no grupo de poetas menores do Parnasianismo, mas que mereceriam atenção por nem sempre terem se limitado a repetir os modelos consagrados. Os desvios ao modelo são bastante interessantes e não ocorrem apenas nos poemas de cunho simbolista produzidos por Francisca Júlia. Para Alfredo Bosi, tendo ela vindo após a consagração dos mestres, logo alcançaria o nível daqueles, tal a “fidelidade e mesmo rigidez, com que praticava os princípios da escola”. No entender de Péricles Eugênio da Silva Ramos, talvez só ela tenha atingido sistematicamente as condições de impassibilidade que o Parnasianismo em tese reclamava.

Sua obra poética definitiva, anunciada na publicação de *Esphinges*, em 1903, se chamaria *Místicas*, mas jamais foi concluída. Francisca Júlia, em entrevista acerca da publicação de *Esphinges*, anunciou a elaboração de um curso de literatura para o uso dos ginásios de São Paulo (CAMARGOS 2007, p. 35). Na mesma entrevista, fala na publicação de *Versos Áureos*, com poemas baseados na moral de Pitágoras. Entretanto, sua obra mais bem acabada é aquela que se aproxima das esculturas de mármore bem feitas e não os poemas que se inspiram diretamente em perspectivas moralistas; ainda que haja sempre algo de moral no mais impassível poema parnasiano.

¹ Para este trabalho, decidimos utilizar simplesmente os dois prenomes, porém sem a maneira latinizada da edição de 1921 – Francisca Júlia. Sabe-se que, mesmo para a época de publicação, algumas formas ortográficas já soavam anacrônicas, porém nesta dissertação não faremos adaptação da linguagem, principalmente por este trabalho estar fora do escopo de pesquisa, mas também por considerar que as grafias podem ser de valor na análise dos poemas.

Francisca Júlia conheceu grande sucesso durante sua vida. *Mármore*s causou sensação nas rodas culturais de São Paulo e do Rio de Janeiro (CAMARGOS, 2007, p. 27). Provas de sua celebridade à época são as capas de *A Cigarra* (22 de agosto de 1895) e *A Paulicéia* (15 de agosto de 1896), que a traziam estampada como desenho ou retrato. Fez parte de comitês de julgamento de concursos de poemas; foi proclamada membro-efetivo do Comitê Central Brasileiro da Società Internazionale Elleno-Latina de Roma, pelo poeta Péthion de Villar; fez conferências literárias, dentre outras formalidades de academia. No entanto, em entrevista para *O Pirralho* sobre a Academia de Letras, afirmou “Não creio em academias, a arte não se faz por associação” (São Paulo Intelectual: FJ fala a’*O Pirralho* (25/10/1913), citado por MARTINS, 2008, p. 436). Em 1896, período que LÔBO (1994, p. 11) classifica de “fecundo e exuberante”, foi fundada a Academia Brasileira de Letras; a forma de arte predominante era o Parnasianismo. Estiveram entre os fundadores os três principais autores dessa escola Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Também após sua morte, em 1920, Francisca Júlia foi considerada uma “personalidade representativa” pelo crítico americano Isaac Goldberg (MARTINS, p. 488), que dedicou a ela um capítulo em *Brazilian Literature*, de 1922.

O primeiro poema de Francisca Júlia publicado é “Quadro incompleto”, de 1885 em *O Estado de São Paulo*. Nessa ocasião, a autora recebeu de Severiano de Rezende a recomendação de dedicar-se aos trabalhos de agulha. Esse tipo de recepção foi frequente em seu início de carreira, a autoria de versos tão impassíveis foi questionada assim como, muitas vezes, o termo “virilidade” foi empregado para elogiar seus versos, postura que soaria politicamente incorreta nos dias atuais. Vejamos uma opinião dessas emitida por Olavo Bilac em julho de 1895, em *A cigarra*: “em Francisca Júlia surpreendeu o respeito da língua portuguesa, – não que ela transporte para a sua estrofe brasileira a dura construção clássica: mas a língua doce de Camões, trabalhada pela pena dessa meridional –, que traz para a arte escrita todas as suas delicadezas de mulher, toda a sua faceirice de moça, nada perde da sua pureza da fidalga de linhas”.(Citadas por CAMARGOS, 2007, p. 28-29). A despeito disso, Francisca Júlia publicou poemas em vários periódicos, como *Correio Paulistano*, *Diário Popular*, *O Estado de São Paulo*, *A semana*.

Ela foi ainda uma precursora da literatura infantil no Brasil, tendo publicado *Livro de Infância*, em 1899, composto de contos e versos. (CAMARGOS, 2007).

Apesar da relativa celebridade, mostrava-se como figura recatada e dedicada ao lar, tendo sido por isso comparada a outras duas escritoras brasileiras de semelhante comportamento: Cora Coralina e Adélia Prado.

Para a Araripe Júnior (1896), com o Parnasianismo, “a literatura tornou-se fria e buscou filosofar”, possivelmente porque, assim, os poetas desse período buscaram fazer-se “sóbrios observadores da realidade, para não incorrerem na pecha de românticos”. Para este crítico, os poetas daquele momento se dividiam entre os que, “cultores da forma impecável, declararam-se imperturbáveis, impassíveis e parnasianos”; e os que “tornaram-se meditativos, tentando o oculto, o simbólico, o arcaico e o indefinível”. A dicotomia apresentada pelo crítico, no entanto, não consegue abarcar a obra de autores como Francisca Júlia e mesmo Alberto de Oliveira, cuja produção, quando olhada em seu conjunto e com atenção, não cabe na visão esquemática que muitas vezes se lança aos períodos literários.

“O Parnasianismo foi um movimento de âmbito restrito, apesar de ter refletido uma tendência mundial, pode-se dizer que no Brasil os frutos superaram em muito as sementes enviadas da França” (LÔBO, 1994, p. 12). De fato, observamos que na França o Parnasianismo existiu por um período menor de tempo e não chegava a sombrear o Simbolismo. Talvez, nenhuma outra nação, além da França e do próprio Brasil, possa de fato considerar que tivera um Parnasianismo. E talvez nenhuma outra o tenha vivido tão intensamente e por tanto tempo, quanto o Brasil. Segundo LÔBO (1994, p. 12), foram “mais de três décadas como estética dominante na poesia” sendo, também por este motivo, uma forma “genuinamente brasileira”. É sabido, no entanto, que houve também uma estética neoclássica pós Romantismo em Portugal, Espanha, Inglaterra e América Espanhola. Nesta última, em geral, foi chamado de Modernismo.

O movimento parnasiano brasileiro é bastante amplo, Machado de Assis, por exemplo, é incluído na *Antologia da Poesia Parnasiana Brasileira* de Pedro Marques (2007), com, dentre outros, dois de seus poemas mais conhecidos “Mosca Azul” e “Círculo Vicioso”. BUENO (2007, p. 154) também cita a adesão parcial do escritor que “vinha de um passado romântico”. Segundo BILAC e PASSOS (1930, p. 31), Machado “acompanhou a evolução da poesia, e alistou-se como chefe e mestres entre os parnasianos”.

Sobre Francisca Júlia, Machado de Assis em sua crônica n' *A semana* de 14 de julho de 1895, declarava:

Francisca Júlia da Silva, a patricinha nossa, se é certo o que nos conta João Ribeiro, no excelente prefácio dos *Mármore*s, já escrevia versos aos quatorze anos. Bem podia dizer, pelo estilo de Bernardim: “Menina e moça me levaram da casa de meus pais para longes terras”... Essas terras são as da pura mitologia, as de Vênus talhada em mármore, as terras dos castelos medievais, para cantar diante deles e delas impassivamente. “Musa Impassível”, que é o título do último soneto do livro, melhor que tudo pinta esta moça insensível e fria. Essa impassibilidade será a própria natureza da poetisa, ou uma impressão literária? Eis o que nos dirá aos vinte e cinco anos ou aos trinta. Não nos sairá jamais uma das choramingas de outro tempo; mas aquele soneto da p. 74, em que “a alma vive e a dor exulta, ambas unidas”, mostra que há nela uma corda de simpatia e outra de filosofia.

Não é raro encontrar a ideia de arte pela arte associada ao Parnasianismo. Na visão geral, esse conceito se associa a uma relação distante da vida social e pouco reflexiva sobre essa. Para o aparecimento e fixação dessa doutrina, foram fundamentais autores como Baudelaire, Flaubert e, especialmente para o Parnasianismo, Leconte de Lisle e Théophile Gautier. Este último pregava em seus textos uma “poesia plástica e impassível, o culto da beleza e da perfeição técnica, a independência e a nobreza da arte” (LÔBO, 1994 p. 29).

De suas características desumanizadas, talvez tenha nascido sua decadência. Em revisão de literatura são frequentes as referências ao “esquecimento” no qual viria a padecer o Parnasianismo. LÔBO, por exemplo, em 1994 (p. 11), considera que “a situação dos poetas parnasianos é de esquecimento ou quase esquecimento, especialmente por parte da crítica literária brasileira e também desinteresse no mercado editorial”, que talvez possa se estender a toda a poesia.

O caso de Francisca Júlia é sintomático desse esquecimento. Não é possível adquirir originais de sua obra, exceto no mercado de “obras raras”. A coletânea mais completa, com prefácio e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos, foi publicada em 1961, não está disponível e foi a única inteiramente dedicada a esta poeta. Nas coletâneas de poesia coletivas, no entanto, quase sempre nos deparamos, pelo menos, com “Musa Impassível”, que também é bastante presente em livros didáticos como exemplo de poema parnasiano.

Vimos escassear o número de pesquisadores, professores e estudantes que se debruçam sobre essa estética, por outro lado, consideramos que esse movimento foi

marcante para o Brasil, de tal maneira que construiu o imaginário do povo a respeito do que é poesia e como ela deve ser feita. Não raro, em exercícios de escrita, se solicitamos aos estudantes que escrevam uma poesia, o rigor formal, os modelos de rimas, o rebuscamento textual irá invariavelmente aparecer.

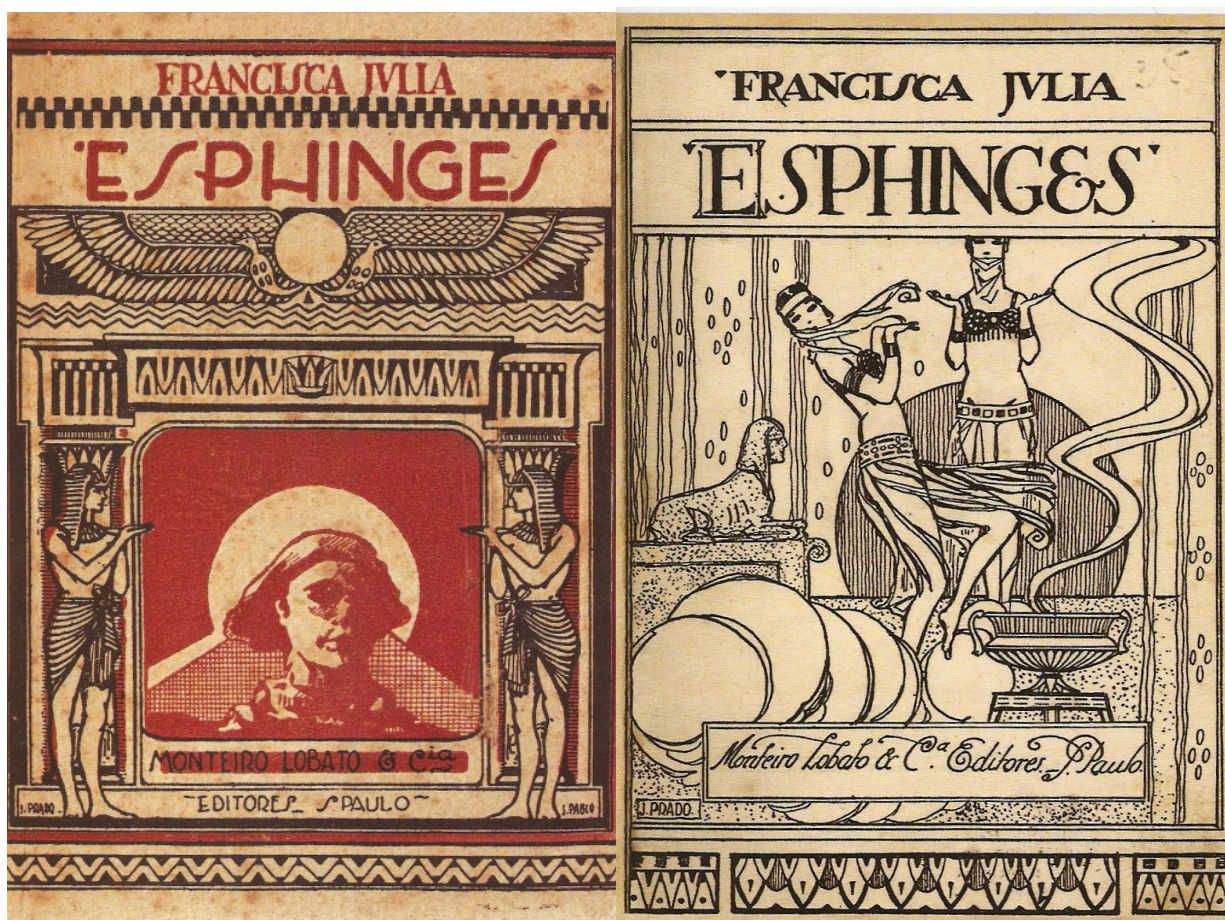
Se o contexto de surgimento do Parnasianismo e sua visão cientificista da modernidade podem ser associados a um momento em que “os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 21); por outro lado, os elementos que convencionalmente caracterizam o Parnasianismo forma importantes para reafirmar, frente a esse mundo de inversões, certa autonomia da arte e também de seus autores, como trabalhadores da literatura.

De acordo com BUENO (2007 p. 152), esta seria a terceira vez que o que o formalismo artificial tomava conta da poesia no Brasil. A primeira fora com o Gongorismo e a segunda com o Arcadismo. A quarta, segundo este autor, seria o Concretismo, que, para este crítico, “foi o Parnasianismo da ditadura militar, como o Parnasianismo fora o Concretismo da República positivista”. Já para LÔBO (1994, p.120), o Parnasianismo talvez represente uma vontade de mudança, plasmando na literatura “o oposto do que de fato somos, uma resposta ao anseio positivista nacional”. Sem dúvida, o Parnasianismo foi uma saída de pouca ou nenhuma base popular, mas que acabou por contribuir, por exemplo, imprimindo consistência nas formas para uma poesia nacional.

Desse panorama, do reconhecimento que possuía, sendo capa de periódicos e figura conhecida no panorama artístico, até a atualidade, pouco restou à poeta Francisca Júlia, “dona de uma bela poesia”, que hoje “parece fadada ao esquecimento” (DUARTE, 1997, p. 99). Francisca Júlia é, como explica CARPEAUX (1964, p. 199), “exemplo da efemeridade das glórias que o parnasianismo criou: famosíssima na época, por ter plenamente realizado o ideal da ‘impassibilidade’, está hoje tão esquecida que é difícil encontrar-lhe as edições originais das obras”, porém, sabiamente acrescenta, “não merece o esquecimento completo”.

Quando da morte da poeta Francisca Júlia, em 1920, houve bastante comoção, várias cartas de lamentação em jornais. Em seu enterro estiveram presentes Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti e Oswald de Andrade, entre outros artistas. A reedição de

Esphinges, em 1921 se ligava a essa comoção pela morte da autora e primava pelo esmero da capa em preto e laranja com motivos egípcios, bem como pela folha de rosto ricamente ilustrada. “O volume, impresso a capricho em ótimo papel, está iluminado com vinhetas do Sr. J. Prado, em cores” (figuras 1 e 2), afirmava Monteiro Lobato em *Revista do Brasil* de janeiro-março de 1921 (citado por CAMARGOS, 2007 p. 44), fazendo uma exaltação à poeta e concomitantemente ao produto que ele próprio lançava. Este é, portanto, um livro póstumo que apresentou certas correções, talvez feitas por seu irmão, o também poeta Júlio Cesar da Silva.



(a)

(b)

Figura 1 - (a) Capa e (b) folha de rosto da edição de *Esphinges* de 1921, da Monteiro Lobato & Cia.

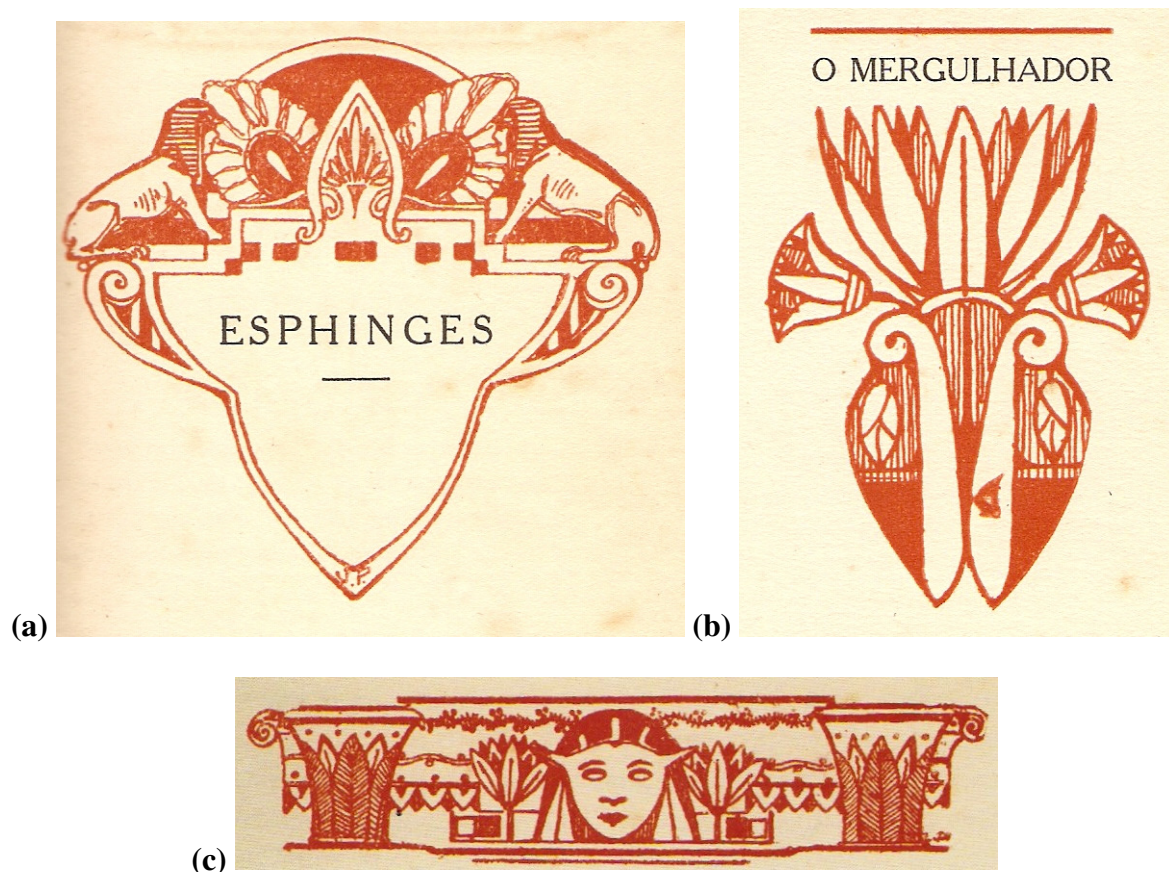


Figura 2 - Desenhos de J. Prado da Edição de *Espingues* de 1921: (a) Vinheta de abertura de primeira sessão de sonetos; (b) “O mergulhador” é o nome da segunda sessão de poemas próprios; (c) Vinheta que ornamenta a página que contém o poema “Dança de Centauros”.

Além dessa edição, com os ornamentos “agregadores de valor” que mostramos acima, *Mármores* fora publicado, em 1895, com uma tiragem especial de “cinco volumes em papel *Whatman* e outras 100 em papel arroz” (CAMARGOS, 2007, p. 35). A preocupação com os aspectos formais das obras já diz alguma coisa delas mesmas, uma vez que tal cuidado artístico com a edição está em consonância com a estética parnasiana. Como afirma Antonio Candido (2005, p. 14):

O estudioso da literatura não pode dispensar o conhecimento adequado dos aspectos externos, porque não lhe basta, como leitor comum e mesmo ao amador do bom gosto, sentir e gostar; sua tarefa não se perfaz sem os conhecimentos obtidos pela erudição literária. Ora, tais conhecimentos principiam pelos elementos mais humildes da obra (o seu corpo ou configuração material), que podem, (...) assumir grande importância.

Ou ainda como afirma BENJAMIN (2001, p. 29):

(...) por mais bela que seja uma casa, ela tem antes de tudo – e antes que nos detenhamos em sua beleza – tantos metros de altura e tantos de comprimento. Assim também é a literatura, que reproduz a substância mais difícil de avaliar, antes de tudo um enchimento de

linhas, e o arquiteto literário cujo simples nome não promete lucros tem de vender a qualquer preço.

Uma das últimas homenagens à autora, e a mais bela, é a escultura *Musa Impassível*, de Victor Brecheret (Figura 3), maior escultor brasileiro, foi feita sob encomenda do Estado de São Paulo. A obra de mais de três toneladas de mármore Carrara, uma figura feminina de quase três metros de altura, foi esculpida na França, e ornamentava o túmulo da poeta até 2006 quando foi transferida para a Pinacoteca de São Paulo. Exposta às intempéries tropicais poderia exibir fraturas, tal qual aconteceu com sua inspiradora.



Figura 3 - *Musa Impassível* de Brecheret, escultura em mármore de Carrara em exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Nossa decisão de estudar uma autora parnasiana tem a ver com o que afirma o professor Hermenegildo Bastos:

À crítica cabe reativar a memória, não apenas do passado, mas também do futuro. O passado teima em permanecer, e isso de duas maneiras que se chocam: enquanto depósito de iniquidades e fracassos

e enquanto herança de projetos e lutas. A literatura é espaço privilegiado de análise desse embate, e não apenas de análise: reler é aqui uma forma de assumir a herança. A dialética que queremos tornar nossa é a do futuro que as obras projetam – o seu devir contemporâneo. (2012, p. 11)

Sabemos, é claro, que apenas uma parcela do trabalho será realizada nesta dissertação. Um estudo da poesia contemporânea com uma visão comparada com a parnasiana poderia nos dar bons frutos a respeito do agora e do futuro. Entretanto, nos detivemos em, primeiramente conhecer a poesia de Francisca Júlia, para além de sua identificação como “Musa impassível”.

A principal hipótese desta dissertação é a de que a autora, assumidamente parnasiana, produziu sua pequena, mas significativa, obra poética sob o influxo de tendências anteriores de nossa literatura, como as românticas, e, principalmente, dialogou com os elementos do Simbolismo, movimento que foi contemporâneo ao período de produção da artista parnasiana. Pensamos que as principais tendências que se apresentam na poesia de Francisca Júlia, a parnasiana e a simbolista, se expressam em sua obra em torno de duas questões centrais: a da impassibilidade da obra e a da composição marcada pela aproximação das artes plástica (escultura e pintura) e da música.

Nesse sentido, a poesia de Francisca Júlia, em seus momentos mais altos e com seus limites, compôs um itinerário, que procuramos refazer, pelo qual se percebe que a perspectiva dicotômica, como a de seu contemporâneo Araripe Júnior, ou a de puro artificialismo da forma, como ela figura nos livros didáticos ainda hoje, não são suficientes para a compreensão exata da poesia da autora, e, nem mesmo do Parnasianismo como um todo no Brasil. Pelo estudo aqui empreendido de seus poemas, percebe-se uma instigante dialética entre Parnasianismo e Simbolismo, que pode mostrar, com alguma eficácia, a importância dessas tendências para a compreensão do sistema literário brasileiro. Além disso, mesmo os poemas mais fiéis às rígidas formas parnasianas parecem captar algumas forças contraditórias dos fins do século XIX, e, sem referências expressas à realidade social, podem sugerir uma discussão frutífera sobre o processo civilizatório e a reificação, a crise da arte e, até mesmo, a colonização.

A partir desses problemas, nossos objetivos principais são: apresentar um panorama geral da obra de Francisca Júlia, de forma a oferecer ao leitor que eventualmente consulte esta dissertação o contato com o conjunto de sua poesia; buscar

problematizar a visão já estabelecida do Parnasianismo e da poesia de Francisca Júlia como formalismo puro, focalizando a questão da impassibilidade; discutir as relações entre as formas parnasianas e o processo de reificação crescente do mundo e da arte; reconhecer no itinerário poético da autora as diferentes tendências que se manifestam em sua produção a partir das expressões estéticas que se associam às artes plásticas e à musicalidade; buscar situar a sua obra no interior do sistema literário brasileiro, como um componente significativo na tradição de nossos problemas estéticos e sociais.

Para tanto, o estudo da obra poética de Francisca Júlia de uma maneira panorâmica foi priorizado em relação ao estudo mais detalhado de um poema ou de um grupo de poemas. Isso porque consideramos que a apresentação de vários poemas, com tendência e graus de refinamento estético diferentes, daria uma melhor visão sobre como funciona o seu processo de composição, sua inspiração na forma europeia e sua adaptação no Brasil. Além disso, julgamos que esse formato contribui para um entendimento da obra de Francisca Júlia que problematize o rótulo, não apenas dela, mas do Parnasianismo, de poesia exclusivamente encerrada em si própria.

Assim, o *corpus* da pesquisa se compõe de poemas retirados de suas duas obras poéticas: *Mármore* (1895) e a segunda edição, publicada postumamente e ampliada, de *Esphinges* (1921); além de dois poemas: “Outra Vida”, publicado no ensaio de Mário de Andrade “Mestres do Passado”, série de sete artigos publicada em 1921, no *Jornal do Comércio*, e “Paula”, poema didático e moralizante do livro *Alma infantil*, de 1912, por meio do qual discutimos brevemente, tendo em vista não ser esse tipo de obra o objeto desta pesquisa, a produção infantil de Francisca Júlia, feita especialmente para as escolas. A escolha dos poemas foi feita em base nos objetivos de pesquisa e as análises realizadas acerca deles têm níveis de aprofundamento variados também relacionados com os objetivos propostos. Assim sendo, alguns poemas receberam análises mais detidas e outros figuram no corpo do trabalho algumas vezes para ressaltar um aspecto específico outras vezes para compor o panorama mais amplo do conjunto da obra de Francisca Júlia.

Este trabalho de pesquisa foi dividido em três capítulos visando tratar da trajetória poética de Francisca Júlia, “grande figura feminina da poesia parnasiana brasileira” (BUENO, 2007, p. 210).

