
**FRANCISCA JÚLIA DA SILVA:
A MUSA PARNASIANA BRASILEIRA**
Francisca Júlia da Silva: the Brazilian parnasian muse

Carlos Augusto de Melo¹

RESUMO: Este artigo propõe apresentar algumas reflexões sobre a formação e a consolidação da imagem de Francisca Júlia da Silva, entre os séculos XIX e XX, como a legítima poeta parnasiana brasileira, muito embora a crítica e a história da literatura, posteriormente, tenham relegado à escritora um lugar secundário no Parnasianismo. Desde o início de sua carreira, ela preferiu escrever grande parte de sua obra à luz dos modelos parnasianos franceses, principalmente de José-Maria de Herédia e de Leconte de Lisle. Mesmo produzindo uma literatura heterogênea, que estabelece profundos diálogos com o Romantismo e o Simbolismo, a escritora paulista esteve sempre próxima aos valores e aos códigos parnasianos, praticando-os com rigor e domínio da arte poética, o que, em seu tempo, colocou-a em destaque nas rodas literárias, sendo bem recebida pela crítica literária, ainda resistente às produções de mulheres. Neste texto, para a sustentação das ideias aqui colocadas, faz-se uma leitura geral das relações de Francisca Júlia com a escola parnasiana, a partir de suas produções em jornais e revistas e, também, em seus livros, em específico, *Mármore* (1895), obra de grande repercussão em sua carreira na literatura. Esta proposta reflexiva está apoiada, particularmente, na recepção crítica da poeta que circulou na imprensa periódica daquela época, bem como em estudos sobre o Parnasianismo brasileiro, como os de Péricles Ramos (1961) e Secchin (2004), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Francisca Júlia; Parnasianismo; mulher; *Mármore*.

ABSTRACT: ABSTRACT: The purpose of this article is to submit some reflections on the shaping and consolidation of the image of Francisca Júlia da Silva, from the 19th to the 20th centuries, as the legitimate Brazilian Parnassian poet, although later criticism and history of literature relegated her to a secondary place in Parnasianism. Since the beginning of her career, she had preferred to write her works in accordance with French Parnassian models, chiefly José-Maria de Herédia's and Leconte de Lisle's. Even though she produced a heterogeneous literature, which features fruitful dialogues with Romanticism and Symbolism, Ms. Silva was always close to Parnasian values and codes, and she practiced them with rigor and mastery of poetic art, which, at that time, was one highlighted in literary circles, and she was welcome by literary critics, who still were reluctant to review productions of women. To support the ideas presented here, a general interpretation of Francisca Júlia's relations with the Parnasian school is made, based on her productions in newspapers and magazines and, also, in her books, specifically, *Mármore* (1895), a work of great effect on her literary career. This thoughtful proposal is

¹ Docente da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

supported, particularly, by Francisca Júlia's critical receptions that circulated in the press at that time, as well as by Brazilian Parnasianism critics, such as Péricles Ramos (1961), Secchin (2004), among other critics.

KEYWORDS: Francisca Júlia; Parnasianism; woman; *Mármores*.

No parnaso brasileiro, não houve quem não lhe batesse palmas.

Sua ascensão ao firmamento da Arte foi de uma estrela de primeira grandeza, cujo brilho não deixou de ofuscar os pequenos astros.

O Comércio de São Paulo, 11 de julho de 1905

O Parnasianismo ficou com a existência encoberta de cinzas, principalmente oriundas da fogueira inquisitória dos próceres modernistas, da geração de 1922, os quais, de acordo com Antônio Carlos Secchin, estigmatizaram-no, “por não ser o que ele não se propôs a ser”, ou seja, “uma espécie de definição negativa, de tentar dizer que o movimento é aquilo que deixou de ser” (SECCHIN, 2004, p. 491). Nesse sentido, ainda na perspectiva interpretativa de Secchin (2004), entende-se que virou senso-comum acusar o Parnasianismo de não fornecer uma carga emotiva, a complexidade do Simbolismo e a ironia do primeiro Modernismo, bem como de valorizar temas distanciados da realidade nacional e, também, de conceber um modelo poético, pouco praticável em seu ideal de rigidez formal e impassibilidade, o qual estrangulava a subjetividade e o lirismo, considerados, por muitos críticos, inerentes à criação poética.

Ao avaliar o Parnasianismo, exigindo-lhe características estéticas de outros movimentos literários, dentro de uma concepção poética modernizante, essa recepção crítica, pendendo para um viés anacrônico, acabou “refluindo contra o próprio Parnaso, que se torna, portanto, devedor de algo a que nunca se propôs” (SECCHIN, 2004, p. 492). Lembra Secchin que, paradoxalmente, o que também refluíu contra os parnasianos foram eles próprios praticarem críticas azedas a respeito do movimento do qual faziam parte, “fornecendo munição que seria intensificada pelo primeiro Modernismo” (SECCHIN, 2004, p. 492). Olavo Bilac, Raimundo Correia, João Ribeiro e Alberto de Oliveira entram nesse grupo, o qual, ao desdenhar ou negar a arte parnasiana, contradizia aquilo que tinha apreendido nos anos iniciais do movimento. Após algum tempo da Semana de 22, o autor de *Sonetos e poemas* chegaria a afirmar, em entrevista a Prudente de Moraes, que, no Brasil, não se teve “propriamente o parnasianismo. Não houve aqui

aquela sua voz sonora” (OLIVEIRA, 1926, p. 4), declaração esta que representou, sobretudo, uma forma de reconciliação com os modernistas, os quais receberam o poeta com vistas grossas pela sua performance frustrada como parnasiano.

Além disso, parece ter-se exigido dos parnasianos a excelência na execução da “profissão de fé” da escola, ou seja, no cumprimento categórico dos princípios literários, nos quais acreditavam, como se tivessem de demonstrar que eram perfeitos, não pudessem apresentar falhas em seus propósitos, enquanto representação de uma escola literária, sendo, portanto, condenados por não terem sido tão rigorosos na forma quanto propugnaram em seus manifestos. De fato, produz-se a impressão de que os escritores parnasianos não foram perdoados pelas ambivalências, contradições, acomodações, versatilidades com as quais trabalharam em suas realizações de estilo no contexto de produção parnasiana. Daí, eles acabaram sendo julgados pela radicalidade das ideias que, como se sabe, pode funcionar de base discursiva a qualquer movimento literário que se quer legitimar, o que também se verificou nos entusiastas do Modernismo brasileiro. Indo ao encontro de Secchin, Emiliano Santiago defende que essa geração modernista construiu “lugares-comuns que, ainda hoje, medeiam o contato que o público tem com a poesia parnasiana, definindo os critérios utilizados na criação de antologias e na maneira como os poetas de tal escola literária são apresentados nos materiais didáticos; lugares-comuns, esses, que sobrevivem como difuso consenso na crítica literária.” (SANTIAGO, 2017, p. 153).

De modo geral, o movimento parnasiano foi sendo percebido de maneira distorcida e, à medida que se tornava um antagonista na história da literatura brasileira, consolidavam-se análises nas quais o anacronismo era praticado indistintamente, o que ainda tem sido recorrente na recepção crítica contemporânea, exceto por alguns poucos trabalhos, como os de Ivan Teixeira, Emmanuel Santiago, Péricles Ramos, Danilo Lôbo, Sânzio de Oliveira, Luís Augusto Fischer, entre outros, cujas propostas, de um modo geral, tentam desconstruir os equívocos da crítica, que vêm encobrando os parnasianos até os dias de hoje. Embora algumas propostas de releituras do cânone busquem revitalizar as obras parnasianas, trazê-las em circulação, valorizando-as enquanto expressão literária de uma época, é possível perceber que, sutilmente, ainda trazem certo resquícios dessa síndrome que o Modernismo propagou acerca do estilo parnasiano no Brasil. E, de maneira paradoxal, continua-se confirmando a opinião de que o Parnasianismo foi um movimento equivocado, controvertido, cujos preceitos estético-literários não foram tão produtivos para história da literatura brasileira, muito menos se considerarem suas contribuições efetivas para a formação do gosto de um público-leitor mais contemporâneo.

