

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JAQUELINE FERREIRA BORGES

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NAS POESIAS DE  
FRANCISCA JÚLIA (1871- 1920)**

UBERLÂNDIA  
MARÇO/2018

JAQUELINE FERREIRA BORGES

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NAS POESIAS DE  
FRANCISCA JÚLIA (1871- 1920)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras- Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo.

UBERLÂNDIA

MARÇO/2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

B732r      Borges, Jaqueline Ferreira, 1994-  
2018      A representação do feminino nas poesias de Francisca Júlia (1871-  
1920) / Jaqueline Ferreira Borges. - 2018.  
132 f. : il.

Orientador: Carlos Augusto de Melo.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.927>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -  
Teses. 3. Silva, Francisca Júlia da, 1874-1920 - Crítica e interpretação -  
Teses. 4. Mulheres na literatura - Brasil - Teses. I. Melo, Carlos Augusto  
de. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação  
em Estudos Literários. III. Título.

---

CDU: 82

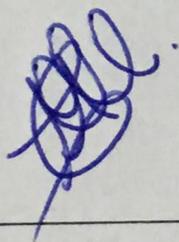
**JAQUELINE FERREIRA BORGES**

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NAS POESIAS DE  
FRANCISCA JÚLIA (1871- 1920)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 05 de março de 2018.

Banca Examinadora:



---

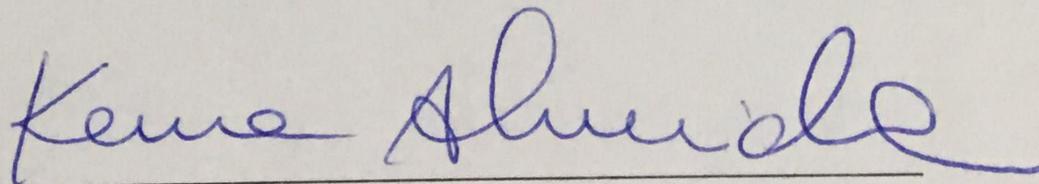
Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo/ UFU (Presidente)

Por videoconferência



---

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn/ UERJ (Membro Externo)



---

Prof.ª Dr.ª Kênia Maria de Almeida Pereira/ UFU (Membro Interno)

*Dedico ao meu pai, Onofre,  
por nunca ter medido esforços e amor.*

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Carlos Augusto de Melo, que me apresentou a imensidão na mulher e nos poemas de Francisca Júlia e fez dela a protagonista desta dissertação. Agradeço pelas provocações teóricas e o cuidado com esta pesquisa. Gratidão, também, pelo incentivo, críticas e elogios. Compartilhar com você, estes dois anos tão intensos, foi uma honra.

À Professora Enivalda Freitas, pelas sugestões preciosas na banca de qualificação. À professora Kênia Pereira, pelas valiosas contribuições diante da leitura crítica na banca de qualificação e, agora, no texto final da dissertação. Ao Professor Henrique Samyn, pelo feliz encontro no evento Fazendo Gênero e por todas as contribuições desde então. Gratidão à esta banca que acreditou e apoiou a minha pesquisa.

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e aos secretários Maíza e Guilherme.

À CAPES, cujo apoio financeiro possibilitou esta pesquisa.

Aos professores da graduação, Luciana Borges e Alexander Meireles, que tornaram os meus sonhos grandes demais, para caber em apenas quatro anos.

À minha família: Pai, por ter sido o meu alicerce e a minha maior fonte de amor; à minha irmã, por sonhar comigo, os meus sonhos, por acreditar e incentivar incessantemente. Ao Kaique, pela fiel amizade que perpassa uma década, pelo carinho diário e por ter sido o meu primeiro incentivador nessa empreitada de pesquisa, reflexões e posicionamentos.

Aos preciosos: Daniel, pela sensatez e bom humor; Leonardo, pelo incentivo e conhecimento; Raquel, pela parceria e por compartilhar comigo as angústias e os sucessos da graduação e pós; Amanda e Kauane, pela indispensável força, amizade e afeto. Gratidão também à Ionice, amiga da vida e parceira das vivências acadêmicas, obrigada pelas revisões e auxílios com os meus textos durante todo o meu percurso.

Aos amigos dádivas: Raíssa, por ter sido conforto e paz; Guilherme, por ter sido secretário, colega de turma, incentivador e amigo; Andressa, por ter sido uma amiga inesperada e conselheira devota; Antonio, por acreditar, aconselhar e cultivar uma fértil amizade. Gratidão também ao admirável professor Fábio Figueiredo Camargo, que me honrou com a companhia, as aulas e os diálogos acadêmicos.

Aos valiosos: Leonora, pelo amor e cuidado. Gabriel, por ser tão precioso na minha trajetória e pelo incentivo constante. Gratidão por serem parte não somente do meu percurso final do mestrado, mas por fincarem raiz na minha história.

Pelo incentivo, compreensão e carinho, àquelas que permaneceram: Bruna, Raysse, Byanca e Kássia.

A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos. (Del Priore, 2010, p. 7).

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo considerar o feminino subversivo em alguns poemas de Francisca Júlia, escritora paulista que publicou quatro obras literárias, sendo **Mármore** (1895), **Livro da Infância** (1899), **Esphinges** (1903) e, por último, em 1920, **Alma Infantil**. A poeta foi uma das precursoras da inserção feminina na literatura e ao lado de outros nomes, iniciou as autorias e liberdade da mulher na escrita. Ela enfrentou a misoginia que invadia a literatura oitocentista, mas alcançou espaço, reconhecimento e admiração de importantes nomes do cenário intelectual daquele período, porém foi se tornando esquecida, necessitando de maior visibilidade nos estudos científicos da atualidade. Nesse sentido, apoiados em Spivak (2010), situa-se a justificativa da nossa pesquisa, com o objetivo de dar voz ao subalterno e criar meios para que ele seja ouvido. A escritora Francisca Júlia, que requer espaço, tratou de temáticas polêmicas, evidenciando o feminino em seus poemas, apresentando o cenário místico e a cultura clássica. Encontramos figuras imponentes, impassíveis e sensualizadas, femininos que serão analisados neste trabalho. Para o embasamento teórico, nós nos apoiamos em autores e autoras que apresentam um estudo crítico sobre a poeta, como Ramos (1961) e Camargos (2007). Para refletir acerca da representação do feminino, utilizamos de Beauvoir (2016), Bourdieu (2002) e Priore (2010). Para tratar da condição da mulher oitocentista, suas diversas dimensões e a inserção na escrita, apoiamos-nos em Duarte (2016) e Muzart (2004), dentre outros teóricos, os quais nos deram subsídios para refletir as condições da mulher oitocentista, escritora e protagonista, no universo patriarcal do século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Oitocentista; Literatura de Autoria Feminina; Francisca Júlia; Poemas; Subversão.

## ABSTRACT

This work aims to consider the female subversive in some poems by Francisca Júlia, a São Paulo writer who published four literary works, being **Mármares** (1895), **Livro da Infância** (1899), **Esphinges** (1903) and, finally, in 1920, **Alma Infantil**. The poet was one of the pioneers of female insertion in literature, along with other names, started the authorship and freedom of women in writing. She faced the misogyny that invaded the nineteenth-century literature, but it reached space, recognition and admiration for important names in the intellectual scene of that period, but it became forgotten, requiring greater visibility in current scientific studies. In this sense, supported by Spivak (2010), the justification of our research is found, with the purpose of giving voice to the subordinate and creating means for him to be heard. The writer Francisca Júlia, who requires space, dealt with controversial themes, evidenced the feminine in her poems, presenting the mystical scene and the classical culture. We find imposing figures, impassive and sensuous, feminine that will be analyzed in this work. For the theoretical basis, we rely on authors and authors who present a critical study about the poet, such as Ramos (1961) and Camargos (2007). To reflect on the representation of the feminine, we use Beauvoir (2016), Bourdieu (2002) and Priore (2010). In order to deal with the condition of nineteenth-century women, their different dimensions and their insertion in writing, we rely on Duarte (2016) and Muzart (2004), among other theorists, who gave us subsidies to reflect the conditions of the nineteenth- protagonist, in the patriarchal universe of the nineteenth century.

**KEYWORDS:** Eighteenth Literature; Literature of Feminine Authorship; Francisca Júlia; Poems; Subversion.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - AS ESCRITORAS BRASILEIRAS NO CENÁRIO LITERÁRIO</b>	
<b>OITOCENTISTAS.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1 O cenário literário brasileiro oitocentista e a difícil representatividade feminina.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 Escritoras brasileiras oitocentistas .....</b>	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO 2 - UMA POETA OITOCENTISTA IMPASSÍVEL.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1 Francisca Júlia: vida e obra .....</b>	<b>43</b>
<b>2.2 A recepção crítica de Francisca Júlia .....</b>	<b>59</b>
<b>CAPÍTULO 3 - O FEMININO NA POESIA DE FRANCISCA JÚLIA .....</b>	<b>69</b>
<b>3.1 Do feminismo transgressor .....</b>	<b>70</b>
<b>3.3 Do feminino tradicional .....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>113</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

O interesse em trabalhar questões de autoria feminina surgiu ainda durante a graduação, na Universidade Federal de Goiás (UFG-Catalão), e foi confirmado durante e execução do trabalho de iniciação científica que perdurou por um ano. Após a conclusão dessa atividade, o projeto para o mestrado foi desenvolvido no mesmo campo da representação e da autoria feminina, questões tratadas desde a primeira pesquisa desenvolvida.

Sob a orientação do Professor Doutor Carlos Augusto de Melo, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU, conheci a produção literária da escritora Francisca Júlia e, assim, construímos, juntos, esta dissertação que, além de dar maior visibilidade para a escrita dessa poeta, busca, também, tratar da inserção da mulher enquanto escritora no universo literário oitocentista e de temáticas em torno da representação do feminino, tais como o erotismo e a subversão feminina. Ela produziu diversos poemas - alguns deles rigorosos aos critérios estéticos literários da época (parnasianos e simbolistas, por exemplo) -, além disso, conquistou reconhecimento na elite intelectual oitocentista, embora tenha sido silenciada, inicialmente, pelo olhar patriarcal dos leitores e críticos literários.

A poeta Francisca Júlia (Anexo 1) nasceu em Xiririca, no dia 31 de agosto de 1871, cidade hoje chamada de Eldorado, localizada no Estado de São Paulo. Filha do advogado Miguel Luso da Silva e da professora Cecília Isabel da Silva, Francisca cresceu em um ambiente propício à leitura e aos estudos. Além de ler francês e conhecer diversas obras literárias, ela começou a escrever desde os 14 anos; primeiramente, publicou em jornais e revistas, mais tarde, em 1895, lançou seu primeiro livro.

Aos 37 anos, em 1909, Francisca se casou com Filadelfo Edmundo Munster, renunciando, de certo modo, o espaço literário e dedicando-se à vida doméstica apenas. Não obstante, sua maior renúncia aconteceu aos 31 de agosto de 1920, após o anúncio do falecimento de seu marido. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1961) apurou que, “ouvindo testemunhas até oculares, foi que no dia da morte de Edmundo, Francisca Júlia se retirou para repousar. E não mais acordou, apesar dos esforços médicos para reanimá-la, vindo a falecer na manhã do dia do enterro do marido” (RAMOS, 1961, p. 21).

Foi ainda muito jovem que a poeta em questão se inseriu no universo literário. Ela foi uma das primeiras escritoras brasileiras que tiveram presença e espaço no cenário

literário oitocentista. Márcia Camargos (2007, p. 9) reforça que “em companhia de Júlia Lopes de Almeida, foi uma das precursoras da literatura feminina no Brasil”. Trata-se de um momento em que as mulheres começaram a ocupar e alcançar reconhecimento na história da literatura brasileira.

Francisca Júlia ultrapassou as demarcações femininas daquele período e habitou em um universo intelectual onde a figura masculina era predominante. Vale destacar que a escritora conquistou respeito e admiração de diversos poetas e críticos literários no cenário patriarcal e misógino do século XIX, o qual oferecia às mulheres, principalmente, o espaço doméstico. Rita Terezinha Schmidt (2012) ressalta sobre os avanços da inserção feminina na literatura:

Se considerarmos o quadro da produção literária de autoria feminina a partir de fins do século XIX, pode-se dizer que a ficção inaugurou, de forma mais sistemática e insistente, novas e múltiplas formas de imaginar as relações entre mulher, corpo e natureza, não sem dramatizar certas ambivalências e impasses, mas rica em reconfigurações dessa relação na perspectiva de deslocamentos e resistências à construção do corpo como lugar da reprodução da feminilidade, o que significa rasurar o princípio da mulher ‘natural’ e questionar a metanarrativa patriarcal da subordinação. (SCHMIDT, 2012, p. 12).

É nesse espaço que Francisca Júlia conquista reconhecimento, embora, de modo árduo e trabalhoso, pois os poetas daquele período demoraram a acreditar que as poesias, tão cuidadosamente elaboradas, obedientes ao Parnasianismo, marcadas pela perfeição dos versos e pelo culto da forma, fossem de autoria feminina. Suspeitavam que se tratasse de um pseudônimo de algum poeta já conhecido e respeitado, mas jamais consideraram que as poesias poderiam ter sido escritas por uma mulher, demonstrando, assim, as marcas da misoginia e do desmerecimento ao qual o sexo feminino estava submetido.

José Severiano de Rezende, escritor simbolista brasileiro, foi um dos literatos que não reconheceu a poesia de Francisca Júlia naquele momento, segundo ela mesma relata: “dedicou-me algumas linhas pela imprensa, em que me aconselhava a que não escrevesse mais versos, e terminava assim, se não me falha a memória: ‘Minha senhora, há ocupações mais úteis: dedique-se aos trabalhos de agulha’”. (SILVA, 1894 *apud* RAMOS, 1961, p. 6).

À medida que Francisca Júlia escrevia seus textos poéticos, a admiração e o respeito se fortaleciam em relação aos seus escritos, até que em 1895 a sua primeira

obra, fiel representante do estilo parnasiano, foi publicada. O livro de título **Mármore**s (Anexo 2) foi dedicado aos pais da escritora, além de ser prefaciada por João Ribeiro, jornalista, historiador, membro da Academia Brasileira de Letras e importante crítico literário daquele período. O prefácio pode ser visto não só como uma forma de admiração pelas habilidades poéticas<sup>1</sup> de Francisca Júlia, mas também como uma maneira de se redimir, tendo em vista que João Ribeiro, inicialmente, acreditava que os poemas publicados na revista **A Semana**<sup>2</sup> eram do pseudônimo de algum poeta. Vejamos:

Narra Max Fleiuss que, ao serem publicados pelo periódico de Valentim Magalhães os primeiros versos de Francisca Júlia, João Ribeiro não acreditou que se tratasse de mistificação, atribuiu-os a Raimundo Correia. Araripe Júnior e Lúcio de Mendonça riram-se e também duvidaram. (RAMOS, 1961, p. 7).

João Ribeiro dedicou um poema como resposta às publicações<sup>3</sup> em **A semana** e utilizou-se do pseudônimo de Maria Azevedo, exatamente por acreditar que se tratava de outro homem publicando com nome feminino, assim, ele estaria se comportando como o outro escritor: “Eu respondo a esta imaginária poetisa” (FLEIUSS, 1941, p. 40 - 45 *apud* RAMOS, 1961, p. 7) e publica “Jazigo” em **A semana**, em 24 de março de 1894. Antes mesmo da publicação de **Mármore**s, a escritora já havia conquistado a admiração dos escritores daquele período: “Francisca Júlia, já a essa altura, era nos círculos literários considerada grande poetisa”. (RAMOS, 1961, p. 8). Diante de diagnósticos positivos no que se referia à escrita da poeta, o jornal **A Semana** anunciou, em 16 de fevereiro de 1895, que publicaria o primeiro livro dela, conforme relata Ramos (1961).

O segundo livro da escritora foi **Livro de Infância** (Anexo 3), de 1899, composto por textos em prosa e, também, em verso. Conforme esclarecido no prefácio feito pelo irmão da poeta, Júlio César da Silva (1873- 1936), o livro é proposto “às crianças que já tenham feito seu curso elementar de leitura e se achem habilitadas a iniciar estudos menos fáceis” (SILVA, 1899, p. 05). Ele concebia a literatura como algo elevado, superior e hermético. Desse modo, entendemos que as considerações que ele faz são tão rigorosas quanto a sua escrita. Defender que o livro da irmã se destinava a crianças com

<sup>1</sup> Trata-se do respeito às normas estabelecidas, bem como as exigências para a produção literária.

<sup>2</sup> **A semana** de 24/03/1894. Na ocasião, Francisca Júlia já havia publicado cinco poesias na revista.

<sup>3</sup> Ramos (1861) relata que até o momento a escritora já havia publicado “Musa Impassível I”, “D. Alda”, “Sonho Africano”, “A Caçada” e “Os Argonautas” (RAMOS, 1961, p. 7).

leituras mais desenvolvidas demonstra que ele admirava os escritos de Francisca Júlia e julgava necessário que o leitor tivesse uma bagagem mais aprofundada de leitura para acompanhar e compreender a densidade estética da obra.

Como a edição de **Mármore**s não foi suficiente para atender a todos os interessados, em 1903, Francisca Júlia publicou **Esphinges** (Anexo 4), que contém poesias já publicadas em **Mármore**s e outras inéditas. Ramos (1961) salienta que foram excluídas 7 composições: “La Prude”, “Estela”, “No Boudoir”, “No Baile”, “Laura”, “Quadro Incompleto” e “Prece”; e acrescentados 14 poemas inéditos: “Dança de Centauros”, “Anfitrite”, “Profissão de fé”, “Adamah”, “Cega”, “Crepúsculo”, “Natureza”, “Ângelus”, “O Mergulhador”, “De Crisóstomo Medjid”, “Amor Descoberto”, “Pranto de Luar”, “Vida” e, por fim, “Alma e Destino”. Além dos poemas que foram resgatados de **Mármore**s, **Esphinges** também se compõe de mais seis textos do **Livro da Infância**, são eles: “Aguarella”, “A Primavera”, “Noite de Inverno”, “Inverno”, “O Ribeirinho” e a narrativa “De volta da guerra”.

A segunda edição de **Esphinges** (Anexo 5), publicada em 1920, apresenta uma versão revisada que, inclusive, foi reorganizada pelo irmão da poeta e publicada pela editora Monteiro Lobato. Vale mencionar que essa obra foi resultado de muita comoção diante da morte de Francisca Júlia. Pereira Neto (2013a) afirma que:

Quando da morte da poeta Francisca Júlia, em 1920, houve bastante comoção, várias cartas de lamentação em jornais [...]. 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. (PEREIRA NETO, 2013a, p. 8 - 9).

Ao lançar esse livro, Francisca Júlia anunciou que trabalharia em outro, com possível título de **Místicas**, o qual seria uma espécie de obra reunida. Segundo Camargos (2007), Francisca Júlia havia anunciado que elaboraria “um curso de literatura para uso dos ginásios de São Paulo, assim como **Místicas**, obra poética definitiva. Por razões desconhecidas, tais projetos não chegaram a se concretizar” (CAMARGOS, 2007, p. 35) e, diante da precoce morte da poeta, o livro prometido não foi publicado.

Por fim, Francisca lançou o quarto e último livro infantil, intitulado **Alma Infantil** (1912) (Anexo 6), escrito em parceria com seu irmão, Júlio César da Silva. Ele oferece poesias de cunho religioso e educador, bem como “Recitativos, monólogos, diálogos,

comédias escolares, brincos infantis, hymnos”, conforme apresentado na capa da obra em questão. Sob o mesmo viés que o **Livro da Infância** (1899), este último atingiu também o público infantil e as turmas iniciais nas escolas públicas do estado de São Paulo.

A hipótese deste trabalho é que Francisca Júlia apresenta diferentes mulheres protagonizando seus poemas. Elas são singulares, ou seja, se revelam de diferentes maneiras e com uma infinidade de comportamentos. Encontramos mulheres fortes e impassíveis, além de detectarmos aquelas que reproduzem alguns estereótipos femininos como a submissão, a fragilidade e a delicadeza. É justamente nessa amplitude e diversidade de (des)construção do feminino oitocentista que transita a poesia de Francisca Júlia.

Desse modo, o objetivo da nossa pesquisa situa-se em tratar essas representações do feminino na poesia da escritora, identificando as mulheres que protagonizam os poemas e buscando compreender até que ponto algumas figuras são capazes de desconstruir o modelo patriarcal e androcêntrico do século XIX, o qual resume as mulheres ao lar e aos cuidados da família. A representação do feminino em Francisca Júlia transita tanto no universo da subversão quanto no cenário do tradicional e obediência as imposições sociais.

Separamos, desse modo, os poemas por temáticas, o que nos possibilitou demonstrar a variedade dos perfis de mulheres que Francisca Júlia escreveu, mas dando ênfase ao grupo que trata das figuras impassíveis e sensuais, ou seja, femininos que seduzem, tem seus corpos expostos, por vezes trata da nudez, evidencia a imponência dos seios e trata, ainda, do desejo que esses corpos provocam. Lôbo (1994) aborda sobre essa diversidade nas temáticas dos poemas:

Em realidade, a produção de Francisca Júlia é variada, misturando-se, muitas vezes, em seus limites: parnasiana/simbolista, racional/mística, didática/artística. Sua obra oferece domínios que se mesclam; em seus versos, dificilmente se separam a rigidez estatuária e a arte calma e consoladora. Ela alcançou, assim, níveis de expressão distintos, dissociados da força dos poemas parnasianos. (LÔBO, 1994, p. 119).

Em um primeiro momento, a flexibilidade em tratar temas distintos é assumida, também. Francisca Júlia foi reconhecida como fiel representante do Parnasianismo, mas foi além, destacou-se com a escrita simbolista. Tratou sobre o espiritual e o místico. E

diante das suas possibilidades de escrita, encontramos uma ampla diversidade de perfis femininos habitando as poesias da escritora. Fizemos, principalmente a partir **Mármore**s (1895) e **Esphinges** (1903), as análises que dizem respeito exclusivamente às poesias, para que pudéssemos, assim, enfatizar a estrutura literária mais cultivada não só por Francisca Júlia, mas também pelos escritores parnasianos.

Desse modo, apresentaremos, neste trabalho, a representação do feminino nas produções poéticas, levando em consideração o contexto oitocentista. Trataremos, ainda, de dar maior visibilidade para essa escritora que foi representativa no que se refere à literatura oitocentista, mas que necessita de maior destaque na atualidade, inclusive visibilidade sobre as temáticas abordadas em suas produções. É para que seus escritos não permaneçam de modo “esquecido nas estantes empoeiradas das bibliotecas e sem notícias de reedição” (PEREIRA, 2008, p. 94) que se justifica o nosso interesse em estudar os seus textos poéticos.

Discutiremos, inclusive, o lugar de Francisca Júlia e de outras escritoras brasileiras que habitaram o ambiente literário do século XIX, tendo em vista, assim como destaca Marcelo Medeiros da Silva (2012, p. 45), que “muitas de nossas escritoras oitocentistas morreram e os escritos delas permaneceram nas gavetas de guardados para sempre”. Considerando tal questão e reconhecendo a carência de estudos sobre a poeta, o nosso objetivo é contribuir para a revisão do cânone literário brasileiro, a partir das análises que serão feitas sobre as produções de Francisca Júlia da Silva Munster.

Enfim, o interesse em tratar a representação do feminino nas poesias de Francisca Júlia se justifica no campo em que Spivak (2010) defende como tarefa da intelectual:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 165).

Para Spivak (2010), o dever da mulher que pode falar é criar espaços para que outras falem e possam ser ouvidas. Desse modo, apresentar Francisca Júlia enquanto mulher, escritora de poemas impassíveis e com femininos protagonistas, é oferecer, de maneira dupla, espaços para que essas mulheres protagonizem tanto as autorias quanto a ficção dos textos literários.

A estrutura desta dissertação foi construída em três capítulos: o primeiro trata sobre a importante inserção das mulheres no ambiente literário oitocentista, inclusive

destacando algumas delas que, assim como Francisca Júlia, ousaram sair do espaço doméstico e habitar universos científicos e literários. O segundo capítulo aborda a contribuição literária de Francisca Júlia no cenário oitocentista, enquanto mulher e escritora, salientando as dificuldades e os sucessos que ela vivenciou, levando em consideração os livros que publicou e a temática que trabalhava, tratando também sobre o reconhecimento e a admiração que, mesmo com a forte pressão de silenciamento misógino do cânone tradicional, ela conquistou entre literatos e críticos, nacionais e internacionais, desde seu tempo até a nossa contemporaneidade.

Por fim, o terceiro capítulo é construído, em um primeiro momento, com base nas análises de seis poemas, nos quais encontramos a representação de mulheres fortes, impassíveis, independentes e sensuais, a partir, principalmente, de recorrentes menções a deusas pertencentes à mitologia e a mulheres respeitadas e desejadas. Diante das análises, defendemos que a subversão de Francisca Júlia habita, inclusive, a temática de suas produções. Em um segundo momento, analisamos três composições que evidenciam o tradicional. Figuras assumindo a maternidade e religiosidade, femininos que reproduzem estereótipos associados à mulher, assumem uma postura de fé, bondade e singeleza.

Nossa pesquisa busca, então, dar voz a uma mulher que é aceita, inicialmente com muita dificuldade, no espaço das letras, por apresentar uma escrita tão admirável quanto a do homem, mas que, a partir desse reconhecimento, mostra-se como escritora mulher, escrevendo a respeito de temáticas diversas e sendo aceita dessa maneira. Francisca Júlia conquistou reconhecimento na literatura oitocentista, mas foi se tornando esquecida, entretanto, ela merece ocupar destaque e protagonismo em estudos científicos na atualidade, pois sua inserção outrora, no meio intelectual, possibilitou formas e espaços para que outras também pudessem ocupar seus lugares na sociedade.

## **CAPÍTULO 1**

### **AS ESCRITORAS BRASILEIRAS NO CENÁRIO LITERÁRIO OITOCENTISTAS**

## 1.1 O cenário literário brasileiro oitocentista e a difícil representatividade feminina

No Brasil, mesmo com mudanças, reestruturações e novidades sociais, históricas, políticas, culturais e artísticas, o século XIX foi um período extremamente patriarcal. Aos homens, reserva-se o ambiente público, às mulheres, geralmente, o restrito espaço doméstico. Escassos eram os lugares reservados à presença feminina. Muitas regras rodeavam a mulher oitocentista: maneiras exatas de como agir em público; como obedecer ao homem, fosse ele pai ou marido; quais eram os limites que elas poderiam chegar:

Na divisão de papéis sociais de acordo com o sexo, por exemplo, a mulher devia resguardar-se ao ambiente doméstico e frequentar lugares públicos somente em situação de lazer, mas nunca desacompanhadas, é claro, pois isso logo levantaria suspeita sobre sua reputação. Dentro de casa, cenário mais frequente dos episódios romanescos, o “belo sexo” poderia ocupar-se de diversas distrações: a costura, o bordado e as cantigas ao piano. Para algumas, a ‘vida traduzia-se em ler romance’, outras gostavam de aparecer mimosas e elegantes na janela ou dedicar-se aos cuidados com as flores. (VERONA, 2007, p. 85).

Enquanto os homens tinham liberdade de frequentar a sociedade, as mulheres se dedicavam a educação dos filhos e aos afazeres da vida privada. Emanuel Araújo (2010) trata sobre os limites do aprendizado feminino: “Só as que mais tarde seriam destinadas ao convento aprendiam latim e música; as demais restringiam-se ao que interessava ao funcionamento do futuro lar: ler, escrever, contar, coser e bordar” ARAÚJO, 2010, p. 50).

Diante da falta de mestres e mestras de boa formação, criaram-se as escolas normais, aberta para ambos os sexos. Ainda que a atividade da docência tenha sido iniciada pelos homens, as mulheres acabaram ocupando essa função a partir do século XIX: “As escolas normais, onde quer que surgissem, atraíam grande quantidade de moças, pois foram, durante anos, uma possibilidade de desenvolvimento pessoal e de carreira” (TELLES, 2010, p. 410). Tornou-se a função ideal para o feminino, pois eram associadas à maternidade; mas, além disso, as mulheres precisavam ser consideradas de boa índole e darem bons exemplos, afinal, as famílias entregavam os seus filhos a elas.

Antes, fadadas a uma situação de anonimato, a atividade de docência ofereceu maior liberdade e acesso intelectual para o feminino. O modelo passivo, aos poucos era desconstruído e uma nova história começava a ser escrita. As mulheres ocupavam,

portanto, seus espaços na sociedade. Telles (2010) trata sobre esse aparecimento de mulheres leitoras: “no século XIX já se estabelece uma mudança no público leitor. Ele se torna muito maior e se constitui, em grande parte, de mulheres burguesas” (TELLES, 2010, p. 402).

Até esse período, as mulheres eram reproduzidas pela ficção de modo bastante romantizado, e se não, colocadas em espaços domésticos e de cuidados do lar. A verdade dos escritores, o olhar masculino e as considerações do outro, só puderam ser desconstruídas quando o feminino saiu da ficção construída pelo olhar do homem e pôde escrever as suas próprias considerações, um percurso por demais laborioso e de difícil aceitação. Luciana Borges (2013) trata sobre o trabalho doméstico *versus* a inserção na sociedade:

Se, em um modo de organização social patriarcal, no mundo do trabalho, às mulheres são imputadas as tarefas domésticas- que não são consideradas ‘trabalho’, pois não geram riqueza material e nem subsistência- segundo essa configuração, na vida social, o papel das mulheres fica sendo sempre secundário, acessório. Relegadas a um inevitável segundo plano, quase sempre as mulheres foram obrigadas a se contentar com seu papel de sexo subordinado, submisso à sua contra-parte masculina. (BORGES, 2013, p. 184).

Essa realidade tomou novos rumos no final do século XIX, quando, então, as mulheres começaram a escrever suas próprias palavras, inclusive dizê-las. Publicaram textos, mostraram a capacidade intelectual feminina, se posicionaram, escreveram e produziram jornais femininos, nos quais as mulheres publicavam e liam. Foi necessário, portanto, enfrentar a sociedade androcêntrica, que atingia até mesmo a literatura:

o que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É muda ou criatura, nunca criadora. Mesmo assim, foi a partir dessa época que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas. (TELLES, 2010, p. 403).

A figura feminina, historicamente associada aos lares, aos cuidados domésticos e à maternidade, desconstruiu essa imagem patriarcal e se inseriu em espaços, até então, pouco habitado pelo feminino. Para Muzart (1990), a vida das mulheres oitocentistas “girava, segundo os homens, em torno ao lar, filhos, festas, moda, igreja, os próprios

homens. O que fazia uma mulher ser mulher? A beleza, o encanto, a graça, a timidez eram as principais características do feminino” (MUZART, 1990, p. 64-65). As mulheres eram representadas por personagens das obras de autoria masculina, que reproduziam suas impressões misóginas a respeito do feminino. Se mencionadas, ocupavam e reforçavam estereótipos construídos acerca da mulher tradicional. Verona (2007, p. 100) salienta como as mulheres eram colocadas na ficção: “Sujeita, passiva, dócil, fraca, criança, escrava – adjetivos significativos para encerrar um modo de ser mulher ou uma concepção de feminino que correspondesse às expectativas sociais determinadas pelos próprios romances”.

Havia uma distinção entre o feminino e masculino, como figuras opostas, ocupando posições contrárias, mas vivendo em uma mesma sociedade: “força e fraqueza, inteligência e beleza, dignidade e inocência, carreira pública e prendas domésticas, muitos são os pólos utilizados pelos escritores para contrapor o masculino ao feminino” (VERONA, 2007, p. 94- 95). Às mulheres atribuía-se, também, a emoção, ao passo que, aos homens eram associadas a razão e as capacidades cognitivas.

A sociedade patriarcal, onde a opinião masculina prevalece e é relevante, excluiu o feminino de decisões, de participações políticas e do direito à voz. Telles (2010) trata a respeito do “fazer-se escritora” e denuncia os lugares aos quais as mulheres foram submetidas antes de alcançarem notabilidade da sociedade do século XIX:

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, [...] estavam enredadas e constringidas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era autora. (TELLES, 2010, p. 408).

Telles (2010) defende que a literatura escrita pelos homens não era neutra, as representações do feminino, totalmente cultural, alojava as mulheres em um espaço distinto ao do masculino. O homem ditava as regras; a elas, coube, por um tempo, apenas a obediência. Os destinos das mulheres eram traçados desde o nascimento para que elas desenvolvessem atividades exclusivas ao lar, enquanto os homens frequentavam a sociedade e o trabalho externo.

O processo de criação do feminino e do masculino era construído de modo tão dessemelhante quanto os lugares que ocupariam na sociedade. Diante do acesso à

educação, as mulheres puderam exercer o magistério, tornaram-se professoras e essa foi uma das primeiras atividades profissionais que, de modo geral, puderam desenvolver fora do lar: “Se o magistério foi uma das primeiras oportunidades [...] a verdade é que teve o mérito de permitir-lhes acesso ao espaço público sem que sobre elas se articulassem críticas muito severas”. (SALOMONI, 2005, p. 150).

Foi também pelo acesso à educação que a literatura brasileira se compôs de escritoras capazes de construir e elaborar sua própria escrita. Tivemos, então, mulheres escrevendo sob o ponto de vista delas, colocando o feminino como foco e protagonismo.

O termo “falar por” que Spivak (2010) apresenta, ilustra bem a dificuldade de o escritor homem falar pela mulher. O sujeito que fala expõe a sua multiplicidade, o lugar de fala não é do homem, se o assunto for a realidade feminina. A voz deveria ser do subalterno, nesse caso, das mulheres. Diante do acesso à educação, elas começaram a escrever seus próprios textos, a partir de um ponto de vista feminino, porém não foram aceitas de modo tranquilo e unânime. O lugar da mulher de letras seria a esfera “perfumada de sentimento e singeleza” (TELLES, 2010, p. 422).