Iniciamos o **primeiro capítulo**, “Rigor formal e reificação na poesia de Francisca Júlia”, discutindo, no tópico – Tensões da impassibilidade como fim –, a característica parnasiana mais marcante da autora: a impassibilidade, buscando problematizar esse traço para além da constatação de sua existência na obra de Francisca Júlia. No tópico seguinte – Rigidez escultórica e busca de temática clássica –, procuramos explorar outros dois elementos bastante ligados à estética parnasiana na obra de Francisca Júlia: a aproximação com a escultura e a temática clássica. Finalizamos o capítulo com o tópico – Da musicalidade à plasticidade, do lirismo à reificação –, no qual iniciamos o enfrentamento de um problema central para esta dissertação: as diferentes tendências da tradição literária que atravessam a poesia da autora, entre a musicalidade do verso e a plasticidade dos quadros temáticos de seus poemas, procurando articular essa discussão à possível ligação entre lirismo e reificação. Neste capítulo, trabalhamos com nove sonetos de Francisca Júlia, apresentados não na ordem cronológica de sua publicação, mas segundo a problematização proposta pelos tópicos do capítulo.

O **segundo capítulo**, “Presença do Simbolismo e do Romantismo na obra de Francisca Júlia”, é dedicado à discussão das filiações estéticas da obra poética de Francisca Júlia e suas influências sobre o produto final: o poema. No primeiro tópico – Oposição Parnasianismo versus Simbolismo; uma falsa dicotomia? –, questionamos a perspectiva dicotômica que se impõe à análise convencional e escolar da poética parnasiana. O segundo tópico – “Sonho Africano” e “Os Argonautas”: um pouco de nacionalidade – investiga a presença rara e instigante de elementos claramente ligados à vida nacional na poesia de Francisca Júlia. No terceiro tópico deste capítulo – A hora do “Ângelus” – aborda a poesia mística da autora, considerando suas potencialidades estéticas e seus limites moralizantes. Por fim, apresentamos, em um breve subtópico – A poesia de caráter didático infantil –, um exemplo curioso da poesia moralizante dedicada à formação infantil nas escolas da época, apenas com a intenção de compor, com esse tipo de texto, a nosso ver, sem grande significação estética, o panorama geral da obra. Procuramos ressaltar, pela análise dos onze poemas selecionados, não o pertencimento de cada um a uma determinada tendência, romântica, parnasiana ou simbolista, mas sim a imbricação entre elas no interior dos poemas como forma de evidenciar o processo de ruptura e continuidade que perpassa a formação do sistema literário brasileiro.

No **terceiro capítulo**, “Francisca Júlia e o sistema literário”, concluimos esta dissertação apontando o caminho e o legado de Francisca Júlia no sistema literário nacional. No primeiro tópico – Aclimação da forma parnasiana –, abordamos a influência da literatura internacional na poesia parnasiana brasileira, destacando a transferência da fonte externa primária de Portugal para a França. Evidenciamos, também, para além da consagrada influência do poeta francês de origem caribenha, José Maria Heredia, na obra de Francisca Júlia, a sua aproximação com a poesia alemã, a partir da tradução feita pela autora, do francês, de poemas de Goethe, bem como de sua ligação com a poesia de Heinrich Heine. No segundo tópico – A questão da inspiração –, discutimos as influências na obra de Francisca Júlia associadas à ideia de cópia, que, em alguns momentos, foi uma polêmica relacionada à produção da autora; tentamos problematizar essa noção de cópia pela via da formação da literatura brasileira, cujo eixo constitutivo foi desde o início perpassado pela reunião de tendências universalistas e particularistas, segundo Antonio Candido. Por fim, no tópico – Francisca Júlia entre o ápice e o fim de um movimento –, concluimos este trabalho de pesquisa procurando demarcar o caminho e o legado de Francisca Júlia no sistema literário nacional. Como tentativa de síntese acerca da poesia de Francisca Júlia no interior do sistema literário brasileiro, o último capítulo tem um caráter mais histórico que analítico, por essa razão optamos por apresentar apenas quatro poemas, entre eles, dois poemas de Goethe traduzidos pela autora.

Capítulo 1

Rigor formal e reificação na poesia de Francisca Júlia

*O rosto não encara indiferente,
Nem a traidora mão cândida aberta;
Das mentiras da vida se liberta
E entra no mundo que jamais não
mente.*

(Machado de Assis – “A flor do embiruçu”)

À primeira vista, a obra poética de Francisca Júlia é tida como puramente parnasiana e analisada com as prerrogativas da escola, ou seja, será considerada hermética e encerrada em si mesma. Neste primeiro capítulo, buscaremos discutir, inicialmente, a característica parnasiana mais marcante da autora: a impassibilidade, buscando tensionar esse traço para além da constatação de sua existência na obra de Francisca Júlia. Em seguida, abordaremos a presença de outros dois elementos bastante ligados à estética parnasiana na obra de Francisca Júlia: a aproximação com a escultura e a temática clássica. Finalizamos o capítulo discutindo um problema central para esta dissertação: as diferentes tendências da tradição literária que atravessam a poesia da autora, entre a musicalidade do verso e a plasticidade dos quadros temáticos de seus poemas, procurando articulá-las à possível relação entre lirismo e reificação. Para tanto, apresentamos nove sonetos de Francisca Júlia, buscando realizar uma análise progressiva, de acordo com a complexidade do tema de alguns deles frente à discussão proposta, tentando também imprimir uma lógica sucessiva entre eles, ordenada não pelo critério cronológico, mas pela problematização proposta pelos tópicos deste capítulo.

1.1 Tensões da impassibilidade como fim

O Parnasianismo no Brasil foi um movimento literário de grande força, tanto no que se refere ao volume de publicações, quanto à recepção crítica e às reverberações na literatura produzida a partir daí. De fato, esse interesse tão intenso foi se esmaecendo ao longo do tempo e chega a um quase esquecimento na atualidade. Francisca Júlia da Silva, poeta que publicou apenas dois livros de poesia, se excetuarmos a publicação de poemas infantis em conjunto com o irmão Júlio César da Silva, foi considerada a poeta mais eficiente no que diz respeito à impassibilidade, ao rigor e ao refinamento estético

exigidos pelo estilo e tão caros ao “público brasileiro”, público que veremos não ser assim tão representativo.

No trabalho de Francisca Júlia é possível identificar pelo menos três segmentos, que de fato não representam fases como as que podemos reconhecer em vários outros escritores; estes segmentos também não se excluem, são faces da mesma atividade. A primeira dessas fases e a mais aclamada é a de poeta parnasiana que alcançou o auge da impassibilidade. A segunda incluiria a produção poética de inclinação mais ao Simbolismo, a dicotomia Simbolismo *versus* Parnasianismo, cuja validade será tratada no segundo capítulo desta dissertação, e, por fim, uma vertente didática e moral que perpassa toda a obra e aparece ostensivamente nas poesias destinadas ao público infantil. Tendo vindo após a consagração dos mestres, ela logo alcançaria o nível daqueles, tal a fidelidade e mesmo rigidez, com que praticava os princípios da escola. No entender de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1961), talvez só ela “tenha atingido sistematicamente as condições de impassibilidade que o parnasianismo em tese reclamava”.

Entre os poemas de Francisca Júlia, o mais conhecido é, sem dúvida, “Musa Impassível”, que viria a se tornar ainda uma espécie de epíteto da poeta. Como próprio da escola Parnasiana, nesse poema, como em outros, vigora a ênfase na busca pela forma perfeita em detrimento de uma relação com a realidade mais próxima. Mas, talvez, seja interessante questionar até que ponto essa negação da realidade já é por si mesma uma ligação a ela, e mesmo, quanto um poeta pode conscientemente se eximir de tratar da matéria local. Nas palavras de KONDER (2005, p. 19) “cada poema traz em si, de algum modo, a marca das condições históricas em que foi elaborado” e tendo em vista ainda que “o arbítrio nunca é absoluto na linguagem poética” (BOSI, 2004, p. 105).

Nota-se também uma tendência metalinguística de tratar no poema do fazer artístico e dos seus objetivos. Alguns críticos acusam o Parnasianismo de se tornar arte sobre arte. Mário de Andrade, em seu ensaio “Mestres do Passado” considera a respeito de Francisca Júlia que “preferiu à poesia o assunto poético” (1964, p. 259). Já Agripino Grieco, citado por CAMARGOS (2007, p. 51), afirma sobre Francisca Júlia: “frígida por efeito de programa parnasiano, quis ser uma groenladesa”, considerando haver pompa de forma e atitudes, mas escasso fogo inventivo.

Conforme observado por OLIVEIRA (1993, p. 29), mesmo no poema “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, que seria um marco para a escola, notamos as dissonâncias e tendências românticas, que também surgirão nas obras de Francisca Júlia, vejamos os seguintes versos desse poema:

Celebrarei o teu ofício
No altar, Porém,
Se inda é pequeno o sacrifício,
Morra eu também!

O próprio Olavo Bilac ponderaria em seu Tratado de versificação:

É preciso ainda observar que o parnasianismo brasileiro nunca teve o exclusivismo do francês. Os nossos parnasianos, depois uma curta fase em que se cingiram, com rigorosa fidelidade, aos preceitos de Banville, deram liberdade à sua inspiração, e ficaram sendo excelentes poetas líricos. E o que em boa hora lucraram, com esse estágio no parnasianismo, foi a preocupação da forma. (BILAC & PASSOS, 1930, p. 31)

Se por um lado o Parnasianismo está sempre associado à “arte pela arte”, que seria uma maneira de encerrar a arte nos limites dela mesma, refutando ao máximo as lutas tão caras aos românticos; por outro, esta maneira de trabalhar nos dá a imagem clara do poeta que tem a escrita como trabalho, por profissão de fé e que tenta deixar isso claro em seus versos. Francisca Júlia sempre deixou claro seu objetivo de atender aos pressupostos parnasianos, no entanto, não é raro encontrar em sua obra versos que falem em limitações, por exemplo, o poema de abertura da edição de 1921 de *Esphinges*: “Desejo Inútil” e o próprio “Musa Impassível”.

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.

A escola de origem francesa, a que se liga a poeta aqui em análise, tem acentuado gosto pela descrição nítida, “mimese pela mimese” nas palavras de Bosi (1994 p. 219), com concepções tradicionalistas sobre metro, rima e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam os realistas do tempo. Apesar dos versos bem

acabados, com rimas intercaladas no soneto “Desejo inútil” a poeta é categórica: “sente presa a imaginação no limite da rima”:

DESEJO INÚTIL
(*Esphinges*)

AO QUERIDO MESTRE E AMIGO
VICENTE de CARVALHO

Qualquer cousa afinal de bello escolher devo
Para um verso plasmar no esforço da obra prima:
Flor que viceja á sombra, aza que paira em cima,
Aroma de um pomar ou de um campo de trevo.

Aroma, ou aza, ou flor... Tudo o que diga e exprima
Perde, ao moldar-se em verso, o seu proprio relevo,
Porque sinto, máo grado a gloria com que escrevo,
Presa a imaginação no limite da rima.

Não val pois provocar, e sem que isto te praza,
Minh’alma, e por amor d’arte que se não doma,
A magua que te doe e a febre que te abraza:

O aroma, sente! est’aza, admira! esta flor, toma!
Mas deixa continuar inexprimidas a aza,
A belleza da flor e a frescura do aroma.

Neste poema, a oposição entre o desejo de retratar o belo, a obediência a uma forma literária restrigente e o conteúdo temático contraditório mostram tensão entre forma e conteúdo. Julgamos que a seguinte consideração de PILATI (2008, p. 38), sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade, nos é também esclarecedora sobre a impassibilidade de Francisca Júlia:

Onde deveria haver poesia, há frieza e desprezo pelo humano, em favor da impassibilidade da linguagem tornada autônoma. De modo contraditório, entretanto, é o discurso de defesa da autonomia da poesia que dá a ver as fissuras e a impossibilidade da total autonomia

estética em relação ao mundo. Fica claro então que a autonomia do verso é um tipo especial de dependência. Mas a defesa da poesia é também a defesa do poeta como intelectual, ou seja, alguém capaz de compor uma visão complexa da realidade a partir de seu lugar de classe privilegiado.

Conforme cita SILVA (2010, p. 10), a impassibilidade dos poetas parnasianos estava muitas vezes ligada à centralidade temática dada a um determinado objeto no poema, como se vê frequentemente a propósito da descrição poética de vasos ou jarros. Essa imagem de impassibilidade não deixa de evocar aquela do Brasil “deitado eternamente”, que figura no Hino Nacional, contemporâneo dessa escola. Ao estudioso de poemas produzidos na Primeira República, é intrigante o aparecimento de poemas como “Vaso Grego” ou “Vaso Chinês” e para não eximir Francisca Júlia: “Musa Impassível”. Se a análise se ancora em uma postura dialética e materialista, é importante se perguntar: o que essas obras de arte e, portanto, os poemas teriam internalizado da forma social vigente?

A forma social é a estrutura das relações sociais, em última instância relações de trabalho. Importante manter em mente que a literatura é um ato de trabalho e entra, com a devida mediação, na divisão do trabalho. Como descrevem Adorno e Horkheimer (1985): “A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital”.

O trabalho poético no Brasil, em seu início, revelava certa tendência a ser mais descritivo, como explica Antonio Candido quando fala sobre os limites dos “voos imaginativos” de nossos primeiros poetas frente à força do documento, da realidade local. Essa tendência aparece tanto na poesia, quanto na prosa. Conforme BATISTA “A tradição descritiva desenvolve-se na literatura brasileira durante todo o século XIX, tanto na prosa quanto na poesia” (2009, p. 283). A poesia Parnasiana, contemporânea do nosso Realismo e do Simbolismo no século XIX, é herdeira dessa tendência descritiva, mas os aspectos descritivos, ao contrário dos que marcaram a poesia anterior, no Parnasianismo se deslocam do caráter localista inicial para outra direção. Isso indica não apenas outro momento literário, mas outra realidade histórica e social; diversa, mas, contudo, ainda ligada à anterior, como forma de seu desenvolvimento contraditório. Nessas novas formas descritivas, de aspecto mais universalizado e centradas nos objetos estetizados, ainda estão latentes as formas anteriores, que, pelas novas formas, podem ser entendidas não mais apenas como locais e, sim, como um reflexo da relação entre local e universal (colonização: universalização do capital e aburguesamento do mundo,

mesmo das suas regiões mais remotas ou periféricas), que nesse momento do Parnasianismo se tornou mais aguda, na qual o caráter local está infuso na retórica universal das formas refinadas da modernização urbana conservadora.

Pela leitura da obra *Esphinges*, podemos deduzir que “Musa Impassível” é um soneto em duas partes, ou duplo, com parte I e parte II, uma espécie de reiteração. Nesta edição de 1921, o poema aparece encerrando, como em apogeu, a primeira sessão inicial do livro intitulada *Esphinges* em sequência nas páginas 69 e 71.

Se observarmos, no entanto, a edição de *Mármores*, de 1985, a primeira sessão da obra aparece iniciada pelo poema “Musa impassível” e a segunda parte, intitulada *Ballada*, é encerrada pelo segundo soneto de mesmo título. Ou seja, em sua primeira edição um poema de título “Musa Impassível” inicia e conclui a obra, como que encerrando os demais poemas por esta musa imperturbável. Estes sonetos tornam-se assim pórticos da obra e sua presença na obra de Francisca Júlia é de relevância quando pensamos na simetria da arquitetura clássica. Faz-se necessário, assim, analisá-los como dois sonetos de relativa independência, mas intimamente ligados, o que os títulos idênticos não permitem negar. De fato, “Musa Impassível I” foi primeiro publicado em *A semana* na data de 09 de setembro de 1893 e “Musa Impassível II” posteriormente no mesmo periódico em 16 de fevereiro de 1895 (CAMARGOS, p. 119, 2007). Esses dois sonetos sob o mesmo título de “Musa Impassível”, título que acabou por servir de epíteto da autora, “eram o programa da mais perfeita ortodoxia dentro da escola, uma correção escultural e fria, plena de temas mitológicos e históricos, com muita influência de Heredia” (BUENO, 2007, p. 210). Passemos assim, à análise destes dois sonetos:

MUSA IMPASSIVEL²

I

(*Mármores*)

Musa! um gesto siquer de dor ou de sincero

Lucto jámais te afeie o candido semblante!

Diante de um Joh, conserva o mesmo orgulho; e deante

² Na edição de 1895 de *Mármores* verificam-se algumas diferenças de grafia nos termos jámais e Joh, anteriormente grafados como jamais e Job.

De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.

Em teus olhos não quero a lagrima; não quero
Em tua boca o suave e idílico descante.
Celebra ora um phantasma anguiforme de Dante,
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistichio d'ouro, a imagem attractiva;
A rima, cujo som, de uma harmonia crebra,
Cante aos ouvidos d'alma; a estrophe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus barbaros ruidos,
Ora o aspero rumor de um calhau que se quebra,
Ora o surdo rumor de marmores partidos.

Trata-se de uma espécie de invocação, comum às epopéias. Francisca Júlia, no entanto, não pertence a um tempo em que esse gênero ainda seja possível, sua invocação não pode ser considerada sincera e, mesmo, que sentido haveria em se invocar uma musa indiferente ao vate? Mais que invocar a musa, a poeta brasileira descreve sua musa ideal. Se valendo de vocabulário e, especialmente ortografia tradicionalista, cinzela sua própria musa, elabora seu ideal com obediência a princípios importados, mais que isso ela prefere dizer o que não quer ao invés do que deseja. Tenta solapar assim a voz de uma primeira pessoa com o advérbio não. De acordo com o crítico João Ribeiro, sua poesia “fugia à regra das pieguices amorosas e devaneios infantis então típicos da produção poética ingênua das moças de verniz cultural” (1895, p. 13). Talvez fugisse mesmo a estas regras, mas procurava se ajustar a outras.

Ao contrário do que possa parecer, o soneto aqui em análise é basicamente sobre tensão, de algo que ameaça se romper, de oposição de forças. É possível observar essa oposição de forças desde o seu título até o último terceto, sua chave de ouro, que segue à risca a “instrução” de Théophile Gautier: “se o veneno do escorpião está na sua cauda, o mérito do soneto está nos últimos versos”. Uma musa que ouvisse a invocação do poeta e a ele permanecesse impassível não parece de grande valia, como uma pátria que não ouve seus cidadãos. Uma pátria onde a riqueza produzida não torna rica sua gente. Assim, apesar de estarmos em acordo com Antonio Candido sobre o caráter constritor da cultura neoclássica, e por extensão parnasiana, verificamos que sua leitura nos dias

atuais pode ser bastante frutífera. Os autores brasileiros tiveram, no entanto, mais momentos de busca de inovação que de submissão:

O Romantismo e o Nacionalismo legaram uma grande aversão pela retórica e a poética dos neoclássicos, que pareciam representar o próprio código da escravidão literária. Aquelas regras constritoras, originadas havia mais de dois mil anos, exprimiam o avesso do espírito criador, que, em princípio, se justificava não pela adesão a moldes genéricos, mas pela expansão livre do talento. (CANDIDO, 2006, p. 658.)

Como aponta PILATI (2009, p. 102), analisando o poema “Desprezo” de Drummond, um poema que aparentemente trata apenas de estética pode estar evidenciando como a arte e seu estudo garantem a sua própria proeminência no pensamento ocidental: a arte e a crítica tratam também (mas não só!) de questões que interessam à classe hegemônica na sua luta para perpetuação de sua condição de privilégio. No caso de Francisca Júlia, vemos a ascensão de uma classe média no Brasil, que busca refinar-se também pela aquisição de capital intelectual. Ela, filha de advogado e professora, sem dúvida busca seu “diferencial” pela educação formal. O valor da educação, ou escolarização, ficará claro na obra dessa poeta quando ela escreve seus versos infantis e manifesta o desejo de organização de um curso de literatura para ginásio.

A musa de Francisca Júlia não se abalaria nem com a morte, nem com a injustiça, visto que é austera, aliás, de “sobracenho austero”. Ambas as palavras denotam severidade e rigidez, o que reforça a imagem e deixa clara a frieza dessa musa. A injustiça a que nos referimos se anuncia na imagem de Jó, que, apesar de toda a honestidade e de sempre devotado a Deus, de acordo com o velho testamento onde aparece quase na forma de narrativa épica, sofre com os desafios do mal e a ele resiste, talvez impassivelmente. A referência é dupla, à narrativa e à impassibilidade, porém não tem âncora na Antiguidade helênica, mas sim no Antigo Testamento.

O adjetivo impassível pode ser interpretado tanto como imperturbável, tanto como indiferente. De certa forma, podemos dizer que com acepções de valores opostos. Se imperturbável pode ser assumido como de teor positivo, especialmente se pensamos em uma musa clássica, indiferente tem um valor próximo ao pejorativo. Na edição de 1985 o adjetivo substantivado “impassível” é grafado em letras maiúsculas, o que nos parece bastante relevante. O adjetivo “bárbaros”, utilizado na última estrofe para qualificar a sonoridade esperada dos versos, é também bastante importante para a

compreensão dessa obra, talvez mais que o tão repetido “impassível”. Derivado da nomenclatura de um povo, é usado para denominar um “outro”, algo de diferente da cultura latina e helênica, ao mesmo tempo, por derivação, evoca algo de desumano. Francisca Júlia almeja um verso “outro”, inovador, que não seja uma repetição, e assim tenta algo desumano, reificado, uma mercadoria exótica. À primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheio de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas:

A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia. Não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção. (MARX, 1998).

A poesia parnasiana aparece, assim, no cenário brasileiro como produto de luxo destinado ao pequeno público leitor. Aliás, a uma parcela dele que fosse “iniciada” nos tratados de versificação. Admirar estas formas significaria então estar livre da rudeza tão presente na recente república. Para Marx (1998, p. 57), a mercadoria isoladamente considerada é forma elementar da riqueza das sociedades onde rege a produção capitalista. Se prescindirmos o valor-de-uso da mercadoria, só lhe resta ainda uma propriedade, a de ser produto do trabalho. Se como ressalta Adorno e Horkheimer (1985, p. 12) “o pensamento inevitavelmente se converte em mercadoria e a linguagem em seu encarecimento”, a poesia parnasiana, em sua época, foi recebida como artigo de luxo.

No Parnasianismo, a arte frequentemente é o próprio assunto do texto poético. Nesse poema, verificamos vários índices dessa centralidade temática da arte. O primeiro deles está de maneira muito clara em seu título, uma referência às Musas e à sua invocação que aparece nas epopeias. Mais adiante, lemos “idílico descante”, uma referência a poemas curtos de diferentes faturas entre os gregos antigos e à música. O descante é uma técnica medieval de composição em que uma segunda voz é ajuntada ao cantochão, gerando uma contranota, um movimento contrário (de acordo com a versão *on line* do dicionário HOUAISS). As cores e materiais também estão presentes no poema, por exemplo, luto que remete ao negro, cândido que remete ao branco, calhau, mármore e ouro. Em relação à tradição escrita temos os nomes de Dante e Homero, no segundo quarteto, além de terminologia específica da versificação como “hemistíquio”. A invocação “decaída” da musa nos remete, devido à filiação do poema à tradição

literária em língua portuguesa, aos *Lusíadas* e a Camões, por sua vez associados a toda tradição clássica ainda mais anterior pela citação de Dante e Homero. Aliás, o adjetivo “crebro”, raro na nossa literatura, aparece na epopeia camoniana: “Crebros suspiros pelo ar soavam/Dos que feridos vão da seta aguda”. O vocabulário rebuscado, que pode ser chamado de “riqueza léxica” (AMORA, 1964. p. 132), pode ser visto como uma escolha de elite, nesse caso uma elite cultural.

Como imagens de tensão no poema, verificamos a negatividade apresentada no próprio advérbio “não” que se repete e é reiterado pelo advérbio “jamais”, pelo adjetivo “impassível”, que é uma derivação de “passível” acrescida de prefixo de negação, assim como por “descante”, palavra na qual se ajunta o prefixo “des”, e ainda nos versos em que temos orações coordenadas alternativas formadas com “ora” na segunda e na última estrofe. O “hemistíquio” que a autora almeja, como forma estrutural que se constrói como a metade exata do verso alexandrino, o ponto de divisão em duas partes de cada verso, figura no poema como ponto de maior tensão numa disputa de forças. A negação dos sentidos será tematizada ainda em outros poemas, como, por exemplo, “Cega” e “Mudez”. Este último, de acordo com CAMARGOS (2007, p. 60), foi considerado por Mário de Andrade como “um dos poemas mais belos do Brasil”.

Outra oposição de forças presente são os materiais apresentados, como “o calhau” e o “mármore”, que estão em relação de proximidade posto que minerais, mas opostos em suas qualidades e valor atribuído. O primeiro, rocha dura, seixo de pouco valor, o segundo, matéria-prima dos escultores clássicos e europeus, de alto valor de mercado. O mármore branco de Carrara é a mais famosa de todas as pedras de escultor, seu polimento proporciona uma superfície extremamente lisa e lustrosa (CHILVERS, 2007, p. 332). A palavra “rumor” pode remeter tanto a ruídos de coisas quanto de pessoas, um paralelo que se pronuncia nestes poemas é este: não há grande separação as coisas e as pessoas. Dados os diferentes significados de um simples termo, vemos que de um “código literário especializado” (MAINGUENEAU, 2006, p. 196) podemos buscar uma amplitude de interpretação, sempre com base na obra. Este traço de semelhança entre coisas e pessoas ou de absorção de umas pelas outras pode ser analisado sob o conceito de reificação. Conforme ABBAGNANO (2000. p. 841), reificação é o termo usado para designar o fenômeno, ressaltado por Marx, de que, na economia capitalista, o trabalho humano torna-se simples atributo de uma coisa:

A magia consiste simplesmente em que, na forma de mercadoria, devolvem-se aos homens, como espelho, as características sociais de seu próprio trabalho, transformadas em características objetivas dos produtos sociais de seu próprio trabalho, na forma de propriedades sociais naturais das coisas produzidas; portanto a mercadoria espelha também a relação social de coisas existentes fora dos próprios produtos. (ABBAGNANO, 2000. p. 841)

Leiamos “Musa Impassível II” antes de prosseguir com esta análise.

MUSA IMPASSIVEL

II

(*Mármares*)

Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,
Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,
Por esse grande espaço onde o impassível mora.

Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!
Longe, acima do mundo, imensidade em fóra,
Onde, chammas lançando ao cortejo da aurora,
O aureo plaustro do sol nas nuvens solavanca.

