



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA ESPANHOLA**

**JOSIVÂNIA DA CRUZ VILELA**

**A POESIA DAS TRÊS JÚLIAS: MULHER E ESCRITA NO SÉCULO XIX**

**MONTEIRO – PB  
2020**

**JOSIVÂNIA DA CRUZ VILELA**

**A POESIA DAS TRÊS JÚLIAS: MULHER E ESCRITA NO SÉCULO XIX**

Monografia apresentada em cumprimento dos requisitos necessários para obtenção do grau de licenciada em Letras, com habilitação em Língua Espanhola, promovido pela Universidade Estadual da Paraíba.

**Área de concentração:** Literatura.

**Orientador:** Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

V695p Vilela, Josivania da Cruz.

A poesia das três Júlias [manuscrito] : mulher e escrita no século XIX / Josivania da Cruz Vilela. - 2020.

118 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Espanhol) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2020.

"Orientação : Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva ,  
Coordenação do Curso de Letras - CCHE."

1. Poesia oitocentista. 2. Escrita feminina. 3. Júlia da Costa (1844-1911). 4. Júlia Cortines (1868-1953) . 5. Francisca Júlia (1871-1920). 6. Literatura brasileira. I. Título

21. ed. CDD B869.1

**JOSIVÂNIA DA CRUZ VILELA**

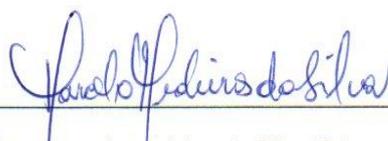
**A POESIA DAS TRÊS JÚLIAS: MULHER E ESCRITA NO SÉCULO XIX**

Monografia apresentada em cumprimento dos requisitos necessários para obtenção do grau de licenciada em Letras, com habilitação em Língua Espanhola, promovido pela Universidade Estadual da Paraíba.

**Área de concentração:** Literatura.

Aprovada em: 04/03/2020.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Me. Simone dos Santos Alves Ferreira

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por iluminar cada passo da minha trajetória, por me fazer acreditar que sempre posso ir além.

Aos meus pais e irmãos. A estas pessoas dedico as frases que estamparam minha blusa de conclusão do 3º ano do Ensino Médio: “Histórias, nossas histórias, dias de luta, dias de glória”.

Ao CNPq, por conceber auxílio financeiro durante todo o período da graduação, um incentivo à prática da pesquisa imprescindível na minha formação.

Aos meus dois orientadores, tanto do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), como de Pesquisas em Literatura e Crítica Contemporâneas, professor Marcelo Medeiros da Silva e Professor Wanderlan da Silva Alves, respectivamente. Agradeço por todas as orientações, por cada momento de aprendizado. Terão minha eterna gratidão por me fazer sonhar ainda mais alto.

À professora Christina Gladys Mingarelli (“minha flor”), pelo apoio para minha entrada no universo da pesquisa. Terá sempre meu carinho!

A alguns/mas professores/as que se fizeram importantes para meu amadurecimento pessoal e profissional, entre eles/as: Cristiane Agnes Stolet Correia, Lidiane Quirino, Rócio Serrano Cañas, Dalila Gomes da Silva, Náthaly Guisel Bejaro Aragón, Maria da Conceição Teixeira, Aline Farias, Melânia Nóbrega de Farias, Gustavo Enrique Castellón Agudelo, Hermano Aroldo Gois de Oliveira, Márcio dos Santos Gomes, Simone dos Santos Alves, Paulo Vinicius Ávila, Jardiene Leandro Ferreira, Saulo Santana de Aguiar.

As únicas duas escolas em que estudei todo o ensino básico, pela enorme parcela de responsabilidade na minha formação: Escola Municipal Manoel Alves dos Santos, Escola Estadual José Leite de Souza.

À Universidade Estadual da Paraíba, especialmente ao Campus VI, e ao Campus I, por terem aberto as portas para experiências gratificantes, como foi minha graduação, os minicursos que ministrei com o professor Marcelo Medeiros da Silva (“Mulher e Literatura no Brasil: Vozes esquecidas”, “Artes de Mulher: Literatura, pintura e escultura” – Campus VI), a palestra que proferi intitulada “Cidade de Deus e La Villa: periferia, pobreza e pós-autonomia na literatura contemporânea” (Campus I), sob a orientação do professor Wanderlan da Silva Alves, e o curso “Narrativas Gráficas e Visuais”, que cursei com os alunos da Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (Campus I).

Aos funcionários da UEPB, Campus VI, pela atenção e atendimento. Especialmente ao motorista Roberto Brito, pela disposição e responsabilidade nas viagens em que me levou a diversos eventos acadêmicos.

Aos/as companheiros/as de classe e de jornada que permaneceram e aos que tomaram outro rumo, Cláudia Maria, Augusto Bento dos Santos, Tatiane Batista, Leandra Santos, Márcia Raniely, Guilherme Prata, Andreza, pelos momentos gratificantes que passamos juntos.

À Mikaely Martins (Mika) e a Leandro Santos (Leandro) pela amizade que nem a distância e o tempo conseguem romper.

Aos professores que compuseram a banca avaliadora, Marcelo Medeiros da Silva, Wanderlan da Silva Alves e Simone Alves, pelas arguições que visaram melhorar a presente monografia.

Ao meu orientador de TCC, professor Marcelo Medeiros da Silva, pelas sempre pertinentes orientações e por ter acreditado que poderíamos juntos trazer à tona toda uma produção literária feminina negligenciada ao longo dos séculos.

As poetisas Júlia da Costa (*in memoriam*), Júlia Cortines (*in memoriam*) e Francisca Júlia (*in memoriam*), razão de ser desta monografia.

Efêmeras  
Ah, as poetisas  
Efêmeras  
Que ao escrever silenciam  
Desdém devagar as pálpebras  
De palidez sem disfarce  
Nas suas faces sombrias  
E com os dedos translúcidos  
Sequiosos e febris  
Vão seguindo o pensamento  
No insustento dos dias  
Pois na perdição  
Da queda  
Em devaneio agonizam.

Teresa Horta

Sei da [utilidade] de levá-los ao meu mundo. O compasso que eu tento dar além de mim e da primeira investida para o avanço, grossas tenazes aprisionam-me. Os papéis, aglutinados nos arquivos sustentam um mundo sucumbido e isolado.

Núbia Marques

El escribir ha sido dictame propio. Lo que sí es verdad que no negaré que desde que me rayó la primera luz de la razón fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones –que he tenido muchas–, han bastado a que deje de seguir este natural impulso.

Sor Juana Inés de la Cruz

Notre couer est semblable en notre sein de femme.  
Três chére! Notre corps est pareillement fait  
Um même destin lourd a pese sur notre ame  
Je traduis ton sourire et l'ombre sur ta face  
Parfois même il nous semble être de même race.

Renée Vivien

## RESUMO

Dentro do cenário literário, a escrita produzida por mulheres continua tendo de conviver com uma política de ocultamento que traz consequências quase que irreparáveis, sobretudo quando pensamos na produção literária de tempos pretéritos. Há pelo menos seis décadas, em especial, pesquisadoras das mais diversas universidades de nosso país vêm denunciando a ausência de mulheres no cenário literário brasileiro. Estudando a nossa história a partir das margens e não apenas do centro, essas pesquisadoras vêm apontando que as mulheres se dedicaram ao cultivo das letras e prestaram relevantes contribuições à construção da literatura nacional. Entretanto, deliberadamente, pairou sobre essas mulheres-escritoras uma atmosfera de silenciamento e invisibilidade, principalmente sobre as que produziram antes do século XX. Por isso, ainda se fazem necessários estudos que possam, segundo Schneider (2000), reconstruir a história literária produzida pelo sexo feminino, pondo em evidência o percurso, as dificuldades, os temores, as estratégias para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização dessa literatura que no passado não recebeu a devida atenção. Inserindo-se nessa linha de resgate e de valorização da nossa memória e produção cultural, interessa-nos estudar a poesia de Júlia da Costa (1844-1911), Júlia Cortines (1868-1953) e Francisca Júlia (1871-1920), poetisas nascida no século XIX, procurando compreender o lugar que as autoras e suas obras ocupam em nossa historiografia literária. Além dos temas e formas poéticas utilizados, ensejamos investigar como tais escritoras dialogam com a tradição lírica oitocentista brasileira e com os temas que povoaram a produção literária do entresséculos (XIX/XX). Procurando conjugar os estudos sobre relações de gênero com os estudos sobre literatura e sociedade (BEAUVOIR, 1949; MUZART, 1995; SCHIMIDT, 1995; DUARTE, 2003), pautar-nos-emos no método da crítica textual, privilegiando a análise integral dos poemas escolhidos. Todavia, sempre que necessário, recorreremos, como instrumento indispensável de leitura, à contribuição de outras áreas do conhecimento (PAZ, 1994; JUNG, 1949; RANCIÈRE, 2009; FOUCAULT, 2011), sem descuidar da análise do texto literário como construção artística. Por fim, esperamos prestar uma contribuição aos estudos que vêm se preocupando em dar visibilidade às numerosas autoras que não figuraram nas histórias literárias brasileiras da época nem nas posteriores e, assim, trazer à tona uma memória literária feminina na literatura brasileira que vem sendo negligenciada ao longo dos séculos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Oitocentista; Escrita de Autoria Feminina; Júlia da Costa; Júlia Cortines; Francisca Júlia.

## RESUMEN

Dentro del escenario literario, la escritura producida por mujeres sigue teniendo de convivir con una política de ocultamiento que trae consecuencias casi que irreparables, principalmente cuando pensamos en la producción literaria de tiempos pretéritos. Hace por lo menos seis décadas, en especial, que investigadoras de las más diversas universidades de nuestro país denuncian la ausencia de mujeres en el escenario literario brasileño. Estudiando nuestra historia desde los márgenes y no solamente del centro, esas investigadoras apuntan que las mujeres se dedicaron al cultivo de las letras y aportaron relevantes contribuciones a la construcción de la literatura nacional. Sin embargo, deliberadamente, recae sobre esas mujeres-escritoras una atmósfera de silenciamiento e invisibilidad, principalmente sobre las que produjeron antes do siglo XX. Por eso, aún se hacen necesarios estudios que puedan, según Schneider (2000), reconstruir la historia literaria producida por el sexo femenino, poniendo en evidencia el trayecto, las dificultades, los temores, las estrategias para romper el confinamiento en que vivían y, al mismo tiempo, promover la revalorización de esa literatura que en el pasado no recibió la debida atención. Adscribiendo a la línea de rescate y de valoración de la nuestra memoria y producción cultural, nos interesa estudiar la poesía de Júlia da Costa (1844-1911), Júlia Cortines (1868-1953) y Francisca Júlia (1871-1920), poetisas nascidas en el siglo XIX, buscando comprender el lugar que las autoras y sus obras ocupan en nuestra historiografía literaria. Además de los temas y formas poéticos utilizados, buscamos investigar cómo tales escritoras dialogan con la tradición lírica del siglo XIX y con los temas que poblaron la producción literaria del entresiglo (XIX/XX). Buscando relacionar los estudios sobre relaciones de género con los estudios sobre literatura y sociedad (BEAUVOIR, 1949; MUZART, 1995; SCHIMIDT, 1995; DUARTE, 2003), nos apoyamos en el método de la crítica textual, privilegiando el análisis integral de los poemas elegidos. Pese a ello, siempre que necesario, recuremos, como instrumento indispensable de lectura, a la contribución de otras áreas del conocimiento (PAZ, 1994; JUNG, 1949; RANCIÈRE, 2009; FOUCAULT, 2011), sin descuidar el análisis del texto literario como construcción artística. Por fin, esperamos aportar una contribución a los estudios que se dedican a dar visibilidad a las numerosas autoras que no figuraron en las historias literarias brasileñas de su época ni en las posteriores y, así, traer a colación una memoria literaria femenina en la literatura brasileña que ha sido negligenciada a lo largo de los siglos.

**PALABRAS-CLAVE:** Poesía decimonónica; Escritura de Autoría Femenina; Júlia da Costa; Júlia Cortines; Francisca Júlia.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. COM A PENA EM RISTE: A POESIA FEMININA NO BRASIL OITOCENTISTA</b> .....	16
<b>2. JÚLIA DA COSTA, JÚLIA CORTINES E FRANCISCA JÚLIA: VIDAS TECIDAS COM O FIO DA POESIA</b> .....	27
2. 1 Júlia da Costa: flores de uma vida, vida de uma flor .....	28
2.2 Júlia Cortines: morrendo em vida e vivendo em morte.....	36
2.3 Francisca Júlia: vida de uma musa, musa de uma vida .....	41
<b>3. TEMAS E FORMAS NA POESIA DAS TRÊS JÚLIAS</b> .....	51
3.1. A mulher como sujeito do discurso: artimanhas nas entrelinhas .....	51
3.2 Resistência e denúncia na aparente conformidade .....	61
3.3 Conscientização feminina: almas que se cruzam .....	71
3.4 Exaltação à pátria: memórias e saudades .....	78
3.5 Poesia e religião: caminhos da pena .....	82
3.6 Engajamento político .....	86
3.7 A morte como fio de tecer poesia: resquícios da estética decadentista .....	92
3.8 Flores dos desejos, desejos das flores .....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	114
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	116

## INTRODUÇÃO

Na cena literária das últimas décadas, as mulheres brasileiras vêm ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento nacional e internacional pelas obras produzidas. No entanto, nem sempre foi assim. No século XIX e começos do século XX, por exemplo, se tomarmos o ofício de escritora, o cenário é completamente diferente: “As mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural” (DUARTE, 2003, p. 04). Vivendo sob a égide de uma cultura patriarcal e falocêntrica, as mulheres sequer tinham o direito de expressar-se através da escrita, caso soubessem ler e escrever, uma vez que a maioria da população feminina era analfabeta. Em geral, as mulheres dos oitocentos, de acordo com os preceitos vigentes na época, eram preparadas apenas para o casamento, para serem boas esposas e mães de caráter ilibado. Para tanto, a “arte” que deveriam saber era, além das artes da costura, a da submissão ao patriarca (o pai ou irmãos e depois o marido). Isso significava resignar-se ante as atrocidades por que poderiam passar e que não foram poucas.

Quando pouco a pouco as mulheres foram se apropriando e fazendo da escrita sua principal forma de expressão e revolta contra os códigos sociais que procuravam discipliná-las, começaram a surgir críticas que se voltaram para uma avaliação severa não de seus escritos, mas, sim, do fato de as mulheres estarem atrevendo-se a escrever. Assim, se não se podia mais impedir que as mulheres escrevessem, era preciso criar estratégias para que aquelas que ousaram não mais ter uma vida tecida através dos panos pudessem vir a fracassar no desejo de serem escritoras. Logo, dentre as estratégias para a marginalização e a invisibilização das mulheres-escritoras, estiveram a indiferença, a exclusão, o silenciamento e a censura, o que contribuiu para que muitas mulheres de talento tivessem seus nomes e suas obras relegados ao esquecimento. Indo de encontro a essa política que arrastou para o esquecimento um conjunto expressivo de escritoras, a presente monografia volta-se para o estudo dos poemas escritos pelas poetisas Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia. Sendo assim, dentre a produção dessas três escritoras, analisamos integralmente os seguintes poemas: “As minhas Flores”, “Vidas Anteriores”, “Esfinge”, “Ecos Longínquos”, “Indiferente”, “Dança de Centauros”, “Inconsoláveis”, “Sinal na Fonte”, “Minha Terra”, “Profissão de Fé”, “Renúncia”, “Dois de Dezembro”, “Trevas”, “A um Cadáver”, “Suprema Dor”, “Flor de Neve”, “Musa Impassível”. Além desses poemas que são analisados em sua integralidade, fazemos breves análises de alguns outros escritos que também corroboram as temáticas mais cultivadas pelas três Júlias.

Essas poetisas passaram a passos largos em nossa historiografia literária. Suas obras, se comparadas a muitas expostas em nossas vitrines literárias, não ficam a dever em qualidade estética a nenhum texto produzido pelos nossos melhores escritores, uma vez que, não custa lembrar, o cânone literário brasileiro oficial ainda hoje, seguindo uma regra que é quase universal, é composto por homens, brancos, heterossexuais e da elite política e financeira do país, salvo raríssimas exceções.

Tendo isso em mente, o problema que enfeixou a nossa pesquisa guiou-se pelas seguintes indagações: qual o lugar que ocupam Júlia da Costa, Júlia Cortines, Francisca Júlia e suas obras dentro da historiografia literária brasileira? O que o discurso historiográfico afirma acerca das poetisas e como recepcionou os poemas escritos por elas? Em se tratando especificamente das suas produções literárias, como suas obras, em uma perspectiva mais ampla, se inserem dentro da tradição lírica brasileira do entresséculos (XIX-XX)? Ou seja, como as formas e os temas poéticos que aparecem nos livros que elas escreveram dialogam com os códigos estéticos oitocentistas? Ou melhor, até que ponto os poemas das mencionadas escritoras corroboram tais códigos ou rompem com eles? As respostas a tais indagações visam contribuir para os estudos acerca da relação entre literatura e sociedade bem como os estudos sobre Mulher e Literatura, evidenciando, em especial, como podemos, a partir da produção literária de autoria feminina, pensar a contribuição das mulheres à cultura de nosso país. Em decorrência de tais questões, a nossa investigação teve como objetivo:

- a) Apontar, a partir da leitura das principais obras historiográficas brasileiras, a exemplo de Bosi, Massaud-Moisés, Coutinho, Nejar, qual o lugar que Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia, bem como a sua produção, ocupam no cenário literário brasileiro;
- b) Refletir sobre como a poesia de Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia dialogam com os códigos estéticos da lírica brasileira do final do século XIX e início do século XX;
- c) Fomentar, a partir da produção da presente monografia, a circulação da poesia de Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia, levando-as a adquirir novos leitores<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Para a consecução desse objetivo, também ofertamos minicursos na Universidade Estadual da Paraíba, onde pudemos trabalhar a poesia das três Júlias. Além disso, apresentamos trabalhos em congressos em algumas Universidades da Paraíba e de outros estados, como a Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa) e a Universidade Federal de Pernambuco (Recife). Não parando por aí, publicamos pela Revista Sociopoética um artigo que versa sobre o *corpus* o em estudo.

- d) Contribuir para os estudos acerca da produção literária de autoria feminina de tempos pretéritos, já que a obra de Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia ainda precisa ser mais bem conhecida, sobretudo por nossos alunos e alunas do curso de Letras;
- e) Prestar uma contribuição aos estudos acerca da Mulher na Literatura, procurando problematizar, no campo da produção literária, as rígidas estruturas de poder que procuram pensar o masculino e o feminino a partir de visões essencialistas e bastante herméticas.
- f) Impulsionar na universidade em que atuamos os estudos da produção literária de autoria feminina, em especial obras escritas por mulheres no período oitocentista;
- g) Contribuir para a construção da fortuna crítica em torno das autoras e das obras em estudo;
- h) Difundir conhecimentos sobre a produção literária de autoria feminina a partir do lastro teórico feminista, dos estudos de gênero e dos estudos sobre Literatura e sociedade.

Para alcançarmos os objetivos delineados acima, no primeiro capítulo do presente estudo evidenciamos o contexto histórico em que as mulheres começam a requerer seus direitos, um deles o de escrever. Em realidade, para entender o motivo de, no presente, nos deparamos com a ausência de nomes de mulheres-escritoras e suas respectivas obras na historiografia literária brasileira, há que voltar nosso olhar para o passado, pois é nele que estão firmadas as raízes da invisibilização feminina no Brasil. Nesse sentido, uma pesquisa que se volte para o estudo da literatura de autoria feminina, para não corroborar a premissa de que as mulheres antes do século XX não produziram, ou que não produziram para além de escritos piegas, sem valor, há que analisar às condições de escrita para aquelas à quem a pena era negada. Não buscamos, no entanto, explicar a escrita de autoria feminina do período oitocentista pelas condições sociais da mulher na época, mas o conhecimento do contexto em que foram produzidas e difundidas as obras ajuda a entender as lacunas com as quais nos deparamos atualmente quando buscamos evidências acerca da participação da mulher no que convencionalmente se chama literatura nacional. Ainda no primeiro capítulo mostramos que dentre todos os gêneros, as mulheres fizeram da escrita de poemas sua forma de colocar-se no mundo e para o mundo como escritora.

O segundo capítulo é destinado a considerações sobre a vida e a obra de Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia, de modo a apresentar, em três seções, suas

respectivas biografias e produções literárias, o ser mulher e escritora no século XIX. Antes, na esteira de Silva (2011, p. 16), “esclarecemos que escrever sobre vida e obra de escritoras desconhecidas, isto é, que não fazem parte dos ilustres imortais de nossa literatura, é um trabalho árduo”, “que exige muita paciência e um faro aguçado para poder chegar às fontes bastante esparsas e esgarçadas pelo tempo, mas necessário” (SILVA, 2011, p. 16). Em se tratando de um estudo que, corroborando o eixo de produção da crítica feminista contemporânea, vise resgatar a produção literária de autoria feminina, trazer à luz a biografia da escritora, tão apagada da história literária como suas obras, é, pois, indispensável. Não almejamos que o pesquisador ou a pesquisadora intente analisar as obras por aspectos da vida da autora, o que seria emaranhar-se em um paradoxo, mas não podemos negar a importância dos dados biográficos da escritora no tocante à compreensão da obra produzida. Nesse sentido, os dados referentes à biografia dessas mulheres-escritoras de outrora se mostram como um duplo achado, posto que por um lado revelam-se como indispensável documento que traz em seu bojo a situação de aprisionamento do sexo feminino em uma sociedade de base patriarcal e falocêntrica, por outro desvenda as artimanhas que tais escritoras utilizaram para, dialogando com os códigos sociais hegemônicos, paulatinamente começaram a escrever, enveredando pelo universo literário, até então dominado por homens.

Corroborando o segundo eixo dos estudos da crítica feminista, o terceiro capítulo é dedicado à análise do *corpus* previamente selecionado. Cabe ressaltar que essa seleção se deu a partir da verificação das formas e dos temas poéticos mais recorrentes nas obras das Júlias escritoras. Explicitado isso, destacamos que esta parte está dividida em oito seções. Nestas, transcrevemos integralmente e analisamos poemas escritos por Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia, de modo a evidenciar quais os temas e formas utilizados pelas poetisas, e como elas, ao escrever, dialogam ou colidem entre si, e com os códigos estéticos da lírica brasileira do final do século XIX e início do XX. Dessa forma, mostramos como as mulheres-escritoras de tempos idos, em especial as que compõem nosso *corpus* de estudo, utilizaram-se de várias estratégias, entre elas o uso de pseudônimos, da modéstia, de insinuados conformismos como forma de tecer um discurso próprio no meio literário e social. Dessa forma, enquanto se mostravam conformadas com a situação vigente na época, em movimento à deriva resistiam e denunciavam as opressões, transgredindo os tabus impostos ao escrever sobre temas até então tratados pelo sexo masculino, como o erotismo. Além disso, verificamos que enquanto poetisas como Júlia Cortines e Francisca Júlia intentaram, através dos seus poemas, conscientizar a população feminina da época, outras, como Júlia da Costa, recordando a juventude, exaltaram a saudade de sua terra.

Ainda neste capítulo, constatamos que um dos temas abordados pelas mulheres-escritoras de outrora foi a religião. No entanto, as maneiras de tematizar o assunto foram diferentes. No caso das poetisas estudadas, enquanto umas enalteceram a Deus, outras o negaram, fazendo da escrita de poemas sua única religião. Houve também poetisas que, mostrando-se engajadas politicamente, teceram um discurso laudatório não a divindades, mas a monarcas, como o fez Júlia da Costa ao escrever diretamente a D. Pedro II. Contudo, não pensemos que, por escrever versos jubilosos, certa atmosfera macabra não seria estampada nos escritos destas poetisas. Como se poderá notar, valendo-se da estética decadentista, que chega ao Brasil vinda da França e de Portugal, a poesia de autoria feminina apontaria para a liberdade trágica do sexo feminino, a liberdade que adviria com a morte. Essa ânsia por libertação também permearia os poemas que tematizaram o desejo, este expresso de diversas formas e camuflado em várias metáforas, meios encontrados pelas poetisas para tocarem em temas considerados impróprios à dicção feminina. No caso de Júlia da Costa e Júlia Cortines, através de seus escritos, os desejos carnavais vêm à tona envoltos em metáforas e em uma atmosférica onírica, já no que concerne aos poemas de Francisca Júlia, o desejo não diz respeito propriamente à carne, mas à escrita de métrica e rima “perfeitas”, é na e pela ação da escrita que se alcança o gozo.

Nas considerações finais, além de reiterarmos como Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia dialogaram ou colidiram com os códigos estéticos da lírica brasileira do entresséculo (XIX/XX), afirmamos a importância de tais poetisas, assim como de suas obras, para a historiografia literária brasileira. Na esteira de Telles (1987), constatamos que as Júlias, aqui estudadas, podem ser pensadas como predecessoras, mulheres-escritoras que ousaram alçar a pena quando a escrita era tida como prerrogativa masculina. Justamente por irem de encontro aos preceitos vigentes, seja por abordarem temáticas consideradas impróprias ao seu sexo, ou “simplesmente” por escreverem, Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia foram voluntariamente relegadas ao limbo do esquecimento.

## CAPÍTULO I

### COM A PENA EM RISTE: A POESIA FEMININA NO BRASIL OITOCENTISTA

Na era contemporânea, ao se falar sobre literatura, não obstante se pense em um território de liberdade, lugar frequentado por todos aqueles que tenham algo a expressar sobre si ou sobre o mundo (DALCASTAGNÉ, 2012), essa prerrogativa não se efetiva na prática. Como afirma Dalcastagné (2012, p. 191), “podemos acompanhar o processo de um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser construído, avaliado, legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder”. É nesse sentido que se enfatiza que o “campo literário é um espaço excludente, que não está livre das injunções do seu tempo e, tampouco, pode prescindir dele” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 191). Logo, nem todos os grupos sociais podem entrar e transitar pelo campo literário.

Quando esses grupos não autorizados entram no meio literário, torcendo os paradigmas vigentes, sua presença e sua voz causam certo incômodo e estranhamento. Tais indivíduos passam, então, a sofrer com as mais efetivas e eficazes censuras: a indiferença (TELLES, 1992), a exclusão (BOURDIEU, 1979, *apud.* DALCASTAGNÉ, 2012), o silenciamento e a invisibilização. Censuras que contribuíram para que, por exemplo, a produção literária de autoria feminina, em especial a do século XIX, permaneça ainda desconhecida do grande público.

Quando buscamos evidências acerca da participação das mulheres-escritoras oitocentistas na nossa literatura brasileira, deparamo-nos com um cenário no mínimo intrigante: embora tendo produzido um considerável número de obras, poucas são as mulheres-escritoras que têm seus nomes inscritos na historiografia literária, lugar de homens, brancos, heterossexuais, de elevado poder aquisitivo, salvo poucas exceções. Como lembra Almeida (2012, p. 16), valendo-se de Schimidt (1996) “existem histórias literárias, mas não a história literária”, no sentido de que há obras e autores que se alçam no universo das Letras, tendo seus nomes inscritos na historiografia literária e, assim, passando a representar a Literatura de um país, “como se fossem sujeitos universais que circulam na história concebida no singular” (OLINTO, 2008, *apud.* ALMEIDA, 2012, p. 24), quando na verdade seriam parte de um contexto bem mais abrangente.

Na realidade, “quando se examina a história da intelectualidade brasileira, especialmente a que compreende o século XIX, percebe-se que ela se estruturou a partir do

cânone de textos consagrados, ou seja, textos de autoria masculina” (SANTOS, 2008, p. 01). Diante desse fato, não podemos esquecer que “a literatura como prática humana [está] presa a uma complexa rede de interesses, a um processo em última instância autoritário” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 192). Neste caso, os meios de produção, circulação e recepção atuam no processo de difusão e legitimação dos autores e obras, definindo quem pode ou não figurar na historiografia literária. Assim, de acordo com Duarte (1995, *apud.* SANTOS, 2008, p.03), os nomes de diversas autoras ainda hoje não constam nos manuais devido “principalmente ao peso da tradição na história literária brasileira, que determinou a construção de um passado onde só aparece a figura masculina, em parte, por um procedimento de conservadorismo acadêmico”. Essa percepção crítica é corroborada por Alós (2004), ao retomar Eagleton (1978), afirma:

Compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte. [...] As obras literárias não são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo e, como tal, têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a ‘mentalidade social’ ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais que se estabelecem num tempo e lugar determinados; é o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas (ALÓS, 2004, p. 03).