As ocupações femininas em cenários sociais se construíram de modo vagaroso e obtiveram muitas recusas por parte dos homens, inclusive, importantes nomes da literatura não aceitaram a possibilidade de as mulheres poderem escrever textos literários. Verona (2007, p. 84) salienta que, “valendo-se daquilo que, na compreensão dos escritores, seriam as suas características intrínsecas e invariantes, os romancistas locais não cansaram de destacar, por exemplo, o quão frágil física e psicologicamente era a mulher”.

Colocadas em um lugar de subalternidade, as escritoras eram excluídas dos espaços literários, talvez por desestabilizar todo o legado patriarcal construído pelo homem. Verona (2007) declara ainda, que José Veríssimo exclui diversos nomes femininos de sua produção **História da Literatura Brasileira**, publicado em 1916, inclusive o de Júlia Lopes de Almeida, escritora que se tornou muito conhecida no período. Não obstante, outras mulheres também foram omitidas da obra, inclusive Francisca Júlia.

A busca por espaço, inicialmente intelectual, não se concretizou de imediato, e mesmo com muito esforço, foi mais restrito se comparado ao dos homens. Havia um modelo feminino que as caracterizava e colocava-as em espaços predefinidos, os quais não eram, definitivamente, os intelectuais. Telles (2004) trata do termo “de bem” que

definiam as mulheres maternais e delicadas; caso fugissem desse destino, outro termo caberia a elas:

O discurso sobre a ‘natureza feminina’, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (TELLES, 2004, p. 403. Grifos da autora).

Mesmo diante dessa realidade, temos as mulheres que enfrentaram a misoginia oitocentista e escreveram. Telles (2004) aponta que, tanto na Europa quanto nas Américas, as mulheres enfrentaram a barreira da educação negada e assumiram a escrita literária. Centenas de mulheres ocuparam seus espaços tardiamente. Silva (2008) salienta sobre o lugar que cabia o dito sexo frágil e o quão laborioso foi o trabalho das primeiras mulheres escritoras: “a inserção da mulher, como sujeito do discurso, no universo literário foi uma trajetória marcada por lutas, receios e impedimentos, percurso semelhante nas demais esferas sociais onde o feminino era obrigado a ficar sempre à margem” (DA SILVA, 2012, p. 45).

Ainda segundo o mesmo autor, os primeiros escritos femininos foram reflexos de uma condição depreciada, que demonstrava apenas a condição social deslegitimada, à qual a mulher estava submetida, afirmando, inclusive, que os leitores (homens, em sua grande maioria) contribuía para o desprestígio dos escritos de autoria feminina. Um dos meios pelos quais elas conseguiram adentrar ao espaço da escrita literária foi negociando a temática de suas escritas. Vejamos:

as escritoras oitocentistas, ao invés de afrontarem os valores patriarcais, valeram-se do diálogo como estratégia possível de negociação. Elas não criticavam abertamente os discursos que eram elaborados sobre a produção delas, mas também não os referendavam, uma vez que, mesmo diante das dificuldades de se firmarem como escritoras, elas escreveram e, mais do que isso, são conscientes do centro de onde emanam os juízos, em negativo, de valor sobre a produção feminina: o leitor que era, geralmente, homem, branco, ilustrado, típico representante de uma sociedade patriarcal e mantenedor do *sermo paternus*. (DA SILVA, 2012, p. 50. Grifos da autora).

É notório, porém, que essas mulheres não se dedicavam, exclusivamente, à escrita ou a questões científicas e intelectuais. Silva (2008) aponta que a literatura já foi tida como uma ocupação extra para as mulheres, uma atividade menos importante que as domésticas e as de cuidado da família:

Percebe-se que grande parte da crítica da época contribuiu em disseminar que elas supostamente representavam a imagem de mulher “perfeita”, pois além de atuar como escritoras, trabalhavam em seu lar, o que corroborou a ideia de que a produção feminina era uma espécie de ‘hobby’ e, portanto, uma atividade menor comparada à masculina. (SILVA, 2008, p. 96).

Elas ocuparam as escolas, mas não desocuparam os lares. A liberdade feminina, no entanto, não era uma reivindicação de todas as mulheres, talvez por indisposição, receio ou coerção, a luta para conquistar uma realidade diferente, não atingiu a todas. Por outro lado, imersas a uma sociedade androcêntrica e patriarcal em que o feminino estava ainda predestinado ao cuidado do lar, nem todas as mulheres puderam abandonar sua função primeira para dedicar-se a espaços intelectuais.

Essas restrições refletiam, inclusive, nas escritas de autoria feminina. Muzart (2004, p. 607) discorre sobre o que se esperava desse viés de escrita no século XIX, salientando que os primeiros registros de textos femininos abordavam assuntos óbvios, tendendo a tratar questões sobre religiosidade, fé, amor, natureza e sonhos. Francisca Júlia, como outras escritoras oitocentistas, não reproduzia, em todos os momentos, discursos de um feminino submisso e obediente.

No caso de Francisca Júlia, sabe-se que teve acesso à educação ainda muito nova e foi também, desde cedo, que começou a escrever. Ela teve apoio dos pais, tanto em relação à educação quanto ao financeiro, posicionou-se e buscou respeito, teve subsídios intelectuais para escrever concomitantemente aos homens e alcançar prestígios semelhantes aos deles. E não somente ela foi capaz de transgredir nesse sentido, mas também outros nomes femininos ousaram e alcançaram reconhecimento.

Assim como Francisca Júlia, outras mulheres estream a escrita literária e reelaboraram seus destinos que há tanto haviam sido definidos. Mulheres como Júlia Lopes de Almeida, Cora Coralina e Narcisa Amália exemplificam, conforme salienta Telles (2004), “essa geração pioneira das letras” que “no Brasil, enfrentaram, além dos preconceitos políticos, a discriminação sexual” (TELLES, 2004, p. 411).

Trata-se da construção de um feminino ideal e os espaços que elas são predestinadas a ocupar. Segundo Schwants (2006), esses ideais:

baseiam-se no princípio que as relações de família, notadamente casamento e maternidade, são a fonte da realização de uma psique feminina normal – daí decorrendo as diferentes formas de exclusão da mulher do mercado de trabalho e, mesmo quando a absorção ocorre, a atribuição do trabalho doméstico quase que exclusivamente à mulher. (SCHWANTS, 2006, p. 10).

Dessa maneira, deparamo-nos com considerações de que a escrita de autoria feminina era menor, situando-se em uma problemática de gênero que atribui às mulheres menor capacidade cognitiva se comparada aos homens, afirmativas estas que reforçam a misoginia, colocando o feminino em posição inferior em relação ao masculino. Camargos (2007, p. 24) salienta que “das mulheres, tidas como intelectualmente inferiores, esperavam-se clichês românticos, piegas e sentimentalistas”.

Segundo Duarte (2010, p. 19), a educação feminina “foi concebida a partir de uma visão romântica, calcada na religião e na moral, necessária para estimular a dignidade e preparar a futura mulher para assumir suas funções de mãe e de esposa junto à família”, portanto, esse projeto distanciava as mulheres de uma “formação intelectualizada”. A longínqua relação entre feminino e educação já havia sido planejada. Para alguns intelectuais daquele período, o ensino e a proliferação do mesmo, cabia apenas ao sexo masculino.

A busca por espaço exigiu diversos métodos de resistência. Diante da certeza de que elas poderiam ser parte da sociedade, muitas mulheres ocuparam os seus espaços, no entanto, o respeito foi tardio, conforme aponta Muzart (1990):

Nessa época, como se sabe, a mulher era tolerada, não realmente respeitada como escritora. A crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres o fazia ‘com luvas de pelica’, ‘com a cortesia devida a uma senhora’, não estudando o livro como literatura, mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher. (MUZART, 1990, p. 65).

Esclarecemos, enfim, que o maior fator que impulsionou o feminino a espaços distintos aos do lar, foi o acesso às escolas, quando elas puderam, enfim, frequentar as salas de aula e aprender a escrever. Porém, ainda que houvesse algumas mulheres nas escolas, o analfabetismo ainda atingia o sexo feminino. Duarte (2016) trata sobre a luta das primeiras mulheres alfabetizadas e com acesso ao espaço literário e da imprensa. Ela destaca que reivindicar a educação era muito pertinente, pois “até a década de 1870,

poucas brasileiras estavam alfabetizadas, já que o senso comum patriarcal se opunha com firmeza à instrução feminina e às mudanças de comportamento que daí poderiam advir”. (DUARTE, 2016, p. 24).

O patriarcalismo, afrontado com o acesso das mulheres à educação, tentava insistentemente manter o feminino excluído, distante e afastado do saber. As primeiras escolas surgiram com a intenção de disseminar o cristianismo, ganhar fiéis e incentivar a leitura frequente da Bíblia, nas quais, principalmente as mulheres, deveriam desfrutar de seus aprendizados nesses campos.

Ainda que o feminino tivesse acesso à escolarização, esta era feita de modo distinto se comparada à educação dos meninos, mas foi diante do acesso aos estudos que surgiram mulheres leitoras e, logo, escritoras. Pelas palavras de Duarte (2016), entendemos a liberdade conquistada pelas mulheres após o ingresso na educação escolar:

Quando as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, imediatamente se apoderaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica. E independente de serem poetisas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados, tal a denúncia e o tom reivindicatório que muitos deles ainda hoje contêm. Mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência. (DUARTE, 2016, p. 14).

O ingresso nas produções científicas, literárias ou jornalísticas, conforme trata a autora, permitiu que a voz feminina fosse ouvida, ou seja, diante das publicações cada vez mais frequentes e da consistência das reivindicações femininas, novos grupos foram surgindo e as mulheres foram, de modo cada vez mais intenso e constante, se destacando em produções reconhecidas. A possibilidade da leitura tornou-as engajadas na luta a favor delas mesmas e das outras, das que foram e das que viriam. O fato de essas mulheres ocuparem lugares intelectuais na sociedade, propiciou, novos e mais espaços para que fossem tomados pelo sexo feminino.

A maneira mais perspicaz de mostrar a qualidade dos escritos foi a contínua publicação de poemas nos jornais e nas revistas, e sem demora, publicação de livros e elaboração de jornais. A imprensa foi um importante lugar para reivindicarem seus direitos e problematizar as suas lutas. Um exemplo disso foi o jornal **Bello Sexo**, “fundado por Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, que pretendia ‘provocar a

manifestação feminina na imprensa, a favor do progresso social” (DUARTE, 2016, p. 22).

Telles (2010) destaca o nome de Francisca Júlia como contribuinte para o jornal **O sexo feminino**, organizado por algumas mulheres que apresentavam enquanto conteúdo, (des)construções, confirmando que, com o aumento da inserção das mulheres em espaços literários, a força feminina também foi se ampliando. Jornais como o mencionado anteriormente foram surgindo e se tornando influentes, ganhando diversas apoiadoras, dentre elas, Francisca Júlia:

Entre as colaboradoras frequentes, além de Prisciliana Duarte, Júlia Lopes de Almeida, Áurea Pires, Narcisa Amália, **Francisca Júlia**, Auta de Souza, Ignêz Sabino, Josefina Álvares de Azevedo e a portuguesa Guiomar Torrezão, autoras já bem conhecidas. (TELLES, 2010, p. 427. Grifo nosso).

A existência desse jornal demonstra que as mulheres foram ocupando espaços sociais com uma frequência cada vez maior. Aos poucos, a força e a luta feminina refletiram no cenário científico e literário e elas assumiram seus lugares na sociedade. O conteúdo dos jornais, ainda que produzido por mulheres, tendiam a reforçar estereótipos, pois “muitas vezes essas campanhas apareceram ligadas ao reforço do papel de mãe, de boa esposa, de dona de casa”, em contrapartida, outras colunistas tratavam de temas diferenciados, por exemplo, “a questão do voto feminino ainda não era tratada diretamente, mas os jornais contornavam noticiando amplamente lutas e conquistas em outros países” (TELLES, 2010, p. 427).

Não havia um consenso geral nem opiniões idênticas, mas começava aí, as aparições femininas e a busca por maior visibilidade. A partir de então, elas foram cada vez mais, mostrando a si e os escritos, e foram ganhando destaque. O fato de essas mulheres terem se negado a cair no esquecimento ou fracassarem em seus propósitos fez com que o feminino se colocasse cada vez mais na literatura e na sociedade. Elas foram capazes de se assemelharem aos escritores daquele período e desfazer, em partes, os problemas de gênero que circundavam a literatura brasileira do século XIX.

## **1.2 Escritoras brasileiras oitocentistas**

Para refletirmos sobre as mulheres oitocentistas, é necessário mencionar a obra organizada por Muzart (2004). Trata-se de três volumes que apresentam as mulheres que marcaram a história da literatura brasileira do século XIX. Esse trabalho, que exigiu demasiado tempo e dedicação, ilustra bem o fértil terreno literário e de autoria feminina no contexto oitocentista. Encontramos diversas escritoras que contribuíram para mudanças na sociedade patriarcal daquele período.

Outro trabalho bastante relevante para os estudos das obras das mulheres oitocentistas é o de Constância Lima Duarte (2016), um dicionário que contém análises, apontamentos e, até mesmo, trechos da imprensa feminina e feminista no Brasil do século XIX. A obra apresenta mais de 140 jornais e revistas que tinham a mulher como público alvo, além de apresentar histórias feministas e cartografias que perpassaram todo o país.

Ainda que o objetivo deste tópico não seja mapear sistematicamente as obras que abordam as escritoras, é importante também tratar da dificuldade em produzir materiais que tratam da imprensa feminina. Duarte (2016) salienta que a insuficiência de trabalhos sobre a temática também justificou o interesse em realizar a pesquisa. “Basta examinar os principais estudos sobre a história da imprensa brasileira para constatar a quase invisibilidade do periodismo feminino” (DUARTE, 2016, p. 15). O ponto levantado pela pesquisadora é interessante, até mesmo para confirmar a necessidade de desenvolver trabalhos como estes, evidenciando que as mulheres existiram na história, ainda que a sociedade misógina quisesse apagá-las.

Em outro trabalho, não restrito ao universo literário, temos a obra organizada por Mary Del Priore (2010), na qual encontramos artigos diversos sobre a história das mulheres no Brasil. A obra acolhe vários artigos de diversos estudiosos do feminino, propondo análises históricas e demonstrando como nasceram, viveram e morreram as mulheres que nos antecederam.

No que diz respeito às escritoras que marcaram a literatura dos dois séculos passados, temos um número razoável de nomes que contribuíram para a inserção feminina em espaços intelectuais brasileiros. Inclusive, a obra de Muzart (2004) já se encarrega desse levantamento, incluindo Francisca Júlia, que ocupa algumas páginas de tal obra. Silva (2008) é outra estudiosa que aponta algumas mulheres que contribuíram para os escritos femininos no século XIX: “Vale mencionar que, no campo literário, destacam-se as escritoras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Francisca Júlia (1871-

1920), consideradas como um marco no que tange à produção literária de autoria feminina no Brasil” (SILVA, 2008, p. 96).

O fato de encontrarmos menções do nome de Francisca Júlia em diversos estudos sobre as escritoras do século XIX justifica a importância de expor a poeta enquanto um nome essencial para a ocupação e destaque feminino na literatura, mas, além dela, outras mulheres são indispensáveis para esse levantamento e para a valorização da mulher enquanto escritora brasileira. Seleccionamos, além disso, algumas escritoras que contribuíram para o processo de aceitação e colocação da mulher na literatura.

Júlia Lopes de Almeida (1862- 1934) foi uma escritora que construiu uma carreira de mais de 40 anos. A educação primária foi oferecida pela mãe e pela irmã, Antônia e Adelina. O pai, que além de médico era dono de um colégio, foi o primeiro crítico e incentivador da escritora. Ao ler os textos de Júlia Lopes ainda jovem, estimulou a filha que publicasse nos jornais locais. Aos dezenove anos já contribuía com o jornal **A gazeta de Campinas** e nos anos seguintes também fez parte do jornal **O País**.

Natural do Rio de Janeiro (RJ), ela conquistou respeito e admiração por seus escritos; publicou uma vastidão de obras, incluindo romances, coletâneas de contos e novelas, crônicas, contos infantis, teatro e relatos de viagens e, ainda, palestras. Santos (2016, p. 3) afirma que Júlia “esteve entre os escritores, de qualquer gênero, mais conhecidos e lidos de sua época, tanto no Brasil quanto em Portugal”. Porém, sua obra foi sendo esquecida após a sua morte, em 1934.

Em 1888, publicou em folhetim o seu primeiro romance, **Memórias de Marta**. O enredo da obra se passa em um cortiço, obra publicada um ano antes de **O Cortiço**, de Aluísio de Azevedo. O livro, como o próprio título demonstra, trata das memórias da protagonista Marta, narrado em primeira pessoa, faz um percurso da infância até o momento atual: “As cenas brutas do livro [...] foram pressentidas através do muro que dividia o meu colégio de um movimentado cortiço de S. Cristóvão. Aquele ambiente inspirou a minha sensibilidade de menina muito melancólica” (ALMEIDA, 2007, p. 14).

Diante do acesso à escola, Marta conhece uma professora que a incentiva a seguir a mesma profissão, o que se realiza anos mais tarde, resultando em ganho de dinheiro e a liberdade de morar sozinha, longe do cortiço antes habitado. Mais tarde, Marta recebe um pedido de casamento e se nega, alegando ausência de afetos, e este é o ápice da narrativa.

Temos uma protagonista independente em vários sentidos, financeira e sentimentalmente. O fato de ela ter negado um casamento por conveniência, mostra uma

mulher decidida e emancipada. Diante da insistência da mãe, que se preocupava com a imagem da filha, Marta se casa. Ao leitor é apresentada uma protagonista que mostra a educação como mecanismo de transformação não só individual, mas também social. Além disso, Marta não é colocada como uma moça bonita, porém inteligente, e este era o ponto de interesse para o pedido de casamento. Desconstrói-se, de certo modo, a imagem romantizada da mulher, o corpo não é colocado como prioridade, mas sim o intelecto. O romance trata da profissionalização da mulher, que é colocada como um ponto importante para a construção da personagem, além de tratar também do cotidiano, da pobreza e da educação feminina.

Outra obra interessante para tratar a figura feminina nas produções de Júlia Lopes de Almeida tem como título **A viúva Simões**, publicada em formato de folhetim, e reeditado apenas em 1999 pela revista **Mulheres de Florianópolis**. Ernestina, personagem principal, exerce função, primeiramente de burguesa e, depois, de dona de casa e mãe. Temos uma mulher viúva, imersa na sociedade carioca do século XIX, vivendo uma realidade demarcada de conflitos singulares exatamente pela viuvez. Da união entre Ernestina e Simões, nasce Sara, jovem que, após perder o pai, começa a disputar (ainda que inconscientemente, em um primeiro momento) o mesmo homem que a mãe já havia desejado na juventude, Luciano. Porém, ambas fracassam em suas tentativas de conquistas.

A identidade da protagonista existe a partir do marido, o próprio nome da personagem não intitula a obra, temos um feminino que existe e é compreendido e nomeado a partir do sobrenome do esposo. A viúva Simões, apesar de dar nome à obra, evidencia também a sua identidade dependente. Quando o amor do passado reaparece, as preocupações habitam a viúva:

Desde a morte do marido que procurava estiolar, ressequir o seu coração de moça. O seu egoísmo maternal absorvia-a toda; não se daria a ninguém, não roubaria à filha nem um dos seus afagos, nem um único dos seus pensamentos e dos seus cuidados. Pela sua idolatrada Sara deixaria queimar o seu corpo, cegar os seus olhos e despedaçar o seu coração. (ALMEIDA, 1999, p. 7).

Regras sociais seriam violadas. A censura cercava a personagem a todo tempo, mas o desejo de rompimento também. O peso social da viuvez dominava as condutas daquelas que já haviam pertencido a um homem. A viúva Simões, ainda que fazendo

parte da burguesia, dedicava-se ao lar e, poucas vezes, saía de casa. As regras do patriarcalismo compõem o romance, solicitam domínio, reclusão e cuidado do lar.

O romance trata dessa dualidade entre o enfrentamento do patriarcalismo e a submissão ao mesmo. Uma mulher que reencontra um antigo amor após enviuvar-se, mas que se restringe a qualquer relação por estar presa demais às imposições de uma sociedade patriarcal.

O romance **A falência**, considerado um importante representante da escrita de Júlia Lopes de Almeida, pode ser considerado naturalista, tendo em vista a transparência em relação à conduta dos personagens. A narrativa trata de Francisco Teodoro, um comerciante que, por ter feito investimentos muito altos, é impedido de viver a mesma ostentação de antes e chega a atingir a falência. Diante da vergonha e humilhação, o personagem comete suicídio. A família, desamparada, muda-se para uma casa simples e as mulheres passam a desempenhar tarefas necessárias para a sobrevivência e educação. A sobrinha assume-se costureira, e a viúva, Camila, decide alfabetizar as filhas. O romance é marcado pela traição de Camila (tendo como amante, um amigo da família) e da independência feminina que, na ausência do homem, consegue o sustento.

Este romance, assim como em **A viúva Simões**, é marcado, segundo De Luca (1999), pelas:

contradições da sociedade na qual o machismo e a hipocrisia determinavam a existência de códigos diferenciados de conduta; na qual uma mesma atitude masculina consagrada pela condescendência geral [...] era, quando adotada por uma mulher, unanimemente reprovada. (DE LUCA, 1999, p. 295).

A escritora trata, no romance, temas polêmicos e que provocam inquietantes reflexões, bem como a traição e a independência feminina. O comportamento antes naturalizado - se cometido pelo homem -, neste romance é assumido pela mulher. Inclusive um feminino que não se culpa pela traição, ao contrário, certa do que fazia, julgava o marido merecedor do adultério. Temos femininos transgressores por abandonarem o estereótipo primeiro e se assumir tão livre e capaz quanto o masculino.

Júlia Lopes de Almeida traz mulheres corajosas, que se igualam ao masculino, assumem comportamentos inesperados e de difícil aceitação naquele período. Diante de toda a opressão, a escritora constrói personagens revolucionárias e corajosas, figuras que questionam e não compactuam com uma sociedade patriarcal e androcêntrica.

Todos esses movimentos, discussões e reivindicações se passa no final do século XIX, quando as mulheres ainda estavam associadas especialmente ao espaço doméstico.

A escritora Júlia Lopes de Almeida se destacou também com as publicações infantis. Inclusive, Santos (2016, p. 10- 11) trata sobre esse episódio: “Seu maior sucesso não foi um romance, nem mesmo uma obra para adultos, mas o livro *Contos Infantis*, publicado em coautoria com sua irmã, Adelina, em 1886: teve três edições sucessivas, de cinco mil exemplares cada uma”.

Além das discussões de ordem femininas, Júlia tratou de questões sociais, assim como a pobreza, por exemplo. Explorou o cenário da cidade e do campo, e a realidade tanto nos lugares mais pobres, como nos cortiços, até os palácios, onde habitavam os mais ricos. Inclusive, um tema que perpassa todas as suas produções, é de cunho social, trata do pobre, do rico e da realidade de ambos na sociedade. Está presente o lirismo, a definição de uma realidade feminina, tratando da maternidade, casamento e aspectos presentes nas vivências da mulher oitocentista. Faz denúncias sobre o universo escravocrata e defende ideias abolicionistas.

Caracterizam as obras, questões sociais e de inclusão, e não somente do pobre, mas também da mulher, ambos colocados em posição de subalternidade, provocando reflexões sobre o lugar do pobre e do rico, da mulher e do homem. Júlia Lopes de Almeida se mostra uma militante oitocentista. A educação, principalmente da mulher, é também tema de suas produções e de suas palestras, as quais fizeram com que ela viajasse para muitos lugares do país.

A maioria dos textos da escritora supracitada aborda espaços privilegiados e burgueses, mas tratando também a experiência das mulheres, especialmente, no espaço doméstico. Além disso, suas obras evidenciam as personagens femininas, ora as tradicionais, ora mulheres empoderadas, publicando-as de 1886 a 1934. Dentre as suas produções, incluem os seguintes títulos: **Contos Infantis** de 1886, escrito com Adelina da Silveira Lopes, sua irmã. Em 1887, publicou um livro de contos, **Traços e Iluminuras**, dois anos depois, em 1889, o romance **Memórias de Marta e A família Medeiros**, 1892. Em 1897, publicou mais um romance, **A viúva Simões**, seguido de **A falência**, em 1901. Assim como estes, vieram outros títulos, como **Ânsia Eterna** (1903) e **Histórias da Nossa Terra** (1907). Além destes, escreveu, também, os romances **A intrusa** em 1908, seguido de **A herança** em 1909, bem como, **Eles e Elas**, (1910), seguido de **Cruel amor** (1911), **Correio da Roça** (1913) e **A Silveirinha** (1914). Em 1916, publicou as obras, **A Árvore** e **Era uma Vez**, e **Teatro** em 1917. Já em 1920

lançou **Jornadas no Meu País** e **A Isca** em 1922. Júlia Lopes publicou, também, um livro sobre jardinagem, intitulado **Jardim Florido** no ano de 1922, e posteriormente a obra **Maternidade**. Por último, publicou **A casa verde** - em parceria com Filinto de Almeida, e **Pássaro Tonto**, este, póstumo, em 1934.

A escritora foi convidada para ser redatora da revista **A semana**, deu opiniões políticas, lutou pela educação da mulher e ainda “estava imbuída de uma missão pedagógica de melhoria das condições de ensino, do modo de vida, da mudança do papel social da mulher” (TELLES, 2010, p. 436). Ela foi participativa, se impunha, opinava e reivindicava os seus direitos. Tornou-se reconhecida e esteve entre os escritores mais lidos daquele período, incluindo não só o Brasil, mas também no cenário português.

Júlia Lopes de Almeida viajou para diversos países da Europa, esteve na Argentina, inclusive, participando de um congresso feminista, onde proferiu uma palestra. Visitou a África e após voltar para o Brasil, contaminada por malária, finalizou definitivamente sua participação literária e as reivindicações em favor da mulher, falecendo em 30 de maio de 1934.

Entendemos que o século XIX foi palco de discussões e reflexões sociais. Foi um momento em que:

a caridade, a assistência social, a filantropia tiveram vários efeitos. Permitiram às burguesas descobrirem o mundo da pobreza, o que, se por um lado foi um choque, por outro, na Europa e nos Estados Unidos, permitiu desenvolver saberes associativos e de organização. (TELLES, 2010, p. 438).

Além disso, Júlia Lopes fazia questão de conciliar a sua vida de escritora e jornalista com a de boa mãe e esposa. Foi indicada a ocupar uma das cadeiras de fundadores da Academia Brasileira de Letras, porém, foi impedida pelo motivo de ser mulher: “O nome da Júlia Lopes de Almeida, escritora famosa na época, foi cogitado na lista inicial de fundadores de ABL, mas os acadêmicos optaram por negar seu ingresso na instituição, por ser mulher, e atribuíram a cadeira nº 3 da ABL ao marido”. (SANTOS, 2016, p. 5). Somente em 1977, 80 anos após a sua fundação, uma mulher pôde, enfim, ocupar uma cadeira, quando Raquel de Queiróz estreou tal posição.

Márcia Camargos (2007) apresenta uma questão interessante, ela sobreleva que Lucio de Mendonça - poeta, jornalista, magistrado e fundador da Academia Brasileira de Letras – nota a “solidez da educação e os fortes estudos clássicos explicitados na

produção de Francisca Júlia” e com alguns fundadores da Academia como Valentim Magalhães e Filinto de Almeida. Desse modo, “pretendiam admitir mulheres” para ocupar cadeiras da Academia, porém “a ideia caíra por terra, derrubada pelos ‘inimigos das machonas’, segundo um termo deselegante empregado por um dos membros”. Mendonça, portanto, lamenta não poder incluir as três Júlias em um espaço em que poderiam brilhar, “incluindo na tríade feminina a tardia Júlia Cortinis Laxe (1863-1948), tida na conta de uma das mais vigorosas poetisas fluminenses do século XIX”. (CAMARGOS, 2007, p. 79 – 81).

Outro nome importante que marcou a produção literária feminina no século XIX foi o de Dionísia Gonçalves Pinto, mas que se tornou conhecida como Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), nascida em Papary, no Rio Grande do Norte. Ela aderiu, portanto, um pseudônimo – Nísia Floresta Brasileira Augusta - para homenagear, primeiramente, a região rural em que ela nasceu, denominada Floresta, local o qual seu pai, português e advogado, administrou. Brasileira, por orgulho do país de nascença e por fim, Augusta, por lembrar-se de seu segundo marido, que foi estudante de direito na Escola do Recife, inclusive, onde o escritor Silvio Romero chegou a estudar.

No tempo em que as mulheres viviam enclausuradas no preconceito, Nísia Floresta foi escritora, educadora e, também, feminista. Ela se casou aos 13 anos, por conveniência da família, mas logo se separou e voltou a morar com os pais, o que atizou os comentários de seus conterrâneos. Mais tarde ela se muda para Pernambuco com a família, e lá, conhece aquele que seria o seu segundo marido. Constitui, assim, a sua família, porém se enviúva de Manuel Augusto ainda na cidade de Goiana. Posteriormente muda-se para o Rio de Janeiro com os filhos, lá constrói uma escola cujo nome era “Colégio Augusto”, em homenagem ao esposo que perdera.

Nísia foi alfabetizada pelo pai em Goiana e pode estudar em um importante convento, único espaço, com exceção dos lares, em que a educação feminina acontecia. Não havia, portanto, escolas para as mulheres, somente os homens desfrutavam desse direito. E é nesse sentido que se situa a primeira e mais importante reivindicação colocada pela escritora: o feminino vivendo a possibilidade do acesso à educação.

A escritora ficou conhecida como uma das primeiras intelectuais que tratou de igualdade de direitos entre homens e mulheres. Escreveu 15 livros sobre temas como feminismo e abolição da escravatura, porém, a escritora só alcançou reconhecimento por volta do ano de 1850. Nísia Floresta foi uma mulher à frente de seu tempo, se

colocou no espaço intelectual e tratou de assuntos polêmicos, além disso, publicou um número razoável de obras, principalmente por considerar a realidade feminina, enquanto escritora em meados do século XIX. Tratou, em suas produções, de personagens abolicionistas, indianistas, e também poetas, mostrando assim, as suas várias facetas.

Antes de lançar seus livros, publicou seus textos em jornais femininos, feitos pelas mulheres da época. Escreveu contos, poesias, novelas e ensaios em periódicos do Rio de Janeiro. Em 1831, já publicava os seus artigos no jornal pernambucano, **Espelho das brasileiras**, onde começou a expor e analisar a condição da mulher.

O primeiro livro, de 1832, intitulado **Direito das mulheres e injustiça dos homens** mostra que foi ela, a primeira escritora brasileira a tratar sobre os direitos femininos problematizando o lugar da mulher na sociedade, dando a ela, o título de precursora de discussões feministas no Brasil. Nísia seguia publicando suas obras nesse sentido de debates em prol da importância da educação feminina. Títulos como **Conselhos à minha filha** (1842), **Opúsculo humanitário** (1853) e **A mulher** (1859) se destacam, dentre as suas obras.

Em **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** (1832), encontramos discussões sobre o modelo da educação no Brasil, propondo uma reforma e análises sobre os direitos das mulheres. Afirmando ainda que o interesse em repensar a educação não era avaliado pois “Quanto mais ignorante é um povo, mais fácil é a um governo absoluto exercer sobre ele o seu ilimitado poder” (FLORESTA, 1989, p. 60).

Além dessas discussões, Nísia defende a necessidade de as mulheres se posicionarem politicamente. Duarte (2010, p. 75) afirma que na obra em questão, a escritora acredita que se as mulheres se unissem “em torno de um projeto comum de automelhoramento e decidissem reconduzir o próprio destino”, elas poderiam beneficiar não só a família, mas também a humanidade.

As colocações de Nísia foram decisivas, pois ela sempre reivindicou em favor da escolarização feminina, conseguiu influenciar a liberdade de leitura e escrita de muitas mulheres. Ainda apoiados em Duarte (2010), temos o conhecimento que “em 1872 29,3% da população feminina no Rio de Janeiro estava alfabetizada. Em 1873, o Império contava com 5.077 escolas primárias entre públicas e particulares, e o número de alunos perfazia um total de 114.014 e de 46.246 alunas”. (DUARTE, 2010, p. 33). Dados, estes, que só se elevaram e que ainda nos dias de hoje continuam a crescer.

Nísia Floresta produziu textos em que os próprios títulos são representativos e aludem ao conteúdo das obras. Diferentes trabalhos compõem as produções da escritora

e protagonizam diversos estudos científicos sobre sua autoria e obras. Trata-se, pois, de uma mulher oitocentista apresentando reflexões sobre o lugar feminino na sociedade e reivindicando que mais espaços fossem ocupados por elas.

Outra obra que marca as produções da escritora recebe nome de **A mulher** e foi publicado em 1859, é um texto que faz parte da obra **Cintilações de uma alma brasileira**, fazendo denúncias à educação destinada ao feminino, envolvendo questões de amamentação e cuidado com os filhos, afirmando que “quanto nossos defeitos são insuperáveis e se nos negam os meios para nos corrigir” (FLORESTA, 1989, p. 93).

Duarte (2010) afirma que em **A mulher** encontramos “tanto a conhecida diversidade de perspectivas que compõe o pensamento de sua autora, como o hibridismo de gêneros que se configurou no traço comum da maioria de seus escritos”, evidenciando, o “processo intelectual da autora e sua oscilação entre a ficção, o ensaio, a crônica e o texto com propósitos didáticos” (DUARTE, 2010, p. 60).

Encontramos na narrativa, apoiados ainda em Duarte (2010, p. 60) uma mescla entre ficção, matéria jornalística e uma análise de “cunho sociológico e filosófico”, apresentando três formas de escrita adotadas por Nísia- a ficcionista, a filosófica e a observadora da vida humana. Há duas mulheres que estavam rumo aos subúrbios de Paris: “Após duas horas elas deixaram a estrada de ferro, e tomaram um veículo que as conduziu, por entre risonhas colinas, aonde pudessem achar um pobre lugarejo, escondido entre as árvores de uma estrada não conhecida por elas” (FLORESTA, 1997, p. 85). Estavam em busca de crianças abandonadas em becos, esperando que fossem salvos por uma ama-de-leite.