Transporta-me de vez, numa ascensão ardente,
A’ deliciosa paz dos Olympicos-Lares
Onde os deuses pagãos vivem eternamente,

E onde, num longo olhar, eu possa ver contigo
Passarem, através das brumas seculares,
Os Poetas e os Heróis do grande mundo antigo.

É notório que “ambos buscam os ideais de impessoalidade e imagética Greco-romana” (CAMARGOS, p. 18). Esse duplo apelo a uma Musa indiferente corresponde ao “abandono de si próprio, renúncia ilícita do destino espiritual, fuga ao campo alheio, traição por meio da dispersão” que FRIEDRICH (1978, p.38) cita como sintomas da civilização moderna. No segundo poema, no entanto, parece haver uma espécie de

afirmação da musa anteriormente evocada e desejada. Se no primeiro lemos “Em teus olhos não quero a lágrima”, aqui lemos “Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,”, o desejo teria sido atendido. O primeiro verso é considerado por Lôbo (1994, p. 116) como “repúdio ao exagero da sentimentalidade romântica”. De acordo com ANDRADE (1921, p. 259), tudo que a poeta pediu à Musa ele lhe entendeu, “em excesso”. No primeiro as referências são mais diretas a escritores, inclusive nomeados, na segunda usa-se a generalização “Poetas e Heróis”.

Uma imagem bastante intrigante é a formada pelo desejo de ser transportada em um “áureo plaustro do sol”. Medeia, protagonista marcante da tragédia de Eurípedes, teria utilizado a carruagem do avô, o Deus Hélios do Sol, portanto, o fogo. Essa associação nos parece válida porque Medeia é uma personagem antiga para seu tempo, uma personagem que se choca com a efemeridade do mundo que começa a se modernizar. Talvez este mito, que fora selecionado por atração à Antiguidade clássica, acabe ajudando a explicar porque os poetas parnasianos, incluindo Francisca Júlia, tenham buscado isolamento na arte. Demonstra assim o desejo de se retirar do mundo atual, para as nuvens da vida eterna. Uma diferenciação, porém, se faz necessária, o poeta de Musa Impassível II deseja se afastar do mundo, para de sítio privilegiado observá-lo. O desejo de observação, e posteriormente de descrição, pode compor a personalidade do poeta de época. Apesar da noção cada vez mais presente de que a poesia é uma forma de conhecimento do mundo, “a linguagem do poeta não é a das comunicações e informações: é a da expressão – às vezes desconcertante – da extrema diversidade da condição humana” (KONDER, 2005, p. 16) e, acrescentaríamos, do estado de desumanização do mundo atual. OLIVEIRA (1993, p. 49) também observa certo “sentimento de ansiedade e de angústia do espírito humano perante as frustrações da vida real”, porém ao analisar o poema “Alma Ansiosa”. Conforme afirma PILATI (2009 p. 98), ao analisar o trabalho literário e a reificação na obra de Carlos Drummond de Andrade, “se a luta do poeta ‘profissional’ é dura, não deixa de ser também índica do diletantismo da elite proprietária que vivencia um excedente de ócio à custa do trabalho escravo ou explorado e precário (...)”.

Alberto de Oliveira, mestre da poesia parnasiana, apesar de afirmar o culto da forma, deixava aparecer notas intimistas em sua poesia, provando que “não fora possível, nem ao primeiro dos mestres parnasianos, a impassibilidade que a escola preconizava” (BOSI, 1994, p. 220). De acordo com Bosi, “a teoria do poeta impassível

era uma chochice que só a mediocridade da reflexão estética de todo esse período seria capaz de engendrar”. Ainda de acordo com Alfredo Bosi, a poesia que se seguiu a dos românticos tendeu a diferenciar o momento emotivo pelo registro mais atento das sensações e das impressões, deslocando assim a tônica dos sentimentos vagos para a visão real. Para VALARINI (2007), o Parnasianismo, como todo movimento literário, é uma resposta às angústias de um ser social, acuado social e intelectualmente, tentando livrar-se das amarras que o prendiam ao passado, por considerar o conteúdo social do presente insuficiente para suas perguntas e ansiedades.

Parnaso, na mitologia grega, era a montanha onde residiam Febo ou Apolo, deus das artes, e as Musas, inspiradoras dos diversos gêneros poéticos. (MARQUES, 2007, p. 15). Tem uma localização geográfica real, mas o que interessa é sua existência como “habitat simbólico dos poetas”. O termo “Parnaso”, de que se origina o nome da escola, vem do monte da Fócida consagrado às Musas. Dessa forma, todos os elementos da concepção mitológica contribuem para a invulgar riqueza semântica do termo: “o monte evoca fatalmente, à imaginação, algo de grandioso, de profundo, com as suas florestas impenetráveis – oceanos de verde –, com seus carvalhos e cedros multisseculares, com as suas fontes de linfa cristalina, os seus segredos, os seus deuses” (MONTALEGRE, 1945, p. 19). Essa descrição de lugar inóspito e remoto certamente pode ser associada, com a devida mudança das espécies, com as descrições mais ufanistas da terra descoberta em 1500.

O advérbio “impassível”, que antes aparecia apenas no título do soneto, talvez possamos dizer fora dele, agora surge duas vezes no poema, uma qualificando a Musa e outra de maneira substantivada, “o impassível”, dando-lhe ares de sujeito, de autonomia. Deixa assim o adjetivo de ser uma mera qualificação do substantivo para ser ele próprio o núcleo. Vemos nessa substantivação uma referência à sociedade onde o supérfluo toma o lugar do necessário, é o reinado das veleidades. As tantas figuras de oposição do primeiro poema analisado dão lugar a uma visão mais plana e realizada da musa. Antes víamos certo estarecimento ao tratar com a musa (“Musa!”), indicado pelo ponto de exclamação logo no primeiro verso, agora algo mais familiar com “ó Musa”, que se repete também no primeiro verso do segundo quarteto. Em ambos a primeira pessoa aparece também na forma do pronome oblíquo “me”.

Para MONTALEGRE (1945, p. 40), a impassibilidade não é “negativismo, exclusivismo de visão ou de sentido, alheamento, inércia”, mas sim “uma consequência,

e fatal, da universalidade da estrutura poética do Parnasianismo” refletida na ausência de reações dispersas, de frente a motivos alheios à preocupação essencial do poeta. Apesar de estarmos de acordo no que tange à universalidade da estrutura, algumas particularidades dessa lírica produzida no Brasil nos ficam evidentes quando analisamos os poemas de Francisca Júlia.

1.2. Rigidez escultórica e busca de temática clássica

A perfeição dos versos, em termos de estrutura e linguagem dos parnasianos, nem sempre foi bem recebida. O sucesso dos poetas e do momento literário brasileiro é bastante relativo, já o que o público leitor passava ao longe de contemplar as massas do país. A eleição das formas rígidas e impessoais foi uma escolha que “petrificou a expressão” sendo claro seu caráter aristocrático:

A busca da perfeição pela correção gramatical, a volta aos clássicos e o rebuscamento marcam uma atitude de tipo aristocrático e constituem um traço saliente da fase que vai dos anos de 1880 até a altura de 1920, correspondendo a um desejo generalizado de elegância ligado à modernização urbana do país, sobretudo sua capital, Rio de Janeiro. Do ponto de vista da literatura, foi uma barreira que petrificou a expressão, criando um hiato largo entre a língua falada e a língua escrita, além de favorecer o artificialismo que satisfaz as elites, porque marca distância em relação ao povo; e pode satisfazer a este, parecendo admiti-lo em terreno reservado. Essa cultura acadêmica, geralmente sancionada pelos poderes, teve a utilidade de estimular, por reação, o surto transformador do Modernismo, a partir de 1922. (CANDIDO, 2004, p. 78-79)

Segundo Lôbo (1994, p. 116), o descritivismo escultural do Parnasianismo tem sua base na tentativa de impessoalidade do autor e impassibilidade da obra. Ainda de acordo com esse autor, estas características são contrárias à lírica e apenas podem ser conseguidas “graças a um esforço racional”.

O anseio pela plasticidade é visível em diversas obras de Francisca Júlia, por exemplo, no já visto “Desejo Inútil” onde podemos ler versos como: “Qualquer coisa afinal de bello escolher devo/Para um verso plasmar no esforço da obra prima”. Os dois primeiros versos deste soneto são bastante sintomáticos da estética, escolher “qualquer coisa” para buscar a “obra prima”, o que soa contraditório para uma arte preocupada com seus conteúdos e efeitos. F. Júlia quer apenas educar para o belo estético, não para conteúdos. Peca assim, tanto quanto os artistas que colocam os preceitos morais e didáticos à frente da forma. Mais adiante neste mesmo soneto, o “eu” lírico irá considerar: “Tudo o que diga e exprima/Perde, ao moldar-se em verso, o seu proprio

relevo”. 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, pp. 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.

Há, no Parnasianismo uma visível aproximação com as artes plásticas pela utilização de vocabulário desse campo semântico, como esculpir, construir, cinzelar, a citação de diversos materiais, cores, enfim, todo um jargão próprio dessa área da arte em geral. A crítica da época também não se eximiu em utilizar esse léxico em suas análises, que na maior parte das vezes se restringiu a observar a transcendência da obra.

É preciso pensar não apenas que o Parnasianismo nas letras associa-se às artes plásticas clássicas, especialmente esculturas, mas também à visão plástica da época que é de tendência descritiva. O contexto histórico cultural é característico da influência da técnica, da reprodução, o uso de equipamentos. Os sonetos “moldados” no Parnasianismo talvez apresentem certa “seriação” como a das gravuras e fotografias. Também são frequentes sonetos que ressurgem reformulados, corrigidos, aparados; talvez um exemplo disso sejam os dois “Musa Impassível” aqui apresentados. Isso fica visível na repetição de temas e de modelos criticada por Mário de Andrade: “agora está muito em moda dizer que os poetas não copiam... inspiram-se” (1921, p. 261).

A utilização de esculturas é recorrente na obra de Francisca Júlia, são pelo menos duas “Musa Impassível”, uma “Venus” e uma “Amphitrite” além dos títulos dos dois volumes publicados *Mármore* e *Esphinges*.

No momento, interessa ler o poema “Dança de Centauros”, tido por Mário de Andrade como “duma beleza sublime” e que é, no mínimo, um diálogo com “Fuite de Centaures”, “Centaures et Lapithes” e também “La Centauresse”. Todos são de autoria de José Maria Heredia, poeta cubano e radicado na França, que, diriam os mais rigorosos, Francisca Júlia buscou imitar, e outros considerariam seu maior inspirador,

nesse caso, tudo depende do ponto de vista do crítico. A respeito da reorganização da matéria no ato poético BASTOS (1987, p. 31) pondera:

Da matéria, indeterminada e desorganizada, pode o *poietés*, o poeta, artista, mediante a sua inteligência criadora, produzir a obra de arte, da mesma maneira que a inteligência divina organiza o Universo. Quanto à mimesis, a imitação da Natureza pelo artista (...) é uma recriação, numa outra existência – a obra de arte –, das essências universais. A imitação, a mimeses, efetuada pela arte, consiste, inclusive, num aprimoramento da Realidade, à medida que o artista, imitando o aspecto essencial e universal das coisas, purifica a Natureza da materialidade nela contida.

Assim como os dois sonetos franceses, a “Dança de Centauros”, de Francisca Júlia, trata de uma fuga das centauras após perceberem a aproximação de Hércules. Leiamos o soneto a fim de começar uma análise de sua forma e conteúdo temático clássico, porém, nesse caso, de segunda mão, já que a inspiração parece vir mais da França que da Grécia. Talvez a matéria aqui utilizada para a poesia seja a própria poesia parnasiana de Heredia. Segundo Mario de Andrade (1921), nos sonetos caracteristicamente parnasianos havia quadras, tercetos e versos iguais e mesmo preferíveis, pela sonoridade da nossa língua, aos melhores do congêneres parisiense.

DANÇA DE CENTAURAS

(*Esphinges*)

A Coelho Netto.

Patras dianteiras no ar, boccas livres dos freios,
Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças,
Eil-as, garbosas vêm, na evolução das danças
Rudes, pompeando á luz a brancura dos seios.

A noite escuta, fulge o luar, gemem as franças;
Mil centauras a rir, em lutas e torneios,
Galopam livres, vão e vêm, os peitos cheios
De ar, o cabelo solto ao léo das auras mansas.

Empallidece o luar, a noite cae, madruga...
A dança hippica pára e logo atroa o espaço
O galope infernal das centauras em fuga:

É que, longe, ao clarão do luar que empallidece,
Enorme, acesso o olhar, bravo, do heróico braço
Pendente a clava argiva, Hercules aparece...

É interessante notar que a beleza plástica desse soneto é reconhecida tanto por Mário de Andrade, quanto por Coelho Neto. Esse último, a quem Francisca Júlia dedicou “Dança de Centauros”, considerou em 17 de abril de 1902 em *O Estado de São Paulo* (citado por CAMARGOS, 2007, p. 53):

“Não é uma cena morta, posto que seja trabalhada em mármore – tem a vida arrojada do Discóbolo e tem a beleza da Ártemis. A forma, tão polida em todos os seus contornos, não delicia simplesmente pela beleza externa – contém uma ideia que inspiraria ao pintor e ao músico”. E conclui “Não basta ter a ideia de um tripudio quadrupedante de centauras ao luar, é *mister* saber representar esse sonho detalhando minuciosamente toda a ficção para que se sinta, como se sente, a ilusão poética”.

Já Mário de Andrade diz a respeito deste soneto que há nele, “além da Beleza, a comoção, o símbolo, a verdade dos arrependimentos, dos remorsos e das covardias; sente-se lhe no interior, espumando em cachões larguíssimos, toda uma história de humanidade castigada pelo amor” (1921, p. 261). Assim vemos que esse crítico, apesar de aparentemente se voltar contra os mestres do passado, soube também reconhecer o valor deles. De acordo com Duarte (1997, p. 100):

apesar dos reparos que faz, ele não foi tão contundente com a poesia, como com os outros poetas. Senão, vejamos. O crítico afirma, por um lado, que ela é dotada de “pouca inspiração”, que se ocupou muito em fotografar poetas e heróis antigos em versos perfeitos e ainda, que tem belos poemas, mas que, infelizmente, estão comprometidos por um ou outro verso mal construído.

A arte clássica é eminentemente simétrica e, na área da escultura, fundamentalmente realista. A simetria foi um primeiro conceito plástico que observamos na organização dos poemas e do livro *Mármore*, por exemplo, com a abertura e encerramento com um poema de mesmo título e tema, o nosso “Musa Impassível”. Em, “Dança de Centauros”, apesar de termos como assunto poético uma cena de fuga de monstros mitológicos, tudo se nos apresenta de maneira bastante organizada, didática. O quadro inicial é construído com uma visão nítida, em branco e iluminada pelo luar das Centauros que livres e felizes galopam em vai e vem. Em seguida, com a aproximação do dia e a chegada de Hércules elas devem fugir.

É interessante pensar que o soneto, forma de poema privilegiada pela autora em estudo, era desconhecido na Antiguidade clássica grega e latina, sendo um produto da alta Idade Média (AMARAL, 1993, p.65). Portanto, a influência para a estrutura se dá apenas pela importação da forma francesa, nada há do metro grego. Os monstros mitológicos e o herói são ornatos, decalques sobre um “vaso” bem brasileiro.

De acordo com Mário de Andrade, Francisca Júlia fotografou todos “os heróis do mundo antigo nos versos perfeitos e bem urdidos”, mas não o teria feito através da “fantasmagoria movediça e comovente das brumas seculares”, e sim sob o sol claro e amigo, demasiadamente perto como a lente de uma câmara: “Não vivos, infelizes, palpitações, mas estarecidos, gelados, marmorizados num grande friso mais longo do que o purgatório dantesco”. Por outro lado, o que soa como um julgamento bastante negativo é amenizado pelo crítico: “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”.

Talvez, como afirma VALARINI (2007), o Parnasianismo tenha interrompido o desenvolvimento de uma forma poética autêntica, ao preconizar versos presos a estruturas formais e objetivas, que não davam vazão ao sentimento, à emoção e, sobretudo, ao engajamento social, que os parnasianos “negavam” ardentemente. Porém, o que vemos em “Dança de Centauros” é a tematização da liberdade e de sua restrição imposta pela chegada à cena daquele que representa a força da masculinidade, e, no caso do Brasil, talvez com a devida modalização, essa força não possa ser desassociada de uma forma de produção e organização da vida que se impõe sobre um país novo e de gentes tão distintas: a universalização do modo produção capitalista. O sistema capitalista mundializado, se associado a sua força hercúlea sobre o mundo, dispersa as forças anteriores que não cabem mais ou não se submetem a sua dominação. Os homens “tiveram que sacrificar o melhor da sua qualidade de homens para levar a cabo os milagres da civilização que enchem a cidade”, considera LEFEBVRE analisando a situação dos trabalhadores londrinos na revolução industrial, sabemos que em outro chão histórico, a situação brasileira, analisada a fundo, talvez só seja diferente pelo fato de que, aqui, os benefícios contraditórios da civilização foram menos hercúleos que os malefícios. Era tempo de produzir, produzir inclusive poesia, literatura nacional de um país sem cultura letrada efetivamente socializada, e “a produção tudo abarca e nada

exclui do que é humano. O mental, o intelectual, o que passa por “espiritual” são produtos como todo o resto” (LEFEBVRE ,1972, p. 46).

KONDER, refletindo sobre a leitura da poesia, considera:

A poesia é, de fato, um gênero árduo, que exige muito do poeta, mas também exige muito do leitor: exige que o leitor se esforce para ‘receber’ o poeta (o Outro) de maneira a poder assimilar o que ele lhe traz, ‘traduzindo-o’ ou ‘recriando-o’ na sua linguagem pessoal. Quer dizer: a poesia exige do leitor que ele libere ou crie e desenvolva a parte que precisa existir nele. (2005, p. 21)

Por estarmos em pleno acordo com tal reflexão, uma questão surge imperiosa, como poderiam os leitores do Brasil de 1895 receber poemas como “Dança de Centauros” e o incensar? Talvez a imaginação a ser liberada não buscasse entender o significado da fuga de seres tão felizes quanto às centauras dos dois primeiros quartetos, mas de julgar como relevante a chegada de um ser “organizador” a essas paragens, um ser hercúleo que limitasse a algazarra, que promovesse a “ordem” pela ameaça que se anunciava com a sua chegada.

Há, no poema, uma descrição com traço narrativo e nenhum emprego de primeira pessoa. O quadro desenhado tem um movimento muito lento que se pode notar ao longo do soneto, apesar de abarcar um período muito curto e rápido: de uma noite até o momento em que amanhece, que “madruga”. A estrutura de narrativa também se faz na pontuação, antes de passarmos ao último terceto, ou seja, à conclusão do poema, aparecem dois pontos que preparam o grande desfecho. Desfecho esse que é apenas a ameaça da chegada de Hércules que aparece ao longe.

O centauro é um ser mitológico que habitaria a Terra antes da humanidade, de rosto e torso de homem possuía pernas e garupa de cavalo, uma espécie de monstro. Em uma pesquisa mais superficial não encontramos referência ao seu feminino, à centaura, em textos sobre a Antiguidade clássica. As referências são relativas apenas aos poemas de José Heredia como já citamos. No poema “No campo”, que veremos a seguir, também teremos uma versão feminina, agora do pastor. Por outro lado, Hércules seria a um semideus, filho de Zeus e uma mortal, que tem como missão cumprir doze trabalhos. De uma maneira simplificadora, podemos dizer que são tarefas direcionadas a tornar o mundo seguro para a humanidade. Os seres primitivos da Terra já não têm seu lugar assegurado no mundo olímpico e temem essa nova figura masculina que se impõe, inclusive sem critérios éticos, para instaurar a ordem olímpica. Uma questão referente

ao diálogo com a sua própria tradição literária nesse poema é que a autora usa o nome latinizado do herói, que em grego seria Heracles.

Em outro soneto de Francisca Júlia, há também a imagem de outro ser masculino e de comportamento hegemônico em relação a uma coletividade. Trata-se de “No campo”, soneto de rimas entrecruzadas e de tema muito simplório, a descrição de uma paisagem rural fazendo lembrar o bucolismo árcade, porém ao invés de um pastor aparece uma pastora, uma “campônia”:

NO CAMPO

(*Mármores*)

A Max Fleiuss.

Olhos chorosos sob as negras sobancelhas,
Costas abaixo solta a negra trança basta,
A camponia vae guiando, a picadinhas d’hasta,
Um rebanho gentil de candidas ovelhas.

Uma junta de bois morosa, em meio à vasta
Nava, arrastando vae umas charrúas velhas...
E escutando o raspar monotomo das rélhas,
Queda-se na planicie um grande boi, que pasta...

E some-se o rebanho. Uma sombra fluctuante
Paira sobre a extensão da planicie, distante...
Na espessura a camponia esconde-se depois.

E, ao longe, sob o céu, como uma prece estranha
Que desperta a mudez do campo e da montanha,
Chora no ar o mugir dos fatigados bois.

Assim como em “Dança de Centauras”, em que se vê Hércules que aparece em meio às Centauras alegres e livres, neste poema temos “um grande boi, que pasta” e um rebanho de brancas ovelhas conduzidas pela pastora. Neste segundo poema, a relação

que vemos é de uma espécie de progressão temática em relação ao primeiro. Não é mais necessário ameaçar a coletividade, pois ela se mostra dócil e obediente, basta quedar-se sobre a planície. A cena descrita parece ser muito mais palpável que a anterior, ainda que ovelhas sejam muito mais freqüentes na Europa que no Brasil, mas os personagens descritos são animais reais, biologicamente falando. Enquanto que em *Centauros* temos monstros de torso humano e garupa animal. O segundo tem um ar muito mais vazio, cheio de uma “sombra flutuante que paira sobre a extensão da planície”. A “artificialização do espaço poético” (CANDIDO, 2002, p. 66) soa ainda maior neste segundo soneto que no primeiro.

Nesta análise, em momento algum, procuramos “descobrir” as intenções da autora, mas sim correlacionar seus versos ao momento social do Brasil, já que partimos da prerrogativa de que a arte internaliza a estrutura social como matéria prima. O poema “No campo” chega a ser inocente se comparado tematicamente a “Dança das Centauros”. Porém ambos carregam uma ideia de paralisação do tempo, descrevem uma cena que seria dinâmica, porém em processo que nos leva a enxergá-la como uma escultura ou um quadro.

Nestes momentos pode-se dizer que a poesia de Francisca Júlia trata e mesmo questiona o fazer artístico e os limites da representação. Em termos temáticos tal questão é bastante forte no poema “Desejo Inútil”. A própria ideia de transfiguração nos é apresentada “Tudo que diga ou exprima perde, ao moldar-se em verso, o seu próprio relevo”. Perde-se o relevo, porém pode-se perceber que permanece na obra de arte, no poema. Ao falar do processo de produção do poema, pode-se ouvir o “rumor” da quebra do mármore, isto é, para além do poema burilado com rigor há um certo desconforto, um certo descompasso. Provavelmente, um descompasso entre vida social e forma estética.

Os poemas analisados mostram que a literatura ao transfigurar em objeto estético elementos da vida real não pode, por mais que tenha essa intenção, fugir completamente de sua realidade social. A matéria prima, ainda que fortemente alterada e cristalizada em forma estética mantém nestes elementos que podem objetivamente falar da composição social e estruturação da realidade em que a obra e o leitor se situam. O movimento Parnasiano no Brasil foi e continuou sendo forte por um tempo considerável, é necessário aprofundar os estudos nesta área, buscando ressignificar sincronicamente esta escola literária, buscando-se descobrir se realmente a “imaginação ficou presa no

limite da rima”. Haveria, ainda assim, um esforço de se exprimir o novo sem abandonar o velho? Seria possível considerar, como fez Antonio Candido (2004, p.15) a respeito dos críticos nacionalistas, que houve falha em ver diminuição e subserviência no uso das formas clássicas e da mitologia Greco-latina?

1.3. Da musicalidade à plasticidade, do lirismo à reificação

A tradicional divisão em três gêneros literários possíveis em épico, lírico e dramático, apesar de valorosa, parece não atender mais à poesia moderna. No caso da poesia parnasiana, não é mais possível observar a mesma lírica ou os mesmos princípios da lírica tradicional, especialmente quanto ao “eu” lírico. Como explica FRIEDRICH (1978, p.36), sobre a poesia de Baudelaire, “começa uma despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica”, que será mais visível como o “selecionador”, a mão que irá determinar a presença e disposição dos elementos no poema.

A lírica surge, na Antiguidade, como uma poesia de expressão pessoal, diretamente ligada à música – a poesia lírica –, que o principal teórico da época, Aristóteles, “praticamente deixou passar ao largo” (CARA, 1989, p. 6). Tal “desatenção” com a lírica talvez se deva ao íntimo parentesco com a música. Ou pela dificuldade de enquadramento e sua variedade métrica. Com a modernização, a atenção do poeta se volta para “modos possíveis da relação entre o poeta e a realidade”, e dessa forma entra também em crise o conceito de lirismo como “expressão pessoal” (CARA, 1989, p. 7). Assumindo-se a diferença entre o “eu” real do poeta e o “eu” que aparece no poema, o conceito de sujeito lírico precisa se ampliar:

É concebido como aquele elemento do texto que amarra todas as escolhas de linguagem que formam tal poema. Ao poeta moderno a lírica vai se concretizar, de fato, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos. Reencontrando sua antiga tradição musical, a poesia lírica tem sua marca nas propriedades de som e ritmo das palavras. (CARA, 1989, p. 8)

Talvez por esta questão de cunho conceitual, possamos encontrar na bibliografia a opinião de que não tenha havido um Parnasianismo no Brasil. Para CASTRO (1954, p. 9), “tal como aconteceu na França, também entre nós se entendeu por parnasianismo o verso impessoal e artificioso na expressão, acorrentado aos puros enfeites da linguagem, e assim destituído dos atributos líricos inerentes à nossa poesia”. Este autor considera que essa escola não existiu entre nós, citando um de seus mestres, Alberto de Oliveira:

Firma-se de 1880 em diante a escola que teimam em chamar Parnasiana. Só apressado juízo ou superficial exame e ponderação destas coisas pode justificar semelhante denominação. Propriamente nunca houve Parnasianismo no Brasil e impassibilidade nos seus poetas. O que houve foi reação contra o romantismo dos últimos tempos, dessorado e flácido, foi restabelecimento das boas normas de escrever versos, um protesto contra o enxovalho da língua, um esforço, pela mostrar, qual se não via, opulenta e nobre, uma cruzada em prol do bom gosto, em favor da Arte.

