



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

**BERIVÂNIA GOMES PEREIRA**

**A MORTE EM FRANCISCA JULIA  
DO DISTANCIAMENTO PARNASIANO AO SUBJETIVISMO  
SIMBOLISTA**

Campina Grande

2017

BERIVÂNIA GOMES PEREIRA

**A MORTE EM FRANCISCA JULIA: DO DISTANCIAMENTO  
PARNASIANO AO SUBJETIVISMO SIMBOLISTA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Orientador: Professor Dr. José Hélder Pinheiro Alves

Campina Grande  
2017

BERIVÂNIA GOMES PEREIRA

**A MORTE EM FRANCISCA JULIA: DO  
DISTANCIAMENTO PARNASIANO AO SUBJETIVISMO  
SIMBOLISTA**

Monografia de conclusão de curso  
apresentada ao curso de Letras –  
Língua Portuguesa da Universidade  
Federal de Campina Grande, como  
requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Professor Dr. José Hélder Pinheiro Alves  
Orientador – UFCG

---

Prof. Me. José Mário da Silva  
Examinador - UFCG

Campina Grande - PB

2017

Dedico este trabalho a minha família – a de sangue e a de coração - que são, acima de tudo, meus melhores amigos e os mais fieis incentivadores.

“Arte calma, arte consoladora, essa. Pois se mesmo agora, a mim, que estou metido nestas agitações políticas, acaba ela de me dar um par de horas de êxtase e ventura!...

Obrigado, Francisca Julia!”

OLAVO BILAC.

(Trecho de uma crônica d'A CIGARRA, do Rio de Janeiro, de 11 de Julho de 1895)

## **Agradecimentos**

Agradeço acima de tudo ao amoroso Pai Celestial que sempre ouviu pacientemente as minhas orações desesperadas. Sem Seu conforto minha caminhada até aqui não seria possível.

Agradeço também aos meus pais, Seu Washington e Dona Dalva (mesmo semianalfabeta) por se esforçarem a todo custo e com os mais singelos recursos para que eu e meus irmãos compreendêssemos a importância do estudo e do trabalho. O esforço de vocês não foi em vão, nesse momento tem início a nossa tão esperada conquista. Ao meu pai, meu grande herói e amigo, obrigado por acompanhar a sua menina no primeiro dia de aula, no troque poético havia alunos, professores e o MEU PAI. Obrigado por tudo que és e, principalmente, por tudo que sou.

A você Luziano, obrigado por secar as minhas lágrimas, ouvir os meus lamentos e repreender meus desesperos.

A Bruno e Nise, meus irmãos de sangue e amigos da alma, obrigado por tornarem os meus dias mais fáceis. E a Klérison, o meu irmão do coração, obrigado pelos puxões de orelha, pela atenção e pela amizade. Amo vocês.

Maria Marcia, Helen, Aline... do trabalho para a vida. Obrigado pela compreensão e pelas palavras de incentivo.

Finalmente o grande e esperado momento chegou. Quantas disciplinas, quantos professores, quantos colegas, quantos amigos, quantas noites em claro e quantas lágrimas de alegrias e desesperos... A jornada até aqui foi longa e o caminho não foi fácil. Eu levo comigo a admiração pelos grandes mestres que participaram da minha longa jornada e o desejo de um dia, quem sabe um dia, adquirir um pouquinho de sua sabedoria.

Professor Helder, com sua voz mansa e seu conhecimento que transcende a sua envergadura, o senhor deixará em mim a saudade de ouvir a repetida e desesperadora pergunta: “é essa a palavra?”. Fico lisonjeada pela oportunidade pouco aproveitada de ter seu auxílio para a construção deste humilde trabalho. Sua compreensão, atenção e esforço foram encantadores. Ao Senhor, o respeitado mestre desta singela graduanda, meu mais sincero muito obrigado!

O que poderia então dizer do eterno mestre da Academia Paraibana de Letras? Que honra a minha! Lembro ainda das aulas de literatura portuguesa que tanto me encantavam. Obrigado por aceitar esse convite.

Obrigado também aos que acreditaram e aos que não acreditaram, ambos exerceram papel fundamental na construção da humilde estrada que me trouxe até aqui.

Por fim, obrigado Francisca por participar da minha vida de forma tão importante. Obrigado pelas conversas unilaterais madrugada dentro na busca incansável de entender os seus poemas. Sua poesia abrilhantou a literatura brasileira e hoje faz parte da minha história.

## **RESUMO**

O presente trabalho analisa a forma como a temática da morte é apresentada na obra de Francisca Julia que, de forma louvável, transcendeu as barreiras que separam o parnasianismo do simbolismo. O nosso estudo teve como eixo norteador as concepções

de parnasianismo (PROENÇA FILHO. 1984) e simbolismo de (CANDIDO E CASTELLO. 1981), e buscou compreender a temática da morte a partir de sua influência sociocultural e Cristã. Para tanto, fundamentamo-nos nos pensamentos de modernidade e plasticidade da morte levantados por Maranhão (2008), além de considerar o seu processo evolutivo a partir dos pressupostos de Chiavenato (1998). Tomando como ponto de partida a influência que esses dois movimentos literários exerceram na lírica de Francisca Julia, examinamos a forma com que a poetisa abordou a temática da morte nos poemas “Noturno”, “Angelus” e “Outra Vida” presentes nos livros *Mármore*s de 1895, *Esfinges* de 1903 e *Poesias* de 1961. Concluímos que a poetisa ora retrata a morte através de um olhar descritivista, ora a compreende a partir de uma predominante influência religiosa. Em outro momento a poetisa retoma este tema baseando-se nos ideais de morte como libertação dos dissabores da mortalidade. Francisca contribuiu consideravelmente para a literatura brasileira e deixou marcas que nem o seu anonimato poderá apagar.

Palavras – chave: Francisca Julia; Parnasianismo; Simbolismo; Morte.



## **Sumário**

<b>1- Introdução .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Poesia na era realista e simbolista .....</b>	<b>5</b>
<b>2.1. Parnasianismo e Simbolismo – um falso distanciamento .....</b>	<b>6</b>
<b>3. A morte e a influência do Cristianismo .....</b>	<b>10</b>
<b>3.1. Aspectos histórico-culturais da morte .....</b>	<b>12</b>
<b>3.2. A morte e a influência do Cristianismo .....</b>	<b>15</b>
<b>4. Francisca Julia: Vida, obra e aspectos da morte em sua lírica. ....</b>	<b>17</b>
<b>4.1. As múltiplas faces da morte em sua poesia .....</b>	<b>20</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>31</b>
<b>Referências .....</b>	<b>34</b>

## 1. Introdução

De acordo com João Pacheco (1968), a era realista iniciou-se, no Brasil, no final do século XIX e surgiu como uma resposta ao sentimentalismo exacerbado do romantismo que, segundo ele, há muito caíra na imitação. O exagero do subjetivismo, a presença forte do eu e as repetições de temas, formas e ritmos fizeram da poesia romântica lugar comum, não mais despertando o interesse dos leitores e literatos deste século, e não demorou muito para que houvesse a necessidade de respirar novos ares.

Toda a fadiga causada pela perda de popularidade do romantismo abriu espaço para que novas ideias tomassem conta do ambiente literário. Aos poucos a subjetividade romântica foi dando espaço para a objetividade e impessoalidade características do que ficou conhecido como era realista. Neste momento, a literatura passou a preocupar-se com a perfeição formal, a observação e análise da realidade, a exaltação do conhecimento científico, a objetividade e a justificação da arte por ela mesma.

Esse novo pensamento manifestou-se, também, no campo da poesia. O parnasianismo, manifestação poética dessa tendência, deixou de lado os temas e formas recorrentes do romantismo e deu espaço para a busca da verossimilhança, da perfeição formal, do racionalismo e do pessimismo no qual as influências religiosas e ideológicas já não tinham a mesma importância.

Embora preservasse muitas influências do parnasianismo francês (PROENÇA FILHO. 1984. p. 215), onde o movimento teve início, o parnasianismo brasileiro acabou traçando novos caminhos e estabelecendo características próprias que deixaram de lado algumas das normas francesas. Partindo do distanciamento desses pressupostos, Azevedo (2006. p. 9) afirma que dentro do parnasianismo brasileiro coexistem duas fases, uma ortodoxa que segue os preceitos franceses e outra não-ortodoxa a qual chama parnasianismo no sentido brasileiro do termo.

Ainda no século XIX, já no período de passagem de século, outro movimento literário surgiu paralelamente à era realista, o simbolismo. Assim como o realismo surgiu em oposição ao romantismo, também o simbolismo veio em oposição ao realismo. A estética literária simbolista pregava o isolamento da sociedade, valorizando a concepção mística da vida. Na poesia simbolista prevalecia o subjetivismo, o pessimismo, o interesse pelo noturno, pelo mistério, pela morte e a atração pelos elementos decadentes da condição humana.

De acordo com Candido e Castello (1981), ao contrário dos pressupostos parnasianos, o simbolismo desconsiderava a separação entre o sujeito e o objeto e entre

artista e assunto. Para os autores, mesmo as coisas mais dicotômicas poderiam acabar revelando semelhanças imprevisíveis. Segundo eles, para os poetas deste movimento tanto o mundo quanto a alma possuíam afinidades enigmáticas que não poderiam ser desprezadas.

Vemos com isso, que o parnasianismo e o simbolismo surgiram, concomitantemente, em um século rodeado de transformações, sejam elas políticas com o início da República, econômicas com a modernização das fazendas e instalação de indústrias ou sociais com os presságios da abolição e posteriormente assinatura da lei áurea. Havia nesta época um avanço considerável da ciência e, aos poucos, a concepção cultural estava sendo também modificada. Assim sendo, o parnasianismo e o simbolismo insurgiram no mesmo ambiente de renovação e reagiram a ela de formas diferentes (PROENÇA FILHO. 1984. p. 214).