Na tentativa de “salvar” os escritores parnasianos, constrói-se a argumentação acalentadora por meio da qual se propõe a ideia de que os epígonos parnasianos “nunca foram tão parnasianos quanto propuseram”, embora tenham realizado, em várias ocasiões, literatura de excelência. Trata-se de um juízo de valor que se pretende aberto, defensor dos escritores daquele período, querendo escapar de uma posição condenatória. Na contemporaneidade, claro está que essa estratégia crítica pode ser associada a uma perspectiva de se questionarem os tradicionais enquadramentos históricos, comuns às práticas de crítica e história da literatura, os quais são arquitetados para, deliberada e inflexivelmente, canonizarem escritores e obras em escolas literárias específicas. Nesse sentido, adota-se uma postura em que se flexibilizam as experiências de autoria literária, dando movimentação e dinamismo a elas dentro das histórias literárias.

A impressão que se tem é a de se querer, então, demonstrar ser benéfico que, por exemplo, mesmo Artur de Oliveira, considerado o introdutor e um grande expoente do Parnasianismo, em terras brasileira, não apenas importou os preceitos dos mentores da escola francesa (Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Heredia) quando viveu na Europa, mas os acomodou, a seu modo, ao contexto nacional, deixando mais frouxas as regras rígidas parnasianas para que, no Brasil, os integrantes dos círculos literários, entre as décadas de 1870 e 1880, construíssem um Parnasianismo à brasileira. Outrossim, ao passo que valorizava a ortodoxia parnasiana, o escritor brasileiro foi incorporando, por exemplo, as temáticas românticas e o fetichismo erótico a suas formas poéticas, confirmando, assim, a sua versatilidade poética e retirando-lhe do enquadramento parnasiano. Em 1937, após passar a efervescência do anos iniciais do Modernismo, os olhos mais brandos de Manuel Bandeira, com os quais Péricles Ramos concordou em seus panoramas do movimento parnasiano, localizavam em Luís Delfino e B. Lopes, a contragosto dos preceitos de sobriedade e contiguidade que foram defendidos no parnaso, o cultivo de imagens em “termos muito distantes, assim como toda a expressão de sentido vagamente encantatório”, apesar de se manterem fiéis ao rigor métrico (BANDEIRA, 1996, p. 14), revelação de uma “posição multivalente, pois não foram apenas parnasianos” (RAMOS, 1989, p. 163).

Por outro lado, faz-se ecoar desse posicionamento uma vontade de que a heterogeneidade ou a flexibilidade de estilo que foi integrada às manifestações de poesia parnasiana, em contexto nacional, possa aliviar os autores brasileiros do fardo de terem sido influenciados pelas propostas dos mestres do *Parnasse Contemporain*. No Brasil, como foi, dito, o Parnasianismo carrega o estigma de uma literatura pouco agradável, deglutível, atraente, como aconteceu, em alguns pontos, com o Barroco, o Gongorismo. É de se fazer acreditar que a poesia que tenha trilhado os

caminhos da estética parnasiana não possa ser considerada boa, interessante, apreciável, apaixonante, nacional, assim por diante, como Péricles Ramos defendeu categoricamente: “os nossos parnasianos se tomaram dignos de nota quando se afastaram dos princípios da escola, como a impassibilidade ou a objetividade. Quando, em suma, foram eles mesmos, e não repetidores de figurinos alheios” (RAMOS, 1989, 167-168). Em outras palavras, trata-se de uma maneira sutil de induzir ao pensamento de que, se esses escritores tivessem aderido, sistemática e plenamente, às regras, ao rigor, à ortodoxia, características pelas quais a escola parnasiana se responsabilizou, eles estariam cometendo um crime indefensável, um erro imperdoável contra a literatura brasileira, “como se quanto menos parnasiano o texto fosse, melhor o texto seria” (SECCHIN, 2004, p. 491).

O que aconteceu com Francisca Júlia da Silva, natural da cidade paulista chamada Xiririca (atualmente Eldorado), filha dos paulistas Cecília Isabel da Silva, professora, e Miguel Luso da Silva, advogado provisionado, e irmã do poeta Júlio César da Silva, a crítica e a história da literatura nos revelaram ter sido um pouco diferente em comparação aos demais expoentes do Parnasianismo brasileiro, uma vez que, acompanhando o discurso da “primeira recepção da sua obra”, sempre evidenciaram suas “características parnasianas [...], deixando em segundo plano aquilo que João Ribeiro notara no prefácio a esse livro de estreia: a presença de significativos elementos simbolistas” (FRANCHETTI, 2009, s/p).

Só nos últimos anos, a recepção crítica tem questionado essa demarcação da escritora Francisca Júlia, propondo novos lugares de representação da literatura, leituras por meio das quais se afirmem as rasuras que a poeta paulista pode ter deixado dentro do circuito literário brasileiro. Não querendo discordar ou contrariar (d)essas possibilidades interpretativas, que, de fato, contribuem para uma formação da fortuna crítica de Francisca Júlia mais arejada e dinâmica, este texto, porém, propõe ainda trilhar os caminhos dessa escritora pelas veredas da escola parnasiana, procurando compreender melhor o processo de criação da imagem de “musa parnasiana”, em seus primeiros momentos de produção e de recepção, pelos quais ficou canonizada até então, bem como deixar mais claro que, se posteriormente a crítica preferiu construir um estigma parnasiano em torno dela, a passagem pelos códigos formais e impassíveis parnasianos foi para Francisca Júlia tarefa expressamente válida, produtiva e decisiva em sua carreira literária, deixando à memória e à tradição literária brasileira marcantes sonetos, de profunda inspiração, realizados com extremo cuidado e bom gosto artísticos.

Mesmo demonstrando influências de outras escolas, movimentos e/ou estilos literários, como o Romantismo e o Simbolismo, no entender de Massaud Moisés, trazendo águas de “outras nascentes para o moinho da esteticidade em voga [a Parnasiana]” (MOISES, 2001, p. 192), a escritora,

desde seu tempo até as últimas décadas, vem fazendo renome de “a poeta parnasiana”, “a musa impassível”. Se, em vida, Olavo Bilac, como registra Marisa Lajolo (2003, p. 9), recebeu o título “de um príncipe dos poetas fiel à estética parnasiana”, Francisca Júlia granjeou, no entresséculos, o de “Princesa dos(as) Poetas”. Conseguiu, inclusive, ser eleita a “primeira poetisa brasileira” por parte da crítica de sua época. É claro que, em linhas gerais, essa canonização muito se deve aos fortes vínculos que, ao longo de sua curta carreira, a poeta paulista quis manter com a escola de *Le Parnasse Contemporain*, além de nunca a criticar como fizeram seus colegas parnasianos. Antes de se tornar o elefante branco da história da literatura brasileira, esse movimento foi o caduceu grego por meio do qual a paulista Francisca Júlia da Silva granjeou o papel de escritora respeitável dentro circuito literário nacional.

Com o rigoroso domínio das diretrizes estético-literárias parnasianas, a paulista afirmou-se como uma mulher que compreendia a verdadeira arte de versejar, sensível ao trabalho de cinzelamento de versos, rompendo, assim, com os estereótipos femininos, de que se valiam os homens para impedirem a entrada das mulheres nos espaços do conhecimento, do saber, das artes e da literatura, uma vez que as queriam pertencentes apenas ao universo do lar, da família, da moda, da beleza. Dessa forma, somente pode fixar-se na carreira literária pela autoridade no estilo parnasiano, demonstrando segurança, sobriedade, rigidez, solenidade e impassibilidade poética, o que levou, assim como muitos outros literatos brasileiros, Vicente de Carvalho a afirmar: “Não sei que haja na poesia brasileira mais valioso e legítimo representante do parnasianismo” (CARVALHO apud FERRAZ, 1913, p. 40).

Embora nunca tenha sido cogitada a ideia da formação de um quarteto parnasiano brasileiro, integrando Francisca Júlia ao grupo dos obsoletos representantes do Parnasianismo, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, rompendo, assim, com a hegemônica trindade parnasiana masculina pela qual esse movimento literário ficou prestigiado, é certo dizer que, no consenso da maioria da crítica nacional, a autora de *Mármore*s conseguiu ser muito mais parnasiana do que, como já se mencionou acima, os próprios mestres nacionais, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia no apogeu da escola, datado de meados de 1880 até os primeiros anos de 1890. Um breve cotejamento da crítica do século XX revela esse aspecto. Pérciles Ramos (1961, p. 28) considerou que ela “foi talvez o mais característico dos poetas parnasianos do Brasil, pois só sua poesia se adapta perfeitamente a todas as condições do parnasianismo francês”. Do mesmo modo, Rocha (1995, p. 64-5) assegura que os “critiques littéraires considèrent Francisca Júlia comme le plus orthodoxe des poètes parnassiens brésiliens: sa poésie se moule tout à fait aux principes du

Parnasse Français”.² Já Massaud Moisés (2001) confirma que foi Francisca Júlia responsável pela ascensão genuína da poesia parnasiana em contexto nacional.