Dessa forma, ao invisibilizar a produção de autoria feminina, em especial a do período oitocentista, põe-se em marcha um duplo movimento; primeiro, de exclusão, porque, por imperativos sociais, as mulheres não podiam participar das decisões políticas e sociais; segundo, de silenciamento das mulheres-escritoras e dos seus escritos, porque elas não tinham acesso aos meios de difusão para fazerem circular suas obras. Sendo assim, a inserção da mulher-escritora oitocentista no universo das Letras ocorreu em meio a lutas contra os preconceitos de uma sociedade extremamente machista, dentro da qual as mulheres “viviam enclausuradas em antigos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural” (DUARTE, 2003, p. 04). Vivendo sob a égide de uma cultura patriarcal e falocêntrica, as mulheres sequer tinha o direito de expressar-se através da escrita, já que poucas eram as mulheres que sabiam ler e escrever. Em geral, as mulheres dos oitocentos, de acordo com os preceitos vigentes na época, eram preparadas apenas para o casamento e para o exercício da maternidade. Afinal, esse era o destino das mulheres: tornarem-se esposas prestimosas e mães abnegadas.

Embora trancafiadas entre as paredes do espaço privado do lar, direcionadas pelos códigos vigentes no século XIX para cuidar da casa, do marido e dos filhos, enquanto ao homem “cabia o domínio dos espaços sociais, culturais e intelectuais da vida pública” (PEREIRA, 2009, p. 33), as mulheres oitocentistas, em ato de rebeldia e resistência, foram

pouco a pouco “empunhando a pena como forma de se desvencilhar das amarras construídas historicamente” (CORREIA, 2018, p. 164). Na consecução desse objetivo, além de diários pessoais e cartas, que hoje, ao serem recuperados, servem de importantes documentos para compreendermos o lugar social e os anseios de muitas mulheres-escritoras do século XIX, essas fizeram da escrita de poemas a forma de colocar-se como sujeito de uma dicção própria no tecido social, até então dominado por homens (muitos deles machistas e preconceituosos). Utilizaram-se assim do poema como “um fio condutor para alterar sua própria voz” (ALMEIDA, 2012, p. 14) negando-se à submissão aos paradigmas vigentes na época. Como afirma Ferreira (1991):

[...] escrever poemas era, na maioria dos casos, a única ocasião possível de dizer a si própria, de se construir sujeito de uma fala. É o espaço onde cada uma se oculta ou se desvela, onde uma voz antes silenciosa e silenciada pode dizer Eu, minha, meu, falando da impressão que lhe causa uma paisagem, uma flor, o homem amado. É o espaço onde um Eu se vê escrevendo, consciente de que sua voz ultrapassará os muros espessos do lar, alcançará outras pessoas. Uma fala subversiva.

[...] Esta palavra feminina é uma afirmação, a recusa da solidão, a instituição de um diálogo com o interlocutor possível. Ela diz um ser feminino em seu desejo de ver claro em si, de se relacionar com o próximo. A poesia é ao mesmo tempo espaço de evasão, de fuga a um real esmagador e lugar onde outro real é criado, e um Eu se estrutura: no desvelar os atributos ao seu ser, no descrever um fazer feminino, na entrega do pensamento do sujeito lírico diante do Outro, seja ele o amado, uma amiga, o Pai, a Mãe, Deus, o Leitor (FERREIRA, 1991, p. 13-14).

Dessa forma, sutilmente, as mulheres-escritoras vistas então como seres inferiores aos homens foram rompendo as barreiras impostas ao seu sexo e escrevendo “poesias em uma luta da mente consigo mesma” (BALAKIAN, 2007, p. 123), uma vez que até seu próprio inconsciente estava invadido pela situação de dominação do homem<sup>2</sup> (TELLES, 1989, *apud*, GONÇALVES, 2015). O que fica desses “poemas é uma álgebra verbal, o bicho-da-seda no fogo, o desfilar de metáforas que efetivam a unicidade do universo com imagens, desde a inscrição primitiva no casulo das cavernas, capaz de perseverar para além, aos séculos”

---

<sup>2</sup> De acordo com Muzart (1996), as duas primeiras poetisas a escrever e publicar livros no século XIX foi Maria Clemência e Delfina da Cunha. Considerada uma escritora de invulgar cultura, Maria Clemência da Silveira Sampaio nasceu na província de São Pedro no Rio Grande do Sul, em 1789, falecendo em 1862. Estudou inglês, francês, italiano, além de ser adepta da literatura portuguesa. Em 1823, publicou, pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, o livro *Versos Heroicos* “pelo motivo da gloriosa aclamação do Imperador Constitucional do Brasil, versos que a colocaram entre os chamados Poetas da Independência” (MUZART, 1996, p. 153). Esses “versos nos moldes dos nossos primeiros cronistas, descrição da abundância das riquezas minerais da terra” (MUZART, 1996, p. 153-154), tinham por objetivo fazer com que o então imperador não se esquecesse da província em que vivia a poetisa. Com essa obra, Maria Clemência também pode ser considerada uma das primeiras poetisas a escrever poesias de cunho político no Brasil. Já Delfina Benigna da Cunha, conhecida pela alcunha de “a ceguinha”, devido ao fato de ficar cega aos 02 anos de idade, acometida pela varíola, nasceu no dia 17 de junho de 1791, na Estância de Pontal, município de São José do Norte, Rio Grande do Sul, falecendo no dia 13 de abril de 1857, no Rio de Janeiro (SILVA, 2012). Imersa no universo da Letras, publicou em 1834 o livro *Poesias oferecidas às Senhoras Rio-Grandenses*. Dedicou também poemas laudatórios de conotação política ao Imperador, para pedir amparo para si própria (MUZART, 1996).

(NEJAR, 2011, p. 29). É justamente esse legado que pode “perseverar aos séculos” que vem sendo reconstruído há pelo menos seis décadas por pesquisadores e pesquisadoras que se preocupam em estudar a literatura brasileira a partir de suas margens e não somente de seu centro, provocando com isso o aparecimento de um conjunto expressivo de textos de autoria feminina até então desconhecidos pelo grande público.

Investigando a literatura de autoria feminina do século XIX, a pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart (1996) desconstrói a concepção, ainda hoje corrente, de que essa literatura seria “choringas”, piegas, frívola, sem requinte, e estaria assentada em um romantismo exacerbado. O que a referida pesquisadora vai pontuar, assim como outros/as estudiosos/as, é que as mulheres-escritoras, indo de encontro aos paradigmas sociais, segundo os quais “às mulheres lhes cabiam os aposentos privados” (PEREIRA, 2009), utilizaram-se da escrita de poemas para fazer sua voz e pensamento ecoarem do âmbito privado ao público. Entretanto, para os críticos da época, as escritoras não podiam falar para além do que eram considerados temas amenos. Entre esses temas considerados amenos e, por isso, próprios à dicção feminina, estavam a religião, a natureza e a família (SIQUEIRA e DANTAS, 1991). Abordando essas temáticas, a linguagem empregada nos escritos de autoria feminina também deveria diferir da do homem:

Frente ao vocabulário mais direto e até grosseiro dos homens, as mulheres [deveriam falar] com eufemismo, empregar mais raramente as formas de afirmação e muito mais as formas de polidez. As entonações tidas como femininas são as que expressam submissão, surpresa, incerteza, busca de informações ou mesmo um entusiasmo ingênuo. A voz excitada, nervosa, pontuada de exclamações de encanto e fórmulas de hesitação pertenceria às mulheres, enquanto o tom pausado, calmo, caracterizaria a voz masculina (TELLES, 1987, p. 51).

No entanto, contrariando expectativas, muitas foram as mulheres-escritoras que, “fazendo o que não lhes cabia”, enveredaram por caminhos diferentes, começando a recorrer a temáticas utilizadas apenas pelo sexo masculino. De acordo com Siqueira e Dantas (1991, p. 136), o imaginário poético das mulheres-escritoras, principalmente das que se rebelaram contra os códigos vigentes, “oscila[va] entre tópicos que compreendem as seguintes vertentes: política, tempo, infância, fé, dúvida, vida, sonhos/desejos, felicidade, tristeza/dor/mágoa, amor, saudade, esperança, a poesia e poemas dedicatórios”.

Além desses temas, outras poetisas que também não se fixaram em conteúdos pré-determinados pelo sexo masculino (TELLES, 1987) utilizaram-se da temática/imagem da esfinge para mostrar as “mulheres como seres sexuais, sensuais, sexualmente ativas” (TELLES, 1987, p. 95). A esfinge seria, assim, o contraponto da figura do “anjo do lar” que circulava nas obras de autoria masculina. Mais que tematizar a figura da esfinge, estas

poetisas passam a discorrer sobre o adultério. Segundo Telles (1987, p. 82), “o adultério, para as escritoras, será um tema através do qual criticam as instituições e as condições socioeconômicas, as injustas leis e regras masculinas”. Outra temática que estava entre as prediletas dos homens, e sobre a qual as poetisas e demais escritoras do século XIX discorreram, foi a loucura.

No entanto, “a mulher louca na literatura feminina não é, como na masculina, uma antagonista ou inimiga da heroína ou do Eu” (TELLES, 1987, p. 288). Na realidade, dialogando com os temas da produção literária da época, e ainda que falando do mesmo, homens e mulheres o fazem a partir de perspectivas distintas e, às vezes, opostas. Sendo assim, “a ficção ou a poesia feminina conjura a figura [da louca] para que a autora possa chegar a bom termo com sua fragmentação, sua discrepância entre o que é e quer ser e o que dizem que ela deve ser” (TELLES, 1987, p. 288). Em outras palavras, enquanto a mulher louca, nas obras de autoria masculina, é o indivíduo esquizofrênico, com distúrbios, por isso trancado em casa; nas obras de autoria feminina, a mulher, justamente porque trancafiada no âmbito doméstico, passa à demência. Nesse sentido, a figura da louca e “as imagens de confinamento revelam os modos pelos quais as mulheres artistas se sentiam presas numa armadilha e se sentiam adoecer tanto pelas alternativas sufocantes quanto pela cultura que as criava” (TELLES, 1987, p. 267). Assim, como afirma Telles (1987):

Se do ponto de vista masculino a desobediência ao silêncio imposto cria monstros como Sereias e loucas, do ponto de vista feminino estes monstros são tentativas de articulação, de liberdade para criticar as convenções herdadas e tentativas de auto-expressão, de uma relação ambígua com a cultura que define os gêneros e molda as mentes e mentalidades (TELLES, 1987, p. 289).

Almejando essa liberdade e influenciadas pela estética decadentista, que chega ao Brasil vinda da França e de Portugal, trazendo para a literatura certa tonalidade pessimista, reflexo da crise pela qual estavam passando diversos países, as poetisas oitocentistas também falaram da morte. Nesse momento, “a literatura feminina, no Brasil, aponta para a liberdade trágica das mulheres – a liberdade na Morte” (PAIXÃO, 1991, p. 100). Ou seja, as mulheres-escritoras viram na morte uma saída para seus problemas decorrentes da opressão social a que eram submetidas. Valendo-se de Sant’anna (1984), Paixão (1991, p. 110), afirma que “a morte é sempre uma hipótese de libertação em relação ao corpo, uma superação dos mistérios. Mais do que isto, a morte bem pode ser o cessar de todo sofrimento”. Essa vontade de alcançar a liberdade também foi cultivada por algumas poetisas que abordaram a temática da viagem, seja ela externa ou interna. De acordo com Telles (1987), as viagens externas trazem

à tona trajetos imaginados em escala planetária, já as viagens internas representam o desafio da mulher-escritora de se movimentar e sair do âmbito doméstico.

Seria também a partir do âmbito doméstico que tomaria forma no imaginário das poetisas de classe econômica baixa “o tema da mulher forte, da astuta, daquela que acabava vencendo as adversidades para as quais não haviam sido preparadas pelos valores tradicionais” (TELLES, 1987, p. 217). Nesses escritos, a coragem e a inteligência da mulher se faziam presentes como único meio de sobrevivência da personagem que estava enclausura nos preconceitos sociais. De acordo com Telles (1987, p. 288), “mesmo as escritoras mais conservadoras criam personagens que tentam destruir as estruturas patriarcais e as heroínas subservientes e projetam a rebelião em mulheres”. Assim, muitas das poetisas, e demais mulheres-escritoras, que pareciam aceitar os códigos vigentes nos oitocentos, lutaram contra esses preceitos ainda que veladamente.

Na realidade, “se olharmos para a segunda metade do século XIX, no Brasil, veremos que as poetisas tiveram várias atuações se entendemos como tal a atuação em movimentos e sociedades” (MUZART, 1996, p. 151) a favor da libertação dos escravos, da institucionalização da educação feminina e do direito ao voto. Não obstante, as mulheres-escritoras oitocentistas, mostrando-se em dia com as questões partidárias concernentes ao século XIX, também utilizaram da escrita de poemas para apoiar ou rejeitar os grupos políticos que estavam surgindo na época. Foi justamente isso que aconteceu “quando as ideias de independência – de república e de federalismo – estiveram presentes nos projetos políticos que contrariavam o poder absolutista que D. João VI estava implantando no Brasil” (MUZART, 1996, p. 151). Nesse contexto, com o surgimento dos movimentos e partidos liberais, as mulheres-escritoras dividiram opiniões, indo por caminhos diferentes. Enquanto umas seguiram “as ideias dos maridos, [outras], pensando pela própria cabeça” (MUZART, 1996, p. 155), engajaram-se nesses movimentos e transcreveram para o papel suas próprias inquietações, “escrevendo com conotações políticas, colocando a pena a serviço da ideologia” (MUZART, 1996, p. 155).

Assim, por um lado, “aquela imagem cristalizada pelo cinema e pela literatura das sinhazinhas a se embalarem indolentes nas redes, atendidas pelas mucamas” (MUZART, 1996, p. 159), não dá conta de representar o que realmente foi a mulher-escritora e sua participação na sociedade oitocentista; por outro, ao contrário das afirmações preconceituosas de que a mulher-escritora oitocentista não teria a mesma capacidade intelectual que o sexo masculino, vemos que as poetisas do século XIX:

Eram em geral mulheres de grande cultura, perfazendo o longo caminho do conhecimento da antiguidade greco-latina, passando pelo renascimento e demonstrando ainda intimidade com autores franceses e ingleses do século passado. Outras eram mulheres de forte engajamento político, com atitudes de profundo envolvimento político-social, ou intensamente preocupadas com questões educacionais (como o direito ao acesso das mulheres às universidades). Algumas vinham de posição social mais simples, outras anunciavam seus serviços em alguns jornais como professoras de aulas particulares, compondo assim um quadro social bem delineado. Outras ainda destacavam-se como tradutoras de poetas ingleses e franceses, trazendo para os jornais textos traduzidos, divulgando, assim, a poesia desses autores (SIQUEIRA e DANTAS, 1991, p. 135).

No entanto, como sabemos, embora imersas no mundo das Letras, tendo cultura e conhecimento para escrever, não foi fácil para as mulheres-escritoras de tempos pretéritos se expressarem em meio a uma sociedade extremamente falocêntrica e preconceituosa. Ao contrário, por a literatura ser dominada por homens, a produção poética/literária de autoria feminina se configurou, em meio a um cenário de opressão e interdição, como uma transgressão. Por isso, muitos dos escritos produzidos por mulheres foram bastante criticados, o que levou as poetisas, em um primeiro momento, a abandonarem esses escritos e deles não restou quase nada:

No caso da produção literária feminina oitocentista ou bem anterior aos oitocentos, a avaliação feita sobre ela por críticos da época revela a emissão de julgamentos calcados mais em componentes ideológicos do que propriamente literários, de forma que, enquanto se avaliavam como positivos os escritos masculinos, eram negativamente avaliados os escritos femininos, designando-os de inferiores, de menores, pueris, piegas. Sendo a produção literária feminina depreciada, ela reflete também a condição social de quem a produz e que igualmente é desvalorizada. Se a mulher não desfrutava de prestígio social, se ela sempre foi apresentada como submissa ao homem, não se poderia esperar que os escritos femininos obtivessem a atenção e o valor que, de fato, mereciam (SILVA, 2012, p. 45).

Ora, “a crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres, o fazia ‘com luvas de pelica’, não estudando o livro como literatura, mas vendo atrás dele o ‘fantasma de uma mulher’” (MUZART, 1990, p. 65)<sup>3</sup>. Isso nos sugere que somente por uma obra ser de autoria feminina era analisada no século XIX, geralmente, de forma diferente às de autoria masculina. Neste caso, vale ressaltar que essa postura era decorrente do provincianismo da época e da rigidez das questões de gênero do Brasil do século XIX. Na realidade, como criadora/produtora de conhecimento/ideias, a “mulher escritora tornava-se um risco para a manutenção da ordem simbólica que preservava ao homem o direito à palavra e à esfera pública” (VIEIRA, 2009, p. 04), uma verdadeira ameaça que tinha de ser silenciada. Uma das

---

<sup>3</sup> Ora a crítica apresentava um olhar condescendente, ora depreciava a produção de autoria feminina. Essa mesma postura da crítica continua aparecendo ainda hoje, quando o objeto em questão é a produção das minorias em geral.

formas de manter certo domínio sobre o sexo feminino e o silenciar era então desvalorizá-lo e inferiorizá-lo, destino também de suas produções. Quanto a isso, Correia (2018), valendo-se de Saffioti (2004), esclarece:

A tentativa de construir o ser mulher enquanto inferior, como dominada-explorada, vai ter a marca da naturalização, do inquestionável, já que dado pela natureza os estereótipos de gêneros, feminino e masculino e os espaços de aprendizado a estes tanto quanto os processos de socialização vão reforçar os preconceitos, apoiando-se, sobretudo, na determinação biológica e na construção de relações sociais com o outro, numa expectativa de que as pessoas devem agir de acordo com suas predicções e ser tratadas como tal, impondo através de ritos sociais, uma identidade pressuposta, que assim é vista como algo natural (CORREIA, 2018, p. 159-160).

Notemos, a partir da fala de Correia (2018), que, imbuídos da missão de firmar o pressuposto (preconceito, seria a palavra mais adequada) da inferioridade feminina, recorria-se à naturalização da subordinação feminina como algo inquestionável, porque da ordem do imutável. Nesse sentido, é que se afirma que “uma sociedade produz estereótipos, isto é, cúmulo de artifício, que ela consome em seguida como sentidos inatos; isto é, cúmulo de natureza” (BARTHES, 1977, p. 15). Como sabemos, no período oitocentista, as escritoras eram apenas toleradas em parte, mas não propriamente respeitadas (MUZART, 1990), porque lhes faltava o reconhecimento dos pares e, em alguns casos, dos leitores, apesar de algumas escritoras terem obtido grande sucesso junto ao público, como foi o caso de Júlia Lopes de Almeida<sup>4</sup>.

Então, coube às escritoras do século XIX realizar duas ações que, conforme Barthes (1977), são próprias aos sujeitos que lutam contra determinados poderes e ideologias dominantes. A primeira ação a ser realizada foi “teimar [que] quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam” (BARTHES, 1977, p. 12); “manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se”

---

<sup>4</sup> Filha da pedagoga e musicista Antonia Adelina do Amaral Pereira e do educador e médico Valentín da Silveira Lopes, Júlia Valentina da Silveira Lopes nasceu em 24 de setembro de 1862 no Rio de Janeiro, local onde viria a falecer no ano de 1934. Imersa no universo das letras, a escritora escreveu e publicou uma quantidade expressiva de romances, contos, crônicas, narrativas infantis, artigos, chegando a ministrar conferências. Entre os livros escritos por Júlia Lopes de Almeida, podemos citar: *Contos Infantis* (publicado em coautoria com a irmã Adelina Lopes Vieira, em 1886), *Traços e Iluminuras* (1887), *A família Medeiros* (1891), *Livro das Noivas* (1896), *A viúva Simões* (1897), *Memórias de Marta* (1899), *A falência* (1901), *A intrusa* (escrito publicado em folhetim em 1905, e posteriormente em livro, no ano de 1908), *Livro das Donzelas* (1906), *Histórias de Nossa Terra* (1907), *Cruel Amor* (1908), *Eles e Elas* (1910), *Correio da Roça* (1913), *A silveirinha* (1914), *A árvore* (1916), *Era uma vez* (1917), *Jardim florido* (1922), *A isca* (1922), *Ânsia Eterna* (volume que inclui um conjunto de contos –1903-1938), *Pássaros Tontos* (1934). Além desses livros, a escritora também escreveu peças teatrais que publicou no volume intitulado *Teatro* (1917), *Jornadas no meu País* (relato que data de 1920), *Oração a Santa Doroteia* (Conferência de 1923), e *Maternidade* (obra pacifista que data de 1925). Júlia Lopes de Almeida teve sua escrita reconhecida não só pela crítica brasileira, mas também por escritoras estrangeiras, o que não a livrou de sofrer com os preconceitos em voga no final do século XIX e início do XX. (SILVA, 2011).

(BARTHES, 1977, p. 12). A segunda ação, e complementar à primeira, seria “deslocar-se [que] pode, pois, querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado” (BARTHES, 1977, p. 12). Em outras palavras, coube às poetisas, e demais mulheres-escritoras do século XIX, resistir às pressões e opressões masculinas que as empurravam para as margens do universo literário e social, e sair de uma provável zona de “conforto” em busca da realização de seus próprios ideais, um deles sem dúvida era a busca pelo reconhecimento social como escritora de talento.

Como afirma Barthes (1977, p. 13), “ao mesmo tempo teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com um método de jogo”. Obviamente as escritoras do século XIX não podiam ir de encontro às ideologias hegemônicas de então. Dessa forma, de acordo com Silva (2012), conscientes do preço de sua transgressão, muitas escritoras, no lugar de irem de encontro às ideologias hegemônicas, procuraram negociar com os valores do patriarcado. Nesse sentido, para adentrar e permanecer no mundo das Letras, as mulheres-escritoras se utilizaram de uma das forças da literatura, a “força semiótica que consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebutaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1977, p. 13). Foi jogando com os signos linguísticos que as poetisas dialogaram com os valores do patriarcado, diálogo esse que pode ser visto como uma estratégia de inclusão em meio a estruturas de opressão e que não implicava o embate direto contra os códigos vigentes na época (SILVA, 2012), o que revelava certa astúcia ao manejar a escrita no cenário literário que era um campo minado para as mulheres. Apesar disso, como afirma Muzart (1990), não podemos esquecer que, em uma grande parte dos escritos de autoria feminina,

Transparece o peso da “culpa” (?) o medo de ser repudiada, ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo. Decorrendo desses sentimentos escondidos, uma humildade ou modéstia meio forjadas e, muitas vezes, exageradíssimas. Embora as fórmulas de humildade sejam usadas desde a Antiguidade, nas mulheres são as vezes tão acentuadas, tão repetidas, que se torna evidente haver outra coisa atrás das palavras (MUZART, 1990, p. 65).

Ora, a aparente modéstia, a humildade, impregnadas nos poemas das mulheres-escritoras, eram estratégias para sutilmente entrarem em campos até então dominados por homens, como era o meio literário<sup>5</sup>. E não só foram utilizadas essas formas de driblar os

---

<sup>5</sup> Entre as poetisas que se utilizaram da modéstia ao escreverem seus poemas, podemos citar Beatriz Brandão. Filha de Francisco da Rocha Brandão e de Isabel Feliciano Narcisa de Seixas, Beatriz Francisca de Assis Brandão nasceu na Freguesia de Nossa Senhora de Pilar do Ouro Preto, em 29 de julho de 1779. Foi poetisa, musicista, tradutora de poesias francesas, italianas, e educadora, tendo fundado em 1830, em Ouro Preto, a

códigos vigentes. Diversas foram as poetisas que se valeram de pseudônimos<sup>6</sup>, muitas vezes masculinos, para poderem ecoar sua voz do âmbito privado ao público. Houve, ainda, mulheres-escritoras que se utilizaram das metáforas florais, já que as flores eram consideradas *topois* adequados ao sexo feminino, para tecer uma dicção própria. De acordo com Muzart (1990, p. 66), “essa grande valorização e esse grande apelo à beleza e à frescura das flores ocultariam, parece-me, um outro desígnio. Mais de uma mulher faz valer seus direitos a entrar na república das letras pelo uso desses artificios”. Então, “se [alguns] homens, na vida cotidiana, só valorizariam [as mulheres] pelos seus encantos físicos como beleza e juventude, é igualmente nesses atributos que incide a ênfase” (MUZART, 1990, p. 66) na utilização das metáforas florais. Por outro lado, a presença das flores nos poemas de autoria feminina do século XIX revela certa linha de contato dessas escritoras com as temáticas utilizadas pelos poetas da época. De acordo com Antônio Candido (1975, *apud.* MUZART, 1990), as flores certamente são a principal fonte de imagens dos poetas brasileiros que seguiram o Romantismo<sup>7</sup>, corrente literária então vigente no século XIX.

Assim, apesar do desmerecimento da crítica literária oficial da época, o diálogo das escritoras com os temas e formas das estéticas do momento revela que não somente as

---

primeira escola para mulheres da Freguesia de Antonio Dias. Colaborou, com publicações, na revista *O Guanabara*, no jornal *Marmota Fluminense* e no *Parnaso Brasileiro*, do Cônego Januário Barbosa. Em 1856, Beatriz Brandão publica seu primeiro livro, intitulado *Cantos da Mocidade*. Três anos depois, em 1859, viria à luz o segundo livro, *Cartas de Leandro e Hero*. Não parando nesses dois livros, no ano seguinte, em 1860, foi publicado o seu terceiro livro, intitulado *Catão*, “tradução da obra Metastásio, e de *Lágrimas do Brasil*, poesia em versos hendecassílabos, no mausoléu levantado à memória da excelsa Rainha de Portugal Dona Estefânia” (PEREIRA, 2009, p. 88).

<sup>6</sup>Uma das poetisas que utilizou pseudônimo masculino foi Gilka Machado. Nascida em 1893, no Rio de Janeiro, começou a escrever poemas ainda criança, ganhando aos 13 anos um concurso promovido pelo jornal *A imprensa*, no qual se utilizou de um nome masculino. Casou-se em 1910, com o poeta, jornalista e crítico de arte Rodolfo Machado, e aos 22 anos, em 1915, publicou seu primeiro livro *Cristais Partidos*. Em seguida, vieram as publicações de *Estados d' Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928), *Amores que mentiram, que passaram* (1928). Tendo por temática central de suas obras o desejo, a autora “ousou” falar sobre sensações, imaginações e sonhos, considerados impróprios à dicção feminina, e a crítica logo se pronunciou, na maioria dos casos, difamando-a e acusando-a de “matrona imoral” (MACHADO, 1978, *Apud.* DIAS, 2011, p. 03). O que boa parte dos críticos não aceitava e nem estava acostumada era que uma mulher mostrasse talento independente dos preceitos estabelecidos na época. A poetisa ficou conhecida também fora do Brasil ao ter suas poesias traduzidas para o espanhol. A poetisa recebeu, em 1979, da Academia Brasileira de Letras, o prêmio Machado de Assis, pela publicação de *Poesias Completas*. E atualmente é considerada “marco de liberação da mulher” (SOARES, 1999 *apud.* DIAS, 2011, p. 03).