Os poetas simbolistas afastavam-se do parnasianismo apenas no ponto de vista ideológico, visto que priorizavam o sentimento em detrimento da razão. Contudo, se tomarmos a questão estrutural como padrão para diferenciação, perceberemos que pouco os distingue de seus opositores parnasianos.

Tomando como base o entrelaçamento das oposições entre o parnasianismo e o simbolismo, este trabalho irá analisar o modo como a morte é apresentada em três poemas da poetisa Francisca Julia que, de forma notável, participou dos dois movimentos, tendo suas primeiras publicações com fortes influências parnasianas, e as últimas com considerável influência simbolista.

Este trabalho será dividido em três capítulos, no primeiro discutiremos as aproximações e distanciamentos entre o parnasianismo e o simbolismo, bem como buscaremos compreender, através das interferências histórico-culturais e cristãs, como se deu a concepção a cerca da morte e suas várias modificações através do tempo. No segundo capítulo, faremos um resumo da vida e da obra de Francisca Julia, retomado suas características e influências e, por fim, no último capítulo, analisaremos as diferentes formas como a temática da morte é trabalhada em três poemas de poetisa.

Os poemas escolhidos para a análise são “Noturno” publicado no livro *Mármore*s de 1895; “Angelus”, publicado no livro *Esfinges* de 1903 e “Outra Vida”, publicado no livro *Poesias* (1961) organizado por Péricles Eugênio da Silva Ramos após a morte de Francisca. Cada um dos poemas escolhidos apresenta a morte de formas diferentes. No primeiro foi possível perceber uma maior influência parnasiana, ao abordar a morte de forma descritiva e impessoal; no segundo, percebemos considerável

influência mística e religiosa, enquanto que no último a morte é apresentada como o fim do sofrimento terreno e a solução para os problemas da mortalidade.

## 2. Poesia na era realista e simbolista

Iniciado, no Brasil, em meados de 1881, o realismo surgiu como resposta ao cansaço deixado pelo romantismo e, também, pela necessidade de evolução para que a literatura acompanhasse o avanço de outros setores como: política, cultura e filosofia que ocorreram na segunda metade do século XIX. Com esses avanços, novas idéias tomaram conta do pensamento literário da época, como ressalta João Pacheco:

Pairava no espaço a nova ideia, que o impregnava. Toda essa inovação de espírito haveria por força de se refletir na literatura (...). Começavam as preocupações das letras a voltar-se para o mundo objetivo: não era o recolhimento interno o que importava (...). (PACHECO. Ano 1967. p. 13-14)

De acordo com João Pacheco, o cientificismo passou a substituir as marcas da literatura romântica e a ciência recebeu o poder de interpretar a vida por métodos precisos, passando a enxergar a realidade como ela seria de fato, semelhante às ciências exatas. De acordo com Douglas Tufano:

Querendo evitar o sentimentalismo exagerado dos românticos, os parnasianos acabaram caindo, muitas vezes, no extremo oposto: transformaram a poesia numa exibição de técnica e preciosismo formal. (TUFANO (1995, p. 176)

Assim, foram deixadas de lado as influências sofridas pelos campos da ideologia ou religião. De acordo com os preceitos realistas, a arte deveria expressar o mundo de maneira objetiva e racional, assim sendo, a subjetividade e o sentimentalismo deveriam ser deixados de lado com o objetivo de não comprometer a pureza da arte que deveria ser justificada por ela mesma, como afirma João Pacheco:

Em suma, aplicavam o discurso à poesia, de que tinham uma concepção lógica. Dela se banuiu, por isso, o mistério. Se a linguagem deveria ser clara, cumpria-lhe também ser plástica e sonora. (PACHECO. 1968. p. 69)

Apesar disso, o Realismo colocou a poesia brasileira em um novo patamar da literatura, no qual o papel do poeta transcendia a simples função de entretenimento que lhe era atribuída. O poeta realista passou a provocar discussões sobre a realidade social de sua época com o objetivo de contribuir para sua modificação.

Entre os principais nomes dessa nova fase da literatura, destacaram-se Manoel Antônio de Almeida com *Memórias de um sargento de milícias* e Aluísio de Azevedo com *O Mulato* – livros que marcaram o momento de transição para a era realista; Machado de Assis com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom casmurro*; Raul Pompéia com *O Ateneu* que marcaram o realismo brasileiro.

Essa nova fase da literatura se manifestou em três movimentos: a prosa realista, a poesia parnasiana e o naturalismo. Embora preservassem diferenças formais e ideológicas, os três movimentos apresentavam, também, semelhanças como a contrariedade aos ideais românticos, o gosto pela descrição e o predomínio da objetividade. Para Alfredo Bosi:

O realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se aos destinos cegos das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado; ou se dirá parnasiano, na poesia, à medida que se esgotar no louvor do verso tecnicamente perfeito. (BOSI, 1970, pg. 168)

De acordo com Massaud Moisés:

Ao longo da época realista, floresceu a poesia parnasiana, caracterizada por seu anti-sentimentalismo e a consequente reposição de ideais clássicos de Arte, como a impassibilidade, o racionalismo, o culto da forma, o sensualismo, o universalismo. (MOISÉS, 2002, p. 223)

Apesar da constante busca pela impassibilidade e racionalismo que, conforme citado por Pacheco (1968), acabou por tornar o parnasianismo plástico e preocupado com a sonoridade em detrimento ao sentido, a poesia parnasiana acabou sendo consideravelmente aceita no Brasil. De acordo com Faraco e Moura (1998), a aceitação do parnasianismo acabou influenciando os poetas da primeira parte do século XX e é considerado, ainda hoje, como um modelo de arte para os leitores brasileiros.

## **2.1. Parnasianismo e Simbolismo – um falso distanciamento**

Marcado pela publicação da coletânea de poemas intitulada *Le Parnasse Contemporain*, em 1866, que continha poemas de vários poetas franceses, o parnasianismo teve seu nome inspirado no Monte Parnassus, uma montanha localizada na Grécia central que, de acordo com a mitologia grega, era considerada como a morada dos poetas (PROENÇA FILHO, 1984, p. 210).

De acordo com Candido e Castello (1981), os poetas parnasianos tomavam como inspiração os poetas Leconte de Lisle, Baudelaire e Théophile Gautier. Este último, apesar de pertencer ao movimento romântico, defendia características da poesia parnasiana como o rigor à forma e a poesia plástica. De acordo com os autores, Gautier entendia que para que a beleza do poema pudesse ser alcançada, a palavra deveria ser tratada como objeto. Para eles, é dessa visão de plasticidade da palavra que teve origem a arte pela arte, grande marca da poesia parnasiana (p. 100).

No Brasil, o movimento parnasiano definiu-se, de forma mais precisa, em 1888, com a publicação da primeira edição do livro *Poesias* de Olavo Bilac. Contudo, de acordo com Bosi (2006), a obra *Fanfarras* (1882) de Teófilo Dias, pode ser entendida como a primeira manifestação parnasiana da poesia brasileira. Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de oliveira e, mais tarde Vicente de Carvalho formaram o quarteto mais importante do Parnasianismo no Brasil.

Durante o processo de criação da identidade do parnasianismo brasileiro, os poetas parnasianos inspiraram-se nos grandes poetas portugueses do século XVIII, a exemplo de Bocage, Basílio da Gama e Claudio Manuel da Costa. Contudo, de acordo com Gil (2006), os poetas parnasianos brasileiros ansiavam por uma posição social elitizada e objetivavam pertencer ao mesmo núcleo literário de seus contemporâneos europeus.

De acordo com o autor, os poetas europeus deste período buscavam contestar a burguesia e o capitalismo, desta forma, segundo Alexei Bueno (2007), a busca pela elitização através da literatura contrariava os preceitos do parnasianismo europeu. De acordo com o autor:

O Parnasianismo perseverou, por assim dizer, como o braço poético oficial de uma república positivista e laica, de uma Belle Époque cética e risonha, que se negava totalmente a ver a realidade do país e do povo... (BUENO, 2007, p. 152)

As influências do século XVIII também deixaram marcas na sintaxe dos poemas parnasianos ao darem lugar à devoção, à clareza, à lógica, à sonoridade, à preferência pelo soneto, à rima rica e aos versos alexandrinos. Com o tempo, o fator social foi deixado de lado e o pensamento da arte pela arte foi prevalecendo de acordo com os postulados franceses, porém sem que o subjetivismo fosse deixado de lado completamente.

Concernente a linguagem, os poetas parnasianos eram adeptos da formalidade e recorriam à gramática como artifício para alcançar a elegância e o requinte formal através da descrição detalhada das imagens do poema. De acordo com Candido e Castello (1981), os poetas se utilizavam do vocabulário das artes plásticas com o objetivo de estabelecer uma relação entre o poeta e o escultor e buscavam com frequência os efeitos sonoros criados pelo uso da assonância e aliteração.

Dentre as principais características do parnasianismo, de acordo com Proença Filho (1984), ressalta-se a descrição excessiva, a presença dos fenômenos naturais e históricos, a impassibilidade e a constante preocupação com os aspectos formais do poema com o intuito de alcançar a perfeição.

Visto que para os poetas parnasianos a poesia era responsável por se justificar, os poetas parnasianos precisavam dar-lhe artifício para tamanha responsabilidade. E assim, os poemas do movimento parnasiano despertavam em seus autores constante preocupação com a rima, com o ritmo e com a escolha das palavras para que o poema alcançasse toda a sua perfeição.