No entanto, a atenção aos preceitos europeus colocou-a em situação constrangedora no momento em que foi acusada de ser plagiária das ideias de José-Maria de Heredia, criador de *Troféus* (1893), símbolo da escola parnasiana francesa. As aproximações existentes entre os sonetos “Os Argonautas” e “Dança de Centauros”, da poeta Francisca Júlia, e os “Les Conquerants” e “Fuite de Centaures”, de José-Maria de Heredia, abalaram a originalidade de sua poesia. Valentim Magalhães foi um dos que, mesmo se referindo a *Mármores* como um “soberbo, extraordinário, notabilíssimo”, apontou para “a pouca espontaneidade, a escassa originalidade das peças que compõem o livro” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Mais adiante, as incertezas foram resolvidas às custas do próprio Parnasianismo, pois a recepção crítica compreendeu que, como justifica Venceslau de Queiroz (1895 apud RAMOS, 1961, p. 11), “se pode ver que uma ideia não é propriedade de pessoa alguma, na escola parnasiana; a questão toda cifra-se na forma, que deve ser sempre primorosa e irrepreensível”. Em alguns casos, conforme constata Rocha (1995, p. 66), percebia-se que “Francisca Júlia aurait exploité l'idée d'Heredia, transformée et améliorée.”³

A fama de ser a legítima “poetisa parnasiana brasileira” não foi construída por mero acaso das circunstâncias. Vislumbra-se, aqui, duas possibilidades, as quais, em certas circunstâncias, estiveram entrelaçadas. A primeira possibilidade valoriza a entrada de Francisca Júlia da Silva no Parnasianismo pela natural construção identitária de uma poeta, cuja educação familiar e escolar que recebeu à época foi determinante para o estabelecimento e o direcionamento de suas escolhas, seus gostos e seus valores artístico-literários. Ao longo de 1880, período de sua adolescência, além das leituras clássicas da escola, é bem provável que tenha lido muitas das novidades literárias dos jornais e revistas, nos quais se demarcavam o surgimento e a efervescência da nova estética parnasiana. A partir dessas circunstâncias formativas, a segunda teria a ver com uma estratégia, consciente ou não, em aproveitar a oportunidade de unir seus talentos e gostos literários, como poeta, às condições favoráveis do período da literatura brasileira, para granjear espaço, respeito e visibilidade entre os renomados escritores e, assim, com a ajuda deles, ir ao encontro do necessário reconhecimento das instâncias de legitimação. O fato de aparecerem, em vários de seus sonetos, dedicatórias aos escritores atuantes nos periódicos, à

² Tradução minha: “os críticos literários consideram Francisca Júlia a mais ortodoxa dos poetas parnasianos brasileiros: sua poesia é inteiramente moldada aos princípios do Parnaso Francês.

³ Tradução minha: “Francisca Júlia teria explorado, transformado e aprimorado a ideia de Heredia.”

época, vem sugerir as interessantes relações de sociabilidades forjadas entre a novata poeta paulista e os epígonos do movimento literário. De mais a mais, não se pode descartar também a hipótese do significativo auxílio que, possivelmente, Francisca Júlia obteve do próprio irmão Júlio César da Silva, poeta influente nas redes culturais do país, onde mantinha contato com a nata intelectual paulista um pouco antes da irmã.

Percebe-se que, no início de sua carreira, Francisca Júlia tentou seguir à risca os moldes parnasianos, visto que, se demonstrasse potencial em dominar as regras da poética em voga, contrariaria a ordem do gênero de que mulheres só escreviam “lamúrias”, “meiguices” e “sentimentalismos”, e empunharia respeito entre os escritores, como, de fato, aconteceu. Olavo disse: “Depois, os seus versos não têm o falso pudor e a monótona lamúria que, em geral, se encontram nos versos de mulheres que por aí aparecem” (BILAC, 1895, p. 4). Daí, nos primeiros anos de contribuições para os periódicos paulistas e fluminenses, serem mais expressivas contribuições poéticas de estilo parnasiano do que de outros estilos, que também praticava, como o simbolismo. Só depois que se consagrou na literatura brasileira, mas sem deixar seus valores e gosto parnasianos, a poeta paulista tentou arriscar-se mais, permitindo-se experimentar outras esferas da literatura, sobretudo no que se refere ao simbolismo, ao misticismo, à religiosidade e à literatura infantil. Alguns anos depois de sua consagração parnasiana pelas suas produções em periódicos entre 1891 e 1895 e pela publicação de seu primeiro livro, *Mármore* (1895), que lhe rendeu fama e glória literárias, Francisca Júlia lançou duas obras para crianças: *Livro da Infância* (1899) e *Alma Infantil* (1912), bem como *Esfinges* (1903), livro no qual, como o próprio título sugere, os elementos místicos e ocultos da escola simbolista aparecem com mais contundência e profundidade.

Já com 20 anos de idade, a paulista Francisca Júlia começou a publicar seus textos literários na imprensa periódica paulista, mais precisamente em um dos jornais mais importantes do país, *O Estado de São Paulo*, em 6 de setembro de 1891. Tratava-se do poema “Quadro Incompleto”, cujos aspectos estéticos denunciavam, em profundidade, o gosto e as escolhas literárias de uma escritora que preferiu ir pelas trilhas do Parnasianismo, deixando evidente também que valorizava e gostaria de cultivar algumas das características preconizadas pelo movimento: a forma do soneto, o rigor dos versos, a objetividade retórica do sujeito lírico, a descrição de paisagens e situações alheias à emoção lírica. Vejamos:

QUADRO INCOMPLETO

Foi um rico painel. Traço por traço,
Nele 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 triunfal 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 ao ponto onde estavam os amantes,
Existe apenas uma nódoa escura. (SILVA, 1895, p. 89-90)

Neste poema, Francisca Júlia demonstrou completa autoridade no uso da materialidade poética, escolhendo a forma do soneto, com a qual trabalhou sobriamente, cujos versos decassílabos, com rimas estruturadas por um esquema rítmico em ABBA, ABBA, CCD, EED, oferecem a sonoridade e a musicalidade necessárias para o embalo da proposição lírica. Os efeitos sonoros e a cadência dos versos que se constituem por sílabas fechadas e anasaladas apresentam-se equilibrados, leves, amenos, em uma sequência onde se intercalam embalos e pausas, como que a imprimirem uma suavidade da paisagem descrita pelo sujeito lírico. Este, adotando uma postura distanciada e observadora, comenta uma tela, cujo apaixonado artista tenha querido representar, descritivamente, e com muitos detalhes, uma paisagem campesina (“altas montanhas”, “um rio, a distender o braço”, “selvas banhava em triunfal conquista”) por onde “Ao longo, dois amantes, pela lista/De um carreiro, seguiam, passo a passo,” (SILVA, 1895, p. XIV). Todavia, a beleza da obra é referida no passado, evidente pelos usos das formas pretéritas dos verbos (“Foi um rico painel”, “Nelle notava-se”, “estavam os amantes”) e da adjetivação (“Uma obra finda”, “apesar de velha”). A última estrofe conduz a situação poética ao presente “Hoje, porém, não é como era d'antes”, quebrando-se a expectativa de ser apenas a contemplação de um quadro bucólico e, ao mesmo tempo, levando-se à constatação de que, apesar de conservar “das cores a frescura”, a tela não é perfeita como deveria ser no passado: “Pois ao ponto onde estavam os amantes, / Existe apenas uma nódoa escura.” (SILVA, 1895, p. XV).