Este costume, muito recorrente em Paris já no século XVIII, foi uma questão levantada e problematizada por Nísia. As mães que se comportavam assim eram compreendidas de modo positivo, como uma atitude por amor para com os filhos. As mães “continuavam enviando seus filhos às mesmas nourrices e recusando-se a assumir o aleitamento” (DUARTE, 2010, p. 62). Dos que denunciavam os comportamentos das mães, tiveram, inclusive, os que acusaram “um infanticídio disfarçado”.

Encontramos neste ensaio, femininos que já no século XVIII abandonam os filhos, não nutrem a romântica imagem materna, porém, outras mulheres fazem isso, como aquelas que salvam as crianças, dando a elas, a oportunidade de viverem. Temos uma ficção, mas um conteúdo muito próximo de características jornalistas, tratando na narrativa, fatos reais na sociedade parisiense. Assim, temos dois formatos de mulheres, as que renunciam a maternidade e o afeto com o recém-nascido, e as amas de leite que

vão à procura das crianças abandonadas. Ao mesmo tempo que Nísia desconstrói a ideia da mulher materna, apresenta outra, que reproduz o afeto e a ternura, ambas associadas ao feminino.

A escritora foi participativa em discussões não só de caráter feminista, mas trata também sobre outras questões polêmicas, como a abolição da escravatura, por exemplo. Além disso, escreveu romances, crônicas, poemas, ensaios e novelas. Publicou obras em que as temáticas faziam referência aos recorrentes questionamentos que ela levantava, como a diferença de classes e de gênero. Além desse primeiro livro, antes mencionado, foram publicados outros, sendo alguns deles: **A lágrima de um caeté** (1949), **Dedicação de uma amiga** (1850), **Opúsculo humanitário** (1854), dentre outros títulos.

Nísia morreu quando ainda morava na Europa, em 1885, mas os seus restos mortais foram transferidos para a sua cidade de nascimento, em Papary, hoje com um novo nome: Nísia Floresta.

Lembrada até os tempos atuais como a primeira feminista no âmbito literário brasileiro, ela ficou conhecida como uma escritora à frente de seu tempo, pois reivindicava o lugar das mulheres na sociedade. A escritora era, também, nacionalista e questionadora das imposições sociais. Gilberto Freyre (1985) declara que Nísia Floresta foi feminista em tempos que as mulheres só saíam de casa três vezes na vida: “a batizar, a casar e a enterrar.” (FREYRE, 1985 *apud* OLIVEIRA, 2015).

Outra escritora que também foi representativa já em meados do século XX, Gilka da Costa de Melo Machado, conhecida apenas pelo primeiro e último nome, Gilka Machado, nascida no Rio de Janeiro em 12 de março de 1893, viveu até 1980. Produziu poesias tratando da liberdade feminina, valorizando o corpo e problematizando a condição sexual da mulher. A escritora estreou em 1915, com a obra **Cristais Partidos**.

Naquele momento, a realidade literária tentava ainda herdar resquícios dos movimentos anteriores, sejam eles, neoparnasianismo e neossimbolismo. Tratando os poemas de formas fixas, alexandrinos e rimas elaboradas, além da musicalidade, transcendência e busca por aspectos eróticos. É nesse cenário que Gilka Machado se insere e produz seus textos. A escritora que não tem, ainda hoje, a representatividade merecida, tratou de temáticas consideradas ainda contemporâneas nas suas produções. Ela abordou o feminino, deu ênfase à sensualidade, nudez e liberdade sexual das mulheres.

A escritora Gilka Machado adota o verso como principal recurso expressivo e problematiza a condição da mulher; valoriza, também, o corpo feminino. Além disso,

constrói sonetos rigorosamente metrificados, além de serem considerados metalinguísticos; os poemas transmitem uma profunda sensação sinestésica, de modo que o leitor tem a sensação de conseguir sentir cheiro, ouvir e tocar através da leitura dos poemas.

Através dos versos, Gilka Machado problematiza os impasses da realidade feminina, enaltecendo o corpo da mulher, bem como os desejos desses corpos. A escritora tratou de temas ainda censurados e restritos, tais como a sexualidade e o erotismo.

Os pesquisadores Dias e Menezes (2015) tratam sobre a representação de Gilka, inclusive em comparação a outras escritoras que já mencionamos anteriormente. O destaque para Gilka Machado em relação à Francisca Júlia e à Júlia Lopes de Almeida está na liberdade em produzir um erotismo revelado, evidente. Vejamos:

Tendo estreado ruidosamente em 1915, aos seus vinte e dois anos, com os seus Cristais Partidos, chocou o público com sua lira amoroso-erótica. Na época em que publica seu primeiro livro, duas mulheres já tinham alcançado destaque no mundo das letras brasileiras: Francisca Júlia (1871-1920) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), ambas não revelam, entretanto, como Gilka Machado, um Eu feminino que se declara e se revela intimamente. (DIAS e MENEZES, 2015, p. 163).

Gilka apresenta, em seus poemas, um erotismo declarado, mas também doloroso, porém, o sofrimento é apresentado como algo positivo, excitante. Ela associa, então, o sexo à dor, demonstrando assim, uma nota masoquista. Além disso, Gilka apresenta em “Particularidades 2”, poema que compõe **Estados da Alma** (1917), a liberdade em abordar questões íntimas e por tantas vezes contida. Na segunda estrofe Gilka trata sobre a possibilidade de se conhecer intimamente: “delicio-me quando, acaso, sinto, pelos/ meus frágeis membros, sobre o meu corpo desnudo/ em carícias sutis, rolares-me os cabelos” (MACHADO, 1991, p. 150).

Michele Perrot (2005) defende que o corpo é o centro, bem como a sua aparência e comportamentos:

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir [...] são o objeto de uma perpetua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. (PERROT, 2005, p. 447).

A escritora Gilka Machado trata sobre questões de ordem social, mas que também habita o campo da censura. O corpo da mulher fica em evidência, a sensualidade é colocada em destaque, bem como a liberdade sexual. As opressões ocorrem incessantemente, buscando domesticar mulheres puras, graciosas, submissas e castas. Além desse molde, temos o da vaidade, da beleza e da formosura. A sociedade patriarcal e misógina solicita mulheres passivas e obedientes, atribuindo ao seu corpo, a necessidade da beleza e da sensualidade, além disso, nesse cenário, é dada ao homem a liberdade de erotizá-las.

Gilka Machado usa da ficção para mostrar mulheres independentes sexualmente. Para Oliveira (1999, p. 243), a singularidade da escritora situa-se no fato de que ela “foi uma das primeiras ou a primeira poetisa brasileira a publicar versos eróticos, no Rio de Janeiro do início do século XX, tendo sido muito popular no início da carreira e ganhando, até mesmo, prêmios, inclusive foi homenageada em 1933 como “a maior poetisa brasileira. Ela começou a publicar já no início do século XX, uma escrita corajosa e empoderada, tratando a sexualidade de modo natural, desassociando-a dos preconceitos, sendo essa uma das características mais marcantes da escritora.

Dias e Menezes (2015, p. 162) tratam da transgressão em Gilka Machado. Para eles, “a poesia giliana é eminentemente erótica e, por conseguinte, eminentemente, transgressora, uma verdadeira poética da transgressão”. Enquanto outras escritoras daquele mesmo período apresentavam uma escrita confessional próxima aos diários, Gilka trata da metafísica, tentando desejar à sua própria subjetividade.

Gilka Machado enfrentou o estranhamento da sociedade e a solidão da viuvez, que chegou em 1923, impulsionando-a a um desequilíbrio emocional e financeiro, o que resultou em um trabalho penoso, pois foi preciso se tornar diarista na estrada de ferro da Central do Brasil e, logo depois, abriu uma pensão, porém, de pouca admiração e hóspedes. Em função disso, passou a publicar menos e ainda enfrentou rumores de que as poesias não eram, de fato, de sua autoria.

Teve de enfrentar a misoginia, mas ainda assim, as produções de Gilka Machado fizeram com que ela alcançasse prestígio e espaço para escrever em jornais e revistas até que, mais tarde, pudesse publicar livros que se tornariam muito bem avaliados no espaço literário brasileiro.

Sua obra literária é relativamente extensa. Seu primeiro livro publicado, em 1915, foi **Cristais Partidos**. Em seguida, em 1922, **Estados de Alma e Mulher Nua**. Seis anos mais tarde, em 1928, foram publicados dois livros: **O Grande Amor e Meu**

**Glorioso Pecado**. Vieram, também, **Sublimação**, 1938 e **Meu Rosto**, 1947 e, somente em 1965 temos **Velha Poesia**.

Outra mulher que também marcou a literatura de autoria feminina, Maria Firmina dos Reis, nasceu em 1825 e faleceu em 1917, aos 92 anos. Ela foi considerada a primeira escritora brasileira, pobre, negra e bastarda, além disso, publicou seu primeiro livro em meados do século XIX abordando questões abolicionistas. O romance **Úrsula**, publicado em 1859, passou 117 anos sem receber uma nova reedição, contudo, atualmente, já protagoniza estudos e pesquisas acadêmicas.

Foi considerado o primeiro romance publicado no Brasil e com características abolicionistas. O romance alcançou admiração dos escritores daquele período, porém, foi se tornando esquecido. Diogo (2016, p. 4) acredita que os motivos desse apagamento póstumo, podem ser explicados de duas formas: “Uma primeira tem a ver com a questão da escrita feminina. A segunda diz respeito ao olhar sobre a escravidão nas obras, o qual podia constituir um incômodo na época”.

O romance **Úrsula** apresenta uma roupagem romântica, e temos um texto singular, tratando assuntos delicados em um cenário no qual, o negro, o pobre e a mulher eram as figuras mais subalternas da sociedade. Quanto ao negro, Maria Firmina dos Reis o coloca em evidência: “o pobre negro, fiel ao humilde habito do escravo, com os braços cruzados sobre o peito, descaía agora a vista para a terra” (REIS, 2017, p. 9).

Maria Firmina dos Reis, tendo essas mesmas características, se lança na literatura, criticando o sistema escravagista de modo contundente. Ela “participou da vida intelectual maranhense colaborando na imprensa local, publicando livros, participando de antologias. Foi também música e compositora” (TELLES, 2010, p. 412). Ela se tornou uma mulher participativa, ocupou o espaço que era seu e reivindicou os seus direitos na sociedade oitocentista.

Maria Firmina dos Reis foi romancista, poeta, contista, professora, folclorista e estreou as publicações femininas no Brasil com uma obra que discute a liberdade em tempos de escravidão. Oliveira (2010) trata sobre a sequência das publicações de Maria Firmino:

Dois anos após a publicação de **Úrsula**, em 1861, o jornal literário *O Jardim dos Maranhenses* publicou *Gupeva*, romance indianista que seria reproduzido, em 1863, pelo jornal *Porto Livre*, e, em 1865, no jornal *Eco da Juventude*. Em 1871 era a vez do livro de poesias intitulado *Cantos à beira-mar* e, em 1887, da publicação do conto,

também de caráter abolicionista, ‘A Escrava’, pela Revista Maranhense. (OLIVEIRA, 2007, p. 13).

As questões escravagistas foram abordadas, principalmente, pela ótica do branco. Maria Firmina, no entanto, trata do escravo negro apontando questões que foram levantadas, também, por uma mulher, bastarda e negra. Em 1887, quando as questões abolicionistas estavam no auge, a escritora publicou seu segundo texto, intitulado **A escrava**. Trata-se de um conto onde a escritora evidencia a questão da maternidade pelo viés da separação entre mãe e filho, abordando ainda questões que envolvem a alforria e a liberdade do negro. Trata-se de uma reivindicação da escritora, um posicionamento contra as questões da escravatura.

Pouco se sabe sobre as obras publicadas por Maria Firmino dos Reis, inclusive se houveram outras, ou até mesmo fotografias, não são de fácil acesso. Das publicações e das imagens da escritora, pouco foi preservado, porém Telles (2010, p. 412) detalha que “os que a conheceram, quando tinha uns 85 anos, descreveram-na como sendo pequena, parda, de rosto arredondado, olhos escuros, cabelos crespos e grisalhos presos na altura da nuca”.

A escritora foi a primeira mulher a ser aprovada em um processo seletivo no Maranhão: “em concurso estadual de 1847, selecionada para a instrução primária da Vila de Guimarães” (TELLES, 2010, p. 410). Após se aposentar, em 1880, abriu uma escola mista onde meninos e meninas podiam frequentar, porém, em função da perplexidade dos moradores da cidade de Maçaricó, a escola teve de ser fechada com apenas três anos de funcionamento.

Maria Firmina faleceu em 11 de novembro de 1917 e deixou um extenso legado, tanto para a literatura de autoria feminina, quanto para as escritoras negras e para os escritos abolicionistas, uma vez que foi ela, quem inaugurou todos esses cenários. Porém, lamentavelmente, hoje ela se tornou uma escritora esquecida, perdida em seu tempo, mas que merece maior visibilidade e atenção, pois tratou de assuntos de ordem social e política, teve acesso à educação em meados do século XIX e conseguiu espaço para divulgação da sua escrita e das suas reivindicações.

Entendemos o quão interessante é mostrar nomes femininos que marcaram a literatura oitocentista, evidenciando que desde o início do século as mulheres ocuparam os espaços intelectuais, ainda que eles tenham sido dificilmente alcançados. Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Nísia Floresta e Gilka Machado foram

nomes que, paralelos ao de Francisca Júlia, puderam marcar um importante momento da literatura de autoria feminina.

Desse modo, trazer à tona mulheres oitocentistas que estavam escrevendo nas diversas regiões do Brasil, ilustra um país rico em produções femininas, ocupações, vozes, espaços e conquistas das mulheres. Elas saíram de um cenário construído e predestinado para ocuparem outro que não foi pensado para elas. Decidiram serem lembradas pelos seus nomes em jornais, obras importantes, ocupação em cadeiras nas Academias de Letras e, até mesmo, ocuparem presidências de federações.

Reforçar a presença das mulheres no século XIX demonstra que elas lutaram por espaço, respeito e uma literatura reconhecida e que, de fato, alcançaram. Mulheres ousadas, corajosas e valentes renunciaram seu lugar primeiro e caminharam sozinhas, para cenários antes pouco habitados por outras mulheres. Abriram espaço para novos nomes e marcaram a literatura e a história da mulher no Brasil, se mostrando tão capazes quanto os homens.

Nesse sentido, nós nos apoiamos em Spivak (2010) para defender que a tarefa de outras mulheres que tiveram acesso à educação é relembrar, reforçar e reerguer o nome de uma escritora a frente de seu tempo, assim como Francisca Júlia. Veremos a seguir sobre os estudos a mencionada escritora, tratando da recepção, das características de suas obras, de sua importância na Literatura do século XIX e os resquícios de sua conquista. O capítulo a seguir busca retratar os lugares onde o nome de Francisca Júlia esteve e está escrito. O levantamento da fortuna crítica acontece no intuito de avaliar a visibilidade da escritora, além de celebrar estudos com o protagonismo dessa mulher.

## **CAPÍTULO 2**

### **UMA POETA OITOCENTISTA IMPASSÍVEL**

Trataremos, neste capítulo, de dois pontos importantes que perpassaram a inserção de Francisca Júlia no universo literário do século XIX, além de evidenciar alguns pontos da vida da escritora, os quais contribuíram para a sua colocação nas autorias oitocentistas. Trataremos características de suas obras, delimitando os pontos que circundam a representação da mulher e que formam o tema desta pesquisa.

Apresentaremos as obras e as temáticas de cada uma delas, abordando as características que definem as produções e quais foram as influências de cada uma na sociedade daquele período, especialmente, entre os outros escritores e os críticos literários. Além disso, trataremos no segundo item, sobre a abordagem crítica que tais livros foram e são submetidos no meio intelectual e científico.

Este capítulo é compreendido como parte indispensável para a pesquisa, pois tratará do alcance de uma escritora a frente de seu tempo, evidenciando qual foi a sua recepção, enquanto mulher escritora e a sua colocação na sociedade, diante das temáticas abordadas. Francisca Júlia recebeu muitas críticas, mas também foi aclamada em seu tempo, nesse sentido, trataremos sobre as questões que envolvem a recepção crítica e o envolvimento literário da escritora.

## 2.1 Francisca Júlia: vida e obra

Dizem que Francisca Júlia era muito clara, de olhos negros e límpidos à flor do rosto, lábios rosados, tez e fronte da alvura cetinosa das camélias. Face oval, cabelos castanhos, estatura mediana. Tinha as mãos brancas, nervosas, finas e delicadas. (CAMARGOS, 2007, p. 93).

A crítica literária foi severa para com os nomes femininos, que, por muito tempo foram escassos, ainda que, alguns grupos tiveram acesso à educação primeiro que outros, que era o caso das burguesas, por exemplo. Francisca Júlia, inclusive, havia começado a escrever ainda muito jovem, aos 14 anos já publicava, e logo seu nome aparecia em jornais e revistas com uma frequência cada vez maior, porém, o percurso foi marcado por críticas e rumores de que a sua escrita fosse menor.

Nessa idade ela já escrevia seus primeiros versos. Em 1891, já publicava em **O Estado de São Paulo**; em 1893, em **O Álbum** e em 1896, no **Diário Popular**. Alguns dos poemas publicados em jornais e revistas foram “Quadro Incompleto” (06-09-1891), “Paisagem” (10-07-1895) e “Musa Impassível” (I- 09-09-1893) e (II- 16-02-1895).

A partir de 1892, Francisca começou a escrever, frequentemente, para o **Correio Paulistano** e **Diário Popular**, publicando entre 1892 e 1895. No período de 1893 e 1895, publicava também nas páginas de **A semana**. A escritora contribuiu ainda para a **Revista Literária**, em 1895. No início do século XX, a poeta colaborava em outras revistas como a **Revista da Semana** (1904); **Cosmos** (1905); **O pirralho** (1913) e **A Época** (1916). Além dessas, cooperou com a **Revista do Brasil**, **A vida moderna** e com o jornal **Comércio de Campinas**, em 1920, além de ter publicado também em **A Cigarra**, no ano de 1915.

Depois de seu matrimônio, em 1909, Francisca Júlia passou então a dedicar-se aos trabalhos domésticos, tornando-se, também, uma figura mais discreta. Inclusive, em função do casamento, o sobrenome Munster foi adicionado a sua assinatura. Desde o enlace, a escritora se dedicou demasiadamente ao casamento e ao marido, passou apenas a receber esporádicas visitas de jornalistas que, vez ou outra, publicavam suas poesias. O que não impediu que, no ano seguinte, de acordo com Ramos (1961), os poetas tentassem homenageá-la em São Paulo, “realizando uma sessão literária em sua honra, oferecendo seu busto, em bronze, à Academia Brasileira de Letras” (RAMOS, 1961, p. 20), no entanto, nunca foi enviado.

Quando Francisca Júlia soube que o marido estava doente, passou a demonstrar grande tristeza e desalento. Ramos (1961, p. 22) relata que Francisca disse a João Pontes de Morais<sup>4</sup> que “jamais poria o véu de viúva”, o que, de fato, não precisou fazer. Temos poucas informações a respeito da morte - e não somente - da escritora em questão, Camargos (2007, p. 21) reforça essa constatação salientando que “fornecem poucas pistas sobre a esfera doméstica e mais íntima da mulher, que segundo diz, teria morrido de amor”.

Ainda apoiados em Marcia Camargos (2007, p. 85) tivemos acesso a uma entrevista que Francisca Júlia concedeu à Revista **A Época** em 1916. Entrevista esta, feita por Correa Junior e publicada no dia 16 de dezembro do mesmo ano. Na ocasião, ela confessou que estava doente, o que provocava, nela, alucinações, salientando o seguinte: “Há ocasiões que de repente saio da vida real e entro no sonho. Vejo pessoas e seres desconhecidos. A princípio cuidei que me estava tornando médium. Mas não, isto é o princípio do fim’. Afirmando que se sentia feliz por saber que sua vida se reduzia “hora a hora, confessando que seria muito bom morrer. ‘Tenho ambições, oh!

---

<sup>4</sup> Jornalista que declarou o óbito de Filadelfo.

Muitas ambições, mas são de outra natureza’, ela acrescentou, levantando os olhos para o alto”.

Os comentários sobre a morte de Francisca Júlia são diversos. No atestado de óbito, hemorragia cerebral. A notícia no **Correio Paulistano** defendia traumatismo craniano indicando um possível tiro na cabeça. Já em **O Estado de São Paulo** a notícia que se espalhava era que se deitou sobre o caixão para se despedir do marido e morrera ali mesmo, como se sussurrasse segredos nos ouvidos de Edmundo e que, quando o irmão de Francisca foi retirá-la, já estava sem vida.

Marcia Camargos (2007, p. 89) defende que Francisca Júlia foi audaciosa até no momento da morte “pois se de um lado a poetisa explicitou uma fragilidade emocional, optando pela morte após perder o marido, por outro, deu mostras de coragem e autonomia ao decidir o seu fim”, caso tenha sido suicídio. O fato é que aparentemente a escritora escolheu morrer ao lado do marido, mas não foi uma escolha imediata. Na entrevista de 1916 ela já havia confirmado a sua ânsia pela morte, ela apenas escolheu o dia que poria fim à sua vida, ao invés de escolher esperar o agravamento de sua enfermidade.

Diante do falecimento da escritora, de certo modo, o seu nome também foi adormecendo, poucos estudos foram feitos sobre ela, e Francisca Júlia foi se perdendo em meio aos nomes masculinos do século XIX, inclusive entre os da tríade parnasiana. Ayala e Duarte (1997, p. 99) ressaltam que a poeta, “dona de uma bela poesia”, hoje “parece fadada ao esquecimento”.

Francisca Júlia foi representante do Parnasianismo e do Simbolismo na história da literatura brasileira e foi conquistando notoriedade a partir do momento que suas produções começaram a ser divulgadas e elogiadas. É inegável que, como parte da burguesia, ela teve mais acessos e liberdades em relação às outras mulheres que também ambicionavam escrever, desse modo, publicou poemas em jornais e revistas, os quais mais tarde compuseram o livro **Mármore** (1985).

Marcia Camargos (2007) salienta que Francisca Júlia herdou da mãe, como comumente acontecia, os dotes culinários, e do pai, advogado, o gosto pelos livros. Nesse sentido:

Há quem diga que este tenha sido o diferencial responsável por fazer de Francisca Júlia mais do que uma moça como todas as outras, cujo objetivo resumia-se a tornar-se prendada para conseguir um bom casamento e construir família, gerando grande prole. Em vez disso, a

garota de Xiririca nunca teve filhos e brilhou com luz própria no palco da literatura brasileira. (CAMARGOS, 2007, p. 22).

A escritora sonhava diferente da maioria das outras moças de sua época, talvez por ela ter se apaixonado, primeiro, pelo saber e também entendido a necessidade de contribuir para a literatura brasileira do século XIX, apropriando-se de espaços antes pouco habitados pelo feminino. Camargos (2007) trata da maestria de Francisca Júlia inclusive em relação a outros poetas que ganharam muito mais visibilidade que ela:

Com efeito, mantendo um repertório temático de gosto Greco-latino e cultivando sonetos derivados dos poetas- homens que supunha seus mestres, Francisca Júlia conseguia apaziguar as ânsias e emoções, domesticadas em favor da objetividade e dos rigorosos compromissos formais. Por isso parece ter sido a única porta-voz do movimento que, no Brasil, logrou atingir todos os objetivos do parnasianismo no ideal de beleza e impassibilidade em que outros poetas, inclusive Bilac, não obtiveram êxito semelhante. Foi plástica e sonora, professou a arte [...] e desejou a austeridade formal. (CAMARGOS, 2007, p. 30).

A sua primeira obra foi fundamental para desconstruir a misoginia que perpassava a literatura de seu tempo e que reforçava a incapacidade literária e intelectual do sexo feminino. Trata-se de uma obra que foi elogiada, logo respeitada, e também responsável por lançar Francisca Júlia enquanto escritora, contribuindo para quebrar o paradigma de que a escrita de autoria feminina era menor. Com essa primeira publicação, a escritora pode defender as capacidades do gênero feminino e provar que podiam publicar literatura de qualidade na mesma proporção que os escritores.

A publicação de **Mármore**s foi recebida com entusiasmo não somente em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro e em vários lugares do país. Ramos (1961, p. 9) salienta que “Olavo Bilac louvou em FJ o culto da forma, a língua, remoçada ‘por um banho maravilhoso de novidade e frescura’”. Araripe Junior, apontou que Francisca Júlia ‘espreita o tempo das andorinhas para saltar voo’, apontando ainda títulos como “D. Alda”, “Sonho Africano” e “A caçada”, como poemas que se afiguravam como joias literárias.

Destaca-se, nos poemas de **Mármore**s, a descrição impessoal dos objetos, bem como certo distanciamento de afetos, emoções ou vulnerabilidade, aspectos facilmente associados ao feminino. A descrição é um ponto muito recorrente na escrita da poeta. Não há, portanto, sentimentalismos, apenas a descrição do entardecer e os bons momentos que a noite é capaz de oferecer. Nesse sentido, o poema “À noite” apresenta

um tom ainda mais melancólico e triste em que as estrelas são infelizes, a dor exulta e a alma se abandona pelos enganos. Vejamos:

### À noite<sup>5</sup>

Eis-me a pensar, enquanto a noite envolve a terra;  
Olhos fitos no vácuo, a amiga penna em pouso,  
Eis-me, pois, a pensar.... De antro em antro, de serra  
Em serra, echa, longo, um *requiem* doloroso.

No alto uma estrella triste as palpebras descerra,  
Lançando, noite a dentro, o claro olhar piedoso.  
A alma das sombras dorme; e pelos ares erra  
Um mórbido languor de calma e de repouso...

Em noite escura assim, de repouso e de calma,  
É que a alma vive e a dor exulta, ambas unidas,  
A alma cheia de dor, a dor tão cheia de alma.

É que a alma se abandona ao sabor dos enganos,  
Antegosando já chimeras presentidas  
Que, mais tarde, hão de vir com o decorrer dos annos.  
(SILVA, 1895, p. 33 e 34)

Já no primeiro verso, temos uma imensidão nebulosa. A noite envolve toda a terra e é sobre isso que o eu-lírico estava refletindo. A noite proporciona o momento de dor e compreensão daquilo que é inalcançável e inapreensível. As estrelas são colocadas como tristes e a noite é piedosa. A morbidez, a tristeza, a solidão são aspectos em evidência. Durante as noites, completa o eu-lírico, é quando a alma vive e a dor se espalha. O misticismo também se instaura quando a alma ganha vida, porém trata-se de uma alma que sofre, está cheia de dor: “A alma cheia de dor, a dor tão cheia de alma...” (SILVA, 1895, p. 34). O poema é marcado pela angústia, dor e sofrimento. A noite é colocada como sinônimo de tristeza.

Ramos (1961, p. 10) salienta que alguns escritores e críticos da época, se pronunciaram a respeito da publicação de **Mármores**. Nomes como o de João Luso, Batista Cepelos, Leal de Sousa, Garcia Redondo e Lúcio Mendonça. Dentre estes, outros comentários elogiosos foram feitos: “Mais tarde, Coelho Neto engrossou a lista, de modo que ao saírem as **Esfinges FJ** estava com a reputação, firmada, de a maior poetisa do país”.

---

<sup>5</sup> No que se refere a escrita de Francisca Júlia, destacamos que foi conservada a grafia original das edições consultadas.

O terceiro livro da poeta, também compreendido como uma reedição de sua obra, na qual foram herdadas composições de **Mármore** (1895) e **Livro da Infância** (1899), conta com 14 novos poemas e trata com frequência sobre a tradição clássica, abordando questões religiosas e espirituais.

**Esphinges** (1903), publicado já no século XX, foi mais uma obra que respeitou algumas características do Parnasianismo. A poeta trata sobre deus(es) e deusas, abordando as figuras mitológicas e uma recorrente presença de elementos da natureza, além de mostrar mulheres de diversas formas – crueis, mães, religiosas, impassíveis, divinas, respeitadas, belas e tantas diferentes maneiras de ser mulher.

Márcia Camargos aponta que a escritora Francisca Júlia:

atravessou a fronteira que a separava de um movimento cujo ideário se afinaria com suas inquietações filosóficas e metafísicas da maturidade. Em alguns poemas de *Esphinges* aparecem exemplos nítidos dessa nova postura espiritual e artística, que escapa do registro greco-romano para abarcar até elementos de culturas orientais. (CAMARGOS, 2007, p. 36. Grifos do autor).

Além disso, a obra **Esphinges** é marcada por várias características, uma delas, que inclusive pode ser encontrada também nos dois livros publicados anteriormente, são as dedicatórias feitas a outros poetas. Na obra encontramos 34 poemas, de 51, em que poetas daquele período são mencionados nas dedicatórias, inclusive temos um poema à Júlia Lopes de Almeida, de título “Adamah” (SILVA, 1903, p. 11- 12). O pesquisador Pereira Neto (2013) compreende que:

Se considerarmos a quantidade de poemas dedicados a outros poetas na obra de Francisca Júlia seria necessário relativizar a forma de entender esse fenômeno de elogio mútuo entre os autores [...], levando-se em conta a disputa entre os poetas já consagrados e o advento dos jovens poetas da geração de 70 [...]. 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. (PEREIRA NETO, 2013, p. 87).

O mesmo pesquisador aponta que Francisca Júlia revela um viés didático e moralista através das dedicatórias e epígrafes, apontando que “o caráter moralista fica evidente, também, nas frequentes associações entre o belo e bom”, tratando ainda que o

caráter conservador forte [...] gerou momentos de maior proximidade com a realidade histórica, quanto uma tentativa de inovação.” (PEREIRA NETO, 2013, p. 106).

Além dessa característica, Francisca Júlia publicou livros com temáticas bastante distintas. O aspecto religioso é marcante em **Esphinges**, como nos poemas “De joelhos” e “Humanidade redimida” ilustrando o misticismo e a flexibilidade em percorrer por vários cenários religiosos, como o cristianismo e umbanda, esta última, a qual transita entre religiões africanas e cristãs.

No poema “A fonte de Jacob” (SILVA, 1903, p. 13- 14) temos uma intertextualidade com a parábola da Samaritana, texto que faz parte da Bíblia Católica e está no livro de João, capítulo 4, em que Jesus pede água à Samaritana, em troca da vida eterna, para que ela jamais tivesse que buscar água na fonte novamente, pois não voltaria a ter sede. O poema rememora características da parábola. Vejamos:

### **A fonte de Jacob**

Na velha Samaría era Sicar situada;  
Ora, em Sicar, Jacob, filho de Isac, um dia,  
Velho já, tarda a mão, á sua gente amada  
Uma fonte rasgou d'agua límpida e fria.

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

Uma Samaritana, acaso, á fonte veiu;  
E ao passar por Jesus, com seu cantharo cheio,  
O alto busto ondudou numa graça lasciva...

— Água! pediu Jesus, mata-me a sede e a magua!  
Do cantharo, que tens, dá-me uma pouca d'agua  
Que, em troca, eu te darei da fonte d'agua viva.  
(SILVA, 1903, p. 13 e 14).

A intertextualidade com a parábola reforça a questão religiosa nas produções de Francisca Júlia. No texto bíblico, encontramos uma Samaritana que havia se envolvido com vários homens, porém não possuía nenhum deles. Nesse mesmo viés, temos a Samaritana do poema que se apresenta de maneira impura se exibindo lascivamente para Jesus, pontos que contrapõem as santas e as mulheres admiráveis, trazendo à tona femininos estereotipados, aqueles colocados à margem da sociedade.

Paralelo a um feminino que se insinua para uma figura divina, temos a marca da religiosidade, apresentando Jesus como generoso e capaz de oferecer a vida eterna à Samaritana, mulher que no livro bíblico era impura e livre sexualmente. O soneto trata, principalmente, de questões de ordem espirituais e religiosas, dando ênfase ao aspecto místico da escritora. Além disso, no poema, Jesus oferece a fonte da água viva, que se comparada à parábola, temos a oferta de vida eterna dada à Samaritana, desde que ela pudesse seguir a Jesus. Desse modo, a poeta trata de assuntos religiosos enfatizando o misticismo em suas obras.

Francisca Júlia conseguiu transitar por diversas temáticas e se colocar em vários cenários literários da época. Assim como **Mármore**s e **Esphinges**, houve outras publicações, porém, direcionadas ao público infantil e destinadas às primeiras séries das escolas do Estado de São Paulo. A segunda obra da poeta, **Livro da Infância** (1899), inovou no que se refere ao gênero literário, pois a escritora publicou em prosa, aderindo a outros formatos de escrita. Em **Mármore**s e também nas publicações primeiras, nos jornais e revistas, Francisca Júlia havia respeitado apenas as formas poéticas, especialmente os sonetos. Já no segundo livro que publica, se mostra adepta ao formato da narrativa mais longa, contos, monólogos e até mesmo recitativos.

A elevação a qual se referiu Júlio César no prefácio do **Livro da Infância** refere-se a um abandono ao romantismo e à sensibilidade emocional, desse modo, uma melhor recepção à impassibilidade do Parnasianismo. Para o irmão da escritora, a literatura de Francisca Júlia oferecia elevação, progresso e evolução nos sentimentos infantis e por isso era necessário ter um pouco mais de experiência de leitura e compreensão. Camargos (2007, p. 70) salienta que o **Livro da Infância** “vinha imbuído das relações tradicionalistas consagradas pela sociedade ao mesmo tempo cristã, burguesa e liberal”.

Júlio César da Silva teceu comentários positivos sobre a escrita do segundo livro. Exaltou a escrita da irmã e afirmou que a obra teria de ser encaminhada às crianças que nutrissem certo desenvolvimento literário, salientando que aquela escrita buscava cultivar a elevação sentimental no espírito infantil.