Na primeira metade da poesia de Francisca Julia, sua obra seguiu, de forma criteriosa, os padrões franceses de impessoalidade e impassibilidade, sendo considerada a musa impassível do parnasianismo brasileiro. Ao professar a rigidez à forma, Francisca contribuiu para a literatura com uma poesia plástica e sonora prezando pelo ideal da arte pela arte. Por seus feitos literários dentro da estética parnasiana, Francisca Julia foi considerada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, a única poetisa a alcançar todos os desígnios do parnasianismo.

Ainda neste século, outro movimento literário começou a despontar contrário a grande parte dos pensamentos parnasianos. O simbolismo teve início no Brasil no ano de 1893 com a publicação de dois livros de Cruz e Sousa: *Missal* e *Broqueis* (prosa e poesia, respectivamente) e estendeu-se até a semana da arte moderna em 1922. O movimento simbolista recuperou o subjetivismo, a imaginação e a espiritualidade que haviam sido deixados de lado com o início do parnasianismo, porém com o objetivo de desvendar os mistérios das relações do sujeito com o mundo e com ele mesmo.

Para o poeta simbolista era mais importante que poesia fosse sentida ao invés de compreendida. De acordo com Alfredo Bosi (2006), “o poeta, inserindo-se cada vez menos na teia da vida social, fazendo do exercício da arte a sua única missão e, no limite, um sacerdócio” (p. 269).



Apesar de também se preocupar com a linguagem e com a forma, assim como no parnasianismo, os poetas simbolistas desconsideravam as questões sociais que eram abordadas pelo movimento parnasiano e desprezavam também a gramática com o objetivo de não limitar o poeta a suas regras. Para o simbolismo a atenção deveria estar sempre voltada para o “eu” e isso se dava através da linguagem pessimista associada à musicalidade (com o uso de aliterações) com o objetivo de ressaltar a carga emotiva das palavras. Para Candido e Castello (1981):

Muito peculiar é seu vocabulário, adaptado aos temas prediletos da morte, do distanciamento, das cerimônias litúrgicas, das paisagens vagas cheias de cisnes, lagos e luas, envoltas de neblinas e em ressonância. (CANDIDO E CASTELLO. 1981. p. 105)

O movimento simbolista pregava a valorização do mundo interior, dos valores espirituais e afetivos. Entre os principais autores deste movimento, destacam-se Cruz e Souza (cisne negro) que falava da dor e do sofrimento do homem negro, evoluindo posteriormente para o sofrimento e a angústia do ser humano e Alphonsus de Guimarães considerado o mais místico poeta da nossa literatura.

As temáticas presentes nas poesias de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães, assim como de seus seguidores, transitavam pelas relações entre a razão e a emoção, o real e o ideal, o profano e o sagrado, o material e o espiritual. A poesia simbolista estava impregnada de misticismo, de sonho, de fé, de religiosidade e de manifestações metafísicas e espirituais. Para Candido e Castello (1981), os poetas simbolistas “em lugar de descrever com precisão, alegavam que cada coisa exprime mais ou menos claramente uma realidade oculta de que seria a mera exteriorização simbólica” (p. 106).

Embora com objetivos e temas distintos, o início do simbolismo não pode ser entendido como o fim do parnasianismo, visto que as obras de muitos poetas pertencentes ao primeiro ou ao segundo por vezes transitavam entre um e outro. De acordo com Afrânio Coutinho (1970):

Em vez de sucessão de períodos, como blocos estanques, o que ressalta é a imbricação, porquanto os sistemas de normas que se substituem em dois períodos jamais começam e acabam em momentos precisos. (COUTINHO. 1970. p. 21)

De acordo com Bosi (2006), este entrelaçamento se deve, entre outros fatores, ao fato de que a história poética dos principais poetas simbolistas e parnasianos, assim

como suas influências e anseios, além de semelhantes, ocorreram de forma paralela, seja pela oposição à escravidão e ao pensamento antiquado do romantismo ou pelas influências da literatura e esteticismo europeu. Sobre o entrelaçamento desses dois movimentos literários, opostos à primeira vista, Massaud Moisés explica que:

A coexistência das duas orientações estéticas se explica pela própria contemporaneidade em que nasceram e se desenvolveram, e pelo fato de predicarem, cada qual a seu modo, a arte pela arte. (MOISÉS, 2002. p. 317)

Para Moisés (2002) o que ocorreu foi que os poetas do movimento simbolista não se libertaram por completo da atração formalista defendida pelo movimento parnasiano, assim como os poetas parnasianos acabaram por assimilar algumas das conquistas simbolistas. Bosi (2006) defende que “em suma, o Simbolismo, como técnica, é o sucedâneo fatal do parnasianismo” (269). Para ele:

Se pusermos entre parênteses as veleidades dos simbolistas de realizarem, através da arte, um projeto metafísico; e se atentarmos só para sua concreta atualização verbal, voltaremos a faixa comum do “estilismo” onde se encontram com os parnasianismos. (BOSI. 2006. pg. 269)

Desta forma, embora representem oposições do ponto de vista ideológico, tanto o simbolismo quanto o parnasianismo, apresentam semelhanças relevantes quanto ao apreço pelo refinamento formal e a evidente preocupação com o uso requintado da linguagem.

### **3. A morte – conceitos e interferências socioculturais**

*“Depois da morte tudo acaba, mesmo a morte”*

(SÊNECA)

O curso natural da vida compreende um ciclo no qual o indivíduo nasce, cresce, reproduz, envelhece e morre. Dentro desse ciclo, a morte é aquela que desperta maior mistério e apreensão tanto por desconhecermos, de forma concreta, qual o nosso destino depois dela, quanto pela incerteza que assombra o dia de sua chegada. Seja pela ideia de fragilidade da vida, pelo medo do desconhecido, ou por se tratar de algo para o qual o homem e sua ciência ainda não conseguiram desenvolver antídoto, a morte se tornou no decorrer do tempo um tema interdito e assustador.

De acordo com Maranhão (2008), a repressão da morte se deve ao fato de a nossa sociedade, atualmente, está naturalmente dirigida para a produtividade e para o progresso, sendo assim, a morte não seria um tema a ser pensado ou comentado, estando encoberto pelo medo e pela apreensão. Para o autor, “a morte, não o sexo, é agora o tabu que violamos – a ‘pornografia da morte’ causa-nos excitação” (p. 10).

Dada essa concepção de morte como algo anormal, seu acontecimento é, por vezes, entendido como uma intervenção sobrenatural que está além da compreensão humana. Por este motivo é comum ao homem temer a morte, pois se trataria de um desejo divino, superior e irrefutável.

Maranhão (2008) defende que a morte deveria ser entendida como algo natural ao curso comum da vida humana – o fim, para os descrentes, ou, para os religiosos, um recomeço. O autor defende, ainda, que a temática da morte deveria ser abordada e estudada adequadamente e não tratada de forma superficial e distante de nossa realidade, para ele:

Designando o morrer como algo impessoal e os mortos como coisas, encobre-se o fenômeno. (...) Ao negar a experiência da morte e do morrer, a sociedade realiza a coisificação do homem. (MARANHÃO. 2008. pg. 11)

Ao negar a morte como um fato irrefutável, o homem se deixa levar pela ideia irracional de imortalidade. Desde pequenos, somos levados a acreditar, seja pelos contos de fadas ou pelas histórias dos grandes super-heróis, de que a morte não faz parte de nosso cotidiano, sendo enxergada sempre como algo distante. Este pensamento de que a morte existiria apenas para o outro não só contribui para a perpetuação do medo da morte, como também torna o homem despreparado para lidar com sua chegada.

Ao longo da vida, cada homem possui diferentes experiências com a morte e reagem a ela de maneiras diferentes, sendo assim, a representação da morte é multifatorial e sofrerá influências da família, do lugar ou da época em que se vive. De acordo com Papalia e Olds (2000) a reação do indivíduo em relação à morte pode ser definida ou alterada de acordo com a forma como ele a compreende, para os autores:

A morte torna-se uma preocupação inevitável nesse último capítulo da vida. Ao examinarmos como as pessoas de diferentes idades enfrentam a morte e o luto, vemos que ela é um elemento integrante do ciclo da vida e que compreender isso nos ajuda a compreender a integridade da vida. (PAPALIA e OLDS. 2000. p.489)

Nos estudos literários é comum identificar a imagem da morte trabalhada de diferentes formas e por diferentes motivos. Para Alphonsus de Guimarães, um dos principais poetas do simbolismo brasileiro, tal imagem tornou-se presente em sua poesia através da morte de sua noiva às vésperas do casamento e por sua devoção a Nossa Senhora. Em sua obra, a morte aparece como o único meio de atingir a sublimação e se aproximar, tanto de sua noiva, quanto da santa de sua devoção.

Na segunda metade da história literária da poetisa Francisca Julia, a imagem da morte é apresentada como a libertação da vida mortal e o fim do sofrimento terreno. Assim como Alphonsus de Guimarães, a morte também penetrou a poesia de Francisca após a constante ameaça de se fazer presente em sua vida em virtude da doença sem cura de seu marido.

Sendo obrigada a ter a morte como constante companheira, Francisca iniciou por alterar a temática de sua poesia, passando a abordar temas mais sombrios e esotéricos e, em seguida, deixando de lado o objetivismo da estética parnasiana e dando espaço para o subjetivismo da estética simbolista.

### **3.1. Aspectos histórico-culturais da morte**

Desde o início da humanidade até os dias de hoje, a concepção de morte, assim como os rituais que a envolvem, sofreram e continuam sofrendo, diversas modificações. De acordo com Chiavenato (1998), na época mitológica, ocorria o banquete dos mortos que consistia em comer partes específicas do corpo da pessoa com o intuito de tomar para si suas qualidades, por exemplo, se uma determinada pessoa era forte, comiam seus bíceps para ganhar sua força. Tal prática foi, com o tempo, evoluindo para o oferecimento de refeições para os presentes no velório.