<sup>7</sup>De acordo com Bosi (2001) e Nejar (2011), o Romantismo é fruto de movimentos sociais como a Revolução Francesa e a Revolução industrial. Isso porque seria a partir desses movimentos que aflorariam os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, demarcando a ruptura entre a aristocracia e a burguesia, com a indústria, o comércio e as massas urbanas, o que levaria a certo sentimento de descontentamento com as novas estruturas sociais. É nesse sentido que o “Romantismo é [pensado como] um estado de espírito” (NEJAR, 2011, p. 93). Caracterizando-se por certa ânsia de liberdade de criação, de desprezo ao metro, ao soneto e a ode, a mencionada tendência tem por temáticas principais: a natureza, a religião, o amor, a pátria. O Romantismo, movimento que teve início na Inglaterra e na Alemanha, chega ao Brasil em 1836, com o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Já na ficção destaca-se Joaquim Manuel de Macedo, com a publicação, em 1844, de *A Moreninha*. Não menos importante, no teatro, temos Luís Carlos Martins Pena, que escreveu *O Juiz de Paz da Rosa*, em 1838 (a primeira redação da obra data de 1833).

poetisas oitocentistas tinham a mesma capacidade para o ato da criação que os homens, como também mostraram competência intelectual ao/para abordar temáticas utilizadas até então pelo sexo masculino. Assim, “essas vozes [femininas] que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 12), não só produziram literatura, mas também dialogaram com as estéticas e temáticas utilizadas pelos homens da época. E, se, como lembra Dalcastagné (2012, p. 19), valendo-se de Foucault (1996), “em toda sociedade a produção do discurso é controlada, selecionada e organizada, e redistribuída por certo número de procedimentos, que têm por função conjurar seus poderes, perigos, e dominar seu acontecimento”, então as poetisas oitocentistas utilizaram-se da escrita de poemas para “destruir todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições do corpo no espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Em suma, através da poesia, as mulheres oitocentistas, rompendo tabus, colocaram-se como sujeito de uma dicção própria no tecido social e literário, então avessos à participação feminina. A partir desses escritos, podemos perceber o olhar reflexivo, multifacetado em legitimações que interligam tempo e história (ALMEIDA, 2009). Para além disso, a partir dos poemas escritos pelas mulheres oitocentistas consegue-se perceber os sonhos e as aflições vividas por aquelas mulheres que, em tempos de intensa desvalorização e marginalização do sexo feminino, usaram a pena como forma de legitimação, demarcando para si e para o mundo sua própria identidade.

## CAPÍTULO II

### JÚLIA DA COSTA, JÚLIA CORTINES E FRANCISCA JÚLIA: VIDAS TECIDAS COM O FIO DA POESIA

Hay momentos históricos donde confluyen tantas transformaciones de la vida, que los cambios a largo plazo que provocan, no pueden ser vistos a posteriori sino como equivalentes a los de una revolución de larga duración, con raíces en momentos anteriores a los de las propias transformaciones y ramas que llegan al presente.

Francesca Gargallo

As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano.

Simone de Beauvoir

## 2. 1 Júlia da Costa: flores de uma vida, vida de uma flor

J'ai l'art de toutes les écoles  
 J'aide à mes pour tous les goûts  
 Cueillez la fleur de mes visages  
 Buvez à ma bouche et m'avez  
 Mon but se perd dans les Étoiles!  
 C'est moi qui suis la Grande Isis!  
 (Simone de Beauvoir)

Filha de Alexandre José da Costa, natural de Paranaguá (PR), e de Maria Machado da Costa, oriunda de São Francisco do Sul, Júlia Maria da Costa nasceu no dia 1º de julho de 1844, também em Paranaguá. Porém, não viveria por muitos anos nessa localidade. Após a morte do seu pai, com apenas dez anos de idade, ela passou a morar com a mãe em Santa Catarina, na casa de João José Machado da Costa, irmão da viúva e então tabelião. Embora “nascida em um tempo cheio de preconceitos e tabus, e vivendo em uma cidade muito pequena, seu espírito ansioso de liberdade, evade-se no sonho, na poesia, nas cartas” (MUZART, 2001, p. 16). Foi nesta cidade que Júlia da Costa, muito jovem, ensaiou seus primeiros passos no campo literário.

Mulher de personalidade forte, audaciosa e decidida (MUZART, 2001), indo contra todos os preconceitos nutridos contra o sexo feminino, Júlia da Costa começou cedo a escrever e publicar poemas em revistas e jornais, passando a colaborar na imprensa de Joinville e posteriormente na de Desterro (SOARES, 1988). Não parando por aí publicaria, com a ajuda do escritor e padre Joaquim Gomes de Oliveira Paiva, dois livros que a fariam ficar ainda mais conhecida no meio literário. O primeiro, intitulado *Flores Dispersas*, 1ª série, é publicado pela tipografia de J. J. Lopes em 1867, quando a poetisa tinha apenas 23 anos de idade, e se constituiu em um marco não só na vida da jovem escritora, mas também na história do estado do Paraná, visto que, embora publicada em Santa Catarina, é considerada “a primeira obra literária firmada por paranaense” (VELLOZO, 1896, p.407)<sup>8</sup>. Neste livro, a autora usa a dedicatória feita à mãe para apresentar seus poemas e pedir aos/às leitores/as “que, roubando alguns momentos preciosos a seus recreios os empreguem na leitura das dispersas flores”.

---

<sup>8</sup> Alguns críticos literários, como Vellozo (1896), Quintanilha (1867), Almeida (1874), Soares (1988), dedicaram artigos críticos à Júlia da Costa e suas obras. Esses escritos foram recolhidos por Zahidé Lupinacci Muzart e anexados ao livro *Poesia: Júlia da Costa* (2001), que está devidamente referenciado ao fim deste trabalho. Assim, as citações desses autores, que aqui utilizamos, podem ser encontradas no referido livro.

Não só pelo o fato de ser uma mulher que a abre a literatura do Paraná, em uma época que ao sexo feminino era negada a escrita, mas principalmente em virtude do talento que demonstrara, é que a crítica literária, impressionada com “os versos de mulher”, começou a se pronunciar sobre a jovem poetisa. Entre os, considerados, melhores críticos que se pronunciaram a respeito da obra e da autora está o poeta e jornalista Elisário Quintanilha:

Acaba a literatura nacional de ser prendada com um volume de mimosas poesias, fruto de uma imaginação de moça, que tem o coração cheio de acordes da doce e formosa esperança, e em cujo crânio a crença e a fé animam a chama do belo e do sublime.

Saudemos a jovem estudiosa! Saudemos a querida das musas! Só palmas e flores deve partilhar quem se lança em tão santa peregrinação na vereda sinuosa e cheia de espinhos do cultivo do belo, e desprezando os gozos fictícios interna-se ousada pelo infinito do pensamento, a desvendar novos mundos que de presente não são-lhe mais que a coroa do martírio e de futuro ser-lhe-ão os louros de rutilante glória.

D. Júlia da Costa estreou-se bem! Receba as ovações dos que prezam a inteligência, admiram o talento e animam os aspiradores de esplêndido futuro (QUINTANILHA, 1867, p. 391).

Na fala acima, Quintanilha (1867) reconhece o talento da autora, o valor de sua poesia para a literatura brasileira, assim como também, a saúda pela coragem ao enveredar no mundo das letras, predominantemente dominado pelo sexo masculino. Porém, notemos que, ao usar o adjetivo “mimosas” para se referir às poesias, o crítico, nas entrelinhas de seu discurso, deixa transparecer certo olhar condescendente para com as obras de autoria feminina, reproduzindo assim uma postura recorrente na crítica literária quando o objeto de apreciação era obra produzida por mulheres. Isso ficaria mais evidente ainda em: “D. Júlia da Costa fez muito! Mostrou nas *Flores dispersas* possuir grande soma de inteligência, fertilidade de imaginação, facilidade de metrificar” e “revelou-se poeta nas imagens mimosas que espalhou por suas poesias” (QUINTANILHA, 1867, p. 393). Observemos que, após enfatizar os dotes intelectuais da poetisa, o crítico reitera que para ele são a partir das imagens mimosas que a autora se revela poetisa. Em outras palavras, para Quintanilha, se uma autora não nutre na sua escrita o que ele chama de “mimoso” não seria considerada como tal. Ou seja, a obra tinha valor, “apesar de ser escrita por uma mulher”.

Porém, o mais curioso é que ao comparar a poesia de Júlia da Costa com as de Nunes de Faria, afirmando que é o “mesmo sentimento, a mesma dicção melancólica que o caracteriza” (QUINANILHA, 1867, p. 391), tal crítico para se referir à obra e o poeta uso o adjetivo “mavioso”. Então, poderíamos nos perguntar se a poesia da autora das *Flores dispersas* se assemelham tanto às de Farias, por que o crítico não qualifica a obra deste de mimosa? Isso sugere que somente por uma obra ser de autoria feminina era analisada no século XIX, geralmente, de forma diferente às de autoria masculina. Neste caso, lembremos

que 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” (SILVA, 2012, p. 45).

E não foram poucos a falar de Júlia da Costa e de sua obra. Contudo, para Augusto de Almeida, conhecedor da literatura de autoria feminina do século XIX e defensor dos direitos das mulheres (MUZART, 2001), “reunindo em um volume algumas de suas poesias, a que denominou ‘Flores dispersas’, mas que por isso não deixam de ter aroma, Júlia da Costa reverberou” nele “não o estro acanhado que lhe sorriu na primavera dos anos”, mas sim “a vigorosa inspiração que lhe vai da cabeça ao coração, e do coração aos bicos da pena com que escreveu a primeira série, de suas produções poéticas” (ALMEIDA, 1874, p.401). O mesmo crítico afirmaria ainda que a poetisa “não é um talento medíocre, incapaz de mais alentadas concepções, nem cansada de trabalhar porque uma vez trabalhou”; (ALMEIDA, 1874, p. 404) não podendo, pois, “ser bruto o diamante que brilha assim: sobre um solo tristonho, e acarinhado por um céu nebuloso e sombrio vive-se”, mas “d’alma as flores têm perfume; e o verbo da inspiração que encanta, tem alguma coisa de sublime e grandíloquo no meio das sombras e das névoas” (ALMEIDA, 1874, p. 403).

No que concerne especificamente aos versos contidos em *Flores Dispersas*, Almeida frisou que “não são inarticulados; são estrofes de sentido de poesia, revéberos de inspirado estro”, “rimas filhas de uma imaginação vivace que não devem pedir humilde esconderijo nas roçagantes asas da benigna indulgência de quem as ler, mas ocupar lugar distinto no número elevado das jovens poetas que vivem, e cantam” (ALMEIDA, 1874, p. 403). Desfazendo assim, o preceito, ou melhor, preconceito segundo o qual as mulheres não escreveriam para além de poemas piegas, ao dizer que “não; não será penoso roubar momentos senão horas, dias inteiros para empregá-los à leitura de suas dispersas flores; quem as escreveu não é uma jovem obscura, sem engenho e sem cultura” (ALMEIDA, 1874, p. 402); o crítico se colocando como divulgador incentiva a população que se dê ao prazer de ler os poemas de Júlia da Costa. Não parando por aí, ele incitaria de forma veemente para que a poetisa não parasse de escrever, mesmo que viesse a sofrer preconceito:

Prossiga, impavidez mostrando diante dos escolhos com que a cada passo luta a nossa literatura nascente; vá por diante nos mares onde tantos têm naufragado e perecido; e quando por acaso lhe falecerem as forças, conquanto ainda não exaustos, descansa no primeiro marco da estrada que percorre, para depois recomeçar a viagem interrompida, com mais força, e mais certeza de vencer o longo estágio.

Lute contra esse preconceito que lhe esteriliza o espírito, entorpecendo suas vocações, empecendo suas mais gratas aspirações. Lute até vencer! Sucumba na luta, mas não deixe o gládio enquanto não exalar o último suspiro!

Arranque-se a máscara hipócrita com que se pretende dizer à mulher que letras, artes e ciência são para o homem e para o homem nasceram (ALMEIDA, 1874, p. 405).

Na realidade, ultrapassando todos os tabus e barreiras impostos ao sexo feminino, a poetisa já estava prosseguindo no caminho das letras (Almeida fez tal comentário em 1874, ao ler a primeira série das *Flores Dispersas*, época em que a poetisa muito já havia escrito depois da mencionada obra). O segundo livro de Júlia da Costa intitulado *Flores Dispersas*, 2ª série, veio à luz também em Santa Catarina, pela tipografia de J. Augusto do Livramento, em 1868. Neste livro, a autora faz do primeiro poema uma espécie de epigrafe, a partir da qual resume sua obra, ao passo que novamente tenta tecer um diálogo com os/às leitores/as os/as pedindo que “não desprezeis” da “jovem as flores dispersadas”. Como a primeira obra, esta superou as expectativas da crítica que não tardou a se pronunciar, em alguns casos, positivamente tecendo elogios.

Araújo e Silva (1869), por exemplo, afirmou que as melhores e mais célebres poetisas que merecem um lugar na literatura pátria podem até se igualar a Júlia da Costa, mas jamais a excederão. Dario Vellozo, ao se referir à segunda série de *Flores Dispersas*, frisa que esta:

Têm a nota passional e íntima dos afetuosos nostálgicos, pungidos de tristeza e de saudade. São páginas sentidas, reveladas na sinceridade indiscreta de pungente e acerba melancolia; simples, singelas, sem falsos ouropéis do *condoreirismo*, sem torturados arabescos (VELLOZO, 1896, p. 407).

O referido crítico afirma ainda que as obras da mencionada poetisa “abrem e encerram a primeira fase literária do Paraná”, sendo, “pois, as *Flores Dispersas* precioso documento” (VELLOZO, 1896, p. 409). Os elogios do crítico não se circunscreveram apenas à obra de Júlia da Costa. Vellozo tece também críticas positivas à poetisa, como podemos perceber em: “Observada a relatividade dos meios, e as circunstâncias de sua existência, é uma poetisa distinta e adorável, que pode sofrer vantajosamente o confronto com muito poeta de seu tempo, e honra brilhantemente a este auspício Estado” (VELLOZO, 1896, p. 409). Notemos, a partir desta fala, que o crítico reconhece a dura condição da mulher oitocentista, porém deixa claro que o talento da autora consegue sobressair, e inclusive, se iguala ou mesmo supera os poetas de então.

Contudo, os elogios não se deram pelo calor do momento; a poetisa seria lembrada posteriormente por outros críticos, entre eles, Emiliano Pernetta (1900), Carlos da Costa Pereira (1953), Arnaldo S. Thiago (1957) e Osvaldo Ferreira de Melo (1958). E não só o sexo masculino se pronunciou a respeito de Júlia da Costa e de sua obra, as mulheres-escritoras também avaliaram a obra e a autora. Mariana Coelho (1908) afirmou que Júlia da Costa foi a primeira e a única literata paranaense, além de distinguida poetisa. Rosy Pinheiro Lima (1953)

disse estar impressionada com seus belos poemas. Já Alzira Freitas Tacques (1956) qualificaria a poetisa de musa paranaense e enfatizaria que teria um estro privilegiado e fecundo, sabendo sair das notas suaves as fortes expressões de amor e desespero.

Para muitos críticos literários, entre eles Muzart (2001), Junkes (1979), Vellozo (1896), além da perda do pai, da saída de sua terra natal, outro acontecimento teria influenciado na forma da poetisa escrever, a saber: as decepções amorosas com Carvoliva<sup>9</sup>. Cada vez mais imersa e reconhecida no universo literário, Júlia da Costa conheceria em 1869, o então poeta, músico, jornalista e professor de São Francisco do Sul, Benjamin Carvalho de Oliveira, também chamado de Benjamim Carvoliva (nome que assina em livros e outros escritos) por quem se apaixona. Ambos envolvidos na mesma atmosfera, publicando poemas nos periódicos de Desterro (MUZART, 2001), não demorariam muito para começar uma relação.

Durante todo o namoro, os amantes trocam poemas e cartas quase diárias. Nestes escritos, podemos perceber que a poetisa expressa verdadeira adoração pelo jovem poeta: “Vive e sonha! Minh’alma te bendiz/ Astro lindo de amor e de saudade!/ Por ti vela a sorrir meu pensamento,/ E se perde a sonhar, na imensidade”<sup>10</sup>. No entanto, o poeta se mostra inseguro e receoso, como se estivesse com medo de se relacionar com uma mulher instruída. Talvez não estivesse preparado para estabelecer um compromisso sério com uma mulher, que mais à frente em relação a sua época, diferiria tanto do padrão a que a mulher oitocentista, segundo a sociedade de então, deveria seguir. Isto explicaria o fato de que, quando imposto pela mãe de Júlia que Carvoliva firmasse compromisso, ele, afirmando estar incumbido ao sacerdócio, tenha decidido ir embora da cidade. Para Muzart (2001), provavelmente tenha influenciado nessa decisão a idade do casal; o poeta era mais novo cinco anos que a poetisa.

Restaram apenas a mulher-escritora, a pena e o papel, seus companheiros de sempre. De acordo com Soares (1988), nesse período de tempo, Júlia da Costa publicaria nos principais jornais da província, fazendo seu nome ultrapassar os limites da pequena cidade; era o território que estava ficando pequeno para tão notável poetisa. Júlia da Costa já havia conseguido colocar-se como mulher e escritora no mundo, e não como submissa aos ditames patriarcais, porém, entre todos os “ritos de iniciação” (expressão cunhada por Carl Jung, 1964) em uma sociedade fixada sob a égide de uma cultura patriarcal, o casamento era talvez o mais imposto ao sexo feminino, e deste, ela não conseguiu livrar-se. Casa-se por imposição familiar em 1871 com um homem trinta anos mais velho, o então comendador e chefe do

---

<sup>9</sup> Os discursos de parte da crítica literária, quando o objeto de estudo são os escritos de autoria feminina, ainda se pautam na vida da escritora como justificativa de sua obra.

<sup>10</sup> Trecho da quarta carta-poema enviado por Júlia da Costa a Carvoliva.

Partido Conservador Costa Pereira. A partir desse momento, em companhia do marido, começa a frequentar festas, banquetes, além de receber políticos e dar saraus e bailes em casa; eventos nos quais se expunha a situação financeira do casal. Nesse período, a poetisa escreveria também crônicas sociais.

Contudo, a vida tumultuada não a fazia esquecer seu grande amor, e, quando, após quatro anos de infelicidade, a autora das *Flores Dispersas* vê Carvoliva voltar, inicia-se novamente a troca de recados apaixonados às escondidas, até que Júlia da Costa não se importando com o que poderiam pensar dela sugere a fuga ao poeta para que possam viver juntos; mais uma decepção, ele novamente a deixa e vai embora. A partir desse fato, viveria de forma intensa, como afirma Muzart (2001):

Passou a escrever febrilmente, passou a frequentar mais e mais serões e festas. Passou a pintar os cabelos de negro em uma época em que somente meretrizes e artistas o faziam, a pintar o rosto a usar muitas jóias, a receber muito em seu casarão e a se tornar uma lenda na pequena cidade que muito se orgulhava de sua poetisa... A partir daí, a nova mulher Júlia da Costa vai levar uma vida febricitante: festas, campanhas políticas, publicações inúmeras em jornais e revistas (MUZART, 2001, p. 17).

Ora, como se pode perceber na fala supracitada, Júlia da Costa rompe com os códigos sociais da época e mostra-se dona de uma identidade própria e transgressora. No entanto, é no mínimo curioso que, ante todos os tabus quebrados pela escritora em uma sociedade patriarcal, a população sinta orgulho da poetisa. Talvez, isso possa ser explicado pelo fato de estar em voga na época a ideia do artista enquanto gênio, o que até certo ponto conferia à poetisa certa “auratização”. Mesmo levando uma vida cheia de compromissos, o sofrimento, a tristeza e a desesperança tinham lugar no coração da poetisa, e deste coração já pungido pela dor da orfandade esses sentimentos iriam para o papel, formando frases, versos, estrofes, poemas. Essa era a forma encontrada de expressar o que sentia e não sucumbir entre as quatro paredes do ambiente doméstico, o qual era considerado, no oitocentos, o lugar a que a mulher deveria se restringir. Como afirma Bosi (2007), retomando Croce (1928):

Dar ao conteúdo do sentimento a forma artística é dar-lhe ao mesmo tempo o selo da totalidade, o sopro [afflato] cósmico; e, neste sentido, universalidade e forma artística não são duas coisas, mas uma. O ritmo e o metro, as correspondências e as rimas, as metáforas que se abraçam com as coisas metaforizadas, os acordes de cores e de tons, as simetrias, as harmonias, são outros tantos sinônimos da forma artística que, individualizando, harmoniza a individualidade com a universalidade e, por isso, no mesmo ato, universaliza (BOSI, 2007, p. 43)

Porém, no século XIX expressar sentimentos (principalmente o amor) não era considerado próprio ao sexo feminino. Isso não quer dizer que na época as mulheres não figurassem em tramas amorosas em diversas obras; ao contrário, entravam sim, no entanto,

eram representadas por homens que as viam como objeto de desejo e procriação. Neste sentido, não há dúvidas de que Júlia da Costa se antecipou em relação a sua época e por isso muito sofreu.

Após o falecimento do marido em 1892, cada vez mais só, a poetisa tranca-se em casa acreditando estar sendo perseguida pela população de sua cidade. Nesse momento de solidão, planeja escrever um romance, para tanto fez enormes painéis com papéis de diversas cores alegres que representariam cenas, pessoas, objetos. Não se sabe se tal romance chegou a ser escrito, ou se não passou da imaginação da poetisa. Júlia da Costa, padecendo de loucura, possivelmente em decorrência da condição de submissão a que era imposta a mulher oitocentista, morre em dois de julho de 1911, e talvez sua última obra esteve até os últimos instantes com ela:

Do salão retiraram-se as velhas esteiras e a cadeira de embalo. Armou-se o caixão no centro e era fantástico o aspecto daquela sala sombria, com os velhos retratos nas paredes, vizinhando com o colorido violento dos painéis que as recobriam por completo, a multidão de flores de papel de seda, numa empoeirada desordem (LIMA, 1953 *apud* MUZART, 2001, p. 19).

Infelizmente tais painéis não foram resguardados, ficando para o público “apenas” *Flores Dispersas*, 1ª série, e *Flores Dispersas*, 2ª série, além de publicações em periódicos e revistas. Devido aos estudos de resgate das obras de autoria feminina de tempos passados que se intensificaram nos anos sessenta, dessas publicações a pesquisadora Rosy Pinheiro Lima recolheu os poemas presentes no periódico Itiberê, de Paranaguá, que compunham uma coletânea, manuscrita, nomeada e organizada por Júlia da Costa de *Bouquet de Violetas*, além de outras poesias esparsas que foram também publicadas postumamente com o título de *Flores Dispersas*, 3ª série. No entanto, não conseguiríamos definir o número de poemas que ficaram esquecidos e adormecidos em gavetas e diários íntimos que aquela mulher, escrevendo sob a tutela masculina, em uma sociedade extremamente machista e preconceituosa, não pôde trazer a público.

Como afirma Muzart (2001), Júlia da Costa seguiu o Romantismo, tendência literária que estava no auge na época, e influenciada por esta, e talvez pelas perdas em sua vida, permearia suas obras de uma tonalidade melancólica poucas vezes vistas tão perfeitamente expressa em outros escritos. Se na primeira série das *Flores Dispersas*, esse tom melancólico e decadentista se fez presente, mas não de forma tão marcante, na segunda e na terceira séries, e em *Bouquet de Violetas*, se cravaria como nunca. Para Muzart (2001), valendo-se de Kristeva (1989):

O estado amoroso e a melancolia têm uma ligação profunda: um é tema corolário do outro. A criação literária, por sua vez, tem uma inteira relação com ambas: não há escrita que não seja amorosa, nem imaginação que não seja aberta, ou secretamente melancólica (MUZART, 2001, p. 20).

Porém, não há dúvidas de que essa maneira poética da autora seria fruto também das suas leituras de outros/as escritores/as. Entre os poetas com quem Júlia da Costa dialogou estão Lamartine, Soares dos Passos e, principalmente, Casimiro de Abreu. Deste último, a poetisa teria como característica a musicalidade, o ritmo e o desprezo ao verso branco e o soneto. Além disso, ambos faziam uso da “*teoria burguesa do amor romântico*”. Segundo esta teoria, “os aspectos mais carnavais só podiam se manifestar com muita delicadeza, com muitos subtendidos” (MUZART, 2001, p. 21). Em outras palavras, o desejo e o prazer deveriam ser expressos de forma sutil e camuflados.

É justamente isso que fez a poetisa. Centrando suas obras no desejo/amor e sabendo que tal temática era considerada imprópria ao sexo feminino, Júlia da Costa a expressa através das metáforas florais, já que falar sobre flores era tido como próprio à escrita das mulheres. São precisamente dezoito “tipos de flores” diferentes utilizadas para expressar-se, a saber: “jasmim”, “rosa branca”, “flor de neve”, “rosa de amor”, “flor de espinhos”, “flores verdes”, “lírio branco”, “violeta”, “Açucena”, “flor da campina”, “flor de laranjeira”, “flores de trepadeira”, “camélia”, “malvas”, “flor de paineira”, “boninas”, “flor de caneleira”, “flor de jambeiro”. Há que se ressaltar que falar sobre flores para expressar o desejo também foi uma estratégia discursiva utilizada pelo sexo masculino. No entanto, no caso das mulheres, o recurso a tal estratégia, mais do que no caso dos homens, poderia ser para se proteger de retaliações dos bedéis da época.

Das flores utilizadas por Júlia da Costa, segundo Lima (1953), a rosa branca era o “*leitmotiv*” dos mais bonitos poemas da autora. Na realidade, o que impressionava a crítica era como, a partir de tais elementos, a poetisa conseguia expor o que estava aprisionado dentro de si. Como afirma Antônio Candido: “uma aparente mediocridade afetiva [...] recobre o veio rico de uma sensualidade ávida por manifestar-se” (CANDIDO, 1975, *apud* MUZART, 2001, p. 21). Neste caso, as flores eram praticamente uma extensão da própria escritora e por onde, em meio a tanto preconceito, conseguiu estabelecer uma dicção própria, por isso recebeu a alcunha de “a poetisa das flores”. Em outras palavras:

Os críticos acham Júlia da Costa mística. No entanto, o sentimento maior que nos transmite a sua poesia é de desejos carnavais não realizados, o de uma sensualidade insatisfeita. Tudo isso deve ser lido nas entrelinhas, de acordo com sua época e condição. Mas, mesmo, no que há de promessa em sua poesia, na procura do cantante, do singelo, do cotidiano, foi ela o/a mais interessante poeta em Santa Catarina, no século XIX (MUZART, 2001, p. 22).

Contudo, vivendo em uma sociedade extremamente machista e preconceituosa, e somando-se a esse contexto as péssimas condições de publicação, as poucas compras de livros de autoria feminina e a dominação masculina no mundo das letras, Júlia da Costa, assim com tantas outras escritoras, foi relegada ao esquecimento, sendo este direcionado e mais por motivos ideológicos que mesmo estéticos. Destino semelhante teve Júlia Cortines, que também publicou em vida dois livros, não ganhando, no entanto, a popularidade de Júlia da Costa.

## 2.2 Júlia Cortines: morrendo em vida e vivendo em morte

Jeneveux pás non plus, muette et resignée,  
subir monengloutissement.  
(L. Ackermann)

Filha de Júlia Mesquita Cortines Laxe e do então jornalista e deputado federal João Batista Cortines Laxe, Maria Júlia Cortines Laxe nasceu em 12 de dezembro de 1868<sup>11</sup> em Rio Bonito, Rio de Janeiro. No entanto, diferentemente da maioria das mulheres, principalmente das de classe média baixa, Júlia Cortines teve uma educação privilegiada começando a estudar ainda criança na fazenda da avó em Monte Azul, onde cursou os primeiros anos, passando logo após para o Colégio Inglês de Niterói.

Desde cedo, imersa no mundo das letras, mostrou grande interesse pela literatura, escrevendo poemas aos 13 anos de idade, e aos 21, indo de encontro ao que lhe era imposto, começou a publicá-los em periódicos da corte. De acordo com Paixão (1991), a poetisa escreveu, ao viajar pela Europa, para o jornal “O país” em uma coluna chamada “Através da vida”. Aprofundando seus estudos em literatura, passou a ministrar aulas tendo em sala nomes renomados como Lúcio Costa e Haroldo Valadão.