O poema “Paula” que constitui o livro **Alma Infantil** demonstra um caráter moralizante, tratando da submissão de leis e demonstrando uma lição preconceituosa na última estrofe. Vejamos: “Quem aos mestres não respeita, / Tudo o que faz lhe sai falho;/ É uma pessoa imperfeita/ Que devemos desprezar” (SILVA, 1912, p. 117). Pereria Neto (2013, p. 82) salienta ainda que os poemas didáticos de Francisca Júlia

podem ser analisados a partir do ponto de que a arte “ensina e educa o homem para a vida humanizando-o, para além das tendências moralizantes e muitas vezes até contra elas”. O conceito de literatura daquele período situava-se na moral (edificante) e no estilo literário.

Diante do enaltecimento desse tipo de escrita voltada ao cenário infantil, os irmãos Francisca Júlia e Júlio César construíram a quarta obra e a segunda publicação infanto-juvenil da escritora. **Alma Infantil**<sup>6</sup> (1912) buscava oferecer às crianças as melhores formas de comportamento, a partir da representação do cotidiano infantil, expondo, recorrentemente, as personagens das professoras – amorosas e aprazíveis; e das mães – protetoras, bondosas e exageradamente dóceis.

Quando Francisca Júlia descobre a doença do marido, já em 1916, passa a dedicar-se ainda mais ao lar e diz ter visões e algumas alucinações, além disso, também se afasta dos cenários literários e de publicações. Explorando temas como vida após a morte, reencarnações e várias ideologias como o budismo, por exemplo, publica em 1912, **Alma Infantil**, este que seria a sua última obra publicada em vida. Neste livro, temos uma escritora adepta também aos textos em prosa, nos livros infantis principalmente, ou seja, ela não foi essencialmente poética.

Nesta última obra, uma característica interessante se sobressai, seja ela, a presença da mãe na infância e na educação dos filhos. Interessante discutir sobre os cuidados dos filhos e da casa, pois são funções frequentemente atribuídas ao sexo feminino e reproduzidas também pela escritora. Em momento algum a figura paterna é apresentada nos poemas enquanto o responsável pelas travessuras do filho, ou mesmo nutrindo desgosto diante do difícil comportamento da criança.

Michelet (1995) reforça essa imposição social quando afirma que “A educação do menino, na ideia moderna, é *organizar uma força*, força eficaz e produtiva, criar um *criador*”, apontando ainda que:

Educar uma filha é educar a própria sociedade. A sociedade procede da família, cuja harmonia é a mulher. Educar uma filha é uma obra sublime e desinteressada. Pois tu só a crias, ó mãe, para que ela possa deixar-te e fazer-te sangrar o coração. Ela está destinada *a outro*. Viverá *para os outros*, não para ti e não para ela. É esse caráter relativo que a põe acima do homem e faz dela uma religião. Ela é a

---

<sup>6</sup> Essa última foi reeditada (vide anexo 7) recentemente. Apresenta uma capa mais colorida e com desenhos, aspectos bem distintos da primeira edição. O trabalho foi feito pela B4 kids, no ano de 2003. Trata-se de uma editora que publica sobre ciências humanas, conteúdo técnico e obras destinadas ao público infantil.

chama de amor e a chama do lar. É o berço do futuro, é a escola, outro berço. Em uma palavra: *Ela é o altar*. (MICHELET, 1995, p. 84. Grifos do autor).

Michelet (1995) defende que a forma de criação e educação do (a) filho (a) varia de acordo com o gênero da criança. A afirmação do historiador reforça a concepção de distinção e segregação de gêneros, além de ilustrar o cenário de produção da escritora, evidenciando que ela também reproduziu estereótipos do feminino.

No poema a seguir veremos a intrínseca relação entre mãe, filho e o sentimento de gratidão:

### **Infância e velhice**

A mama estende o braço...  
(Porque a mamã é tão boa!)  
E a gente tropeça á tôa,  
A cada passo.

Annos depois, quando a gente  
É grande já, sem cautela  
Marcha bem ao lado d'ella,  
Valentemente.

E mais tarde, passo a passo,  
Com delicada ternura  
É a mamã que se segura  
Em nosso braço.  
(SILVA, 1912, p. 53- 54)

O poema “Infância e Velhice” trata sobre os cuidados maternos para com a criança, bem como a inversão dos papéis quando a idade da mãe se aproximar. Antes a mãe estende o braço “Porque a mama é tão boa!” (SILVA, 1912, p. 53), no futuro, é ela quem segura no braço do filho.

O poema apresenta um ensinamento para a criança, com viés moralizante e tratando de reciprocidade e gratidão, explicando à criança, didaticamente, que os cuidados recebidos na infância e adolescência deveriam ser retribuídos anos depois, caso a mãe necessitasse. Nesse momento, o caráter utilitário da literatura é colocado em destaque. A presença do pai não é retratada, é a mãe que participa e acompanha os procedimentos de aprendizado e crescimento da criança. A participação paterna no processo de desenvolvimento cognitivo da criança não é representada nas poesias. O pai não é mencionado, não tem voz, ou sequer é lembrado. A figura paterna não existe

nesse processo de crescimento e aprendizado. O lugar de fala e ocupação do homem não é no lar ou na educação dos filhos, essa função é exercida exclusivamente pela mulher.

No total, as publicações de Francisca Júlia contabilizam quatro livros. Houve, portanto, o projeto de publicar um outro, que seria a organização de sua obra, o qual receberia o título de **Místicas**, no entanto, nunca saiu dos planos. Ramos (1961, p. 19) salienta que ela havia refletido bastante sobre a possibilidade de publicar **Versos Áureos**. Seria “uma coleção de sonetos em versos decassílabos, inspirados na moral de Pitágoras”. Dois sonetos já haviam sido selecionados. “Tudo é Vaidade” e “Perfeição” fariam parte da obra, porém, ainda que fizesse planos, declarou que não tinha esperanças de conseguir concluir a obra, uma vez que já se sentia debilitada: “Julgava Francisca Júlia que os **Versos Áureos** não seriam concluídos, levando em conta que já não tinha saúde” (RAMOS, 1961, p. 19).

Francisca Júlia trata de mulheres distintas em suas produções, apresentando duas formas e perspectivas diferentes de escrita. Em **Mármore** e **Esphinges** as protagonistas são fortes, insensíveis, deusas e místicas em cenários gregos. Ao passo que nas duas outras obras, **Livro de Infância** e **Alma Infantil**, temos mulheres submissas, dóceis, meigas e amorosas. Silva (2011) afirma que a poeta:

articula duas formas distintas de escrita e de composição do texto literário. A primeira que se volta uma perspectiva formal, que tem como objetivo alcançar a perfeição estrutural, a partir da rigidez da forma, do distanciamento do autor no tratamento dado à realidade, da contenção dos aspectos emocionais e da ênfase na linguagem culta [tradicional]. A segunda, por sua vez, se volta para uma perspectiva oposta à anterior que não se prende, exclusivamente, à forma, mas é construída por meio de aspectos subjetivos, evidenciando, assim, um forte viés psicológico. (SILVA et al, 2011, p. 415).

Dessa forma, pensando na questão da representação feminina nas obras, a escrita transita em dois mundos: por um lado, trata da participação da mulher nos espaços sociais, mostrando a força por meio das figuras poéticas; de outro, apresenta uma maneira de escrita que retrata femininos dóceis, reflexo das imposições sofridas no século XIX, não abandonando, em todo caso, a representação das mulheres de seu período.

Schwants (2006, p. 8) destaca que “a representação do feminino é regida por convenções que enfrentaram mudanças significativas ao longo do tempo. Isso se deu conforme as possibilidades socialmente abertas às mulheres foram se ampliando”.

Nesse sentido, vê-se que a conquista por espaço feminino foi se expandindo de acordo com cada vitória alcançada, especialmente, com a participação da mulher na literatura.

A escritora ganhou destaque, antemão, pela perfeição dos versos, ela pode mostrar que o feminino era capaz, inclusive, de ultrapassar escritores admiráveis. Mostrou, portanto, que o ser mulher não deveria julgar sua capacidade literária, pois foi ela a “única figura feminina representativa” (CAMARGOS, 2007, p. 32) do Parnasianismo.

Depois de Ramos (1961), a segunda obra crítica mais importante sobre essa poeta oitocentista foi **Musa Impassível**, de Márcia Camargos (2007). O título do livro foi inspirado no poema mais famoso e na estátua de Brecheret, homenagem que o governo do Estado de São Paulo prestou à poeta, dedicando, diante de lei nº 1.776, de 31 de dezembro de 1920, quinze contos de réis para a confecção da escultura.

O poema mais conhecido da escritora e, também, o nome dado a ela, “Musa Impassível”<sup>7</sup>, trata de uma musa imparcial e neutra diante de sentimentos e afetos. Além dessas observações, o termo “musa” relaciona-se, intimamente, à poesia:

### **Musa Impassível I**

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero  
Lucto jamais te afeie o cândido semblante!  
Deante de um Job, conserva o mesmo orgulho, e deante  
De um morto, o mesmo olhar e sobrecenho austero.

Em teus olhos não quero a lagrima; não quero  
Em tua bocca 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 bárbaros ruidos,  
Ora o áspero rumor de um calháo que se quebra,  
Ora o surdo rumor de mármore partidos.  
(SILVA, 1895, p.1- 2).

---

<sup>7</sup> “Musa Impassível” é, também, título de um livro publicado pela Imprensa oficial do Estado de São Paulo, no qual Márcia Camargos trata sobre a vida, obra e o respeito nutrido por Francisca Julia. Inclusive, e especialmente, trata da estátua em homenagem à poetisa que hoje integra a Pinacoteca de São Paulo.

O soneto acima inicia o primeiro livro da poeta e é considerado o poema mais conhecido dentre as produções de Francisca Júlia. Trata da invocação e descrição de uma musa ideal, sendo o próprio modo parnasiano de construção de poemas. Refere-se a produções de ideias, uma escrita impecável e cuidadosa, atenta à forma, às rimas e à estrutura.

No poema, o eu lírico impõe que “Em teus olhos não quero a lagrima; não quero/ Em tua bocca o suave e idyllico descante” (SILVA, 1895, p.1). Há um modo e uma forma específica para a construção da musa em questão. Trata-se, pois, de uma figura que é indiferente diante de qualquer sentimento, seja positivo ou negativo; forte e decidida, a musa se destaca por ser construída e pensada em todos os aspectos.

Encontramos, na primeira estrofe, características parnasianas, por exemplo, a neutralidade da musa é evidente, como se um conselho fosse oferecido a ela. O eu lírico incentiva que a musa não se abale diante dos gestos de dor ou mesmo de luto. Ela deveria, pois, manter-se como Jó<sup>8</sup>, inabalável, conservando-se rígida, mesmo diante da morte. Na estrofe seguinte, temos a continuação da ideia de neutralidade, que impede uma musa impassível de chorar, demonstrar suavidade e ternura, além disso, aconselha a inspiração em obras dos poetas Dante e Homero, exemplos da tradição poética cultivada pelos parnasianos.

Na terceira estrofe, o eu lírico aconselha o que a musa deve fazer: cantar e atingir os ouvidos da alma, além de produzir estrofes limpas e vivas. Primeiro, oferece um ideal de comportamentos, depois, meios de uma produção literária impecavelmente parnasiana, preocupando-se, como destaca na última estrofe, com ruídos, rumores de pedras e mármore que se quebram.

A última estrofe do poema nos remete ao conceito de arte pela arte, já que usa a poesia para a construção de poemas. Da mesma forma, carrega ainda outra particularidade do Parnasianismo, destacando o cuidado formal na elaboração e na linguagem utilizada; leva-nos, portanto, a considerar a métrica, o ritmo e as rimas nos sonetos. Sendo assim, temos uma obra literária que foi construída a partir dela mesma. Os poetas de construção do “Musa Impassível” também se viam diante de diversas exigências para a construção de um texto que respeitasse as normas do Parnasianismo.

Nesse mesmo sentido, levando em consideração as propostas do movimento literário mencionado anteriormente, o poema acima oferece, ainda, uma segunda

---

<sup>8</sup> Figura pertencente ao Antigo Testamento, marcado pela paciência e resistência de desafios.

análise: entendendo que a protagonista se torna ideal quando, diante dos conselhos do eu lírico, pratica os princípios da impassibilidade, ela torna-se não apenas fiel representante do Parnasianismo, mas a própria concretude do movimento, pois passa a respeitar todas as normas e torna-se, enfim, construtora de uma escrita ideal, adepta ao Parnasianismo.

Podemos compreender, portanto, que o poema ilustra e reforça a intrínseca relação de Francisca Júlia com a impassibilidade, poema que dá início e também finaliza o primeiro livro da escritora, o “Musa Impassível II”. A escritora é, conforme salientado, associada ao título do poema porque demonstra ser também uma musa da impassibilidade.

Por outro lado, Francisca Júlia também enfrentou críticas a respeito de suas produções. Ligia Rivello Baranda Kimori (2014) trata sobre a leitura que Mário de Andrade faz sobre os parnasianos e inclui em sua pesquisa os escritores Olavo Bilac, Raimundo de Corrêa, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho e, a única mulher, é Francisca Júlia. Porém, aponta-se que Mário de Andrade teceu uma crítica sobre o poema “Inverno”, esclarecendo que dos cinco escritores que se destacaram no movimento parnasiano, talvez Francisca Júlia tivesse sido a menos lírica. Reiterando que com uma quadra não se dizia poesia, “certo porém jurando que o resto é o mesmo lenga - lenga repolhuda e vazia” (KIMORO, 2014, p. 37).

Francisca Júlia foi reconhecida como a mais fiel representante do parnasianismo, utilizou também aspectos do simbolismo que, inclusive, compuseram parte de sua obra:

Francisca Júlia da Silva, irmã de Júlio César, enviou de São Paulo para *A Bruxa* um poema simbolista, que foi estampado na terceira página do número 1240. Mas convém lembrar que a poetisa estreara em 1895 com *Mármore*s, um livro tipicamente parnasiano. (SIMÕES JUNIOR, 2006, p. 141. Grifos do autor).

Tardelli (2015, p. 94) trata sobre essa possibilidade do simbolismo nos poemas da escritora, sublinhando que: “famosa por sua poesia ‘impassível’ e ‘marmórea’, grande parte de sua obra, porém, tem um trecho demasiadamente espiritualizado – inclusive com uma percepção muito aguçada do Mistério - para que a poetisa fosse, tão

somente, classificada de parnasiana”. Para este último pesquisador, Francisca Júlia não basta enquanto parnasiana, ela bebe, também, das fontes simbolistas<sup>9</sup>.

O simbolista sugestivo, é subjetivo, utiliza-se de musicalidade, além de explorar o místico, o mistério espiritual e é neste sentido que a escritora explora o simbolismo. O fato é que nossa escritora foi representativa e contribuiu para tal movimento, junto ao poeta mais influente daquele período, Cruz e Souza. Dessa forma, é inegável o sucesso de Francisca Júlia enquanto parnasiana, mas é necessário destacá-la, também, como simpatizante ao simbolismo.

Para Souza e Campos (2016), utiliza-se de palavras comuns para ressoar as imagens simbólicas, afirmando que:

É assim, sem mapas e sem roteiros, seguindo os sinais da natureza e do inconsciente, palmilhando caminhos inseguros e inusitados, zonas obscuras da imaginação, que o poeta faz ressoar por meio da palavra consciente as imagens simbólicas. (SOUZA e CAMPOS, 2016, p. 573).

A poeta assumiu uma postura “antirromântica”, conforme pedia o Parnasianismo, além disso, tratou de questões relacionadas ao misticismo, incluindo questões religiosas e mitológicas. Nessa esteira, Ramos (1961, p. 17) constrói um momento de discussão em **Poesias** que é intitulado “Feitiçaria, Lobisomem, corpo astral”, quando aborda sobre a primeira conferência proferida por Francisca Júlia, em 1908, no salão do edifício da Câmara Municipal de Itu, onde ministrou palestras nesse sentido. Lôbo (1991, p. 216), de igual modo, aponta que:

Dotada de sentidos privilegiados, de uma sensibilidade à flor da pele, Francisca Júlia reagia ao menor estímulo externo do mundo físico. Ela pôde, assim, 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. (LÔBO, 1991, p. 216).

---

<sup>9</sup> O simbolismo surgiu na França e se instalou no Brasil no final do século XIX, como obra representante deste movimento, temos **Missal e broquéis**, de 1893, livro que inclusive foi muito elogiado por José Joaquim de Campos da Costa Medeiros e Albuquerque (1867-1934), considerado, segundo Álvaro Santos Simões Junior (2011), introdutor do simbolismo no Brasil. Inclusive, Medeiros e Albuquerque (1898) salienta que o livro é ‘delicioso’ sendo ‘sonoro e oco’, além de uma ‘cadência entre frases e rimas’. (SANTOS, 1898: 2 apud Simões Junior, 2011, p. 149).

O misticismo<sup>10</sup> da escritora é evidenciado também em seus poemas. Pereira (2008, p. 93) também destaca essa característica de Francisca Júlia, apontando que ela “assume sua face mística e moralizante, aceitando convites para palestras sobre feitiçaria, corpo astral, mediunidade e reencarnação”. Como já dissemos, a escritora não se filiou a nenhuma religião, o que a tornava ainda mais mística, enigmática e ascética. A transitoriedade nas várias crenças e a abordagem de figuras representativas e simbólicas demonstra sua liberdade mística. De acordo com Souza e Campos (2016):

Para cada análise de poema, toma-se uma ação primeira, verificando das imagens, levando ao entendimento e intimidade de cada uma, o que resultará na compreensão do imaginário que envolve o poeta. Assim, a entender as imagens é o primeiro passo para o processo de libertação das palavras. (SOUZA e CAMPOS, 2016, p. 578).

Analisando a poeta neosimbolista, Dora Ferreira da Silva, as autoras mostram que as simbologias permitem que nos abandonemos à significação primeira das palavras, oferecendo-nos possibilidades de interpretações e significações, aspectos muito bem explorados por Francisca Júlia.

Tendo em vista a dificuldade em determinar, com afinco, a data em que um movimento se rompe e outro se inicia, entendemos a imbricação entre os dois modelos literários. Nessa relação entre um e outro, Francisca Júlia transita bem, apesar de apresentarem características bastante distintas, o que não impede a simpatia da poeta para ambos os movimentos:

Contudo, Francisca Júlia foi quem mais longe levou a obediência a esses preceitos, tornando-se a mais impassível de nossos parnasianos. Cabe questionar se isso não se deu porque a prescrição de impessoalidade lhe oferecia as circunstâncias para o apagamento de

---

<sup>10</sup> Essa vertente espiritualista sobrevive, ainda hoje, e dá nome ao Núcleo Espírita Francisca Júlia, que disponibiliza um *site* com informações importantes sobre o Núcleo e sobre a escritora. A sede tem endereço em Porto Alegre (Vice anexo 9), oferece cursos e palestras, além de organizarem congressos e seminários – o último aconteceu em 26 de novembro de 2016, em Brasília.

Além disso, o CVV- Centro de Valorização da Vida, fundado na década de 90 e atuante e grande parte do Brasil, tem o objetivo de ajudar e aconselhar pessoas que apresentem indícios de depressão, buscando assim, evitar atitudes decisivas dessas pessoas contra a própria vida. Esse grupo tem raiz no espiritismo e surgiu a partir de colocações de Francisca Júlia desencarnada, conforme defende os fundadores do grupo. A partir do CVV, um hospital psiquiátrico foi fundado e tem sede hoje em São José dos Campos. A unidade de nome Hospital Francisca Júlia, conta com médicos especializados, mas a influência do espiritismo é inegável. Este grupo, assim como o de Porto Alegre, defende que o espírito de Francisca Júlia se posiciona contra o suicídio. Há uma relação entre a escritora e a abordagem kardecista, inclusive há um poema que, intitulado por “Adeus” e psicografado por Chico Xavier, foi publicado em **Antologia dos Mortos**, (s.d).

qualquer marca de fragilidade ou vulnerabilidade que poderia ser creditada a sua condição feminina. (SANTIAGO, 2013, p. 336).

Camargos (2007, p. 32) trata das características do Parnasianismo, ressaltando, que é reconhecido pela “objetividade no trato dos temas e culto da forma”, esclarecendo ainda, que o movimento “surgiu como uma reação ao lirismo sentimental dos românticos. Reinado do soneto, [...] além de rejuvenescer arcaísmos da linguagem”.

Destaca, ainda, que o movimento advém de Paris e cultivava “o gosto pela descrição nítida dos objetos, concepções tradicionalistas sobre ritmo, métrica e rima, ao lado da impessoalidade partilhada com os realistas, começou Pierre Gautier, Théodore de Banville e Leconte Lisle, que instava os poetas a abdicar das paixões pessoais, melosas e gastas para retemperarem a lita nas fontes puras do pensamento clássico. (CAMARGOS, 2007, p. 32).

A escritora Francisca Júlia se destacou ainda muito jovem no mundo das Letras, e, desde então, ficou conhecida como a escritora que mais respeitou as imposições parnasianas, tanto pela impassibilidade, quanto pelo uso de uma linguagem formal, preocupando-se com as métricas e rimas. Além disso, tratou da arte pela arte, termo logo associado ao Parnasianismo. Pereira Neto (2013) evidencia que alguns nomes foram essenciais para a disseminação desse modelo de escrita, destacando, ainda, que este movimento no Brasil foi “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”.

Diante do acesso que tivera, escreveu poemas tidos como de qualidade, alcançou reconhecimento e espaço, mesmo diante do difícil acesso feminino aos ambientes intelectuais daquele período. Pereira Neto (2013b, p. 22) afirma que “Provas de sua celebridade à época é a capa (Vide anexo 8) de *A Cigarra* (22 de agosto de 1895) [...] que a trazia estampada como desenho ou retrato”. A última homenagem que ela recebeu foi uma escultura, incumbida a Victor Brecheret, intitulada *Musa Impassível*, “esculpida em mármore de Carrara, encomendada pelo governo do Estado de São Paulo para homenagear a poetisa parnasiana Francisca Júlia da Silva” (CAMARGOS, 2007, p. 11).

## **2.2 A recepção crítica de Francisca Júlia**

O reconhecimento e admiração da escrita de Francisca Júlia aconteceram de modo vagaroso, porém, ela pode galgar importantes espaços durante a sua carreira

literária, foi ainda, segundo Camargos (2007, p. 37) proclamada membro efetivo da *Società Internazionale Elieno- Latina*, em 1904 e capa de revistas como **Arquivo Ilustrado** após o lançamento de **Esfinges**.

Autores e críticos literários aclamados, como, por exemplo, Alfredo Bosi (2015) relataram sobre a qualidade nas produções da poeta, valorizando, na maioria das vezes, a estrutura que os poemas apresentavam e a obediência às escolas literárias – Parnasianismo e Simbolismo. Simões Junior (2006, p. 16) ressalta: “convém lembrar que a poetisa estreara em 1895 com *Mármore*s, um livro tipicamente parnasiano”.

Outros estudos que a declaram fiel ao Parnasianismo foram desenvolvidos, assim como, Pereira Neto (2013a, p. 23) reforça que “à primeira vista, a obra poética de Francisca Júlia é tida como puramente parnasiana”. Enfim, a maior parte dos trabalhos sobre ela a define como devota a esses dois movimentos literários. Tardelli (2015), em um capítulo específico de seu livro, intitulado, **A Torre Invedada**, trata sobre a intrínseca relação entre a poeta e o Parnasianismo. Ao longo do texto, apresenta também, alguns poemas que a identificam enquanto escritora simbolista.

Para Tardelli (2015, p. 97), o poema “Crepúsculo” representa a “metafísica desenvolvida na poesia brasileira” salientando que o eu-lírico demonstra um aspecto “vago e mudo”. O mesmo autor confirma o posicionamento assumido por Bosi (2015) de que a escritora publicou poesias que respeitavam, também, as normas simbolistas: “Francisca Júlia revela-se acentuadamente a tendência decadentista e mesmo simbolista” (TARDELLI, 2015, p. 94) e completa afirmando que o simbolismo de Francisca Júlia está mergulhado no catolicismo.

Ramos (1961) apresenta a fala da escritora em uma conferência em Itu, na data de 03 de julho de 1908, quando ela aponta as dificuldades em comprovar a existência de Deus. Segundo Ramos (1961, p. 18), ela salienta que: “nossos sentidos iludem-nos; por eles não percebemos o movimento da Terra; nem com eles podemos provar ou negar a existência de Deus”. Ela estuda, além disso, sobre corpo astral, força ódica, Magos, Santos e figuras que a caracterizavam cada vez mais mística e aberta às possibilidades religiosas, mesmo que, aparentemente, não se filiava a nenhuma religião ou crença.

Ramos (1961) foi um dos maiores pesquisadores sobre a escritora em questão, sua obra **Poesias** de Francisca Júlia tornou-se a mais completa referência sobre esta poeta e trata-se de uma coletânea publicada, na qual encontramos dados sobre a vida e a obra da escritora, bem como comentários sobre a difícil e tardia recepção conquistada. A obra **Poesias** apresenta a seleção de alguns poemas, separados em cinco grupos,

sendo eles: “Musa Impassível” (Poesia Parnasiana); “Musa Mística” (Poesia Mística, Simbolista, Religiosa e Moral); “Musa Inicial”; “Musa Didática” e “Traduções e Paráfrases”. Esse último grupo apresenta os poemas que são traduções e paráfrases. Por fim, temos “Várias”, este com apenas quatro poemas. Estamos diante de um importante referencial teórico sobre Francisca e, apesar de já contabilizar 56 anos desde a publicação, é uma fonte confiável de informações, além de apresentar fotos e dados sobre as obras de Francisca Júlia.

Além de **Poesias** (1961), outra obra notável é **Musa Impassível**: A poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret (2007), de Márcia Camargos. Esse livro foi publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São, obra que apresenta, na capa, uma fotografia da estátua de mármore, que pesa mais de 3 toneladas e que ficou no túmulo da escritora logo quando fez três anos da morte de Francisca Júlia, foi quando a escultura já chegava ao Brasil, vinda de Paris, onde morava Victor Brecheret. O monumento foi colocado no túmulo da escritora, no Cemitério de Araçá (SP), mas, em dezembro de 2006, teve de ser transferido para a Pinacoteca do Estado. Tratou-se de uma mudança positiva, pois pode ser conservado e contribuiu na difusão de “uma obra tão desconhecida da população quanto a própria Francisca Júlia da Silva” (CAMARGOS, 2007, p. 10).

A obra resgata o nome da escritora, de suas composições e sua participação na literatura parnasiana e de autoria feminina. Evidencia a simpatia ao simbolismo, trata do caráter infantil nas obras e do resgate à tradição clássica. Camargos (2007) trata também a respeito da recepção crítica, da liberdade com as temáticas abordadas e esclarece questões sobre a morte e o misticismo de Francisca Júlia.

Diante de nossas pesquisas, percebemos que a poeta recebeu grande prestígio no estado de São Paulo, sendo, valorizada, ainda nos dias de hoje. No *site* da cidade natal da poeta, encontramos um trecho relatando que Eldorado foi berço de uma das principais figuras do Parnasianismo brasileiro, trazendo o nome, ano de nascimento e morte de Francisca Júlia, além de apresentar uma foto. Demonstrando assim, ela marca a cidade de Eldorado e, pelo que o *site* indica, a população se sente lisonjeada por viverem onde também foi morada desta importante poeta brasileira.

Ademais, a homenagem que o Estado de São Paulo ofereceu à memória de Francisca Júlia contribuiu para eternizar sua importância na literatura brasileira e às ocupações femininas fora dos lares. Segundo João Vicente Pereira Neto (2013b), a

escultura *Musa Impassível* foi a última homenagem dedicada à Francisca Júlia e também a mais bonita:

Uma das últimas homenagens à autora, e a mais bela, é a escultura *Musa Impassível*, de Victor Brecheret, possivelmente o 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. (PEREIRA NETO, 2013b, p. 22. Grifos do autor).

João Vicente Pereira Neto (2013a, p. 7) é outro pesquisador das obras de Francisca Júlia. Ele desenvolveu uma pesquisa de mestrado sobre a escrita da poeta e destacou sobre os resquícios do apagamento da poeta, salientando que o caso da escritora era “sintomático desse esquecimento. Não é possível adquirir originais de sua obra, exceto no mercado de ‘obras raras’”. Em seu trabalho, analisa algumas obras e reforça a estrutura e o respeito ao Parnasianismo. Como ramificações e/ou disseminações de sua pesquisa, o estudioso publicou outros artigos sobre a escrita da mesma autora.

A dissertação do pesquisador em questão é, especificamente, voltada aos detalhes parnasianos, tratando a rigidez, lirismo, impassibilidade, além de reforçar o rigor formal e a temática clássica nas produções de Francisca. Esse trabalho nos é interessante para pensar qual o alcance dos estudos sobre a escritora e qual o limite dessas investigações. O próprio Parnasianismo é um movimento que vem sendo esquecido durante o tempo, com isso, os poetas e as produções seguem, lamentavelmente, o mesmo caminho.

A pesquisa de Pereira Neto aponta para um mesmo sentido, com o propósito de apresentar a obra de Francisca Júlia como, “puramente parnasiana e analisada com as prerrogativas da escola” e que, além disso, trata-se de uma escrita “hermética e encerrada em si mesma” (PEREIRA NETO, 2013a, p. 22). Segundo ele, o Parnasianismo é visto como uma reação ao sentimentalismo proposto no romantismo. Trata-se de uma desconstrução dos preceitos anteriores, para se fundar uma nova forma de escrita. O Parnasianismo desconstrói a sensibilidade do romantismo, ele diz, ao passo que o simbolismo sugere, com o uso frequente de símbolos e até mesmo mistérios, diferentemente do tom poético parnasiano, que, assim como Muzart (2004) defende, busca apresentar um modelo descritivo de objetos, lugares e viagens: “Tudo o que for

mais raro é objeto de descrição. O vocabulário procura fugir dos *mots de la tribu* e a imaginação deve viajar às mais longínquas paragens. Assim fez Francisca Júlia: percorreu o mar sem fim [...] e outros locais distantes” (MUZART, 2004, p. 609).

Todas as análises do pesquisador Pereira Neto residem no reconhecimento da qualidade parnasiana na escrita de Francisca Júlia. Vejamos:

Francisca Júlia da Silva ou apenas Francisca Júlia, se não configurou entre a tríade dos grandes poetas parnasianos brasileiros: Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, certamente tem seu destaque pela eficiência com que seguiu os preceitos formais da tendência literária. Ela é conhecida por seus poemas extremamente bem acabados, com métrica perfeita e temas clássicos. (PEREIRA NETO, 2016, p. 2).

Além dessa pesquisa, encontramos mais uma dissertação que tem como objeto de estudo as obras de Francisca Júlia, produzida por Maria Elvira de Melo Oliveira (1993), intitulada **O ideal da pureza parnasiana: Francisca Júlia**<sup>11</sup>, porém, tal pesquisa, não esteve disponível para a nossa consulta. Contudo, entrando em contato com a pesquisadora, tivemos acesso a um livro, desenvolvido a partir da pesquisa de mestrado mencionada anteriormente, na qual a estudiosa constrói, em parceria com outros dois pesquisadores, o livro **Introdução à estética parnasiana** (1994). O diretor da obra, Danilo Lôbo, Maria Elvira de Melo Oliveira e Josué de Sousa Mendes elaboraram um sumário atento às características do movimento.

À poeta Francisca Júlia é dedicado um capítulo, o qual aborda o tema sempre presente em estudos sobre ela, a obediência ao movimento literário e a perfeição de seus versos. Na obra em questão, Lôbo, Oliveira e Mendes (1994) preocupam-se em situar o leitor a respeito do contexto de produção parnasiana salientando que:

no século XIX, a questão da finalidade da arte tornou-se crucial para a poesia. Com o esgotamento do romantismo, os poetas sentiram necessidade de encontrar novas formas de expressão. Reagindo contra os excessos de subjetivismo, aspiraram a uma poesia mais objetiva [...]. Desse modo, vamos presenciar a eclosão, na França, a partir da metade de Oitocentos, de uma modalidade de poesia que, renunciando os objetivos práticos, resultou no que se convencionou chamar de arte pela arte. (LÔBO, OLIVEIRA, MENDES, 1994, p. 28).

---

<sup>11</sup> Não tivemos acesso ao texto na íntegra. Existe um exemplar na biblioteca nacional, porém em função de uma reforma, o acesso ao texto foi interdito.

A arte pela arte, como é sabido, marcou as produções parnasianas, pois incentivava os escritores a escreverem sobre a arte da própria escrita, preocupando-se com a estrutura, métrica e musicalidade. O poema mais famoso de Francisca Júlia, “Musa Impassível”- analisado anteriormente- ilustra a preocupação da escritora em transmitir para o poema as necessidades e os cuidados dessa vertente de escrita poética.

Além disso, Lôbo (1991, p. 221), declara que os “versos verdadeiros instantâneos da natureza, são recorrentes na obra de Francisca Júlia. Não raro, suas paisagens literárias da vida no campo sugerem cenas bucólicas”, isto é, quando se trata de elementos da natureza, porém, há também registros da presença feminina e de seus corpos.

Carpeaux (1964, p. 199) ressalta ainda que Francisca Júlia é um “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 que ela não merece ser esquecida.

Muzart (2004) apresenta um questionamento nesse mesmo sentido, indagando como a poeta pode ser submetida ao esquecimento:

Podemos nos perguntar [...] por que terá desaparecido Francisca Júlia? Por acaso não estudamos, logo nos primeiros anos de graduação dos cursos de letras poetas como Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa e outros? Por que não se ouve mais falar em Francisca Júlia? Por que não é mais mencionada em livros didáticos, por exemplo? Há poemas absolutamente antológicos como “A dança das Centauros”, “Os argonautas”, “Egito”, “Sonho Africano”, todos comendo telas admiráveis, de grande força expressiva. (MUZART, 2004, p. 609. Grifos do autor).