No Egito antigo, onde o povo possuía fortes tradições quanto aos cuidados com seus mortos, era feita a mumificação dos faraós e das pessoas mais abastadas e, em seguida, eles eram colados em sarcófagos trabalhados e monumentais como os que compõem o interior das grandes pirâmides. E, mesmo os mais humildes, procuravam formas acessíveis de seguir os rituais destinados aos faraós.

Nenhum outro povo, na história da humanidade, demonstrou tanta reverência à morte como os egípcios. Ícones como as pirâmides, as tumbas, as múmias, escritos funerários e o famoso Livro dos Mortos são marcas dessa devoção. Na cultura egípcia, deuses como Anúbis e Osíres auxiliavam no processo da morte, Anúbis era considerado o encarregado de dirigir as pompas fúnebres e acompanhar os mortos até o além, já

Osíris era o guardião da morte e o rei no império dos mortos. Para os egípcios, a morte era entendida não como o fim, mas como uma porta para outra vida e a imortalidade.

De acordo com Chiavenato (1998), apesar de a morte ser vista, para o povo egípcio, como o início da imortalidade, tal imortalidade estava sujeita a regras impostas pelos deuses. De acordo com o autor, foi da apreensão quanto ao julgamento dos deuses, que posteriormente, se transformou em lendas e mitos que penetraram a cultura e a religião, que começou a ser formulado o que se tornou o medo da morte.

Assim como o povo egípcio, os gregos também acreditavam na vida após a morte e, que o destino dos mortos também estava condicionado ao jugo dos deuses. De acordo com Bulfinch (2006), os gregos acreditavam que Caronte, o barqueiro, era o encarregado de levar os mortos, pelo rio Cocitox, até o Hades, uma espécie de morada para os mortos. Para eles, o Hades era dividido em duas partes, os campos Elízios, onde os mortos desfrutariam de paz e tranquilidade e o Tártaro, a prisão e o abismo, sendo de responsabilidade dos deuses determinarem em qual dos dois estaria o destino eterno dos mortos.

Durante a idade média, em meados do século XII, a morte ainda era entendida como algo natural e, por este motivo, não podia ser questionada. De acordo com Ariès (2003), a sincronia do homem com os ciclos naturais da vida faziam com que fosse possível pressentir o momento de sua morte e assim pudessem se preparar, segundo as litúrgias, para aguardar a sua chegada.

Enquanto aguardava, o moribundo ficava rodeado por seus parentes e amigos para que ele pudesse cumprir algumas formalidades como: pedir perdão aos presentes, lamentar a vida e receber a extrema unção. Após tais formalidades, o moribundo aguardava, em silêncio, a chegada da morte, ao terminar a sua espera, o enterro acontecia fora das cidades e todos acreditavam que o falecido dormia enquanto aguardava o juízo final. De acordo com Ariès (2003), as crianças também participavam desse ritual (pré e pós- morte) e tudo ocorria de forma simples e natural.

Com o passar do tempo, as cerimônias fúnebres foram se adaptando a correria do cotidiano e tornaram-se mais discretas e com menos significado. Se outrora faziam banquete com seus corpos ou passavam dias no processo de mumificação, hoje os velórios tornam-se a cada dia mais curtos. Contudo, apesar da brevidade de sua duração e com significação cada vez mais mecânica, a cerimônia fúnebre ainda possui grande relevância para o processo de aceitação da morte, para Rodrigues (2006):

O enterro, bem como as outras maneiras de lidar com o corpo morto, é um meio de a comunidade assegurar a seus membros que o indivíduo falecido caminha na direção de seu lugar determinado, devidamente sob controle. (RODRIGUES, 2006, p. 42)

Desta forma, é possível perceber que a maneira de entender a morte no decorrer das épocas não foi linear. Durante o processo de formulação das tradições, crenças e rituais a respeito da morte, é possível perceber que fragmentos de outras crenças e credos acabam sendo incorporadas fazendo com que essas tradições estejam em constante evolução.

A ideia de luto também foi perdendo parte de sua importância no decorrer do tempo, o sofrimento dos que ficam tornou-se obrigado a ceder espaço para o seguimento da vida. Essa dinamicidade acabou por interferir no processo de aceitação da morte para aqueles que possuem qualquer elo afetivo com o morto, processo esse que agora precisa ser rápido e estritamente individual e silencioso.

A própria legislação na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), através do artigo 473, compreende a morte de forma artificial e mecânica ao estabelecer que o falecimento de cônjuges, ascendentes, descendentes ou irmãos garante que o trabalhador se afaste do trabalho por apenas dois dias, delimitando assim, um prazo específico para o fim do sofrimento.

O luto, sentimento de pesar pela morte de alguém (AURÉLIO, 2002), é entendido por Maranhão (2008), como um assunto privado e sempre relacionado à ideia de doença. Segundo o autor, a sociedade exige que a pessoa de luto controle suas emoções com o intuito de não incomodar aqueles que não tinham ligação com o morto. Para Maranhão (2008), os preceitos dos novos costumes estabelecem que “o dilaceramento da separação e a dor da saudade” (p. 18) não podem ser manifestados publicamente, ele afirma que:

As expressões sociais, como o desfile de pêsames, as “cartas de condolências” e o trajar do luto, por exemplo, desaparecem da cultura urbana. Causa espécie anunciar seu próprio sofrimento, ou mesmo demonstrar estar sentindo-o. (MARANHÃO, 2008, p. 19).

A modernidade com que a morte e o seu luto estão sendo vivenciadas corrobora para o pensamento de que a morte deve ser tratada de forma rápida para que cause o

menor prejuízo possível, seja ele sentimental ou econômico. Assim, o choro precisa dar lugar ao silêncio e a dor precisa logo ser superada.

### 3.2. A morte e a influência do Cristianismo

De acordo com os escritos do Velho Testamento, ao criar o mundo, Deus não criou a morte. Porém, no livro de Gênesis, Deus dá a seguinte advertência:

(...) De toda árvore do jardim comerás livremente,

Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás, porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás. (BÍBLIA, 2001, P. 4 grifo nosso)

Desta forma, após a desobediência de Eva que comeu do fruto proibido e, em seguida, ofertou-o para Adão, a morte lhes foi imposta como punição.

Algumas interpretações da bíblia entendem que, para o judaísmo do velho testamento, não haveria vida após a morte dado o texto que se encontra em Eclesiastes:

Sim, os vivos sabem que vão morrer, mas os mortos não sabem nada. Eles não vão receber mais nada e estão completamente esquecidos. Os seus amores, os seus ódios, as suas paixões, tudo isso morreu com eles. Nunca mais tomarão parte naquilo que acontece neste mundo. (BÍBLIA, 2001, p. 761).

Na Judéia do fim no século I a.C, existiam diversas religiões que defendiam crenças diferentes, dentre elas, a do povo fariseu que anunciava a vinda de um homem a quem chamavam Messias. E foi em meio a toda essa confusão religiosa que nasceu, em Jerusalém, um menino judeu a qual chamaram Jesus, o Cristo. Seus ensinamentos deram origem ao que hoje se conhece como cristianismo.

Com o surgimento do cristianismo, a ideia de vida após a morte foi retomada. De acordo com a crença cristã e os escritos do livro de I Coríntios – no Novo testamento, da mesma forma que os homens herdaram a morte por causa de Adão, também os homens poderão ser vivificados por causa de Jesus Cristo (BÍBLIA, 2001, p. 249). Desta forma, após o surgimento do cristianismo, a vida após a morte viria mediante a obediência ao evangelho pregado pelo Messias.

Na perspectiva cristã, a morte é vista como o início de uma vida melhor sem as falhas da mortalidade, conforme retratado na Bíblia, no livro de Apocalipse,

E Deus limpará de seus olhos toda a lágrima; e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor; porque já as primeiras coisas são passadas. (BÍBLIA, 2001, p.1927).

Essa visão sobre a morte é sancionada mediante a esperança da existência de um juízo final que recompensará o homem segundo suas obras aqui na terra, como é possível perceber em outra passagem do livro de Apocalipse:

E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. (BÍBLIA, 2001, p.1926)

Desta forma, dentro dos pressupostos do cristianismo, haverá a ressurreição após a morte, no qual os mortos serão ressuscitados e julgados, segundo seus feitos, para definição de seu destino eterno, conforme esclarecido no livro de Daniel:

E muitos dos que dormem no pó da terra ressuscitarão, uns para vida eterna, e outros para vergonha e para desprezo eterno.

E os que forem sábios, pois, resplandecerão como o fulgor do firmamento (...) (BÍBLIA, 2001, p.1365)

Na poesia a imagem da morte também aparece por vezes relacionada aos pensamentos religiosos. Um exemplo disso é o poeta Vinícius de Moraes, influenciado pelas discussões acerca da “relação do homem com Deus, a força do mal, a pureza e o apelo do mundo, a morte, a alma e o espírito” levantadas por seus amigos Octávio de Faria e Augusto Frederico Schmidt (Moraes 1998: 36).

Na lírica de Vinícius de Moraes, “a morte é um tema multiforme em sua obra. Em geral ela se apresenta como a grande consoladora, aquela que lhe dará o grande descanso, é ponto de chegada.” (Bastide. 1997, p. 109).

Na poesia de Francisca Julia a imagem da morte é representada de diferentes formas, às vezes tendendo para sua representação cristã, outras, mais frequentes, tendendo para a perspectiva mítica. É comum ver em sua obra a morte representada por imagens como: outra vida, outra esfera, trevas, luto, solidão, hálito frio, curta jornada e a proximidade do fim.