Dona de um “temperamento arredio, sonhador, ensimesmado, tristonho, senão revoltado” (LACERDA, 1967, *apud.* ARAÚJO, 2010, p. XVI) Júlia Cortines, hoje infelizmente pouco lembrada devido à negligência com as produções literárias de autoria feminina de tempos passados, ficou conhecida principalmente por seus únicos dois livros. O primeiro intitulado de *Versos* data de 1894 e foi publicado pela Leuzinger. Esse livro foi prefaciado por Lúcio de Mendonça, que abre o livro tecendo vários comentários positivos e

---

<sup>11</sup>Há controvérsia quanto à data exata do nascimento de tal poetisa. Para Sylvia Paixão (1991), Péricles Ramos (1959), Afrânio Coutinho (2001) e Sânzio de Azevedo (2004), ela teria nascido em 1868, já para Renato Lacerda (1963) e Gilberto Araújo (2010) a data exata seria 1863.

preparando o terreno para que Cortines se inserisse nas esferas literárias: “a esta que vem, senhoril e airosa, assumir o lugar que lhe pertence em nossas letras, acolhei-a como da família, queridos poetas” (MENDONÇA, 1894, p. 10 ). Ainda neste livro, o prefaciador, “reconhecendo na estreante qualidades comuns aos medalhões da época (...), convoca-os para narcisicamente, nela verem refletidos seus próprios méritos” (ARAÚJO, 2010, p. VII). Assim, Lucio de Mendonça, desfazendo todo um estereótipo de que as mulheres não escreviam para além de poemas piegas, equipara Cortines aos considerados melhores poetas do século XIX; e mostra ser ele um dos poucos homens, que deixou de lado, ao fazer uma crítica à obra de autoria feminina, os dotes físicos da autora.

Entre os emblemáticos nomes que recepcionaram positivamente a estreante Júlia Cortines, estão Machado de Assis, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Augusto de Lima, Luís Delfino, Osório Duque Estrada, Valentim Magalhães, João Ribeiro, Artur Azevedo, Raul Pompeia, Narcisa Amália, Adelina Vieira, Maria Vilhena, Presciliana Duarte, Zalina Rolim, Ernestina Verella e Amélia de Oliveira, mulheres que Mendonça (1894) chamou de “irmãs laureadas da poesia”. No entanto, esse “reconhecimento” de parte da crítica literária não garantiu a permanência da autora e de sua obra para além da própria época.

Há ainda em *Versos* um apelo ao leitor para que ele se dê a oportunidade de junto ao prefaciador percorrer “esta alameda embalsamada e harmoniosa, orlada de sombras trêmulas e falantes” (MENDONÇA, 1894, p.14). Isto nos faz perceber que em nenhum momento o leitor é deixado de lado, ao contrário, mesmo que naquela época eles fossem, na sua grande maioria, homens que não aceitavam a presença feminina no mundo das letras, é dada evidentemente atenção a ele. Segundo Araújo (2010), o apelo é acatado e no mesmo ano os elogios começam a aparecer:

Na coluna ‘A Semana’ da Gazeta de Noticias, de 4 de novembro de 1894, Machado admite ser a iniciante uma ‘poetisa de temperamento e de verdade’. Em 12 de novembro, no mesmo jornal, Adelina Lopes Vieira também a enaltece. Na ‘Crônica dos Livros’ de A Semana (o jornal não a coluna) de 3 de novembro de 1894, João Ribeiro (...), situa-a num dos ‘mais altos lugares mesmo entre nossos melhores poetas do sexo feio’(ARAÚJO, 2010, p. VIII).

E não pensemos que os elogios se deram somente em um primeiro momento, Cortines seria lembrada por Machado de Assis, e participado com três poemas no livro “A literatura brasileira”, de Valentim Magalhães dois anos após o lançamento de seu livro em 1896. Não parando por aí, em 1899, à autora é dedicado um verbete no quinto volume do Dicionário Bibliográfico Brasileiro, de Sacramento Blake. Assim, mesmo no “cárcere de morte que com

o nome corpo carregamos conosco e no qual estamos aprisionados como a ostra em sua casca” (PLATÃO, 250c, *Apud.* MARIZ, 2007, p. 210), a competência de Júlia Cortines conseguiu sobressair a sua condição de mulher.

O segundo livro intitulado *Vibrações* foi publicado em 1905 pela Laemmert & C., de acordo com Araújo (2010) uma das maiores editoras de então. Nele Júlia Cortines usa a epigrafe, uma novidade para a época, para resumir toda a obra e se auto-afirmar como mulher negando a fala padronizada e incumbida ao sexo feminino. Como a primeira obra, esta superou as expectativas e a crítica se pronunciou positivamente, tecendo elogios à autora. “José Veríssimo, por exemplo, afirma que este livro ‘vale mais, muito mais, do que em geral a obra das nossas poetisas e até do que a da maioria dos nossos inúmeros poetas’ (ARAÚJO, 2010: X). E não só ele percebeu o talento incomum de Júlia Cortines, outros tantos nomes consagrados, como Aluísio Azevedo, Artur Azevedo, Magalhães de Azeredo, Medeiros, Albuquerque e Xavier Marques, se pronunciaram a respeito da obra e da autora.

Porém não pensemos que a crítica se pronunciou apenas tecendo elogios, houve também grande preconceito, pois no século XIX os escritos de mulheres eram tão desvalorizados quanto eram desvalorizadas as mulheres independentemente de serem ou não escritoras. O próprio José Veríssimo que teceu vários elogios à poetisa não deixou de tomar como aspecto principal na avaliação das obras a condição de mulher, ao afirmar que “não é fácil falar com desembaraço das mulheres autoras, pois, por mais que elas como escritoras se extremem do seu sexo, exige a mais elementar galanteria que não as tratemos senão como senhoras” (VERÍSSIMO, 1907, *Apud.* PAIXÃO, 1991, p. 175). Notemos que, enquanto Mendonça (1894) avaliou a obra de Cortines sem levar em conta o sexo, Veríssimo dá a entender que a mulher-escritora, por mais que se esforce e consiga sobressair ante as demais, nunca se falará dela deixando de lado sua condição de mulher, e mais, não as trataram como genuinamente escritoras, e sim como “senhoras”. Aliás, ao falar “extremem do seu sexo”, Veríssimo deixa claro não esperar do sexo feminino uma escrita realmente de qualidade.

E não só a crítica masculina nutriu esses preconceitos, mulheres também apresentaram um olhar preconceituoso. É o que fez Perpétua do Vale ao se pronunciar a respeito de poemas de autoria feminina: “é verdade que a crítica, para ser justa, precisa ter certa disposição de bondade para com as escritoras, atendendo ao pouco cultivado que tem comumente a mulher” (DO VALE, 1897, *apud.* PAIXÃO, 1991, p. 169). Contudo, em uma época onde o sexo feminino era ignorado por boa parte da sociedade, só o fato de se falar da mulher-escritora já se configurava como um grande avanço.

Um dos aspectos que mais impressionavam aos críticos na obra de Júlia Cortines era, sem dúvida, além de seu talento, a ausência de sentimentalismo, incomum nas produções de autoria feminina. Na verdade, tendo por base a ideia preconceituosa de que obras escritas por mulheres não passavam de mera expressão dos sentimentos da alma, esperava-se que as escritoras usassem a poesia para, somente, expressar seus sentimentos de forma moderada e, de preferência seguindo um dos vieses do Romantismo, falassem do amor pela nação, pelas belezas naturais, afirmando a qualidade de sua pátria. Foi isso realmente que muitas mulheres e homens fizeram, por isso o grande número de obras de exaltação à nação. Ainda que, no caso da produção de autoria feminina, tais escritos não fossem reconhecidos como literatura de valor. Porém, Cortines deixou esses aspectos de lado e, seguindo o Parnasianismo<sup>12</sup> (contrário ao Romantismo) e o Simbolismo<sup>13</sup>, fez de suas obras, “contrariando as expectativas”, quase uma marcha fúnebre.

Essa falta de sentimentalismo, por assim dizer, foi prenunciada logo no prefácio de *Versos*, no qual Lúcio de Mendonça avisa que da poetisa de “espírito forte, sem outra religião que a da arte, não espereis, (...) nenhum lânguido sentimentalismo. Uma vez apenas encontre-se o nome de Deus neste livro de mulher, e essa única vez é numa tradução” (MENDONÇA, 1894, p. 14). Isso se veria também em *Vibrações*, onde o tom melancólico, a amargura, a angústia, a impotência e a solidão ainda foram mais cravados.

Segundo Fausto Cunha (1954), as duas obras da poetisa dialogam com entre outros poetas Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Augusto de Lima, Leopardi e Cruz e Souza. Sendo que em *Versos* predominaria o decassílabo e a tendência simbolista e em

---

<sup>12</sup>Tendência que surgiu na França em meados do século XIX e que prezava por uma linguagem objetiva. Na poesia parnasiana, o eu-lírico empreendia uma busca de si mesmo na tentativa de se descobrir, tendo como objeto de estudo o próprio espaço íntimo. O parnasianismo, que retoma temas da antiguidade clássica e fatos históricos, tem por ideal a arte pela arte, isto é, a arte se auto-justifica e em decorrência há um grande rigor estético, descritivo e métrico. O soneto, aqui, é a forma poética por excelência. A obra que marcou o início dessa tendência no Brasil foi “Fanfarras” (1882) de Teófilo Dias. De acordo com Bosi (2001, p. 220), “a corrente terá mestres seguros em Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Francisca Júlia, [e posteriormente] em José Albano, Goulart de Andrade”

<sup>13</sup>De acordo com Balakian (2007), há controvérsias quanto à origem exata do Simbolismo, assim como quem teria instaurado essa tendência. “Um livro recente de Angelo P. Bertocci traça os antecedentes do simbolismo, em sentido amplo, a partir de Plotino” (BALAKIAN, 2007, p. 12). Nesta perspectiva, a publicação da obra *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, em 1857, seria considerada o cume dessa corrente literária, que se caracteriza pelo predomínio de ideias subjetivas, uso de figuras de linguagem como aliteração, recorrência de neologismos, de sinestésias, de metáforas simbolizando o mundo interior do/a escritor/a, uso de versos livres com métrica sonora, linguagem fluida, valorização de um tom melancólico, do misticismo, oposição ao naturalismo, ao materialismo e cientificismo, e intenso uso de arranjos que não só descrevem ações, paisagens e seres, mas também evocam. Nas artes plásticas, podemos citar como de suma importância os artistas franceses Paul Gauguin, Gustave Moreau e Bertand-Jean Redon. No teatro de cunho simbolista, destacaram-se os dramaturgos Maurice Maeterlinck e Gabriele D’Annunzio (BALAKIAN, 2007).O simbolismo chegou ao Brasil com Cruz e Souza, em 1893, com a obra *Missal e Broqueis*.

*Vibrações* reinaria o alexandrino e a tendência parnasiana. Porém como era uma época de transição em que essas vertentes estavam se firmando, encontra-se na primeira obra “um soneto, “alma solitária”, não somente simbolista, senão magnificamente inspirado em Cruz e Souza” (CUNHA, 1954, p. 6).

De acordo com Paixão (1991), ambas as vertentes vindas da França e de Portugal trouxeram para a literatura uma tonalidade sombria, a qual era o reflexo da crise por que passavam diversos países. E é justamente influenciada pela estética decadentista que Júlia Cortines faria do tema “morte” o centro de sua poesia. No entanto, esse tema não era concebido e representado por ela como por outros poetas da época:

Não se trata da morte, reflexo de morbidez, vista por seus contemporâneos simbolistas, como Cruz e Souza ou Alphonsus de Guimarães, para citar os dois nomes mais expressivos da época. Para eles, a morte exprimia o estado de alma em que ficaram os que não conseguiram seguir a transcendência por sentirem a sede de Deus, ou não atingiram plenamente a religiosidade: a morte era um abismo, mas também um descanso recompensador e confortante para o poeta que buscava o Nirvana, fato este que não ocorre com Júlia Cortines, cujo estado de não investimento revela o outro lado inconsciente, da poetisa. Se a morte imprime a conotação de fim, de termino, é também a possibilidade do recomeço, de um retorno ao estado primordial. Podemos dizer que a morte é um anseio de vida, a maneira de afirmar a sua individualidade, o Ser no mundo (PAIXÃO, 1991, p. 202).

Em outras palavras, reconhecendo a sua dura condição de mulher, a Júlia Cortines vê a morte não só como o limite da vida, mas também como única saída para alcançar a liberdade e se afirmar como ser singular. Dessa forma, ainda que discursos afirmassem que as mulheres viviam alheias ao próprio, a produção das escritoras revela o quanto elas estavam em sintonia com os temas e os assuntos da sociedade em que viviam. Assim, diante da realidade, a morte adquire contornos menos severos, ao passo que a vida ganha um ar sombrio. Mesmo porque, até que ponto podemos separar o limite entre ambos estados em relação às mulheres do século XIX? Não podendo expressar-se, sendo consideradas inferiores aos homens, designadas de sexo frágil ou mesmo segundo sexo, não possuindo prestígio social, elas já estavam fadadas à morte em vida.

Centrando suas obras nessa temática (morte), Cortines tentou (e de certa forma conseguiu) ultrapassar barreiras e sair das margens da sociedade em que não somente o sexo feminino, mas também as produções de autoria feminina foram colocadas; porém o problema é que, em alguns momentos a poetisa, diante de tantos obstáculos, parece ter recuado (recuo esse que também era uma estratégia das mulheres-escritoras para ir dialogando com o sexo masculino). Ao falar do desejo, um tema considerado impróprio e proibido à fala feminina, esse recuo estratégico é visível. Neste caso ele (desejo) aparecia “sempre sob o estigma da

loucura e da fantasia, espécie de escudo protetor que torna possível o discurso do desejo feminino” (PAIXÃO, 1991, p. 200-201), uma espécie de camuflagem, até porque, de acordo com Paixão (1991), Cortines foi uma das primeiras poetisas a abordar essa temática.

Assim sendo, está claro que, não podendo expressar abertamente o que sentia, era preciso usar artifícios para ir adentrando, aos poucos, nesse universo reprimido e até então predominantemente dominado e representado por homens machistas. Por isso mesmo nas suas obras, “à afirmação do desejo, segue-se o impulso à negação do mesmo, numa busca ao repouso, ao nada” (PAIXÃO, 1991, p. 105), como se a própria poetisa, mesmo disposta a não se inclinar diante dos açoitamentos masculinos e expressar o que tinha de mais profundo no seu ser, algumas vezes titubeasse não conseguindo mais lutar contra tudo e todos voltando à fala padronizada que lhe era imposta, o que refletiria nas diversas negações que podemos constatar nos seus poemas. “Resumindo: algo foi percebido, no caso de Júlia Cortines o seu desejo de ser no mundo, se afirmar como mulher; em seguida foi reproduzido como representação e reprimido através da denegação --- a morte” (PAIXÃO, 1991, p. 110).

Cortines morreu em 1953, aos 85 anos de idade, nos deixando seus dois livros, além de publicações em periódicos e revistas<sup>14</sup>. Porém, assim como ocorreu com os poemas de Júlia da Costa, não podemos precisar quantos escritos ficaram adormecidos e esquecidos nas gavetas e diários íntimos da escritora dos *Versos* e *Vibrações*. Outra precursora das Letras, Francisca Júlia, conseguiu escrever e publicar, ainda sob tutela masculina, um considerável número de obras, sendo atualmente mais lembrada que as escritoras de *Versos* e *Vibrações*, e de *Flores Esquecidas* e *Bouquet de Violetas*.

### 2.3 Francisca Júlia: musa de uma vida, vida de uma musa

Statue de sangue, de joie et de chair nue,  
mondueble, monémoi.  
Simone de Veauvoir

Filha da professora Cecília Isabel da Silva e do advogado Miguel Luso da Silva, Francisca Júlia da Silva (também conhecida por FJ) nasceu em 31 de agosto de 1871, em Xiririca, cidade atualmente chamada de Eldorado, às margens do Ribeira, no estado de São Paulo. No entanto, não viveria por muitos anos nessa localidade, já que ainda criança passa a morar na capital com os pais, onde se dedica aos estudos, aprende francês e depois começa a escrever poemas. “Ganhando rápido renome, embora não sem certos contratemplos”

<sup>14</sup> Segundo Araújo (2010), a poetisa colaborou na revista A Mensageira de Presciliana Duarte de Almeida.

(RAMOS, 1961, p. 06), a jovem poetisa de pele branca, olhos negros, cabelos castanhos e estatura mediana (QUEIROZ, 1898, *apud.* RAMOS, 1961), publica seu primeiro poema, intitulado de “Quadro incompleto”, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 06 de setembro de 1891 (RAMOS, 1961). Arraijada em preconceitos, a crítica literária não tardou em se pronunciar tecendo comentários e aconselhando a escritora a largar a pena e se dedicar às prendas domésticas. É isso que podemos notar em uma carta que a própria Francisca Júlia escreve para o também escritor e jornalista Max Fleiusssem 1894:

Quando publiquei a minha primeira poesia, um de nossos poetas, Severino de Rezende, que, falemos a verdade, nunca fez bons versos, dedicou-me algumas linhas 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”. É inútil dizer que não aceitei o gentilíssimo conselho (SILVA, 1894, *apud.* TELLES, 1987, p. 06).

Percebamos, a partir da fala acima, que o poeta Severino de Resende pautando-se em uma crítica de gosto, de cunho impressionista, não analisa o poema escrito por Francisca Júlia, para emitir seu julgamento, mas leva em conta a sua condição enquanto mulher no século XIX, revelando assim um olhar preconceituoso. No entanto, essas críticas não fizeram a poetisa desistir de escrever poemas. No ano seguinte, em 1892, passa a colaborar no *Correio Popular*, posteriormente, em *O álbum*, de Arthur Azevedo, e em *A Semana*, de Valetim Magalhães, ambos os jornais eram do Rio de Janeiro (RAMOS, 1961). Percebendo a qualidade dos poemas de Francisca Júlia publicados nesses meios, é que a crítica literária volta a pronunciar-se a respeito, mas, novamente, a misoginia prevalece, pois, não acreditando que o sexo feminino teria capacidade de produzir escritos de qualidade, os então críticos literários julgam não ser de autoria de Francisca Júlia tais poemas. Arthur Azevedo, por exemplo, após ler o poema “Paisagem” que foi publicado no seu jornal, frisou: “não acreditei [que] saíssem de mãos femininas” (AZEVEDO, 1895, *apud.* RAMOS, 1961, p. 06). E não só ele duvidou da procedência dos poemas de Francisca Júlia. Com as publicações de poemas da mencionada poetisa em *A Semana*, João Ribeiro, acreditando que algum poeta já consagrado os teria escrito, supõe que o nome que constava naqueles poemas era um pseudônimo, atribuindo os versos a Raimundo Correia (ELEUTÉRIO, 2005). Por sua vez, “Araripe Júnior riu e também duvidou” (RAMOS, 1961, p. 07). Na verdade, não se aceitava que uma mulher ousasse manejar a pena para escrever, e ainda o fizesse com notável qualidade, por isso o “não-reconhecimento do status autoral dos escritos” (ALÓS, 2004, p. 05) produzidos pelo sexo feminino no oitocentos.

Continuando a escrever e publicar poemas nos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, não demorou para a crítica literária perceber (ou ter que aceitar) que um novo talento estava emergindo nas Letras, e esse talento vinha de uma mulher. A “admiração” e o “reconhecimento” que crescia no meio literário, a cada verso que vinha a público de Francisca Júlia, se intensificaram ainda mais em 1895, quando a poetisa publica, pela editora Horácio Belfort Sabino, seu primeiro livro, intitulado de *Mármore*s. Nesse livro, o prefaciador João Ribeiro, que pouco tempo antes não acreditava ser Francisca Júlia quem escrevia os poemas publicados em *A Semana*, afirma que “poeta algum surgido depois de Raimundo Correia, Alberto de Oliveira ou Bilac se avantajava ou sequer igualava à autora dos *Mármore*s” (RIBEIRO, 1895, *apud* RAMOS, 1961, p. 08). E não só ele percebeu a aptidão da escritora, como afirma Ramos (1961):

*Mármore*s foram entusiasmadamente recebidos, em São Paulo, no Rio, no Norte – por todo país. Olavo Bilac louvou em FJ o culto da forma, a língua remoçada “por um banho maravilhoso de novidade e frescura”, sua arte calma e consoladora. O crítico Araripe Junior considera FJ um astro que se levantava no horizonte. E anotava: “Francisca Júlia, outra impassível, juramentada e sagrada em um soneto conhecido dos leitores da SEMANA, esprieta o tempo das andorinhas para soltar o vôo. **D. Alda, Sonho Africano, A Caçada, Os Argonautas**, entretanto, já se me figuram jóias literárias” (RAMOS, 1961, p. 09-10).

Recepcionam também positivamente Francisca Júlia o crítico Vicente de Carvalho e M. J. Este último enfatiza que “possuímos artistas admiráveis do verso como Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, mas nos seus versos falta um não sei quê de tranquilo e de claro que ora se nos depara nos de FJ” (M. J., 1895, *apud*. RAMOS, 1961, p. 12). Percebamos que M.J não só equipara Francisca Júlia aos considerados melhores poetas da época, mas afirma que a poetisa, com a pena em riste, os supera; mostrando ser este crítico uma das poucas pessoas que na hora de avaliar os escritos de autoria feminina não levou em conta os dotes físicos da escritora, ou sua condição de mulher. De poetisa que tem seus escritos avaliados pela crítica, Francisca Júlia passaria a avaliadora poucos anos depois. Em 1898, em companhia de Ibrantina Cardona, a poetisa compõe uma banca julgadora em um concurso de poesia promovido pelo “Correio Paulistano”. Neste evento, devido ao fato de os pareceres das duas examinadoras serem diferentes, “impõem-se a convocação de um desempatador; e João Monteiro concorda com FJ, vencendo o certame Adolfo Araújo” (RAMOS, 1961, p. 13).

O segundo livro de Francisca Júlia, intitulado *Livros da infância*, é publicado um ano após o concurso, em 1899. Neste livro, dedicado ao público infantil que já tivesse uma base de leitura, o prefaciador Júlio César da Silva afirma que os contos curtos, os versos e as

descrições que o compõem são “simples na forma, fluentes na narrativa e escritos no melhor e mais puro vernáculo” (SILVA, 1899, *apud.* RAMOS, 1961). Repercutindo positivamente no universo literário, o Governo do Estado adquire uma parte significativa do volume para utilizar nas escolas primárias.

Assim que, quando em 1903, é publicado *Esfinges*, o terceiro livro de Francisca Júlia, a poetisa já havia ganhado renome no meio literário e acadêmico. De acordo com Ramos (1961), *Esfinges*, que é uma reedição de *Mármore*s, onde a poetisa retira os poemas “La Prude”, “Estela”, “No Bourdoir”, “No Baile”, “Laura”, “Quadro Incompleto”, “Prece”, e acrescenta “Dança de Centauros”, “Anfritite”, “Profissão de Fé”, “Adamah”, “Cega”, “Crepúsculo”, “Natureza”, “Ângelus”, “O mergulhador”, “De Crisóstomo Medjid”, “Amor Descoberto”, “Pranto de Luar”, “Vida”, “Alma e Destino” (além de algumas composições que compõem o *Livro da Infância*), foi bem recebido pela crítica e pela imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro, principalmente.

Ainda neste livro, a poetisa informava aos/as leitores/as que não tardaria em ministrar um curso de literatura e os/as preparava para receber mais uma obra em verso, que se chamaria *Místicas*. Não há notícias se esse curso realmente ocorreu; quanto ao livro, se foi escrito, não chegou a ser publicado. Sabemos que, sendo considerada uma das mais importantes poetisas da época, Francisca Júlia foi proclamada, em 1904, membro efetivo do Comitê Central Brasileiro da Societá Internazionable Elleno-Latina, de Roma. E as condecorações não pararam por aí. Passando a morar com os pais em Cabreúva, em 1906, local onde ajuda a mãe, seja no serviço doméstico, ou no ensino, Francisca Júlia recebe o convite para participar da Academia Paulistana de Letras, em 1907, mas não o aceita, recomendando outros nomes para ocupar a cadeira, a saber: Adolfo Araújo e Jacomino Freitas.

O motivo exato para a poetisa não ter aceitado o convite até hoje é desconhecido. De acordo com Ramos (1961), podemos elencar duas razões para a resposta negativa. A primeira seria que Francisca Júlia não teria aceitado participar da Academia porque seu irmão, Júlio César (também literato), não teria sido chamado para ocupar uma cadeira nesse grupo. A segunda seria que a poetisa não acreditava nas Academias como espaço onde a arte prolifera. É isso que podemos observar no trecho da entrevista dada pela poetisa ao *Pirralho*, na coluna São Paulo Intelectual: “Não creio nas Academias. A arte não se faz por associação” (SILVA, 1913, *apud.* RAMOS, 1961, p. 17).

Seja qual for a razão para a recusa em participar da Academia Paulistana de Letras, essa decisão não abalou o prestígio que Francisca Júlia tinha conseguido de forma árdua no

meio literário e social, e também não a fez cessar a ação da escrita. Pelo contrário, em 1912 publica seu quarto livro, *Alma infantil*, escrito em co-autoria com o irmão. Dedicado às escolas para crianças e composto por “monólogos, diálogos, recitativos, cenas escolares, hinos, e brincos infantis, tudo em versos” (RAMOS, 1961, p. 14), este livro foi bem recebido pelas escolas, após o Secretário do Interior Dr. Altino Arantes comprar grande parte da edição para distribuir nos colégios do Estado.

Não há dúvidas de que Francisca Júlia fez da pena o instrumento por meio do qual se colocou no mundo como mulher e escritora. Escrevendo para públicos de diferentes faixas etárias, sendo cada vez mais “reconhecida” por sua arte, passa a ter seu rosto estampado na capa de diferentes revistas, como: “A Cigarra” e “A Paulicéia”. Mais que isso, é convocada para ministrar uma conferência para público restrito no Edifício da Câmara Municipal, em Itu. De acordo com Ramos (1961), tendo por temática central de sua fala “A feitiçaria sob o ponto de vista científico”, a poetisa afirmou na ocasião que os seres humanos “vão perdendo aos poucos, nos atritos da luta pela vida, a delicada flor do misticismo e tornam-se genuinamente céticos” (SILVA, 1908, *apud*, RAMOS, 1961, p. 17-18). Afirmaria também a existência de um corpo astral, pensado como uma “força sutil, mais poderosa, mais extraordinária do que todas as forças conhecidas” (SILVA, 1908, *apud*. RAMOS, 1961, p. 17-18), e do lobisomem, entendido como “o avatar do homem, é a licantropia segundo a classificação grega” (SILVA, 1908, *apud* RAMOS, 1961, p. 17-18).

Segundo Ramos (1961), nessa época Francisca Júlia já estava perpassada por certo misticismo, que não obstante também se apresenta em seus poemas. Inclusive a poetisa chegou a afirmar para Correia Junior sua pretensão em escrever um livro que se chamaria *Versos Áureos*, tendo por base as ideias de Pitágoras. Nas palavras da escritora: “Parece à primeira vista um título pretensioso. Mas não é. Queria traduzir cada conceito de Pitágoras, comentando-o ao meu modo. Acho que conseguiria fazer algo sério em arte, muito sério” (SILVA, 1916, *apud* RAMOS, 1961, p. 19). Como Francisca Júlia previa com certo entusiasmo, este livro não ganhou materialidade, uma vez que a poetisa já estava com problemas de saúde quando planejou escrever a obra:

Tenho alucinações, provenientes, de certo da intoxicação do ácido úrico. Há ocasiões em que, de repente, saio da vida real e entro no sonho. Vejo pessoas e seres desconhecidos. A principio cuidei que me estava tornando “médium”. Mas não. Isto é o começo do fim. Sinto-me feliz em observar, dia-a-dia, que esse fim se aproxima. Sabe? É bom morrer. Minha vida encurta-se hora a hora. Tenho ambições, oh! muitas ambições, mas são de outra natureza” (SILVA, 1916, *apud*. RAMOS, 1961, p. 20).