A escassez de estudos sobre a escritora fez com que a sua literatura ficasse adormecida na academia. Diante da tamanha notabilidade e reconhecimento que alcançou em seu tempo, a quantidade de estudos, hoje, é mínima e não traz muitas novidades sobre a poeta e sua escrita.

Ainda que tenhamos fontes que dão vida à Francisca Júlia, por outro lado, temos estudos que demonstram o esquecimento ao qual a poeta está sendo submetida. A revista **Língua Portuguesa** dedica o tópico “Academia dos esquecidos” para a principal parnasiana do Brasil e salienta que a musa impassível foi “considerada a maior poetisa da língua portuguesa em seu tempo, Francisca Júlia foi uma fiel representante do

Parnasianismo no Brasil, ilustrando o respeito à forma e à impassibilidade exigidas pelo movimento” (LÍNGUA PORTUGUESA, s/d, p. 22).

Apoiados em Pereira Neto (2013, p. 5) compreendemos que o esquecimento ao qual Francisca Júlia foi submetida, aconteceu com mais ênfase logo após a sua morte, reiterando que “em 1920, Francisca Júlia foi considerada uma ‘personalidade representativa’ pelo crítico americano Isaac Goldberg, que dedicou a ela um capítulo em *Brazilian Literature*, de 1922”.

Assim como Muzart (2004) aponta, são incompreensíveis os motivos que esmaecem os estudos sobre a literatura de Francisca, seja ela infantil, uma vez que conquistou tamanha representatividade nesse quesito, principalmente no Estado de São Paulo, seja nos estudos sobre as demais temáticas que a escritora aborda.

O pesquisador Emmanuel Santiago (2016) defendeu, há pouco, uma tese que traz Francisca Júlia enquanto escritora de personagens eróticas, nuas e sensuais. Encontramos um capítulo destinado à análise de alguns poemas que trazem mulheres protagonistas, defendendo ainda que o objetivo central das poesias de Francisca é mostrar personagens impassíveis. Santiago (2016) defende que é mais recorrente encontrarmos nessas produções, mulheres fortes e insensíveis ao invés das sentimentais e eróticas.

Em seus estudos, ele aborda as impassibilidades, a rigidez e o masoquismo na obra da poeta, tratando de análises acerca das poesias eróticas da escritora, defendendo então, que:

Francisca Júlia foi quem mais longe levou a obediência a esses preceitos, tornando-se a mais impassível de nossos parnasianos. Cabe questionar se isso não se deu porque a prescrição de impessoalidade lhe oferecia as circunstâncias para o apagamento de qualquer marca de fragilidade ou vulnerabilidade que poderia ser creditada a sua condição feminina. (SANTIAGO, 2013, p. 336).

Os estudos de Santiago (2013) e (2016) seguem no sentido de valorizar Francisca Júlia enquanto fiel representante do Parnasianismo e, em função dessa fidelidade ao movimento, apresentando mulheres fortes e impassíveis.

Há um capítulo de livro - trabalho de Kênia Maria de Almeida Pereira (2008) - no qual ela reúne vários artigos sobre tantos escritores esquecidos e/ou desconhecidos. Pereira (2008) salienta que o objetivo do livro é apresentar ou reforçar a necessidade do aumento de leituras sobre escritores que marca(ra)m a literatura brasileira com o intuito de incentivar os alunos universitários a se tornarem assíduos leitores de obras

interessantes. O livro da professora apresenta nomes como o de Francisca Júlia, enfatizando sobre a representatividade da poeta oitocentista e lamentando diante das poucas leituras das poesias de **Mármores** e das obras que se seguiram.

Benjamin Abdala Junior (1985) apresenta Francisca Júlia, em meio a outros nove poetas que compõem a sua pesquisa. Trata-se de uma antologia sobre a poesia brasileira e as produções pertencentes aos movimentos literários Realismo e Parnasianismo. Essa pesquisa demonstra não só que a escritora foi representativa em tais movimentos, mas também, que suas produções se igualavam às masculinas, impulsionando mais escritas de autoria feminina e demonstrando a capacidade da autoria do chamado “sexo frágil”.

Outra obra que reforça a qualidade da escrita de Francisca Júlia foi elaborada por Alfredo Bosi (2015) e apresenta comentários positivos no sentido de elogiar a poeta por ter respeitado as condições de produção literária parnasiana e por ter ido além, atingindo e demonstrando a sua qualidade simbolista no livro **Esphinges** (1903):

Logo a alçou ao nível daqueles, tal felicidade, e mesmo a rigidez, com que praticava os princípios da escola [...]. Talvez só ela tenha atingido sistematicamente as condições de impassibilidade que o parnasianismo em tese, reclamava [...], porém, a poetisa atravessou a fronteira que separava do Simbolismo, cujo ideário se afinava com as inquietações religiosas da sua maturidade: em *Esphinges*, já aparece exemplos nítidos dessa nova postura espiritual e artística. (BOSI, 2015, p. 244- 245. Grifos do autor).

As considerações feitas por Bosi (2015) esclarecem que Francisca Júlia era rigorosa em suas produções, respeitando as normas da escola literária vigente, indo além do Parnasianismo e conquistando admiração, inclusive, com as poesias que utilizavam características simbolistas. A qualidade das produções não se restringiu a um único movimento, ela pôde pertencer a duas formas de escrita literária, sem perder qualquer aptidão e habilidade de escrita.

Há, ainda, o **Dicionário Mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade, de Schumacher e Brazil (2000), que cita Francisca Júlia como uma das representantes das mulheres do Brasil. Esse livro traz figuras femininas que foram marcantes desde 1500 até o momento em que o estudo foi publicado. Na obra em questão, temos a menção de diversas mulheres, separadas de acordo com seus respectivos séculos. Nomes que compõem o grupo de mulheres brasileiras do século XIX, assim como Helena Morley; Julia Lopes de Almeida; Maria Firmina dos Reis, e claro, Francisca Júlia da Silva. É,

portanto, uma obra que impulsiona estudos sobre poetisas esquecidas no tempo e apresenta nomes jamais antes estudados. Ainda que o trecho a respeito de Francisca seja breve e sucinto, a escritora foi lembrada como a mulher expressiva e emblemática que foi.

Luís Augusto Fischer (2003) traz o nome de Francisca no capítulo “Os primeiros parnasianos”. Momento do livro composto não somente pela escritora, mas também por Vicente de Carvalho e Raimundo Correia. Nas páginas dedicadas a ela, Fischer (2003) afirma, com base em Ramos (1961), que mesmo reconhecida como simbolista, a perfeição estética relacionava-se às regras parnasianas e que os poemas simbolistas não ofereciam tanto destaque como os da escola anterior, salientando que: “A investida na seara simbolista rendeu pouco. A poeta parece ter-se fixado apenas em artifícios dessa tendência – o tema penumbriado, que talvez tenha convindo à perspectiva da mulher Francisca Júlia [...], o tom confessional, a abordagem metafísica” (FISCHER, 2003, p. 139).

Outros pesquisadores mencionam Francisca Júlia em seus textos, como Álvaro Cardoso Gomes (1985) em **A Estética Simbolista**; Massaud Moisés, em **O simbolismo**. Além de um trecho sobre a escritora na coleção **Roteiro**, em 2006. Temos também **Obras primas da poesia religiosa brasileira**, com autoria de Jamil Almansur Haddad (1954), apresentando um capítulo destinado à discussões sobre a poeta. Por fim, Francisca Júlia ocupa algumas páginas do livro organizado por Maria Ignez Novais Ayala e Eduardo de Assis Duarte (1997) intitulado **Múltiplo Mário**.

No artigo **Death and the Muse: the poetry of Francisca Júlia**, Clarke (2008) menciona a recepção da poeta trazendo um percurso histórico, salientando sobre a inserção feminina nas escolas, retratando os nomes femininos mais importantes na literatura brasileira oitocentista, até abordar o nome de Francisca Júlia:

Thus the cultural and didactic activity in Brazil's metropolitan centres produced children's authors and journalists who were also philosophers, literary critics and poets [...]. Some names which emerged in the 1890s were Zalina Rolim, Presciana Duarte de Almeida, Julia Cortines Laxe and the bestknown female author of her generation, Francisca Julia. (CLARKE, 2008, p. 171).

Para Clarke (2008), as atividades culturais no Brasil foram marcadas por nomes como o de Francisca Júlia, que logo alcançou prestígio e reconhecimento de importantes nomes da literatura brasileira. Além destes textos e artigos, outros foram encontrados,

porém, trazendo menções rápidas e comentários já citados nesta pesquisa, desse modo, para ilustrar a recepção crítica da escritora, selecionamos um número mais restrito de textos para tratar neste estudo, mostrando o conteúdo abordado e evidenciando os comentários de alguns textos construídos sobre a poeta.

Como já foi descrito, a maior preocupação nas análises acerca das produções da poeta em questão gira em torno de discussões acerca do Parnasianismo, da impassibilidade e da rigidez nas obras de Francisca Júlia. Desse modo, entendemos esses números sob uma ótica positiva, pois acreditamos que os vários estudos, ainda que sob uma perspectiva similar, contribuem e reforçam as qualidades na escrita literária da poeta.

Finalmente, após esse percurso sobre a crítica em torno da “musa impassível”, compreendemos que ela se demonstrou parnasiana e os versos comprovam essa conexão, mas, por outro lado, evidenciou pertencer, também, à estética simbolista. A recorrência de símbolos e figuras divinizadas demonstram a flexibilidade da poeta em transitar nas diversas possibilidades de crença.

Baseados nas poesias eróticas que Francisca Júlia publicou, bem como as sensuais e que se constroem a partir do protagonismo feminino, buscamos apresentar o próximo capítulo. Ao detectar as diversas identidades femininas que compõem sua poética, analisamos seis poemas em que os femininos foram considerados como transgressores e outros três, porém, analisados sob uma ótica tradicional, abordado a representação do feminino convencional e obediente às imposições sociais. As composições escolhidas fazem parte de **Mármares, Esphinges e Alma Infantil**.

## **CAPÍTULO 3**

### **O FEMININO NA POESIA DE FRANCISCA JÚLIA**

Considerando as várias possibilidades de representação do feminino, este capítulo busca evidenciar a diversidade explorada por Francisca Júlia, escritora que trata das diversas características que podem assumir essas figuras de suas produções. Ela evidencia o feminino e mostra tanto as possibilidades de mulheres transgressoras, subversivas e impassíveis, como também aborda uma faceta mais tradicional, obediente à sociedade misógina daquele período.

O capítulo terceiro se realizou a partir das análises de nove poemas. Na primeira parte, escolheram-se seis dessas produções pertencentes ao grupo de femininos transgressores, tratando a representação de um feminino subversivo, impassível e sensual, que foge às imposições sociais e apresenta figuras subversivas. Em outro tópico, analisamos outros três poemas, mas pertencentes a uma ótica tradicional, em que o feminino é obediente às imposições sociais e apresentam comportamentos mais associados ao estereótipo de mulheres oitocentistas, como a maternidade e a religiosidade, por exemplo.

Desse modo, buscamos, neste capítulo, tratar da representação feminina e das facetas dessas figuras na poesia. Por outro lado, ainda que tratemos de duas possibilidades de compreensão do feminino na escrita da poeta, dêmos mais ênfase na questão subversiva por ser um aspecto que reforça o pioneirismo de suas obras na história da literatura brasileira.

### **3.1 Do feminismo transgressor**

As análises que compõem este tópico foram construídas após percebermos a erotização da mulher ficcional, nas produções da escritora oitocentista Francisca Júlia. Partimos da hipótese de que alguns poemas da escritora são transgressores, ou seja, fogem à expectativa social, se levarmos em consideração o lugar da autoria feminina e/em um momento na história ainda marcado pelo patriarcalismo.

Estamos diante de uma escritora que não reproduziu somente o convencional, mas também se apresentou de forma distinta ao que a sociedade patriarcal do século XIX esperava de uma dama que, observada pelo seu grupo social, precisava se comportar de acordo com as normas estabelecidas naquela época, como salienta Priore (2004):

A mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre – ‘a convivência social dá maior liberalidade às emoções’, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada. (PRIORE, 2004, p. 191).

As mulheres oitocentistas começaram a frequentar os espaços públicos, mas seguindo o padrão de moça ideal. Se vistas na sociedade, pertenciam, então, à elite e estavam sujeitas a respeitar comportamentos e atitudes específicas, impostas, para aquele grupo de mulheres. Com o acesso à educação, o feminino pode desconstruir as ideias apresentadas pelos escritores, bem como mostrar uma escrita de acordo com as suas próprias opiniões. Produziram textos em que o enredo não perpassava os espaços domésticos ou, tampouco, tratava de personagens romantizadas. Francisca Júlia não deu continuidade aos posicionamentos da maioria dos escritores daquele período, ao contrário disso, destacou o feminino em suas produções e o fez com certa liberdade.

A princípio, entendemos que a escritora discordou e posicionou-se, perante as imposições sociais acerca da mulher oitocentista e, além disso, foi transgressora, embora habitasse um espaço de predominância masculina. Ela cultivou os padrões de poesias parnasianas e, assim, foi reconhecida por produzir textos literários que se equiparavam aos dos demais escritores de sua época, tanto em forma, quanto em conteúdo.

As suas primeiras publicações foram confundidas com textos de autoria masculina, o que significa que a poeta havia sido colocada ao nível de escritores reconhecidos e admirados. Desse modo, Francisca Júlia pode contribuir com a valorização da escrita de autoria feminina, desmistificando a ideia de que somente os homens produziam textos de qualidade.

Ela abordou o feminino em seus textos, apresentando figuras estimadas e rígidas, bem como questões de ordem erótica nas quais se valorizava o corpo e o nu feminino, a partir de personagens que são apresentadas de modo sensualizados e impassíveis.

Borges (2013) comenta sobre o estranhamento que pode causar uma literatura erótica de autoria feminina:

Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a

falar sobre sexo; elas *são o sexo* e, portanto, não falam, elas são faladas. (BORGES, 2013, p. 109, grifos da autora).

A escritora Francisca Júlia trata, por meio da poética, a sexualidade, o nu feminino e o poder da mulher. Michel Foucault (2017) salienta a respeito da liberdade em falar sobre sexualidade, considerando que este ainda é um assunto por demais discreto: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2017, p. 11), e continua observando que se há discussão sobre sexualidade, tratar-se-á, possivelmente, de um caráter político ou militante.

Para Borges (2013, p. 28), essa temática faz parte de uma tradição que circunscreve “o corpo feminino como objeto do desejo masculino”, desse modo, o espaço erótico “constitui um terreno discursivo no qual o olhar feminino esteve frequentemente ausente”. Nesse sentido, consideramos que as mulheres não foram colocadas em evidência, apenas os seus corpos. Por isso, também, entende-se Francisca Júlia como uma escritora transgressora, porque no espaço histórico em que se situava, não era usual encontrarmos mulheres escrevendo sobre sexualidade feminina.

Octávio Paz (2012) salienta sobre o dizer social e o poético e a proximidade entre poesia e erotismo. Vejamos:

A periculosidade da poesia é inerente a seu exercício e é constante em todas as épocas e em todos os poetas. Há sempre uma rachadura entre o dizer social e o poético: a poesia é a *outra voz* [...]. Por isso é, ao mesmo tempo, natural e perturbadora sua correspondência com os aspectos do erotismo [...]. Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias - poemas e cerimônias. (PAZ, 2012, p. 14).

Segundo Paz (2012), pensar o erotismo nas poesias pode soar perturbador, porque, apesar de nascerem dos sentidos, não é onde terminam. O próprio fazer poético é um gesto criador, e por isso, erótico, desse modo, poesia e erotismo estão muito próximos, dando abertura à possibilidade do duplo, da metáfora e da volúpia. As mulheres transgressoras dos poemas de Francisca Júlia protagonizam relações sexuais, têm seus corpos expostos e delineados, tornam-se o foco dos poemas.

É possível encontrar nas produções eróticas de Francisca Júlia, “um feminino deslocado e transgressor, que reivindica agência e voz, em meio ao silenciamento”. (BORGES, 2013, p. 28). Identificamos femininos que surpreendem, construídos como

sinônimo de liberdade corporal e sexual. As produções apresentam personagens capazes de dominar os próprios corpos e até mesmo elementos da natureza, como o mar, por exemplo, igualmente vasto e indomesticável. Trata-se de deusas, figuras mitológicas, místicas, e também da representação do feminino em suas diversas formas de comportamento.

Associamos, pois, as figuras ficcionais de Francisca Júlia às mulheres oitocentistas, percebendo um diálogo entre esses dois femininos. Esta relação é compreendida através da representação literária que faz com que associemos ficção com realidade. Para Auerbach (2015, p. 286) “a realidade, dentro da qual os homens vivem, modifica-se, torna-se mais ampla, mais rica em possibilidades e ilimitada; assim, ela também se modifica, no mesmo sentido, quando se torna objeto da representação”. É diante da possibilidade do fazer literário se (trans)formar, que se assemelham e transitam a convergência entre o real e o ficcional.

Além disso, é por meio da poesia que a escritora mostra o que defende e acredita e, apesar de não assumir uma escrita política e de reivindicações, Francisca Júlia desperta diversas reflexões nos leitores, principalmente a da independência feminina em relação ao homem. Adorno (2003, p. 66) aponta que o poema não é construído pela mera experiência, é necessária a forma estética para ganhar alcance artístico, desse modo, a universalidade do poema está calcada no “individuo” que faz da “composição lírica [...] a mais irrestrita individuação, o universal”.

Bosi (2000, p. 227) aponta, ainda, que “a poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar”.

Considerando as figuras de linguagem, as rimas e a estrutura do poema, as temáticas e a presença feminina, a poeta oitocentista defende suas convicções usando o poema para acender “o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela”. Leyla Perrone-Moisés (1990) trata sobre a representação e o resultado desse comportamento na literatura. Para ela, a representação “supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como ponto de partida”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.102)

Por meio dessa associação “ficção x realidade” entendemos que determinados sujeitos representados nas poesias a seguir são subversivos, colocados de modo dessemelhante à ordem social oitocentista. Temos corpos femininos nus, sensualizados e erotizados, nesse sentido, compreendemos que os poemas são transgressores, pois

tratam de temáticas distintas do que se esperava do feminino. Perrot (2005) enfatiza sobre as imposições acerca da liberdade das mulheres:

Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece. (PERROT, 2005, p. 447).

A rigidez no controle dos corpos femininos justifica classificarmos as poesias abaixo como subversivas, levando em conta que, os homens não são o foco de suas produções. A subversão em Francisca Júlia acontece quando ela evidencia a sensualidade de corpos femininos como uma iniciativa primeira para romper barreiras.

Na literatura, a representação da mulher sempre esteve em evidência, porém, sob uma ótica tradicional. A poeta Francisca Júlia rompe, de certo modo, com o olhar patriarcal e sexista que perpassava a literatura oitocentista e aborda um feminino distinto ao que o homem escritor tratava, evidenciando femininos pouco conhecidos até então.

A escritora subverte por se colocar em um cenário ainda sexista, mas mantém algumas estruturas patriarcais, trata da literatura infantil evidenciando características moralistas e ensinamentos, por vezes até evangelizador. Imersa nessa realidade e moral infantil, algumas produções da poeta apresentam um viés educador e sob uma perspectiva bastante tradicional e obediente às imposições sócias e moralistas daquele período.

Por outro lado, ainda que Francisca Júlia evidencie femininos tradicionais, ela trata também dos subversivos, demonstrando nos poemas, personagens fortes, impassíveis e sensuais, capazes de subverterem, de fato, a ordem social. Nesse mesmo sentido, as mulheres transgressoras vão contra as marcas femininas socialmente construídas, rompendo com os padrões sociais, violando e desacatando as imposições.

Os poemas são capazes de quebrar paradigmas, serem transgressores, porém de modo ameno, tendo em vista que a representação do feminino em Francisca Júlia transita entre vários universos, principalmente o do subversivo e o do tradicional. A transgressão em Francisca Júlia está situada em um contexto oitocentista, ou seja, apresenta indícios deste fenômeno, por vezes, encontra-se nas entrelinhas.

Desse modo, a escritora trata das representações do feminino subversivo, mas não anula as figuras tradicionais, obedientes à ordem. Ela evidencia, em primeira instância, a representação da pluralidade feminina, demonstrando as suas diversas facetas. Os quatro livros publicados por ela permeiam diferentes representações femininas que transitam entre o tradicional e o subversivo, desse modo, para este trabalho selecionamos seis produções em que o feminino ficcional pode ser considerado como transgressor e, ainda, outros três poemas, em que o feminino é compreendido como tradicional.

O modo como a sensualidade das figuras poéticas é entendido como subversivo, depende diretamente do contexto social e histórico de produção. Ainda que os mitos apresentem femininos sensualizados, estamos diante de uma escritora oitocentista que se colocou no cenário de produção literária quando poucas mulheres já haviam reivindicado espaço. A questão da sensualidade, aqui, depende de uma questão de autoria e da maneira que é abordada pela escritora.

A sensualidade feminina, os desejos provocados pelas mulheres e as características atribuídas aos corpos das personagens são um dos pontos de maior atenção neste capítulo. Temos uma escritora tratando sobre corpos de mulheres e evidenciando os femininos sensualizados. Alexandrian (1993) salienta que se trata de uma vitória preciosa da mulher o direito que ela conquistou de expressar na literatura as exigências internas e as perturbações sensuais de seu corpo” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 328). A partir dessas considerações, podemos afirmar que foi de grande valia para as mulheres e para a literatura brasileira, os escritos de Francisca Júlia evidenciarem o erotismo, inclusive pelo acesso a produções construídas através de um olhar feminino, sobre o próprio feminino.

Borges (2013) acentua que a escrita erótica e de autoria feminina faz com que a mulher se declare enunciativa e não mais objeto dessas produções: “A literatura erótica escrita por mulheres trata de deslocá-las do lugar de mero objeto do desejo para uma posição de enunciativa, construindo discursivamente uma representação sobre o erotismo a partir de um lugar de fala do outro, deslocado e deslocante” (BORGES, 2013, p. 111). Ao tornar-se, pois, a enunciativa, a mulher se declara a detentora da voz e do controle e não mais, apenas, produto de desejo do macho.

Os quatro primeiros poemas que serão analisados estão no livro **Mármore** (1895). São eles: “Rainha das águas”; “Vênus”; “A Ondina” e “Pérfida”. Seguidos por “Amphitrite” e “Dança das Centauros”, poemas que compõem o terceiro livro da

escritora, **Esphinges** (1903). Encontramos, nesses poemas, mulheres protagonistas, representadas pelos seus aspectos eróticos e/ou impassíveis, características estas, ausentes nos outros dois livros da escrita, **Livro da Infância** e **Alma Infantil**.

O poema abaixo é dedicado a Alberto de Oliveira, pseudônimo de Antônio Mariano de Oliveira. Ele foi poeta, professor e também farmacêutico, se destacou muito na literatura de seu tempo, inclusive tornou-se um dos nomes que compõe a conhecida tríade parnasiana. A dedicatória feita por Francisca Júlia, a qual indica que o poema é consagrado a Alberto de Oliveira, evidencia a admiração e aparente diálogo entre as produções dos dois poetas. O escritor ficou reconhecido como o nome que mais respeitou as características ditadas pelo parnasianismo.

No poema “Aparição nas águas”, de Alberto de Oliveira, encontramos também, uma figura exaltada pelo eu-lírico que, assim como a “Rainha das águas”, está ligada ao mar e é marcada pela soberania e beleza. Não obstante, a personagem em questão é Venus, figura também explorada por Francisca Júlia em outro poema, assim como veremos em um momento posterior. A escritora, por ter publicado posteriormente a Alberto de Oliveira, certamente se inspirou nos escritos do poeta.

Vejamos o poema:

### **Rainha das águas**

A Alberto Oliveira

Mar fora, a rir,— da bocca o fulgido thesouro  
Mostrando, e sacudindo afarta cabelleira,  
Corta a planura ao mar, que se desdobra inteira,  
Numa varina azul orladurada de ouro.

Rema, á popa, um tritão de escameo dorso louro;  
Vão á frente os delfins; e, marchando em fileira,  
Das ondas a seguir a luminosa esteira,  
Vão cantando, a compasso, as piérides em coro.

Crespas, cantando em torno, as vagas, em surdina,  
Lambem de popa á proa o casco da varina  
Que prosegue, mar fora, a infinda rota, ufana...

E, no alto, o louro sol que assoma, entre desmaios,  
Saüda esse outro sol de coruacantes raios  
Que orna a cabeça real da bella soberana.  
(SILVA, 1895, p. 9-10).

Temos um poema que exalta a protagonista intitulada Rainha das águas. Os versos são elaborados de modo a contribuir com as características da figura. A boca que

ri brilhante e fulgente irradia um tesouro, mostrando também a “farta cabelereira”, sinônimo de feminilidade. Aqui os traços são exaltados, colocando em evidência as características da protagonista.

O poema, obedecendo as práticas parnasianas, evidencia uma questão imagética, apresentando a descrição, constrói uma imagem, seja de um quadro ou mesmo escultura do objeto poético, aguçando os sentidos do leitor, como se fosse possível sentir e enxergar a figura. A descrição minuciosa oferece tanto a facilidade em figurar o lido, como também em evidenciar o erótico, dando detalhes e evidenciando as características da rainha. Temos também as piérides, que ao compasso, vão cantando em coro. Trata-se de uma das várias espécies de ninfas, essas que são seres mitológicos, entidades da natureza, e habitam não só o mar, os bosques e os riachos, mas também a terra, florestas e montanhas. São espíritos femininos, seres delicados, além também de serem divindades cultuadas.

Consideradas como espíritos que protegem a natureza, as ninfas são associadas a determinados espaço da natureza, como a natureza ou os lagos, por exemplo. As piérides, um dos grupos delas, por exemplo, possuem o dom do canto e vivem no mar. No poema, elas contribuem para o cenário de culto à rainha, tornando o surgimento da protagonista ainda mais formidável. Elas são essenciais para o cenário criado, para a decoração, como uma característica indispensável na elaboração da descrição da rainha e de sua aparição. As piérides, também nomeadas como ninfas são filhas de Zeus, cuidam, curam e protegem os lugares onde habitam.

Elas são associadas à fecundidade, podem ficar invisíveis, mas não são imortais. O Dicionário Etimológico da Mitologia Grega multilingue On Line- DEMGOL (2013, p. 242) declara que as ninfas são “Divindades secundárias (daímones) de longuíssima vida, mas não imortais”, porém, além de sempre belas e jovens elas também:

personificam a beleza e a fecundidade da natureza, concebida como animada por inúmeras presenças com aspecto de donzelas. Atribuíam-se-lhes o poder de possuir prodigiosamente denominado [...]. O nome significa ‘mulheres jovens’, esposas ou em idade de casar. (DEMGOL, 2013, p. 242).

São representantes da terra mãe, se abrigando em toda a terra. No poema, as ninfas cantam e dançam em torno da varina, um barco português. Elas também lambem, ato que remete à prática sexual, demarcando o erotismo por usar a língua para tocar levemente, responsável por retratar atos eróticos e ser esse o contato que as ninfas

tentam estabelecer com a Rainha. O ato de lamber remete à carícia, mas, ao mesmo tempo, ao ato de engolir. Há uma ambivalência no termo, remetendo ainda a sensualidade que a sonoridade da palavra emite. Lamber é, ainda, um ato dos sentidos humanos e uma característica bastante explorada nos poemas de Francisca Júlia.

Os delfins, espécies de peixes muito semelhantes ao que conhecemos por golfinhos, vivem no mar, cantam e marcham em fileira. Esses seres, assim como as ninfas, são partes essenciais para a criação do cenário que descreve a chegada da rainha, pois apresenta todos os elementos do mar em prol da exaltação e admiração de sua figura.

Além disso, a coroa da protagonista nada mais é que o próprio sol que “orna a cabeça real da bella soberana” (SILVA, 1895, p. 10), evidenciando a íntima relação entre estes elementos e a rainha. Para Cooper (2000), o sol “el supremo poder cósmico; a divindade que todo lo ve y su poder; [...] el corazón del cosmos; el centro del ser y del conocimiento intuitivo” (COOPER, 2000, p. 168). Desse modo, entendemos que a função do sol é oferecer ainda mais esplendor à protagonista, ele, uma divindade que tudo vê, orna a cabeça da rainha, oferece a ela, um item essencial para conhecimento de sua majestade. Aqui, o sol é usado para contribuir, ainda mais, com a soberania da protagonista, como uma espécie de pacto que une a mulher às belezas naturais.

No entanto, esse sol “representa ou personifica um deus” (LURKER, 1997, p. 684). Ele é, assim, masculino, poderoso e o responsável por ornar a rainha. Não é a lua que oferece o essencial para ela (a coroa), mas o sol. Cooper (2000) aponta que “en la mayoría de tradiciones, el Sol es el Padre universal y la Luna la Madre” (COOPER, 2000, p. 168), ou seja, no poema, a figura masculina que assume a responsabilidade de coroar a Rainha.

A água é associada à rainha; depois, temos os delfins, o sol e os raios contribuindo para a soberania da figura feminina. Nos primeiros versos, ela é evocada a partir de sua boca e cabelo, utilizando simbolicamente dessas características para tratar de seu corpo. A coroa é também um item fundamental para a elaboração da figura feminina enquanto rainha, o sol consegue, então, fazer jus ao título do poema.

A coroa, ainda, “pode ter significado mágico [...] ou ser símbolo de perfeição”, além disso, é “um dos mais antigos símbolos de soberania” (LURKER, 1997, p. 156), evidenciando, desse modo, que o poema gira em torno da magnificência da protagonista. Ela se torna rainha das águas, reconhecida e tratada como tal pelos próprios elementos que a fazem reinar.

Ainda na primeira estrofe, identificamos a força da figura feminina que é capaz de interromper a plenitude do mar que se desdobra para orná-la com o sol. Estamos diante do poder e do domínio que a protagonista assume diante do mar, “símbolo inesgotável da força vital”. A rainha é capaz de dominar aquele que “como superfície imensurável simboliza o infinito”. É a protagonista que reina em todo este “reservatório de incalculáveis inexploradas” (BECKER, 2007, p. 178), ou seja, a imensidão do mar.

A capacidade em dominar é reforçada na segunda e na terceira estrofes, quando o tritão e os delfins cantam em coro, em uma rota vaidosa e infinita. A cantoria é responsável por demonstrar alegria e satisfação das figuras que recebiam a rainha. A melodia representa sensações de felicidade por estarem próximos dela. Havia, então, motivos para festejar, se alegrarem. Além disso, eles também demonstram uma espécie de reverência nesse ato, como se louvassem uma figura tão imponente e soberana.

O ato de cantar demonstra o contentamento e o desejo diante da presença da majestosa rainha. Um momento em que os filhos do mar agradecem a criatura mãe que reina naquele lugar. Chevalier e Gheerbrant (1999) acreditam nesse ponto, salientando que “o canto é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação [...] exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder ao sopro criador”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 176).

A palavra “mar” aparece por quatro vezes, repetição que não é gratuita, tendo em vista que ainda Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 593) definem o mar, “cujo simbolismo geral aproxima-se da água e do oceano, desempenha um grande papel em todas as concepções tradicionais celtas. É por mar que os deuses [...] chegaram à Irlanda e é por mar que se vai para o Outro Mundo”.

Para Bachelard (1998, p. 15), a água está associada ao feminino de várias formas, tratando sobre “o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética”, além disso, salienta que há:

também a profunda maternidade das águas. A água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim. (BACHELARD, 1998, p. 15).

Bachelard (1998) trata sobre a associação entre o feminino e as águas, afinidade muito recorrente nos poemas de Francisca Júlia, tanto em “Rainha das águas”, quanto

em “A Ondina” e “Amphitrite”. O mar, o oceano ou a simples menção da água marca uma intrínseca relação com o feminino construído pela poeta, pois o elemento água coloca em evidência a presença das mulheres nos poemas, além do movimento e da transição, aspectos que oferecem ainda um cenário para a sensualidade envolta a rainha.

Ao pensar o poema esteticamente, Santiago (2016) percebe uma relação de “Rainha das águas” com outros já publicados e afirma que:

Enquanto Alberto de Oliveira escreve “Aparição nas águas” (*Canções românticas*, 1878) e uma série de três sonetos intitulada “Afrodite” (*Meridionais*, 1895). Francisca Júlia, por sua vez, utiliza-se do mesmo tema em “Rainha das águas” (*Mármore*, 1895). É interessante perceber o tratamento dado por nosso parnasianismo a esse tema. (SANTIAGO, 2016, p. 132. Grifos do autor).

Todos os poemas mencionados por Santiago (2016) apresentam aspectos semelhantes. Os elementos da natureza são muito recorrentes, inclusive a figura feminina atrelada a eles, além, é claro, da força dessas mulheres. São corpos femininos associados ao mar, definido por Udo Becker (1999) como um:

símbolo inesgotável da força vital, mas também do abismo que tudo engole. Neste sentido, na perspectiva da psicanálise é semelhante à dupla face da Grande Mãe, que dá e toma, concede e castiga. Como reservatório de incalculáveis tesouros inexplorados e figuras ocultas no escuro, também é símbolo do inconsciente. – como superfície imensurável simboliza o infinito. (BECKER, 1999, p. 179).

A Grande Mãe, apresentada por Becker (1999) refere-se a da rainha do infinito, berço de figuras ocultas, além de ser o símbolo máximo da figura feminina – a maternidade. A supremacia da rainha se situa, principalmente, na majestade e força que assume, dominando e tendo controle do vasto mar. Em relação ao corpo feminino, vimos que ele é responsável por caracterizar as mulheres e defini-las socialmente. Perrot (2005) defende que o corpo é o centro, bem como a sua aparência e os seus comportamentos:

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir [...] são o objeto de uma perpetua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. (PERROT, 2005, p. 447).

O erótico habita exatamente na descrição desses corpos que definem as mulheres e é capaz de despertar desejos. No poema, as descrições são breves, concentrando-se em associar traços do rosto e do cabelo a tesouros e à majestade da moça.