#### 4. Francisca Julia: Vida, obra e aspectos da morte em sua lírica

Foi em meio às influências tão conflitantes do parnasianismo e do simbolismo, em 1895, no período de transição do realismo para o simbolismo, que publicado o primeiro livro de Francisca Julia (1874-1920) intitulado *Mármore* que já de início caiu nas graças dos literatos de sua época.

Francisca Julia conseguiu transcender as barreiras que a sociedade do século XIX impunha às mulheres e enfrentou as críticas de uma cultura literária machista e impositiva. A poetisa atreveu-se a publicar versos que em nada se distanciavam dos poemas dos mais renomados poetas de seu tempo, despertando-lhes surpresa e admiração. Para Vicente de Carvalho, Francisca Júlia é um:

Maravilhoso poeta, um dos mais originais do Brasil, e de quem a nossa terra paulista, que devia orgulhar-se de lhe ter sido berço, quase ignora o nome. Esse poeta, que é uma mulher, fulge, sobre a sociedade em que vive, com um brilho de estreita longínqua, solitária, e despercebida. (SILVA. 1920. p. 2)

Apesar do espanto com que os poetas do final do século XIX receberam a poesia de Francisca, visto que o ambiente literário era essencialmente masculino, grandes poetas, a exemplo de Olavo Bilac elogiaram a perfeição formal de sua poética e assim, Francisca Julia foi considerada a maior poetisa de seu tempo, fiel ao ideal de perfeição parnasiano. De acordo com João Ribeiro:

Francisca tem pouco mais de vinte anos de idade. Sente-se a custo, às vezes, nas suas produções, a ternura dos verdes anos que só adolescência é capaz de sugerir e realizar, porque a frieza clássica de seus versos é absoluta. (SILVA. 1895. p. 14)

Filha de Miguel Luso da Silva, um advogado provisionado <sup>1</sup> Cecília Isabel da Silva, professora da rede pública, Francisca Júlia da Silva nasceu em 31 de agosto de 1871, na cidade de Xiririca (hoje Eldorado Paulista), no estado de São Paulo. Tendo em vista o elevado conhecimento de seus pais, Francisca teve, desde cedo, acesso a uma educação que lhe permitiu ter contato com grandes obras da literatura ocidental.

Durante sua juventude, após mudar-se com os pais para a cidade de São Paulo, Francisca passou a colaborar com as edições de alguns dos grandes jornais de sua

---

<sup>1</sup> Diz-se daquele que, não sendo bacharel em direito, recebeu provisão para advogar em juízo de primeira instância, uma vez inscrito na Ordem dos Advogados (AURELIO. 2002)

época, a exemplo de *O Estado de São Paulo* (onde publicou seu primeiro soneto “Quadro incompleto”, de 1885), *Correio Paulistano*, *Diário Popular* e a revista *A Semana*, irradiando seu nome por todo o país (JÚLIA 1895. p. 15).

Em 1895, foi publicado o seu primeiro livro intitulado *Mármore*s, que reunia os poemas que haviam sido publicados na revista *A Semana* e teve o seu prefácio assinado pelo crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras, João Ribeiro.

Além de *Mármore*s, Francisca Julia também escreveu outros três livros, o *Livro da infância* – um livro de literatura infantil em prosa e verso feito para uso de escolas primárias do estado de São Paulo em 1899; *Esfinges*, livro em versos de 1903 entendido, por alguns, como uma extensão de *Mármore*s com 14 poemas inéditos e, por fim, *Alma Infantil*, um livro em versos também para uso escolar feito com a colaboração de seu irmão Julio César da Silva.

Francisca se casou em 1909 com o telegrafista Filadelfo Edmundo Munster de quem herdou o sobrenome. Após o casamento Francisca, mais uma vez, recolheu-se para a vida doméstica, priorizando dedicar-se a seu casamento e aos afazeres da casa. De acordo com Martins (2011), em 1916, Filadelfo foi diagnosticado com tuberculose doença que, mais tarde, acarretou em sua morte e que foi o fato crucial que culminou nas mudanças ideológicas de sua poesia. Segundo Alfredo Bosi (2006), “a poetisa atravessou a fronteira que a separava do Simbolismo, cujo ideário se afirmava com as inquietações religiosas de sua maturidade” (230).

Francisca Julia morreu em 01 de novembro de 1920, um dia após a morte de seu marido, em decorrência de uma overdose por ingestão de narcóticos. A morte de Francisca está envolta a muitos mistérios, pois não se sabe ao certo se sua morte foi proposital ou acidental.

Após sua morte, um outro livro intitulado *Poesias* (1961) foi publicado. Neste livro, o crítico literário Péricles Eugênio da Silva Ramos reagrupou as composições mais importantes de Francisca divididos em duas categorias: Musa impassível e Musa mística. Nesse livro, Péricles Eugênio não seguiu a organização original de *Mármore*s e *Esfinges* para agrupar os poemas de acordo com suas influências (parnasianas ou simbolistas). O livro também possui outras três categorias: Musa inicial, Musa didática e Traduções e paráfrases.

Francisca Júlia foi considerada por muitos críticos literários, a exemplo de Vicente de Carvalho e João ribeiro, uma das mais importantes poetisas da literatura brasileira, seja em seu momento parnasiano, seja em seu momento simbolista.

Contudo, apesar de estar sob os bons olhos dos críticos e tendo em vista o grande papel que desempenhou na literatura brasileira, Francisca ainda não possui muito espaço nos estudos literários de nosso dias, prova disso é que seus livros, a exceção de *Esfinges*, possuem apenas a edição original e, por este motivo, são de difícil acesso.

Na poesia de Francisca Julia é possível destacar a presença forte de muitas imagens a exemplo da natureza, dos animais, da mitologia e do próprio poeta, todas essas, imagens características da poesia parnasiana. Contudo, outra imagem também se faz presente em sua poesia que contraria a impassibilidade e os temas característicos do parnasianismo: a morte.

A temática da morte pode ser percebida de forma mais clara nos poemas do livro *Esfinges*, considerado um livro no qual predominam as influências simbolistas. Contudo, também no livro *Mármares*, marcado pelas características parnasianas, é possível perceber, em alguns poemas, a presença da imagem da morte. Um exemplo claro é o poema *Nocturno* (também contido em *Esfinges*) no qual a poetisa descreve, com impassibilidade, o que parece ser um cortejo fúnebre.

#### 4.1. As múltiplas faces da morte em sua poesia

O poema “Noturno” foi publicado no ano de 1895 no livro *Mármares*, ele foi o primeiro livro de Francisca Julia e a consolidou como grande poetisa do parnasianismo brasileiro. O soneto também está entre os poemas que foram escolhidos para compor o livro *Esfinges* juntamente com outros poemas 14 inéditos.

Do ponto de vista estrutural, o poema segue a forma fixa de soneto que compreende quatro estrofes compostas por dois quartetos e dois tercetos. As estrofes são formadas por versos com doze sílabas poéticas e possuem rimas interpoladas, sendo organizadas da seguinte forma: os quartetos seguem a sequência (ABBA) e os dois tercetos seguem a sequência (CDC).

Iniciando pelo título, é possível perceber que ele não se refere a um período do dia, mas traz sobre si toda a atmosfera sombria e misteriosa que são atribuídas à noite. A imagem da noite e sua relação com a escuridão e obscuridade fazem-se presentes em outros poemas de Francisca Julia e empresta ao poema um tom tenebroso e enigmático.

#### NOTURNO

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

E o cortejo caminha. Os cantos do saltério  
Ouvem-se. O morto vai numa rede suspenso;  
Uma mulher enxuga as lágrimas ao lenço;  
Chora no ar o rumor de misticismo aéreo.

Uma ave canta; o vento acorda. A ampla mortalha  
Da noite se ilumina ao resplendor da lua...  
Uma estrige soluça; a folhagem farfalha.

E enquanto paira no ar esse rumor das calmas  
Noites, acima dele, em silêncio, flutua  
O lausperene mudo e súplice das almas.

O poema descreve um cortejo fúnebre com o cuidado de ambientar o leitor atentando para os mais discretos detalhes. A descrição é marca essencial do poema que possui um narrador que não pertence ao fato narrado. O uso constante da adjetivação em todas as estrofes contribui para a construção de um cenário mais expressivo, facilitando ao leitor entender e visualizar a cena tal qual vista pelo eu lírico.

No primeiro verso do poema, ao afirmar que o silêncio pesa sobre a terra, o eu lírico busca expressar o apelo sentimental que o momento representa. Ao utilizar o termo “extenso caminho”, fica evidente não apenas a distancia que está sendo percorrida até o cemitério, mas a dimensão de seu sofrimento. Ainda no primeiro verso, o uso do enjambement reafirma a extensão do caminho, reafirmada com o uso da expressão [passo a passo] que descreve, além da distancia, a lentidão com que o cortejo fúnebre de arrasta.

Ao destacar a extensão do caminho que está sendo percorrido, o eu lírico não se refere à distância física, mas à representação de seu estado de espírito. Ainda neste verso, com o uso do adjetivo negro para caracterizar o cemitério, o eu lírico busca ressaltar a condição obscura e tenebrosa atribuídas ao cemitério, sendo este um local sobrecarregado de tantas lágrimas e pesares.

No primeiro verso do segundo quarteto o cortejo fúnebre continua a caminhada até o cemitério enquanto pessoas cantam os cânticos do saltério, como eram chamados os salmos pelos tradutores do velho testamento. A lentidão com que vai sendo percorrido o caminho enquanto os salmos vão sendo cantados, reafirma a atmosfera pesada do momento que está sendo exposto.

No segundo verso, é descrito que o morto está sendo levado para o cemitério suspenso em uma rede. De acordo com Moura (1999), na São Paulo do século XIX, nas áreas mais afastadas do centro, o cortejo fúnebre seguia caminhando e os mortos eram enrolados em lençóis e carregados em redes até que se chegasse ao cemitério. Sendo assim, é possível afirmar que o cortejo descrito no soneto acontece na zona rural da cidade.