E não tardou para o fim chegar. Francisca Júlia pronunciou essa assertiva em entrevista para Correia Junior em 1916, sendo que em 1920 viria a falecer. Embora constando que a poetisa já estivesse com “grave enfermidade”, ainda hoje não se sabe ao certo o que causou a sua morte. O que pudemos apurar foi que Francisca Júlia morreu poucas horas após a morte de Filadelfo Edmundo Munster, telegrafista da E. F. Central do Brasil, nascido no Rio de Janeiro, com quem tinha contraído matrimônio anos antes<sup>15</sup>. Vítima do bacilo de Koch, Filadelfo Munster seria enterrado no dia de Todos os Santos, com o cortejo saindo às 13h, mas, antes desse ato, ainda de manhã, encontraram (não há informações de quem encontrou) Francisca Júlia na cama desfalecida. Mesmo com as tentativas dos médicos de acordá-la, ela não reagia, pois já estava morta (RAMOS, 1961). De acordo com Ramos (1961), Francisca Júlia, que afirmava nunca usar o véu de viúva:

Foi sepultada no dia de Finados, às 12 horas, no Cemitério do Araçá. Falou a beira do túmulo de Ciro Costa, com o aparecimento, quase em pêso, da nova geração de poetas de São Paulo, inclusive os futuros revolucionários da Semana de Arte Moderna. Basta dizer que estavam presentes Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, e o pintor Di Cavalcanti (RAMOS, 1961, p. 22).

No dia 08 de novembro de 1920, quando completava 07 dias da morte de Francisca Júlia, além de duas missas rezadas, uma a pedido dos pais da poetisa e outra encomendada por um grupo de admiradores, entre eles Martins Fontes, Valdomiro Silveira, Agenor Silveira, Nilo Costa, Heitor de Moraes, Canto e Melo, Couto Magalhães, Paulo Setúbal, João Silveira, Freitas Vale, Gelásio Pimenta, Cláudio de Souza, Menotti del Picchia, Alberto de Souza, Manoel do Carmo, Ciro Costa, Arthur de Cerqueira Mendes, René Thiollier (RAMOS, 1961), Freitas Vale propôs na Câmara dos Deputados que se erguesse um túmulo memorativo à poetisa. Não tardou para o pedido ser acatado, dando “parecer favorável ao projeto na Câmara, em 17 de dezembro, Mario Tavares, Júlio Prestes e Azevedo Júnior, e no Senado, em sessão de 23 do mesmo mês, Luiz Piza, defende a proposição que é convertida em lei” (RAMOS, 1961, p. 22-23).

O responsável por colocar em prática o projeto foi Victor Brecheret, que ergueu no túmulo da poetisa, uma estátua chamada, não por acaso, de “Musa Impassível”. Quanto ao monumento, alguns literatos discorreram a respeito. Menotti Del Picchia (1923, *apud* RAMOS, 1961, p. 23) afirmou que “a Musa Impassível, na augusta expressão dos seus olhos, do seu busto erecto, das suas mãos rítmicas, há toda a grandeza e a beleza daquela musa

---

<sup>15</sup> Não há informações a respeito da data exata do casamento de Francisca Júlia com Filadelfo Edmundo Munster. Após investigações, Ramos (1961) encontrou registro de um incerto 1909 como possível ano do matrimônio.

impassível da formidável parnasiana que concebeu e realizou a ‘Dança das Centauros’”. E termina enfatizando: “O estatuário foi digno da poetisa”. Já Ramos (1961, p. 23) fala sobre a impressão que lhe causa tão memorável estátua: “Apesar de branca, imóvel e impassível, suas linhas, principalmente de perfil, como que fremem angustiadamente sobre os despojos da poetisa que desejou morrer e teve seu voto atendido para que não ficasse sozinha no mundo”. Mesmo após a morte da poetisa, em diversos certames literários, seu nome ecoou com admiração entre os/as literatos/as (TELLES, 1987).

Na realidade, o que impressionava a crítica literária da época era, além do talento de Francisca Júlia, a perfeição com que ela se utilizava do Parnasianismo e do Simbolismo, transitando por estas tendências ao escrever seus poemas. Como afirma Coutinho (1997, p. 05), “de fato o século XIX é uma grande encruzilhada de correntes literárias. A oscilação e o entrecruzamento dessas correntes fizeram-se perceber de modo marcante na poesia. [...] Muitos parnasianos avançam-se pelo Simbolismo”. Assim, “como movimento poético, o Parnasianismo e o Simbolismo, fenômenos literários diversos na atitude espiritual, na linguagem geracional e no estilo de expressão, permaneceram muito tempo ora paralelos, ora misturando-se” (COUTINHO, 1997, p. 315). No caso específico da poetisa Francisca Júlia, “sua contenção formal é parnasiana, o domínio do verbo é de quem se aprimorou na técnica e no arsenal de símbolos. É uma parnasiana com a riqueza imagística de simbolista e um ‘sentimento de mundo’ que a singulariza” (NEJAR, 2011, p. 191). Nesse sentido, e como nos afirma Nejar (2011, p. 182), sua “poesia irrompe da forma, incendeia o verbo, desencadeando invenções e achados”, que ultrapassam os limites e as fronteiras do Parnasianismo e do Simbolismo. De acordo com Massaud-Moisés (2004):

Parnasiana e mística (simbólica, religiosa e moral) são as claves principais do lirismo de Francisca Júlia. Por meio delas compreendemos a densidade atingida pelos sonetos de fisionomia parnasiana: neles freme uma emoção contida, que não se declara integralmente senão nos poemas de recorte místico, simbolista (MASSAUD-MOISÉS, 2004, p. 203).

Essa densidade característica dos poemas de Francisca Júlia, de que fala Massaud-Moisés (2004), a fez ser reconhecida em meio a um cenário literário eminentemente masculino, como talvez uma das melhores representantes tanto do Simbolismo, quanto do Parnasianismo em nível mundial. É isso que afirma Ramos (1961):

Nenhum jamais dentre os místicos e os nefelibatas de Lisboa ou do Rio de Janeiro, se elevou a essa região serena do misticismo que a poetisa nos revela com tão extraordinária emoção. [Também] já se assinalou muitas vezes que FJ foi talvez o mais característico dos poetas parnasianos do Brasil, pois só sua poesia se adepta perfeitamente a tôdas as condições do parnasianismo francês: “com efeito, é plástica

e sonora; a poetisa professou a arte pela arte, conheceu o ‘motjust’, desejou a austeridade formal e sobretudo timbrou em ser impassível, coisa que outros parnasianos brasileiros não fizeram questão (RAMOS, 1961, p. 28).

Contudo, não há dúvidas de que essa maneira poética da autora seria fruto também das suas leituras de outros/as escritores/as. Dentre os poetas que a inspiraram, e com os quais seus escritos dialogam, estão Leconte de Lisle, Gonçalves Crespo, Olavo Bilac, Gothe e Heredia<sup>16</sup>. De Gothe, Francisca Júlia traduziu algumas “lieds<sup>17</sup>” (entre elas, “La Prude”), além de tê-lo como base para produzir suas próprias (uma delas, “D. Alda”), em uma época em que no Brasil a poesia de característica alemã não eracultivada. Já de Heredia, Francisca Júlia é considerada a melhor discípula (MURICY, 1987). Na realidade, a poetisa “no marmóreo louvor dos sonetos parnasianos, seguiu de perto o seu mestre, e por vezes de tão perto que chegou a vazar na mesma forma do soneto uma ideia daquele grande artista” (QUEIROZ, 1895, *apud*. RAMOS, 1961, p. 10). Essa aproximação entre a escrita de Francisca Júlia e a de Heredia foi tamanha que levou a crítica literária a dividir opiniões a respeito da originalidade da poetisa. O literato Alves de Faria, sutilmente, insinuou que a poetisa haveria plagiado Heredia. Rebatendo esse discurso, pronunciaram-se notáveis poetas em defesa de Francisca Júlia.

Venceslau de Queiroz, discorrendo sobre a semelhança, no que concerne ao tema e à forma, do soneto “Os Argonautas”, de autoria de Francisca Júlia, e também o soneto “Les Conquérants”, escrito por Heredia (1895, *apud*. RAMOS, 1961, p. 10), enfatizou: “Que monta, porém, essa aproximação de ideia e de forma, se o soneto de FJ está também corretíssimo e é um dos mais belos do livro?”. Assim como Teófilo Dias, Venceslau de Queiroz acreditava que “uma ideia não é propriedade de pessoa alguma, na escola parnasiana; a questão toda cifra-se na forma, que deve ser primorosa e irrepreensível” (QUEIROZ, 1895, *apud* RAMOS, 1961, p. 11). Diríamos, inclusive, que não só na escola parnasiana as ideias tomam forma a partir do coletivo, mas que nos primórdios da construção literária essa era a norma. Lembremos que até a Idade Média “não se reconhecia valor independente na

---

<sup>16</sup> Nascido no dia 22 de novembro de 1842, em Santiago de Cuba, José Maria de Heredia, com apenas nove anos de idade passa a morar com os pais na França, logo se naturalizando francês. Posteriormente, em 1859, volta a cuba onde estuda Língua Espanhola com o intuito de cursar licenciatura em direito. No entanto, tendo os planos frustrados, se dirige novamente à França, e se destaca como escritor, sendo considerado um dos principais representantes do Parnasianismo. Em 1893 publica *Los Trofeos*, um volume que reunia 118 sonetos e outros poemas esparsos. Tendo alcançado grande reconhecimento, Heredia passa a fazer parte da Académie Française, em 1894.

<sup>17</sup> Poesia popular da Alemanha. Como afirma a própria Francisca Júlia, em uma carta dirigida ao diretor da revista *A Semana*, e copilada por Ramos (1961, p. 32): “inspirado no amor, ora expansivo e alegre, ora terno e íntimo, tocado de melancolia mórbida, desse vago e inefável langor a que os alemães deram o nome suave de *Sehnsucht*, o ‘lied’ é o espelho onde se refletem todas as tradições, todos os sonhos, toda a alma, enfim, essencialmente Romântica, daquele povo”.

originalidade e espontaneidade dos intelectuais, recomendava-se a imitação dos mestres e considerava permissível o plágio. [Só com o] Renascimento é que se forjará o conceito moderno de gênio” (WANDERLEY, 2010, p. 127), que congrega em si a importância da originalidade no artefato literário.

Em definitiva, “tendo atingido alto nível de expressão, não seria crível que FJ se deixasse contaminar ou quisesse imitar por simples falta de personalidade. Poetisa de valor, realmente não necessitaria de glosar assuntos alheios” (RAMOS, 1961, p. 30). Ao que parece, a intenção de Francisca Júlia, ao escrever poemas que dialogam e retomam certo *leitmotiv* de Heredia, era demonstrar que “podia fazer poemas parnasianos, que não temia o confronto com Heredia sob o ponto de vista da expressão, que seus versos aguentariam o confronto” (RAMOS, 1961, p. 29), como realmente aguentou, tendo sobrevivido até os dias atuais sem serem suplantados pelos escritos do poeta francês. Além disso, essa semelhança entre os poemas de Francisca Júlia e os de Heredia somente se faz presente nos escritos iniciais, mais marcadamente parnasianos, que foram difundidos no periódico *A semana*, e na 1ª parte de *Mármore*s, já que posteriormente a poetisa passa almejar uma poesia mística e moral, deixando de lado a ideia da arte pela arte e o rebuscamento das expressões, uma vez que desejava “ensinar” ou “edificar”. “Esse objetivo é o que persegue tanto sua poesia didática – de que introduziu espécimes em *Esfinges*, recolhendo-os do *Livro da Infância* – como suas poesias finais” (RAMOS, 1961, p. 29). Dessa forma, o/a leitor/a atento pode perceber que há nas obras de Francisca Júlia uma evolução gradativa (aqui, entendemos evolução no sentido de transformação, sucessão, não atribuindo carga de valor moral) quanto às tendências utilizadas pela poetisa. Enquanto *Mármore*s está composto majoritariamente por poemas parnasianos, em *Esfinges*, *Alma Infantil* e *Livro da Infância* prevalece o poema de característica simbolista, mística e didática. No entanto, como era uma época em que essas tendências se mesclavam (BOSI, 2001), podemos encontrar poemas simbolistas no primeiro livro da escritora, assim como nos deparamos com poemas eminentemente parnasianos em suas obras posteriores.

E não só houve evolução em termos de tendência literária; despertaria a atenção da crítica literária a “evolução do alexandrino trimétrico, que por vezes perdeu a cesura mediana. Já em *Mármore*s, a música do alexandrino de FJ não só se singularizava pelo sábio uso dos *enjambements* como pela variedade e mobilidade dos acentos” (RAMOS, 1961, p. 35). Seriam esses elementos também com os quais a poetisa conferia rima e ritmo aos seus poemas. Outras vezes a poetisa utilizava rimas visuais ou com consoante de apoio; mas ao que consta “não colocou indisciplinadamente rimas agudas, graves e esdrúxulas, e manteve o meio-

termo, aconselhado pelo bom gosto, entre a riqueza e a vulgaridade das rimas” (RAMOS, 1961, p. 36). Seja no uso da sinalefa, da sinérese, das figuras de linguagem, das epizeuses, das aliterações, dos epítetos, dos verbos ou dos adjetivos raros, sua expressão era cuidada e acabada, “embora alguns poemas de Francisca Júlia apresentem redundâncias, o que é explicado pelas necessidades métricas ou de rima” (RAMOS, 1961, p. 37), “não há [em seus] trabalhos poéticos quase nada de censurável” (SEIXAS, 1918, *apud.* RAMOS, 1961, p. 36).

## CAPÍTULO III

### TEMAS E FORMAS NA POESIA DAS TRÊS JÚLIAS

Objetivando identificar quais os temas e formas mais utilizados por Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia nos seus poemas, por meio dos quais as autoras se fazem donas do próprio discurso se inserindo no meio literário, analisamos, neste capítulo, alguns dos poemas presentes nos livros *Poesia: Júlia da Costa* (2001), organizado pela pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart, no qual consta toda a obra que veio a público<sup>18</sup> da mencionada poetisa; *Versos e Vibrações*, de Júlia Cortines, e *Francisca Júlia: poesias* (1961), livro em que a Comissão de Literatura de São Paulo, dirigida por Péricles Eugênio da Silva Ramos, colige todas os poemas que foram publicadas de autoria de Francisca Júlia.

Como se poderá constatar adiante, os poemas aqui escolhidos fornecem subsídios para entendermos como as mencionadas escritoras paulatinamente conseguiram fazer-se ouvir como mulheres e como escritoras em um cenário avesso à produção de autoria feminina. Podemos perceber, pois, nas supramencionadas obras, especificamente nos poemas analisados, traços da personalidade, das crenças, dos sonhos e certa ânsia por liberdade das poetisas. Evidenciamos ainda, como e até que ponto tais poetisas dialogam entre si e com os códigos estéticos da lírica brasileira do final do século XIX e início do século XX ao escreverem suas obras.

#### **3.1. A mulher como sujeito do discurso: artimanhas nas entrelinhas**

Para entrar no meio literário e publicar suas obras, muitas mulheres se valeram de diversas estratégias. Entre essas estratégias, está o uso de pseudônimos (estes, inclusive, muitas vezes de gênero masculino). Quanto a isso, valendo-se de Lobo (1998), Tofanelo (2015) afirma:

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no sério mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história (...) por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever (TOFANELO, 2015, p. 02).

---

<sup>18</sup> No mencionado livro foram compilados, *Flores Dispersas* (1867) 1ª série, *Flores Dispersas* (1868), 2ª série, *Flores Dispersas* (1874-1885), 3ª série, *Bouquet de Violetas* (1882-1883), mais *Prosa Poética*, e alguns artigos críticos.

Júlia da Costa não se absteve dessa estratégia. Usou-a frequentemente. Entre os pseudônimos utilizados pela poetisa, podemos citar: “Sonhadora”, “Americana”, “J. C”, “Júlia C”, “Júlia Costa”, “J. da Costa”, “J. Costa”, “\*\*\*”. Essa foi apenas uma das formas encontradas pelas escritoras para se fazer ouvir, pois, de acordo com Silva (2012), houve também escritos femininos pautados em pedidos de desculpas, conformismos, modéstias ou mesmo pedidos de concessão, como veremos no poema “As minhas flores”, que abre a 2ª série de *Flores Dispersas*, de Júlia da Costa.

“As Minhas Flores”

Sombra de um dia, que sorris à mente  
N’um turbilhão de gozos embebida,  
Não é a ti que os inocentes carmes  
Vão buscar entre a turba fementida.

Passa, pois, sossegada, que o caminho  
Se para ti de gozos é ornado,  
Minha lira jamais t’irá insana  
Buscar nesse teu mundo povoado...

Porém, vós, lindos astros de beleza,  
Que entre cismas dormis n’um céu de flores,  
Ouvi o canto meu nascido d’alma  
Repassado de mágoas e amargores.

A vós, a vós, somente me dirijo —  
O coração em luto, em ais, em dor!  
Embora veja além círios de crença  
N’oriente falando-me de amor.

Nobres peitos que um dia já sentistes  
A pungir-vos o espinho da orfandade,  
Relei estes meus versos ressentidos,  
Estes versos gerados na saudade.

E n’eles soletrai os meus suspiros,  
E por eles pesai a minha dor;  
Vós, que tendes n’alma igual tristeza,  
Vós, p’ra quem a vida é amargor.

E no asilo sagrado da indulgência,  
Na fibra mais sutil do coração,  
Guardai da Jovem flores dispersadas  
Pelo sopro cruel do fado vão.

Flores d’um’alma quase sem afetos  
Que se banha a gemer no desalento;  
Flores que as ânsias da tristeza amarga  
Fizeram desabrochar no sentimento.

E as recebei, dando-lhes vida e cores!  
Luz matinal e doces alvoradas!  
Da Jovem órfã que soluça e chora  
Não desprezeis as vozes magoadas.

(COSTA, 2001, p. 73-74)

O título é chave para entendermos o poema acima, ainda mais se temos em mente que é justamente com esse escrito que Júlia da Costa abre seu segundo livro. Notemos que, “As Minhas Flores” se configura como um poema metalinguístico, que faz referência à poesia escrita pela poetisa. Neste sentido, o discurso presente no escrito serve de apresentação aos poemas que se seguirão.

Já na primeira estrofe, percebamos que a “sombra de um dia, que sorris à mente”, aponta para os momentos felizes que vem à mente do eu-lírico em tom de flashback. No entanto, é no mínimo curioso que, sendo essas lembranças embebidas “n’um turbilhão de gozos”, se peça (na segunda estrofe) que tais sombras passem sossegadas. Isso pode ser entendido se levarmos em conta que não são a essas sombras/lembranças que as pessoas (“inocentes carmes”) “vão buscar entre a turba fementida”. Em outras palavras, sendo o poema uma apresentação da obra da escritora, não seria de se estranhar que o eu-lírico do escrito almejasse o grande público, e que, ao se contrapor as sombras de um dia, que sinalizam para algo que passou, fizesse de sua voz um canto contra o esquecimento. Por outro lado, utilizando-se do tema da natureza, o poema se consolida como uma confissão do eu-lírico, a qual está embebida de saudades e dores. Assim, “As Minhas Flores”, que são também flores de tristeza, realmente não poderiam ser direcionadas as sombras sorvidas de gozos.

Na terceira estrofe, a conjunção “porém” vem contrapor-se justamente às sombras, ao passo que o pronome pessoal “Vós” sinaliza a quem se escreve realmente, neste caso aos “lindos astros de beleza” que dormem “n’um céu de flores”. O interessante é que o termo “céu” inevitavelmente nos faz pensar em elevação sobre as coisas terrenas, sobre a matéria, em outras palavras, a autora escreve para quem se “desprendendo da terra”, consegue perceber os talentos independentemente do sexo do ser, pois dormindo no céu entre flores sentem a mesma necessidade de liberdade que o eu-lírico. Outro ponto a se destacar é que as flores também simbolizam “a imagem das virtudes da alma, a perfeição espiritual...”, apresenta-se assim como “figura-arquétipo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 439. Ou seja, ao utilizar-se da imagem das flores para falar dos seus poemas, a escritora, por um processo de transferência de significados, também apresenta seus escritos com as qualidades dos elementos florais, como a “perfeição”. Além disso, essa relação com a natureza, expressa no poema, é mais uma característica das/os escritoras/es que seguem o Romantismo, como é o caso de Júlia da Costa. Para estas/es, a natureza é exposta não como mais um elemento imóvel ou plano de fundo. A natureza entra em união com o eu-lírico, e por isso participa, compartilha dores, sofrimentos e alegrias. É nesse sentido que o eu-lírico diz cantar a dor que a “natureza sente”.

Ainda na terceira estrofe, vemos que o eu-lírico, ao pedir que escutem sua voz, deixa claro com o verso: “Ouvi o canto meu nascido d’alma”, que seus escritos advêm do mais profundo do seu ser, e que estes estão “repassados de mágoas e amargores”. Isto é reiterado na quarta estrofe, onde a partir do recurso da repetição o eu-lírico consegue frisar que somente escreve “a vós”, e que mesmo “além círios de crença”/ N’um oriente falando-me de amor” seu “coração” está “em luto, em ais, em dor”. A causa de tanto sofrimento só começa a ser explicitada na quinta estrofe, onde a poetisa remete seus versos “ressentidos” e “gerados na saudade” aos “nobres peitos” que sentiram “a pungir-vos o espinho da orfandade”.

Ou seja, o eu-lírico dirige seus versos a quem tem na alma tristeza igual à dele, e isso fica nítido, quando na sexta estrofe vemos a passagem: “Vós, que tendes n’alma igual tristeza/ Vós, p’ra quem a vida é amargor”. Notemos que, com esses versos, o eu-lírico procura estrategicamente se aproximar do/a leitor/a ao dizer que ambos têm sofrimentos, dores e tristezas cravados na alma. Ao passo que isso ocorre, o poema e os problemas enfrentados pelo eu-lírico saem do âmbito individual e ganha proporções universais.

Mesmo tendo consciência de que devemos manter, guardadas as proporções, certa distância entre eu-lírico e autora, neste escrito podemos perceber detalhes autobiográficos, como a orfandade. Aliás, ainda na sexta estrofe a escritora ao falar de seus versos, deixa explícito: “E n’eles soletrai os meus suspiros,/ E por eles pesai a minha dor”. Com isso, notemos que para Júlia da Costa, assim como para outras poetisas, a escrita de poemas era uma forma de confissão.

Na realidade, escrever poemas era uma das poucas formas “possíveis” para as mulheres-escritoras se expressarem e não sucumbirem entre as quatro paredes do ambiente doméstico, no qual eram confinadas. Quanto a isso, notemos que na sétima estrofe do poema acima se apresenta própria mente, por parte do eu-lírico, o pedido de concessão. Na verdade, este se configura quase como um apelo aos/às leitores/as para que “no asilo sagrado da indulgência,/ Na fibra mais sutil do coração,/ Guardai da Jovem flores dispersadas/ Pelo sopro cruel do fado vão”. Estas “flores dispersadas”, em realidade são uma metáfora utilizada pela poetisa para referir-se aos seus próprios poemas. Porém, o interessante é que, ao colocar, na oitava estrofe, que essas “flores” advêm “d’um’alma quase sem afetos” o eu-lírico deixa claro que seus versos são fruto de dores e sofrimentos (“Que se banha a gemer no desalento;/ Flores que as ânsias da tristeza amarga/ fizeram desabrochar no sentimento”).

Contudo, é na nona estrofe que vemos toda engenhosidade da poetisa. Tendo consciência de que a maior parte da camada leitora do século XIX era composta por homens (muitos deles preconceituosos) e que os escritos femininos eram, assim como as mulheres,

desvalorizados (SILVA, 2012), a poetisa usa da modéstia para pedir aos leitores que concedam sua entrada na esfera literária e que recebam seus poemas e confirmem-lhes “vida e cores”!, além de “luz matinal e doces alvoradas!”. Assim, Júlia da Costa tenta fazer com que o leitor ativo se envolva e “participe” também no processo criativo de “construção” do sentido do poema. A autora finaliza em tom nostálgico com mais um apelo: “Da jovem órfã que soluça e chora/ Não desprezeis as vozes magoadas”.

Júlia da Costa usou estratégia semelhante em “Oh! pudesse minh’alma num deserto”, onde o eu-lírico, nas fimbrias do discurso denunciando o silenciamento imposto ao sexo feminino, chega a desejar viver em um deserto (“Onde aos hinos de Deus se embalam anjos,/ Cantar mais livremente,”), pois somente neste lugar seria livre para se expressar através de seus poemas (“...Que poemas/ Cheios de vida, ledos se abririam/ Sorrindo ao coração”). Em “sons perdidos”, temática semelhante volta a aparecer. Neste poema, em tom nostálgico, a autora, mais que um pedido de concessão, dá a entender que sua vida só adquire sentido a partir da poesia, da qual sua alma é composta (“A minha alma é formada de harmonias/ E só vive de luz, de vibrações;/ Como a flor que viceja à beira d’água,/ Ela vive a cantar nas solidões”).

Na realidade, a escrita representava uma forma de libertação das mulheres-escritoras, por isso, a poesia é expressa como metonímia da própria vidas dessas poetas. Pesquisando a literatura produzida pelo sexo feminino no século XIX, Telles (1987) afirma que as mulheres-escritoras “possuem um certo poder de criar-se, de ser personagem múltiplo, que lhes sugere serem elas detentoras de certa mobilidade, que há algum movimento possível” (TELLES, 1987, p. 248).

Assim, ainda que “confinadas entre as paredes da “casa/prisão e tendo um corpo definido como faltoso, fraco, submetido sempre ao escrutínio dos olhares exteriores, e um cérebro tido como não pensante” (TELLES, 1987, p. 245), através da escrita essas escritoras desconstroem as representações femininas tradicionais, a partir das quais as mulheres eram vistas como anjos ou demônios, e “reivindicam um lugar de fala e uma multiplicidade de identidades, cada uma das quais podendo associá-la a diferentes tipos de experiências” (PLILLIPS, 1995, *apud.* DALCASTANGNÉ, 2012, p. 41).

No poema a seguir, intitulado “Vidas Anteriores”, Francisca Júlia, também se coloca como sujeito do discurso, porém não utilizando pseudônimos, usa como estratégia o desencadear de uma viagem ancestral em busca dos seus anseios e ao re/conhecer lugares outros, “se reconhece inúmera, completando um ciclo de pan-temporalidade, vivido por um eu em viagem por outras regiões geográficas” (SANCHES NETO, 2001, p. LV).

“Vidas anteriores”

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

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

Na Índia vejo-me a ler, sóbrio o gesto e voz clara,  
 À multidão que escuta o sábio Verbo e o Exemplo,  
 Preces do Bagavatta e do Vedanta-Sara,  
 Sob os negros umbrais de um arruinado templo.

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

(FRANCISCA JÚLIA, 1961, p. 129-130)

Valendo-se de dezesseis versos, em tom nostálgico, o eu-lírico imagetivamente propõe uma integração cósmica ao viajar do “real circundante para a fantasia, buscando compatibilizar o mundo palpável, das personalidades históricas, com o mundo mítico da poesia, da delegação poética através da qual se incorpora num divino” (MALARD, 2006, p. 137). Percebamos, logo na primeira estrofe, a explicitação do ambiente, que é também um espaço de imaginação, no qual o eu-lírico se encontra: “Por desertas ruas caminho,/À hora crepuscular em que, sob o céu pardo/Asas se cruzam no ar em demanda do ninho”. Notemos nestes versos três pontos de suma importância. Primeiro, o solidão terrena do eu-lírico que caminha sozinho. Segundo, esse caminhar se dá ao pôr do sol, momento do crepúsculo, no qual prevalece uma luminosidade indecisa. Terceiro, há uma ação recíproca entre os seres alados e o eu-lírico, já que ambos presenciam um o deslocar do outro; isso nos sugere que a solidão do Ser que caminha somente prevalece em relação aos sujeitos terrenos e não aos seres que cortam o céu.