A sensualidade da rainha situa-se na descrição de seus membros superiores, assim como salientado por Camargo (2013) demonstra a descrição de forma que a protagonista é elogiada, enaltecida e respeitada. Ou seja, os membros descritos dizem respeito aos membros superiores, como o sorriso, a boca e até os cabelos. Na boca ela tem tesouros e, além da farta cabeleira, é “o sol de coruscantes raios/ que orna a cabeça da bela soberana” (SILVA, 1895, p. 10).

Nesse mesmo sentido de poderio e admiração de uma musa, uma divindade, que protagoniza o poema, temos Venus, um soneto dedicado a Victor Silva:

### **Venus<sup>12</sup>**

A Victor Silva

Branca e herculea, de pé, num bloco de Carrara,  
Que lhe serve de throno, a formosa escultura,  
Venus, tumido o collo, em severa postura,  
Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara.

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

Vendo-a nessa postura e nesse nobre entono  
De Minerva marcial que pelo gládio arranca,  
Julgo vel-a descer lentamente do throno,

E, na mesma attitude a que a insolencia a obriga,  
Postar-se á minha frente, impassível e branca,  
Na regia perfeição da formosura antiga.  
(SILVA, 1895, p. 15- 16)

O poema acima apresentado foi dedicado ao escritor parnasiano Victor Silva (1865 - 1922). Ele foi promotor público, diretor de teatro e também da Biblioteca Pública de Porto Alegre, se declarou parnasiano quando o simbolismo já era praticado na literatura brasileira. O escritor Victor Silva apresentou diversos poemas que, impecavelmente, respeitavam as condições parnasianas nesse sentido, possivelmente a dedicação a ele indica admiração por parte de Francisca Júlia em relação ao poeta que

---

<sup>12</sup> O poema não possui acentuação, possivelmente uma característica da norma padrão daquele período.

se destacou concomitantemente a ela. O poeta ficou conhecido por sua exigência com a escrita e por ter sido adepto ao movimento literário, pois não considerava os seus poemas prontos, sempre reelaborava novas questões para aperfeiçoamento de suas produções. Desse modo, torna-se compreensível a admiração que Francisca Júlia nutria por ele.

O soneto trata da estátua de uma deusa hercúlea, grandiosa, heroica e que é colocada de pé, ou seja, o corpo está à mostra. O trono da rainha, esclarecida como escultura no segundo verso, é feito de mármore de Carrara, fazendo jus ao título **Mármore**, desde já, que estamos diante de uma figura mitológica e feita de pedra, rígida, dura, definida e rigorosa, colocada “em severa postura” (SILVA, 1895, p. 15).

Marcia Camargos (2007, p. 104) trata da semelhança entre a escultura, que feita por Victor Brecheret, veio de Paris e está hoje na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o poema “Venus”. Vejamos: “De que modo entender como a escultura representa tão perfeitamente o universo parnasiano na frieza impessoal das suas formas que parecem saídas de uma leitura *post mortem* deste poema”.

Percebemos, na última estrofe, que eu lírico observa a estátua. Ele contempla o objeto a sua frente: “Postar-se á minha frente, impassível e branca, ” (SILVA, 1895, p. 16). Como se o poeta escrevesse o poema de frente à estátua de Venus, observasse os seus traços, contemplasse o mármore que a constituiu e, então, tornasse a sua observação em poesia. A construção do soneto é calcada na admiração e na magnitude da figura (feminina) observada. Freitas (2013) trata sobre a hipótese de projetar vida nas estátuas: “A situação hipotética e irreal que vê as estátuas insufladas pela mortalidade é movida, talvez, por um ímpeto de diminuir a intensidade de um mistério que só os deuses conhecem, o sentido da eternidade. ” (FREITAS, 2013, p.132).

O mármore, material que constitui Venus, está presente não somente neste poema, mas também em vários outros publicados no período parnasiano. A rigidez da rocha é uma característica também do movimento literário e muito utilizado nos poemas pertencentes a esse movimento. O uso do mármore de modo tão frequente pelos escritores parnasianos oferece a possibilidade de associarmos o material da pedra às características do movimento literário, que clama rigidez e renuncia ao sentimentalismo do movimento romântico.

O mármore, frio, rígido, colocado no Dicionário Aurélio como “calcário duro e compacto [...] de variadas cores, usado em obras de arquitetura e escultura” (FERREIRA et al, 1989, p. 481) é definido a partir de características também muito

usadas pelos poetas parnasianos. Para os escritores daquele período, a arte bastava por si só, não precisava essencialmente ser bela, apenas a estética era suficiente.

Um movimento exclusivamente poético, onde os escritores publicavam poemas objetivos, específicos, descritivos, capazes de mostrar instantes, além também de apresentarem sentimentos vagos, frios e eu líricos impassíveis. Tem o culto à forma, quer rimas raras, com vocábulos da norma culta e erudita, procura fazer sonetos perfeitos e lapidando as palavras.

O mármore, também lapidado, assim como os poemas, constrói estátuas, deusas, figuras perfeitas. Francisca Júlia prova esta questão, não se tratava de situações detalhadas ou descrições de um ato erótico, mas do desejo, ainda que discreto, ou cuidadosamente apresentado estava sempre presente em poemas parnasianos.

A escritora Francisca Júlia apresentou não só o rigor ao parnasianismo, como tratou do feminino severo. Nomes como de Machado de Assis reiteraram sobre a escrita da poeta, inclusive ele escreveu poesias com características parnasianas, respeitou a estrutura poética, rimas e temáticas que o movimento clamava. João Vicente Pereira Neto salienta a respeito do posicionamento de Machado de Assis no dia 14 de julho de 1895 em uma crônica que enviou para **A semana**:

Francisca Júlia da Silva, a patricia nossa, se é certo o que nos conta João Ribeiro, no excelente prefácio dos Mármore, 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. (ASSIS, 1895 apud PEREIRA NETO, 2013, p. 14).

“Venus” é um poema potente, todo ele é poder. A protagonista é rígida, produzida de mármore, portanto dura, seca, fria. Os olhos, de pedra. A postura, severa. Trata-se de uma estátua que é insuflada por um “quê de vida” (SILVA, 1895, p. 15). Metafórico numa via de mão dupla, primeiro temos uma mulher viva, rígida como uma pedra, por outro lado temos uma escultura, desse modo, sem vida. Temos o feminino de duas maneiras, o que reproduz as características clássicas e o vivo e impassível, que renuncia às características sentimentais.

Encontra-se, ainda, imagens de empoderamento feminino. Todas as imagens são assim entendidas: “bloco de carrara”, “trono”, “severa postura”, “impassível” “de pé”,

“majestade real”, “insolência”, “régia perfeição”. A impassibilidade, termo muito utilizado nas obras de Francisca Júlia, é compreendido como a negação aos exageros sentimentais do romantismo. O importante na escrita da poeta era também a objetividade e o pouco envolvimento sentimental.

Além disso, diante da retomada da antiguidade clássica onde os poetas greco-romanos eram exemplos de perfeição e beleza, é possível compreender que apoiados nos deuses, os poemas eram construídos buscando reproduzir a soberania e o poder de figuras veementes. A retomada ao clássico se aproxima à busca pela perfeição, retomando modelos canônicos greco-romanos que eram tidos como poeticamente perfeitos, responsáveis por inaugurar a verdadeira poesia.

Sobre a estrutura do poema em análise, observamos que todas as rimas são terminadas em A, com exceção de “entono” e “throno”, provocando, desse modo, um ritmo cadente, que se diferencia das demais rimas. Aliás, o próprio nome dado ao ritmo do poema nos remete a algo que está caindo, descendo, em declínio, assim como Vênus, que descia do trono de Carrara, segundo o julgamento do eu-lírico. Como se a escultura tivesse vida e fosse até o lugar onde o eu lírico a observava. O olhar e a admiração do eu lírico é uma característica marcante na construção de um ideário de beleza e sensualidade diante da estátua.

Temos uma mulher severa, de postura ameaçadora, sem qualquer aspecto de gentileza ou afetos. Vênus, segundo Kury, é uma “divindade latim (sic) antiquíssima, cultuada num santuário perto de Árdea [...]. Vênus aparece totalmente assimilada à Afrodite dos gregos, quer em seus atributos, quer em suas lendas” (KURY, 1994, p. 398). Essa figura que dá título ao poema é caracterizada como uma deusa forte, guerreira e que se assemelha à figura masculina de Hércules.

Hércules, um conhecido herói da mitológica grega, era “filho de Júpiter e Alcmena” e desde criança já mostrava a força que detinha, inclusive quando Juno, que não gostava das mulheres mortais de Júpiter, “mandou duas serpentes matá-lo em seu berço, mas a precoce criança estrangulou-as com suas próprias mãos”. (BUNFINCH, 2002, p. 176).

Quando, no primeiro verso, Venus é definida como “hercúlea”, temos uma demonstração da força e da rigidez que ela possuía, características que reforçam seu distanciamento dos estereótipos femininos associados à fragilidade ao mesmo tempo que aproxima da figura masculina que é colocada como sinônimo de poder.

A psicoterapeuta e autora Emma Jung (2006) estabelece, entre os arquétipos de feminino e masculino, o animus e a anima como um “elo de ligação (sic) entre o consciente e o inconsciente. Estas duas figuras – uma é masculina, a outra feminina [...] funcionam como um complexo funcional” onde uma completa as ausências e deficiências da outra. “São características femininas no homem e masculinas na mulher” (JUNG, 2006, p. 15). Para ela, há uma diferenciação e dependência entre o animus e a anima, um completando o outro em pensamento, prática e afetuosidade

Vênus, na mitologia romana, é a deusa do amor e da beleza, tratada como o ideal da beleza feminina, equivalente à Afrodite, na mitologia grega. O corpo da deusa, que é colocado de pé, “num bloco de Carrara” (SILVA, 1895, p. 15), desperta o interesse primeiro em seu colo, a parte do corpo feminino localizada acima dos seios. A descrição é de um “tumido” colo, ou seja, um colo inchado, saliente, intumescido, de modo que percebemos uma observação/descrição em uma parte erotizada do corpo feminino, que estava mostrando “toda a brancura” (SILVA, 1895, p. 15), isto é, há indícios de que esse corpo estava nu, tendo em vista sua brancura.

Outro ponto que marca o poema situa-se no alcance da deusa, que atinge a todos que encaram seus olhos de pedra. A sensualidade de seu corpo não minimiza a impassibilidade de Vênus; a nudez não desabriga ou sensibiliza a musa, tendo em vista que essa peculiaridade não é abordada enquanto um complicador, ao contrário, o acesso à brancura que vai das “linhas da face ao talhe da cintura” (SILVA, 1895, p. 15) oferece à majestade insolência e beleza rara.

De modo geral, a poeta trata sobre mulheres fatais, assim como Vênus, que tem o controle e é detentora da maior força. Santiago (2016) acredita que Francisca Júlia apresenta mulheres capazes de dominar a indiferença e o desprezo:

elas assumem caracteres e prerrogativas masculinas, invocando o espectro da fêmea castradora. Via de regra, a mulher fatal é aquela que, exercendo o poder na relação, rouba do homem seu papel ativo e o conduz à perdição moral, à catástrofe ou ao aniquilamento. Tal poder, contudo pode ser exercido de diferentes formas, incluindo meios diretos, como a sedução e a violência, e meios indiretos, como a indiferença e o desprezo. As gélidas soberanas da poesia de Francisca Júlia encaixam-se nesta última categoria: o fascínio aterrador que despertam vem de sua absoluta impassibilidade, da aura glacial condensada em torno delas. (SANTIAGO, 2016, p. 229).

No poema, temos uma mulher contrária a essa sensibilidade. Trata-se de uma figura impassível, “hercúlea” e de “severa postura”, ou seja, se aproxima mais às

concepções do masculino, essas construídas a partir de uma sociedade misógina. Ela é forte, resistente e abandona os estereótipos que caracterizam a mulher frágil, construindo uma imagem de um feminino seguro, decidido e imponente. Temos, enfim, uma protagonista que é exaltada e admirável, assim como o próprio material que a constitui.

O soneto “A Ondina” versa sobre as características de uma figura oprimida, além também de destacar a sua nudez:

### **A Ondina**

Rente ao mar que soluça e lambe a praia, a Ondina,  
Solto, ás brizas da noite, o áureo cabelo, núa,  
Pela praia passeia. A opalica neblina  
Tem reflexos de prata á refração da lua.

Uma velha goleta encalhada, a bolina  
Rôta, pompeia no ar a vela, que fluctua.  
E, de onda em onda, o mar, soluçando em surdina,  
Empola-se espumante, á praia vem, recúa...

E, surdindo da treva, um monstro negro, fito  
O olhar na Ondina, avança, embargando-lhe o passo.  
Ella tenta fugir, suffoca 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.  
(SILVA, 1895, p. 27- 28).

O poema acima trata de uma figura que passeia pela praia à noite. Na primeira estrofe, temos um feminino que recebe características que o define, basicamente, como uma figura feminina e nua. Além da descrição da protagonista, temos também detalhes dos movimentos da praia enquanto a Ondina ali estava, bem como uma goleta encalhada, o mar fazia movimentos repetidos, indo e voltando até a areia constantemente, movimento este, que provocava até espumas, demonstrando que o mar estava agitado. O ponto principal acontece quando surge, então, um monstro que aflige a Ondina que inclusive tenta fugir. O grito e o choro são sufocados, mas ela é resgatada pelo mar, que a esconde no regaço.

Ainda nos primeiros versos, talvez até pelo surgimento do agressor, vemos que havia uma movimentação não só do mar, mas também do vento, que toca a bolina,

mesmo com a galeta parada. Havia uma agitação, que foi cessada diante da presença do monstro que, a procura da Ondina, desperta o furor do mar.

Diante da presença do monstro, o mar mostra-se encorajado a ajudar a moça, e a conjunção “mas” que inicia a última estrofe demonstra que a intenção primeira (desejo pela moça) foi modificada pelo interesse em protegê-la do monstro que se aproximava. As ondas vão lambendo a praia, ato que é erótico. A seleção deste verbo não substituiria tocar ou encontrar, por exemplo, a onda realmente lambe a praia, eroticamente, e volta ao mar (como um soluço): é nesse movimento que o mar salva a Ondina de um “monstro negro” (SILVA, 1895, p. 27), como a noite, que encontra luz diante da nudez da protagonista, e era exatamente essa luz que o monstro intencionava apagar quando tentou atacar a personagem. Em contraposição à noite, temos um cabelo áureo, de ouro, que brilha, e a nudez da Ondina.

O mar, por outro lado, deseja proteger a Ondina, há uma conexão entre ambos, inclusive a Ondina é uma figura da natureza que vive em lagos e mares. O movimento de ida e volta à praia provoca a compreensão de interesse por parte do mar, pois ele “soluçando em surdina/ Empola-se espumante, à praia vem, recua” (SILVA, 1895, p. 27). Neste vai e volta onde o mar “soluça e lambe a praia”, o desejo é disseminado.

As ondas que encontramos na segunda estrofe podem simbolizar, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 347) “o aspecto poderoso da água, que devora ou impassivelmente sepulta tudo debaixo de si. Por isso também são símbolos de paixões perigosas”. Simbolizando, ainda, a “coragem da partida para o desconhecido”, além do que, pode ser entendido como “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos”.

O trecho “de onda em onda” ressalta o movimento que o mar faz. A repetição da palavra transmite um movimento tranquilo, além de soluçar na surdina, temos um mar calmo, construindo um cenário pacífico, mas que se revela sensual diante do contato com a protagonista em um primeiro momento, porém se rompendo com a presença do monstro, na terceira estrofe, o que representa o surgimento do masculino, interrompendo o panorama de calma, incomodando Ondina e avolumando as ondas, antes em surdina. Todo o cenário que envolve o poema faz referência e acontece no mar.

Ao monstro é atribuída a função de antagonista, que destrói a tranquilidade antes instaurada e inicia a opressão que a figura feminina sofre, precisando ser protegida e reclusa daquele espaço primeiro. O rompimento com o cenário anterior é marcado pelo

“E”, no início da terceira estrofe, fragmentando os dois momentos da poesia, conforme salientamos anteriormente, amparados por Bosi (2000). O segundo momento do poema é a antítese do primeiro, pois traz a fuga como mecanismo de defesa, contrapondo-se à liberdade que Ondina desfrutava antes da chegada do monstro. O mar assume símbolo de proteção ao mesmo tempo que consegue a figura que desejava, envolvendo-a em seu interior.

O poema retoma a violência contra a mulher, temos um feminino agredido, aspecto evidenciado no último verso da terceira estrofe: “Ella tenta fugir, suffoca o choro, o grito...” (SILVA, 1895, p. 27- 28). Ela é agredida, chora, grita e é silenciada pelo mostro até o mar protegê-la.

A figura feminina assume dois lugares no poema, primeiro o de ser atacada, porém protegida pelo mar, e, segundo, o de ser erotizada a partir da descrição de seu corpo e do uso de palavras como “lambem” e “nua”. Além disso, a agitação fica evidente diante da presença nua da Ondina, os movimentos repetidos até a areia provocando a espuma, o que evidencia a agitação do mar.

As ondinas, esclarecem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 658), “se assemelham às ninfas das mitologias greco-romanas”, mas trata-se de “mitologias germânicas e escandinavas”. Elas são como fadas das águas, geralmente maléficas. Salientando ainda que “poetas, romancistas e dramaturgos se inspiraram na lenda nórdica: *As ondinas têm uma cabeleira verde-mar que elas vêm graciosamente pentear na superfície das águas; são todas belas, maliciosas e às vezes cruéis*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 658- 659. Grifos do autor).

Essas figuras estão intimamente ligadas ao mar e tinham ao costume de ficar à beira da praia, porém não na posição de oprimidas, ao contrário, eram capazes de se protegerem e até serem compreendidas como maléficas, conforme salientado. Porém, no poema, o mostro assume a posição de cruel e perverso, o macho mostra-se mais valente e opressor, e novamente o mar, figura masculina, protege a ninfa.

Temos, no poema, a descrição clara da nudez da figura feminina. A liberdade situa-se, em principal, corporalmente. Ondina se mostra tão livre que é colocada nua, precisando se tampar e esconder-se diante da aproximação masculina. Aqui temos a erotização do corpo da protagonista e da função negativa e opressora (não desacertada) atribuída ao masculino que silenciou a sexualidade e a autonomia da protagonista.

Tratar a liberdade na nudez do corpo feminino em um contexto social oitocentista, em que o corpo da mulher era ainda mais excluído e exclusivo ao homem

que a desposara, demonstra que Francisca Júlia era uma mulher à frente de seu tempo, inclusive porque a escritora traz, no poema, muitos aspectos que a justificam como transgressora: primeiro, uma figura feminina; segundo, uma mulher nua; terceiro, sensual e erótica; e quarto, oferece espaço para esse corpo feminino e nu, em uma poesia oitocentista. Havendo, ainda um tom de denúncia, figurando o monstro como o homem que a mulher oitocentista tinha em casa: aquele que a cerceava, dominava e abusava.

Além de discutir sobre corpos femininos e sexualizados, expõe a violência a que são submetidos, ocasionando a opressão e o silenciamento desses corpos. A presença masculina se torna ameaçadora: “E, surdindo da treva, um monstro negro, fito/ O olhar na Ondina” (SILVA, 1895, p. 28), pois oferece o desejo e as concretizações sexuais contra a vontade feminina. Lemos aí uma possibilidade de estupro, que é “impedida” pelo mar, - em relação ao monstro- que protege a moça.

O olho, para Becker (1999), “simboliza visão ampla e onisciência, o cetro o poder soberano e todo o amuleto conferia, segundo se acreditava, invulnerabilidade e fecundidade eterna” (BECKER, 1999, p. 202), o olhar que o monstro fitou em Ondina, portanto, pode ser compreendido como o momento em que ele tem a totalidade do corpo e da nudez da figura feminina e então segue para o ataque. Se o olhar do monstro realmente foi amplo e o poder soberano, ele pôde compreender a nudez exposta, desse modo, e somente por isso, ele ataca a protagonista, nesse ponto que se situa a possibilidade de um abuso, concretizada quando ele sufoca o choro e o grito da Ondina.

A violência contra o corpo feminino, como vimos no poema, impulsiona a opressão que é colocada sobre ele, fortalecendo o silenciamento da sexualidade da mulher. Segundo Foucault (2017, p. 22), a sexualidade é vedada e, se falada é de modo discreto: “Sob a capa de uma linguagem que se tem o cuidado de depurar de modo a não o mencionar diretamente, o sexo é açambarcado e como que encurralado por um discurso que pretende não lhe permitir obscuridade nem sossego”.

Nos dizeres de Chevalier e Gheerbrant (1999): “Os antigos, gregos e romanos, ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fecundidade. Mas surgiam monstros das profundezas: imagem do subconsciente, fonte também de correntes que podiam ser mortais ou vivificadores” (p. 592- 593). Pensando nessa perspectiva para a leitura do poema, a Ondina consegue fugir do monstro diante da ajuda do mar que, em movimentos, faz com que a protagonista se recolha no interior das águas.

Ainda apoiados nos mesmos escritores mencionados anteriormente, o mar em movimento ilustra um estado em transição que habita entre as possibilidades. É uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. “Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 592) e é nessa incerteza que ele esconde a musa em seu regaço, na dúvida entre a proteção e o desejo.

Temos, por último escolhido, um importante representante do aspecto erótico nas poesias de Francisca Júlia. Trata-se do poema “Pérfida”:

### **Pérfida**

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 tu me amavas!  
Foi aqui, sob os flóridos recamos  
Desta ramagem, que uma rede alçámos  
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...  
(SILVA, 1895, p. 79-80).

No primeiro verso do soneto, entendemos que o poema indica um diálogo, onde o poeta possui a liberdade de se expressar, ainda que seja evidenciado a presença de um eu-lírico. Temos um poeta nostálgico que direciona as suas recordações a uma figura feminina que o responde apenas na última estrofe, porém, negando as lembranças mencionadas.

O poema aborda um possível delírio do poeta, pois a figura feminina nega as recordações antes afirmadas, as quais mencionavam sobre momentos eróticos vividos com uma mulher. As lembranças eróticas e sentimentais, bem como os desejos eróticos do poeta, mencionados com afetos, não são reconhecidos pela protagonista de seus delírios.

Se os encontros, de fato, aconteceram, o não reconhecimento das memórias apresentadas pelo poeta, por parte da mulher, mostra que ela não se lembra das relações, ou talvez realmente não tenha acontecido, sendo apenas criação amorosa por parte dele. O fato é que no campo deste poema, não há exatamente uma certeza. A protagonista pode realmente negar, com falsidade às lembranças apresentadas, porém, na mesma medida, talvez tenhamos um poeta em delírio.

Em uma consulta ao dicionário Houaiss (2009), pérfido significa “falta à fé jurada; desleal, traidor” (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 1472). Utilizando esse significado voltado a poesia acima mencionada, entendemos a possibilidade de a figura feminina ser uma traidora – partindo do ponto de vista masculino sobre a figura feminina- do eu-lírico nostálgico, isto é, entende-se a possibilidade de a moça o trair e negar as memórias nostálgicamente recordadas. Dessa maneira, estamos diante de uma mulher traidora e infiel pela ótica do eu-lírico.

Por outro lado, podemos considerar também que a mulher realmente não fez parte do que o poeta afirma com nostalgia, primeiro porque ela nega qualquer envolvimento com o poeta e segundo porque não encontramos no poema, pontos que evidenciem as memórias apresentadas.

Se apontarmos a figura feminina enquanto realmente pérfida, teríamos uma desconstrução da imagem misógina em que associa as mulheres ao apego e ao sentimentalismo. Assim, temos um feminino que nega o romantismo e assume independência, inclusive em relação às memórias do parceiro, porém, o termo não é colocado de modo positivo, as definições de pérfida oferecem à figura feminina a posição de perversa e insensível.

Na primeira e última estrofes do poema, temos uma personagem detentora de voz e espaço para combater e contradizer a fala do homem que a desejara. Outro ponto que marca o texto poético acima é a repetição dos termos: “Ah! Quantos”; “Foi aqui”; “pouco”; “Não” (SILVA, 1895, p. 79- 80), capazes de reforçar a insistência nessas ideias, reiterando que “Foi aqui” (SILVA, 1895, p. 79), com o objetivo de fortalecer a nostalgia dos momentos e do lugar onde o eu-lírico se encontrava com a protagonista de suas lembranças.

Os usos dos extratos gráficos são bem marcados no poema. Os pontos de exclamação no terceiro, quarto e quinto versos expressam sentimentos e emoções com maior ênfase. São utilizados também no terceiro e quarto versos, demonstrando novamente, sentimento saudoso, de memória nostálgica. A usual escolha destes extratos

gráficos busca destacar com maior densidade, os sentimentos do poeta quando se recorda da figura feminina.

Na terceira estrofe, quando o poeta conclui os seus comentários, diz que “Mas pouco a pouco, / Todo esse amor calcaste sob os pés”, concluindo que a moça não estava mais disposta a aceitar e retribuir o amor antes mencionado. O poeta demonstra ter consciência de que a moça já não era mais recíproca em relação aos seus afetos, o amor já estava sob os pés dela.

O poema utiliza-se do discurso direto, quem fala é o poeta. Ainda que haja um possível narrador, ele cede a voz. O poeta se manifesta, o narrador aparece apenas no início do soneto, evidenciando que a voz era dada apenas aos participantes da situação, no caso o poeta nostálgico e a protagonista do poema (e das lembranças).

Para além desta análise acima conferida, é possível ainda considerar este poema sob um viés metafórico, como uma espécie de denúncia em relação à escrita do homem em relação à mulher, escrita essa que é desconstruída e desmistificada quando a mulher começa a ter voz e escrever sobre si e por si só. Neste momento então, o feminino consegue negar toda imagem antes construída e disseminada, alegando não ter participado presencialmente de todas as memórias apresentadas.

Compreende-se também, que o poema acima, seja um diálogo com a própria poesia, tratando de mulheres, apontando que talvez – não há uma certeza se a moça fez parte ou não das memórias do poeta- o romantismo tenha sido apenas uma fantasia sobre as mulheres. Teríamos, em “Pérfida”, a desconstrução de personagens elaboradas apenas a partir do olhar do poeta, e nesse sentido o poema se apresenta metafórico, oferecendo um duplo sentido e usando do poema para tratar uma questão outra, a que aparentemente é colocada. Um poema, então, de linguagem pouco simplista.

Além disso, a colocação da mulher se apresenta como sujeito de sua sexualidade e vontade, construindo por si só suas memórias em relação aos homens que se relacionou, apresentando até mesmo o caráter denunciador da misoginia masculina em apresentar momentos tão íntimos, negando envolvimento amoroso em razão de sua preservação enquanto indivíduo e enquanto agente construtora de sua persona.

Os dois poemas que se seguem compõem o livro **Esphinges** (1903). São eles “Amphitrite” e “Dança de Centauras”, concluindo a seleção de poemas que tratam a sensualidade das personagens a partir da nudez dos corpos. Vejamos:

### **Amphitrite**

Louco, ás doudas, roncando, em Iátégos, 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, revoltado, 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 áurea bruma,  
 Amphitrite, e, a sorrir, nadando á tona d'agua,

Lá vae... mostrando á luz suas fôrmas redondas,  
 Sua clara nudez salpicada de espuma,  
 Deslisando no glauco amículo das ondas.  
 (SILVA, 1903, p. 15- 16).

Temos, no poema acima, a soberania de uma figura feminina que é capaz de movimentar todo o cenário que a rodeia como resultado de sua espera. A deusa que intitula o poema, “Amfritrite”, é definida como uma figura importante na mitologia grega. Casou-se com *Poseidon*<sup>13</sup> e tornou-se a “deusa dos mares”, sendo capaz de dominar o oceano e sossegar o vento. A ela são destinados muito respeito e obediência dos elementos da natureza.

O mar chora, o vento passeia colérico e o pássaro aneia a chegada da rainha. A soberania da figura feminina é tamanha que toda a movimentação no poema existe em função de sua chegada. As duas estrofes são dedicadas exclusivamente para descrever a movimentação do cenário que, posteriormente, na terceira estrofe, receberia a rainha. Diante da sua presença, todos os movimentos se estancam, o vento se acalma, o oceano silencia e, então, Amphitrite surge sorrindo.

A chegada da deusa acalma todo o movimento antes instaurado. A protagonista é capaz de calar o vento que passeava em seu furor colérico, além disso, o oceano também cala para que ela surja esplêndida. Ela vem das águas absoluta, nua, mas salpicada de espuma, ela estava em casa. Amphitrite surge para mostrar que ela era a responsável por todo aquele lugar, a rainha dos mares, capaz de cessar qualquer euforia, dominar a água e o vento, ser respeitada e obedecida por todos os elementos antes alvoraçados.

---

<sup>13</sup> Nome grego de Netuno. Poseidon é igual as sânscrito *Idaspati*. “Senhor das águas” (SPALDIN, 1965, p. 217).

Apesar de todo o poema contribuir para um cenário erótico, somente no último verso que esse aspecto realmente se concretiza. Junto ao mar, nadando, a figura mostra então a sua nudez salpicada de espuma onde desliza no “glauco amículo das ondas” (SILVA, 1903, p. 16).

No poema em questão, a sensualidade é representada a partir da nudez do corpo da protagonista: “Lá vae... mostrando a luz suas formas redondas, / Sua clara nudez salpicada de espuma, / Deslizando no glauco amículo das ondas” (SILVA, 1903, p. 16). Santiago (2016) acredita que a última estrofe de “Amphitrite” caracteriza o poema como o mais erótico que Francisca Júlia construiu:

Enquanto tal nudez, descrita de maneira concisa, apareça confinada aos três versos finais do soneto, não é exagero dizer que esta passagem faz de “Anfitrite” o mais erótico (ou, pelo menos, o mais francamente erótico) dos poemas de Francisca Júlia, o que diz muito sobre a sensualidade na obra de tal poetisa. (SANTIAGO, 2016, p. 224).

Além da erotização que é evidenciada na última estrofe, quando trata das formas da musa e da sua nudez “Lá vae... mostrando á luz suas fôrmas redondas, / Sua clara nudez salpicada de espuma” (SILVA, 1903, p. 16), outras análises são conferidas ao poema, como vários elementos da natureza que podem assumir diferentes simbologias.

O vento, por exemplo, é definido de diversas maneiras, variando de acordo com o contexto social. Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 935 e 936), “O simbolismo do vento apresenta vários aspectos. Devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância [...]. Entre os gregos, os ventos eram divindades inquietas e turbulentas”. Nesse sentido, o poema nos mostra que o vento é obediente à Amphitrite. Toda a vaidade ou inquietude do vento é facilmente controlada por ela, que domina não somente ele, mas todos os elementos que são capazes de rodeá-la. Mostra-se rainha do mar, o mais vasto e incontrolável de todos.

A areia é dominada pelo vento, que “enruga e torce o manto”. A força do vento é o aviso da figura poderosa que apareceria. Com base no mesmo dicionário referenciado anteriormente, temos a seguinte acepção para a palavra areia: “Fácil de ser penetrada e plástica, a areia abraça as formas que a ela se moldam; sob este aspecto, é um símbolo de matriz, de útero” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 79). A associação ao útero reforça o comprometimento da areia enquanto lugar de conforto e cuidado com

Amphitrite. A areia é o útero, lemos como a metáfora de que a mãe assume o lugar de acolhimento da deusa.

Já o oceano, enquanto espaço vasto e indomesticável, assume “extensão aparentemente sem limites, as imagens da indistinção primordial, da indeterminada original” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 650), mas é silenciado diante da presença da deusa, o que evidencia o poder dessa figura.

Pensar em um corpo feminino transformador e poderoso é enfrentar as limitações imbuídas à mulher. Além do molde que envolve essas figuras, temos outros estereótipos, como o da vaidade, da beleza e da formosura, tendo em vista que a sociedade patriarcal e misógina atribui ao corpo feminino a necessidade da beleza e da sensualidade, ao passo que aos homens são solicitadas capacidades cognitivas. Elódia Xavier (2007) salienta que:

a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando ao homem o campo do conhecimento e do saber. (XAVIER, 2007, p. 254).

Sendo assim, entendemos que o corpo feminino é moldado de acordo com os padrões de sensualidade e beleza. No entanto, além dessa exigência, busca-se nele a maior delicadeza e pureza possível. Se mergulhados em espaços misóginos, nota-se que se torna “aceitável” que haja mulheres com comportamentos opostos, mas nunca é aceito que elas deixem de cumprir “sua função” primeira, pois o objetivo é que elas alcancem todo público possível.

Voltando ao nosso texto em análise, diante do surgimento da musa, a luz mostra as formas redondas daquela mulher, assim como o sol ornou a cabeça da personagem do poema “Rainha das águas”, é a luz que mostra as formas de “Amphitrite”. Dessa forma, podemos estabelecer duas simbologias para a iluminação da deusa. Em uma primeira análise, a luz combate a escuridão e exhibe “as formas redondas” do ser celestial, nesse caso, a luz torna-se a única possibilidade de mostrar o corpo daquela mulher. Em uma segunda análise e a partir das definições de Chevalier e Gheerbrant (1999):

Na tradição cristã, a visitação de Maria pela Pomba que encarna o Espírito Santo pôde ser considerada como uma expressão de manifestação da luz. Mas a luz pode aparecer, não mais como uma **epifania masculina e fecundadora**, mas como a ancestral fêmea que

o homem fecunda. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 569. Grifos nossos).

Nessa segunda possibilidade de análise, é feita uma associação entre uma deusa da mitologia grega e uma mulher santificada no cristianismo. Para além dessa associação, temos a “luz” como identificador de uma fêmea – termo que define a mulher enquanto animal – que é fecundada por um homem (aqui o termo não é macho). A mulher é, portanto, associada a um animal enquanto o homem mantém a sua figura humana, esses termos nos levam a interpretar o sexo feminino como disponível à “fecundação”, apresentando que sua função primordial é procriar.