Daí, as três palavras, “uma nódoa escura”, que encerram o último verso do poema, serem *le mot juste* necessário, o qual subverte a cena enunciada em uma profunda revelação metafórica sobre a arte e, também, a

vida, uma vez que aponta para a ideia de incompletude “do universo artístico face à vida ou do que neste há de silenciamento da subjetividade autoral.” (FERNANDES, 2013 p. 12). Chega-se à reflexão de que, mesmo que tenha sido uma bela tela, beleza descrita na maior parte da enunciação poética, um simples defeito como a “nódoa escura” pode ser conclusivo para se comprovar a mudança das coisas, tanto da obra artística quanto do relacionamento amoroso, este não mais visível na pintura com o decorrer do tempo. Talvez esse apagamento do casal amoroso indicaria uma mostra de rompimento com um passado romântico, que não se encaixava no presente, podendo vislumbrar-se somente a continuidade da arte, uma vez que, apesar de ser como antes, o rico painel conserva ainda o seu colorido, a frescura das cores. No caso dos amantes, sugere-se a impossibilidade de permanência que, pela transitoriedade da vida, está sujeita ao término, ao apagamento, ao esquecimento. Essa ideia complementa a consideração de Danilo Lôbo sobre o poema implicar:

... em pelo menos dois momentos de contemplação do quadro: o primeiro — quando o casal nele ainda estava retratado — corresponde aos instantes de paixão e de felicidade a dois; o segundo — depois de os amantes haverem sido obliterados e substituídos pela nódoa escura — traduz o desencanto e a tristeza do término do relacionamento amoroso. (LÔBO, 1991, p. 214)

A partir daí, a autora de “Quadro Incompleto” começou a produzir intensamente para *O Estado de SP*, no qual publicou, entre tantos outros, “No boudoir”, “No baile”, “A uma criança”, “Mãe”; alguns deles seriam reunidos em *Mármore*s. Depois, direcionou suas produções poéticas para outros famosos jornais e revistas paulistas e fluminenses, como o *Correio Paulistano*, *O Álbum*, *A Semana*. No *Correio Paulistano* passou a conviver com alguns dos mais afeiçoados pela literatura parnasiana, como Olavo Bilac, Raimundo Correia e Guimarães Passos. Nesse periódico, Francisca Júlia começou a modelar seus textos mais aos padrões formais e temáticos parnasianos, dedicando-se à escrita de sonetos, como “Paisagem”, “A caçada”, “Em sonda”, “Prece”, “Pérfida”, e assim por diante. Porém, *A Semana*, dirigida pelo influente jornalista Valentim Magalhães, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, foi onde Francisca Júlia granjeou notoriedade, principalmente como legítima escritora parnasiana. João Ribeiro afirmou que, nesse periódico de Valentim Magalhães, “a reputação de Francisca Júlia se tornou durável, sólida e indestrutível (...) onde irradiou seu nome para todos os ângulos do país.” (RIBEIRO, 1895, p. XII e XV). Em missiva remetida a Max Fleiuss e por ele mencionada em

Recordando... (casos e perfis), a poeta paulista relembrou o papel significativo o qual *A Semana* representou em sua carreira literária:

Sr. Max Fleiuss. Devo à *A Semana* (e creio que especialmente a V.), algum nome que tenho. Até há pouco tempo eu não tinha provado, a não ser muito de leve, o sabor delicado de um elogio. Às vezes, muito raramente, um cronista cá da terra se lembrava de arriscar, com timidez, algumas palavras de encômios. Quase sempre não passavam de “poetisa esperançosa, se bem que pouco inspirada, mas sem pretensões artísticas...”. E eu devorava essas palavras, com avidez, saboreando-as longamente. Quando publiquei a minha primeira poesia, uma balada à antiga, um dos nossos poetas, Severiano de Rezende, que, falemos a verdade, nunca fez bons versos, dedicou-me algumas linhas pela imprensa, em que me aconselhava a que não escrevesse mais versos, e terminava assim, se me não falha a memória: “Minha senhora, há ocupações mais úteis: dedique-se aos trabalhos de agulha.” É inútil dizer que não aceitei o gentilíssimo conselho... Depois tive ocasião de ler um artigo de Valentim Magalhães em que se citavam, com profusão, nomes femininos. O meu passou em branco. Fiquei triste. Foi essa a razão por que, acostumada a não me julgar nada, mesmo entre os versejadores da última plana, sempre me conservei arredia de todos os certames. E, entretanto, nestes últimos tempos, o meu nome já é citado nas rodas literárias com certo respeito e deferência. A quem o devo? Quero crer que à *A Semana* e particularmente a V. (FLEIUSS, 1941, p. 46-7).

Diferentemente de Severiano Rezende, que condenou os primeiros versos de Francisca Júlia, os intelectuais da época impressionaram-se ao perceber o potencial poético de uma poeta estreante no início de 1890. Todavia, encobertos pelo preconceito contra as mulheres, segundo as convenções sociais e culturais do período, tiveram como reação o princípio de desconfiar do gênero quanto à atribuição da autoria, conforme se depreendem das lembranças do jornalista Max Fleiuss, diretor d’*A Semana*, ao afirmar que seus colegas não acreditaram “se era verdadeiramente de mulher aquele coração enérgico e possante, capaz de propelar o sangue de um milhão de artérias” (FLEIUSS, 1941, p. 45). João Ribeiro foi um dos que não quiseram dar credibilidade à autenticidade autoral dos versos enviados pela escritora Francisca Júlia à redação dessa revista. Max Fleiuss recorda que Lúcio Mendonça e Araripe Júnior “riram-se e confirmaram a suspeita de João

Ribeiro” (FLEIUSS, 1941, p. 45), tratando aqueles textos literários como sendo de um pseudônimo feminino de um dos integrantes da tríade parnasiana, o maranhense Raimundo Correia. Porém, conforme afirmou o autor de *Recordando*: “[...] em breve, outras poesias nos chegaram, todas revelando belíssimo talento, ficando então provado que se tratava duma estreante de grande valor” (FLEIUSS, 1941, p. 45). Em 1895, como forma de se redimir da repercussão negativa da “injusta apreciação, concluída, e mal concluída” da sua “apreciação crítica contra uma escritora de talento”, João Ribeiro escreveu justamente um prefácio laudatório para o livro de estreia, *Mármore*, de Francisca Júlia.

N’O *Estado de São Paulo*, o jornalista e poeta luso-brasileiro Armando Erse de Figueiredo, mais conhecido como João Luso, redigiu um resenha encomiástica acerca do primeiro livro de poesia de Francisca Júlia. Nela, disse que percebeu a explosão de “um espanto geral” do público que, nos periódicos, se deparava com os versos da poeta paulista. Talvez, como foi dito, essa surpresa pudesse estar ligada àquela descrença de muitos de que os textos literários não fossem produzidos por uma mulher, uma vez que, por parte da crítica, o domínio da arte do verso, especialmente sob o rigor da forma e do controle das emoções, era atributo encontrado apenas em produções de autoria masculina. Abaixo, veja-se um dos comentários do autor de *Contos de minha Terra*:

Bem contente deve de estar com certeza essa parte do público que tem o seu interesse por coisas de Arte. O livro de d. Francisca Júlia da Silva, de há tanto anunciado por todos os jornais, e com os mais valiosos elogios nas poesias que se iam publicando, acaba de sair do prelo, e por aí anda ele, pondo nas vitrines a nota alegre da sua capa, encantadora de singeleza e perfeição.

.....
D. Francisca Júlia tem já seu lugar destinado na Literatura do país e não de agora, desde que os seus primeiros sonetos surgiram a cantar no *Correio*, no *Popular*, e n’A *Semana*, como hinos gloriosos voando duma lira do mais rico ouro. Explodiu logo um espanto geral, seguidamente uma ovação unânime; e grande leva de admiradores veio ajoelhar-se ao redor d’Ele. (LUSO, 1895, p. 1)

Se se desmotivou ao se deparar, a princípio, com uma recepção crítica desconfiada, pouco acolhedora de seus trabalhos literários, oriunda de uma intelectualidade brasileira, com bases patriarcal e sexistas, a evidente determinação feminina de Francisca Júlia, que não escutando o conselho de

Severiano Rezende (“É inútil dizer que não aceitei o gentilíssimo conselho”), e fortalecida pelo impulso dos elogios, que vieram aos poucos dos leitores, literatos e críticos dos periódicos, deve tê-la feito continuar com seus projetos literários, inclusive o de publicar livros — o que realmente aconteceu, a partir de 1895, com a publicação de *Mármore*s, sua primeira obra livresca, publicada pela Tipografia Paulista, do sulino Horácio Belfort Sabino, editor influente à época. Este livro foi bem recebido pela crítica literária brasileira, que o aguardava com bastante entusiasmo, como foi o caso do crítico Araripe Júnior, quem, em 21 de abril de 1894, ao referir-se à poeta em uma retrospectiva literária brasileira, feita sobre o ano anterior, na revista *A Semana*, da qual era assíduo colaborador, desejava por convicção que Francisca Júlia publicasse um livro de sonetos: “já se me configuram joias literárias que só estão à espera de um ‘belvedere’ em que a curiosidade do público possa ser mais amplamente satisfeita — um livro de sonetos.” (ARARIPE JÚNIOR, 1894, p. 299).