O que queremos evidenciar é que a poetisa, nesta primeira estrofe, a partir do esfumaçamento do real, simbolizado pela decadência gradual da luz do ocaso, “cria o cenário nebuloso de quem olha a paisagem não em busca do imediato, mas tentando divisar o que fica além do horizonte” (SANCHES NETO, 2001, p. 10). Por outro lado, o deslocar-se no labirinto de pedra das ruas revela a ânsia de liberdade de quem se deixa levar pelo pensamento no exato momento em que “curva a cabeça, à toa” e “o passo tardo”. É justamente esse movimento de quem almeja libertar-se se misturando e desfazendo-se na luz do “céu pardo” que denuncia o desagrado do eu-lírico com sua forma social e o que levará,

por sua vez, às “recordações de existências obscuras/Que no sepulcro estão das épocas remotas”, presente na segunda estrofe. Notemos que essas recordações vêm quando, em meio a um “céu triste”, as “auras puras/ Deixam, suspensas no ar, a amargura das notas”. Novamente, assim como na primeira estrofe, temos, simbolizando os extremos do universo, o céu e a terra (sepulcro). Todavia, se o eu-lírico na primeira estrofe caminhava pelas ruas, agora suas notas estão pairando no ar. Isso nos sugere que assim como a luz que gradativamente deixa de clarear a terra no ocaso, esse Ser também se desfaz de sua forma terrena, a começar pelo seu canto que se eleva a outras paragens.

Em meio a esse transe, na terceira estrofe, a poetisa “verte para a poesia a imagem da sua grande pátria transcendente” (SANCHES NETO, 2001, p. 18), que é a Índia. “É a pátria que supera as fronteiras espaço-temporais do país dos vivos e busca a eternidade experimentada nas palavras aéreas” (SANCHES NETO, 2001, p. 18). O interessante é que o eu-lírico volta justamente para a pátria na qual se vê lendo (Na Índia vejo-me a ler), com “sóbrio gesto e voz clara”, para uma “multidão”. Ora, a partir desses versos, a poetisa subverte dois códigos sociais dominantes no século XIX. O primeiro que afirma que a mulher, acanhada por natureza, não balbuciará mais que palavras insignificantes. O segundo que o sexo feminino não teria competência e qualidade para dizer. Contrariando essas perspectivas, o eu-lírico firme e forte semeia o “Verbo e o Exemplo”, do Bagavatta e do Vedanta-Sara.

O curioso é que o Bagavatta, ou *Bhāgavatam*, um dos dezoito principais textos da literatura indiana, composto por 18.000 versos ou *sloka*, onde se descrevem os *avatars* revelado por Crixena (RAMOS, 1961), geralmente é repassado por um sábio aos seus discípulos. Já o Vedanta-Sara, o Uttaramimâmsâ, era uma “darçana” ou disciplinas da filosofia bramânica, na época clássica (RAMOS, 1961), a partir da qual se empreendia uma reflexão em busca do autoconhecimento do eu, o que levaria à liberdade física e espiritual, e também era ministrada por um Ser do sexo masculino. Ou seja, “regida por um princípio místico” (NEJAR, 2011, p. 254), a poetisa, através de seu escrito, se coloca em um lugar exótico, e realizando uma ação considerada imprópria ao seu sexo. Outro ponto curioso é que o último verso dessa estrofe enfatiza que os ensinamentos do eu-lírico têm lugar “sob os negros umbrais do arruinado templo”.

Ao que nos parece, a passagem supracitada poderia ser lida a partir de dois ângulos não dicotômicos. Primeiro, esse templo arruinado pode simbolizar a queda das rígidas estruturas de poder que se faziam pesantes no século XIX. Segundo, percebamos que essa construção arquitetônica (templo) pode desmoronar, como está acontecendo, mas as palavras que saem da boca do eu-lírico perduraram para além, aos séculos, já que são repassadas de

geração para geração. Seriam, pois, elas o verdadeiro templo que passariam incólumes às investidas do tempo. Na realidade, o próprio eu-lírico “pertence ao ontem e ao agora, tempos que estão conjugados em sua pessoa” (SANCHES NETO, 2001, p. 15).

A comprovação dessa assertiva vem na quarta estrofe, na qual a poetisa “vai anexando novos personagens, intensificando o tom universalista de sua poesia, sempre voltada para a conjugação de tempos e espaços” (SANCHES NETO, 2001, p. 18). Vejamos que, logo no primeiro verso desta estrofe, o eu-lírico afirma que foi chela, foi faquir e foi shaberon. Ora, ser chela, ou noviço/a, discípulo/a, em budismo esoterico, é ansiar a liberdade, a elevação, é ser ponte entre o céu e a terra, é transmitir a Palavra Sagrada, tornar-se palavra, sem para isso precisar de templos. Ser faquir é conseguir dominar a mente e, ouvindo as leis da natureza e não as dos homens, realizar ações inimagináveis para humanos. Já o shaberon, termo tibetano, faz referência aos/as adeptos/as muito elevados/as. Em outras palavras, o eu-lírico, ao regressar a “outros tempos com os quais se sentia irmanada” (SANCHES NETO, 2001, p. 19), assume múltiplas identidades, as quais estariam situadas em pontos distintos no espaço e no tempo. Ao passo que isso ocorre, o eu-lírico também incorpora as qualidades físicas e espirituais de tais Seres, emanando uma voz própria a partir de territórios e tempos diversos. Por outro lado, a poetisa, “ao voltar-se para dentro, enceta uma viagem de imprevisíveis consequências, no encalço dos estratos profundos da psique” (MASSAUD-MOISÉS, 2001, p. 252).

Estudando as simbologias veiculadas socialmente Joseph Henderson (2009, p. 128) afirma que “cada ser humano possui, originalmente, um sentimento de totalidade, isto é, um sentido poderoso e completo do self. E é do self que emerge a consciência individualizada do ego à medida que o indivíduo cresce”. No entanto, “esta separação nunca poderá ser absoluta sem lesar, gravemente, o sentido original de totalidade. E o ego precisa voltar atrás, continuamente, para reestabelecer suas relações com o self” (HENDERSON, 2009, p. 128- 129). É justamente buscando se reencontrar e ser novamente Uno que o eu-lírico afirma que “inda hoje/ Minha imaginação, no seu voo altanero,/ Desprende-se, ala-se e foge/ Para aquelas regiões onde nasci primeiro”. Não por acaso, essas regiões que remetem a tempos imemoriais são exatamente onde o eu-lírico tinha direito à voz. Neste sentido, “é o desejo de unificação pela [e para a] palavra como potência poética” (SANCHES NETO, 2001, p. 18) que irrompe no poema acima.

Francisca Júlia requereu a palavra se conectando ao mundo espiritual em outros poemas. Em “Mahabarata”<sup>19</sup>, além de evocar Vyasa<sup>20</sup>, Pandu<sup>21</sup>, Kansa<sup>22</sup>, Siva<sup>23</sup>, Krichna<sup>24</sup>, Virata<sup>25</sup>, Iudhishtira<sup>26</sup> poetisa, mais que fazer-se dona do discurso, pede ao/a leitor/a que leia seu escrito (Abre esse poema). Em “Crepúsculo”, novamente a autora utiliza-se de uma dicção própria para criar um quadro nevoento e afirmar a presença de Sombras em sua vida (“Todas as cousas têm aspecto vago e mudo/ Tudo: o campo, o rochedo/ Se esfuma/ Espalhando-se no ar/Um tom neutro de cinza/Avulta e cresce dentro de mim esta remota/ Sombra”). Já em “Outra Vida”, mostrando ter consciência da condição da mulher oitocentista, ela almeja a morte como meio de chegar à outra esfera (“A severa Lei que me condenou à tortura constante/ Morte,/ Feliz, contigo irei/ Resta-me, o consolo incessante/ De sentir, sob os pés, a cada passo/ Que se muda o meu chão para o chão de outra esfera”).

No caso de Júlia Cortines, a poetisa, através de seus poemas, também mostraria ter consciência da condição da mulher oitocentista. É justamente isso que podemos perceber no poema a seguir, intitulado de “Esfinge”. Neste escrito, colocando-se na esfera literária com um discurso próprio, a autora incita a acordar o “Ser de pedra” de que tantas vezes os homens falaram:

“Esfinge”

Olha! Levanta a pálpebra descida  
E o segredo desvenda, enfim, do teu olhar!  
Fala! Descerra a boca, há tanto emudecida,  
Deixa o segredo, enfim, da palavra escapar!  
Olha! Fala! estremece! O meu olhar atento  
Vai da imota frente ao imoto coração,  
Buscando surpreender um fugaz movimento  
Que revele o sofrer ou que traia a paixão.

(CORTINES, 2010, p. 150)

<sup>19</sup> Poema de Francisca Júlia com mesmo título de um dos maiores épicos hindu. O “Mahabarata” hindu pode ser pensado como uma autobiografia de Vyasa, narrando sua história de vida e a guerra entre seus netos, Pandavas e Kauravas.

<sup>20</sup> Figura mítica de devoção nas tradições hinduístas, a quem se atribui a escritura de “Mahabarata”.

<sup>21</sup> Filho de Vyasa e um dos mestres dos deuses hindus.

<sup>22</sup> Comparado ao rei Herodes bíblico, Kansa governava a região indiana onde nasceu Krichna (ou Krishna). Sabendo da profecia que nasceria naquele local o oitavo filho de um casal de pastores, que viria a ser um grande rei, Kansa promoveu uma chacina, mandando matar todas as crianças com menos de dois anos da região. No entanto, nada impediu o nascimento daquele que foi realmente rei hindu, Krichna.

<sup>23</sup> Siva, Civa ou Xiva, componente da trindade junto com Brama e Vixnu, é um dos deuses do hinduísmo, conhecido também como “o destruidor e regenerador da energia vital”.

<sup>24</sup> Krishna ou Krichna, considerado a figura mística do Oriente mais semelhante a Jesus, é o Avatar ou encarnação de Vishnu, o “salvador”. Ainda menino, ensinava as doutrinas sagradas ao povo e realizava milagres.

<sup>25</sup> Rei de Kurukshetra, atual estado de Haryana, na Índia, que foi enganosamente morto pelos haryana na guerra Kuru.

<sup>26</sup> Rei hinduísta que, após a morte de seu amigo e mestre Krichna, abnegou o trono e empreendeu uma peregrinação entre o gelo e a neve com a família até a morte.

Notemos que a esfinge é uma metáfora usada pela autora para falar do quão a mulher oitocentista estava fardada à imobilidade e ao silenciamento. Aliás, mais que falar, Cortines incita de forma veemente, a partir da palavra, que esse ser acorde e reaja (“Olha! Fala! estremece!”). Ao fazer isso, vai descrevendo o estado que se encontra a esfinge: “pálpebra descida”, que revela o estado de submissão da mulher ao homem; “boca, a tanto emudecida”, que sinaliza para o silêncio que era imposto ao sexo feminino.

Observemos também a recorrência do advérbio de tempo “enfim”, no segundo e no quarto verso, (“E o segredo desvenda, enfim, do teu olhar!/ Deixa o segredo, enfim, da palavra escapar”) que aponta para a imensa vontade do eu-lírico de que esse ser enigmático, no qual pulsa o coração de mulher apaixonada, deixe o “segredo” “escapar”, seja através de um olhar, ou mesmo da palavra. Outro ponto interessante é que, se, por um lado, a esfinge dá uma ideia de imobilidade e passividade, por outro, este monumento se encontra envolto numa atmosfera de mistério, uma aura que poucos conseguem decifrar e que por isso muitos se seduzem; além dele ser feito de pedra possuindo assim alta resistência. Ou seja, ao falar da esfinge que ora é rejeitada por não ter atitude, Cortines, ao tentar acordá-la, também enfatiza para a força e a capacidade de sedução feminina mostrando que atitude, força e feminilidade não são opostos como muitos faziam pensar.

A poetisa usou metáfora semelhante para se fazer sujeito do discurso também em “A Estátua”, onde a tônica da vez é a deusa grega Vênus, sua beleza, braveza e os mistérios que a rodeiam (“Maravilhosamente bela, a grega/ Vênus:”, “E admira dessa esplêndida beleza/ A expressão diabólica e tigrina”); em “Judas”, onde se denuncia a submissão, a mentira e a traição (“Tenho pena de ti, miserável precito,/ Que te precipitaste ao vórtice do mal/ Para cumprir somente o que haviam prescrito.”, “Tenho pena de ti, infeliz! Mas aqueles/ Que nos deram na face o ósculo traidor,/ E, c’um impulso só de seus braços imbeles,/ Fizeram desabar, com medonho fragor,/ O delubro ideal das crenças...”); em “Prometeu”, que devorado dia após dia no silêncio permanece (“No dorso áspero e atroz da Caucásia montanha/ Se estorce Prometeu numa agonia estranha,/ Sentido renascer, sangrento e palpitante,/ Sob o bico roaz do abutre devorante,/ O fígado, ...”, “ Que vê sempre perante a sua angústia rude/ Repleta de silêncio e frio e solidude,”); em “O condor”, onde aparece em meio a um cenário melancólico a simbólica vontade de alçar vôo (“Dessa altitude, onde o voar te atreves,/ Audaz, sustido pelas asas grandes,” “Se, acaso, o olhar indiferente fitas,/ Longe, através da imensidão dos ares,/ Mal percebes as terras infinitas/ E os infinitos mares...”, “ – Vasto, triste e monótono cenário,/ Onde tu pairas, como um rei banido,/ Imenso e solitário...”). Por fim, em “[Não te dirá jamais, indiferente e calma]”, aparece novamente a figura da silenciosa, ou melhor,

silenciada (pensando em mulheres oitocentistas), mas forte esfinge (“Da natureza a muda e implacável esfinge”).

Não há dúvida que as mulheres oitocentistas souberam fazer da pena um objeto em prol da resistência à opressão masculina. Escrever, quando assim as mulheres não deveriam agir, era resistir a forças e ideologias que exteriores ao sexo feminino o direcionavam rumo à desistência. Todavia, seria errôneo pensar que essa resistência se deu a partir de confrontos diretos com as ideologias dominantes, posto que, na maioria dos casos, o que houve foram negociações com os valores legitimados socialmente, o que levou, em alguns casos, a subversões a partir de dentro das próprias estruturas de opressão (SILVA, 2012). Por meio dessa estratégia, muitas mulheres-escritoras, entre elas Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia, foram imprimindo paulatinamente suas próprias ideias nos seus escritos.

### **3.2 Resistência e denúncia na aparente conformidade**

Para as mulheres do século XIX a escrita representava um rompimento com os preceitos e preconceitos em voga na sociedade da época. Além disso, é a partir da escrita que o sexo feminino se coloca como sujeito de sua própria fala e não mais como objeto de uma dicção alheia, geralmente de homens que insistiam que as funções femininas se restringiam ao âmbito do privado. Retomando Telles (1989), Gonçalves (2015) afirma:

Para a mulher escrever dentro de uma cultura que define a criação como dom exclusivamente masculino, e propaga o preceito segundo o qual para a mulher o melhor livro é a almofada e o bastidor, é necessário rebeldia e desobediência aos códigos culturais vigentes. O ato de escrever implica numa revisão do processo de socialização assim como das representações conscientes, implica também em um enfrentamento do inconsciente invadido pela situação objetiva de dependência do homem e que condicionava desta perspectiva a formação do eu (GONÇALVES, 2015, p. 39).

Porém, essa construção de um “eu” próprio ocorreu entre avanços e recuos (o que não deixa de ser uma estratégia das mulheres-escritoras para se inserirem nos meios literários); era preciso começar paulatinamente a enfrentar a sociedade e o medo de ser postas às margens, destino que tiveram muitas mulheres que insistiam em ir de encontro às ideologias dominantes. No poema “Ecos longínquos”, Júlia da Costa chega a negar sua função de poetisa, enquanto escrevendo, em duplo movimento, resiste e intenta quebrar paradigmas, se afirmando enquanto mulher e escritora no mundo.

“Ecos longínquos”

Quem és tu que me chamas poetisa,

Que meu nome repete com a brisa  
 Que te banha de luz o coração?  
 Quem és tu, bardo ignoto que despertas  
 Do valado as boninas mal abertas  
 Com teus vãos de santa inspiração?

Tua voz eu escuto pensativa  
 Como a voz da saudosa patativa  
 Que no ermo cantando alegre os ares;  
 És poeta, bem sei; mas onde vives,  
 Que saudade da pátria me revives  
 Com teu doce cantar além dos mares?

Poetisa não sou; guarda essas flores  
 Para ornar o jardim de teus amores,  
 Para ornar de algum anjo a fronte linda.  
 Sou agreste rosal cheio de espinhos,  
 Pois nasci na vargem sem carinhos  
 Como a concha atirada em praia infinda.

Poetisa não sou; por Deus, não digas  
 Que meus cantos te inspiram; não prossigas  
 Nessa amarga ironia, ó trovador!  
 Canta o céu, a natura, a vida tua,  
 Os teus sonhos gentis à luz da lua,  
 Mas não fales em mim, doce cantor.

(COSTA, 2001, p. 165)

A partir do poema acima a autora insinua não querer o título de poetisa, enquanto faz da poesia sua mais genuína forma de expressão. Na realidade, por meio dessa estratégia se consegue sutilmente entrar no meio literário, já que “a sociedade falocêntrica e misógina de então, sequer aventaria a possibilidade de ‘uma simples mulher’ poder conclamar para si a *auctoritas dum autor-presença*” (HANSEN, 1992, *apud* GONÇALVES, 2015, p. 37).

Notemos que o título do poema acima é revelador da condição da mulher-escritora do século XIX. Se observarmos, a legitimação do eu-lírico como poetisa vem de ecos longínquos, como se uma mulher chegar a ser poeta fosse algo tão inimaginável, até mesmo impossível, que tal condição necessitasse ser afirmada por vozes (distantes) outras que não a do eu-lírico. Percebamos toda a engenhosidade e ironia de Júlia da Costa logo no primeiro verso, da primeira estrofe, na passagem: “Quem és tu que me chamas de poetisa”. Ora, ao usar o pronome pessoal na segunda pessoa do singular “tu” é evidenciado que não é o eu-lírico que se denomina poetisa, mas sim outra pessoa que a qualifica como tal, o que já lhe confere certa “autoridade”, reforçando ser ela realmente poetisa.

Além disso, ao fazer a pergunta, sobre quem a chama de poetisa, o eu-lírico coloca em xeque quem a nomeia; talvez em decorrência de que quem faz isso seja um bardo. O interessante é que, a palavra “bardo” é uma maneira positiva de falar das pessoas que escreviam poemas, mas só adquire essa positividade porque geralmente se refere a homens

escritores. Então, nas fimbrias do discurso se evidencia, mais uma vez, a desvalorização das mulheres que enveredavam por este caminho.

No quarto verso, ainda da primeira estrofe, percebe-se, a partir do substantivo masculino “bardo”, que o eu-lírico fala para um homem “que despertas/ Do valado as boninas mal abertas” (ao que nos parece, esse bardo, não obstante, se une à natureza confundindo-se com ela). No entanto, a partir do recurso da repetição é enfatizado novamente que não se sabe especificamente a quem se dirige (“Quem és tu?”). Poderemos compreender melhor esse processo de velamento ou insinuado desconhecimento da pessoa para quem a poetisa fala, se tivermos em mente que no século XIX as mulheres deveriam portar-se de forma passiva em relação aos homens, só se dirigindo a eles para responder-lhes quando fossem perguntadas algo. Então, só o fato de deixar implícito o nome ou mesmo insinuar desconhecimento, de certa forma, já ameniza a fala da autora.

Já na segunda estrofe, o eu-lírico deixa claro estar falando para um poeta (“És poeta, bem sei;”) “que saudade da pátria” lhe revive, com o “doce cantar além dos mares”. Notemos que esse “cantar além dos mares”, explicita que esse poeta está longe do eu-lírico, mas o mais interessante é que a partir dessa expressão a autora consegue enfatizar que para a fala poética não há fronteiras. Porém, é no primeiro verso da terceira estrofe que podemos perceber a negação da função de poetisa: “Poetisa não sou;”. Percebamos que enquanto o eu-lírico nega ser poetisa, escreve rompendo e indo além do que lhe era imposto, fazendo-se eternizar. Aqui, percebemos que a negação de sua poesia não pode ser lida literalmente. Negar, depreciar os escritos é um traço que percebemos na produção de autoria feminina de tempos pretéritos e devemos ler isso como uma estratégia de inserção no hermético mundo das Letras, uma vez que, mesmo negando o valor de suas obras, as escritoras de outrora não deixaram de produzir. Dessa forma, dialogando aparentemente com o que era socialmente aceito, a desvalorização da produção feminina, muitas autoras foram abrindo os caminhos para publicação e circulação de suas obras.

Ainda na mesma estrofe, nos versos: “guarda essas flores/ Para ornar o jardim de teus amores,/ Para ornar de algum anjo a fronte linda”, há dois pontos de suma importância. Em primeiro lugar, há uma rejeição das flores que venham deste poeta para quem o eu lírico se dirige. Em segundo lugar, ao enfatizar que estas flores devem servir para ornar um anjo, o eu-lírico mostra não se encaixar nesse perfil angelical. A confirmação desse não enquadramento nos estereótipos impostos na sociedade oitocentista vem no verso como: “Sou agreste rosal cheio de espinhos”.

Ora, simbolicamente a rosa, além de ser “famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume (...), designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito, (...) a taça de vida, a alma, o coração, o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 189), ademais nessa rosa os espinhos se fazem presentes. Estes por sua vez evocam “a ideia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 397). Assim, podemos perceber que a autora usa a metáfora do rosal para, além de denunciar os sofrimentos femininos, deixar claro que as mulheres não são seres indefesos que precisam do sexo masculino para sobreviver.

Na quarta estrofe, no início do primeiro verso, o eu-lírico, ao voltar a afirmar-se como poetisa a partir da negação, deixa claro não aguentar mais que falem por ela: “Poetisa não sou; por Deus”. Nesse sentido, ao utilizar verbos e pronomes pessoais oblíquos na segunda pessoa do singular, no verso como: “não digas/ Que meus cantos te inspiram; não prossigas/ Nessa amarga ironia, ó trovador”, a poetisa perspicazmente traz como sendo um relato exterior a ideia de que seus cantos inspiram a outros/as, e sabendo que o perfil de mulher ideal no século XIX não tinha sequer voz, crava, estrategicamente, ser esse relato uma ironia. Contudo, são os últimos versos desta estrofe nos quais a mulher-escritora Júlia da Costa requer propriamente a palavra para si, não aceitando que falem por ela: “Canta o céu, a natura, a vida tua,/ Os teus sonhos gentis à luz da lua,/ Mas não fales em mim”. Ora, esse pedido dirigido ao bardo nos leva a pensar que o poema se configura também como resposta a alguma crítica masculina; isso justificaria o tom irônico que permeia esse escrito. Por outro lado, o interessante é que depois de deixar explícito que não se submeterá a ser objeto do discurso alheio, a poetisa termina abrandando seu discurso, com “doce cantor”.

Júlia da Costa se afirmou como poetisa e mostrou-se resistente às opressões masculinas a partir de negações e modéstias. Essas estratégias podem ser percebidas em outros poemas. Em “Ao poeta das rimas de ouro”, a poetisa diz não ser digna de receber belos poemas, pois não teria cultura, enquanto, mostrando o contrário, escreve (“Teus versos são belos, mas eu não os quero,/ Pois rimas douradas não são para mim/”, “Não tenho cultura não posso cantar”). Em “Harmonias do crepúsculo”, a autora após discorrer sobre notas musicais que havia escutado, na última estrofe, insinua não ter condições de escrever algo realmente bom (“Bem sei, bem sei que não posso/ Com rudes cantos sem arte/ Da glória ao cume levar-te,”). Já em “Uma página ao coração”, mais uma vez, o eu-lírico nega-se como poetisa, justificando ideologicamente a escrita de suas poesias como uma forma de expressão da sua sofrida alma (“Não sou poetisa, mas minh’alma em dores/ Desabrocha em flores ao cair do dia!”).

De acordo com Bosi “a ideologia estaria difusa na obra de arte”, uma vez que o sexo feminino, não podendo subtrair-se “aos discursos de classe ou de grupo social que pretendem explicar o funcionamento da sociedade, os seus valores ou, mais ambiciosamente, o sentido da vida” (BOSI, 1995, p. 02), expunha paulatinamente suas próprias convicções e ideais a partir de seus escritos. É isso que veremos no poema a seguir, de Júlia Cortines, onde a escritora aparentemente conformada com sua situação, insinua a desistência à vida, enquanto resiste às opressões sociais.

“Indiferente”

E vão assim as horas! –Vão fugindo  
Um após outro os dias voadores,  
Ao túmulo do olvido conduzindo  
As alegrias como os dissabores,

O sonho agita as asas multicores,  
E vai-se e vai-se rápido sumindo,  
Enquanto a vaga quérula das dores  
Soluça, e rola no espaço infindo...

A mim, porém a mim, a mim que importa,  
A mim, cuja esperança há muito é morta,  
Que o tempo, como um rio que se escoia,

Nos arrebate as ilusões que temos?!  
-- Deixo em descanso os fadigados remos,  
E que o barco da vida boie à toa.

(CORTINES, 2010, p. 23)

O soneto acima, mais do que evidenciar a fugacidade do tempo que leva consigo “as alegrias”, “os dissabores” e os sonhos, revela a inteligência da poetisa que, dialogando com o sexo masculino, imprime em seus versos a desistência da luta, enquanto escreve rompendo e indo além do que lhe era posto, fazendo-se eternizar. Na quarta estrofe, usando o recurso da repetição no verso como: “A mim, porém a mim, a mim que importa/ A mim...”, mais que o desânimo de um ser “cuja esperança há muito é morta” é evidenciado o sujeito do discurso, nesse caso mulher, que, se não chega a falar de um “eu”, também não se esconde atrás de um “tu”; usando assim como estratégia para demarcar a voz autoral o pronome “mim”. Em outras palavras, Cortines, tendo consciência de que no século XIX a de mulher “ideal” não tinha sequer voz, se coloca aos poucos nas esferas literárias com uma dicção própria, porém sem bater de frente com o modelo ideológico vigente na época.

Outro ponto interessante é que neste poema talhado pela insinuada renúncia à vida (--- Deixo em descanso os fadigados remos,/ E que o barco da vida boie à toa) a autora fala em “asas”, ou seja, mesmo vivendo em uma época onde as opressões masculinas se fizeram

presentes, ela através de sua obra expressa a vontade de alçar voo, de ser livre e alcançar a transcendência. É a elevação sobre a matéria, sobre as coisas terrenas que a autora almeja com esse voo.

Cortines mostrou-se resistente às opressões da sociedade oitocentista, enquanto insinuava estar conformada com sua situação. Essa estratégia de parecer conformada com o *status quo* vigente enquanto, nas fímbrias do discurso, denuncia tal *status* aparece em poema como “Dor eterna”, onde novamente se fala do “tempo”, que para o bem ou para o mal, leva tudo consigo, mas a poetisa se mostra firme e forte (“... a minha alma:/ ‘—Rola túmida ou desfeita./ Que importa?—Como os granitos,/ Conservo, pedaços feita,/ Os caracteres inscritos”). Essa mesma estratégia é reiterada em “Diálogo”, onde a poetisa reconhece, a partir do par razão e coração, a ideologia vigente na época, suas leis implacáveis, no entanto, dá a entender ser forte o bastante para resistir a todos os problemas (“Não sei se por ventura, essa lei o Universo/ Abrange, e a tudo que há dentro dele disperso:/ A humanidade, a flor, a estrela; se a pressão / Tudo sede, afinal, de sua bruta mão”; “Sei que feito não fui da brandura da cera/ Mas da tenacidade altiva dos metais,/ Que afrontam livremente os sóis e os temporais.”, “Que importa? Dês que em mim, ao golpe inopinado,/ Como um leito de rio às súbitas cavado,/ O sulco largo e fundo a desventura abriu.”).