De fato, a forma característica Parnasiana não se alinhava ao lirismo português e brasileiro essencialmente feito de sentimentalidade e de personalismo.

Apesar da origem que liga a poesia à música e da presença de musicalidade nos poemas modernos, é clara a distinção entre a expressão lírica anterior e a moderna, pois ante: “as palavras não tinham posição secundária em relação à música” (CARA, 1989, p. 15). No caso da poesia parnasiana o gesto poético sempre esteve mais direcionado às artes plásticas que à música. O desejo de pintar um quadro, ou mais frequentemente de retratar uma cena, à mais clara luz possível, se sobrepôs à busca de uma musicalidade mais proeminente. A poesia parnasiana fez questão de reivindicar seus “tons demasiado claros” (BOSI, 1994, p. 223). Seu modelo ideal está nas artes plásticas, em especial a escultura, totalmente oposta ao “*de la musique avant toute chose*” de Verlaine e dos simbolistas.

Conforme analisa MARQUES, (2007, p. 16), “se o Simbolismo, um pouco mais tarde, terá a música como ideal de beleza, os poetas que comporiam o Parnasianismo, sob a influência de Gautier, reelegem as artes plásticas como modelo”, ainda de acordo com esse autor, tal escolha acabaria por “coibir a facilidade da escrita poética”. Nesse sentido vemos a escrita da poesia se restringir aos iniciados na leitura dos franceses. Vemos também a leitura da poesia se direcionar àqueles que pudessem, pelo viés da cultura, “enxergar” toda a beleza do produto de formas exóticas forjado no Brasil.

No Simbolismo, como o uso da palavra no seu significado próprio e a lógica discursiva são produtos da razão, e a razão, esquematizando e universalizando, desvirtua o complexo e vago estado emotivo do artista, um dos princípios é o de que o artista deve se libertar da lógica da linguagem, e lançar mão de uma linguagem simbolista e de uma linguagem que tenha valor aproximado ao da música, pois que a música é a linguagem de recursos expressivos quase infinitos. A linguagem do poeta deve ser pela sonoridade das palavras, pelas combinações sônicas e pelos ritmos, verdadeira orquestração poética, verdadeira melopéia (MURICY, 1987).

O Professor de estética e crítica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, poeta e jornalista, redator-chefe do Correio Paulistano Venceslau de Queiroz, em crítica publicada no Diário Popular de 26/07/1895, ano de publicação de *Mármore*s, ressentia-se “da monotonia do corte de estrofes empregado, que não obtinha a desejada música da nova instrumentação do verso, devido aos alexandrinos de doze sílabas”.

Por outro lado, a forma largamente mais utilizada no período parnasiano foi o soneto. O soneto foi inventado por Giacomino de Lentini, poeta siciliano da primeira metade do século XII. O soneto nasceu como letra de uma pequena melodia, como se percebe pelo próprio nome (AMORA, 1964, p. 115), sendo que os de versos alexandrinos e decassílabos foram os mais comuns no século XIX. Francisca Júlia chama a segunda parte de seu *Mármore*s de “Ballada”. Esta forma poética se caracteriza por ser na origem um canto, e pela repetição, ao fim de cada estrofe, de um verso ou pelo menos de um conceito; a balada caracteriza-se, assim, pelo paralelismo. “Na estrutura estrófica, rítmica e rímica a balada não apresenta uma forma rigorosamente fixa: mais comumente é em versos de oito sílabas e apresenta três oitavas e um quarteto, com rimas entrecruzadas” (AMORA, 1964, p. 119). Portanto, verificamos que um apoio na musicalidade ainda é presente. É possível que o distanciamento entre poesia e música no Parnasianismo brasileiro tenha sido, portanto, apenas início de algo que virá a desembocar, por exemplo, na poesia concreta e visual, nas quais a musicalidade é em muito posta de lado para que se sobressaiam aspectos gráficos.

Francisca Júlia é reconhecida como “o mais parnasiano dos nossos poetas” não apenas por LÔBO (1991, p. 210), mas por quase toda a crítica que se dedicou ao estudo do Parnasianismo, entretanto, o trânsito com as temáticas românticas e simbolistas também é reconhecido e será discutido no segundo capítulo deste trabalho. Por ora, é importante ressaltar que a nossa autora acabou por também se dedicar a poemas um pouco mais ligados à música, ou à musicalidade. Isso aconteceu não apenas nos poemas de influência simbolista, mas também nos mais impassíveis.

No poema “Musa Impassível I” de que tratamos na primeira parte deste trabalho, lemos no seu último terceto: “versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos, /Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra, /Ora o surdo rumor de mármore

s partidos”. O flerte com a música erudita dissonante de vanguarda fica claro ao tentar usar na música elementos da natureza, o rumor de um mineral que se quebra. Não só a natureza é destruída, também há o senso de destruição, de rompimento na própria arte, na fatura do

poema. Há ainda um poema intitulado “Carlos Gomes” que utiliza como assunto o célebre compositor de óperas como “O Guarani”, morto um ano depois da publicação de *Mármares*. A natureza era tema da obra de Carlos Gomes e estava presente no soneto, o que parece levar a crer em certo interesse, mesmo que distante, pela natureza do Brasil.

Entre os poemas de Francisca Júlia que se aproximam da arte da pintura, podemos citar pelo menos “Quadro Incompleto”, “Paizagem”, “Aquarela”, “A um artista”, “Rústica” e “A florista”. O primeiro é um poema presente na edição de 1895, mas excluído da Edição de *Esphinges*, da mesma maneira que o casal nele retratado é coberto por uma nódoa negra. Leiamos este soneto:

QUADRO INCOMPLETO

(*Mármares*)

Foi um rico painel. Traço por traço,
Nelle notava-se a paixão do artista.
Via-se, ao fundo, a tortuosa crista
De altas montanhas a beijar o espaço.

No centro, um rio, a distender o braço,
Selvas banhava em triumphal conquista.
Ao longo, dois amantes, pela lista
De um carreiro, seguiam, passo a passo,

Foi um rico painel. Uma obra finda
A primor, que, apesar de velha, ainda
Conservava das cores a frescura.

Hoje, porém, não é como era d’antes:
Pois no ponto onde estavam os amantes,
Existe apenas uma nódoa escura.

Mais uma vez notamos o desenhar de uma narrativa de tempo extremamente lento, tendendo à paralisação. O quadro incompleto aqui descrito, na verdade é de fato um quadro desfeito, fazendo lembrar à ideia da destruição da escultura em “Musa Impassível”. Nesse soneto observamos um quadro incompleto porque a parte dele que correspondia à figura dos amantes foi manchada. A passagem do tempo, embora lenta, indica o ritmo da transição de um

momento para outro: entre o “como era d’antes” e o “Hoje”. Ora, não seria possível associar essa transição à dos momentos literários ao longo do século XIX, do Romantismo ao Realismo? Na primeira descrição do painel, quando ainda completo, “nele nota-se a paixão do artista”, assim, a nódoa escura no lugar dos amantes talvez dialogue mais com as tendências decadentistas que com o Parnasianismo. Ou talvez apenas, se trata do tema romântico da desilusão pelo término do relacionamento amoroso, o que também revela traços românticos que perpassam a obra da autora. Este teria sido o primeiro poema publicado de Francisca Júlia, em 6 de setembro de 1891 e classificado por ela própria como uma “balada à antiga” (RAMOS, 1961, p. 6). O campo semântico vocabular é o da pintura: painel, traço, cores, espaço e fundo são exemplos dessa aproximação com as artes plásticas.

Vejamos um segundo poema de descrição plástica ligada à pintura:

PAIZAGEM

(Mármore)

Dorme sob o silencio o parque. Com descanço,
Aos haustos, aspirando o finissimo extracto
Que evapora a verdura e que deleita o olfacto,
Pelas alas sem fim das arvores avanço.

Ao fundo do pomar, entre as folhas, abstracto
Em scismas, tristemente, um alvissimo ganso
Escorrega de manso, escorrega de manso
Pelo claro crystal do limpido regato.

Nenhuma ave sequer sobre a macia alfombra
Pousa. Tudo deserto. Aos poucos escurece
A campina, a rechã sob a noturna sombra.

E enquanto o ganso, abstrato em scismas, pelas
Selvas adentro entrando, a noite desce, desce...
E espalham-se no céu camandulas de estrelas...

“Paizagem” é um poema bastante descritivo, mas que procura de alguma forma romper com os limites da tela. Se por um lado ele descreve um “alvíssimo ganso”, animal exótico ao Brasil, que está triste em meio a um parque de verde intenso, por

outro faz referência aos sentidos humanos, às sensações da visão e do olfato, mas também da audição, graças ao elemento musical que atravessa a paisagem descrita no poema. A repetição “escorrega de manso, escorrega de manso”, reafirmada no último terceto com “a noite desce, desce...”, é das mais musicais e raras da obra de Francisca Júlia. Um quadro deslocado da realidade tropical e pleno de sensações de aspecto simbolista que sugerem a fusão entre o eu lírico e a natureza estetizada: “Pelas alas sem fim das arvores avanço”.

O “alvíssimo ganso”, triste, abstraído em cismas, solitário, repete o gesto do eu lírico de avançar em direção ao mundo natural e segue pelas “Selvas adentro entrando”. Essa imagem poética parece evocar a figura do poeta a penetrar no parque que dorme em silêncio. O espaço público é transfigurado na cena poética em espaço natural que só o poeta habita: “Nenhuma ave sequer sobre a macia alfombra / Pousa. Tudo deserto”. Mas o mundo exterior, transformado em quadro emoldurado nos versos, também parece se transformar em experiência poética sensível que expressa certa tensão cristalizada (“claro crystal do limpido regato”) por onde “escorrega de manso”, como a ultrapassar o limite da paisagem, o sentido das “scismas” que abstraem o “alvíssimo ganso” contraposto à noite que “desce, desce”, compondo o movimento dos versos em relação à paralisação da paisagem; do eu frente à solidão; da pintura à música; do parque para as “Selvas”, do mundo natural para o mundo do poema.

É possível perceber nesse poema de Francisca Júlia, assim como nos demais a que estamos aqui nos referindo, algumas tensões que aparecem frequentemente na poesia parnasiana. São tensões quase sempre resfriadas, congeladas ou cristalizadas pelo esforço da atitude impassível, mas por elas a imobilidade do quadro é atravessada por uma musicalidade lenta e repetitiva que leva para dentro do poema justamente aquilo de que ele procura se defender: uma “nódoa escura” a manchar o “rico painel”, entre o presente e o passado. O “alvíssimo ganso” ou “claro crystal do limpido regato”, como artefatos poéticos polidos pela linguagem rebuscada, entram em contato com uma ambientação mais difusa e imprecisa quando “a noite desce, desce”. O mundo bucólico “Que evapora a verdura e que deleita o olfacto”, desnaturalizado pelas inversões na ordem das palavras no interior dos versos, é assombrado mansamente pela tristeza, e pelas “scismas”. O espaço urbano do “parque”, vazio, silencioso, em estado de latência ou dormência, é ameaçado pelas “Selvas” e pela “noturna sombra”. O edifício parnasiano é construído com um rigor que parece ser uma “defesa contra a vida”, como

afirma CANDIDO (2002, p. 62), em sua análise sobre o poema “Fantástica”, de Alberto de Oliveira:

Uma poesia protetora a que ele parece recorrer para construir mundos menos decepcionantes. É o caso dos seus poemas de cunho exótico, influenciados pelo orientalismo estético do tempo; ou da verdadeira fuga para trás, para o universo clássico e arcádico, por meio de uma linguagem rebuscada, cheia de palavras raras, conceitos sutis, perífrases e hipérbatos.

A forma parnasiana, portanto, põe em confronto o mundo natural e o mundo construído pela palavra e, para tanto, opõe a fertilidade da natureza à “esterilidade egípcia e lendária” para configurar um “mundo fechado, no qual reinam as substâncias minerais, as peles, os artefatos” (2002, p. 66), inóspito à presença humana, como se fosse um mundo das coisas e para as coisas, mas, sobretudo, um mundo para guardar, como relíquia, o objeto artístico ameaçado.

Chegamos assim ao momento propício para tratarmos de um soneto que pode ser considerado um quadro clássico da poética parnasiana de Francisca Júlia: “Egypto”, apontado por LÔBO (1991, p. 220) como “um quadro morto”, é também um soneto em que se busca delinear uma paisagem. Dessa vez, a poeta irá buscar sua inspiração no deserto do Saara:

EGYPTO

(*Mármares*)

No ar pesado, nenhum rumor, o menor grito;
Nem no chão calvo e secco o mais pequeno adorno;
Um velho ibe sómente arranca um raro piorno
Que cresce pelos vãos das lageas de granito.

A aura branda, que vem do deserto infinito,
Arripia, ao de leve, a água do Nilo, em torno.
Corre o Nilo, a gemer, sob um calor de forno
Que, em ondas, desce do alto e invade todo o Egypto.

Destacando na luz, agora, o vulto absorto
De um adelo que passa, em caminho da feira,
Dá mais um tom de magua ao vasto quadro morto.

Bate na areia o sol. E num sonho tranquilo,
Pompeia, ao largo, a alvura uma barca veleira,
A tremer, a tremer, sobre as águas do Nilo.

Como em “Musa Impassível” volta-se a falar em “rumor”, que, como vimos, é um termo que pode fazer referência tanto a pessoas quanto a coisas. O quadro desenhado é de uma ruína, de onde cresce um “piorno” entre as lajes de granito. A planta é arrancada por um “velho íbe” ou Íbis, ave sagrada no antigo Egito que figurava como a cabeça do deus do tempo e do universo, Tot. Em meio ao ambiente hostil, três são as imagens de vida que resistem: o velho íbis, o piorno e o adelo. Aliás, do mercador nota-se um “vulto que passa, em caminho da feira”. Outra repetição dentro do verso é vista em *Egypto*: “a tremer, a tremer” como notamos em “Paizagem”.

Como observado por LÔBO (1991, p. 220), na análise desse poema, seus verbos, como “arranca”, “cresce”, “corre” e “passa”, denotam movimento e geram uma contradição com a imagem final de imobilidade; segundo este autor, é o presente do indicativo que “empresta um tom de perenidade a todas as ações”. Se há perenidade nas ações, podemos falar também que há permanência de algo. A figuração de uma ruína por si já é bastante significativa.

Mais uma vez, Francisca Júlia remete o poema a um mundo localizado no passado. O passado do Egito, que, talvez pelo exotismo, tão ao gosto dos parnasianos, mobilizou o interesse de Francisca Júlia que ficará explícito no título da sua segunda publicação, *Esphinges*. Nesse cenário árido, há ainda um ser vivo e majestoso, porém “velho”, que se queda solitário: o íbis. Como ave sagrada no Egito, não é possível considerar que Francisca Júlia ignorasse os sentidos que provocaria ao citá-lo. A ave era criada nos templos egípcios e simbolizava o tempo e o universo por ressurgia em bandos durante as cheias do Nilo; muitas dessas aves foram inclusive encontradas mumificadas junto a seus donos nos túmulos fúnebres. Além disso, compunha, sobreposta a um corpo humano, a feição do deus Tot. O íbis da mitologia egípcia, assim como as centauras, é também um ser dividido entre o humano e o animal. Essa figuração dividida entre homem e animal pode também evocar o limite entre o mundo do homem e o mundo natural. Esse limite aparece em “*Egypto*” aparentemente como

um triunfo da paisagem desértica sobre uma civilização antiga arruinada, de onde só cresce agora um “piorno” “pelos vãos das lageas de granito”.

O homem é praticamente banido desse mundo e as formas de vida se reduzem ao íbis, ao “piorno”, ao “adelo” (mercador) e à “barca veleira”, que, supostamente, navega sob o comando do homem. Essas referências a elementos vivos no “vasto quadro morto” pintado no poema são todas marcadas por aspectos redutores: o íbis, antes uma ave sagrada associada ao deus do tempo Tot, no “ar pesado” do poema é caracterizada como imagem da decadência desse mundo antigo: “Um velho ibe somente”. O “piorno” é “raro”, como último sinal de alguma vegetação “no chão calvo e secco” onde a poeta erige um mundo de ruínas: as “lageas de granito” por onde medra um parco sinal de vida. Quando a presença efetivamente humana se apresenta no poema ela é apenas um “vulto absorto” “que passa” ou está representada por elipse pela “barca veleira”. O vulto, curiosamente, é de um mercador “em caminho da feira”, e, de acordo com os olhos que acompanham a sua passagem e a mão que o insere como figurante no poema, a efêmera presença do “adelo” “Dá mais um tom de magua ao vasto quadro morto”. Essa inusitada presença do mercador em paisagem tão inóspita e em um poema tão distante do mundo do trabalho cotidiano, sua caracterização como vulto e a mágoa que ela acrescenta à cena são elementos que nos fazem pensar na associação entre a ausência de vida e a lógica da mercadoria, que consegue atravessar os tempos e as distâncias, que desertifica a vida e a própria civilização que a produziu.

O mundo de “Egypto” é desumanizado, a luz solar intensa, que bate na areia do deserto, produz um efeito de plasticidade poético-pictórico sobre a “barca veleira”, “ao largo”, que torna a sua identificação sensorial pelo olho humano inexata, difusa, bruxuleante (“a tremer, a tremer”):

Também a impressão luminosa de um objeto sobre o nervo óptico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como a forma sensível de alguma coisa que existe fora do olho. Mas, no ato da visão, a luz é realmente projetada por um objeto exterior sobre um outro objeto, o olho; é uma relação física entre coisas físicas. Ao invés, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho [na qual aquela se representa] não tem a ver absolutamente nada com a sua natureza física [nem com as relações materiais dela resultantes]. É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*. (MARX, 2008, grifos do autor)

Não se trata aqui de afirmar que Francisca Júlia tenha arquitetado essa relação entre o mundo desumanizado de seu poema e a lógica do fetichismo segundo Marx a

apresenta, mas, sim, de que ela tenha captado uma forma histórica pelo esquadro do verso, que, ao compor esse mundo morto, não pode deixar de tornar sensível aquilo que se encontra disperso no deserto da história sob a força (hercúlea) da exploração que rege a forma-mercadoria e seu fetichismo pomposo, embora degradante, desumanizante. O efeito que incide no poema sobre a “barca veleira” gera uma transfiguração fantasmagórica, pela qual a barca, em “sonho tranquilo”, alcança o esplendor da mercadoria e “Pompeia sobre as águas do Nilo” **como se** tivesse vida própria e não existisse para transportar os homens que a produziram, dela se servem e a conduzem:

É evidente que a atividade do homem transforma as matérias que a natureza fornece de modo a torná-las úteis. Por exemplo, a forma da madeira é alterada, ao fazer-se dela uma mesa. Contudo, a mesa continua a ser madeira, uma coisa vulgar, material. Mas a partir do momento em que surge como mercadoria, as coisas mudam completamente de figura: transforma-se numa coisa a um tempo palpável e impalpável. Não se limita a ter os pés no chão; face a todas as outras mercadorias, apresenta-se, por assim dizer, de cabeça para baixo, e da sua cabeça de madeira saem caprichos mais fantásticos do que se ela começasse a dançar. (MARX, 2008)

O mundo desumano de “Egypto” é um mundo que, sem “nenhum rumor”, sem “o menor grito”, reúne a beleza e o esplendor à ação desertificadora da reificação³. A descrição plástica do quadro do poema evidencia, na musicalidade de “aura branda” dos versos, o andamento progressivo do ritmo da história.

Antes de comentar o percurso da “aura branda” no poema, é oportuno lembrar que a palavra aura tanto evoca o sentido imediatamente mimético ou realista do contexto ligado ao deserto e ao rio Nilo, isto é, de brisa ou aragem; quanto parece explorar também o significado de aura como hálito, sopro, que remete à tradição religiosa judaico-cristã, segundo a qual, Deus criou o homem do barro e, ao soprar sobre ele, infundiu-lhe o espírito. No entanto, em “Egypto”, trata-se da regressão do mundo, da sua redução a um quadro morto, carente de vida, no qual o sopro ou a aura é, portanto, uma espécie de *poiesis* fantasmagórica, que descreve a decomposição gradativa do passado com a impassibilidade e a brandura das formas parnasianas. No

³ Segundo BOTTOMORE (1997, p. 314-315), reificação é definido como ato ou resultado do ato de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso especial de alienação, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista. “O mistério da forma mercadoria, portanto, consiste no fato de que, nela, o caráter social do trabalho dos homens aparece para estes como uma característica objetiva, uma qualidade social e natural do próprio produto do trabalho” (MARX, 2008).

seu percurso, a aura “arripia” as águas do Nilo, corre por elas “a gemer” e, “em ondas, desce do alto e invade todo o Egypto”. Essa trajetória expressa poeticamente o movimento contraditório do progresso desde as antigas civilizações e sinaliza para o desterro dessa própria aura que “invade” igualmente todo o poema “Egypto”.

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 responder a questão feita ao finalizar o tópico anterior deste capítulo, 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, 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” (BENJAMIN, 1996, p. 170). 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, quando do advento da primeira técnica de reprodução, a fotografia. Quando a arte presentiu “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).

Enfim, em “Egypto” de Francisca Júlia, como afirmava CANDIDO (2202) acerca de “Fantástica”, de Alberto de Oliveira, temos uma arquitetura poética construída à semelhança dos funerais egípcios, nos quais o íbis era um sinal da pompa e do fausto,

para adornar “uma existência no seio da morte, onde a vida foi substituída pelo esplendor incorruptível das substâncias preciosas e pelo sistema de defesa formado de armas, silêncio e solidão” (2002, p.58). Nesse sentido, o poema narra a própria “destruição da aura” e, ao mesmo tempo, como arte pela arte, busca ser uma defesa da arte. Trata-se de uma beleza morta, de uma natureza morta, mas que “vive a vida da arte” e expressa a ambição parnasiana de “subverter as leis do mundo” para que, “onde a vida morre”, a arte possa renascer como forma inatingível (2002, 67).

Esse renascer da arte nas formas estéreis, no entanto, segundo Benjamim, tem um traço negativo que, se por um lado, capta e anuncia a reificação da vida social do homem, por outro, sublinha essa reificação, uma vez que a própria linguagem poética se reifica à medida que se refugia na arte pura. Ao mesmo tempo, sem desconsiderar o caráter negativo dessa reificação da linguagem poética, que de certa forma se compraz esteticamente ao figurar a própria destruição, seria possível pensar esse resultado reificado não apenas como negativo, mas também como negatividade?

De acordo com JAMESON (1997), analisando o conceito de reificação em Adorno, a reificação ocupa um papel crucial e ambíguo em sua análise da obra de arte. Reificação na estética de Adorno é, antes de mais nada, um conceito positivo, isto é, valorizado, a obra de arte precisa se assumir como reificada para escapar ao efeito da reificação, – trata-se de uma inversão da posição convencional na tradição marxista, para a qual reificação

designava não só a substituição das relações humanas por relações entre coisas, mas também – na forma do chamado fetichismo da mercadoria – uma peculiar patologia do material, na qual as primeiras coisas sólidas de um mundo de valores de uso são transfiguradas em equivalências abstratas que, não obstante, projetam agora a miragem de um novo tipo de libidinalidade materialmente investida na mercadoria: nesse sentido, “reificação” é virtualmente o outro extremo da matéria, que ela parece transformar em objetos estranhamente espiritualizados que, ainda assim, se parecem mais com coisas do que as próprias coisas. (1997, p. 234)

Para Adorno (1982, p. 329),

as obras de arte são negativas *a priori*, em virtude da lei que as condena à objetificação: elas matam o que objetificam, arrancando-o da imediação em que vive. Assim, sua própria vida se alimenta da morte. Esta é de fato a barreira qualitativa além da qual o moderno começa. As obras de arte abandonam mimeticamente suas imagens à reificação, a seu princípio mortal. A esperança de escapar a esse princípio é um momento de ilusão da arte da qual, desde Baudelaire, ela procura se livrar sem por isso resignar-se a se tornar novamente

uma coisa entre outras. Os arautos do moderno, Baudelaire e Poe, foram, como artistas, os primeiros tecnocratas da estética. Sem a ingestão homeopática do próprio veneno – a reificação como negação virtual do vivente – a pretensão da arte de resistir à submissão à “civilização” teria permanecido um sonho vazio. Ao absorvê-lo na arte, desde o início do moderno, os objetos que lhe são estranhos não podem jamais ser plenamente transformados por suas próprias leis formais internas, o polo mimético da arte produz seu contraprincípio, e isso até o surgimento da montagem.

Sendo assim, para Adorno, há experiência estética onde há reificação, pois, no âmbito do moderno, a mimesis possível é a do mundo reificado. Apesar de agudamente negativo, isto é, considerando a absoluta reificação do mundo, esse ponto de vista apresenta também a possibilidade de uma emancipação pela arte. O leitor, que não pode encontrar saída para a reificação no mundo concreto, encontraria na arte o contraprincípio produzido pela mimesis da reificação.

Quanto à Francisca Júlia e à lírica produzida no Brasil, essa questão se torna ainda mais problemática, pois o tamanho brasileiro desse problema estético e social é ao mesmo tempo reduzido e aumentado. Reduzido no sentido de que o veneno da reificação é produzido ainda em circunstâncias bastante rudes, é preciso lembrar que a poesia de Francisca Júlia é produzida no final do século XIX (1895), menos de uma década após a abolição da escravidão. Essa redução, associada ao atraso do país, é também sinal invertido do enorme tamanho do problema, do qual, talvez, a poesia de Francisca Júlia não possa ainda dar conta, o que envolve a discussão acerca da posição da sua obra no sistema literário brasileiro, que será desenvolvida no último capítulo desta dissertação.

Portanto, apesar dos aspectos que, nos poemas até agora analisados, revelam certo compasso entre a poesia de Francisca Júlia e os problemas estéticos e sociais da arte em geral no século XIX, especialmente quanto à reificação do mundo e da linguagem, bem como as respostas da arte aos dilemas da vida social, é certo que na poesia de Francisca Júlia esbarra também, no conjunto de sua obra, nos limites ainda estreitos do país, recém-saído da escravidão. Junto aos quadros fortes e impassíveis que captam a desumanização da vida pela reificação, figuram também em sua poesia as cores que descrevem o artista de forma idealista e o mundo como um espaço vibrante de vida que brota das mãos do poeta.

É o caso do poema “A um artista”, que, ao mesmo tempo, trata da pintura e da escrita. LÔBO (1991, p. 215) o classificou como um metapoema. O campo semântico

mais uma vez está encharcado da pintura: colorista, azul, pinta, verde. Mas também surgem terminologias próprias da escrita: escreve trecho, prosa, estrofe, frase, pena.