*Mármore*s coroou Francisca Júlia, nas instâncias de legitimação daquele tempo, como a primeira poetisa brasileira parnasiana, um dos motivos de sua glória inicial e, também, como se sabe, de seu esquecimento na posteridade. A organização simétrica de *Mármore*s pode dizer muito sobre a preferência da escritora paulista pela sistemática e perfeição na realização dos aspectos formais parnasianos. O livro possui um “Prólogo”, escrito pelo crítico João Ribeiro; em sequência, apresenta a primeira parte, sem título, a qual reúne 18 poemas, todos em forma de sonetos e de tom marcadamente parnasiano, como os famosos “Musa Impassível”, “Os Argonautas”, “Rainha das Águas”, “A Ondina”, “À Noite”. Há outra seção, na segunda parte, intitulada “Balada”, contendo também 18 poemas, mas que, além de sonetos, dispõe-se de estruturas poéticas mais diversificadas, como são “A florista” e “D. Alda”, que lembram os antigos vilancetes medievais, bem como de alguns poemas cujas nuances são próximas da estética simbolista. Por fim, entre as duas partes, encontram-se as traduções elaboradas por Francisca Júlia de três “*Lieder*” e de três “*Intermezzos*”, respectivamente dos poetas românticos alemães Goethe e Heine. Vale lembrar que, de disposição bem sugestiva, a obra inicia e encerra com os poemas de títulos homônimos “Musa Impassível”, pelos quais a escritora seria sempre lembrada na história da literatura.

A escolha do título, *Mármore*s, dava outro indicativo das intenções autorais de Francisca Júlia em busca de um lugar ao sol do Parnasianismo brasileiro. Um título graças ao qual, conforme Gilberto Araújo, a crítica teria detectado na obra a “quintessência do Parnaso” (ARAÚJO, 2020, s/p.), posto que o vocábulo *mármore*s pode ser associado em perfeição aos seus propósitos parnasianos, cobertos de clareza, luminosidade, alvura, sonoridade, dureza, cuja poesia se torna ideal de arte e onde a beleza

imagética, escultórica, marmórea é determinada pela rigidez e impassibilidade poética. Toda a matéria poética da obra incorpora, em diversos níveis de representação, o modo-de-ser-parnasiano: o rigor gramatical, a plasticidade dos versos, a perfeição e o rigor formal, o domínio da técnica de versejar, o caráter escultural dos sonetos, a descrição de paisagens forte e impactante, a concisão e a síntese poéticas, a destreza nos processos descritivos e narrativos, a fotografia clara, o culto da tradição clássica, etc.

Em uma de suas crônicas n' *A Cigarra*, Olavo Bilac, que, como foi lembrado, era um dos três pilares da escola parnasiana nacional, exaltou as qualidades do livro *Mármares*, destacando ser uma “arte consoladora” que lhe tinha dado “horas de êxtase e ventura”, cuja leitura permitiu a sua alma fugir das tristezas da rua e se embalar “no caminho da idade de ouro, em que, na alma do mais rude dos homens, o amor do belo viçava, como uma planta sagrada” (BILAC, 1895, p. 2-3). Dentre essas qualidades destacadas (o “culto entranhado da forma”, o “respeito da língua portuguesa” e outras), o interessante foi que, assim como Araripe Júnior, o autor de *Panópias* chama atenção para uma das principais características que marcaram a estreia de Francisca Júlia, como verdadeira representante do Parnasianismo no Brasil: a “impassibilidade”, expressão que remetia ao “Impassível” do título, dado igualmente a dois de seus poemas que, abrindo e fechando o livro, vinham como “Musa Impassível”, os quais, pouco tempo depois do sucesso feito na imprensa, também estavam no referido *Mármares*. Vale, aqui, rememorar um desses dois sonetos, aliás, o primeiro a ser publicado, o qual granjeou a maior repercussão na imprensa periódica, após ter sido divulgado, em 9 de setembro de 1893, nas páginas do da revista *A Semana*:

MUSA IMPASSÍVEL

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero
Lucto jamais te afeie o candido semblante!
Diante de um Job, conserva o mesmo orgulho, e deante
de um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero.

Em teus olhos não quero a lagrima; não quero
Em tua boca o suave e idyllico 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 calhao que se quebra,
Ora o surdo rumor de marmores partidos. (SILVA, 1895, p. 1)

O soneto todo em versos alexandrinos à altura das realizações dos mestres parnasianos franceses abre a primeira estrofe com um sujeito lírico a evocar, com correção, rijeza e severidade, em tom de reprimenda e súplica, a uma personificada Musa, elencando o que deseja e espera dela. As duas primeiras estrofes, realizadas com rimas interpoladas, têm uma lógica de argumentação bastante semelhante, ou seja, ao passo que nos dois versos iniciais impõe-se o que não se deve perceber em sua imagem exterior, nos dois subsequentes descreve-se o que deseja nas atitudes dela, a partir de suas relações com os personagens das tradições bíblica e clássica. Dentro de uma certa organização, as estrofes até aqui desenham o perfil desejável e esperado dessa Musa, cujos traços são totalmente personificados, remetendo-se às Deusas gregas ou romanas.

A parte dos tercetos adquire contornos mais direcionados ao universo retórico da arte poética, nos quais a voz lírica, menos impositiva, agora com viés que lembra a invocação épica — no canto primeiro d'*Os Lusíadas* ouve-se o sujeito épico clamar às Tágides: “Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / Que se espalhe e se cante no Universo, / Se tão sublime preço cabe em verso (CAMÕES, 2000, p. 72) e em Francisca Júlia: “Dá-me o hemistichio d’ouro, a imagem attractiva” — postula à Musa uma série de elementos formais que, dentro do campo semântico do poema (“rima”, “imagem”, “estrofe”, “hemistíquio”, “versos”), confirmam a busca pela inspiração adequada para a realização da poesia perfeita. Esta só é possível, convém frisar, se os elementos ansiados tiverem as qualidades semelhantes às preconizadas pelo Parnaso. Veja que o sujeito lírico delega toda a responsabilidade do resultado poético à Musa, a qual, após a leitura completa do soneto, passa a ser confundida com a própria poesia. Fundem-se, então, Deusa, inspiração, poesia, poema e poeta. Enquanto os tercetos resumem os aspectos formais do poema “estrofe limpa e viva”, “rima [...] de harmonia crebra”, “imagem atrativa”, os dois quartetos trazem, associada aos limites possíveis de realização da linguagem, defendidos nas primeiras estrofes, uma defesa da performance poética, constituída pela ausência de sentimentalismo, pelos graus de impessoalidade, o que, bem mais abstratamente, ficou materializado na ideia de “impassibilidade”, representação que marcará a própria recepção da poeta Francisca Júlia pela crítica.

No entresséculos (XIX e XX), para o grosso do pensamento crítico literário, chegava a ser quase um consenso compreender a literatura como a

expressão da própria identidade (sentimental, emocional, filosófica, biográfica, estética) do(a) poeta; sendo assim, literatura, em seus aspectos estéticos e temáticos, e autoria empírica estavam intimamente imbricados. Nesse sentido, buscar identificar nos textos literários traços identitários de seus autores tornou-se um critério importante de que se valeu a maioria da crítica nacional para a construção de um juízo de valor sobre a literatura. Antes de serem consideradas as individualidades autorais, as produções literárias eram avaliadas de maneira mais macroscópica, levando-se em conta as categorias de gênero masculino e feminino. Como os homens eram classificados como superiores às mulheres, considerava-se que os estilos literários produzidos por eles também eram em comparação às produções femininas. As expressões literárias valorizadas, então, estavam associadas apenas ao universo masculino. Embora de gênero gramatical no feminino, a literatura passou a apresentar qualidades atribuídas ao gênero masculino. Sendo assim, a maioria dos críticos acreditava que, por exemplo, a verdadeira poesia era constituída pelos traços estéticos ligados à masculinidade: viril, rígida, forte, máscula. Já as mulheres eram consideradas inferiores, subjugadas e colocadas no patamar da subalternidade, o que, portanto, escreviam estava conectado a essa categorização subalterna do feminino, impossibilitando que pudesse ser visto como literatura (propriamente dita). Se a elas cabia, então, o papel da fragilidade, da passividade, da lamúria, da frouxidão, da delicadeza, da brandura, a recepção crítica julgava que os textos literários escritos por mulheres apresentavam também essas características, vistas como negativas e atribuídas apenas ao gênero feminino.