A presença da água também não é gratuita, uma vez que Bachelard (1988) a trata como um símbolo de poder e transição entre extremos. Para ele, a água é “o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal” (BACHELARD, 1998, p. 97). É nessa mesma vertente que se situam as composições de Francisca Júlia, apresentando tantas essências, inclusive as contrárias, prova disso são as temáticas que a poeta trata. Temos poemas de cunho religioso da mesma forma que encontramos produções eróticas. O misticismo, figuras pertencentes ao cristianismo, deusas da mitologia, ilustram a flexibilidade nas produções da escritora.

É notório a associação da mulher à beleza dos corpos e os poemas de Francisca Júlia reforçam essa relação mulher-corpo, principalmente em **Esfinges** e **Mármore**s, conforme já apontamos. Perrot (2005, p. 13) defende que “O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade”, esta que, com todos os seus estereótipos, impede a liberdade da sexualidade feminina.

Ainda mais uma vez, enfatizamos que Francisca Júlia escreveu poesias que valorizavam as mulheres constantemente. A supremacia das protagonistas transgressoras está em apresentar femininos poderosos, respeitados, deusas da mitologia. Por tantas vezes, desde o título, as palavras são destinadas para o surgimento da deusa dos mares e quando, enfim, ela surge, ganha destaque sobre o seu corpo e suas formas: “Lá vae... mostrando á luz suas fórmãs redondas, / Sua clara nudez salpicada de espuma” (SILVA, 1903, p. 16).

Para os poetas parnasianos, tratar de figuras mitológicas e retomar valores clássicos era um mote frequente. Além disso, os parnasianos buscavam os valores

clássicos, figuras mitológicas, deusas. Clarke (2008) trata sobre as normas clássicas as quais Francisca Júlia foi adepta:

Based on classical norms, the aesthetics of the movement were personified in the notion of the "impassive poet" who had successfully sublimated his emotions in order to transcend the flux and transience of existence, and to create, indeed, to act as a bridge between the world of matter and the Platonic realm of pure form. (CLARKE, 2008, p. 172).

Clarke (2008) salienta que a adoção às normas clássicas fez com que Francisca Júlia se tornasse a poeta impassível. Eximiu as emoções e reproduziu o universo da forma pura.

Os valores clássicos foram explorados não só por Francisca, mas também por outros nomes do Parnasianismo. A mitologia, a sensualidade se destacam assim como a rigidez da forma e a descrição dos acontecimentos ficcionais.

Veremos a seguir o poema “Dança de Centauros”, dedicado a Coelho Netto (1864 – 1934). Ele foi escritor, crítico e professor, nascido em 1864, morreu em 1934, aos 70 anos. Trata-se de uma produção que expõe o nu feminino e a opressão desse corpo diante da presença da figura masculina:

### **Dança de Centauros**

*A Coelho Netto.*

Patas 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 atrôa o espaço  
O galope infernal das centauras em fuga:

É que, longe, ao clarão do luar que empallidece,  
Enorme, acceso o olhar, bravo, do heróico braço  
Pendente a clava argiva, Hercules aparece...  
(SILVA, 1903, p. 11- 12)

O poema intitulado “Dança das Centauros”, tem o objetivo de destacar um comportamento ameno das centauras, de antemão desconstrói a ideia de que os Centauros eram agressivos e violentos: Para os poetas Maurice de Guérin e Leconte de Lisle “o Centauro é a figura mítica que exprime o encontro, o conflito, a síntese da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena” (BRUNEL, 1998, p. 152).

Gandon (2000) aponta ainda mais características que definem os Centauros. Salientando que se tratava de criaturas “metade cavalo e metade homem. Eram antipáticos e de uma brutalidade incomum. Viviam nas montanhas [...] alimentavam-se de frutas e de carne crua e tinham costumes pouco civilizados” (GANDON, 2000, p. 85). As Centauros, por sua vez, compartilhavam dos mesmos costumes, pois, ainda que menos comentadas, viviam nos mesmos espaços que os machos.

O título trata de Centauros em um momento de alegria, uma vez que a “dança é *celebração*, a dança é *linguagem* [...] Linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 319). A Danças das Centauros, uma atitude de alegria e paz entre elas, mas também um momento de liberdade: “Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças” (SILVA, 1903, p. 11).

Neste soneto, encontramos uma figura mitológica conhecida por possuir corpo de cavalo, tronco e rosto de mulher. A representação mitológica advém, em um primeiro momento, de uma figura masculina, conhecida como Centauro, no entanto, a partir de Brandão (1991), compreendemos sobre a fêmea desses seres. Ele esclarece que:

Concebidos como seres monstruosos, selvagens e bestiais, tinham o busto de homem e, por vezes, braços e pernas humanas, mas do busto para baixo eram cavalos perfeitos. [...] Violentos, sanguinários e luxuriosos, habitavam montanhas e florestas, alimentando-se com carne crua. [...] O mito nos fala ainda das *Centauros*, esposas dos Centauros, as quais viviam com eles nas montanhas. (BRANDÃO, 1991, p. 199 e 200).

Pouco se conhece sobre as Centauros, mas o suficiente para entender que são definidas apenas como a fêmea dos Centauros, isto é, vivem e têm identidade somente a partir do macho, figura mais conhecida na mitologia. Ainda que sejam pouco mencionadas, as Centauros apresentam força e selvageria no poema, assim como os

centauros são compreendidos, porém, ainda que definidas como selvagens, elas são oprimidas e interrompidas diante da presença do masculino.

Segundo Pereira Neto (2014, p. 25), trata-se de uma “tematização da liberdade e de sua restrição imposta pela chegada à cena daquele que representa a força da masculinidade”. Então, a presença do sexo oposto oprime as centauras, que interrompem o clima de entretenimento, desconstruindo um espaço onde antes predominava a liberdade e a coragem das figuras femininas, reforçando a concepção patriarcal, a qual submete a mulher aos cuidados e força masculina: “O aparecimento de Hércules, repondo os lugares de gênero, promove uma sexualização da existência e susta o recato da nudez das centauras, que é possível que fujam não apenas por medo de serem destruídas, mas também de vergonha [...] do herói.” (SANTIAGO, 2016, p. 227).

Alguns estudiosos já refletiram sobre a dualidade do centauro. José Maria de Heredia, um poeta de origem cubana que viveu entre 1842 a 1905 acreditava que o Centauro “é a imagem de um estado intermediário, o da passagem de animal a homem, e o advento deste último, simbolizado por Hércules, consagra seu desaparecimento”. Como se vivessem no mesmo ser “o ardor genésico puramente bestial e de uma aspiração superior que o leva à humanidade, ao amor, sentimento ligado à inquietude, do qual toma também conhecimento ‘a Centaura’” (BRUNEL, 1998, p. 152). O conflito que surge entre Hércules e as Centauras pode ser compreendido, a partir de Brunel (1998) como a dualidade do centauro- metade cavalo, metade humano entrando em colapso.

Por fim, diante da anunciada chegada de Hércules, o mais viril e poderoso dos heróis – e posteriormente deus pertencente à mitologia grega, conhecido pela força e bravura – as centauras fogem, já que ele as deixou intimidadas, apesar de não mencionar uma possível vergonha diante da nudez que seus corpos se encontravam. No poema, a nudez é apresentada de maneira natural, é apenas diante do aparecimento da figura masculina que elas se sentem ameaçadas e notoriamente envergonhadas: “Nuas, em frita, em ludo, entrecruzando as lanças/ Eil-as, garbosas vêm, na evolução das danças/ Rudes, pompeando á luz a brancura dos seios” (SILVA, 1903, p. 11).

Encontramos, portanto, no poema, um macho opressor e castrador da liberdade das centauras que, em um “galope infernal”, foge da aproximação da presença masculina. Ainda que as protagonistas sejam conhecidas pela coragem e força, toda a imponência das fêmeas se esfacela quando a figura masculina se aproximava. Hércules,

diferentemente das centauras, não é compreendido pela violência, mas foi capaz de provocar medo entre elas, comprometendo a liberdade das fêmeas.

Ainda que elas sejam essa mistura entre duas figuras, a humana e a de cavalo, o fato de as centauras serem o feminino de um grupo, elas partilham de vivências também femininas. O fato de Hercules- figura masculina- ter coagido as centauras já é prova de que elas compartilham de realidades femininas e que o homem novamente assumiu postura de repressor.

Pereira (2008) trata sobre a opressão que se instala diante da presença masculina, no caso, de Hercules:

The poem presents a dialogue intertextually with two renowned masters of Parnassian Poetry: the Cuban Jose Maria Heredia and the French Leconte de Lisle. The *centauras*, female centaurs, are singing and laughing dionysiacally, when everything changes dramatically. Hercules, the fierce enemy of the centaurs, makes his appearance, creating panic and terror in their midst. (PEREIRA, 2008, p. 251)

Porém, salienta que há uma beleza nas rimas, principalmente quando o poema é lido em voz alta: “The beauty of the rhymes is highlighted when it is read out loud”. (PEREIRA, 2008, p. 251).

É possível compreender, diante dessas análises que as poesias consideradas eróticas compõem, exclusivamente, o primeiro e terceiro livro da poeta. Os demais livros, os infantis, não apresentam qualquer relação ou até mesmo alusão ao erotismo ou à sensualidade do corpo feminino, ao contrário, reproduzem um feminino estereotipado e obediente às imposições sociais oitocentistas, desse modo, por conseguinte, são temáticas definitivamente distintas.

Diante do curto tempo da pesquisa, foi necessário tratar de apenas uma faceta demonstrada por Francisca Júlia, neste caso, do feminino subversivo. Porém é sabido que há uma riqueza de aspectos que podem ser explorados nas produções da escritora e que certamente, em outra oportunidade, trataremos de analisar.

### **3.3 Do feminino tradicional**

Entendemos que Francisca Júlia busca enaltecer o feminino em suas várias possibilidades, (des)constrói modelos, rompe com as formas de misoginia e manipulação do corpo da mulher oitocentista. A sua escrita transita em diversos

campos, principalmente, pelas questões de ordem social. Além de sua simpatia pela erotização da mulher, a poeta apresenta femininos tradicionais, obedientes às normas e imposições patriarcais principalmente em suas obras de cunho infantil e juvenil, direcionados ao universo escolar.

Selecionamos, portanto, algumas poesias que reforçam a representação da mulher enquanto mãe, educadora e religiosa, esta última faceta, a de cunho religioso, apresenta intertextualidade com passagens bíblicas, mulheres em oração adorando a Jesus e pedindo intercessão a Nossa Senhora, além de ensinamentos cristãos direcionados às crianças.

Verona (2007) salienta sobre a construção do feminino ficcional durante o século XIX, destacando termos que as definem como frágeis e inferiores:

Maternidade, casamento, inferioridade feminina, etc, foram temas bastante explorados pela prosa de ficção do oitocentos, ou melhor, foram temas praticamente obrigatórios nas tramas que tinham como pano de fundo o cenário urbano. Formulando frases bastante parecidas quanto à “natureza” da mulher, os romancistas contribuíram para que a figura feminina correspondesse, pelo menos em suas histórias, a um determinado padrão muito bem definido: fraca, sensível, esposa e mãe, foram quase nulas as variantes desse conjunto. (VERONA, 2007, p. 101).

No que se refere aos poemas de cunho religioso, temos o intitulado, “Prece” que compõe a obra **Mármore**. Vejamos:

### **Prece**

D'ou me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde?  
D'ou me vient cette foi dont mon coeur surabonde?

LAMARTINE.

Santa Maria, illuminae  
A estrada asperrima que trilho:  
Ah! por amor de vosso Filho!  
Ah! por amor de vosso Pae!

Aos marinheiros que, no mar,  
Temem as syrtes e os escolhos,  
Dae-lhes a uncção dos vossos olhos,  
Dae-lhes a uncção do vosso olhar.

Não peço glorias nem trophéus  
Que as amarguras não compensam:  
Apenas quero a vossa bençãam,  
Só, muito embora, ó Mãe de Deus,

O camponez não queira o buz  
 Dos vossos olhos e nem vol-o  
 Peça, mas peça um ferragoulo  
 Para cobrir os hombros nús.

Ao miserável que cahir,  
 Ao roto dae-lhes uma tira  
 Do vosso manto de saphyra  
 Para as feridas encobrir;

A's noivas pobres, enxovaes;  
 Ao peccador, ao moribundo,  
 Dae-lhes o goso do outro mundo  
 Longe das chammas infernaes.

Dae-nos do vosso olhar a unção!  
 E que sejaes sempre bemdita  
 Lá nessa abobada infinita,  
 O' immaculada Conceição!

Santa Maria, illuminae  
 A estrada asperrima que trilho!  
 Ah! por amor de vosso Filho!  
 Ah! por amor de vosso Pae!

(SILVA, 1895, p. 91- 93)

A citação inicial, em francês, trata-se de um trecho do poema “Bénédiction de dieu dans la solitude”, de Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, um poeta francês que viveu entre 1790 e 1869. A citação mencionada antes do poema - “De onde vem, ó meu Deus, essa paz que me inunda/ De onde essa fé, da qual meu coração é superabundante?” – faz parte da composição de Lamartine, poema que apresenta um eu poético admirado com as bênçãos divinas diante da esperança e da caridade. Trata-se de um texto longo, que não segue a mesma estrutura em todas as estrofes, além de ser carregado de referências bíblicas e aspectos divinos.

O poema de Francisca Júlia, “Prece”, segue a mesma temática que Lamartine (1860) adotou em “Benção de Deus na solidão”. É à mãe de Cristo, a quem o eu lírico roga e suplica pela intercessão da santa, porém, em nome do amor que tem pelo filho, Jesus e em nome do amor pelo pai, Deus, pede unção aos marinheiros, cuidado para com os camponeses, atenção aos feridos, enxovais às noivas e, ainda, consagração a todos.

O poema é iniciado e concluído com estrofes idênticas, como um ciclo. Trata-se, portanto, de um discurso diário, que se repete paulatinamente, como uma oração pronta.

O eu-lírico pede à nossa senhora que rogue ao Pai, intercedendo pelos mais necessitados e protegendo àqueles que arriscam suas próprias vidas. Solicita ainda, já no sexto verso, lugar no céu, longe das chamas do inferno.

Ao grupo feminino é solicitado enxovais, preparo para o casamento, limitando as possibilidades de mudança das “noivas pobres” (SILVA, 1895, p. 93), como se anulasse as chances de elas desejarem outro futuro. A relação entre mulher e santidade acontece há muito tempo na história. As orações e súplicas, na maioria das vezes, eram feitas por elas enquanto os maridos ou pais estavam em espaços públicos. Atribui-se às mulheres aspectos de bondade, amabilidade, ternura e gentileza. Além, é claro, da beleza constante. Beauvoir (2016) destaca que a mulher ideal é perfeitamente obediente e submissa, ela nunca reclama e sempre acolhe o que lhe é imposto. No poema, temos um eu lírico assim declarado, além da ingenuidade, é ainda devota e religiosa.

Em um contexto católico, as preces feitas à Deus, são direcionadas primeiramente à virgem Mãe de Jesus, para que, através dela, o Pai e o Filho atendam aos pedidos. Além de ser considerada casta e exemplo de mulher ideal, ela é a intercessora. O principal fundamento que faz com que mulheres se inspirem na mãe de Cristo, é pela pureza da santa, a partir daí surge o feminino padronizado, que é, obrigatoriamente, virgem, depois esposa e mãe. Ainda que se trate de uma concepção católica, ela é disseminada em diversos campos, mesmo fora de um contexto religioso, pois são preceitos arraigados, construídos desde muito cedo nos indivíduos. Fonseca (1997) aborda sobre esse modelo dizendo que:

A receita para a mulher ideal envolvia uma mistura de imagens: a mãe piedosa da Igreja, a mãe-educadora do Estado positivista, a esposa-companheira do aparato médico-higienista. Mas todas elas convergiam para a pureza sexual- virgindade da moça, castidade da mulher. Para a mulher ser ‘honesta’, devia se casar; não havia outra alternativa. E para casar, era teoricamente preciso ser virgem. O próprio Código Civil previa a nulidade do casamento quando constatada pelo marido a não- virgindade da noiva. (FONSECA, 1997, p. 528).

Maria, mãe de Jesus é uma figura bastante respeitada no meio católico, acumulando muitos devotos e fieis. Neste campo, ela é conhecida como a figura mais próxima do Filho do Criador, a escolhida por Deus, casta, virgem, livre das impurezas e dos pecados mundanos, a selecionada para gerar o Salvador. Ela pode ser considerada a

mulher mais importante que compõe a história do cristianismo. A figura mais digna para ser mãe de Cristo, aquela que continua virgem, mesmo após o parto:

O dedo de Salomé encontrou intacta uma membrana que o parto deveria ter eliminado. O exame supõe, portanto, a existência do que mais tarde será chamado de hímen [...] Ligado ao mistério da encarnação, o ‘hímen’, ‘selo de pudor’, é doravante sagrado (KNIBIEHLER, 2016, P. 75).

Dessa maneira, a virgindade e a pureza, características que definem a Santa Maria Mãe de Deus, são associadas também às mulheres. A virgindade, preservada como o maior ícone e exemplo feminino, a intimidade com Deus e as constantes preces são pontos essenciais para a construção de um feminino ideal e semelhante à Virgem Maria.

O poema acima, muito se assemelha a uma oração, dessa forma, uma prece é feita em estrutura poética. O eu lírico pede proteção aos marinheiros, aos camponeses e às noivas, em nome da Santa Maria mãe de Deus. Nesse sentido, em uma sociedade influenciada pelos dogmas cristãos, espera-se das mulheres de boa índole, intimidade com Deus e oração diária, figuras como o eu- poético da construção acima.

Descrevemos, abaixo, um Lied Moderno. Lied, palavra alemã que significa canção. A leitura desta “canção moderna” é fluida e o poema é caracterizado por versos livres. Vejamos:

#### **D. Alda**

*(Lied MODERNO)*

Hoje D. Alda madrugou. A's costas  
 Solta a opulenta cabelleira de ouro,  
 Nos lábios um sorriso de alegria,  
 Vae passear ao jardim; as flores, postas  
 Em longa fila, alegremente, em coro,  
 Saúdam-n'a: “Bomdia!”  
 D. Alda segue... Segue-a uma andorinha;  
 Com seus raios de luz o sol a banha;  
 E D. Alda caminha...  
 Uma porção de folhas a acompanha...  
 Caminha... Como um fulgido brilhante,  
 O seu olhar fulgura.  
 Mas—que cruel! — ao dar um passo adelante,  
 Enquanto a barra do roupão sofralda,  
 Pisa um cravo gentil de láctea alvura!

E este, sob os seus pés, inda murmura:

“Obrigado, D. Alda.”  
(SILVA, 1895, p. 71- 72).

O poema nos apresenta uma protagonista, D. Alda, moça afável, polida e tão admirável que absolutamente tudo que a rodeava nutria gratidão, apenas por compartilharem do mesmo espaço. Não obstante, temos nos últimos versos a descrição sensual que contribui para a imagem delicada e sensível que define a protagonista. Um espinho, objeto caracterizado por sua rigidez, toca a moça que, após o ato, a agradece pelo contato que tiveram.

O título prosaico e de compreensão acessível, denuncia que a leitura do poema também se caracterizará dessa forma. Já no título temos o pronome de tratamento “dona” que demonstra a soberania e superioridade da moça, além, também do respeito cultivados por ela. O primeiro verso é facilmente associado a um diálogo, uma conversa sobre uma pessoa conhecida, “Hoje D. Alda madrugou” (SILVA, 1895, p. 71), como se uma história fosse contada, comentada adiante.

No verso seguinte temos a descrição sobre a figura que nomeia o poema. Ela sai com os cabelos soltos, símbolo de pureza, virgindade e é assim que o poema segue caracterizando-a, sorridente ela caminha no jardim, mantendo a ideia de sensibilidade, inocência e candura. No caminho, todos os elementos que a cercam, andam ao lado da moça. O poema é construído a partir de elementos da natureza e do cuidado em detalhar as características da protagonista.

A personagem é apresentada como sinônimo de admiração e docilidade, características estas, que se rompem diante do contato com o cravo. As particularidades que a definem, antes de encontrar o cravo, podem ser associadas à virgindade da moça que, por ser ainda tão singela e pura, é capaz de encantar elementos específicos da natureza, como a andorinha, que conhecida pela sua beleza e elegância, é uma ave pequena que lembra a pomba, símbolo da paz e da pureza. A moça ainda é iluminada pelo sol, responsável pela luz e beleza dos dias; as flores, elemento mais associado metaforicamente às mulheres quando o objetivo é elogiar ou enaltecer, fazem roda aos seus pés.

Todas as cenas do poema se passam no mesmo cenário, o jardim da casa onde acabara de acordar. Para Kury (1994, p. 517), “O jardim é um símbolo do paraíso terrestre”, mas também de planos espirituais, tal como onde habitavam Adão e Eva, personagens do cristianismo. No poema, o jardim é o espaço onde tudo acontece, o

lugar onde a protagonista passeia e onde se fere com o cravo, nos últimos versos. Além disso, a flor, metáfora associada ao feminino, é abordado por Kury (1994, p. 937) como um “símbolo do princípio passivo”, tal como a figura feminina, submetida à passividade. São as flores que acompanham a protagonista e criam o corredor para que ela caminhe.

Por fim, as folhas que acompanham D. Alda são apresentadas por Kury (1994) como participantes do simbolismo geral do reino vegetal. Dessa forma, as folhas que a seguem representam todo esse universo vegetal, pois elas estão em todos os lugares. O jardim, colocado como símbolo de paraíso, é associado aqui, ao sagrado. Segundo Souza e Campos (2016), o jardim é um espaço feminino:

fonte mítica da origem da vida e símbolo de prazeres, intimidade e aconchego em todas as culturas. O jardim terrestre é o sagrado que recorda ao homem a ideia do Paraíso, com a diferença que ele é criador de seu jardim, é o doador da vida que se oculta entre “pedras”, ‘telas’, ‘traumas’, ‘sol’, ‘chuva’. (SOUZA; CAMPOS, 2016, p. 573).

Diante da semelhança com tudo que há de positivo, D. Alda conquista admiração de todos aqueles elementos. Sua plenitude é tamanha ao ponto de o cravo agradecer-lhe pelo contato que tiveram. A atitude é passível de crueldade, inclusive, o eu-poeta menciona que a protagonista havia sido insensível: “Mas – que cruel! – ao dar um passo adiante,/ Enquanto a barra do roupão sofralda,/ Pisa um cravo gentil de láctea alvura!” (SILVA, 1895, p. 72). Mesmo diante do comportamento impiedoso de D. Alda, o cravo agradece o contato com tão graciosa dama, exatamente porque todos os elementos que aparecem no poema anseiam contato com a dama: as flores a cumprimentam com bom dia, as andorinhas seguem-na, as folhas a acompanham, o sol a banha com raios de luz e somente o espinho toca, fisicamente, a moça.

É na pureza e pela pureza que a moça é seguida pelos elementos que a cercam, se aproximássemos o poema à realidade de uma mulher casta, teríamos Alda, uma moça cortejada por todos em função de sua pureza e brandura. Ao escolher apenas um de seus admiradores, o primeiro sentimento despertado seria a gratidão, ainda que esse contato tenha sido com superioridade por parte da moça. D. Alda, por sua vez, nem mesmo se queixa ou se arrepende, ao passo que o cravo, que tem voz, fala em 1ª pessoa, agradecendo a conexão que tiveram.

Estar diante de um cravo que fala facilita a associação com um ser humano. Os dois últimos versos são dedicados ao posicionamento do cravo. “E este, sob os seus pés

inda murmura:/ “Obrigado, D. Alda” (SILVA, 1895, p. 72). As aspas é o primeiro indicador de uma fala do cravo, o termo “murmura” completa essa indicação. Objetos e elementos da natureza não possuem capacidade de fala, apenas humanos são detentores dessa habilidade, mas, em um texto literário, sabemos da possibilidade verossímil de tal acontecimento.

Se o cravo se apossa de uma aptidão do homem, ele pode assumir comportamentos de um macho, que é, por sinal, ferido por D. Alda. Ele abandona sua definição primeira e assume as possibilidades de um ser humano, o que permite seu contato com a figura feminina, conseqüentemente, o ferimento ocasionado por ela. Nesse momento, a moça se apresenta mais forte e cruel do que demonstrava ser nos primeiros versos.

Ainda no poema, temos a lamentação de tal contato: “Mas – que cruel! ” (SILVA, 1895, p. 72). Ainda que os outros elementos da natureza acompanhassem a moça, cultuando- a, somente o cravo, que assume características humanas, é ferido pela dama. Mesmo diante desse contato, ela se mantém em silêncio. Temos uma protagonista cruel, ela é atroz, pois, ainda consciente, pisa no cravo demonstrando que sua característica angelical e pura, não impossibilitou o modo cruel que se apresenta no décimo terceiro verso.

No último livro da escritora, **Alma Infantil** foram encontrados outros poemas que apresentam um feminino tradicional, inclusive as que envolvem questões de ordem religiosa. No poema intitulado “Deus” (SILVA, 1912, p. 104- 105), encontramos a presença da figura materna como a resposta para as dúvidas da criança. A mãe se destaca principalmente na infância do (a) filho (a), pois a ela é incumbida a função de cuidadora do lar e dos filhos.

### **Deus**

“Mama, eu li uma vez  
No catechismo que estudo  
Que as coisas, a terra, tudo,  
Que tudo foi Deus quem fez.

Dizem que é a pura verdade  
O que o catechismo ensina;  
Que tudo é obra divina,  
Obra da sua vontade.

Acho difícil, porém,  
Que Deus, embora perfeito,  
Tenha o Céu e a Terra feito

Sem auxílio de ninguém.

Um anjinho de trombeta  
Batendo as azas num vôo  
Com seu trabalho ajudou-o  
Na construção do planeta.

Deus fez a noite e a manhã,  
O anjo fez o mar imenso..  
Pelo menos assim penso;  
Não tenho razão, mama?"

“Tu não passas de um tolinho.  
Tudo só por Deus foi feito;  
Só Deus, meu filho, é perfeito,  
Só Deus é grande, filhinho.  
(SILVA, 1912, p. 104- 105)

O poema transcrito acima trata das dúvidas de uma criança em relação à criação do mundo. Ele indaga a mãe como seria possível: “Que as coisas, a terra, tudo,/ Que tudo foi Deus quem fez” (SILVA, 1912, p. 104), ressaltando que no catecismo, livro que ele estudava, afirmava que não houve participação de nenhum anjo “Na construção do planeta” (SILVA, 1912, p. 105).

Nesse sentido, temos uma criança já educada com os preceitos religiosos desde a infância, o catecismo fazia parte do seu universo de estudo. A mãe apoia, confirmando que tudo que estava escrito era verdade. Deus, onipotente, havia criado tudo e sozinho. A questão religiosa presente nessa fase de construção de ideias e princípios faz com que os sujeitos cresçam entremetidos nessas concepções, acreditando e defendendo, criando-se seres domesticados, religiosos, principalmente quando há um apoio familiar.

Além disso, a criança busca solucionar sua dúvida com a mãe, pois ela é a figura mais presente, tanto na infância, quanto nos preceitos religiosos. O poema intitulado “Deus” envolve muito mais uma questão materna do que a própria figura divina. Ainda que seja Ele, o foco da discussão, é à mãe que se direciona as questões e ela mesma é capaz de solucionar as inquietantes dúvidas da criança.

A maternidade se torna uma definição feminina “A mulher é resumida a um ovário”, afirma Beauvoir (2016, p. 31). Além da obrigação de se casarem e tornarem-se mães, preferencialmente nesta ordem, o cuidado do lar é atribuído também a elas. A sociedade sujeitou as mulheres à reclusão domiciliar e aos interesses domésticos, dos filhos e do esposo.

As obrigações familiares incluíam, de modo particular, o cuidado e a educação dos filhos, os ensinamentos bíblicos e religiosos. O poema “Deus” evidencia essa ideia: “Dizem que é a pura verdade/ O que o catechismo ensina;/ Que tudo é obra divina, / Obra da sua vontade” (SILVA, 1912, p. 104), interroga o filho para a mãe.

Diante da dúvida da criança sobre o incomensurável poder de Deus, é à mãe que o filho interroga por não acreditar que sem a ajuda de anjos, Deus poderia ter criado tudo o que há. E é a mãe que o faz acreditar que foi somente por Deus que tudo se fez. Além disso, repreende a criança por duvidar de tamanha soberania: “Tu não passas de um tolinho. / Tudo só por Deus foi feito;/ Só Deus, meu filho, e perfeito, / Só Deus é grande, filhinho” (SILVA, 1912, p. 105). Com aparente afeto, a mãe doutrina a criança, atividade que é mais associada à maternidade do que a paternidade.

Assumir a responsabilidade pela família e rogar pelos entes queridos são atividades quase que predominantemente femininas, conforme apresenta Michelet (1995), nos aludindo, também, à realidade oitocentista, contexto o qual o estudioso estava inserido:

A mulher, considerada em seu aspecto superior, é a mediadora de amor. Profundo e encantador poderio, que tem duas revelações. À medida que a primeira, o atrativo do sexo, do prazer, e a borrasca sanguínea da vida, empalidece, cede, a segunda aparece em sua doçura celeste, a *influência de paz, de consolação, de medicação* (MICHELLET, 1995, p. 275. Grifos do autor).

Francisca Júlia foi contemporânea a Michelet e as considerações desse historiador são importantes para refletirmos o espaço social em que a poetisa produzia e o quão transgressor se torna a inserção de personagens femininas nas poesias de Francisca Júlia. Nascido em 1798, final do século XVIII e vivendo grande parte do século XIX, até 1874, sua teoria tratava sobre a sociedade daquele período e as visões e condições atribuídas às mulheres, reforçando, desse modo, conceitos ainda enraizados em uma sociedade patriarcal e misógina.

Cláudia Fonseca (1997) salienta sobre as normas atribuídas às mulheres nos primeiros anos do século XX, mesmo período de publicação do livro **Alma Infantil**, que contém a poesia aqui analisada. Para Fonseca (1997), “a norma oficial ditava que a mulher devia ser resguardada em casa, se ocupando dos afazeres domésticos, enquanto os homens asseguravam o sustento da família trabalhando no espaço da rua” (FONSECA, 1997, p. 517).

Desse modo, a mãe é a responsável por responder as dúvidas da criança, pois aquela, é a figura mais presente durante a infância, responsável por solucionar questões e direcionar o filho. A atividade mais próxima e associada ao feminino, tal seja, a maternidade, torna-se quase uma exigência social à mulher.

Nos escritos de Francisca Júlia, especialmente os destinados ao público infantil, a presença feminina muda um pouco de cenário, saindo das questões de ordem erótica e visitando um universo tradicional, com mulheres representadas por mães, professoras, angelicais, obedientes e por muitas vezes, religiosas.

As composições que retratam conselhos moralizantes, especialmente as infantis, proporcionam reflexões sobre a caridade, fé e respeito com o outro, além de serem obras que apresentam contos e narrativas breves, tratando da liberdade na escrita de Francisca Júlia e, também, a possibilidade em transitar, não somente, em diversas temáticas, mas inclusive em outras estruturas de escrita literária.

## CONCLUSÃO

Oriunda de uma família burguesa, Francisca Júlia da Silva teve oportunidades de se inserir no meio intelectual. Aos 14 anos, iniciou sua carreira escrevendo textos literários para jornais e revistas. Em seguida, publicou seu primeiro livro, que seguido de outros três, foram responsáveis pelo reconhecimento enquanto escritora de textos de qualidade e como uma das precursoras da literatura de autoria feminina no Brasil.

Ficou conhecida inicialmente como fiel representante do movimento parnasiano, mas explorou outras características do simbolismo, transitando, não apenas, entre essas duas escolas literárias, mas também, nas diversas possibilidades de escrita e temáticas. Abordou com maior frequência a estrutura poética, mas adotou também, a escrita de contos, monólogos e recitativos. Ela também evidenciou a tradição clássica, dialogou com outros escritores e apresentou o feminino em seus escritos.

Neste sentido, este trabalho foi realizado com o objetivo de evidenciar a colocação transgressora de Francisca Júlia, escritora que, mesmo enfrentado a misoginia que perpassava a literatura daquele período, alcançou reconhecimento pela qualidade de suas obras. Ousou escrever e, nesse ponto, alcançou prestígio e equivalência a outros renomados escritores de seu período, como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia.

Além disso, tratou da representação do feminino, colocando-o em suas produções e demonstrando as suas diversas possibilidades de construção. Ela explorou em suas poesias as múltiplas facetas do feminino, destacando eu poéticos sensualizados, transgressores, impassíveis, e é nesse sentido que suscitou o objeto de nossa pesquisa, dando ênfase a questão subversiva.

Dentre suas quatro obras literárias, selecionamos, para esta pesquisa, as produções em que as mulheres aparecem em destaque. Em um primeiro momento foram escolhidas as poesias em que o feminino é colocado como o transgressor, capaz de desconstruir imposições sociais e a misoginia que invadia a literatura do século XIX. Analisamos, então, seis poemas em que o feminino é colocado em evidência e reproduz comportamentos impassíveis, sensuais e subversivos, assim como, “Rainha das águas”, “Venus”, “A Ondina”, “Pérfida” “Amphitrite” e “Dança das Centauros”.

Em um segundo momento de análise e com o objetivo de contrapor as possibilidades do feminino nas poesias da escritora, selecionamos outras três produções que evidenciam a mulher tradicional, produções que tratam de religiosidade,

maternidade e dos estereótipos facilmente associados ao feminino, como a fragilidade e sentimentalismos.

Através da análise desses poemas, consideramos que a representação do feminino, o erotismo e a subversão tornava Francisca Júlia uma escritora igualmente transgressora, primeiro, por se inserir em um espaço de predominância masculina, segundo, por ser reconhecida nesse cenário e, terceiro, pelas temáticas que escolheu abordar.

Por outro lado, a escritora tratou, também, de femininos tradicionais, obedientes à ordem e à uma sociedade misógina, porém, a transgressão não é menor por este fato, uma vez que estamos diante de uma escritora oitocentista e imersa em uma sociedade androcêntrica e patriarcal. A transgressão acontece quando a escritora não se limita a questões de ordem tradicional e evidencia o feminino em suas diversas possibilidades.