A UM ARTISTA
(*Mármares*)

Mergulha o teu olhar de fino colorista
No azul: medita um pouco, e escreve; um nada quase:
Um trecho só de prosa, uma estrophe, uma phrase
Que patenteie a mão de um requintado artista.

Escreve! Molha a penna, o leve estylo enrasta!
Pinta um canto do céu, uma nuvem de gaze
Solta, brilhante ao sol; e que a alma se te vase
Na cópia dessa luz que nos deslumbra a vista.

Escreve!... Um céu ostenta o matiz da celagem
Onde erra o sol, moroso, entre vapores brancos,
Irisando, ao de levez, o verde da paizagem...

Uma ave banha ao sol o esplendido plumacho...
Num recanto de bosque, a lamber os barrancos,
Espumeja em cachões uma cachoeira em baixo...

O título “A um artista” e o uso repetido do verbo escrever no imperativo, seguido de exclamação dão a este poema também um tom de prescrição, como se os versos se dirigissem a um artista iniciante ou, talvez, à própria artista frente aos seus dilemas quanto à representação artística do mundo que a rodeia. O processo da escrita é detalhado no poema. Na palavra “cópia” e nos termos que evocam o requinte do trabalho artístico – fino colorista, patenteie, requintado artista, ostenta, esplendido – expressam-se os preceitos parnasianos, traídos pela leveza das formas que parecem enviar o gesto da escrita para a espontaneidade do mundo natural. Ao grande artista, capaz de reproduzir o mundo em 14 versos, aconselha-se apenas: “medita um pouco” “e escreve; um nada quase:” basta “Um trecho só de prosa, uma estrophe, uma frase”. Os artigos indefinidos que antecedem as formas estéticas (prosa, estrofe e frase) conferem um tom de generalidade à composição da arte, em franca oposição à “Profissão de fé”

do Parnasianismo, que apresenta o artista como “ourives”, à procura do vocabulário rico, “que trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua”, como no “A um poeta”, também de Olavo Bilac. Da “penna”, nesse poema de Francisca Júlia, brota o “leve estylo”, que representa o mundo natural, “ao de levez”, como “nuvem de gaze” e “vapores brancos”. O mundo que resulta dessa escrita é, em tudo, diverso dos quadros anteriores, pois ele se desenha numa cascata de sentidos cheia de cor, luz, movimento e vida.

Essa dissonância entre os poemas anteriores e esse que justamente evoca o fazer artístico é interessante na medida em que acentua o cruzamento de elementos da tradição literária que atravessam a obra de Francisca Júlia. O trânsito entre essas tendências que se aproximam e se afastam, que será discutido no capítulo seguinte, revela a formação da artista, seus passos na composição de seu itinerário poético, que a aproximou do Parnasianismo, mas que a liberou da subserviência às regras pelas regras somente. Ao analisar seus poemas um pouco mais fundo, visitando os dois volumes de sua obra, acabamos por perceber uma interessante reflexão sobre o fazer o artístico. Reflexão esta que, no conjunto, se mostra muito conectada com a arte clássica, com o passado, com o momento atual da metrópole europeia, nesse caso deslocada para a França e não mais em Portugal. Porém ao mesmo tempo deixa transparecer a matéria local, ainda que de maneira tímida e pouco explícita, pelos limites que constroem a representação artística das forças mais ativas e perversas da história nacional e mundial. A produção de Francisca Júlia, no entanto, pode ser vista como uma forma de resistência ao momento de incitação ao progresso. A adoção da forma do soneto com temática clássica é claramente uma recusa ao momento de então. É nesse sentido que procuramos mostrar neste capítulo, não apenas seu caráter parnasiano e/ou simbolista, mas a antevisão que sua poesia expressa da aproximação entre lirismo e reificação.

Capítulo 2

Presença do Simbolismo e do Romantismo na obra de Francisca Júlia

*Esta é a mudez, esta é a mudez que fala
A mais brutal e irônica mudez!*

(Francisca Júlia – “Mudez”)

Neste capítulo procuraremos discutir, não o enquadramento da obra de Francisca Júlia, nesta ou naquela escola, mas sim a 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. Para AZEVEDO (2006, p. 10), o parnasianismo teria durado “demais no Brasil”, de fato, mais de 40 anos. Por outro lado observa, em acordo com Afrânio Coutinho, que há muito desapareceu a ideia de um movimento se encerrar completamente e outro começar, com data exata, em vez de uma sucessão dos períodos, como blocos estanques; o que se deve ressaltar é a imbricação entre eles, porquanto os sistemas de normas que substituem em dois períodos jamais começam e acabam em momento precisos.

2.1 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. No entanto, é nele que aparecem duas escolas de poesia muito importantes: o Parnasianismo e o Simbolismo. Não por acaso costumam ser estudadas juntas.

O surgimento de várias técnicas, equipamentos elevou as ciências exatas a um novo patamar nunca antes experimentado. No entanto, era notável que o público ainda se ressentia da falta de respostas a questões mais subjetivas que esse avanço “técnico” não lhes dava. É possível que esse ressentimento tenha ligação com o florescimento de ambos os movimentos. 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, do Individualismo, sobre o Materialismo e o Positivismo. O Parnasianismo como ressarcimento de um lugar não fragmentado, completo, íntegro de ‘silencio deleitoso’”.

Os poetas parnasianos e simbolistas, envolvidos pelo mesmo ambiente de fim de século, reagiram com respostas literárias diferentes. Mas após uma análise detalhada, elas não se mostram tão diferentes ou estanques assim. 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 muito mais frutífero no Brasil, tendo tido um bom número de autores e uma permanência bastante longa. Já o Simbolismo, como escola literária não é tão intenso no Brasil, 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, os simbolistas se caracterizaram por uma “imprecisão de contornos e de vocabulário, um conceito mais musical que plástico da forma, estados crepusculares” (2009, p. 125). Mas a questão formal da poesia de então não estava superada, conforme explica BOSI “os simbolistas instauraram uma religião leiga da poesia e da música dessacralizando o conteúdo e sacralizando o código” (BOSI, 1994, p. 99).

O Simbolismo tem como criadores, na França, Sully Prudhomme (1839-1907) e Verlaine (1844-1896), 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, além de 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. 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 aqui em análise em momento algum foi possível considerar que tenha se livrado do descritivismo. No entanto, o questionamento de limites que observamos nos poemas analisados no primeiro capítulo e algumas variações temáticas realizadas parecem contribuir para a sua filiação também ao Simbolismo.

Andrade Muricy, em seu extenso e detalhado trabalho *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, inclui Francisca Júlia nesse momento 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 Otto Maria Carpeaux (1963, p. 2173), 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 o “seu mais ou menos verídico desleixo formal” (BUENO, 2007, p. 154). De desleixo formal 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).

Vejamos o poema “Mudez” que, ao contrário dos demais analisados nesta dissertação até o momento, não é um soneto. Sobre ele 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).

MUDEZ
(*Esphinges*)

Já rumores não há, não há; calou-se
Tudo. Um silencio deleitoso e morno
 Vae-se espalhando em torno
Às 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 espaneja 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!

Nesse poema, as tendências românticas e simbolistas se entrecruzam e dividem ou disputam o espaço do poema, a começar pela indecisão entre a narrativa e a consecução de um todo expressivo coeso. 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 propor uma nova forma de escrever poesia sem se propor a narrar ou descrever. De fato, isso pode ser notado no poema “Mudez”, no entanto, de maneira mais velada.

Temos nesse poema uma narrativa, a de uma história de amor mal sucedida. Mas a narrativa ocupa um espaço secundário no poema, 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 primeiras estrofes do poema, predomina a composição da crescente percepção do silêncio. Nelas, o efeito de composição é a sensação de que ninguém fala no texto poético, como se poema se autodeclarasse graças à construção de um mundo todo feito de sensações. Esse espaço do poema em que predomina a sensação é, inicialmente, o do mundo natural, mais precisamente o de um pomar, mas todo ele 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 poética simbolista, sobretudo pelo predomínio das sensações. O “pequeno passaro perdido” também é uma temática cara ao Simbolismo, talvez pelas várias simbologias que as aves costumam apresentar 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 dessa estrofe. 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 só se tornam cognoscíveis quando derramados sobre nós. A sinestesia é um efeito de ordem psicológica, “sujeito à chamada lei de totalização”, segundo CAMPOS, (1960, p.185-186), trata-se de uma determinada percepção sensória que é capaz de provocar reações nos demais sentidos, de modo a perfazer um conjunto sensório, catalisando interação das sensações e impressões adquiridas. Nada poderia soar mais errado para a musa impassível que este afluxo 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. 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. Outro forte exemplo de sinestesia em Francisca Júlia foi notado por LÔBO (1991, p. 216), ao analisar o poema “Aurora”, sobre o qual ele considera:

Ela pode perceber os pequenos detalhes da natureza, que procurou transpor para os seus textos, criando, por vezes, imagens verdadeiramente sinestésicas, onde não só o visual e auditivo, mas também o olfativo, o gustativo e o tátil se confundem: Um cheiro doce e fresco a verdura evapora./A araponga, afinando a matinal garganta,/Grita; um pássaro geme; a patativa canta.../Todo o campo é um orquestra harmônica e sonora...

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 e estranho ao Simbolismo, tem grande força, pois, como a “nódua escura” do poema “Quadro incompleto”, já analisado no capítulo anterior, a pequena referência final 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 e 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 anteriormente analisados. A expressão “Nossa alma” também denota o apelo ao místico, a uma essencialidade humana, diferentemente do poeta isolado na torre de marfim do Parnasianismo.

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 já foi empregado em dois poemas que analisamos nesta dissertação “Musa Impassível” e “Egypto”. Como vimos, 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, como já citamos, “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 vimos 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

(*Mármore*s)

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...

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 citados, escolhemos “Natureza”, que nos pareceu um poema singular, que evoca a natureza, como frequentemente fazem os simbolistas, entretanto, sem fazer dela um templo sagrado e transcendente.

NATUREZA

(*Esphinges*)

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.

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 certa 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.

Sobre esse aspecto da configuração poética do mundo natural, BUENO (2007, p. 191) considera que o Parnasianismo falsifica a “paisagem natural e, sobretudo social do Brasil”, ao contrário de muitos dos nossos simbolistas, “no entanto acusados de “nefelibatismo”, enquanto os parnasianos representariam, ironicamente, o correspondente poético da literatura realista”. Ainda segundo este autor:

dentro do Simbolismo, encontramos retratos terríveis ou mesmo pré-expressionistas da mendicância, da loucura, da miséria ou do alcoolismo, na extrema distância daquele ufanismo quase delirantemente ingênuo de uma das poesias de Bilac que ainda que para crianças é irônica: A Pátria//Boa terra! jamais negou a quem trabalha/O pão que mata a fome, o teto que agasalha.../Quem com o seu suor a fecunda e umedece,/Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece!

De fato, o verificado por Alexei Bueno pode ser comprovado em vários poemas das duas escolas, mas em alguns essas maneiras de ver o mundo e especialmente o Brasil se misturam, como veremos na segunda parte deste capítulo com os poemas “Os Argonautas” e “Sonho Africano”. Para BUENO (2007, p. 151), “a poesia parnasiana teria encoberto sua contemporânea no Brasil, a do Simbolismo”, de fato, em uma análise mais justa de poetas como Alberto de Oliveira, Luis Delfino e Francisca Júlia, podemos notar que os modelos coexistiram. Por outro lado, se os cotejamos com a obra de Alphonsus de Guimaraens, por exemplo, também será possível ver a presença do culto à forma na poesia essencialmente simbolista.

2.2 . “Sonho Africano” e “Os Argonautas”: um pouco de nacionalidade

Sendo o Parnasianismo e o Simbolismo movimentos de contexto semelhante, de origens francesas e ambos posteriores ao Romantismo guardam, para além das diferenças, várias semelhanças, e, como temos tentado mostrar, se imbricam em vários momentos da produção de vários de seus poetas, em especial na obra de Francisca Júlia. Para Alfredo Bosi (1994, p. 164), “faltavam horizontes mais definidos ao poeta simbolista e só lhe restava registrar o seu mal-estar diante do processo contraditório de nossa urbanização e de nosso desenvolvimento econômico, após a libertação dos escravos”.

Como tentamos demonstrar, “o parnasianismo se mantém tematicamente romântico” (BATISTA, 2009, p. 286) e, além dos temas amorosos, também perpassa temas como a escravidão negra no Brasil. Claro, a abordagem não é de engajamento ou busca de soluções, aliás a maioria da poesia parnasiano-simbolista foi produzida após a libertação oficial dos escravos no Brasil. É importante aqui ressaltar que Cruz e Sousa, talvez o maior representante do Simbolismo no Brasil, é um negro filho de ex-escravos e criado como agregado de patrões dos quais herdou o nome.

Restava lidar ainda com os efeitos desastrosos desse período no Brasil, “num país cuja vida social é determinada pela herança escravista” (PILATI, 2009, p. 99). Se “o tema da abolição e, em segundo tempo, o da República serão o fulcro das opções ideológicas do homem culto brasileiro a partir de 1870” (BOSI, 1994, p. 164) não terão a mesma presença na literatura parnasiana. Da obra de Francisca Júlia, salvo uma análise mais minuciosa, o único poema que retrata o negro seria “Sonho Africano”.

O poema em questão é o soneto VI de *Mármore* (1895), portanto sete anos após a assinatura da Lei Áurea. É sabido, no entanto, que as condições de vida e trabalho para os recém-libertos não foi em nada favorável, como podemos ler na história e na literatura brasileira da época que procurou retratar, de uma maneira mais ou menos realista, mais ou menos romantizada, a situação dos africanos na república com um governo militar que conteve revoltas e consolidou a estrutura liberal.

Para a leitura de “Sonho Africano”, pela proximidade temática e também por se tratar de outro poeta parnasiano que versou sobre o tema, escolhemos fazer uma leitura comparada à “Banzo” de Raimundo Correa. Começamos pelo soneto de Raimundo

Correa, cuja primeira publicação é em *Primeiros Sonhos*, de cunho muito mais romântico e que virá ser tornar mais a frente exemplo da escola parnasiana:

BANZO

Visões que n'alma o céu do exílio incuba
Mortais visões! Fuzila o azul infando...
Coleia, basilisco de ouro, ondeando
O Níger... Bramem leões de fulva juba...

Uivam chacais... Ressoa a fera tuba
Dos cafres, pelas grotas retumbando,
E a estralada das árvores, que um bando
De paquidermes colossais derruba...

Como o guaraz, nas rubras penas dorme,
Dorme em ninhos de sangue o sol oculto...
Fuma o saibro africano incandescente...

Vai co'a sombra crescendo o vulto enorme
Do baobá... E cresce n'alma o vulto
De uma tristeza imensa, imensamente...

BOSI (1994, p. 225), analisando a obra de Raimundo Correa, cita “cadências pré-simbolistas” que aparecem inequívocas em “Banzo”, soneto também admirado por Mario de Andrade. Os dois primeiros quartetos são basicamente um rico quadro da África, porém permeado por terminologia que tenta, ao gosto da classe média, ser rebuscada apenas pela raridade do termo; como, por exemplo, ao invés de elefantes, “paquidermes”. Surge também o “basilisco” ser mitológico, espécie de serpente com asas.

O sentido predominante na primeira estrofe é a visão, nas repetidas “visões” e nas cores “azul”, “fulva” e mesmo no rio Níger que remete a “negro” e ao personagem que sofreria do banzo. A cena é assustadora, mas “pintada” com beleza. Seu teor simbólico concentra-se na serpente e na sugestão de um pensamento recorrente que vem à cabeça do negro despatriado.

Já na segunda estrofe há uma mudança em direção ao componente sonoro: “uivam”, “retumbam”, “estralam” sons da natureza, de seus animais e vegetais e a “tuba dos cafres”, indivíduos de população africana banta (HOUAISS, 2013), “ressoam”. A mudança do foco do sentido da visão para a audição remete a uma espécie de sinestesia bem organizada. De qualquer forma, o poema se mantém distante da branca alvura das estátuas gregas. Apesar de ainda haver uma exploração do exótico, e de ficar clara a estetização do sofrimento, consideramos que o poema é maneira interessante de se pensar ou refletir sobre o sofrimento do negro no Brasil. Fica claro, por exemplo, que a situação não seria de desconhecimento, mas de convivência.

De todo o “quadro” que permite remeter a uma espécie de “sonho” ou, nas palavras do poeta, de “mortais visões”, o sofrimento denunciado no título do soneto irá surgir mais explicitamente apenas nos tercetos: “Dorme em ninhos de sangue” e por fim “o vulto de uma tristeza imensa”.

O soneto tem forma bastante bem construída, já que, como já vimos, o movimento simbolista brasileiro mostra-se bastante afeito aos rigores formais do Parnasianismo. Por outro lado, busca uma temática um tanto diferente daquela, seu foco, pelo menos o anunciado no título, é falar do banzo, um sentimento de profunda tristeza causado pela desculturação. O banzo se caracteriza por um processo inicial de forte excitação que culminava em nostalgia profunda, tal qual o poema consegue descrever ao longo de seus versos. A despeito desse poema, Raimundo Correa alcança sua maior realização, de acordo com a análise do próprio Alexei Bueno, em “Plenilúnio”, momento de “inegável aproximação com o Simbolismo, e que nenhum simbolista deixaria de muito orgulhosamente assinar”. Tal qual ocorre com os poemas de Francisca Júlia até aqui apresentados neste segundo capítulo, o poema do poeta parnasiano “Raimundo Correa” apresenta elementos que mostram a aproximação da produção parnasiana com a escola simbolista. Passemos agora à leitura do poema “Sonho Africano” que compõe a primeira parte do livro *Mármore*:

SONHO AFRICANO

(*Mármore*)

A João Ribeiro.

Eil-o em sua choupana. A lampada, suspensa

Ao tecto, oscilla; a um canto, um velho e hervado fimbo;
Entrando, porta dentro, o sol forma-lhe um nimbo
Cor de cinábrio em torno á carapinha densa.

Estira-se no chão... Tanta fadiga e doença!
Espreguiça, boceja... O apagado cachimbo
Na bocca, nessa meia escuridão de limbo,
Molle, semicerrando os dubios olhos, pensa...

Pensa na patria, além... As florestas gigantes
Se estendem sob o azul, onde, cheios de magua,
Vivem negros reptis e enormes elephantes...

Clama em tudo. Dardeja o sol raios tranquillos...
Desce um rio, a cantar... Coalham-se á tona d'agua,
Em compacto apertão, os velhos crocodillos...

Mario de Andrade na sessão destinada a Francisca Júlia em “Mestres do Passado”, de 1921 (p. 262), considera os tercetos de “Sonho Africano” como “admiravelmente sugestivos” e conclui “qualidade rara na sua obra”. Mas antes chama o soneto de “o seu Banzo”, numa alusão à cópia do poema de mesma temática de Raimundo Correa.

Ao contrário de “Banzo”, “Sonho Africano” já aparece com uma imagem de sugestão de tristeza. Os elementos descritos são rústicos, toscos, como “choupana” e “fimbo”. Sobre este último elemento, uma arma rústica, MARQUES (2007, p. 211) considera ser possível uma alusão aos escravos que pagaram a liberdade em troca de lutarem na Guerra do Paraguai (1864-1870). “Fimbo” é também a arma de arremesso dos Cafres, citados no poema de Raimundo Correa. Outra correspondência é a coloração avermelhada: “cinábrio” neste e “fulva” naquele.

O quadro continua com a descrição da situação do negro pobre fadigado e doente, de olhos “dúbios”, no sentido de já idoso, vacilante. Com as reticências do segundo quarteto, prepara-se o quadro de sua vida mais íntima, para que o leitor possa ter conhecimento do que se passa nos pensamentos do personagem. Pensa na pátria distante, onde poderia “descer o rio a cantar”, mas há muitos perigos, há os “velhos crocodilos”. Mais uma vez retomando o poema de Raimundo Correa, o rio lá

apresentado é o Níger, de onde eram embarcados negros para o Brasil; foi em grande parte nesse rio que os portugueses negociaram escravos. Assim sugere-se uma metáfora a respeito do que, ou de quem, representariam os “velhos crocodilos” que lá “coalham-se”.

Mesmo que vigore no soneto o caráter descritivo, é interessante notar que o movimento do exterior da pobre choupana para o interior do velho negro, enriquecido pelas lembranças de sua pátria, confere ao poema uma força crítica que ultrapassa o retrato estático, distante e frio que frequentemente caracteriza o poema parnasiano. Ainda contrariando a convenção parnasiana, o centro do quadro não são os objetos estetizados nem cenas históricas, épicas, universais ou mitológicas, e, sim, um homem, velho, negro, pobre, doente, mas que, ainda assim, pensa e sonha, isto é, tem uma riqueza subjetiva que contrasta, mas não absurdamente, com a pobreza exterior. O centro do poema, portanto, é um homem em sua vida cotidiana, rotineira, mas ao mesmo tempo atravessada pelo seu sonho com a terra natal, com a sua origem, que está interiorizada, como uma reserva de vida não escravizada bem guardada em seus pensamentos.

Esse quadro poético de Francisca Júlia contrasta ainda com o ideal de impassibilidade no qual a autora foi mestre. Apesar de não haver menção a primeira pessoa, a maneira como o quadro se compõe não sugere uma situação poética com a qual a autora que constrói a cena não teria envolvimento algum. De certa forma, a aproximação ao mundo íntimo das lembranças do personagem registra a visão aproximada da poeta em relação ao sujeito poético de seu texto.

O homem negro é apresentado ao leitor como alguém que tem uma “pátria” de origem, alguém que tem lembranças, imaginação e história. O passado evocado pelos pensamentos do velho negro lhe confere uma dignidade rara na literatura do tempo. Paradoxalmente, o rigor formal e a aproximação descritiva também garantem que a composição não se exceda e se encaminhe para o tom de revolta romântica ou de apresentação moralizante ou paternalista da figura do negro. Na descrição, contida pelo rigor formal, predomina sempre um quadro íntimo, silencioso, dosado pelas reticências, que mediam os diferentes espaços e tempos do poema: a choupana, os pensamentos do personagem do quadro poético, as lembranças da antiga pátria, o presente e o passado.

Nesse sentido, o soneto de Francisca Júlia difere em muito do de Raimundo Correa. Nela, predomina a cena mais intimista, nele, os elementos portentosos de tonalidade épica. A relativa contenção, entretanto, assim como o caráter descritivo do soneto de Francisca Júlia, não esvazia o seu potencial crítico. Ao contrário, a contraposição entre a pobreza da choupana e a rica imaginação do personagem que recorda a beleza e a vitalidade de sua terra natal, ainda que temperada por certo exotismo, põe a nu a divergência entre duas realidades históricas: o reino da precariedade, associado à escravidão, e o da liberdade, ainda restrito ao espaço do sonho africano.

Ressaltadas essas diferenças de composição, a proximidade temática dos dois sonetos é clara, o modelo de apresentação primeiro de um quadro imagético e depois de certa quantidade de sentimento é coincidente também. Porém, o poema “Sonho Africano” é mais direto em relação ao tema, de certa forma, mais parnasiano. O mundo retratado é realista e claro, ao contrário das visões mais perturbadoras e exóticas do primeiro.

Para finalizar esta segunda parte, vejamos, brevemente, um segundo soneto de Francisca Júlia que toca em assunto um tanto mais diretamente ligado ao Brasil: o descobrimento. “Os Argonautas” é um soneto de maior popularidade, mas normalmente lido apenas por seu rigor formal. Ele também é, em geral, comparado a “*Le conquérants*” de José Maria Heredia, poeta com o qual Francisca Júlia teria maiores afinidades estéticas. Passemos à leitura deste soneto:

OS ARGONAUTAS

(*Mármares*)

Mar afora, eil-os que vão, cheios de ardor insano;
Os astros e o luar – amigas sentinellas –
Lançam bençãos de cima ás largas caravelas
Que rasgam fortemente a vastidão do oceano.

Eil-os que vão buscar noutras paragens bellas
Infindos cabedaes de algum thesouro arcano...
E o vento austral que passa, em coleras, ufano,
Faz palpitar o bojo ás retesadas velas.

Novos céos querem ver, mirificas bellezas,
Querem tambem possuir thesouros e riquezas
Como essas náos, que têm galhardetes e mastros...

Ateiam-lhes a febre essas minas suppostas...
E, olhos fitos no vácuo, imploram, de mãos postas,
A aurea bençam dos céos e a protecção dos astros...

A respeito de “Os Argonautas”, Mario de Andrade considera que o soneto é de “uma beleza extraordinária”, de fato é um dos melhores exemplos de soneto parnasiano, feito conforme os modelos da escola. Nele podemos encontrar pouco ou quase nada do Simbolismo, o apresentamos nessa sessão apenas por considerar que tem certa ligação histórica mais direta com o Brasil, o que é raro na obra de Francisca Júlia. Ele é fortemente descritivo. Porém, em versos como “Eil-os que vão buscar noutras paragens bellas”, sugere, conforme FISCHER (2003, p. 143), “uma superação do limite imagético habitual dos poemas descritivos, como que a indicar o difícil e desconfortável represamento a que Francisca Júlia submeteu sua inspiração”.

Os dois últimos tercetos dão uma visão pouco positiva destes nautas, passam uma imagem de ganância, da “febre” por supostas minas, para além de observar suas bellezas, querem os nautas possuir riqueza, imploram aos astros por ela, “implorar” denota que os ideais de impassibilidade se desfazem quando a questão são os “tesouros”. Como explica HOLANDA, (2006, p. 16) “o interesse do português pelas suas conquistas foi, sobretudo, apego a um meio de fazer fortuna rápida, dispensando o trabalho regular”.

Apesar disso, se compararmos esse soneto ao anterior, perceberemos uma diferença significativa quanto ao problema da impassibilidade. Em “Os Argonautas”, a autora constrói o poema na posição de observadora distanciada, não se nota sinal evidente de envolvimento para além da descrição do feito histórico, ainda que, como já dito, o risco da visão heroica é controlado pelo rigor formal e temperado pela associação entre o feito descrito e o interesse mercantil, que, no entanto, não vem manchado por uma condenação explícita.

A presença da terra, segundo a tradição da lírica brasileira, empenhada na construção da literatura e do país, também se faz sentir discretamente no enredo do fato

histórico que é tema do poema, mas infinitamente distante da perspectiva ufanista do nacionalismo romântico ou mesmo do nativismo árcade. A autora, ao construir o poema não expressa efetivamente os laços que poderia ter com a terra de “miríficas bellezas”, cheia de tesouros e riquezas escondidos nas “supostas minas”.