Em um exercício metalinguístico, o soneto “Musa Impassível”, de Francisca Júlia da Silva, traz representado o ideal de poesia valorizado pelos intelectuais brasileiros naquele período. Se considerar as políticas de gênero da época, à “musa” impõem-se os códigos estéticos masculinos. Então, a impressão de que se revela uma masculinização da poesia e, por extensão, em se considerando a prática de crítica literária em que se estabelece uma simbiose entre literatura e autoria, masculinizava-se também a poeta empírica. Francisca Júlia passa a ser vista como a própria “musa impassível”, com todos seus atributos parnasianos, em específico, a impassibilidade. A autora de *Mármore*s causou grande impacto nos críticos, pois fugia das categorizações das políticas de generificação da literatura, sob os críticos da masculinidade, com os quais aprenderam a lidar em suas leituras. Então, despertava-se em parte dos literatos a dificuldade de entender se uma mulher poderia escrever como um homem. Surgia-se a dúvida de que a poeta pudesse ser realmente impassível, como revelava na poesia, distanciando-se das posturas lânguidas e chorosas pelas quais as mulheres eram estigmatizadas.

Em *A Notícia*, ao anunciar criticamente o livro *Mármore*s, o articulista V. levantou dúvidas sobre a representação da atitude impassível da poeta, a qual, segundo ele, poderia relacionar-se tanto às influências da escola parnasiana quanto ao “temperamento” dela. As duas questões impressionavam o resenhista, uma vez que o domínio de uma rígida estética literária e a atitude impassível de uma mulher não condiziam com a ordem dos gêneros daquele momento:

[...] é lícito perguntar se a atitude literária da autora será sincera ou querida. Em primeiro lugar é uma questão de escola. Filiou-se ao *Impassibilismo* de Leconte e Heredia e começou esforçadamente a aprender com eles a arte difícilíssima da poesia-escultura.

.....
Depois é questão de temperamento também, pouco ou muito. Nada posso afirmar, por não ter a honra de conhecer pessoalmente a autora. (V., 1895, p. 1, grifos do autor)

Machado de Assis demonstrou também inquietação sobre a impassibilidade da escritora paulista, em uma crônica da coluna “A Semana”, da *Gazeta de Notícias*, em 1895: “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” (ASSIS, 1895, p. 1). Em outra parte, ao ressaltar os vínculos da poeta paulista com a tradição clássica, Machado de Assis associou a “impassibilidade” e outros traços de estilo da escrita que se anunciava em Francisca Júlia às qualidades pessoais dela: “moça insensível e fria”:

Entre parêntesis, uma patriciana nossa que não perdeu nenhum dos seus belos olhos de vinte e um anos, mostrou agora mesmo que se podem compor versos, sem quebra da beleza pessoal. Não é a primeira, de certo. A marquesa de Alorna já tinha provado a mesma cousa. A Sévigné, se não compôs versos, fez cousas que os merecem, e era bonita e mãe. Não cito outras, nem George Sand, que era bela, nem George Elliot, que era feia. Francisca Julia da Silva, a patriciana 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 longas 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 impassivelmente.

Musa Impassível, que é o título do último soneto do livro, melhor que tudo pinta esta moça insensível e fria. (ASSIS, 1895, p. 1)

Rememorando o impacto do soneto “Musa Impassível”, publicado na revista *A Semana*, no dia 9 de setembro de 1893, Araripe Júnior chegou a qualificar Francisca Júlia como uma “poeta impassível” também. De modo semelhante, no jornal *O Pão*, um articulista, sob pseudônimo M. J., evidenciou a “impassibilidade” e o “vigor” da poeta, apontando para a difícil performance de exprimir sentimentos os quais não condiziam com a delicadeza de uma donzela:

Parece que a vigorosa poetisa, naturalmente alheia a certos sentimentos e a certos impulsos, interditos a sua alma cândida de donzela, concentra toda a sua energia em interpretar de um modo penetrante e incisivo as belas concepções sugeridas aos seus delicados nervos de artista sã, impassível e otimista.

Quem, dos que reconhecem a fundo e dolorosamente todos os meandros da Vida, poderá ter a limpidez e a tranquilidade desta alma moça, inspirada e serena?

Daí a vantagem relativa da autora dos *Mármore*s sobre os demais poetas, daí o fino e o puro relevo dos seus trabalhos. (M. J., 1895, p. 5)

A partir dessa identidade poética do impassível, a autora de *Mármore*s começou a receber diversas nomeações e adjetivações, aproximando-se texto e autoria, dentro do campo semântico do gênero masculino. Em “Uma carta”, d’A *Cigarra*, o autor de *Poemas e canções*, avaliando a trajetória literária de Francisca Júlia, referiu-se a ela no masculino: “o poeta só considerava digno de ser olhado e visto, do alto da torre de marfim de sua arte, o que resplandecia de beleza e perfeição.” (CARVALHO, 1915, p. 18, grifo nosso). Pelos periódicos, encontram-se outros discursos como o de Pedro Odilon que afirmou: “caráter predominante nos versos da consagrada poetisa é a virilidade, a energia, a vida, que ela lhes soube imprimir, destoando tão frisantemente das normas comuns da choradeira poética.” (ODILON, 1903, p. 2, grifo nosso). O jornalista e poeta Leal de Souza foi mais contundente na avaliação do trabalho da escritora, alegando que nada:

Nada nos *másculos versos* de Francisca Júlia, denuncia a mulher. Deante de *Vênus*, é a de um homem a sua atitude. Dirigindo-se a *um poeta* ou falando a *um artista*, exalta-se o

espírito ardente da escriptora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição *De volta da guerra*, ella imagina ser um annoso veterano mutilado mas em nenhuma allude á sua condição feminina.” (SOUZA,1915, p. 14).

Nesse sentido, sob a pecha da masculinidade poética, a maioria dos críticos literários fizeram uma leitura tendenciosa sobre a autora de *Mámore*, cujos objetivos se ligavam à “disposição patriarcal para tutelar a competência discursiva de Francisca Júlia, diante da possibilidade de que esse pudesse ser posta a serviço de uma vontade infensa ao interesses masculinos predominantes” (SAMYN, 2019, p. 45). Ainda de acordo com Henrique Samyn, constata-se que “aos poucos ganha força uma ‘masculinização’ da obra e da própria Francisca Júlia” (SAMYN, 2019, p. 53) para que ela tornasse uma referência literária feminina no país. Samyn também identifica que esse posicionamento da crítica foi uma saída dos homens no intuito de que as mulheres tivessem um modelo feminino de literatura a seguir, o qual funcionasse como uma maneira de manter o controle sobre elas, evitando despertar possíveis expressões feministas que contrariassem às políticas de gênero e representassem riscos aos princípios patriarcais.

Além disso, há de se considerar que, ao se deparar com as difíceis regras machistas das instâncias legitimadoras, Francisca Júlia da Silva talvez tenha se submetido à masculinização de sua obra para obter passe livre no sistema literário nacional. Preferiu, assim, seguir pelas veredas da estética parnasiana, apertando seus textos nos estreitos espartilhos da contensão poética, controlando a evasão lírica, plastificando a feminilidade, com o objetivo de desvincular sua poesia de qualquer estereótipo feminino do imaginário patriarcal. Paradoxalmente, é possível interpretar que essa iniciativa foi uma resposta sutil de Francisca Júlia às azedas considerações hegemônicas da crítica masculina de que as mulheres não tinham o potencial cognitivo de reger os estilos e a estética literárias que estavam circunscritos ao campo masculino. Do mesmo modo, essa atitude sugere uma provocação aos posicionamentos machistas de escritores como Severiano Rezende ou de João Ribeiro, os quais, explicadamente nos periódicos, colocaram-se contra as mulheres sobretudo as que ultrapassavam as fronteiras restritas do feminino da sociedade patriarcal.

Antes de acolher as produções de Francisca Júlia, João Ribeiro criou algumas indisposições com as escritoras brasileiras, pois julgava que elas se submetessem a escritas que somente expressassem a feminilidade, a ternura e o encanto da mulher. Ele alegava que, conforme palavras de Severiano Rezende, “[...] o estilo de literatas era um estilo pouco delas, cheirando ao estilo masculino, sem nota pessoal [...]” (REZENDE, 1981, p.