Os dois últimos versos dessa estrofe retratam a imagem de uma mulher que chora a morte do falecido, envolta num ambiente sombrio e sobrenatural. Esta mulher misteriosa é, com exceção do morto, o único personagem a ser citado de forma direta, dando a entender que há entre ela e o morto algum elo de ligação, seja ele familiar ou afetivo.

O primeiro terceto inicia com o canto de uma coruja. De acordo com Garutti (2013), na Roma antiga, cria-se que o canto da coruja era um presságio da morte, segundo ele, a cultura romana acreditava que a morte dos imperadores Júlio César, Augusto, Aurélio e Agripa teriam sido anunciadas pelo canto de uma coruja. Há neste verso, a personificação do vento que é acordado pelo canto da ave, ressaltando que, após o seu canto, os ventos tornaram-se mais fortes e sombrios.

Ainda neste verso, o eu lírico enfatiza o quão sombria está sendo a noite, que embora iluminada pela luz da lua, estava encoberta pela mortalha da noite. Ao usar o termo mortalha, roupa específica para vestir os mortos para o enterro (AURÉLIO 2002), o eu lírico atribui à noite uma sobrecarga tenebrosa que contribui para a criação de uma atmosfera pesada e sombria. As imagens da ave cantando, do vento acordando e da mortalha, dão indícios de que o cortejo fúnebre, depois de uma longa caminhada, chegou ao sombrio cemitério.

No último verso deste terceto uma estrige, nome atribuído a corujas, soluça, novamente referenciando ao canto da ave e seus sentidos místicos, neste verso além do canto da coruja, o eu lírico destaca também o som emitido pelas folhagens, ressaltando que todos os elementos participam deste momento.

No último terceto, enquanto a obscuridade da noite abre espaço para a calma que tomou conta do arredor, o silêncio se espalha pelo ambiente. Acima do morto, já no local de seu descanso eterno, flutuam as súplicas das almas que lá estavam. Neste verso, assim como o primeiro de cada estrofe, há um enjambement que marca a ideia de continuidade da vida e do movimento de caminhada do cortejo até o cemitério.

Ao utilizar neste último terceto o termo “lausperene”, palavra que deriva do latim e significa “louvor perene”, o eu lírico ressalta a súplica permanente e silenciosa não apenas do eu lírico, mas de todas as almas que flutuam até encontrar seu destino. Ao descrever que as almas louvavam silenciosamente, o eu lírico deixa marcas de que acredita na existência de um ser divino que lhes ouvia as súplicas ressaltando o apelo religioso do poema.

Essa singela relação entre o poema e a crença religiosa quanto à existência de uma unidade divina é uma relevante marca, também, da influência da estética romântica, pois conforme visto anteriormente, as perspectivas religiosas foram deixadas de lado pelo parnasianismo e não costumavam permear os poemas deste movimento.

O termo “lausperene” é novamente retomado no último verso, dentro da liturgia católica, este termo refere-se a uma solenidade que acontece em lembrança do tempo que o corpo de Jesus Cristo ficou no túmulo antes da ressurreição (AURÉLIO 2010). Partindo desse significado, podemos inferir que esta imagem é utilizada para demarcar a ideia do tempo cronológico do cortejo.

O uso da palavra “lausperene” e a descrição que a segue de que as súplicas das almas pairavam acima do corpo sem vida, podem ser entendidas como uma alegoria do cortejo fúnebre do corpo de Jesus Cristo após sua crucificação.

Os textos bíblicos explicam, no livro de João, que após a morte de Cristo, José de Arimatéia pediu que Pilatos lhe entregasse o corpo de Jesus Cristo e com a ajuda de Nicodemos, o preparam enrolando-o em lençóis e carregando-o até o túmulo que haviam preparado. A mulher que chora e enxuga as lágrimas com um lenço pode estar aludindo a Maria Madalena ou da própria Maria, mãe de Jesus, da mesma forma que o título do poema – Noturno, pode na verdade estar referenciando aos dias de trevas e escuridão que sucederam a sua morte.

Embora tenha sido publicado pela primeira vez num livro famoso por suas influências parnasianas e apesar da forma parnasiana com que os versos foram construídos, o soneto “Noturno”, mesmo com sua impassibilidade e descritivismo, possui forte influência simbolista, tendo em vista seu conteúdo obscuro e enigmático.

Embora o poema descreva um cortejo funéreo, o eu lírico o faz de forma impassível, impessoal, sem a presença de marcas sentimentais do eu lírico, de acordo com as características parnasianas retomadas por (MOISÉS, 2002, p. 223), o poema “Nutruno” retoma os ideais clássicos da Arte sonora e descritiva.

Já o poema “Angelus” foi publicado no livro *Esfinges* de 1903 e dedicado à Filinto de Almeida, jornalista e poeta fundador da cadeira nº. 3 da Academia Brasileira de Letras (ABL). Filinto foi, também, um dos grandes defensores do ingresso de Francisca Julia na ABL, tendo sido frustrado em suas tentativas.

Desta forma, escrito 42 anos antes de sua morte, que ocorreu em 28 de janeiro de 1945, o poema “Ângelus” pode ser entendido como uma homenagem ao poeta, pois aborda a imagem da morte de forma implícita, mesclando a crença religiosa com imagens da natureza.

Seguindo a forma fixa de soneto, o poema “Angelus” foi publicado no livro *Esfinges* de 1903, livro com fortes tendências simbolistas. Possui versos dodecassílabos, também conhecidos como alexandrinos. Com rimas emparelhadas, as estrofes se organizam da seguinte forma: os quartetos seguem a sequência (ABBA) e (BABA) e os dois tercetos seguem a sequência (CDC).

## ANGELUS

*A Filinto d'Almeida*

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

Salmos cheios de dor, impregnados de prece,  
 Sobem da terra ao céu numa ascensão ardente.  
 E enquanto o vento chora e o crepúsculo desce,  
 A ave-maria vai cantando tristemente.

Nest' hora, muitas vezes, em que fala a saudade  
 Pela boca da noite e pelo som que passa,  
 Lausperene de amor cuja mágoa me invade,

Quisera ser o som, ser a noite; ébria e douda  
 De trevas, o silêncio, esta nuvem que esvoaça;  
 Ou fundir-me na luz e desfazer-me toda.

De acordo com a crença católica, o Angelus é uma oração feita pelos fieis três vezes ao dia e tem por objetivo lembrar a encarnação Jesus Cristo, bem como reconhecer a fé e a humildade de Maria. Na liturgia católica o Angelus referencia uma hora específica do dia (18h00) e marca o momento em que os fieis rezam a oração do Angelus, também conhecida como hora da Ave Maria, para lembrar a anunciação do anjo Gabriel de que Maria conceberia o filho de Deus (LIBANIO).

Partindo deste pressuposto, infere-se que há no primeiro quarteto uma ambientação no qual o eu lírico, que é também o narrador do poema, esteja numa igreja na qual acontece a missa do Angelus. Enquanto a primeira estrofe encarrega-se da ambientação do poema, a segunda representa as orações do Angelus que estão sendo feitas na igreja e que [Sobem da terra ao céu numa ascensão ardente].

Estando o poema ambientado numa igreja, o soneto “Angelus” é inteiramente uma súplica que aborda a crise existencial e a impotência do homem diante da morte, ressaltando a descrença do eu lírico diante do mundo, embora expresse, também, sua fé em algo posterior a morte. A temática trazida no soneto possui influências do movimento simbolista, pois recupera o subjetivismo, a imaginação e a espiritualidade – características opostas ao pensamento parnasiano que influenciaram a primeira obra de Francisca Julia, embora a rigidez e forma ainda tenham sido mantidas.

No primeiro verso da primeira estrofe, o trecho “desmaia a tarde” é um dos marcadores utilizados no poema para situar o momento do dia que está sendo retomado pelo o eu lírico – o entardecer; o uso do termo “desmaia” ressalta o peso com que o dia vai sendo encerrado, triste e sofrido, caindo como um desmaio. O uso do termo “poente” é mais uma marca do momento que está sendo narrado, após o pôr do sol. O uso do termo “pouco e pouco” evidencia a lentidão com que vai chegando o anoitecer, a aliteração [pouco e pouco, no poente], ressalta que, apesar de pungente o dia encerra-se



de forma vagarosa. Tal aliteração faz também alusão ao som emitido pelo sino da igreja para marcar o início da missa de Angelus.

O segundo verso volta a marcar o anoitecer, nele o sol é personificado como rei, entretanto a atribuição de características humanas através do uso do adjetivo “fatigado” e do verbo “adormece” diminuem sua força e grandeza, ressaltando o cansaço psicológico e o sofrimento passados no decorrer do dia.

No terceiro verso ouve-se, ao longe, o canto de uma ave de hábitos noturnos que, tendo em vista o misticismo relacionado ao seu canto, é possível que a ave citada no poema trate-se de uma coruja. Conforme dito anteriormente, grande é o mistério que envolve o seu canto, conhecido como presságio da morte. O uso da expressão “o ar pesado estremece”, ainda neste verso, confere ao canto da coruja peso e obscuridade que tornam o momento do “Angelus” ainda mais sombrio.

No último verso da primeira estrofe o termo “Angelus”, seguido da expressão “solução agoniado e plangente”, além de precisar um momento específico do dia, expressa a tristeza e o sofrimento do eu lírico que, neste momento, vai da súplica ao choro de desespero.

No segundo quarteto, os salmos, hinos sacros em que se deplora, enaltece ou se agradece a Deus (AURÉLIO 2002), são cantados de forma dolorosa e fervorosa [cheios de dor e impregnados de prece], como se suplicassem que Deus, nos céus, ouvisse os pedidos que calorosamente subiam a Ele. Com a personificação usada neste quarteto, as orações de Salmos e Ave Maria são transfiguradas em sensações que corroboram para o desejo da dissolução do eu.