Não há menção ao tempo exato ou ao lugar de onde vem ou para onde vão esses Argonautas. Aliás, o título os situa no espaço da tradição literária associado ao lendário e ao mitológico. Porém, apesar disso, o leitor intui sem dificuldades que se trata de Portugal, Brasil e colonização; o que revela, que, mesmo filiando esses Argonautas, como fizeram outros poetas desde Camões, aos que dão título ao poema épico de Apolônio de Rodes (250 a.C.), há no poema elementos que o ligam firmemente à expansão marítima e ao descobrimento.

A ligeira ambiguidade que percorre o poema – entre os Argonautas do passado e os de Francisca Júlia; entre o significado de “ardor insano” que desliza entre a coragem épica e a cobiça mercantil; entre a missão heroica de encontrar o Velocino de Ouro e a posse das riquezas sob “novos ceos”, enfim, não ameaça a feição parnasiana desse soneto.

2.3. A hora do “Ângelus”

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 ginasial que também não foi concluído. Essas informações biográficas dão testemunho, em primeiro lugar, de sua intenção moralizante e didática, quando 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. Em segundo, elas indicam uma espécie de itinerário poético que se pode ver pelas mudanças dos títulos de sua obra poética que, de *Mármore* passa a *Esphinges* até *Místicas*, que não chegou a se concretizar.

Há certa progressão do concreto, do material bruto, passando por uma forma icônica mitológica, até chegar a um conceito mais abstrato, porém de maior simbolismo. Para CAMARGOS (2007, p. 35), *Esphinges* já “traria implícita a intenção esotérica, religiosa e mística do Simbolismo”, que, no Brasil, de acordo com MOISÉS (1973, p.

69), não recusou o influxo do parnasianismo, empregando com frequência sonetos com os mesmos preciosismos.

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”, por 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. 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

(Esphinges)

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 alegre
Não com o muito que a sua mão alcança,
Porém com o pouco que já tem na mão.

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 ideias 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
(*Esphinges*)

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.

Para 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 MURUCY (1987, p. 105), Francisca Júlia está incluída na coletânea *As obras-primas da poesia religiosa brasileira* de Jamil Almansur (1954), 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, 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”, 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”. 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 Centauros”, 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

(Mármore)

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 gorgeios
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...

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 às anotações do 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, (1979, 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 entre Parnasianismo e Simbolismo. 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:

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. (1994, p. 230)

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

(*Mármares*)

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.

“Mahabarata” foi traduzido ao castelhano e incluído na *Antologia de poetas líricos brasileiros* publicada em Buenos Aires, em 1922 (CAMARGOS, 2007). Tendo sido talvez 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, nele aparece o budismo esotérico. Entretanto, o tratamento do tema é bastante outro.

VIDAS ANTERIORES

(*Esphinges*)

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.

“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.

2.3.1. A poesia de caráter didático infantil

Neste subtópico queremos apenas mencionar o caráter didático das poesias infantis de Francisca Júlia, que publicou sozinha o *Livro da Infância*, em 1899, composto apenas de poemas, e, em parceria com Júlio César da Silva, publicou, em 1912, *Alma Infantil*, que contem além de poemas, hinos e monólogos. Essa produção foi paralela à sua obra poética e se mostra, como veremos, de certa forma, alheia ao restante de sua obra.

O panorama positivista é o que predomina no Brasil do final do século XIX e início do Século XX. A educação formal passa a ser mais valorizada como forma de incluir o Brasil no rol das nações civilizadas. O sistema educacional brasileiro busca, então, seus parâmetros na Europa, assim como a arte já o fazia.

Francisca Júlia, conforme cita CAMARGOS (2007, p. 71), está inserida nesse panorama de cunho ilustrado ou iluminista tardio e buscou os pilares do cristianismo e a elevação de sentimentos, como vimos, por exemplo, em “A uma santa”, como base para

a produção didática de seus livros infantis. Vejamos apenas um destes poemas, de *Alma Infantil*:

PAULA
(*Alma Infantil*)

Há muitos dias que a Paula
Voltar à escola receia
Porque tinha dito na aula
Que a mestra era velha e feia.

A um colega, que a escutava,
Disse ainda mais, disse tudo:
Que da mestra não gostava,
E muito menos do estudo.

Quem no estudo não se esforça
E acha a escola aborrecida,
Mais tarde não terá força
Para os trabalhos da vida.

Quem não estuda se afeia;
Tudo o que faz sai falho;
Será pobre para ideia,
Inútil para o trabalho.

Quem aos mestres não respeita,
Tudo o que faz lhe sai falho;
É uma pessoa imperfeita
Que devemos desprezar.

Há nessas estrofes, assim como na estrofe de “A pátria”, de Olavo Bilac, que citamos anteriormente, o louvor à “ideologia do trabalho (visto como mecanismo ideal de conquistas)” (PILATI, 2009, p. 109). Por mais que consideremos que a arte é uma forma de conhecimento e que nos seus processos, seja de fatura ou apreciação, ensina e

educa o homem para a vida humanizando-o, para além das tendências moralizantes e muitas vezes até contra elas, o modelo de lição buscado nesses poemas causa profundo estranhamento. Conforme apresenta CARA (1989, p. 14), “a arte quando ensina, o faz de uma maneira especialíssima, e não é nunca expressão meramente utilitária. Submissão a leis de estado e expressão individual”.

Ainda que não seja nosso objetivo analisar esse grupo de poemas nesta dissertação, até porque eles se desviam de uma produção efetivamente artística, alguns elementos são dignos de nota, como a comparação dos defeitos morais à feiúra, a escolha do nome da personagem em rima (na verdade apenas de acrescenta a letra p) com a “aula” e a lição moral preconceituosa do final que constitui, ironicamente, o único verso que não rima no poema. Desse poema, entre a produção didática de Francisca Júlia, a única lição que talvez possamos tirar seja a de o quanto a arte, mesmo a de uma verdadeira artista, resiste e fracassa quando submetida às ideologias de forma imediata.

Capítulo 3

Francisca Júlia e o sistema literário

*Imito-o. E, pois, nem de
Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix prefiro.*

Olavo Bilac (“Profissão de
fé”)

Neste capítulo, abordamos a influência da literatura internacional na poesia parnasiana brasileira, considerando a transição da fonte externa primária de Portugal para a França. Buscamos apontar as influências estrangeiras na produção poética de Francisca Júlia, que vão desde a consagrada influência do poeta francês de origem cubana, José Maria Heredia, até a sua aproximação com a poesia alemã, a partir da tradução de poemas de Goethe e de Heinrich Heine. Discutimos essas influências também em relação à ideia de cópia, problematizando essa noção por meio da reflexão sobre o caráter simultaneamente universalista e particularista da formação da literatura brasileira. Por fim, procuramos demarcar o caminho e o legado de Francisca Júlia no sistema literário nacional.

3.1 Aclimação da forma parnasiana

Tanto na França, quanto no Brasil poetas que inicialmente se diziam realistas passaram a figurar como parnasianistas. A denominação do monte grego seria mais tarde o título de uma antologia periódica, o *Parnaso Contemporâneo*, publicado em Paris, em 1866, e que “apresentou ao público o primeiro grupo de poetas realistas franceses” (AMORA, 1964, p. 204).

O iniciador desse movimento em Paris foi o poeta Théophile Gautier (1811-1872). Para ele, a poesia deveria ter por finalidade exprimir somente a beleza do mundo, por isso realista. A tarefa seria mostrar o belo que há no mundo, nas suas paisagens e a arte nas suas criações. No caso do Brasil, entre os poetas do período, Francisca Júlia foi talvez a que menos se preocupou em nacionalizar essas belezas, trazendo salgueiros-

chorões, estátuas de mármore, gansos brancos, ovelhas e até exotismos orientais. O Parnasianismo também não deveria se ocupar de meditação filosófica, inquietações morais do homem e seus sofrimentos, sua dor. O fim do poeta era, assim, fazer “arte pela arte”, isto é, a arte sem outro objetivo que não a expressão do belo; a obra do poeta tinha de confundir-se, no caráter, nas intenções, com as obras dos pintores e dos escultores, com os “esmaltes e camafeus”; A respeito dessa doutrina, esclarece AMORA, (1964, p. 204):

A doutrina de Gautier, da arte pela arte, exemplificada em 1852, na obra *Esmaltes e Camafeus*, encontrou de pronto fervoroso discípulo, Leconte de Lisle (1818-1894). Mas Leconte de Lisle não foi apenas um discípulo fervoroso de Gautier, foi o definidor e o grande propagandista da nova doutrina poética. Reunindo em torno de si um grupo de jovens poetas, unidos pela mesma concepção da arte poética, fez publicar, em 1866, uma antologia da nova poesia, Parnaso Contemporâneo. As discussões e as polêmicas nascidas no Parnaso foram suficientes para definir a escola poética que, de então por diante, passou a chamar-se parnasiana. A palavra parnaso foi usada no sentido que lhe davam no Classicismo, isto é, antologia poética. O Parnaso contemporâneo teve um segundo número, datado de 1869, mas só divulgado depois de 1871.

Da explicação de Antonio Soares Amora notamos que na França, apesar de termos um iniciador, Théophile Gautier, talvez o maior divulgador e poeta da fase tenha sido Leconte de Lisle. No Brasil, o nome de Francisca Júlia é muitas vezes citado como o da discípula que superou seus mestres, não apenas em relação ao Brasil, mas à França. Se compararmos, por exemplo, “A arte”, de Gautier, à “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, a questão da aclimatação fica bastante clara. A visão exterior, que ultrapassasse o subjetivismo é muito mais aparente na obra do francês, já em Bilac temos momentos de verdadeiro arroubo romântico. Nesse poema, o “eu” lírico nos diz que não pretende esculpir, mas ser ourives de pedras raras. Como afirma BUENO (2007, p. 151), “o vate se transforma em joalheiro, o ourives de ‘Profissão de fé’”. Suas últimas cinco estrofes são uma finalização quase dramática, que não pode ser atribuída à impassibilidade das musas de Francisca Júlia:

(...)

Não! Morra tudo que me é caro,

Fique eu sozinho!

Que não encontre um só amparo

Em meu caminho!

Que a minha dor nem a um amigo
Inspire dó...
Mas, ah! que eu fique só contigo,
Contigo só!

Vive! que eu viverei servindo
Teu culto, e, obscuro,
Tuas custódias esculpindo
No ouro mais puro.

Celebrarei o teu ofício
No altar: porém,
Se inda é pequeno o sacrifício,
Morra eu também!

Caia eu também, sem esperança,
Porém tranqüilo,
Inda, ao cair, vibrando a lança,
Em prol do Estilo!

Já o poema “A arte” de Théophile Gautier que, digamos, cumpria o mesmo papel de manual sobre a escrita parnasiana, é de tratamento e estilo bem mais escultórico, como notamos em alguns dos poemas aqui de Francisca Júlia analisados.

(...) Luta com o Carrara
Com os Paros duro
E raro
Guadiães do contorno puro
(...)
Esculpe, lima, cinzela
Que o teu sonho flutuante
Se sele
No bloco resistente.

Francisca Júlia teria conseguido seguir com mais fidelidade, ou poderíamos dizer obediência e servilidade, os ideais da escola parnasiana. Porém, se Alberto de Oliveira e Olavo Bilac tiveram seus momentos de maiores sentimentos e liberdade

formal, temos visto que na obra da “musa impassível” também notamos estas “falhas”. De acordo com MURICY (1987, p. 23) o parnasiano que mais influenciou no Brasil, e que teve na Francisca Júlia do período central de sua carreira sua melhor discípula, foi Heredia.

Já em Portugal, conforme resume MONTALEGRE (1945, p. 12):

Não houve escola e quase não houve movimento homogêneo: dos poetas estruturalmente parnasianos só um será possível apontar – Gonçalves Crespo, que, para mais, foi de nacionalidade brasileira. O Parnasianismo português foi uma tendência ou um conjunto de tendências para uma realidade poética, do que essa realidade com atributos específicos ou peculiares: uma espécie de pendor mais ou menos geral, que, a despeito de pronunciado, se não chegou a definir. E assim é que, poetas que refletem longes parnasianos como Antonio Nobre, João Penha, Cesário Verde e Antonio Feijó, por exemplo, outrossim, deixam transparecer satanismo baudelaireano, inconformismo revolucionário à maneira de Antero nas Odes Modernas e ainda, entre muitas e outras influências, objetividade realista, de mistura com lirismo subjetivo à Hugo. Os artistas do Nefelibatismo coimbrão surgem-se assim, não como herdeiros diretos de um Antero, na sua feição psico-dramática ou social; não como realizadores de um cânone estético individualizado, na suas facetas técnica e doutrinária: cânon que tanto podia ser parnasiano, como simbolista ou realista. O Simbolismo ganhou expressão triunfante.

Segundo CARA (1979), o Simbolismo que MONTALEGRE classifica como triunfante foi também “importado e consumido fundamentalmente por meio da imitação de regras (a oficialidade simbolista)” (p. 11), sendo, no entanto, uma forma postiça de assumir a crítica de linguagem proposta pelo Simbolismo europeu que no Brasil não acontecia em intensidade oposta. Cara (1979) concluiu que são “daí certas artificialidades mais contundentes do Simbolismo no Brasil, apesar da capacidade de ‘recriação’ autêntica manifestada por alguns textos, por exemplo, certos momentos de Cruz e Souza ou Pedro Kilkerry”.

No mesmo estudo citado acima sobre o Parnasianismo no Brasil, MONTALEGRE (1945, p. 29) considera que o Parnasianismo francês é um pressuposto necessário do Parnasianismo brasileiro, mas que o objetivismo de alguns poetas portugueses foi presente, por exemplo, Antonio Feliciano de Castilho. Este estudioso aponta, em acordo com o poeta francês Catulle Mendès, Victor Hugo como um verdadeiro precursor do Parnasianismo, que teria iniciado um fluxo romântico que finda em Heredia. Ainda segundo esse autor, a questão coimbrã não seria um movimento anti-

romanticismo, mas sim anti-classicista, já que foram alvo os perfeitíssimos e inimitáveis versos de Castilho.

Sobre o caráter precursor de Victor Hugo é relevante considerar ainda o afirmado por BOSI (1994, p. 218):

mesmo no contexto da poesia romântica, as imagens de Victor Hugo já eram mais fortes e vivas que as de Lamartine; e foi a arte visual cintilante dos *Châtiments* que seduziu Théophile Gautier e Baudelaire e os ensinou a superar os chavões do Ultra-Romantismo. Lembrem-se estas palavras do último [Baudelaire], em honra da poesia hugoana: “A música dos versos de Victor Hugo adapta-se às profundas harmonias da natureza: escultor, ele recorta nas suas estrofes a forma inesquecível das coisas; pintor ilumina-as com a sua cor justa. E, como se viessem diretamente da natureza, as três impressões penetram simultaneamente no cérebro do leitor. Dessa tríplice impressão resulta a moral das coisas. Nenhum outro artista é mais universal, mais capaz de se pôr em contato com as forças da vida universal, mais disposto a tomar um banho de natureza. Ele não só exprime nitidamente, traduz literalmente a letra nítida e clara; mas exprime com a obscuridade indispensável o que é obscuro e confusamente revelado. (Baudelaire. “Réflexions sus mes contemporains”, ensaio publicado na revista *Revue Fantaisiste*, de 15 de junho de 1861, citado por BOSI, 1994, p. 218-219.)

O fato de os escritores portugueses, como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Antero de Quental, terem sido colocados em segundo plano, em relação aos mestres da objetividade francesa: Comte, Taine e Rena, pelos parnasianos brasileiros também é constado por Alfredo Bosi, que acrescenta ainda a afirmação de Théophile Gautier sobre o afastamento do fulcro subjetivo “sou um homem para quem o mundo exterior existe” (BOSI, 1994, p. 167).

De fato, Castilho e seus apadrinhados seguiam uma escola de academicismo e formalismo que se liga ao Parnasianismo em ideologia. Antero de Quental a teria chamado de “escola do elogio mútuo”. Se considerarmos a quantidade de poemas dedicados a outros poetas na obra de Francisca Júlia isso seria válido aqui também, mas é preciso também relativizar a forma de entender esse fenômeno de elogio mútuo entre os autores expressa por Antero de Quental, levando-se em conta a disputa entre os poetas já consagrados e o advento dos jovens poetas da geração de 70, entre os quais está Antero. Além disso, esse elogio mútuo tem raízes sociais importantes em países em condição periférica, nos quais há significativa desigualdade entre os intelectuais e o grosso da população, o que tem como consequência a inexistência de um público leitor efetivo e a redução da circulação das obras eruditas entre um público bastante restrito,

geralmente composto pelos próprios intelectuais que produzem. Assim, se observamos a última parte de Edição de *Esphinges*, de 1921, “A propósito de Francisca Júlia e de sua obra”, encontraremos, nas 51 páginas, 34 apreciações sempre elogiosas de seus trabalhos, que incluem desde as de João Ribeiro, seu prefaciador, até as de Alberto de Oliveira e Olavo Bilac.

A apreciação de Olavo Bilac é uma crônica publicada em *A cigarra*, em 11 de julho de 1895 (Júlia, 1921, p. XVIII), que ressalta o rigor formal da poeta, seu uso tradicionalista da língua portuguesa, além do conteúdo distante das “poesias de mulheres”. Considera, no entanto, que ela não transfere para os poemas a dureza clássica, mas “a língua doce de Camões”. Esta última apreciação nos parece bastante válida na análise que temos tentando fazer da obra, posto que, entre os muros de “Musa Impassível I e II”, encontramos poemas de outras entonações que talvez não fizessem valer o epíteto. Por fim, dando voz ao que se esperava da “arte pela arte”, finaliza Bilac: “Arte calma, arte consoladora, essa. Pois se mesmo agora, a mim que estou mettido n’estas agitações políticas, acaba ella de me dar um par de horas de extase e ventura!...”.

O próprio Olavo Bilac ponderaria em seu *Tratado de versificação*:

É preciso ainda observar que o parnasianismo brasileiro nunca teve o exclusivismo do francês. Os nossos parnasianos, depois de uma curta fase em que se cingiram, com rigorosa fidelidade, aos preceitos de Banville, deram liberdade à sua inspiração, e ficaram sendo excelentes poetas líricos. E o que em boa hora lucraram, com esse estágio no parnasianismo, foi a preocupação da forma. (BILAC & PASSOS, 1930, p. 31)

A busca por ideais poéticos fora da literatura brasileira é freqüente na obra poética de Francisca Júlia. Ela firmou-se nos parnasianos franceses, mas também houve influência da poesia alemã, o que sabemos pelas traduções que fez de Goethe, presentes em sua obra com títulos franceses, pois ela havia tido acesso já em língua francesa. “Calme de la mer”, “Lied cicilien” e “La prude” apareciam em *Mármore*s em uma sessão em separado, assim como os “Números de Intermezzo”, com quatro poemas de Heinrich Heine. Os “Números” de Heine são de teor romântico; entre os poemas de Goethe, “La prude” é de maior tendência romântica e foi excluído na edição de *Esphinges*, já em “Calme de la mer” notamos conteúdo bem mais próximo do interesse artístico da poeta. Vejamos a primeira estrofe de “La prude” e em seguida, “Calme de la mer”, que, como dissemos, são bastante distintos. Mas ambos apresentam ressonâncias na obra da poeta em estudo:

LA PRUDE

(*Mármore*s)

Deliciosa manhã de primavera doura
Os campos. Ainda dorme o sol. Mas a pastora,
Descuidosa, passeia enfeitadinha já.
Quem a vê, a maciez das faces lhe namora.
E ela cantando vae pelos campos em fora:
Trá, lá, lá! Trá, lá, lá”

CALME DE LA MER

(*Mármore*s)

Tranquillo, o mar não canta nem ondeia;
O nauta, immerso n’outro mar de maguas,
Os olhos tristes e humidos passeia
Pela tranqüila quietação das águas.

A onda que dorme quieta, não espuma;
O austro que sonha plácido, não canta;
E em todo o vasto mar, em parte alguma,
A mais pequena vaga se levanta.

O volume *Esphinges* contém, além de Heine e Goethe, traduções de Chrysostomo Medjid (poeta turco) e Conde de Marcellus (poeta grego) e o poema “A uma creança”, que contém a seguinte informação logo após o seu título: “Imitação de Hugo”. Esta última anotação contribui para os estudos que vêem em Victor Hugo um precursor do Parnasianismo, e de maneira paralela ao estudo de FISCHER (2003) que reflete sobre a importância de Castro Alves para o movimento. Na segunda sessão deste capítulo veremos o poema “Alma e destino” de inspiração declarada em outro poema de Goethe que aparece como epígrafe.

De acordo com CAMARGOS (2007), Francisca Júlia procurou introduzir os *lieds*, forma de poema bastante popular na Alemanha que eram de temática alegre,

expansivos e inspirados no amor romântico. Conforme seu estudo, em carta a Valentim Magalhães, na qual remetia o soneto “Paizagem” que analisamos na primeira parte dessa dissertação, Francisca Júlia afirma: “O lirismo profundo morre, pois, à falta de condições sociais que o impulsionem e fecundem. E aclimar o *lied* no Brasil, principalmente nesta época, é uma utopia. Mas, para que não se diga que eu nunca tentei alguma coisa, aí vai um (...)”.

Se, conforme afirma CARVALHO (1965, p. 152), “na poesia brasileira, e desde quando podemos falar em poesia brasileira, o processo histórico da versificação tem seguido ou acompanhado o processo da versificação na poesia portuguesa, com maiores ou menores audácias”, com Francisca Júlia, estamos diante de um caso desses de maior audácia, em relação, é claro, à ruptura com Portugal em favor da busca de outras tradições líricas. Mas, por outro lado, também de menor audácia, se consideramos que os modelos seguidos, foram antes seguidos pela antiga metrópole, uma vez que Portugal, já em condição mais periférica e menos central, também deitava os olhos com mais frequência para a tradição externa que para a interna naquele momento.

Já o Parnasianismo, era bem recebido no Brasil e, como escola ou movimento literário, ganhou interesse e volume muito diferentes e muito particulares em relação à Portugal, e mesmo à França, onde logo o Simbolismo viria a crescer e sombrear o movimento formalista. Para MONTALEGRE, a explicação estaria no fato de José Maria Heredia ter nascido em Cuba e Leconte de Lisle em um território francês próximo à ilha de Madagascar:

Compreende-se: os trópicos foram o berço dos maiores poetas parnasianos. Leconte de Lisle e Heredia nasceram, o primeiro em Ilha de Bourbon, o segundo na ilha de Cuba. Efetivamente o parnasiano é um sensual; a sua atitude poética perante o mundo limita-se a uma vivência de plasticidades, de harmonias, de cores. E daí que o Parnasianismo haja sido, na história da literatura brasileira, o mais duradouro e profundo de todos os movimentos ou correntes. (1945, p. 14)

A parte o determinismo, talvez o fato de terem nascido em ilhas tropicais não seja assim tão importante, mas sim o fato de terem vivido na infância em ilhas colonizadas por conquistadores europeus e serem ambos pertencentes a famílias francesas, isto é, de maiores recursos. Cabe lembrar que a epígrafe de “Profissão de fé” de Olavo Bilac provém da obra de Victor Hugo:

Le poète est ciseleur,

Le ciseleur est poète.

Victor Hugo

Seja na inspiração buscada em Victor Hugo, Goethe e nos parnasianos franceses, Francisca Júlia precisou fazer adaptações. Em alguns momentos tentou escrever em uma Língua Portuguesa que fosse apenas própria aos poetas e iniciados em poesia, pois, “Nesse mundo exclusivo de poetas, próprio de uma concepção a-histórica, os parnasianos buscavam um repertório estético que seria eterno” (ABDALA JÚNIOR, 1997, p. 7). Em outros, Francisca Júlia versou sobre temas que soavam bastante estranhos ao Brasil, como, por exemplo, a neve ou os deuses gregos. De maneira talvez não tão nítida, essa poeta também contribuiu para a construção de um sistema literário nacional, o que podemos notar na repercussão das obras na época (considerando, é claro, o público leitor restrito) e suas reverberações na poesia brasileira posterior. Dessa forma consideramos validada a posição de Antonio Candido:

A adaptação das formas estéticas estrangeiras ao meio brasileiro fez com que muitas vezes as obras literárias aqui produzidas fossem vistas de ângulos divergentes, ou mesmo duplos, pois foi justamente o fato de nossos poetas terem que lidar com a matéria local o que fez com que a nossa literatura incorporasse nossas contradições sociais à estrutura e ao significado das obras, tornando-se fator de unidade e de consciência do real do povo brasileiro. (2006)

3.2. A questão da inspiração

Se, na atualidade, aos nos depararmos com sonetos de temática e estilo tão semelhantes vem à tona a ideia de cópia, no passado a questão também não foi vista com indiferença. Mario de Andrade tratou do tema com ironia em seu artigo “Mestres do passado” ao falar de Francisca Júlia: “agora está muito em moda dizer que os poetas não copiam... inspiram-se” e arremata com algum reconhecimento, mas ainda irônico: “Francisca Júlia inspirou-se. Inspiração legítima, proclamo, sincero e convencido. Inspiração legítima a dela... e a minha”(1922, p. 261) O debate sobre inspiração ou cópia era tão forte que repercutiu no Ceará, onde o movimento Padaria Espiritual, em sua publicação “O pão”, defende Francisca Júlia: “Duvidamos que tenha Heredia, nos dois países em que se fala a língua portuguesa, discípulo tão notável como a buriladora dos *Mármore*”. (Citado por CAMARGOS, 2007, p. 29)

Em “Alma e destino”, que aparece logo após as traduções de Goethe, Francisca Júlia irá retomar o tema de “Calme de la mer”, além de se valer de uma epígrafe do autor alemão:

ALMA E DESTINO

(*Esphinges*)

*Alma do homem, como te assemelhas á onda!
Destino do homem, como te assemelhas ao vento!*
(Goethe)

A alma do homem é como a onda, que erra
Sempre, espumosa ou lisa, ao vento afeita;
Vem do ceo, sobe ao ceo e desce á terra,
Segundo a lei a que nasceu sujeita;

Contra o vento que chega se revolta;
Ergue-se, espuma, do alto se despenha;
O vento, que a soprou, passa e não volta...
E a vaga espera que outro vento venha...

Vem outro... mais feroz e mais violento...
Ella cresce de novo e se arredonda...
Alma do homem, como és igual á onda!
Como és igual, destino humano, ao vento!