1). No caso de Severiano Rezende, o crítico brasileiro referia-se a essa vertente de mulheres transgressoras como “mulher-homem”, categoria utilizada para rotular Josefina Álvares de Azevedo pela audácia feminista em publicar *A Mulher Moderna*, cujo conteúdo vinha defender a emancipação feminina e o direito ao voto das mulheres. Ele afirmava estar em desacordo com a escritora, reprovando “[...] que a sra. D. Josefina, cujos dotes morais muito prezo, mesmo sem os conhecer, tenha atirado à luz da publicidade tão grosso folheto, improficuamente, sem necessidade nenhuma, sem nenhum resultado” (REZENDE, 1891, p. 1).

Sendo assim, não apenas em *Mármore*s o gosto pelos rígidos códigos formais dos parnasianos se revela ostensivamente em toda a experiência de escrita de Francisca Júlia, demonstrando que o cinzelamento da linguagem literária como escultura caracterizava o fundamento do ofício de poeta. Embora em níveis estéticos distintos, a necessidade de cultivo de um estilo literário elevado e a busca pela perfeição da linguagem são visíveis tanto em *Esfinges* quanto em *Livro da Infância* e *Alma Infantil*, este escrito em coautoria com seu irmão Júlio César. Grosso modo, *Esfinges* faz uma revisão de *Mármore*s. Publicado em 1903, pela editora Bentley Júnior & Cia, constando do mesmo prólogo de João Ribeiro, o livro republicou alguns poemas das obras anteriores e acrescentou mais 14 textos inéditos, bem como traduções dos *Lieder* de Goethe e dos números de intermezzo de Henrich Heine. A recepção crítica considerou que esse “livro, em grande parte, é uma segunda edição de *Mármore*s” (RAMOS, 1961, p. 14), porém, de acordo com Fernandes (2013, p. 23), Francisca Júlia “reescreve e redimensiona, ampliando e modificando profundamente” o primeiro livro.

Trata-se de uma obra singular, pois representou um aprofundamento do lado mais místico, espiritual e filosófico da poetisa que, já se revelava com timidez em *Mármore*s, como Machado de Assis demonstrou ter percebido na referida resenha que faz sobre esta obra: “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” (ASSIS, 1895, p. 1). O autor de *D. Casmurro* referia-se a um dos versos de “À noite”, soneto impresso entre as páginas 33 e 34, cuja construção, como um todo, imprimia sensações mórbidas, de “um *requiem* doloroso”, ao anoitecer, período no qual o sujeito lírico, sob um ponto de vista pessimista e desencantado, identifica a alma “[...] ao sabor dos enganos / Antegozando já quimeras pressentidas / Que mais tarde, hão de vir com o decorrer dos anos” (SILVA, p. 34, 1895).

De certa maneira, as inquietações espirituais e filosóficas se fizeram mais presentes, incorporadas intertextualmente ao estilo parnasiano, à medida que a poeta paulista se encontrava diante de uma difícil limitação da linguagem para poder exprimir o intangível, as perturbações da vida, a

complexidade dos sentimentos, pois “Tudo o que diga e exprima / Perde, ao moldar-se em verso, o seu próprio relevo, / Porque sinto, mau grado a glória com que escrevo, / Presa a imaginação no limite da rima.” (SILVA, 1920, p. 7-8). Os discursos críticos encontram, nessa terceira obra, uma faceta que tendia ao universo decadista/simbolista de Francisca Júlia, uma vez que, “iniciando-se pelo título, já coloca o leitor em uma esfera de deciframento do inefável, dessa doce percepção misteriosa dos questionamentos herméticos por meio da qual tantos simbolistas se extasiaram” (TARDELLI, 2015, p. 95). Entretanto, a poeta paulista não fugia aos princípios de linguagem do Parnasianismo, pois trazia, em seus versos, por exemplo, o controle dos sentimentos, a serenidade diante das viscissitudes do mundo, a retidão e a clareza da imagem, o cuidado com a forma poética, permanecendo nas regras e nos preceitos dessa escola, à semelhança de muitos poetas parnasianos, como o português Eugênio de Castro, cujo “verso, ainda muito próximo dos cânones parnasianos, apresentava-se algo grandiloquente e sua forma poética de eleição, também consagrada pelos neoclássicos, foi o soneto” (GARCEZ, 1983, p. 102).

Nas duas obras para crianças, *Livro da Infância* e *Alma Infantil*, que se vinculam aos propósitos pedagógicos e escolares da literatura infantil, característicos daquele tempo, encontram-se bem claros e definidos os objetivos de iniciarem as crianças na moral e nos bons costumes (p. ex. “A inveja”, “Caridade”, “O ébrio” e “O vadio”), no sentimento patriótico (p. ex. “Patriotismo” e “De volta da Guerra”), na religiosidade (p. ex. “Deus” e “Prece”), bem como em um aprendizado mais amplo, no gosto pela cultura literária e no domínio do vernáculo por meio da leitura de diversas formas do gênero literário. Essas obras compõem-se de narrativas, prosas poéticas e poemas propriamente ditos. Compõem-se de fábulas, baladas, jogos infantis, quadras, hinos, entre outros gêneros, tendo em comum o apreço pela correção da linguagem, da forma e do estilo em língua portuguesa. Em *Alma Infantil*, esses gêneros literários são evidenciados no subtítulo do livro, assim como seu direcionamento escolar: “versos para uso das escolas”. Ademais, é interessante notar que há certo aproveitamento de poemas entre os livros para crianças e aqueles direcionados para adultos, comprovando o argumento de que os fundamentos estéticos de Francisca Júlia da Silva que perfaziam o conjunto de sua obra serviam para todos os públicos. Para exemplificar, o *Livro Infantil* trouxe poemas de *Mámore*, como, por exemplo, “A uma criança” e “Prece”. Já *Esfinges* incorporou alguns textos (“O ribeirinho”, “De volta da Guerra”, p. ex.) dessa primeira obra infantil de Francisca Júlia. *Alma Infantil* é o único que parece não entrar nessa lógica.

Em prefácio ao *Livro da Infância*, Júlio César da Silva destacou os princípios normativos da linguagem literária com os quais a irmã se

preocupava ao tentar contribuir para o avanço da literatura infantil, pois, naquela época:

[...] as obras deste gênero, destinadas à educação da infância, que correm mundo adotadas em diversas escolas, são, com raríssimas exceções, incorretas na forma e na linguagem, e nas quais, ao lado da frieza da narração, da infantilidade dos assuntos, da imperfeição dos versos e moleza na factura dos períodos, se encontram vícios, solecismos e defeitos de toda a espécie. (SILVA, J. C., 1899, p. V)

Nessa literatura infantil, constata-se também que, apesar de maneira menos sistemática, a impassibilidade e o viés descritivo se mantêm presentes em boa parte das obras (p. ex. “A Primavera”, “Aquarela”, “Inverno”, “O Ribeirinho”, “A serpente”, “O curandeiro”, “A ovelha”, “Izabel”, “Passarinho imprudente”, “A infância e a Velhice”, “Primavera”), mesmo em passagens nas quais os sujeitos líricos e os narradores demonstram um pouco mais de suas subjetividades.

Diante dessas considerações, pode-se dizer que, em toda sua trajetória na literatura, como se tentou mostrar neste artigo, a autora de *Alma Infantil* sempre valorizou escrever, sob influência das prerrogativas estéticas do movimento parnasiano, textos impecáveis, com apreço pelo vernáculo, procurando a perfeição dos versos clássicos e a defesa da superioridade da arte literária, no sentido de reconhecer que o poema era um mármore, com alma de esfinge, a ser esculpido e desvendado detidamente. A escritora paulista elaborava os poemas como se fosse uma escultora perfeccionista que fazia da arte poética uma verdadeira “profissão de fé”, da mesma forma preconizada no poema do parnasiano Olavo Bilac, no qual o “eu lírico” expressa querer que “a estrofe cristalina, / Dobrada ao jeito / Do ourives, saia oficina / Sem um defeito” (BILAC apud AZEVEDO, 2006, p. 46). Em conversa com o escritor Correa Júnior, lembrada pelo jornalista Rodolpho Machado na revista *A Época*, do dia 26 dezembro de 1916, o entrevistador incitou Francisca Júlia a escolher o seu melhor trabalho de poesia, quando ela pode demonstrar claramente o verdadeiro rigor com o seu trabalho poético e, ao mesmo tempo, a insatisfação e o sentimento de impotência diante da impossibilidade de atingir a perfeição artística. Ela diz:

— Não gosto muito das coisas que faço, porque nunca consigo realizar coisa alguma tal como a pretendo. Gosto de certos trabalhos que tenho apenas esboçados. Talvez porque cuide dar-lhes um pouco de brilho depois de polidos. Mas é uma ilusão, bem sei. Depois de polidos e prontos, começo a

desgostar-me deles. (SILVA, 2020, p. 3)