Neste momento, é possível perceber que, apesar de todo o sofrimento e angústia apresentados no início do poema, o eu lírico ainda possui fé de que há, não apenas algo além da morte, mas alguém para ouvir as suas súplicas.

O primeiro verso do primeiro terceto inicia com a expressão [nest’hora] que funciona como auxílio estilístico para a formulação do verso dodecassílabo. Ao utilizar, no terceiro verso, o termo “lausperene”, já definido anteriormente como uma solenidade realizada em lembrança do tempo em que Cristo permaneceu no túmulo até ressuscitar, o eu lírico marca além da grandeza de seu amor, na proporção ou na longevidade, o tamanho de sua dor. É possível perceber, neste verso, a tênue separação entre o amor e o sofrimento que, embora desejosamente distantes, para o eu lírico, um torna-se inerente ao outro.

No primeiro verso do último terceto, o eu lírico retoma as imagens do som e da noite com o intuito de expor sua insatisfação e descrença na vida terrena. Nele, o eu lírico declara seu conformismo de ser como é o som, sombrio e passageiro como os ruídos do vento desviando-se pelas árvores e se misturando ao canto das aves noturnas e como a noite que logo findará, abrindo espaço para o amanhecer.

A repetição da sonoridade [s] ajuda a reproduzir o barulho feito pelo vento. Ainda neste verso, o emprego do termo arcaico [“douda”] auxilia na construção do esquema de rimas, enquanto o enjambement entre o primeiro e o segundo verso, cria novamente uma pausa que já foi reforçada pelo uso do ponto e vírgula. Esta pausa reafirma o estado emocional do eu lírico, que sofre lentamente, desejando fugir da realidade e ser, assim como a noite que está sendo vivenciada, tomada pelas trevas a ponto de embriagar-se de tudo que não está visível aos olhos terrenos, mas concreto para a alma e para o coração.

No último verso do poema, a oposição entre “fundir” e “desfazer” ratifica o grau de insanidade e inconsciência presente em todo o poema, assim como o desejo do eu lírico de que o sofrimento e a incerteza a cerca da mortalidade cheguem ao fim, mesmo que a solução seja a morte. A reutilização do termo *lausperene*, no último verso, evidencia, mais uma vez, as influências da religiosidade e dos pressupostos da doutrina cristã na formulação do conceito de libertação do eu lírico, no qual sua ascensão espiritual só será possível após a morte.

O soneto “Angelus” ressalta a busca do eu lírico por uma vida verdadeiramente livre da prisão criada pelos dissabores da realidade, libertação essa, que apenas será alcançada após a dissolução do *eu* mortal através da morte. Durante todo o soneto, a linha que separa o amor e o sofrimento, a luz e as trevas, a vida e a morte é frágil e, por vezes, imperceptível, realçando a existência de um conflito individual do eu lírico. Este pensamento pode ser confirmado através do trecho final da oração de Angelus “Derramai, ó Deus, a Vossa graça em nossos corações, para que, conhecendo pela mensagem do anjo a encarnação do vosso Filho, cheguemos, por Sua Paixão e Cruz, à glória da Ressurreição. Por Cristo, nosso Senhor”.

Partindo deste pensamento de dissolução presente no último terceto deste soneto, é possível estabelecer uma relação entre o poema “Angelus” e a ideologia panteísta. Proveniente do grego, o termo panteísmo refere-se a uma crença que não defende a existência de um Deus pessoal, mas que a conexão de tudo que compõe o universo

colabora para a compreensão de Deus não como ser, mas como uma divindade mais ampla e extensa.

Segundo Barbier, (2009, p. 119), aqueles que aderem ao pensamento panteísta recorrem à natureza como fonte da busca pela essência de sua existência. De acordo com o autor, os adeptos dessa ideologia podem alcançar a divindade através da relação entre o ser e a natureza. Desta forma, ao expressar seu desejo de ser o som e a noite, fundir-se com a luz e desfazer-se, o eu lírico ratifica a força e a importância da natureza como meio pelo qual seus dramas serão esquecidos e sua dor amenizada.

Diferente dos poemas “Noturno” e “Angelus”, o soneto “Outra Vida” não está presente em nenhum dos dois livros mais conhecidos de Francisca Júlia – *Mármore*s e *Esfinges*. O soneto foi publicado no livro *Poesias* (1961) que foi organizado pelo poeta e crítico literário Péricles Eugênio da Silva Ramos e publicado após a morte da poetisa. Em *Poesias*, os poemas foram agrupados de acordo com suas influências estéticas, assim sendo, o soneto “Outra Vida” faz parte da seção denominada Musa Mística que reúne os poemas com influências simbolistas.

#### OUTRA VIDA

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

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

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

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

Assim como grande parte dos poemas de Francisca Julia, *Outra vida* segue a forma fixa de soneto, é formado por versos dodecassílabos e possui rimas interpoladas nos dois quartetos e rimas emparelhadas nos dois tercetos, sendo organizadas da seguinte forma: os quartetos seguem a sequência (ABBA) e os dois tercetos a sequência (CCD).

O título do poema já dá indícios de que o eu lírico sugere acreditar numa vida após a morte. O primeiro quarteto inicia com o uso da conjunção subordinativa condicional “se”, expressando que, no caso dos próximos dias serem iguais ao “hoje” vivido pelo eu lírico, seu único conforto é sentir que, a casa passo, se aproxima do momento em que passará para uma espera diferente da esfera mortal.

Ao expressar tal desejo, fica evidente o quanto a vida é, para o eu lírico, uma esfera intrinsecamente relacionada ao sofrimento e a dor. Para ele, seu único consolo é aguardar o momento em que, deixando o plano terreno, terá início a sua jornada na tão almejada outra vida. O uso das vírgulas no segundo e terceiro verso marcam a lentidão com que os dias se estendem até que seu objetivo seja alcançado e o conformismo com que o eu lírico suporta sua existência.

Nos dois primeiros versos do segundo quarteto, o eu lírico anuncia que não foge da dor que lhe é imposta ou maldiz a lei cruel que o condenou a tamanho sofrimento. Há entre o primeiro e segundo verso um enjambement que cria uma pausa para o leitor refletir o quão conformado e consciente é o seu sofrimento.

No terceiro verso do segundo quarteto o eu lírico ressalta que a sombra morte está presente em tudo que o cerca e presente em seu pensamento a todo instante, fazendo parte de sua existência. No último verso desta estrofe, o eu lírico evidencia o contentamento com que aguarda a chegada da morte que será recepcionada com sorrisos e braços abertos para abraçá-la. Neste verso, o seu algoz é personificado como a mão que é responsável por dilacerar seu coração e tirar-lhe a vida.

Se no primeiro quarteto o eu lírico evidencia a tristeza causada pela vida mortal e sua desesperança de que os dias futuros possam ser menos tristes e dolorosos como os dias de agora. No segundo quarteto a tristeza e o sofrimento do eu lírico dão espaço para a esperança de que toda a sua angústia possa chegar ao fim quando a morte for alcançada.

No primeiro terceto, a voz do poema deixa marcas de que tem como interlocutor a própria morte, como se houvesse um diálogo unilateral entre eles. Neste verso, o eu lírico ressalta estar encoberto pelo luto e pelas trevas como se a presença da morte ou a

possibilidade constante de sua existência estivessem sempre por perto para lhe causar sofrimento.

Ainda neste verso, o eu lírico parece sentir-se sozinho e desamparado, não necessariamente no sentido físico, mas sem alguém que lhe possa aquietar o espírito. De acordo com Maranhão (2008), o luto é hostilizado pela sociedade que o entende como “um assunto privado, tolerado apenas na intimidade”. A solidão, um lugar imaterial, largo, espaçoso e vazio deixa tudo tão sombrio e silencioso que o eu lírico afirma, não apenas ouvir a voz da morte, mas sentir a frieza de seu hálito frio como se estivessem em uma mesma esfera.

Há, neste momento, um entrelaçamento entre o plano mortal e o plano imortal. A distância que afasta o eu lírico da morte está tão curta que a linha que separa essas duas esferas torna-se efêmera e sutil.

No último terceto, o primeiro verso inicia com um vocativo, personificando a morte como um ser capaz de lhe ouvir e compreender. Neste verso a voz do poema reafirma a sua certeza de que seu fim mortal está próximo, pois sua longa e cansativa caminhada vai chegando ao fim, assim como a sua ligação com a vida, a cada passo, vai se tornando mais tênue.

O uso do sinal de exclamação no final do primeiro verso deste terceto ratifica a aceitação com que o eu lírico aguarda o fim de seus dias. Tal consciência é confirmada no verso seguinte quando afirma que, quando a morte finalmente chegar, seguirá seus passos sem olhar para o que ficou no plano terreno, pois para ela, nada mais lhe é importante. O eu lírico se propõe a deixar para trás o deserto que lhe foi companheiro por tanto tempo e que denomina ser vago, imenso e vazio.

O soneto “Outra Vida” foi publicado em 1919, três anos depois do marido de Francisca ser diagnosticado com tuberculose e um ano antes de sua morte. É possível que o poema tenha sofrido grandes influências da vida pessoal da poetisa, tendo em vista que foi com a descoberta da doença do marido que fez com que a poesia de Francisca começasse a sofrer consideráveis mudanças ideológicas.

Apesar da segunda parte da poesia de Francisca Julia está encharcada de representações religiosas a exemplo de “De joelhos” dedicado à Santa Thereza, neste poema apenas a imagem da morte é utilizada durante todo o poema, dando destaque para a paciência com que lida com seus tormentos e aguarda o seu fim.