A inspiração da poeta no poema citado e também na temática do traduzido “Calme de la mer” é bastante clara. “Alma e destino” foi publicado em *Esphinges*, isto é, não fazia parte da obra inicial, *Mármore*s. Por mais que, como dissemos anteriormente, a obra de Francisca Júlia não tenha passado por fases muito claras, já que poemas mais místicos e românticos foram publicados ao lado daqueles considerados mais formalistas, há uma tendência à poesia mais filosófica, moral ou espiritual com o amadurecimento. Os temas da morte e de uma “outra vida”, ou ‘vidas anteriores’, e da alma são mais frequentes após *Mármore*s. Dessa forma, a reflexão de CARA (1989) sobre a lírica parece válida para a artista em análise: “a poesia nunca gostou de esquemas classificatórios, já que sua natureza não se presta a encaixes dóceis em modelos previamente constituídos”. Manuel Bandeira afirma sobre Alberto de Oliveira,

que, “com o passar dos anos, se foi o poeta despojando desses artifícios até atingir à beleza simples de ‘Alma em flor’”, é possível que o mesmo tenha ocorrido com a Francisca Júlia de “Alma e destino” em relação à de “Musa Impassível”. Sobre essa progressão na carreira, afirma Mário de Andrade (1922, p. 265):

No fim da vida, pelo menos nos últimos tempos, Francisca Júlia publicou, na “Cigarra”, alguns sonetos que demonstram a evolução magnífica do seu espírito. Longe está do parnasianismo marmóreo do início ou da pieguice feminina. Francisca Júlia tornara-se poeta, à medida que o “aplainamento da vida” a envelhecia. Sempre perfeita, sempre comedida, não era mais gelada, nem escrevia para fazer versos belos. Deixara, ó Perfeição, de rondar “à noite, à luz dos astros, a horas mortas” em torno da tua cidadela – como um bárbaro uivando às tuas portas! – era agora viril, lírica, expansão dos sentimentos e das comoções de sua vida.

A obra de Francisca Júlia pode e deve ser estudada com base em seu momento histórico e filiação estilística, e não encerrada no Parnasianismo, ou melhor, na visão simplista que se convencionou ter do período. “A teoria, no entanto, sempre preferiu trabalhar em cima de amplos esquemas” (CARA, 1989, p. 5), pois, conforme bem discute BOSI:

A coexistência de um clima de ideias liberais e uma arte existencialmente negativa pode parecer um paradoxo, ou, o que seria mortificante, um erro de enfoque do historiador. Mas o contraste está apenas na superfície das palavras: a raiz comum dessas direções é a posição incômoda do intelectual em face a sociedade tal como esta se veio configurando a partir da revolução industrial. Agredindo na vida pública o *status quo*, ele é ainda um rebelde e um rebelde e um protestatário; mas introjetando-o nos meandros de sua consciência, reificando-o como lei natural e como seleção dos mais fortes ele acaba depositário de desencantos e, mais das vezes, conformistas. (BOSI, 1994, p. 168)

Em “Alma e destino”, os sentimentos de um “eu” lírico que suspira enquanto reflete sobre a vida e a existência como quem contempla o mar estão expressos nas exclamações e reticências do poema. Especialmente na quadra que o encerra, dois versos terminados em reticências, como o mar que retorna, e dois em exclamações, como a onda que arrebenta.

Fundado na comparação entre o movimento da onda impulsionada pelo vento e o ser do homem, seu destino como homem, que nasce, vive e morre, o poema procura captar as oscilações constantes da experiência humana com uma simplicidade bem maior que a dos quadros poéticos parnasianos. A comparação entre o destino humano universal e os seres da natureza confere certo ar de naturalidade ao poema, que afasta a

impressão de artificialismo. O mar e o vento, assim como o homem, nesse poema são formas universais, comuns a toda a humanidade, portanto, a ausência de um eu lírico manifesto não se confunde com uma busca pela impassibilidade, mas parece expressar que o poema se refere a uma lei geral, que regeria tanto a natureza quanto o destino humano. Apesar da ausência da primeira pessoa, a voz que fala no poema ou a mão que orchestra o movimento dos versos, reunindo na mesma musicalidade o destino humano às ondulações do mar ante a força do vento, não é a de uma observadora distante. A escolha pela composição do poema a partir da comparação entre os dois elementos (homem e natureza) exige um movimento de aproximação entre seres de natureza diferente e, ao mesmo tempo, certo distanciamento que dê uma visão mais ampla, de conjunto, da trajetória do homem pela vida.

O mar e o vento são elementos da natureza, não são personificados, como nos poemas de tendência romântica, são barreiras naturais que se apresentam ao homem, mas que ao mesmo tempo são recriadas e transfiguradas no mundo do poema e adequadas aos fins da poesia. Nesse sentido, o poema expressa o movimento do homem na luta pelo seu desenvolvimento, isto é, do homem que se separa da natureza, para quem os elementos do mundo natural são barreiras a serem enfrentadas e contra as quais o homem se revolta, se levanta e as adequa segundo seus fins. Nesse processo, o poema, embora expresse a lei universal que o homem não pode evitar – “Vem do ceo, sobe ao ceo e desce á terra, / Segundo a lei a que nasceu sujeita;” –, reafirma também a submissão das leis naturais à ação humana, como o poema submete a realidade às formas poéticas para melhor representá-la.

Na comparação figurada, embora seja a alma humana e o destino do homem que se igualem a onda e ao vento, que existem *a priori* como forças da natureza, na concepção de homem que aqui se apresenta é a forma humana que se espelha nas forças naturais e que dão elas um sentido humano, fazendo delas uma forma de compreensão do próprio humano; desse jeito o poema dobra a lei universal às leis da poesia.

Essa inter-relação entre homem e natureza, para chegar ao campo da comparação, agora, entre as obras, vem do humanismo goetheano que é captado e indicado pela autora na epígrafe. Essa apropriação, a nosso ver, longe de ser sinal de escassez da inspiração individual, é, ao contrário, uma manifestação do desejo de universalização da própria poesia nacional. Esse desejo, na história da formação do

sistema literário, sempre foi acompanhado de forma direta ou indireta pelo desejo de fazer uma literatura nacional que estivesse à altura da universal.

Mesmo que o “desejo de ter uma literatura” (nacional) não possa ser visto com clareza na obra em estudo, não é possível negar o apontado por Antonio Candido sobre a formação da literatura brasileira como “síntese de tendências universalistas e particularistas” (2006, p. 25) tanto nesse quanto nos poemas que foram aqui estudados. O caráter empenhado da literatura romântica não se apresenta na melhor produção de Francisca Júlia. Quando ele aparece expressamente na obra da autora, como já visto, se reduz à tradição da ilusão ilustrada que também percorre nosso sistema literário, gerando limites e alguns avanços na representação poética. No caso de Francisca Júlia, o empenho formativo evidente ficou restrito aos poemas dedicados à formação escolar ou moral e, embora não tenham sido objeto de estudo desta dissertação, à primeira vista, parecem carecer de força estética efetiva.

No caso de “Alma e destino”, é evidente a tendência universalista do poema, mas o traço particularista também aparece na gradação que a autora dá à comparação. Se na epígrafe goetheana alma e onda / destino e vento se “*assemelham*”, na poesia de Francisca Júlia o vento que sopra parece ser “mais feroz e mais violento”. Apesar da atmosfera de naturalidade do movimento dado ao ritmo do poema ou de certo heroísmo estoico conferido à reação humana, a comparação anuncia um destino particular ao homem do soneto brasileiro, um pequeno ajuste no grau da comparação: “Alma do homem, como és *igual* á onda! / Como és *igual*, destino humano, ao vento!”. A adequação é sutil, mas não é desprezível. Na poesia nacional e no chão brasileiro, os enfrentamentos e a relação entre homem e natureza parecem ser mais imediatos, mais violentos; uma violência poetizada, “espumosa ou lisa”, mas, ainda assim, violência.

Além deste poema, vários outros de Francisca Júlia poderiam ser comparados a poemas anteriores de outros autores e que parecem ter fornecido a inspiração para sua produção. Por exemplo, “Dança de Centauros” à “Fuite de Centaures”, “Sonho Africano” à “Banzo”, “Os argonautas” à “Les Conquérants”. Como salienta SCHAWRZ, “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada” (2005, p. 136). Dentro da questão da dialética do localismo e do cosmopolitismo, conforme explica Antonio Candido (2011), os autores periféricos oscilam “ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades

de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus”. Francisca Júlia certamente se encaixaria no último movimento, mas com a devida moderação julgamos possível verificar o que há de brasileiro em sua obra, ainda que sem teor algum nacionalista.

A questão da imitação das formas européias na nação brasileira pode ser em parte explicada pela “penúria cultural” que fazia com os escritores se voltassem necessariamente para “os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto” (CANDIDO, 2006, p. 178-179).

Segundo MONTALEGRE, “não há dúvida que na França o Parnasianismo constitui escola onde havia, por acordo tácito, mestres que professavam e discípulos que respeitadamente acatavam as suas lições” (1945, p. 11), destacando como exemplo Louis Ménard e Leconte de Lisle. O caráter academicista do Parnasianismo, de uma arte a ser feita dentro de um círculo, declarado, obviamente propiciava a recorrência de temas e a imitação de estilos. Soma-se a isso a suposta desimportância do tema, já que como afirma do “eu” lírico de “Desejo Inútil”: “qualquer coisa afinal de belo escolher devo”. Aleatório em relação ao tema, mas demonstrando submissão na forma verbal “devo”.

O prefaciador de *Mármore*, João Ribeiro considerou que “cabe ao artista criar, sem a preocupação de imitação da natureza (ou do real) e em tampouco submeter o processo de criação a verdades morais, políticas ou científicas”. Se cotejarmos essa afirmação à obra de Francisca Júlia, ela soa quase contrária, tanto se preocupou a autora com a mimese pura, quanto formulou verdades morais, inclusive associando o belo e moralmente correto em diversos momentos.

Para CARA (1979, p. 75), “o legado crítico de João Ribeiro não é propriamente fecundo enquanto leitor da poesia de seu tempo, mas traz, por outro lado, informações vivas e curiosas no que se refere a certas formulações sobre a literatura e a arte”. De fato, o prefácio elogioso de *Mármore* tem pouca contribuição crítica ou de análise do trabalho:

Assim, sua obra crítica vai mostrá-lo dividido entre certas reflexões teóricas, extremamente atuais e instigantes, e uma leitura de textos, que ora responde ao padrão mais médio de gosto, ora atesta uma grande capacidade de percepção, para além dos modelos que aplica. (CARA, 1979, p. 75)

Já BUENO (2007, p. 211) considera João Ribeiro como o “crítico de poesia mais liberto de idiosincrasias estéticas do Brasil de sua época, veio a confirmar-lhe o prestígio”, o prestígio de Francisca Júlia, no caso.

Atualmente podemos facilmente apontar as falhas dessa literatura “de academia”, cheia de preceitos e formatações, porém, na época, havia um quadro relativamente numeroso de poetas em franca produção e publicação nos meios jornalísticos, e a seleção a ser feita pelo crítico era, então, um desafio. Para FRANCHETTI (2007, p. 11):

é no momento parnasiano que se afirma, uniforme e universalmente reconhecido, o terceiro elemento do sistema, ou seja, o mecanismo transmissor: o padrão lingüístico, imagético e temático parnasiano, que será glosado em alguns círculos, até os dias de hoje como sinônimo de poesias.

Os autores são unânimes em reconhecer um número superior de poetas parnasianos a simbolistas. E pensarmos que, em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Andrade Muricy catalogou mais de cem, 131 para sermos exatos, o que podemos pensar sobre a produção dos parnasianos.

3.3. Francisca Julia entre o ápice e o fim de um movimento

*si le venin du scorpion est dans sa queue,
le mérite, dua sonnet est dans son dernier vers*

Théophile Gautier

Quando o Brasil foi descoberto, a literatura portuguesa entrava no século em que se ia inaugurar um período de “disciplina gramatical”, como ressaltam BILAC & PASSOS, (1930, p. 7), 24 anos depois nasceria Camões e cerca de 40 anos depois Fernão de Oliveira e João de Barros publicariam livros distintos, mas de mesmo título: *Gramática da Língua Portuguesa*. Nesse contexto, é interessante pensar a fixação pela correção gramatical do brasileiro que, ainda que não a pratique, a preconiza como verdadeiro valor moral. Valor de correção e beleza que esteve tão presente no Parnasianismo.

De acordo com BOSI (1994, p. 220), podemos chamar *Fanfarras* (1882), de Téofigo Dias, de primeiro livro parnasiano no Brasil. E a escola perduraria ainda “tenazmente” até o segundo decênio do século XX.

No Brasil, “o parnasianismo foi o momento no qual se formou um amplo público para a poesia, que ocupava lugar proeminente em jornais, revistas, conferências públicas e saraus burgueses” (FRANCHETTI, 2006, p. 11). Essa amplitude é relativa ao público que possuímos na época. Conforme nos aponta Antonio Candido (2011, p. 144), em 1890, o Brasil possuía 84% de analfabetos, que diminuiram para 75%, em 1920, portanto, não é difícil verificar que o relativo sucesso diz respeito a “diletantes e conhecedores”. Antonio Candido considera que:

O Parnasianismo pouco trouxera de essencial à nossa poesia, apesar do grande talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa ou Vicente de Carvalho. Dera-lhe uma regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental. Talvez o que haja de melhor nos parnasianos seja seu romantismo (2011, p. 121).

Francisca Júlia não fugiu a esta lógica, pelos entusiastas da época foi considerada a musa impassível, pelos modernistas dita poeta imitadora e pouco inspirada. Mario de Andrade, juntamente a Péricles Eugênio da Silva Ramos em 1960 e a Danilo Lôbo em 1991, parece ter sido dos poucos autores a ler mais detidamente a literatura produzida pela escritora paulista. Com uma visão bastante crítica, não deixou de tecer elogios a seus trabalhos “impassíveis” e ricamente trabalhados, mas também chamou a atenção para um poema mais tardiamente produzido, trata-se de “Outra vida”.

O crítico afirma, por um lado, que ela é dotada de “pouca inspiração”, que se ocupou muito em fotografar poetas e heróis antigos em versos perfeitos e ainda, que tem belos poemas, mas que, infelizmente, estão comprometidos por um ou outro verso mal construído. Por outro lado, declara que em seus sonetos há “versos iguais ou preferíveis, pela sonoridade maravilhosa da nossa língua, aos melhores versos do parnasianismo parisiense” e cita poemas como “Em sonda”, “A Ondina” e “Dança de Centauros”, que seriam de uma “beleza sublime”. (DUARTE, 1997, p. 100). Assim, como tratamos ao longo deste texto de demonstrar as fissuras que se pode notar na “musa impassível”, e especialmente o valor que elas possuem, passamos a analisar um de seus últimos sonetos:

OUTRA VIDA

Se o dia de hoje é igual ao dia que me espera
Depois, resta-me, entanto, o consolo incessante
De sentir, sob os pés, a cada passo adiante,
Que se muda o meu chão para o chão de outra esfera.

Eu não me esquivo à dor nem maldigo a severa
Lei que me condenou à tortura constante;
Porque em tudo adivinho a morte a todo instante,
Abro o seio, risonho, à mão que dilacera.

No ambiente que me envolve há trevas do seu luto;
Na minha solidão a sua voz escuto,
E sinto, contra o meu, o seu hálito frio.

Morte, curta é a jornada e o meu fim está perto!
Feliz, contigo irei, sem olhar o deserto
Que deixo atrás de mim, vago, imenso, vazio...

Mario de Andrade encerra seus comentários sobre Francisca Júlia ao falar deste soneto:

É triste e calmo, vago, imenso como o deserto que ela deixava atrás de si; mas não era vazio. Nos saaras as areias movediças que os enchem conservam, pela noite adiante, a ardência do Sol; Francisca Júlia guardou nas palavras especulares dos seus últimos poemas o queimor tristonho da vida. (1921, p. 266)

Conforme tratamos anteriormente, caso tivesse sido concluída e publicada, a obra poética definitiva de Francisca Júlia se intitularia *Místicas*. De fato, ela demonstrou suas incursões no misticismo em diversos momentos de sua obra, misticismo de várias origens. “Outra vida” foi publicado em *A Cigarra*, em 1º de julho de 1919, um ano e quatro meses antes de sua morte, em 1º de novembro de 1920; o poema não foi incluído na segunda edição de *Esphinges*, publicada postumamente em 1921.

Em “Outra vida”, não podemos ler a tentativa de impassibilidade que tanto marcou a poeta. A presença de um indivíduo, um “eu” lírico no poema é muito clara, tanto pela conjugação dos verbos em primeira pessoa do singular, “irei” ou “adivinho”, quanto pela presença dos pronomes pessoais equivalentes oblíquos e átonos “me” e “Eu”.

Os sentimentos não são ocultados ou desprezados como na fase mais parnasiana, aqui se fala em solidão, tristeza e até em felicidade. Sem, entretanto, deixar de fazer

sentir a presença constante da morte. Seria possível ler este poema como um diálogo com sua obra poética prévia. Os sinais de uma forte renovação na poesia brasileira já se delineavam em 1919 e, por certo, Francisca Júlia poderia perceber a inadequação daquele passado de mármore e esculturas gregas para o novo momento.

Em *Literatura e Sociedade* Antonio Candido considera que “as coordenadas que, desde o início do século XIX, orientam a produção literária (e crítica) brasileira são nacionalismo, civismo, patriotismo” (citado por CARA, 1979, p. 9). Para CARA (1979, p. 10), “aos olhos de hoje, o Simbolismo aparece em parte como o começo do movimento de construção da linguagem não representativa que se exacerba em nosso tempo”. Esse movimento pode assim ser visto como “fruto da crise mais ampla em que mergulha o homem do século XIX: crise filosófica com a ‘morte de Deus’; crise de identidade do próprio homem, que se sabe também o Outro, o não apreensível pela consciência; crise da individualidade do artista na sociedade de consumo”. Por outro lado, esta mesma autora, quando trata do Parnasianismo, deixa claro que neste movimento a questão fundamental é “um conceito básico de representação e verossimilhança (externa)”, que, segundo ela, se bem estudado, está presente também numa proposta romântica, que, no entanto, tem seu foco na “representação e verossimilhança de ordem subjetiva (e também externa ao texto)”. (CARA, 1979, p. 11).

Segundo BUENO (2007, p. 152), “o Parnasianismo perseverou como braço poético oficial de uma república positivista e laica, de uma *belle époque* cética e risonha, que se negava totalmente a ver a realidade do país e do povo”, ou seja, perseverou como “estilo oficial da primeira república” (BARROS, 2011, p. 19). Conforme esclarece Antonio Candido, em *Literatura e Subdesenvolvimento* (2006), houve “excelência da realização” não só entre os parnasianos e simbolistas brasileiros, mas também entre os equivalentes modernistas da América espanhola. De fato, “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência” (2006, p. 151). No entanto, havia também muita “jóia falsa”. O requinte forjado soa hoje provinciano: “mostrando a perspectiva errada que pode predominar quando a elite, sem bases num povo inculto, não tem meios de encarar criticamente a si mesma e supõe que a distância relativa que a separa dele lhe confere uma posição de altitude absoluta” (p.

156). O discurso parnasiano ocupou no Brasil um lugar de autoridade em termos de literatura, ou seja, as formas parnasianas eram a literatura naquele momento (KNIHS, 2011, p. 95).

Conforme Sodré, citado em análise de Fernando Gil (GIL et. al. 2005, p. 190-191), “a poesia finesse secular brasileira é uma espécie de tentativa fracassada de modernização devido ao limite estetizante do Parnasianismo e ao limite metafísico e pretensamente filosófico do Simbolismo brasileiro”. Aspectos que só teriam sido superados em 1922, com o advento do movimento modernista. Não só as limitações do Parnasianismo, mas de outros momentos da nossa literatura conferiram esse caráter conservador da nossa literatura, conforme explica CANDIDO:

Parnasianismo, Simbolismo e Penumbriismo na poesia; Realismo naturalista, mundano ou regionalista, formaram um bloco de literatura convencional que marcou o gosto médio no Brasil e resistiu a mudanças estéticas renovadoras, ficando como padrão da literatura convencional durante muito tempo, com o apoio das Academias de Letras, do ensino e do próprio espírito das classes médias, contra os quais se insurgiram os modernistas. (p. 87-88).

O crítico americano e especialmente interessado no Brasil Isaac Goldberg consideraria em seu livro sobre a literatura brasileira publicado em Nova York em 1922:

Não é impossível que a fama de Francisca Julia da Silva vai crescer com os próximos anos. Ela será reconhecida não só como uma mulher talentosa, que foi um dos poucos a continuar, dignamente, a perfeição difícil de Heredia, Leconte de Lisle, Théophile Gautier e seus companheiros, mas como iguais, quando no seu melhor, dos parnasianos maiores do Brasil. Não há muitos sonetos na poesia de Olavo Bilac, que tão generosamente a recebeu, que coincidam com a pura arte de sua “Dança de centauras”, seu “Argonautas” ou “Musa Impassível” (1922, p. 274).

O crítico que observou a obra de Francisca Júlia do exterior, naqueles tempos bem menos “conectados”, previa um futuro de crescimento de sucesso para a poeta. No entanto, o verificado foi justamente o oposto. No ano de publicação de seu livro, 1922, outro movimento marcaria o “sepultamento” da escola parnasiana. Manuel Bandeira ironizaria o estilo com seu “Os sapos”:

(...)

O sapo-tanoeiro,

Parnasiano agitado,

Diz: - "Meu cancionário

É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos. (...)

As sombras das grandes estátuas de mármore erigidas, no entanto, não deixariam que os poetas modernistas e posteriores crescessem a sol pleno. O público, acostumado a uma poesia burocrática e elitizada, demoraria a apreciar outros modelos. É possível que nem o tenha feito de fato até hoje. Talvez, se Francisca Júlia tivesse tido saúde e tempo, é provável que tivesse dado uma interessante reviravolta em sua obra com sua coleção definitiva de poesias *Místicas* e outro livro de poemas que se intitularia *Versos Áureos*, nele Francisca Júlia pretendia escrever apenas versos baseados na moral de Pitágoras. Sobre a escrita deste livro, teria declarado a poeta em entrevista para *A época*, em 16/12/1916 (citada por RAMOS, 1961, p. 19): “Acho que conseguiria fazer alguma coisa de sério em arte, alguma coisa de muito sério para ressarcir tanta frivolidade que espalhei em livros e jornais”. De certo, que se arrependia de tanta ênfase à forma e busca do belo pelo belo, que agora ela já não parecia ver tão atrelado ao correto e ao bom.

Talvez ainda, ao contrário, a autora, mesmo sendo a artista que o conjunto de seus poemas mostra ela ser, se tivesse tido uma vida mais longa, também não pudesse efetivamente acompanhar o espírito do tempo em sua imediaticidade mais virulenta nos inícios da segunda década do século XX. São algumas conjecturas que não podem ser eficazmente comprovadas. Entretanto, mesmo à sombra, seus poemas são hoje retomados nesta dissertação, porque depois da vaga modernista, que também precisou pesar as contradições de sua força diante da dialética entre ruptura e continuidade, o legado de Francisca Júlia ecoou mais tarde de forma transfigurada, nos poemas de cunho neo-simbolistas, como os de Cecília Meireles, ou, até mesmo (o que é questão para uma outra pesquisa), algo que foi um dia matéria de *Mármore* e *Esphinges*, ainda seja um rumor jacente no lirismo renovado de uma Ordes Fontela, como “palavra vencida e para sempre inesgotável” (2006, p.68-70):

A ESTÁTUA JACENTE

I
Contido
em seu livre abandono

um dinamismo se alimenta
de sua contenção pura.

Jacente

uma atmosfera cerca
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse
o gesto total do segredo.

II

O jacente

é mais que um morto: habita
tempos não sabidos
de mortos e vivos.

O jacente

ressuscitado para o silêncio
possui-se no ser
e nos habita.

III

Vemos somente o repouso
como uma face neutra
além de tudo o que
significa.

(Mas se nos víssemos
no verbo totalizado
- forma que se concentra
além de nós -
Mas se nos víssemos
na contenção do ser
o repouso seria
expressão nítida.)

Vemos apenas

repouso:
contenção da palavra
no silêncio.

IV

Jaz
sobre o real o gesto
inútil: esta palma.

A palavra vencida
e para sempre inesgotável.

CONCLUSÃO

Considerando o percurso de produção poética de Francisca Júlia verificamos que o principal modo de divulgação de seus poemas foi a veiculação em jornais da época. Dessa forma, seus livros *Mármore*s e *Esphinges* representam compilações e não uma obra em termos de unicidade. De fato, o segundo contém a maioria dos poemas do primeiro, com poucas subtrações e alguns poemas novos, a maioria já publicada isoladamente. Essa informação, somada à preferência pelo soneto, contribui para demonstrar a importância do individual na obra em estudo, 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.

O sucesso de público e crítica, seja dos sonetos em periódicos, seja das compilações é fato constatado quando pesquisamos a literatura da época. No entanto, sabemos que o público leitor de então era reduzido e havia uma intenção de refinamento, de “ourivezação” da literatura, visando mantê-la em seu local de privilégio, tanto do ponto de vista da produção quanto da leitura.

A impassibilidade, ou melhor, a busca de impassibilidade de Francisca Júlia, incensada na época e tão criticada pelo Modernismo, é sem dúvida o aspecto mais importante a ser analisado na obra dessa poeta. Isto porque, ao estudá-la, verificamos uma presente reflexão sobre as limitações a que essa submissão levaria. Apesar de buscar suas fontes de inspiração na escola criada em Paris, Francisca Júlia deixa ver em seu processo criativo os reflexos do sistema literário nacional ao qual está incluída. A impassibilidade, apesar de tão declarada, sempre deixou aparecer traços de inquietação e afetação com o mundo. Assim, o rompimento com o Romantismo proposto é teórico, é tematizado, mas não pode ser verificado intensivamente na produção.

Depois do relativo sucesso em seu período de produção, o Parnasianismo passou a um período de críticas a partir do advento do Modernismo, foi rechaçado e estigmatizado como movimento vazio e tedioso indo até o relativo esquecimento, de público e mesmo no que se refere à crítica e a estudiosos. Com a obra de Francisca Júlia, esse movimento aconteceu na mesma ordem, entretanto, consideramos que sua obra é das mais representativas no sentido de esclarecer a recepção do movimento Parnasianismo no Brasil.

Nesse sentido, 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, metonicamente, 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..

O estudo da obra de Francisca Júlia, bem como da produção crítica a seu respeito e do momento parnasiano, tornou mais claro o diálogo dessa obra com a tradição lírica não só francesa, mas a brasileira que se criava. Muitas das vezes de maneira explícita e até declarada em dedicatórias ou epígrafes, o que reforça o caráter didático, moralista e academicista da poesia parnasiana brasileira. O caráter moralista fica evidente também nas frequentes associações entre o belo e bom. Assim, notamos tanto um caráter conservador forte, que em sua tensão gerou momentos de maior proximidade com a realidade histórica, quanto uma tentativa de inovação. Essa tentativa esteve presente duas vezes, a primeira na imitação das formas francesas e a segunda na relação com o Simbolismo.