Os objetivos propostos neste trabalho foram alcançados no sentido de demonstrar as diversas facetas do feminino explorados por Francisca Júlia. Além disso, ao compreendermos que, assim como Spivak (2010) defende, o subalterno precisa ter voz, o nosso trabalho buscou revelar a escrita de Francisca Júlia, trazendo à tona, as pesquisas que já foram desenvolvidas sobre ela, bem como as críticas tecidas a respeito das obras da escritora. Dessa maneira, temos a poeta Francisca Júlia, que tratou do feminino em suas produções, evidenciando o corpo, a nudez e a sensualidade em sua escrita. Falou da mulher sob um viés diferente do convencional, transferindo-as da posição de objeto de desejo, para a de protagonista de seus corpos.

Além disso, temos uma escritora oitocentista que, reconhecida pela simpatia ao parnasianismo, foi também seguidora ao simbolismo, explorando estes campos como férteis terrenos de produções, tais como são. Tangenciou a tradição clássica, as religiões e, por vezes, se mostrou espiritualizada. Tratou do universo mítico, e da sensualidade da mulher sem excluir o feminino tradicional.

Francisca Júlia transitou, então, entre as várias formas de escrita, não se restringindo apenas à escrita poética, além de tratar de mais de um movimento literário, evidenciou, também, as diversas constituições do feminino, reproduzindo múltiplas compreensões sobre o feminino em suas poesias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Antologia de poesia brasileira: realismo e parnasianismo**. São Paulo: Ática, 1985.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A árvore** (coletânea de crônicas e poemas). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.
- \_\_\_\_\_. **Ânsia Eterna**. Rio de Janeiro: Editora H. Garnier, 1903.
- \_\_\_\_\_. **A casa verde**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.
- \_\_\_\_\_. **A herança**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1909.
- \_\_\_\_\_. **A isca**. Rio de Janeiro: Editora Leite Ribeiro, 1922.
- \_\_\_\_\_. **A intrusa**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1908.
- \_\_\_\_\_. **A falência**. Rio de Janeiro: Editora Oficina das Obras d'A Tribuna, 1901.
- \_\_\_\_\_. **A família Medeiros**. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1892.
- \_\_\_\_\_. **A viúva Simões**. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1897.
- \_\_\_\_\_. **A Silveirinha**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1914.
- \_\_\_\_\_. **Contos infantis**. Lisboa: Companhia Editora de Lisboa, 1886.
- \_\_\_\_\_. **Correio da roça**. Rio de Janeiro. Editora Francisco Alves, 1913.
- \_\_\_\_\_. **Cruel amor**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1911.
- \_\_\_\_\_. **Era uma vez**. Rio de Janeiro: Editora Jacintho Ribeiro dos Santos, 1917.
- \_\_\_\_\_. **Eles e elas**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1910.
- \_\_\_\_\_. **Histórias da nossa terra**. Rio de Janeiro: editada pela Editora Francisco Alves, 1907.
- \_\_\_\_\_. **Jardim florido**. Rio de Janeiro: Editora Leite Ribeiro, 1922.
- \_\_\_\_\_. **Jornadas no meu país**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.
- \_\_\_\_\_. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.
- \_\_\_\_\_. **Maternidade**. Rio de Janeiro: Editora Olivia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.
-

\_\_\_\_\_. **Memórias de Marta**. Rio de Janeiro: Tribuna Liberal, 1889.

\_\_\_\_\_. **Pássaro tonto**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

\_\_\_\_\_. **Teatro**. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.

\_\_\_\_\_. **Traços e iluminuras**. Lisboa: Tipografia Castro & Irmão, 1887.

ANDRADE, Mário de. Mestres do passado. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRE, M.A.; BUENO, E.P. (Orgs) PEREIRA, Kenia: “Julia, Francisca”. In: **Latin American Woman Writers**, na Encyclopedia, Nova Yourk, 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Múltiplo Mário**: ensaios. João Pessoa, PB; Natal, RN: UFPB-Ed. Universitária; UFRN-Ed. Universitária, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. **História concisa da Literatura Brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

BRASIL. **Lei nº 1.776, de 31 de dezembro de 1920**. Autoriza o Governo a mandar construir, no terreno que repousa Francisca Júlia da Silva, um túmulo memorativo. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1920/lei-1776-31.12.1920.html>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BULFINCH, Thomas. **Livro de Ouro da Mitologia**: História de Deuses e Heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Eudiuoro Publicações, 2002.

BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind [et.al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

---

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

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Vera da Costa e Silva et. al. (Trad.). 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COOPER, J. C. Diccionario de Símbolos. México: Ediciones G. Gili, 2000.

CLARKE, Margaret Anne. Death and the Muse: the poetry of Francisca Júlia. In: DAVIES, Ann; KUMARASWAMI, Parvathi; WILLIAMS, Claire. **Women in Spanish, Portuguese and Latin American Studies**. Newcastle: Cambridge Schoolars Publishing, 2008, p- 170- 184.

DE LUCA, Leonora. **O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. Cadernos pagu (12),1999, págs.: 275-299.

DIAS, Júlio César Tavares; MENEZES, Jéssica Sabrina de Oliveira. **Erotismo e (pu) dor**: a poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 51, 2015. p. 161-174.

DIOGO, Luciana Martins. **Da sujeição a subjetivação**: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras *Úrsula* e *A escrava* de Maria Firmina dos Reis. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. / Área de Concentração: Estudos Brasileiros. São Paulo, 2016.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**: século XIX – Dicionário ilustrado. São Paulo: Autêntica, 2016.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e as escritoras do seu tempo. In: **Ensaio**. Natal: EDUFRN, 1997.

EDITORA, Global. **Parnasianismo**. São Paulo: Global, 2006.

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

FLEIUSS, Max. **Recordando**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

FLORESTA, Nísia. **Conselhos à minha filha**. Rio de Janeiro: Typographia de J. S. Cabral, 1842.

---

- \_\_\_\_\_. **Espelho das brasileiras**. Recife: Jornal Pernambucano, 1831.
- FLORESTA, Nísia. **A lágrima de um caeté**. Rio de Janeiro: Typographia de L. A. F. Menezes, 1849.
- \_\_\_\_\_. **Cintilações de uma alma brasileira**. (trad. Michelle Vartulli. Apres. e notas biográficas de Constância Lima Duarte) Florianópolis: Mulheres/Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Conselhos à minha filha**, com 40 pensamentos em versos. 2. ed. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1845.
- \_\_\_\_\_. **Dedicação de uma amiga** (Romance histórico). Niterói: Typographia Fluminense de Lopes & Cia, 1850.
- \_\_\_\_\_. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. Recife: Typographia Fidedigma, 1832.
- \_\_\_\_\_. **Lágrima de Caeté**. Ed. Atualizada com notas e estudo crítico de Constância Lima Duarte para a 4ª edição. Natal: Fundação José Augusto, 1997
- \_\_\_\_\_. **Opúsculo Humanitário**. Biblioteca da educação. Série 3; mulher tempo, v. 1. São Paulo: Cortez editora. 1989.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade: a vontade de saber**. Maria Thereza da Costa Albuquerque et. al. (Trad.). 4.ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- GANDON, Odile. **Deuses e Heróis da Mitologia Grega e Latina**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985
- HADDAD, Jamil Almusur. **Obras primas da poesia religiosa brasileira**. São Paulo: - Martins Fontes, 1954.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KIMORI, Ligia Rivello Baranda. **Mestres do Passado: Mário de Andrade lê os Parnasianos Brasileiros**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- KONDER, Leandro. **As artes da palavra: elementos para uma poética marxista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
-

LÔBO, Danilo (Dir.); MENDES, Josué de Sousa; OLIVEIRA, Maria Elvira de Melo. **Introdução à Estética Parnasiana**. Brasília: Thesaurus, 1994.

LÔBO, Danilo. **Francisca Júlia**: entre o pincel e a pena. Universidade Federal de Santa Catarina: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis: Travessia, 1991.

LURKER, Manfred. Dicionário de Simbologia. Trad. Vera Barkow [et.al.]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Gilka. Cristais Partidos e Estados de Alma. In **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editoria I Funarj, 1991.

\_\_\_\_\_. **Cristais Partidos**. São Paulo: Leo Christiano, 1992.

\_\_\_\_\_. **Estados de Alma**. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1917.

\_\_\_\_\_. **Meu glorioso pecado**. Rio de Janeiro: Almeida e Torres & C. Editores, 1928.

\_\_\_\_\_. **Mulher Nua**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro, 1928.

MICHELET, Jules. **A Mulher**. Maria Ermantina Galvão G. Pereira (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MOISÉS, Massaud. **O simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1996.

MONTEIRO, Ivanilde Alves; GATI, Hajnalka Halasz. **A mulher na história da educação brasileira**: entraves e avanços de uma época. IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade e Educação no Brasil”. Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa. 2012 – Anais Eletrônicos. Disponível em: <[http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer\\_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/4.09.pdf](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/4.09.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, v. 1, 1999, 960p.; v. 2, 2004, 1184p.

MUZART, Zahidé L. **Artimanhas nas entrelinhas**: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. Travessia, nº 21, p. 64-70, 1990.

\_\_\_\_\_. **Artimanhas nas entrelinhas**: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. Travessia. Nº 21, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202/15776>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. **Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. Dissertação de Mestrado, Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

---

OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. **Poesia erótica e construção identitária**: a obra de Gilka Machado. Anuário de Literatura 7, 1999, p. 241-272.

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

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA NETO, João Vicente. “Sonho africano” e “Os argonautas”: a formação do Brasil como temática em dois poemas parnasianos de Francisca Júlia. 2016. **Vocabulo**: Revista de Letras e Linguagens Midiáticas. Vol. 10. Disponível em: [https://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/10/5\\_sonho\\_africa\\_no\\_10.pdf](https://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/10/5_sonho_africa_no_10.pdf). Acesso em: 19 de maio de 2017. 2016.

\_\_\_\_\_. Insurgências da Subjetividade de uma Musa Impassível: Simbolismo e Romantismo na obra poética de Francisca Júlia. **Litterata** - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões. Vol. 3, nº 2, p. 37-59, 2013b. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/852/820>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. **Oscilações líricas de uma musa impassível**: itinerário poético de Francisca Júlia no sistema literário brasileiro. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013a. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14840/3/2013\\_JoaoVicentePereiraNeto.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14840/3/2013_JoaoVicentePereiraNeto.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. Rigidez escultórica e busca de temática clássica: o rigor formal na poesia de Francisca Júlia. **Universitas Humanas**. v. 11, n.1, Brasília-DF, jan/jun. 2014. Disponível em: <<file:///C:/Users/Ionice/Downloads/2936-14409-2-PB.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. **A universidade e a formação do aluno leitor**. Uberlândia: EDIBRÁS, 2008.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Viviane Ribeiro (Trad.). Bauru: EDUSC, 2005.

PRIORE, Mary del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). **Poesias de Francisca Júlia**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

REVISTA DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Escala Educacional, s/d.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. (1859). 2º ed. impressão fac-similar. Prólogo de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975.

RIO, José Veríssimo Dias de Matos. **História da literatura brasileira**. Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro, 1915.

---

SALOMONI, Rosane Saint- Denis. **A escritora/ os críticos/ a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira.** 2005. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

SANTIAGO, Emmanuel. **A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira.** 2016. Tese de doutorado (Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. Impassibilidade, Frigidez e Masoquismo: uma leitura erótica da poesia parnasiana de Francisca Júlia. In: ALMEIDA, Júlia; SIEGA, Paula (Org.). **Literatura e voz subalterna: anais.** Programa de Pós-Graduação em Letras: Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

SANTOS, Sabrina Duque Villafañe. **O século XIX do Português ao Espanhol: A viúva Simões, de Júlia Lopes de Almeida, traduzida e comentada.** Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB). Brasília: UnB, IL, LET, POSTRAD, 2016

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. **Revista Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS.** v. 27, n. 5, 2012.

SCHUMAHER, Maria Aparecida; BRAZIL, Érico Teixeira Vital. **Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SCHWANTS, Cíntia. **Dilemas da representação feminina. OPSIS - Revista do NIESC,** v. 6, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/viewFile/9308/6400?journal=Opsis>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

SILVA, Francisca Júlia da. **Alma Infantil.** São Paulo e Rio de Janeiro: Livraria Magalhães, 1912.

\_\_\_\_\_. **Alma Infantil.** 2.ed. São Paulo: B4 kids, 2003.

\_\_\_\_\_. **Esphinges.** São Paulo: Bartley Junior e Companhia, 1903.

\_\_\_\_\_. **Esphinges.** 2.ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. 1921.

\_\_\_\_\_. **Livro de Infância.** São Paulo: Diário Oficial, 1899.

\_\_\_\_\_. **Mármoreos.** São Paulo: Horácio Belford Sabino, 1985.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Panorama da crítica feminista: tendências e perspectivas. Patrimônio e Memória.** UNESP – FCLAs – CEDAP, v.4, n.1, 2008. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/100/488>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

---

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

SILVA, Marcelo Medeiros da. **Poesia e resistência no Brasil**: o caso das poetisas oitocentistas. Revista Artemis, Edição V. 14, ago-dez, 2012, p. 44- 53.

SILVA, Silvio Profirio; SILVA, Aline Adriana da; SILVA, Edna Carla Lima da;

SILVA, Salete Paiva da. Francisca Júlia e a inserção da mulher no campo literário: um intermédio entre o parnasianismo e o simbolismo. Dourados: **Raídos**, v. 5, n. 10, p. 405-427, jul./dez, 2011.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. **Da literatura ao jornalismo**: periódicos brasileiros do século XIX. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho: FCLAs – CEDAP, v.2, n. 2, 2006.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Flores de Perséfone**: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado. Goiânia: Cãnone Editorial/ Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas; CAMPOS, Fernanda Cristina de. Dos sinais às imagens poéticas: leitura de poesia e crítica do imaginário. **Letras de Hoje**: Porto Alegre, v. 51, n.4, p. 573- 582, out.-dez, 2016.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da Mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1965.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TARDELLI, Caio Cardoso. **A torre Invedada**. São Paulo: Maça de Vidro, 2015.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: Mary del Priore (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

VERONA, Elisa Maria. Da feminilidade oitocentista, 2007. Dissertação (Mestrado em História)– FHDSS, UNESP, Franca, 2007.

XAVIER, Elódia. **O corpo a corpo na literatura**: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

### Referências eletrônicas

Site da cidade de Eldorado – SP. Disponível em:  
<<http://www.eldorado.sp.gov.br/conheca.asp>>. Acesso em: 09 maio 2017.

Site do Núcleo Espírita Francisca Júlia. Disponível em: <<http://www.franciscajulia-ramatis.com.br/?pg=1896>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

### Bibliografia

---

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. Dilson Ferreira da Cruz (Trad.). São Paulo: Contexto, 2016. 224p.

KNIHS, Maiara. **Decifra-me ou te devoro**: o pensamento sobre a poesia em poemas de Francisca Júlia. 2011.

MELO, Carlos Augusto; Mudaca, Dayana Alejandra Hernandez. Do mármore aos jardins: Sobre a obra de Francisca Júlia (1871- 1920). In: **Recorte**: revista eletrônica. 2013.

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

VILAS-BÔAS, Iêda. Cora Coralina: a mulher poeta e suas múltiplas vozes. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2009.

---

## **ANEXOS**

## ANEXO 1: Rosto de Francisca Júlia.



Fonte: repositório digital do google<sup>14</sup>.

---

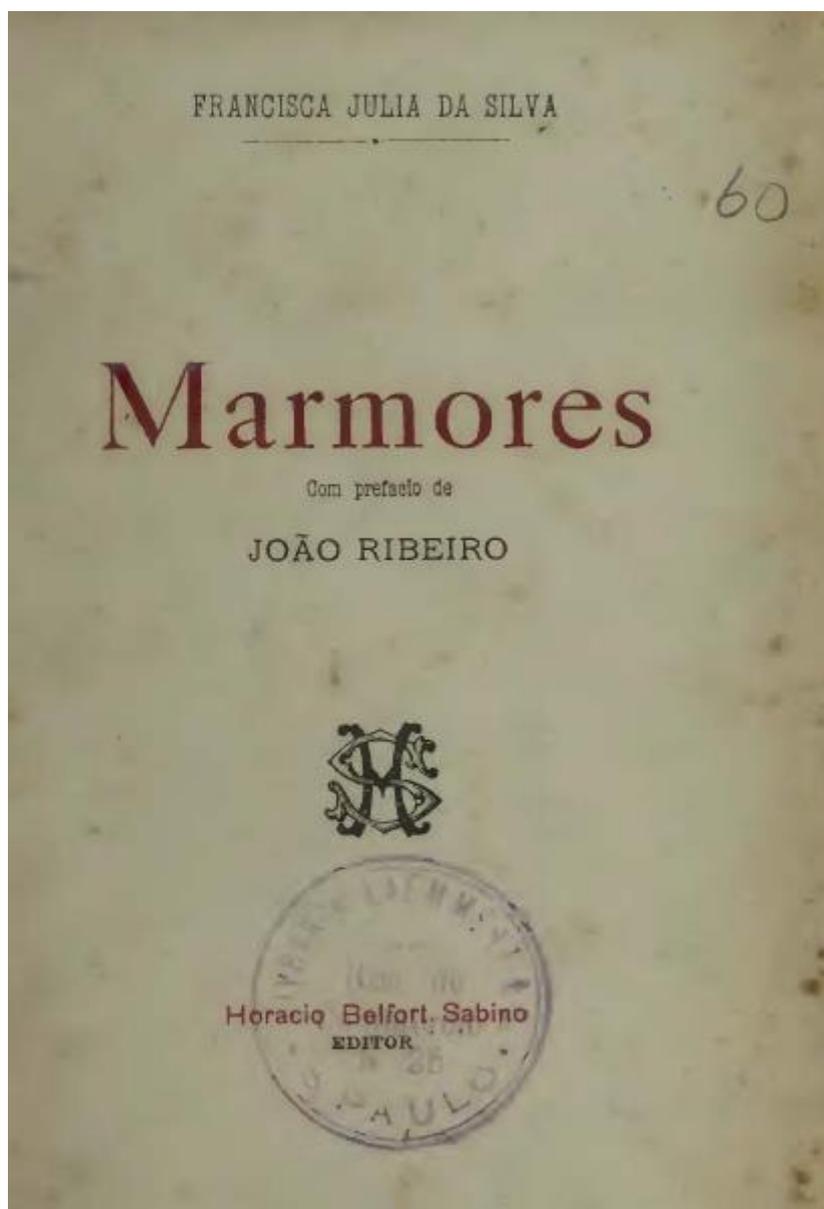
<sup>14</sup> Imagem disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Francisca+J%C3%BAlia+da+Silva&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj48P7sp->

[HUAhWJVyYKHSWgChMQ\\_AUIDCgD&biw=1024&bih=504#imgrc=MfJ3vR8F08iLgM:](https://www.google.com.br/search?q=Francisca+J%C3%BAlia+da+Silva&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj48P7sp-HUAhWJVyYKHSWgChMQ_AUIDCgD&biw=1024&bih=504#imgrc=MfJ3vR8F08iLgM)

Acesso em: 20 de junho de 2017.

ANEXO 2: Imagem da capa de **Mármore**<sup>15</sup>, de Francisca Júlia.



Fonte: repositório digital da biblioteca brasileira<sup>16</sup>.

<sup>15</sup>SILVA, Francisca Júlia da. **Mármore**. São Paulo: Horácio Belford Sabino, 1985.

<sup>16</sup> Imagem disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01681300#page/1/mode/1up>  
Acesso em: 20 de junho de 2017.

ANEXO 3: Imagem da capa do **Livro da Infância**<sup>17</sup>, de Francisca Júlia.



Fonte: repositório digital do google<sup>18</sup>.

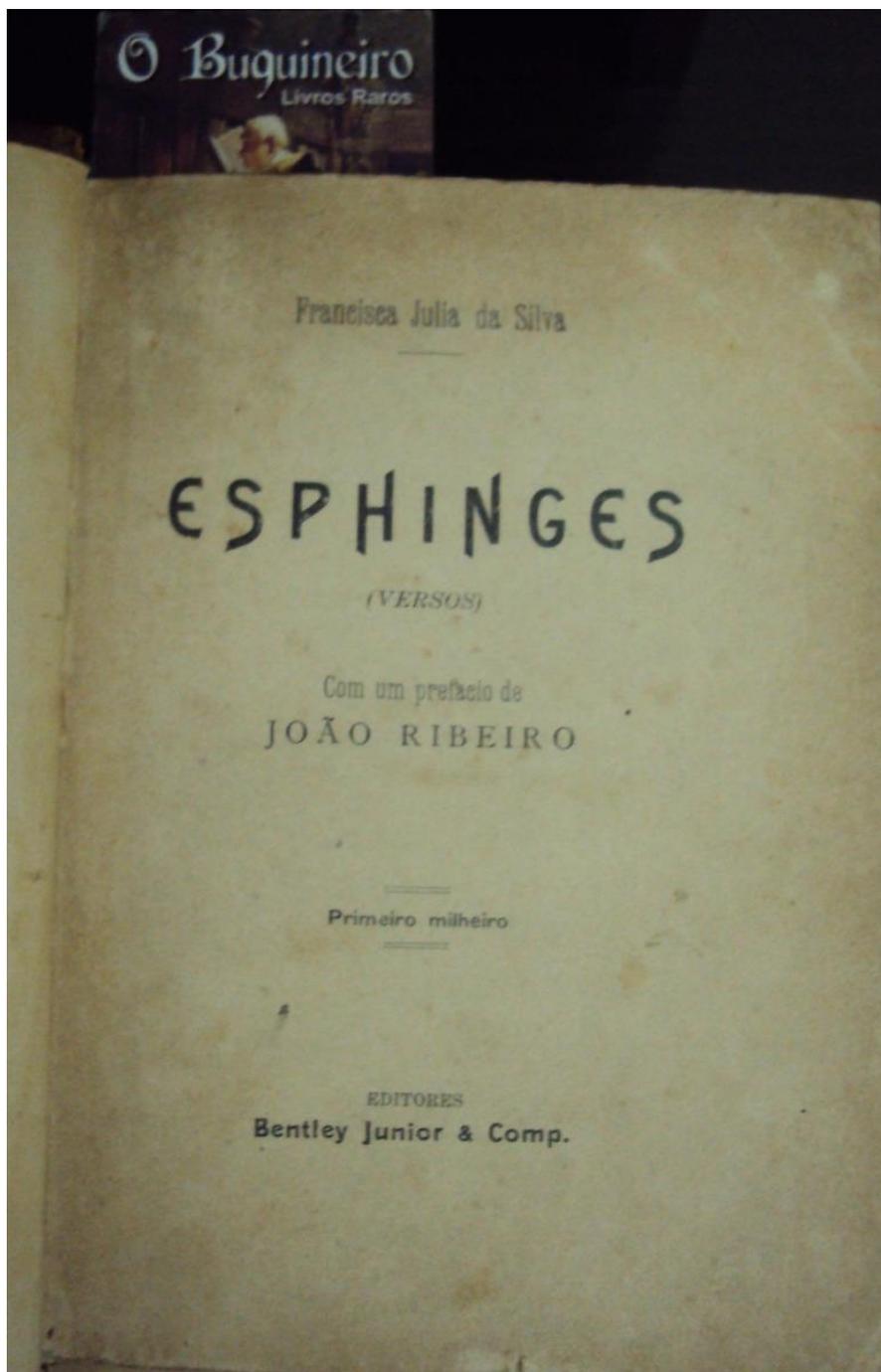
<sup>17</sup> SILVA, Francisca Júlia da. **Livro de Infância**. São Paulo: Diário Oficial, 1899.

<sup>18</sup> Imagem disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=marmores&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwio6ez3qeHUAhUHNSYKHXq\\_AisQ\\_AUICigB&biw=1024&bih=455#tbn=isch&q=livro+da+infancia+francisca+julia&imgc=FBnj52PhOQmsFM:](https://www.google.com.br/search?q=marmores&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwio6ez3qeHUAhUHNSYKHXq_AisQ_AUICigB&biw=1024&bih=455#tbn=isch&q=livro+da+infancia+francisca+julia&imgc=FBnj52PhOQmsFM:)

Acesso em: 20 de junho de 2017.

ANEXO 4: Imagem da primeira folha de **Esfinges**<sup>19</sup>, de Francisca Júlia.



Fonte: repositório digital do google<sup>20</sup>.

<sup>19</sup>SIVA, Francisca Júlia da. **Esfinges**. São Paulo: Bartley Junior e Companhia, 1903.

<sup>20</sup> Imagem disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=marmores&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwio6ez3qeHUAhUHNSYKHXq\\_AisQ\\_AUICigB&biw=1024&bih=455#tbn=isch&q=livro+da+infancia+francisca+julia&imgc=FBnj52PhOQmsFM](https://www.google.com.br/search?q=marmores&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwio6ez3qeHUAhUHNSYKHXq_AisQ_AUICigB&biw=1024&bih=455#tbn=isch&q=livro+da+infancia+francisca+julia&imgc=FBnj52PhOQmsFM):

Acesso em: 20 de junho de 2017.

ANEXO 5: Imagem da capa da segunda edição de **Esphinges**<sup>21</sup>, de Francisca Júlia.



Fonte: repositório digital do google<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> SILVA, Francisca Júlia. **Esphinges**. 2.ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. 1921.

<sup>22</sup> Imagem disponível em:

<[Acesso em: 20 de junho de 2017.](https://www.google.com.br/search?q=m%C3%A1rmore+livro&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiToZbvp-HUAhUC3SYKHU7DcUQ_AUIBygC&biw=1024&bih=504#q=esphinges+francisca+julia+2+edi%C3%A7%C3%A3o+livro&tbm=isch&tbs=rimg:CTGwoUlgEyGwIjjzLZt7SycHP24o9Upz5_1L-7CMzX7U35Qvju3Qs_1P9hCQqVVXdMzul9UCmUBblgpjW-tyAQmFvWeyoSCfMtm3tLJwc_1EWuYj51oztCJKhIJbij1SnPn8v4RGUYC3FaRjawqEgnsIzNftTflCxFhAQIuVvJ-yioSCeO7dCz8_12EJESMUWyN5cnGCKhIJCpVVd0zO6X0R_1-RV3PYrANEqEglQKZQFuWCmNRHXTng994U1JyoSCb63IBCYW9Z7ER5_1VBIsMsWG&imgcr=MZahSWATIbDQfM:></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

ANEXO 6: Imagem da capa de **Alma Infantil**<sup>23</sup>, de Francisca Júlia.



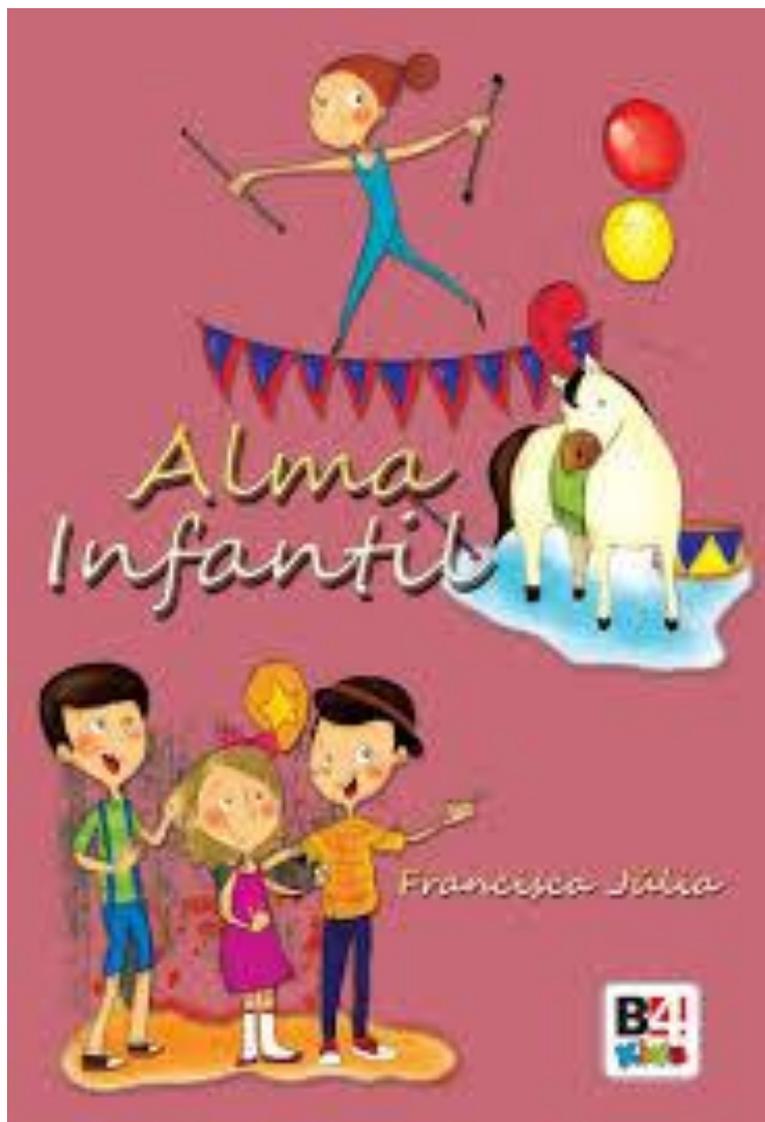
Fonte: repositório digital do google<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> SILVA, Francisca Júlia da. **Alma Infantil**. São Paulo e Rio de Janeiro: Livraria Magalhães, 1912.

<sup>24</sup> Imagem disponível em:

<[Acesso em: 20 de junho de 2017.](https://www.google.com.br/search?q=m%C3%A1rmore+livro&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiToZbvp-HUAhUC3SYKHUh7DcUQ_AUIBygC&biw=1024&bih=504#q=esfinges+francisca+julia+2+edi%C3%A7%C3%A3o+livro&tbn=isch&tbs=ring:CTGWOulgEyGwIjzLZt7SycHP24o9Upz5_1L-7CMzX7U35Qvju3Qs_1P9hCQqVvXdMzul9UCmUBblgpjW-tyAQmFvWeyoSCfMtm3tLJwc_1EWuYj51oztCJkhIJbij1SnPn8v4RGUYC3FaRjawqEgnsIzNftTfICxFhAQIuVvJ-yioSCeO7dCz8_12EJESMUWyN5cnGCKhIJCpVVD0zO6X0R_1-RV3PYrANEqEgIQKZQFuWCmNRHXTng994U1JyoSCb63IBCYW9Z7ER5_1VBlsMsWG&imgcr=vr cgEJhb1nvRhM:></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

ANEXO 7: Imagem da capa da segunda edição de **Alma Infantil**<sup>25</sup>, de Francisca Júlia.



Fonte: repositório digital do google<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> SILVA, Francisca Júlia da. **Alma Infantil**. 2. Ed. São Paulo: B4 kids, 2003.

<sup>26</sup> Imagem disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=m%C3%A1rmore+livro&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiToZbvp->

[HUAhUC3SYKHUh7DcUQ\\_AUIBygC&biw=1024&bih=504#tbn=isch&q=ALMA+INFANTIL+FRANCISCA+JULIA&imgcr=9xY93jIKM67KbM:>](https://www.google.com.br/search?q=m%C3%A1rmore+livro&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiToZbvp-HUAhUC3SYKHUh7DcUQ_AUIBygC&biw=1024&bih=504#tbn=isch&q=ALMA+INFANTIL+FRANCISCA+JULIA&imgcr=9xY93jIKM67KbM:>)

## ANEXO 8: Capa de A Cigarra, de 22 de agosto de 1895.

# A CIGARRA

SEBDOMADARIO Illustrado por *Julião Machado*

Redacção de *Olavo Bilac*, Propriedade de *Manoel Ribeiro*

3 RUA DO MARANHÃO - RIO DE JANEIRO  
18 Rua do Ouvidor 112

<p><b>CONDIÇÕES DA ASSINATURA</b></p> <p>ANNO III SEMESTRAL . . . . . 4\$000</p> <p>QUINZE ANOS em DOZE ANOS . . . . . 2\$000</p> <p>SEMEANOS em SEMESTRAL . . . . . 2\$000</p> <p>NUMERO ANUAL . . . . . 1\$000</p> <p>SUPPLEMENTOS . . . . . 800</p> <p>NUMERO ANUAL . . . . . 1\$000</p> <p>SUPPLEMENTOS ESTRANOS . . . . . 1\$000</p>	<p>ANNO I</p> <p>Rio de Janeiro, Quinta-feira, 22 de Agosto de 1895</p> <p>N. 16</p>
---	--

CIGARRAS

## A CIGARRA

E' talvez cedo para adiantar aos leitores alguma coisa sobre uma serpente que lhes queremos fazer. Mas *A Cigarra* é um animal extremamente indelicado. Imaginem que, quando se inaugura a estatua de José de Alencar, cuja effigie foi confiada ao nosso grande Rodolpho Bernardelli.

Já então suppondo que daremos a repulção da estatua, o retrato de Alencar e de Bernardelli. Pois sim! Esperem e verão! A coisa é outra. Pó' ora... tratemos de outra coisa.

—♦—

Teixeira de Souza, o nosso distincto companheiro de imprensa, ha tanto tempo effaziado de jornaalismo escreve a *Cigarra* umas adoraveis cartas, acompanhando uns bellos versos. O nosso proximo numero dará carta e versos,—o que com certeza o publico nos agradecerá perhorcado.

—♦—

No passado numero, noticiamos o apparecimento da *Alagadeira*, romance de Coelho Neto. E já aqui temos um volume do *Roi Fleuve*, do mesmo autor, editado pelo mesmo Magalhães.

Falta de espaço e de tempo não nos deixa dizer hoje mais longamente do ultimo trabalho do illustre collaborador d'*A Cigarra*.

\*\*\*FIM\*\*\*

Fonte: site da Biblioteca Digital<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> A CIGARRA. Rio de Janeiro, 1895.