Diferente do soneto “Angelus” que apresenta fortes marcas de religiosidade, o soneto Outra Vida traz a representação da morte não segundo o conceito cristão de

ressurreição, mas a compreende como fim do sofrimento e angústia terrenos. Embora o poema sugira a existência de uma vida após a morte, tal sugestão não se dá com base nos princípios religiosos. No poema “Outra vida”, o eu lírico não cita a existência de nenhum ser divino e salvador, nem tampouco demonstra acreditar numa salvação da humanidade, essa outra vida é entendida apenas como a solução para os dissabores da mortalidade.

Neste soneto, o eu lírico não teme a morte, não a afronta e também não a deseja, apenas a espera. Tal espera não pode ser vista através de um olhar crédulo e religioso como o presente em alguns dos poemas de Francisca. Em “Outra Vida”, o eu lírico espera a morte não com a inquietação do soneto “Angelus”, mas com a tranquilidade, angústia e desengano de quem vê a aproximação da morte e lastima não o fato de deixar a vida, mas de abandoná-la sem saudade.

### Considerações finais

Conforme vimos, o parnasianismo e o simbolismo se assemelham no que se refere ao requinte formal, contudo são ideologicamente opostos. Enquanto o parnasianismo procurava retratar a realidade de forma objetiva, o simbolismo buscava sugeri-la de forma anti-racional e intuitiva. O quadro abaixo, retomando algumas das considerações de Proença Filho (1984) e Candido e Castello (1981) acerca dos movimentos parnasiano e simbolista, ressalta alguns dos aspectos que os difere:

PARNASIANISMO	SIMBOLISMO
Objetivismo;	Subjetivismo;
Linguagem precisa e objetiva;	Linguagem vaga que busca sugerir ao invés de nomear;
Materialismo e Racionalismo	Antimaterialista e anti-racionalista;
Contenção de sentimentos;	Pessimismo e sofrimento por existir;
Retomada de elementos de tradição clássica;	Retomada de alguns elementos de tradição romântica;
Interesse por temas como a natureza, objetos de arte e a própria poesia;	Interesse pelo noturno, pelo mistério e pela morte;
Obsessão pela perfeição formal e preferência pelo soneto;	Rigor à forma menos intenso, cultivo do soneto e de outras formas poéticas
Poeta como escultor.	Poeta como músico.

Contudo, apesar desta oposição ideológica, conforme citado por Afrânio Coutinho (1966), o início de um movimento não pode ser entendido como o fim daquele que o antecedeu. Considerando a coexistência desses dois movimentos em um mesmo século, muitos foram os poetas que transitaram entre essas duas estéticas a exemplo de Francisca Julia que, como vimos, transcendeu as barreiras que separam o parnasianismo do simbolismo.

Considerada a musa impassível do parnasianismo brasileiro, Francisca tomou para si também o papel de Musa Mística dada a tamanha versatilidade de suas produções. Se de um lado produzia uma poesia plástica e sonora no qual o objetivismo era o seu mediador, a outra parte de sua poesia vestia-se de subjetivismo e obscuridade. Ao abordar temas como a morte, Francisca contrariou os pressupostos parnasianos, enchendo a sua poesia de originalidade tal que despertou o interesse dos maiores literatos de seu tempo.

É possível perceber uma modificação na forma como a morte é entendida pela poetisa, inicialmente tal imagem é simplesmente descrita sem que haja uma ligação do eu lírico com o fato narrado. Como é o caso do poema “Noturno”, no qual o cortejo fúnebre é descrito lançando mão de imagens que nos ajudam a visualizar a cena do cortejo até o cemitério, o morto sendo levado pendurado em uma rede, uma mulher chorando sua morte e pessoas cantando salmos como era típico acontecer em velórios nas zonas rurais.

Ao iniciar a segunda metade de sua obra, na qual as influências simbolistas tornaram-se mais frequentes, a poetisa concebe a temática da morte através das influências religiosas e panteístas como foi possível perceber no soneto “Angelus”. Apesar de está descrevendo um momento da liturgia católica, a poetisa mescla imagens míticos como o canto da coruja, traduzindo a temática da morte através de um ponto de vista sombrio e obscuro.

Além da concepção da morte através dos pressupostos da religião e do misticismo e do procedimento descritivo, Francisca, no poema “Outra Vida”, apresenta uma terceira forma de entender esta temática. Desconsiderando tais conjecturas, neste soneto a morte é apresentada apenas como o fim, não da vida, mas do sofrimento e da tortura que a mortalidade representa para o eu lírico. Em “Outra Vida”, a morte não é necessariamente desejada, mas aguardada pacientemente, portanto não se revela no poema uma crença na existência de uma outra vida.

Como vimos a tentativa de encaixar a poetisa Francisca Julia em um movimento literário específico, seja ele parnasiano ou simbolista, é enxergar a sua obra de forma limitada, desconsiderando não só as suas influências, mas toda a sua trajetória literária.

A poesia de Francisca Julia ocupou um papel de destaque no cenário literário brasileiro em sua época e sua obra transcendeu o seu tempo. Grandes nomes como Olavo Bilac, João Pacheco e Vicente de Carvalho foram responsáveis por disseminar sua obra tecendo-lhe inúmeros elogios. Francisca recebeu também relevantes homenagens, a exemplo da Musa Impassível, uma estátua feita em sua homenagem com o objetivo de guardar seu túmulo.

Apesar disso, é reduzido número de estudos que retomem a lírica da poetisa Francisca Julia, sendo esse um dos fatores fundamentais que motivaram o desenvolvimento deste trabalho. Ao cursar uma disciplina de literatura brasileira, tivemos o privilégio, já na metade do curso, de estudar um pouco de sua poesia



parnasiana e não demorou muito para que a flexibilidade de sua obra despertasse a nossa atenção.

Como vimos, Francisca Julia contrariou as imposições de uma sociedade machista no final de um século marcado pelos presságios do progresso e despertou o interesse e a admiração dos mais renomados poetas de seu tempo. Contudo, apesar da grande relevância de sua poesia, a obra de Francisca Julia ainda é pouco retomada, tanto na escola, quanto na universidade; assim sendo, estudar sobre sua obra acaba se tornando uma corrida fadada a poucos recursos.

**Referências bibliográficas**

PACHECO, João. A Literatura Brasileira - O Realismo (1870-1900). São Paulo: Editora Cultrix, 1967, vol.III.

CANDIDO, Atonio & CASTELLO, J Aderaldo. Do Romantismo Ao Simbolismo: Presença da Literatura Brasileira. 9ª ed. São Paulo: Diffel, 1981.

TUFANO, Douglas. Estudos de Literatura Brasileira. 5. ed. São Paulo: Moderna, 1995.

MOISÉS, Massaud. A Literatura Brasileira através dos textos. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

FARACO, Carlos Emilio e MOURA, Francisco Marto. Literatura Brasileira. 9. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. Estilos de época na literatura. 8º ed. São Paulo: Ática, 1984.

BOSI, Alfredo. A história concisa da literatura brasileira. 44 ed. Cultrix, 2006.

GIL, Fernando Cerisara. Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919: antologia e estudo. Curitiba: UFPR, 2006.

BUENO, Alexei. Uma história da poesia brasileira. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Edit. Sul America, 1968-1970.

AZEVEDO, Sâncio de. Roteiro da Poesia Brasileira: Parnasianismo. São Paulo: Global, 2006.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. O que é morte. 4ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2008. - - (Coleção primeiros passos).

PAPALIA, D.; OLDS, S. Desenvolvimento Humano. Porto Alegre: Artmed, 2000.

CHIAVENATO, Julio José. A morte: uma abordagem sociocultural. São Paulo: Moderna, 1998.

BULFINCH, Thomas. O livro da mitologia: história de deuses e heróis. 4ª ed. Tradução de Luciano Alves Meira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. Tabu da morte. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

BRASIL. Consolidação das Leis do Trabalho – CLT - 1943.

AURELIO, O mini dicionário da língua portuguesa. 4a edição revista e ampliada do mini dicionário Aurélio. 7a impressão – Rio de Janeiro, 2002.

BIBLIA – Tradução Ecumênica da Bíblia. São Paulo: Loyola, 2001

SILVA, Francisca Júlia da. Mármores. São Paulo: Horacio Belfort Sabino Editor, 1895.

———. . Esfinges. São Paulo: Bentley Jr. & Comp., 1903.

———. . Poesias. Introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961.

SILVA, Francisca Julia da. Esfinges. São Paulo: Monteiro Lobato, 1920.

MARTINS, José de Souza. A mulher do telegrafista. São Paulo: Estadão Jornal Digital, 2011. Disponível em <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,a-mulher-do-telegrafista-imp-,679139> (acesso em 10 de novembro de 2016 às 20h35min).

BASTIDE, Roger. Estudo sobre a poesia religiosa brasileira. In: \_\_\_\_\_. Poetas do Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Duas Cidades, 1997.

MORAES, Laetitia Cruz de. 1998. Vinícius, meu irmão. Moraes. Poesia completa e prosa.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (org.). Vida cotidiana em São Paulo no século XIX: memórias, depoimentos, evocações. São Paulo: UNESP, 1999.

GARUTTI, Selson. Eco credices populares e o decréscimo populacional das corujas. Paraná: UEPG, 2013.

LIBANIO, j.b. Hora do Ângelus. Jblibanio disponível no site:

<http://www.jblibanio.com.br/modules/wfsection/article.php?articleid=157> (acesso em 10 de março de 2017 às 23h00min)

BARBIER, Régis Alain. Bíblia panteísta: a religiosidade do presente. Disponível em:  
<https://pt.scribd.com/document/38404093/PANTEISMO-A-Religiosidade-Do-Presente>  
(Acesso em 11 abril, 2017 às 19:00).