BIBLIOGRAFIA

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

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

AMARAL, Adilson do. *Introdução à arte de fazer versos*. (Trova, Sextilha, Soneto). Brasília: Meio Tom, 1993.

AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Teoria da Literatura*. 5. ed. 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.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Literatura Brasileira*. Movimento de 1893. O crepúsculo dos Povos. Rio de Janeiro. Tipografia Imprensa Democrática 1896.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1879.

_____. Crônica de 14 de julho de 1895. In: *A semana*, Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro. 1895.

AZEVEDO, Sânzio de. *Roteiro da Poesia Brasileira: Parnasianismo*. São Paulo: Global Editora, 2006.

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

BASTOS, Fernando. *Panorama das idéias estéticas no ocidente (De Platão a Kant)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BASTOS, Hermenegildo. Água Brusca: Utopia e ameaça na poesia de M. Bandeira. *Interdisciplinar*, Aracaju, v. 8, ano IV, p. 83-97, 2009.

_____. *As artes da ameaça*. Ensaios 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.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

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

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. A poesia no Brasil. – A métrica. – Generos Litterarios. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1930.

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

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. revista. São Paulo: Companhia das letras. 2004.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BUENO, Alexei. *Uma História da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

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

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. Ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

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

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 169-196.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. Crítica e Sociologia (tentativa de esclarecimento). In: _____. *Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 13-25.

_____. Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiro). In: _____. *Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 117-145.

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

_____. *A recepção crítica: O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1960.

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

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Teoria moderna da versificação. Rio de Janeiro: Portugália Editora, 1965.

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.

CHILVERS, Ian (Ed.). *Dicionário Oxford de arte*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COÊLHO, Célia Tâmara; MASSAMBINI; CORRÊA, Regina. Ângelus: influências simbolistas na obra de Francisca Júlia. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS, 7., Londrina, 2008. *Anais...* Londrina, 2008.

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, p. 109-116.

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. p. 149-179.

DUARTE, Constância Lima. Mário de Andrade e as escritoras do seu tempo. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Múltiplo Mário: Ensaios*. Natal: EDUFRN, 1997.

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

FONTELA, Orides. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: MARQUES, Pedro (Seleção e Notas). *Antologia da Poesia Parnasiana Brasileira*. São Paulo: Lazuli Editora, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOUAISS, Antonio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em <<http://www.houaiss.uol.com.br>>
- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*. Adorno, ou a persistência da dialética. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- JÚLIA, Francisca. Alma infantil.
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/03357900/033579_COMPLETO.pdf>
- _____. *Esphinges*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores, 1921.
- _____. *Livro da infância*.
http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/03262100/032621_COMPLETO.pdf
- _____. *Mármore*s. São Paulo: Horacio Belfort Sabino, 1895.
- _____. *Poesias*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1961.
- KNIHS, Maiara. Decifra-me ou te devoro: O pensamento sobre a poesia em poemas de Francisca Júlia. *Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 3, n. 1, p. 93-103, jan./jun. 2011.
- KONDER, Leandro. *As artes da palavra*. Elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. *O pensamento marxista e a cidade*. Tradução de Maria Idalina Furtado. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972.
- LÔBO, Danilo. *Introdução à Estética Parnasiana*. Brasília: Thesaurus, 1994.
- _____. Francisca Júlia: Entre o pincel e a pena. *Travessia*, Florianópolis, p. 210-225, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- MARQUES, Pedro (Seleção e Notas). *Antologia da Poesia Parnasiana Brasileira*. São Paulo: Lazuli Editora, 2007.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP, 2008.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*, livro primeiro: o processo de produção do capital, volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

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.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Rítmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões Editores e Livraria Ltda, 1955. (Coleção Rex).

OLIVEIRA, Maria Elvira de Melo. *O ideal de pureza parnasiana: Francisca Júlia*. 1993. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 1993.

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

_____. *A nação Drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução e Notas. In: JÚLIA, Francisca. *Poesias*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1961.

RIBEIRO, João. Prólogo. In: JÚLIA, Francisca. *Mármore*. São Paulo: Horacio Belfort Sabino, 1895.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Romantismo, Roteiro da Poesia Brasileira*. São Paulo: Global Editora, 2007.

SILVA, Maurício. Literatura academicista e formalismo estético na passagem do século: a poesia parnasiana. *DLCV - Língua, Linguística & Literatura*, João Pessoa, v. 7, n. 2, p. 9-16, jun./dez. 2010.

SKELTON, Robin. *The practice of poetry*. London: Heinemann, 1971.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VALARINI, Sharlene Davantel. A recepção de “A um grande homem”, de Olavo Bilac, e “Sonho Africano”, de Francisca Júlia, por alunos de uma 8ª série: em busca de leituras parnasianas. *COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS*, 3., Maringá, 2007. *Anais...* Maringá, 2007. p. 957-964.

XAVIER, Raul. *Vocabulário de poesia*. Série Poesia Imago. Rio de Janeiro: Imago editora Ltda; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

APÊNDICE

Os poemas aqui reproduzidos foram citados ao longo da dissertação, porém sem apresentação do texto integral, entretanto, devido à dificuldade de acesso à obra da poeta Francisca Júlia, consideramos importante apresentá-los juntamente com esta pesquisa, na forma deste apêndice.

A FONTE DE JACÓ

Na velha Samaria era Sicar situada;
Ora, em Sicar, Jacó, filho de Isac, um dia,
Velho já, tarda a mão, à sua gente amada
Uma fonte rasgou d'água límpida e fria.

O Mestre, certa vez, a essa borda abençoada,
(No tempo de Jesus a fonte inda existia)
À hora sexta quedou-se, a fronte angustiada
De dor, a ver passar gentes de Samaria.

Uma Samaritana, acaso, à fonte veio;
E ao passar por Jesus, com seu cântaro cheio,
O alto busto ondudou numa graça lasciva...

— Água! pediu Jesus, mata-me a sede e a mágoa!
Do cântaro, que tens, dá-me uma pouca d'água
Que, em troca, eu te darei da fonte d'água viva.

A ONDINA

Rente ao mar, que soluça e lambe a praia, a ondina,
Solto, às brisas da noite, o áureo cabelo, nua,
Pela praia passeia. A alvacenta neblina
Tem reflexos de prata à refração da lua.

Uma velha goleta encalhada, a bolina
Rota, pompeia no ar a vela, que flutua.
E, de onda em onda, o mar, soluçando em surdina,
Empola-se espumante, à praia vem, recua...

E, surdindo da treva, um monstro negro, fito
O olhar na ondina, avança, embargando-lhes o passo...
Ela tenta fugir, sufoca o choro, o grito...

Mas o mar, que, espreitando-a, as ondas avoluma,
Roja-se aos pés da ondina e esconde-a no regaço,
Envolvendo-lhe o corpo em turbilhões de espuma.

A UMA CRIANÇA

(IMITAÇÃO DE HUGO)

Vous qui ne savez pas.combien l'enfance est belle,
Knfant! rTenviez point notre age de douleurs...

VICTOR HUGO.

Choras, criança, mas chorar não deves;
Entre a velhice e as tuas horas leves
E' pequena a distancia;
Choras de balde; choras,
Porque não sabes, flor, quanto são breves
Da humana vida as horas,
Porque não sabes quanto é bela a infância!
Tu, cuja vida é um suave paraíso
Adornado de flores,
Da nossa vida mísera de dores
Amargas e revezes,
Nunca invejes o júbilo indeciso,
Porque teu pranto é menos triste, ás vezes,
Do que o nosso sorriso.

Os teus dias são rosas
Que vicejam, alegres e radiosas,
Nessas tuas manhãs de eternas galas;
Nunca as desfolhes, gárrula criança;
Deixa-as em paz, descansa,
Deixa que o tempo venha desfolhá-las.

ADAMAH

A Júlia Lopes d'Almeida

Homem, sábio produto, epítome fecundo
Do supremo saber, forma recém-nascida,
Pelos mandos do céu, divinos, impelida,
Para povoar a terra e dominar o mundo;

Homem, filho de Deus, imagem foragida,
Homem, ser inocente, incauto e vagabundo,
Da terrena substância, em que nasceu, oriundo,
Para ser o primeiro a conhecer a vida;

Em teu primeiro dia, olhando a vida em cada
Ser, seguindo com o olhar as barulhentas levas
De pássaros saudando a primeira alvorada,

Que ingênuo medo o teu, quando ao céu calmo elevas
O ingênuo olhar, e vês a terra mergulhada
No primeiro silêncio e nas primeiras trevas...

ALMA ANSIOSA

Ela vai onde a leva a bondosa lembrança,
Sempre grata do largo e abençoado caminho;
Ave de arribação, palpita na esperança
De tecer outra vez, na antiga fronde, o ninho.

A alma esquece ao partir, a dor do seu espinho,
Porque parte sonhando, à medida que avança
Depois da luta, a paz, da dúvida, a confiança,
E do ermo e do abandono, o conforto e o carinho

Mas não sabe se ao final da viagem insensata,
Se afinal, para além do sonho, que a arrebatou,
Desviando-se da luz, vai para a escuridão;

Sabe apenas que sente, ao voltar, tristeza
De ver-se novamente à vil matéria presa...
E fecha, sobre si, as portas da prisão.

AMPHITRITE

Louco, ás doudas, roncando, em látegos, ufano,
O vento o seu furor colérico passeia...
Enruga e torce o manto á prateada areia
Da praia, zune no ar, encarapela o oceano.

A seus uivos, o mar chora o seu pranto insano,
Grita, ulula, revolto, e o largo dorso arqueia;
Perdida ao longe, como um pássaro que aneia,
Alva e esguia, uma não avança a todo o panno.

Socega o vento; cala o oceano a sua magua;
Surge, esplendida, e vem, envolta em aurea brunna,
Amphitrite, e, a sorrir, nadando á tona d'agua,

Lá vae... mostrando á luz suas fórmãs redondas,
Sua clara nudez salpicada de espuma,
Deslisando no Glauco anículo das ondas.

A FLORISTA

Suspensa ao braço a grávida corbelha,
Segue a passo, tranquilla... O sol faisca...
Os seus carmineos lábios de mourisca
Se abrem, sorrindo, numa flor vermelha.

Deitada á sombra de uma árvore. Uma abelha
Zumbe em torno ao cabaz... Uma ave, arisca,
O pó do chão, pertinho della, cisca,
Olhando-a, ás vezes, tremula, de esguelha...

Aos ouvidos lhe soa um rumor brando
De folhas... Pouco a pouco, um leve somno
Lhe vai as grandes palpebras cerrando...

Cai-lhe de um pé o rustico tamanco...
E assim descalça, mostra, em abandono,
O vultinho de um pé macio e branco.

AQUARELA

Cheio de folhas, úmido de orvalho,
Fresco, a beira de um córrego, crescia
Lindo pé de roseira em cujo galho
Uma rosa sorria.

O orvalho matinal, que o beija e molha,
Desce de cima em brancas névoas finas
E todo o pé salpica, folha a folha,
De gotas pequeninas.

Beija-o o tímido zéfiro, que passa,
O grupo de falenas que anda a toa,
A borboleta clara, que esvoaça,
E o pássaro, que voa.

Uma moça gentil sentiu anseio
De possuir essa rosa e teve magoa
De não poder colhê-la, com receio
De molhar os pés n'água.

A roseira agitou a fronde opima,
Estremeceu, embriagada e douda,
Sob os raios do sol que lá de cima
A iluminavam toda.
A moça foi-se; o ar estava morno;
Mansamente o crepúsculo descia;
Uma abelha zumbiu da rosa em torno;
Lento, expirava o dia...

Porém ness'hora a ventania brava
Que veio do alto impetuosamente,
Arranca a flor ao ramo em que se achava
E joga-a na corrente.

E a flor caiu em meio do riacho;
Do vento rijo foi sofrendo o açoite,
E escorregando em prantos, água abaixo,
Na tristeza da noite.

Nenhuma flor pode salvar-lhe a vida:
À água desceram entretanto algumas;
E a flor morreu aos poucos, envolvida
Num círculo de espumas.

AURORA

Mensageira da luz, a brisa corre. A Aurora
Do seu leito real de tiro se levanta.
Toda a campina acorda em festa. Cada planta
Mostra o sorriso ideal da matutina Flora.

Um cheiro doce e fresco a verdura evapora.
A araponga, afinando a matinal garganta,
Grita; um pássaro geme; a patativa canta...
Todo o campo é uma orquestra harmônica e sonora.

Vara o diáfano véu da alvíssima neblina
Uma seta de sol. E a floresta, a campina,
Ainda cheias da luz de um pálido arrebol,

Descortinam-se... E em pouco, a campina, a floresta,
Cheias do riso bom da natureza em festa,
Palpitam sob a luz fecundante do sol.

CARIDADE

A alma do homem se torna egoísta e má
Porque a impiedade de hoje é a sua escola.
Essa, que no evangelho se acrisola,
Caridade cristã, onde é que está ?

Capazes, hoje em dia, poucos há
Dessa piedade rara, que consola,
Que os olhos fecha para dar a esmola,
Afim de que não veja a quem a dá.

Sêde piedosos. Bem aventurados
Os que fazem o bem de olhos fechados,
Pois a esmola só é útil e eficaz

Só tem justo valor, sem dano ou perda,
se não chega a saber a mão esquerda
O benefício que a direita faz.

CARLOS GOMES

Essa que plange, que soluça e pensa,
Amorosa e febril, tímida e casta,
Lyra que raiva, lira que devasta,
E que dos próprios sons vive suspensa,

Guarda nas costas uma escala imensa,
Que, quando rompe, espaço fóra arrasta
Ora do mar as queixas, ora a vasta
Sussurração de uma floresta densa.

Eil-a muda; mas tal intensidade
Teve a música enorme do seu choro,
O dilúvio orchestral dos seus lamentos,

Que, muda assim, rotas as cordas, ha de
Para sempre vibrar o ecco sonoro
Que su'alma lançou aos quatro ventos.

CEGA

Trópega, os braços nús, a fronte pensa, varias
Veze, quando no céo o louro sol desponta,
Vejo-a, no seu andar de somnambula tonta,
Despertanto a mudez das viellas solitarias.

Arrimada ao bordão, lá vae... Imaginarias
Cousas pensa... Verões e invernos mãos affronta...
Dores que tem soffrido a todo mudno conta
Na linguagem senil das suas velhas arias.

Cega! que negra mão, entre os negros escolhos
Do cahos, foi procurar a treva, que enegrece,
Para cegar-te a vista e escurecer-te os olhos?

Cega! quanta poesia existe, amargurada,
Nesses olhos qu estão sempre abertos e nesse
Olhar, que se abre para o céu, e não vê nada!...

CREPÚSCULO

Todas as cousas têm o aspecto vago e mudo
Como se as envolvesse uma bruma de incenso;
No alto, uma nuvem, só, num nastro largo e extenso,
Presinta do céu calmo a caris de veludo.

Tudo: o campo, a montanha, o alto rochedo agudo
Se esfuma numa suave água-tinta... e, suspenso,
Espalhando-se no ar, como um nevoeiro denso,
Um tom neutro de cinza empoeirando tudo.

Nest'hora, muita vez, sinto um mole cansaço,
Como que o ar me falta e a fôrça se me esgota...
Som de Ângelus, moroso, a rolar pelo espaço...

Neste letargo que, pouco a pouco, me invade,
Avulta e cresce dentro em mim essa remota
Sombra da minha Dor e da minha Saudade.

DE CHRYSOSTOMO MEDJID (Poeta turco contemporâneo)

Quando estiveres triste, ou quando presa
Estiveres de um mal que te afadiga,
Não e preciso que teu lábio diga
Quais as causas do mal ou da tristeza.

Se estiveres alegre, achando gosto
A tudo, alegre e sã, não é preciso

Que me contes a causa do sorriso
Que te pôs um clarão em todo o rosto.

Olha-me só: e eu te direi se calma
Estás, ou se te aflige algum receio...
Teu olhar é uma página onde leio
O que se passa dentro de tu'alma.

EM SONDA

Quieta, enrolada a um tronco, ameaçadora e hedionda,
A boa espia... Em cima estende-se a folhagem
Que um vento manso faz oscilar, de onda em onda,
Com a sua noturna e amorosa bafagem.

Um luar mortiço banha a floresta de Sonda,
Desde a copa da faia à esplêndida pastagem;
O ofidiano, escondido, olhos abertos, sonda...
Vai passando, tranqüilo, um búfalo selvagem.

Segue o búfalo, só... mas suspende-lhe o passo
O ofidiano cruel que o ataca de repente,
E que o prende, a silvar, com suas roscas de aço.

Tenta o pobre lutar; os chavelhos enresta;
Mas tomba de cansaço e morre... Tristemente
No alto se esconde a lua, e cala-se a floresta...

HUMANIDADE REDIMIDA

O Homem era cativo. A Humanidade, escrava,
Arrastava da Lei as pesadas correntes;
E o verbo de Jeová, colérico, ameaçava
Entre nuvens de fogo e entre sarças ardentes.

Mísero, condenado a infindável degredo,
O Homem, nas aflições e nos transes da dor,

Tinha, a apertar-lhe a gorja, a golilha do medo,
Tinha, a prender-lhe os pés, os grilhões do terror.

A todos punha a Lei no mesmo baixo nível;
Todos achavam só, em meio da desgraça,
Para os erros da Fé – o anátema terrível,
Para as faltas da vida – uma perpétua ameaça.

E os profetas de Deus, com sua voz ardente,
Como quem vai lançando as sementes ao chão,
Espalhavam assim a maldita semente
De que o Homem colheria o envenenado pão.

Mas, um dia, o clamor dos profetas calou-se.
Do alto a Luz irradiou em jorros, mal contida,
E o Templo do Senhor numa tremura doce
Correu, desde o alicerce à altiva torre erguida.

Tinha nascido enfim o Verbo feito Exemplo,
A cuja mansa voz de perdão e de dó,
Se foi desmoronando o velho e áspero Templo:
De ruínas que era então, fez-se um monte de pó.

Cristo tinha nascido; e com ele a bondade
Nas almas, e no lar do cristão a concórdia;
E desde então abriu-se a toda a Humanidade
A era feliz da Paz e da Misericórdia.

INCONSOLÁVEIS

Almas, por que chorais, se ninguém vos responde?
Almas, por quê? Deixai as lágrimas! empós
Do Ideal correi, correi para outras plagas, onde
Não exista ninguém que escarneça de vós.

Lançai o vosso olhar a longínquas paragens,
Bem distantes daqui, cheias de ideais risonhos,

Onde as aves do amor, sacudindo as plumagens,
Passem cantando ao longe a música dos sonhos...
Ide a outras plagas onde estas misérias todas
Não consigam deixar o mínimo sinal,
Paragens onde, em meio às delirantes bodas
Dos sonhos e do amor, exulte e cante o Ideal...

Mas, não, almas! soltai a vossa queixa triste;
Contai ao mundo inteiro a vossa magoa justa;
Essa terra do Ideal, ó almas, não existe;
Inventei-a somente, e inventá-la não custa.

Pobres almas, lançai em torno a vossa vista:
Sempre haveis de encontrar essa miséria atroz.
Almas, chorai, que embora esse país exista,
Nele há de haver alguém que escarneça de vós.

INVERNO [1]

Inverno. A neve flutua,
Cai sobre tudo e se espalha,
Como uma branca toalha
Sobre a estrada imensa e nua.

O vento causa arrepio
Aos medrosos passarinhos,
Que se encolhem em seus ninhos
Desesperados de frio.

O vento assovia e chora;
Há como um coro de mágoas
No burburinho das águas
Que descem campina fora.

Mata a neve cada arbusto;
Rola dos ares, desfolha
As árvores, folha a folha,

Que se arrepiam de susto.

No céu há nuvens sombrias;
As roseiras das estradas
Estão todas desgalhadas
À fúria das ventanias.

O inverno é feio e inclemente;
Um velho mastim vadio
Todo transido de frio
Uiva ao céu sinistramente.

Não há calor nem conforto;
Não há rumor nem gorjeio;
Tudo parece tão feio!
Parece que tudo é morto!

De neve tudo coberto;
Os ventos correm às doudas;
Das quatro estações, de todas,
O inverno é a pior, de certo.

A neve desce, flutua,
Cai sobre tudo e se espalha
Como uma branca toalha
Sobre a estrada imensa e nua.

LIED CILILIEN
(De Gcethe)

Olhos ! que a-teaes os corações e a guerra.,
Olhos, quando piscaes, olhos de brazas,
Muralhas abalroam, caem casas, ,
E enormes paredões rolam por terra!
Assim, a um golpe rápido de vista,

Esta débil e tremula -muralha,
Dentro da qual meu coração trabalha,
Como quereis, dizei-me, que resista?

NO BOUDOIR

Aguarda o jovem conde há quase uma hora,
Mudo, a agradável ocasião de vê-la.
A um canto do boudoir, altiva e bela,
Está sentada a viscondessa Aurora.

Entra e murmura: "Que brilhante estrela!
Vou confessar-lhe o meu amor agora..."
Depois, aproximando-se: "Senhora,
Tenho muito prazer em conhecê-la..."

E segreda baixinho: "Viscondessa,
É por Vossa Excelência que deliro..."
E ela, soerguendo, tímida, a cabeça,

Fita-o, sorrindo, nada lhe responde...
Solta apenas um trêmulo suspiro
Ao ver os olhos do formoso conde.

NOTURNO

Pesa o silêncio sobre a terra. Por extenso
Caminho, passo a passo, o cortejo funéreo
Se arrasta em direção ao negro cemitério...
À frente, um vulto agita a çoula do incenso.

E o cortejo caminha. Os cantos do saltério
Ouvem-se. O morto vai numa rede suspenso;
Uma mulher enxuga as lágrimas ao lenço;

Chora no ar o rumor de misticismo aéreo.

Uma ave canta; o vento acorda. A ampla mortalha

Da noite se ilumina ao resplendor da lua...

Uma estrige soluça; a folhagem farfalha.

E enquanto paira no ar esse rumor das calmas

Noites, acima dele, em silêncio, flutua

O lausperene mudo e súplice das almas.

PROFISSÃO DE FÉ

Os superbum conticescat
Simplex fides acquiescat
Dei magisterio.

Ouçõ e vejo o teu nome em tudo: ou nos ressolhos

do vento, ou no fulgor das estrelas, radiante;

tudo é cheio, Senhor, desse perdão constante

Que sai da tua boca ou desce dos teus olhos...

Tu és sempre o mistério, a luz que tenho diante

do olhar, quando te imploro a piedade, de geolhos;

és, a noite, o luar que bate nos escolhos,

iluminando o bom caminho ao navegante.

Ante o perigo não vacilo: acho-me calma;

porque te amo, Senhor, com essa fé singela,

mas forte e intensa, que me vem de dentro d'alma.

Para marcar o mau caminho há sempre indícios;

não há sombra que esconda a escura e hiante goela

dos teus antros sem fundo e dos teus precipícios.

RÚSTICA

Da casinha, em que vive, o reboco alvacento
Reflete o ribeirão na água clara e sonora.
Este é o ninho feliz e obscuro em que ella mora;
Além, o seu quintal, este, o seu aposento.

Vem do campo, a correr; e humida do relento,
Toda ella, fresca do ar, tanto aroma evapora
Que parece trazer consigo, lá de fóra,
Na desordem da roupa e do cabelo, o vento...

E senta-se. Compõe as roupas. Olha em torno
Com seus olhos azues onde a innocencia boia;
Nessa meia penumbra e nesse ambiente morno,

Pegando da costura á luz da claraboia,
Põe na ponta do dedo em feitio de adorno,
O seu lindo dedal com pretensão de joia.

VÊNUS

A Victor Silva

Branca e hercúlea, de pé, num bloco de Carrara,
Que lhe serve de trono, a formosa escultura,
Vênus, tímido o colo, em severa postura,
Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara.

Um sopro, um quê de vida o gênio lhe insuflara;
E impassível, de pé, mostra em toda a brancura,
Desde as linhas da face ao talhe da cintura,
A majestade real de uma beleza rara.

Vendo-a nessa postura e nesse nobre entorno
De Minerva marcial que pelo gládio arranca,

Julgo vê-la descer lentamente do trono,

E, na mesma atitude a que a insolência a obriga,
Postar-se à minha frente, impassível e branca,
Na régia perfeição da formosura antiga.

A. HEINE

NUMEROS DO INTERMEZZO

I

Já te esqueceste, pois, inteiramente,
De que em melhores épocas da vida,
Teu coração, querida,
Me palpitou no coração ardente ?
Teu coração de leve mariposa
Esvoaçante e terrena,
Tão pequeno e tão falso que outra cousa
Não pôde haver mais falsa e mais pequena ?

E, de certo também já te esqueceste
Do pezar e do amor
Com que tu me prendeste
O coração num circulo de dor.

Pezar e amor ! ambos me fazem doente ;
Ambos me são do pranto
Incentivos fataes ;
E não sei, entretanto,
Si aquelle pôde ser maior do que este,
Pois sei apenas que ambos, igualmente,
Já são grandes de mais.

II

Meus cantos, cujo threno
Minh'alma escuta, amargurada e triste,
São repassados de lethal veneno:
De outra fôrma não pôde ser, querida,
Porque tu espargiste
Sobre a modesta flôr da minha vida
O orvalho do veneno.

Meus cantos, cujo threno
Qualquer sorriso em lagrimas transfôrma,
São repassados de lethal veneno;
Não pôde ser, emtanto, de outra fôrma,

Porque, em meio das cousas mais singelas
Que tenho n'alma, agitam-se, frementes,
Implacaveis serpentes...
E tu, formosa amante, és uma dellas!

III

A noite é muda e triste. O espaço é triste e mudo.
E caminhando eu vou pela floresta espessa,
Rompendo a cerração.
As ramagens abalo, as arvores sacudo:
E ellas movem de leve a rorida cabeça,
Num ar de compaixão.

IV

Floresta afóra, além, no encontro das estradas,
Suicidas sem descanso,
Agitam-se no horror das covas profanadas.
Perto, uma flôr azul desabrocha de manso:
Dão-lhe o nome de flôr das almas condemnadas.

Certa vez, eu lá fui. A noite estava fria;
O espaço mudo estava.
Á beira de uma cova a flôr azul tremia;
E entre nuvens de crepe, a lua, que passava,
Derramava-lhe em torno a sua luz sombria.