A mesma ideia é retomada em três outros poemas: “O sonho”, “Nostalgia selvagem” e “Eu Estou Fatigada”. No primeiro, a poetisa insinua mais do que a desistência a vida, a invalidez da poesia, enquanto faz desta seu instrumento de luta (“A vida corre sempre amargurada ou seva;/ A esperança atraiçoa e a paixão envenena./ Nada vale a embriaguez da poesia que enleva...”). No segundo, Cortines fala da força e resistência de uma parcela de pessoas (ao que parece ela se refere as mulheres) de sua pátria (“Pátria onde vive e luta uma raça valente,/ Que a morte encara sem os olhos abaixar,/ Que sabe opor o peito à força da corrente,/ Vencer o tigre, a flecha atirar destramente,/ E na mão do inimigo o tacape quebrar.”). Por fim, no último, a poetisa se diz cansada de resistir e buscando o repouso, enquanto fazendo o contrário, escreve (“Eu estou de lutar tão fatigada:”, “Eu estou de pensar tão fatigada:”, “Estou tão fatigada de sonhar:”, “Estou tão fatigada de vagar:/ Prende-me as asas, chama-me ao repouso!”).

É também a partir da escrita que Francisca Júlia se mostra resistente. Aliás, mais que isso a escritora chega a denunciar a tirania vigente no oitocentos. Para tanto, utiliza-se do mito de Hércules e das Centauros. Quanto a utilização de mitos em poemas, Simone de Beauvoir (1949), afirma que todo e qualquer mito implica um sujeito que projeta suas esperanças e seus temores em personagens que afirmam ou negam seus próprios ideais ou projetos de vida.

Nesse sentido, se olharmos para alguns mitos criados por homens desde a antiguidade clássica, perceberemos que eles “forjaram para sua própria exaltação as grandes figuras viris: Hercules, Prometeu, Parsifal; no destino desses heróis a mulher tem apenas um papel secundário” (BEAUVOIR, 1949, p. 192). Como donos do discurso, os homens transporiam esses personagens também para seus escritos. No entanto, a literatura feminina do período oitocentista torce os paradigmas vigentes e mostra um outro prisma desses grandes heróis fabricados pelo sexo masculino. É justamente isso que veremos no poema a seguir, no qual Francisca Júlia, denunciando a opressão feminina, “constroe um discurso contestatório em que o corpo feminino torna-se sujeito do processo literário, em uma poesia de cunho erótico” (ESCALEIRA e INACIO, 2018, p. 98) e transgressor. Em consonância com Paz (1994, p. 11), conjecturamos que “a relação entre o erotismo e a poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”.

“Dança de Centauras”

Patas dianteiras no ar, bocas livres dos freios  
 Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças,  
 Ei-las garbosas vêm, na evolução das danças  
 Rudes, pompeando à 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 léu das auras mansas.

Empalidece o luar, a noite cai, madruga...  
 A dança hípica para e logo atroa o espaço  
 O galope infernal das centauras em fuga:

É que, longe, ao clarão da lua que empalidece,  
 Enorme, aceso o olhar, bravo, do heróicobraço  
 Pendente a clava argiva, Hércules aparece...

(FRANCISCA JÚLIA, 1961, p. 55-56)

O título do soneto acima, “Dança de Centauras”, já é bem sugestivo, posto que através da inflexão da palavra “centaura”, a autora põe em evidência o feminino, ao passo quemetaforicamente denuncia a forma como a mulher era pensada e representada socialmente desde os primórdios da humanidade. Ora, as centauras, “na mitologia grega descendentes de Ixion, que tomara a Nuvem – Néfele – por Juno” (RAMOS, 1961, p. 56), são mulheres até a cintura e éguas na parte inferior do corpo. Ou seja, são seres fronteiraços, animalizados. Na realidade, “operado deliberadamente pela cultura patriarcal para fins de autojustificação, através dos mitos, ela impunha aos seus indivíduos suas leis e costumes através de imagens; sob uma forma mítica é que o imperativo coletivo se insinuava em cada consciência”

(BEAUVOIR, 1949, p. 318).É justamente esse imperativo que assinala outro aspecto interessante a ser pensado ainda no título do poema, qual seja, a simbologia do lugar em que vive as centauras. De acordo com a mitologia, esses seres viviam em regiões cercadas por montanhas, e essa configuração espacial se por um lado remete a um espaço de proteção, por outro, nos lembra as paredes de uma prisão. E será exatamente com essa ideia de libertação de uma prisão que Francisca Júlia inicia o poema.

Logo no primeiro verso da primeira estrofe, notemos a descrição do estado no qual se encontram as centauras: “Patas dianteiras no ar”, que revela que esses seres não têm mais as mãos aprisionadas; “bôcas livres dos freios”, que indica a libertação à mordaca utilizada há pouco. Aliás, elas não somente têm a boca livre, como a utilizava “em grita”. O interessante é que essa locução adverbial de modo (*em grita*), além de significar gritaria, alarido, também remete a reclamação e protesto. Ou seja, esses seres, embora “em ludo”, podem estar reivindicando algo. Outro ponto importante, ainda nessa estrofe, é que a poetisa, torcendo os paradigmas vigentes socialmente, que consideram o corpo feminino tabu, apresenta o corpo das centauras nu, erotizado e sensualizado pela luz, visto como naturais e utopicamente aceitos (BORGES, 2017). No entanto, percebamos, esse corpo, ainda que podendo provocar desejos em outrem, não é representado como objeto para satisfação masculina, mas utilizados pelas centauras como armas, uma extensão das “lanças” que utilizam na “evolução das danças”. Sendo assim, o que faz Francisca Júlia é “reinventar a presença da mulher como uma máquina de guerra que, feito sereia [ou melhor, feita centaura], atrai e amolda o outro, segundo uma gramática própria de sedução – e não, somente, como insiste a crítica, de seduzida” (SALGUEIRO, 2013, p. 144).

Observemos, na segunda estrofe, que os passos dessa dança são movimentos de luta e também de sedução: “Mil centauras a rir, em lutas e torneio”. Como podemos observar pelo verbo “rir”, não há tristeza por se estar lutando, ao contrário, justamente por estarem “galopando livres” e poderem travar uma luta sensual é que as centauras “vão e vem”, com “os peitos cheios de ar”, “felizes”. Nesse sentido, o poema “se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram” (DURIGAN, *apud* 1985, SALGUEIRO, 2013, p. 137). Entenderemos melhor essa configuração do espetáculo erótico em meio a uma luta das centauras, se tivermos em mente que o erotismo, enquanto temática e prática sexual, sempre foi tabu, não sendo considerado próprio ao sexo feminino (BATAILLE, 1987). Dessa forma, escrever ou realizar ações eróticas se configura, no caso da mulher oitocentista, como uma luta bastante transgressora. Nas palavras de Escaleira, Inácio (2018):

A criação do erotismo feminino parte sempre de uma libertação e de um posicionamento inevitável. A autora precisa colocar-se em movimento frente ao outro “neutro” dominante, mobilizando uma ação de coragem. Talvez, por isso, o ato sexual seja muitas vezes representado como embate na poesia erótica feminina (ESCALEIRA, INÁCIO, 2018, p. 101).

Não custa lembrarmos que a experiência no/do corpo da mulher, historicamente reprimida, sempre se apresenta de forma transgressora (FOUCAULT, 2011). Em decorrência disso “o embate no jogo erótico representa a luta real pela libertação do corpo feminino na sociedade” (ESCALEIRA, INÁCIO, 2018, p. 105). Esse corpo marginalizado, negligenciando que “sempre habitou a literatura como objeto de desejo descrito por discursos que o esvaziavam de sua autonomia”, agora “apresenta-se na poesia em toda sua dignidade, relacionando-se com o mundo e com outros corpos de acordo com sua vontade, convertendo-se em sujeito e objeto do seu próprio discurso” (FOUCAULT, 1987, *apud.* ESCALEIRA, INÁCIO, 2018, p. 109). Mais que isso, o corpo se torna meio e matéria da edificação literária.

A natureza, mais que mero pano de fundo, como cúmplice das centauras participa ativamente do esplendor do momento épico: “a noite escuta, fulge o luar, gemem as franças”; as “auras mansas” acariciam “o cabelo solto” desses seres. Todavia, o tom de alegria que permeia as duas primeiras estrofes muda drasticamente na terceira estrofe. Prenunciando terríveis males, na terceira estrofe, “empalidece o luar, a noite cai, madrugada”. Nesse momento, “profundamente ancorada na natureza, bem próxima da terra” (BEAUVOIR, 1949, p. 295) e sem “necessidade de ver nem tocar para sentir a presença ao seu lado” (BEAUVOIR, 1980, p. 439), as centauras cessam sua “dança hípica” e “galopam em fuga”.

O motivo dessa fuga, que pode ser pensado como um recuo estratégico (DUARTE, 2003), é explicitado na quarta estrofe: “É que, longe, ao clarão do luar que empalidece,/ Enorme, acesso o olhar, bravo, do heróico braço/ Pendente a clava argiva, Hércules aparece...”. Notemos nesses versos alguns pontos de suma importância. Primeiro, é no mínimo curioso que, ante a presença de Hércules, o luar empalideça. Ora, a luminosidade da lua “é a cor iniciadora, a cor da revelação, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania, manifestação de Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 144). Então, poderíamos nos questionar, se essa luz simboliza a manifestação de Deus, por que ela decai quando Hércules, um dos semideuses da mitologia grega, chega? Ao que nos parece, essa lua não reconhece o *status* desse Ser; mas em contrapartida ante a presença das centauras a lua brilhava (“o luar fulge”). Retomando Santiago (2016), Borges (2018, p. 99) afirma que “o aparecimento de Hércules, repondo os lugares de gênero, promove uma sexualização da existência e susta o recato da

nudez das centauros, que é possível que fujam não apenas por medo de serem destruídas, mas também de vergonha [...] do herói”.

O segundo aspecto que merece atenção é a descrição de Hércules, que “do auto de seu pedestal só obedece a seu prazer, é soberano, livre” (BEAUVOIR, 1949), deixando ver toda sua ira (“aceso o olhar, bravo”). Nota-se ainda que ele tem uma clava na mão, como se estivesse pronto para um combate; “talvez estivesse travando uma luta contra seus próprios desejos, ou contra suas próprias exigências” (BEAUVOIR, 1949, p. 264). Quanto a isso, vale ressaltar que certas imagens que aparecem na literatura erótica de autoria feminina, como adaga, faca, ferro, vara, punhal, ou mesmo a “clava”, não obstante, se referem ao órgão sexual masculino (ESCALEIRA, INÁCIO, 2018).

Nesse poema, Francisca Júlia utiliza-se do mito das centauros e de Hércules, nos quais são “projetados as instituições e os valores a que está apegada a sociedade” (BEAUVOIR, 1949, p. 318) para torcer os paradigmas vigentes no século XIX, que insistiam não ser própria à mulher a escrita de cunho erótico, e mostrar outro prisma dos grandes heróis criados pelo sexo masculino. Neste caso, Hércules é mostrado não mais como o semideus a “salvar” os indivíduos desprotegidos, mas como sujeito que assume uma postura repressora ante as centauros e seus corpos nus. Nesse sentido, “recusar e/ou torcer os mitos não é destruir toda relação entre os sexos, não é negar os significados que se revelam autenticamente ao homem, não é suprimir a poesia, o amor, a aventura, a felicidade, o sonho: é somente pedir que as condutas, assentem na verdade” (BEAUVOIR, 1949, p. 319).

Ainda quanto ao poema, notemos que a poetisa não apenas escreve sobre o erótico, mas cria uma nova ótica sobre o erotismo ao inscrever o corpo e o desejo feminino de forma também ativa no jogo sexual, transformando seu poema em arma de denúncia e luta contra o sistema retrogrado e machista (ESCALEIRA e INÁCIO, 2018). Como afirma Escaleira e Inácio (2018):

O “domínio de si”, este *chez soi* apresentado pela enunciadora, não apenas confirmaria um novo estatuto feminino, como o inseriria no universo cultural mais amplo, ensejando uma dupla rasura: aquela relativa às mulheres como seres que se enunciam poeticamente dentro de um quadro eminentemente masculino, quanto o fazem socialmente ao reclamarem o direito ao corpo, às identidades e a um estar no mundo (ESCALEIRA e INÁCIO, 2018, p. 103).

Assim, pelo “simples” fato de o poema acima ter sido escrito por uma mulher, isso já o faz transgressor das normas vigentes, posto que se o sexo feminino sequer poderia escrever, como “ousar” tecer um discurso no qual as aspirações da carne vem à tona envolto no ar de denúncia às opressões sofridas pela mulher no século XIX. Dessa forma, podemos afirmar

que “foi de grande valia para as mulheres e para a literatura brasileira, os escritos de Francisca Júlia evidenciam o erotismo, inclusive pelo acesso a produções construídas através de um olhar feminino, sobre o próprio feminino” (BORGES, 2018, p. 75).

Francisca Júlia utilizou-se da mitologia para expressar-se em outros poemas. Em “Anfitrite”, a poetisa afirma os poderes acalentadores da rainha do mar, que aparece com corpo erotizado (Sossega o vento; cala o oceano a sua mágoa/ Surge, esplêndida, e vem, Anfitrite/ Lá vai... mostrando à luz suas forma redondas,/ Sua clara nudez salpicada de espuma,/ Deslizando no amículo das ondas”). Em “Aurora”, a autora a princípio parece estar falando da luz que precede o nascer do sol, mas no decorrer da leitura alguns aspectos apontam para um discurso que traz a mitologia à tona. Um desses aspectos é o de a Aurora ter por leito Tiro, cidade fenícia (“A Aurora do seu leito real de Tiro se levanta”). Já em “A Ondina”, novamente a tônica é uma deusa das águas, sua nudez, e o perigo que corre ante a aparição de monstros(Rente ao mar, que soluça e lambe a praia, a Ondina,/ Sôlto, o áureo cabelo, nua/E, surdindo da treva, um monstro negro”).

Além desses poemas, como veremos na próxima seção, em diversos outros escritos Francisca Júlia e Júlia Cortines conscientizam outras almas e as incitam que busquem seus ideais e/ou expressem sua insatisfação para com seu “destino”, ainda que ambas escritoras saibam as consequências de irem contra a corrente.

### **3.3 Conscientização feminina: almas que se cruzam**

Não há dúvidas de que colocar em evidência a produção literária das mulheres-escritoras oitocentistas é sempre uma tarefa de ressignificação, de perceber as lacunas do registro de sua produção, de buscar sua presença em campos até então não imaginados, de redimensionar sua participação e contribuição social/artística (GODINHO, 2016). É justamente levando em conta essas dimensões que nos direcionamos para o poema “Inconsoláveis”, de Francisca Júlia, e ousamos “interpretar um recado, intencional ou não, que brota do trabalho dela, que anseia por liberdade, por autonomia, independência, inconformismo que transcende sua obra” (GODINHO, 2016, p. 23), chegando até os/as leitores/as com a mesma potência de transformação, de conscientização feminina.

“Inconsoláveis”

Almas, por que chorais, se ninguém vos responde?  
Almas, por quê? Deixai as lágrimas! empós  
Do Ideal correi, correi para outras plagas, onde

Não exista ninguém que escarneça de vós.

Lançai o vosso olhar a longínquas paragens,  
Bem distantes daqui, cheias de ideais risonhos,  
Onde as aves do amor, sacudindo as plumagens,  
Passem cantando ao longe a música dos sonhos...

Ide a outras plagas onde estas misérias todas  
Não consigam deixar o mínimo sinal,  
Paragens onde, em meio às delirantes bodas  
Dos sonhos e do amor, exulte e cante o Ideal...

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

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

(FRANCISCA JÚLIA, 1961, p.101-102)

Logo na primeira estrofe, Francisca Júlia, ao utilizar no primeiro e segundo verso o substantivo feminino “almas”, sinaliza para quem está direcionando o seu poema. Notemos que não são para quaisquer almas que a poetisa está falando, mas sim para as que estão chorando (“Almas, por que chorais,...”). Aliás, mais do que falar, a autora incita a que esses seres deixem as lágrimas e “empós do Ideal correi”. O interessante é que esse Ideal não pode ser alcançado no país no qual se encontram esses espíritos. É preciso correr “para outras plagas onde/ Não existe ninguém que escarneça de vos”. Confrontado esse verso com o primeiro, cria-se um quadro no mínimo curioso, posto que, ao deixar claro que as almas devem ir para uma região onde ninguém zombe e menospreze delas, se subentende que onde elas estão ocorram essas ações. Por outro lado, no primeiro verso, é explicitado que, em meio ao seu pranto, “ninguém vos responde”.

Ou seja, no berço desses seres não há nenhum outro espírito capaz de um ato solícito, mas há para zombar dessas almas. Por isso, como vemos na segunda estrofe, é preciso olhar/ir para o mais longe possível com os seus ideais risonhos (“Lançai o vosso olhar a longínquas paragens,/ Bem distantes daqui”). Ou seja, ante a escolha em ficar em seu lugar de origem, sem suas ideias, seria melhor deslocar-se, mas não deixar morrerem seus princípios. Outro ponto importante, ainda nessa estrofe, é a visão dessa nova paragem, local para o qual as almas devem ir: “Onde as aves do amor/passem cantando ao longe a música dos sonhos...”. Ora, notemos nesses versos que o lugar almejado seria onde as almas podendo alçar voo, assim como os pássaros, logrem ecoar sua voz livremente, sem nenhum impedimento.

A confirmação dessa assertiva vem na terceira estrofe, na qual, novamente, o eu-lírico incita de forma veemente para as almas irem “a outras plagas onde estas misérias todas/ Não consigam deixar o mínimo sinal”. O interessante é que, se na segunda estrofe é explicitado que nesse lugar as aves do amor cantam a música dos sonhos, nesta estrofe afirma-se “as delirantes bodas dos sonhos e do amor”. Em outras palavras, nesse âmbito há a união do amor e dos sonhos, e é justamente nesse meio que as almas devem regozijar-se e soltar a voz em prol dos seus ideais (exulte e cante os Ideais). No entanto, toda essa atmosfera muda logo no começo da quarta estrofe ao ser introduzido a conjunção “mas”, que serve de âncora para a inserção de um novo pedido do eu-lírico que se opõe aos pedidos anteriores: “soltaí a vossa queixa triste;/ Contai ao mundo inteiro a vossa magoa justa”. O motivo dessa sugestão para que as almas soltem sua queixa e conte a todos sua mágoa, que, aliás, é “justa”, vem na terceira linha dessa estrofe: “Essa terra do Ideal, ó almas, não existe”. Tudo não passou da invenção de um Ser que, inconformado com sua situação e a das almas inconsoláveis, criou pela palavra um outro mundo envolto no seu próprio Ideal (Inventei-a somente, e inventá-la não custa).

Aliás, reiterando o que foi afirmado a respeito da não existência da terra do Ideal, na quinta estrofe vemos que “esse país existe”, entretanto “nele há de haver alguém que escarneça de vos”. Na verdade, ao que nos parece, nas fimbrias do discurso, o que se insinua com esses versos é que, para a maioria da sociedade, quem pretende escapar a seu suposto destino e ir à busca da realização dos seus próprios projetos de vida “é situado/ano mais baixo degrau da escala humana, não passa de uma criatura irrisória” (BEAUVOIR, 1949, 256). Então, já que não haverá recanto algum onde se possa viver seus Ideais tranquilamente, “almas chorai”. Seja para cantar “o Ideal” seja para chorar, o que une essas almas, “é um desejo incontido de vencer barreiras e construir canais de expressão” (GODINHO, 2016, p. 20). Outro ponto interessante no poema acima é que, embora o eu-lírico conscientize as almas inconsoláveis sobre os percalços pelos quais podem passar caso busque seus Ideais, em nenhum momento há uma insinuação para que esses espíritos deixem de lutar; pelo contrário, o eu-lírico sempre incita que busque seus objetivos, ou, ao menos, chore, o que não deixa de ser uma forma de expressão. Ou seja, exatamente porque a vida para essas almas não é fácil, é preciso reagir de alguma forma.

Em outros cinco poemas, Francisca Júlia utilizou-se da pena para conscientizar e incitar as mulheres de sua classe que buscasse seus ideais. Em “Alma ansiosa”, a poetisa, enquanto estimula que as almas alcem voo, as alerta do quão estão aprisionadas nos rígidos preconceitos sociais (“alma esquece, ao partir, a dor do seu espinho/ Depois da luta a paz, da

dúvida a confiança/ Sabe apenas que sente, ao voltar, a tristeza/ De ver-se novamente à vil matéria presa.../ E fecha, sôbre si, as portas da prisão”). Em “Ângelus”, a autora utiliza-se da metáfora dos pássaros para falar da ânsia de liberdade sentida pelo sexo feminino e do quanto sua voz incomodava grande parte da sociedade oitocentista (“O sol, rei fatigado, em seu leito adormece:/ Uma ave canta, ao longe; o ar pesado estremece”). Em “Mudez”, a poetisa enfatiza o silenciamento que era imposto ao sexo feminino, e ainda deixa claro que se uma mulher-escritora ousasse falar sobre o amor, tema considerado impróprio a elas, seria difamada (“Ouve-me, amiga, este é o grande/ Silêncio feito só de sombras/Esta é a mudez que fala/ Uma frase de amor, de amor... ò louca!”).

Por sua vez, em “Estela”, a escritora fala sobre percalços vividos pelas crianças do sexo feminino quando adultas (“Como dormes feliz, anjo adorado/ Nesse teu berço, tu, cujos olhos ainda não viram abrolhos,/ Por enquanto”). Já em “Através”, a poetisa utiliza-se do que parece ser “sua” história de vida como forma de conscientizar outras almas que almejam ser livres (“Pelo meu rosto o ardente pranto rola/ Se do negro passado o quadro aberto/ No livro do passado hoje deponho/ Em cada folha, uma flor de lágrimas banhada/ As esperanças são como as espumas”). Por sua vez, em “Vida”, após afirmar que a vida é um gênero triste de comédia, a escritora deixa claro que as órfãs ou viúvas nem sempre choram, muitas vezes riem (“Gênero triste de comédia, a vida/ Mas nem sempre se chora, órfã ou viúva; rimo-nos / É uma réstia de sol depois da chuva”).

Se Francisca Júlia conscientiza a população feminina através das “almas inconsoláveis”, Júlia Cortines utiliza-se de uma conversa ficcional com uma outra poetisa, a italiana Ada Negri, para deixar seu recado acerca das implicações do ser mulher no século XIX. Na realidade, Cortines ao escrever sofreu influência não só de poetas e poetisas brasileiros/as, mas também de autores/as italianos. Essa influência foi fruto de uma viagem que a autora fez à Itália, da qual resultaram também textos em prosa, que foram publicados posteriormente na coluna “Através da vida”, do jornal *O País*.

Entre os poetas italianos de cuja fonte Cortines bebeu, podemos destacar G. Leopardi, que chega a servir de inspiração para a poetisa, inclusive a ele é dedicado o poema “A si mesmo”. Já entre as poetisas italianas, podemos perceber a influência de Ada Negri, alguns de cujos poemas foram traduzidos pela própria Cortines. O poema que segue intitulada de “Sinal na Frente” e dedicada à “estrangeira” Ada Negri é um bom exemplo dessa influência italiana na lírica de Júlia Cortines. Mas que isso, como se poderá ver, em uma conversa fictícia Negri conscientiza Cortines acerca do que implicava ser mulher no século XIX:

“Sinal na Fonte”

(Ada Negri)

Uma estrangeira, em púrpuras e gala,  
Tocou-me a fronte com um dedo, e riu-se.  
Um frêmito me abala.

E disse: “Um sinal tu tens na fronte,  
Talhado em forma de uma cruz bizarra.  
Tens um sinal na fronte.

Dos anos teus no afortunado giro  
Sempre o trarás contigo – pois abriu-o  
A boca d’ um vampiro,

Que da tua existência a melhor parte  
Ávido suga, e o fogo às tuas veias,  
E tem o nome de Arte.

Quantas vezes o viste, ó quantas, quando  
Velavas solitária, à cabeceira,  
Famélico, te olhando!...

Foi o reino de Apolo a ti prescrito;  
Mas neste séc’lo vendilhão e bárbaro  
O talento é delito.

Sus, desnuda no verso prepotente  
As vivas chagas de teu peito; em face  
Há de rir a gente.

Rica de juventude sã, doirada,  
Vibra um hino de amor; e hão de chamar-te  
De doida e deslocada.

Reis e censores, com insultos crassos,  
Seguir-te-ão, como o lobo segue a prea  
P’ra comê-la a pedaços.

E extinguir o sinal embalde vais;  
Embalde: a luz da ideia não se extingue  
Jamais, jamais, jamais!...”

-----

Disse. E, proterva, em traje purpurino,  
Ergue-se em frente a mim, tal como o fado.  
E eu a cabeça inclino.

(CORTINES, 2010, p. 113-114)

O artigo indefinido “uma” e o adjetivo “estrangeira”, no primeiro verso, são importantes para percebermos o quão astuta foi Cortines ao elaborar o discurso presente no poema acima. Consciente do que implicava ser mulher e se pronunciar contra os moldes estabelecidos socialmente, a autora dá a entender não ser ela a responsável por tal fala, mais sim uma “estrangeira” que “em púrpuras e gala” tocou-lhe “a fronte”. Assim, a poetisa,

através do que parece lhe ser uma fala alheia, mais do que um desabafo que retrata o drama vivido pelas mulheres-escritoras oitocentistas, faz uma crítica à sociedade da época.

Uma das metáforas utilizadas é o “sinal na frente” (que ela carregaria), que refere-se à condição de mulher. O interessante é que esse “sinal”, “talhado em forma de uma cruz bizarra”, serve de âncora para a próxima metáfora que é justamente onde (décimo segundo verso) a autora nomeia a Arte de vampiro. Ora, a partir de mitos populares, criou-se a ideia de que vampiro tem aversão à cruz, ou seja, Cortines com essa metáfora sinaliza para o fato de às mulheres ser negada a possibilidade de criarem obras de arte.

Para a sociedade de então, realmente o sexo feminino e a arte deveriam estar em pólos distintos, em linhas paralelas, nunca se cruzando. Em nosso país, como lembra Schimidt (1995), a tradição estética é de base européia e disseminou, em nosso imaginário, a ideia de que os homens haviam nascido para criarem enquanto às mulheres tinha sido concedido o “abençoado” e sagrado dom da procriação. Logo, a criação artística só poderia ser uma atividade masculina: “tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético” (SCHMIDT, 1995, p. 184). Se a escrita era um ato divino, ela, dentro da lógica patriarcal, só poderia ser do domínio masculino. Por isso, escrever foi uma atividade, durante muito tempo, negada ao sexo feminino.

Ainda sobre o referido poema, notemos também o quão o eu-lírico<sup>27</sup> se doa à arte: “Que da tua existência a melhor parte/ Ávido suga, e o fogo às tuas veias,/ E tem o nome de Arte”. É essa arte, essa inspiração que servia de “companhia” a autora nos momentos mais solitários (“Quantas vezes o viste, ó quantas, quando/ Velavas solitária, à cabeceira,/ Famélico, te olhando!...”). Essa “visita” nos momentos em que a poetisa se encontrava sozinha velando a cabeceira reforça a ideia de que a mulher oitocentista para escrever trancafiava-se em um quarto, era a ocasião em que, sem ninguém por perto, as mulheres-escritoras deixavam a imaginação fluir, mesmo que às vezes esses escritos não viessem a público, pois, mesmo que tivessem “o reino de Apolo” a elas prescrito, naquele “séc’lo vendilhão e bárbaro/ O talento é delito”.

Outro ponto que Cortines evidencia no poema acima (sétima e oitava estrofes) é que no século XIX as mulheres não poderiam expor seus anseios, suas angústias, suas decepções, e nem suas paixões: “Sus, desnuda no verso prepotente/ As vivas chagas de teu peito; em face/ Há de te rir a gente./ Rica de juventude sã, doirada,/ Vibra um hino de amor; e hão de

---

<sup>27</sup> Reiteramos que mesmo que vida e obra de Júlia Cortines possuam estreita relação, devemos manter, guardada as proporções, a devida distância entre eu-lírico e a autora.

chamar-te/ De doida e deslocada”. O interessante é que a autora consciente de que falar sobre emoções seria transgredir os limites impostos ao sexo feminino, ainda mais porque os leitores eram na grande maioria homens, ela estrategicamente assume serem prepotentes os versos que contivessem tais discursos. Essa e outras estratégias como se valer da modéstia foram bastante utilizadas pelas poetisas oitocentistas, que desejaram manter um diálogo com o sexo masculino, para ir assumindo aos poucos a palavra.