Por fim, reconhece-se que, mesmo transitando entre estilos e escolas literárias, independentemente das recepções misóginas ou pejorativas por parte da crítica e da história literárias, pode-se dizer que Francisca Júlia foi uma mulher que escolheu e conseguiu representar o Parnasianismo com consciência e dedicação. Entre os séculos XIX e XX, Francisca Júlia da Silva foi a única escritora, em meio a tantas outras, — como Ignez Sabino, Júlia Lopes, Alda Valdez e Júlia Cortines, que também resistiram às tentativas de exclusão das mulheres do circuito literário pelas práticas misóginas do sistema patriarcal, — a alcançar evidente representatividade no Parnaso brasileiro pela qual vem sendo lembrada, mesmo que de forma bem tangencial e esmaecida, pelas histórias literárias nacionais.⁴ Claro que vale pontuar que, abusando daquela metáfora da própria autora, uma “nódoa” encobriu a figura de Francisca Júlia da Silva após sua morte, o que, além do fato de uma intelectualidade ainda misógina e patriarcal, deve-se ao estigma de figurar a incompreendida e controversa escola parnasiana. Essa representação poderá deixar de ser uma estigma, uma pecha ou um fardo, assim que o movimento parnasiano, ainda tão pouco compreendido no Brasil, passar por revisões críticas profundas, abertas e nada anacrônicas, as quais deixem de se influenciar pelos modos de pensar da tradição crítica, cujas manifestações que propuseram rupturas com o passado literário só funcionaram se se considerar seu contexto de produção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARARIPE JÚNIOR, T. de A. Retrospectiva literária do ano de 1893. A *Semana*, Rio de Janeiro, ano V, tomo V, n. 38, p. 298-9, 21 abr. 1894.

ARAÚJO, Gilberto. Fraturas no parnaso: Alberto de Oliveira e Francisca Júlia. *Revista Toró*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 25 maio 2019. Disponível em: <https://medium.com/toroeditorial/fraturas-no-parnaso-alberto-de-oliveira-e-francisca-j%C3%BAlia-um-artigo-de-gilberto-ara%C3%BAjo-21b575f91683>. Acesso em 21 set. 2020.

ASSIS, Machado de. A *Semana*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 195, p. 1, 14 jul. 1895.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: *Antologia dos Poetas Brasileiros*:

⁴ Sobre essa questão, vale a pena consultar o trabalho “O sequestro das mulheres na história da literatura: o rastreio da poeta Francisca Julia”, no qual Virgínea Novack Santos da Rocha (2017) apresenta as aparições da escritora paulista nas principais histórias literárias brasileiras.

poesia da fase parnasiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 7-18.

BILAC, Olavo. Crônica. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, p. 2-3, 11 jul. 1895.

CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. Org. de Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2000.

CARVALHO, Vicente. Uma carta. *A Cigarra*, São Paulo, ano II, n. XXXI, p. 18-9, 24 nov. 1915.

FERNANDES, Maria da Penha C. Francisca Júlia da Silva ou o desafio esfíngico da mulher-poeta. In: SILVA, Francisca Júlia da. *Esfínges*. Introdução, fixação do texto e notas de Maria da Penha Campos Fernandes. Porto: Edições Ecopy, 2013. p. 19-30.

FERRAZ, Manuel Carlos de Figueiredo. São Paulo Intelectual: nossa enquete literária. Manuel Carlos responde ao Pirralho. *O Pirralho*, São Paulo, n. 120, p. 40, 6 dez. 1913.

FLEIUSS, Max. *Recordando...* (casos e perfis). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941. (Separata do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)

FRANCHETTI, Paulo. Francisca Júlia (1871-1920): apresentação do autor e das suas obras. *Biblioteca Brasileira*. 2009. Disponível em: <http://www.bbm.usp.br/node/89>. Acesso em: 10 jan. 2021.

GALERIA PAULISTANA: XXI — Francisca Julia da Silva. *O Comércio de São Paulo*, São Paulo, p. 2, 11 jul. 1905.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Do Simbolismo em Portugal e no Brasil. In: PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende T. Constantino. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1983. p. 91-105.

LAJOLO, Marisa. Introdução. In: BILAC, Olavo. *Melhores poemas de Olavo Bilac*. Seleção de Marisa Lajolo. Global: São Paulo, 2003. p. 7-17.

LÔBO, Danilo. Francisca Júlia: entre o pincel e a pena. *Travessia*, Florianópolis, n. 23, p. 211-25, 1991.

LUSO, João. Mármore. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXI, n. 6.094, p. 1, 10 jul. 1895.

M. J. Bibliografia. *O Pão da padaria espiritual*, Fortaleza, ano II, n. 21, p. 5, 1. ag. 1895.

MAGALHÃES, Valentim. Formoso livro... *A Notícia*, Rio de Janeiro, ano II, n. 194, p. 1, 27/28 jul. 1895.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

ODILON, Pedro. Esfinges — versos — Francisca Júlia da Silva. *A Época*, São Paulo, ano II, n. 7, p. 2, 11 jul. 1903.

OLIVEIRA, Alberto de. Patéfone. *Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Tipografia Paulista, ano I, n. 7, p. 4, 17 set. 1926. Edição facsimilar.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. In: SILVA, Francisca Júlia da. *Poesias*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

_____. Introdução ao Parnasianismo brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, p. 155-68, set.-nov. 1989.

REZENDE, Severiano. Mulher-homem. *O Mercantil: órgão do comércio e da indústria*, São Paulo, ano VII, n. 1940, p. 1, 27 fev. 1891.

RIBEIRO, João. Prólogo. SILVA, Francisca Júlia da. *Mármore*. São Paulo: Horácio Belfort Sabino; Tipografia Paulista, 1895.

ROCHA, Vera Lúcia Figueiredo Costa. Musa (im)passible. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 17, n. 1-2, p. 64-8, jan.-dez. 1995.

ROCHA, Virgínea Novack Santos da. O sequestro das mulheres na história da literatura: o rastreamento da poeta Francisca Júlia. In: COSTA E SILVA, Natali Fabiana et al. (org.). *Mulheres e a Literatura Brasileira*. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 141-66.

SAMYN, Henrique Marques. Da “poetisa bonita” à “máscula autora”: sobre a generificação de Francisca Júlia. *Miscelânea*, Assis, v. 25, p. 39-60, jan.-jun. 2019.

SANTIAGO, Emmanuel. Jabuticaba literária: Parnasianismo brasileiro, crítica literária. *Teresa — Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 18, p. 151-64, 2017.

SECCHIN, Antônio Carlos. Presença do parnaso: caracterização do Parnasianismo brasileiro e do seu controvertido legado no século XX. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 491-8.

SILVA, Júlio César da. Prefácio. In: SILVA, Francisca Júlia da. *Livro da Infância*. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1899.

SILVA, Francisca Júlia da. *Alma Infantil*. São Paulo: Livraria Magalhães, 1912.

_____. *Esfinges*. São Paulo: Bartley Junior e Comp., 1903.

Miscelânea, Assis, v. 29, p. 179-204, jan.-jun. 2021. ISSN 1984-2899

_____. *Livro da Infância*. São Paulo: Tipografia do Diário Oficial, 1899.

_____. *Mármore*s. São Paulo: Horácio Belfort Sabino; Tipografia Paulista, 1895.

_____. Francisca Júlia fala ao “Pirralho”. *O Pirralho*, São Paulo, n. 114, ano III, p. 7, 25 out. 1913. [Entrevista concedida à enquete literária da coluna “São Paulo intelectual”.]

_____. Recordações de uma noite — uma entrevista com a poetisa Francisca Júlia da Silva. In: SILVA, Francisca Júlia da. *Versos áureos: poemas escolhidos*. Sel. e org. de Carlos Augusto de Melo; il. de Thiago Rufino. São Paulo: LiberArs, 2020. p. 85-91. [Entrevista concedida a Artur Corrêa em MACHADO, Rodolpho. *Época*, ano V, n. 1.629, p. 3, 26 dez. 1916.]

SOUZA, Leal de. Francisca Júlia da Silva. *Careta*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 391, p. 14, 18 dez. 1915.

TARDELLI, Caio Cardoso. *A Torre Invedada: vinte ensaios sobre o simbolismo brasileiro*. São Paulo: Maça de Vidro Edições, 2015.

Recebido em 22 set. 2020

Aprovado em 12 fev. 2021