A poetisa deixa claro também que as mulheres-escritoras que “ousassem” expor seus sentimentos seriam perseguidas e injuriadas: “Reis e censores, com insultos crassos,/ Seguir-te-ão, como o lobo segue a prea/ P’ra comê-la a pedaços”. Observemos ainda que Cortines se no começo do poema evidenciou que para a sociedade mulher e arte são pólos contrários, na décima estrofe sinaliza, com a repetição de “embalde” se referindo ao sinal e às ideias, para uma relação entre eles: “E extinguir o sinal embalde vais;/ Embalde: a luz da ideia não se extingue/ Jamais, jamais, jamais!...” A repetição do advérbio “jamais” é um recurso por meio do qual se intensifica que nunca se poderá suprimir a imaginação feminina. A comprovação da engenhosidade da autora vem ao término do poema: “Disse. E, proterva, em traje purpurino,/ Ergue-se em frente a mim, tal como o fado./ E eu a cabeça inclino”. Ora, nessa passagem a poetisa estrategicamente crava não ser ela a “dona do discurso” amenizando sua fala, e ainda sugere certa submissão ao que lhe era imposto.

Além do já mencionado “A si mesmo” dedicado a G. Leopardi, poema em que Cortines mostrou mais uma vez saber as implicações acarretadas pelo fato de ser mulher (“À nossa raça miseranda o fado/ Um dom único fez:/ O dom da morte”), temos, dedicado ao mesmo poeta, outra peça lírica em cujo título se faz presente o nome do bardo italiano. Em “A Giacomo Leopardi”, a poetisa mostra, além do conhecimento que tem em relação aos seus escritos, uma intensa admiração e sintonia para com o poeta italiano (“E sinto, quando a tua angústia leio,/ Que esse teu coração, que a dor enlaça,/ Palpita dentro do meu próprio seio”). Em outro poema também dedicado a Leopardi, intitulado de “O Infinito”, a poetisa em tom nostálgico não por acaso deixa transparecer que o pensamento flui em silêncio e que até nesse momento há vigília e medo (“Silêncio, e profundíssima quietude/ Meu pensamento fantasia; e quase/ Se me apavora o coração”).

Então, enquanto Francisca Júlia e Júlia Cortines conscientizavam a população feminina, em tom mais abrangente, Júlia da Costa exaltava a pátria. É justamente o que veremos a seguir, no poema intitulado não por acaso “A minha terra”.

### 3.4 Exaltação à pátria: memórias e saudades

A partir da década de quarenta, “o romantismo de tonalidade nacionalista foi decisivo para o amadurecimento de uma tradição literária brasileira de caráter próprio” (SCHMIDT, 1998, p. 14), sendo cultivado por muitos poetas, entre eles João Vespúcio de Abreu e Silva, Félix da Cunha e Pedro Antonio de Miranda. Porém, seria errôneo pensar que as mulheres-escritoras se abstiveram dessa tendência literária e do viés laudatório à nação. Uma das temáticas presentes nas obras oitocentistas de autoria feminina refere-se justamente à exaltação da pátria, a qual era feita, de entre outras formas, “enaltecendo o pitoresco e o exótico, como formas de atrair a atenção no sentido de afirmar o conhecimento da terra. É necessário tomar posse dessa terra, possuí-la através da palavra” (PAIXÃO, 1991, p. 86). No caso de Júlia da Costa, esta exaltação se dá a partir de recordações da infância vivida na sua terra natal. É o que podemos perceber no poema intitulado “Minha terra”.

“Minha terra”

Minha infância, meu sonho dourado,  
Astro lindo que além se escondeu,  
Por que as asas brandiste n’um vôo  
E sorrindo fugiste p’ra o céu?...

A saudade minh’alma devora...  
Que contigo fugiu-me a esperança!  
E com ela um arcanjo mimoso,  
Minha irmã, doce, meiga criança...

Eu fui logo, (que fardo cruento!)  
De meu lar, tão criança banida!  
Ai que dores! que mágoas acerbadas  
Desde então me atormentam a vida.

Eu chorei por meu berço mimoso,  
Como o pobre proscrito por pão!  
E sequer não ouvi neste mundo  
Nem um brado de doce afeição.

E hoje ainda da pátria me lembro  
Com dorida saudade e pesar;  
Quando a noite desdobra seu manto,  
E é mais lindo o luar.

E me lembro... Se as auras osculam  
As ondinhas cerúleas do mar,  
Eu nas asas das auras desejo  
A meu solo querido voar.

E as fímbrias do lindo horizonte  
Do meu Norte, quem me dera eu voar!  
Para ver os anjinhos diletos  
De meu puro e saudoso folgar!...

Para ver minha linda casinha,  
Que, pequena deixei a chorar,  
Testemunha dos brincos da infância  
Que jamais haverei de gozar.

Para ver minhas lindas patrícias,  
Visões puras d'um sonho dourado,  
Que sorriem gentis entre as nuvens  
De meu vago e tristonho passado...

Mas é tudo p'ra mim impossível!  
Tudo é sonho! Quimera!! Ilusão!!!  
Só real a saudade que sinto  
Nesta negra e cruel solidão.

(COSTA, 2001, p. 112-113)

Valendo-se de quarenta versos, a poetisa recorda a felicidade vivida em sua terra durante a infância, lamentando por este tempo que se foi. Tal qual Gonçalves Dias, que exalta sua terra onde tem “palmeiras” e “canta o sabiá”, Júlia da Costa exalta seu éden de encantos onde viveu quando criança. Esse “louvor da terra, presente nos primeiros cronistas do século XVI (e que, aliás, foi inaugurado com a Carta de Caminha) é germe do sentimento nativista, ponto de partida, da formação da consciência nacional” (MENESES, 2004, p. 109). Na realidade, essa exaltação a terra e à infância que foram deixadas para trás, um dos temas prediletos dos/as escritores/as que seguiram a corrente literária do Romantismo, é o que confere, ao poema acima, uma tonalidade melancólica.

De acordo com Wanderley (2010), há três formas de discurso melancólico. O discurso melancólico eufórico, “em que a melancolia aparece como princípio inspirador ou contemplativo, evocando ideias relacionadas à criatividade, inventividade e sapiência” (WANDERLEY, 2010, p. 17). O discurso disfórico, o qual, mesmo que surja a partir de acontecimentos exteriores e específicos, como a série de desventuras na qual um indivíduo pode se ver em meio, “a certo momento foge de tudo isso e se entorna sobre si mesmo, constituindo uma espécie de concretização narrativa de puro desalento, que ultrapassa em muito os motivos iniciais” (WANDERLEY, 2010, p.16).

E por último, temos o discurso triste, que “pode ter todas as características do discurso melancólico disfórico, mas dista deste no momento em que permite uma pacificação” (WANDERLEY, 2010, p. 16). No caso do discurso presente no poema acima, podemos perceber que se caracteriza, principalmente, como um discurso melancólico disfórico, uma vez que a melancolia não é o fator que leva à concretização do poema, mas sim às desventuras (como a saída da terra natal) da vida do eu-lírico. Essas desventuras, por sua vez, levam ao estado melancólico e à busca de si mesmo. Não obstante, podemos perceber traços do

discurso triste, uma vez que diante de todas as decepções o sujeito expressa estar “conformado” (pacífico) em relação a sua situação.

Observemos que logo no primeiro verso o eu-lírico enaltecendo sua infância dá a entender ser esta etapa o momento em que os sonhos afloram, ou melhor, ser propriamente o sonho (Minha infância, meu sonho dourado). Além disso, ao pontuar, a partir da justaposição, que a infância não é qualquer sonho, é um sonho dourado, o sujeito do discurso metaforicamente idealiza e busca esta parte da vida que não volta mais. Agora a infância só existe enquanto uma lembrança boa; isso explica o porquê de tanto fervor na expressão poética. A partir da segunda estrofe, temos a confirmação do quão esta parte da vida passa rápido (“Astro lindo que além se escondeu”) levando consigo todo o brilho da esperança, deixando apenas as marcas e o sentimento de saudade dos bons tempos idos (“A saudade minha alma devora.../ Que contigo fugiu-me a esperança”).

Outro ponto interessante é que o eu-lírico fala que o sonho da infância se foi para o céu, e tanto na primeira estrofe (ao se referir aos sonhos) quanto na segunda estrofe (ao se referir à esperança), a partir do recurso da repetição, se evidencia o verbo “fugir” que sinaliza inevitavelmente para a vontade de se libertar a qualquer custo. Em outras palavras, a evasão dos sonhos e da esperança coincide com o momento em que o eu-lírico ainda criança deixou sua pátria. Devido a isso, ao que nos parece, há uma ligação entre a terra natal e a infância (momento dos sonhos e das esperanças); assim, falar de uma é também falar da outra, e a saudade sentida e expressada por uma é proporcional à saudade sentida e expressa pela outra. Logo, a nostalgia é vivida pelo eu-lírico duplamente.

Na terceira e na quarta estrofes, vemos o quanto sente o eu-lírico por ter saído ainda pequeno de sua pátria, sem que ninguém levasse em conta sua dor (“Eu fui logo, (que fado cruento!)/ De meu lar tão criança banida! ai que dores! que mágoas acerbadas/ Desde então me atormentam a vida/ Eu chorei por meu berço mimoso,/ Como o pobre proscrito por pão!/ E sequer não ouvi neste mundo/ Nem um brado de doce afeição”). Mesmo após tempos, o eu-lírico ainda carrega consigo as mesmas dores, que são acentuadas em noites de luar quando “da pátria me lembro” (quinta estrofe), por isso “eu nas asas das auras desejo/ A meu solo querido voar” (sexta estrofe).

Essa vontade de retornar às origens, de reencontrar “os anjinhos diletos” (sétima estrofe), que foram deixados para trás, de rever a “linda casinha” (oitava estrofe), que foi deixada em prantos, de ver as “lindas patrícias” (nona estrofe), na realidade, sinaliza para a vontade do eu-lírico de reconhecer-se e reencontrar-se a si mesmo através das pessoas que compartilham com ele a mesma pátria. É como se não houvesse possibilidade de ser feliz e

manter sua identidade em outro lugar e com outros indivíduos, é um sentir-se “estrangeiro”. Além disso, o momento da infância, como já evidenciamos, é o momento da felicidade vivida na terra natal, então falar desta parte da vida é falar do seu berço, logo, voltar a ele é de certa forma reviver a infância, o que traria também a felicidade. É justamente por tal busca que o eu-lírico, a partir de uma reflexão intensa, na qual o olhar para o mais profundo do ser se faz imprescindível, empreende uma viagem de retorno ao passado, buscando nele reafirmar sua personalidade e sua individualidade no mundo, evidenciando para isso a sua pátria. Na realidade, “a lírica é a um só tempo a porta e a chave que possibilitam este voltar-se para dentro de si mesmo” (MOURA, 2007, p. 132).

No entanto, observemos que na última estrofe a atmosfera melancólica que permeia todo o poema se acentua ainda mais com o verso: “Mas é tudo p’ra mim impossível”. Nesse verso, o eu-lírico mostra sua descrença não só no que se refere à volta à pátria, mas em relação à própria vida, pois “tudo é sonho! quimera!! Ilusão!!!, a única coisa realmente verdadeira é a “saudade que sinto/ Nesta negra e cruel solidão”.

Essa temática volta a aparecer em outros quatro poemas. Em “Á minha pátria”, a poetisa, exaltando sua pátria, explicita a vontade de retornar para lá (“Ai! quem me dera os sorrisos/ Da minha pátria adorada,/ Quando na serra a alvorada/ Deixa seus raios cair”), e lembra sua dor ao deixá-la (“E eu chorava, deixando,/ Deixando meus doces lares/ Meus verdes, ricos palmares/ Minha casinha gentil”). Em “Adeus”, o eu-lírico empreende uma busca incessante a sua terra, chegando a sair sem rumo pelo mundo (“Sem ter abrigo – a voejar sem rumo/ Buscando a pátria que me acena lá.../ Serei a ave que buscando a pátria/Chore em saudades o perdido ninho”).

Em “devaneio”, em meio a uma atmosfera sombria, melancólica e pessimista, o eu-lírico constata que longe de seu éden, mesmo buscando a felicidade, nunca conseguirá alcançá-la (“Longe da pátria que adora,/ Embalde busca ventura;/ nos dias idos e vindos/ Só vê perene amargura”). Já em “Uma folha ao vento”, a partir de uma atmosfera onírica, o eu-lírico, pela primeira vez, deixa claro o nome da sua adorada terra (“E a brisa geme, - ‘Paraná’-dizendo,”), mas esse sonho não dura muito e a cruel realidade como um espinho a pungir o coração dói (“Foi tudo sonho! a chorar acordo,”).

Em meio a esse cenário de desesperança, a temática religiosa iria aparecer em diversos poemas de autoria feminina. No entanto, ao contrário do que se pensa comumente, enquanto algumas mulheres-escritoras exaltavam a figura divina, outras se mostravam descrentes, como poderá ser constatado a seguir.

### 3.5 Poesia e religião: caminhos da pena

Um dos conceitos mais importantes no pensamento de Carl Jung (1949), e expresso no livro *Psicología y Religión*, consiste na ideia de que a religião (*religare*), longe de restringir-se a credos e instituições, refere-se ao “numinoso”. Esse termo é entendido por ele como “una existencia o efecto dinámicos no causados por un ato arbitrario. Es la propiedad de un objeto visible, o el influjo de una presencia invisible que producen una especial modificación de consciencia” (JUNG, 1949, p. 08). Em outras palavras, a religião expressa a atitude de um indivíduo transformada pela experiência do “numinoso”, este entendido como uma presença interna ao sujeito, mas que projetada de forma não arbitrária em objetos, espíritos ou deuses/as, que dentro de sua experiência ou existência se apresentam, a partir de uma consciência coletiva, como suficientemente poderosos, perigosos, para adorá-los/as e amá-los/as. Apropriando-nos disso, poderíamos dizer que Francisca Júlia é uma dessas pessoas que, não cultuando instituições, mergulha o olhar para dentro de si própria e projeta em Deus, presença invisível, sua própria experiência do “numinoso”, se dedicando à escrita de poemas, parte visível desse “numinoso”, de forma religiosa. Vejamos como isso ocorre no poema a seguir intitulado, não por acaso, “Profissão de Fé”.

“Profissão de fé”

Ouço e vejo o teu nome em tudo: ou nos ressolhos  
Do vento, ou no fulgor das estrêlas, radiante;  
Tudo é cheio, Senhor, dêsse perdão constante  
Que sai da tua boca ou desce dos teus olhos...

Tu és sempre o mistério, a luz que tenho diante  
Do olhar, quando te imploro a piedade, de geolhos;  
És, à noite, o luar que bate nos escolhos,  
Iluminando o bom caminho ao navegante.

Ante o perigo não vacilo: acho-me calma;  
Porque te amo, Senhor, com essa fé singela,  
Mas forte e intensa, que me vem de dentro d’alma.

Para marcar o mau caminho há sempre indícios;  
Não há sombra que esconda a escura e hiante goela  
Dos teus antros sem fundo e dos teus precipícios.

(FRANCISCA JÚLIA, 1961, p. 93-94)

Notemos no poema acima que, com predominância mística e decorrência litúrgica (NEJAR, 2011), Francisca Júlia em tom nostálgico tece seu discurso de louvor ao “Senhor”. Logo nos dois primeiros versos, observemos que a poetisa, deixando clara a onipresença desse Ser, funde o sagrado e o profano em versos como: “ouço e vejo o teu nome em tudo: ou nos

ressolhos/ Do vento, ou no fulgor das estrêlas, radiante”. O interessante é que, se o “Senhor” está em cada elemento da natureza, e estes servem de “material” para a construção do poema, então, subtende-se que o próprio escrito esteja permeado por essa presença divina. A confirmação dessa constância do Senhor no poema vem ao se utilizar o pronome indefinido “tudo”, no terceiro verso, no qual se afirma a Sua misericórdia (“Tudo é cheio, Senhor, desse perdão constante/ Que sai da tua boca ou desce dos teus olhos”).

Na realidade, como fica explícito na segunda estrofe, o “Senhor” é a luz que guia a poetisa, a quem ela reza em busca de consolo, a quem implora piedade (“Tu és sempre o mistério, a luz que tenho diante/Do olhar, quando te imploro a piedade”). Mais do que isso, diante das trevas iminentes, é essa entidade que mostra o bom caminho aos indivíduos que se encontram imersos na escuridão (“És, à noite, o luar que bate nos escolhos/ Iluminando o bom caminho ao navegante”).

Justamente por sentir a presença do “Senhor”, a poetisa não teme o perigo. Ao contrário, como podemos observar na terceira estrofe, acalma-se, porque o ama. Ora, essa calma diante dos riscos pode ser pensada como uma prova de fé. E é isso que se afirma nos versos: “acho-me calma;/ porque te amo, Senhor, com essa fé singela,/Mas forte e intensa, que me vem de dentro d’alma”. Observemos que esses versos confirmam o que vínhamos falando a respeito do “numinoso” e de sua interioridade em relação ao indivíduo. É precisamente porque interno à poetisa que ela consegue vislumbrar, por meio de projeção em outros elementos, sejam eles da natureza ou não, o “Senhor”. E é também por isso que Ele está o tempo todo com a poetisa. Outro ponto importante no poema acima é que, na quarta estrofe, a poetisa explicita que sempre haverá indícios para marcar o mau trajeto. Ou seja, nas entrelinhas do discurso a autora afirma que depende de cada individuo trilhar boas ou más estradas. O certo é que “não há sombras que esconda a escura e hiante goela/ Dos teus antros sem fundos e dos teus precipícios”.

Francisca Júlia professaria a fé em outros seis poemas. Em “Prece”, a poetisa em tom nostálgico reza a Santa Maria pedindo proteção para si própria e para os indivíduos que passam por necessidades (“Santa Maria, iluminai/A estrada aspérrima que trilho/ Ao miserável que cair/ Ao rôto dai-lhes um tira”). Em “Em Caminho da Luz”, a autora fala do tempo obscuro que vivera antes de conhecer a palavra de Cristo, e de agora, quando o tem por ideal (“Exilada da luz/ Mal firme o passo, o olhar vazio/ Hoje a estrada que trilho é coberta de flores/ É a palavra de Cristo o ideal a que me abraço”). Em “Humanidade Redimida”, a escritora enfatiza o quanto era o Homem cativo antes do nascimento de Cristo, e como a

bondade se fez crescer depois que ele veio ao mundo (“O Homem era cativo/ Mas, um dia/ Do alto a luz irradiou/ Cristo tinha nascido; e com ele a bondade”).

Em “A uma Santa”, após recomendar que se pratique o bem, mesmo que diante do sofrimento, a poetisa enaltece o ideal religioso (“o bem pratica/ Se a dor lhe dói/ Por nenhum outro ideal se bate em vão”). Em “Fonte de Jacó”, é relatada a história da vinda de Jesus à Samaria. Como vemos no poema, nessa ocasião, ao passar por essa região, Jesus pede água a uma samaritana e em troca lhe oferece “da fonte d’água viva” (“O mestre, certa vez, a essa borda abençoada,/ À hora sexta quedou-se/ Uma samaritana, acaso, à fonte veio/ – Água! Pediu Jesus, mata-me a sede/ Que, em troca, te darei da fonte d’água viva”). Por último, em “De joelhos”, podemos observar o que parece ser o momento melancólico de oração de outrem, pedindo a Deus que venha a morte para descanso (“Reza de manso/ Implorando a Cristo Casto Espôso,/ A Morte, para repouso,/ Para sossego, para descanso”).

Como podemos observar, Francisca Júlia fez da religião o *leitmotiv* de diversos poemas. Sua sensibilidade mesclada ao misticismo deu o tom litúrgico aos escritos nos quais é professada a fé em Deus e em Maria, como agentes que podem salvar a humanidade. No caso de Júlia Cortines, embora a poetisa fale da religião, não exalta nenhuma divindade, ao contrário, em diversos poemas Deus é negado.

Contudo, tenhamos um fato em mente: um dos conceitos mais conhecidos no pensamento de Jerzy Grotowski refere-se à ideia de ator santo. O termo “santo” não é usado por ele no sentido religioso, é uma metáfora para definir “uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício” (GROTOWSKI, 1992, *apud*. MARIZ, 2007, p. 16). É a pessoa que se doa por inteira ao que crê, ao que ama, a arte. Fazendo os devidos ajustes na fala de Grotowski, podemos dizer que Cortines foi uma dessas pessoas santas que, se entregando a sua arte, fizeram desta sua única religião. Deus, tema que foi abordado por outras poetisas do século XIX que o louvava como salvador da humanidade, será rejeitado nas obras da autora, como serve de exemplo o poema abaixo:

“Renúncia”

Eu não venho, através da sombra que te vela,  
Deus, ilusão cruel, à face soberana  
Lançar-te, num clamor, que fustiga e flagela,  
Uma blasfêmia insana;

Nem revoltar-me em vão contra a fatal certeza  
De que ides nos tirar o que há pouco nos dáveis,  
Da indiferente e bruta e cega natureza  
Férreas leis implacáveis.

Nada espero de vós, nem para vós se lança,  
 Ó potência brutal, ó deidade sombria,  
 Numa súplica vã, numa vã esperança,  
 Minha alma na agonia!  
 (CORTINES, 2010, p. 138)

Notemos que no poema acima Cortines deixa claro não acreditar em Deus. Para a autora, Ele era uma “ilusão cruel”, por isso não esperava nada Dele, e nem para esta divindade lançaria, “num clamor, que fustiga e flagela,/ Uma blasfêmia insana”. Ou seja, para a poetisa, Deus era indiferente, nem o seguia e nem se revoltaria se Ele retirasse o que ela já havia conseguido (“Nem revoltar-me em vão contra a fatal certeza/ De que ides nos tirar o que há pouco nos dáveis”). Dessa forma, nas entrelinhas desse escrito, a autora chama as mulheres oitocentistas para agir e buscar seus direitos, pois afirmando não esperar nada de ninguém (“não espero nada de vós”) se subtende que se ela quiser algo terá que lutar por isso. Ou seja, seria uma forma de incentivar outras pessoas a realmente sair da sua área de conforto e lutar por seus objetivos.

Outro ponto interessante é que como a vida para Cortines estaria envolta numa atmosfera melancólica, Deus, que para muitos é sinal de vida, é definido pela autora como “potência brutal”, “deidade sombria”. Em outras palavras, a poetisa abomina tudo que possa remeter a esse estado.

A autora se mostrou descrente em relação à religião em outros poemas como em “À Beira do Abismo”, no qual a autora ironicamente fala em Deus (“E o Deus bom, o Deus justo, o Deus onipotente,/ Que a distância, no espaço, a sua face oculta,/ Insensível à fé, que exora, e indiferente/ À blasfêmia, que insulta;”). O mesmo posicionamento aparece em “Dilúvio”, poema em que a poesia é exaltada e divinizada (“O templo vi, em que da minha juventude/ A deidade erigi num altar de poesia/ Em que, num mudo enlevo, erguendo a Idolatria/ Os olhos ajoelhou em mística atitude”). Já em “Eternidade”, a descrença religiosa é total (“Que outros pensem que um dia a efêmera aventura/ Eterna possa ser, e o efêmero pesar./ Que outros pensem que irão na constelada altura,/ Co’outra forma e outra essência, a vida renovar.../ À minha alma debalde essa ilusão convida./ Sem crença e sem terror, é-lhe grato saber/ Que por destino tem sobre as ondas da vida,/Um instante boiar, e desaparecer...”).

Enquanto Francisca Júlia louvava Deus como seu protetor e Júlia Cortines não esperava nada dessa divindade, Júlia da Costa, como veremos a seguir, enveredando pela política, buscava proteção exaltando uma personagem histórica, contemporânea de sua época.

### 3.6 Engajamento político

Uma das teorias do filósofo Michel Foucault (1979) refere-se à existência de micro-relações de poder na sociedade. Neste sentido, o poder não se circunscreve a um determinado órgão como o Estado, mas permeia as relações sociais. Assim, temos que, “por todas partes en donde existe poder, el poder se ejerce” (FOUCAULT, 1979, p. 83). “Nadie, hablando con propiedad, es el titular de él; y, sin embargo, se ejerce siempre en una determinada dirección, con los unos de una parte y los otros de otra; no se sabe quién lo tiene exactamente; pero se sabe quién no lo detiene” (FOUCAULT, 1979, p. 83-84). Nesse jogo de e pelo poder, quem menos o detinha no século XIX, sem dúvida, eram as mulheres.

Mesmo assim, muitas poetisas fizeram suas próprias ideias e vozes ecoarem através da literatura no cenário “político” (não só neste) avesso à participação feminina. Isso porque a ideologia estaria presente nas obras, há, “no entanto, uma esfera de significados e valores na qual a ideologia se assenta no centro mesmo do *locus* discursivo. Essa esfera é a da linguagem política: linguagem que quer chegar ao poder ou conservá-lo” (BOSI, 2016, p. 05-06). No poema abaixo, Júlia da Costa mostra-se engajada politicamente e aclama o Monarca D. Pedro II.

“Dois de dezembro”

Salve, aurora sublime e grandiosa  
Que despontas fagueira no oriente!  
Salve, dois de dezembro! luz formosa  
Que o horizonte colores resplente!

Salve, salve, Monarca! Escuta o grito  
Do povo brasileiro neste dia!  
Salve Pedro II, anjo bendito  
Pelo Eterno enviado à Monarquia!

Astro de luz, tu és límpido e puro  
Sobre as orlas doiradas do levante!  
---Quando às portas do céu vê-se o futuro  
Do Brasil se mostrar áureo, brilhante;

Bem dentro da alma os ecos se despertam  
Cantam suas glórias, cantam, o teu dia!  
E enquanto os povos suas mãos apertam  
Eu te saúdo, luz da Monarquia.

Salve, três vezes, salve! Anjo bendito!  
Salve! salve! O Brasil brada jocundo!  
Salve, dois de dezembro! dia invicto  
Que tão grato natal marca no mundo!

(COSTA, 2001, p. 143)

Observemos no discurso presente no poema acima, de caráter patriótico, o tom laudatório que a poetisa usa para referir-se ao então monarca e à data que marca o dia de seu nascimento. Logo no primeiro verso, da primeira estrofe, a autora utiliza a interjeição “salve” para saudar o sol, “aurora sublime e grandiosa/ que despontas fagueira no oriente” trazendo consigo um novo dia, mais precisamente “dois de dezembro”, dia do nascimento do segundo e último imperador do Brasil, D. Pedro II. Nesse sentido, e metaforicamente, é o sol que dá vida ao dia, ao passo que assiste ao nascimento do ilustre personagem.

O interessante é que justamente o sol é o símbolo de reis, de personalidades de grandes feitos. Então, ter seu nascimento “presenciado” e iluminado por tal estrela faria de D. Pedro um ser predestinado, desde o berço, a grandes honras. Neste caso, não podemos esquecer que, tornando-se príncipe regente aos 05 (cinco) anos de idade, após a abdicação de seu pai D. Pedro I, e tendo por tutor primeiro José Bonifácio de Andrada e Silva, substituído, posteriormente, por Manuel Inácio de Andrade Souto Maior Pinto, D. Pedro II subiu ao trono aos 15 anos de idade, no dia 23 de julho de 1840, ato este que ficou conhecido como “Golpe da Maioridade”. No período em que estava no trono, o então monarca dedicou-se a mais que à política. Estudou caligrafia, literatura, francês, inglês, alemão, pintura, dança, música, equitação e esgrima.

Na segunda estrofe, notemos que se saúda o monarca Pedro II (Salve, salve, Monarca/ Salve Pedro II). Porém, ao fazer isso, a autora, nas fímbrias do discurso, se coloca como representante da população brasileira, já que é sua voz que, representando a dicção de toda uma população, chegará (ou ao menos é o que se pretende) ao monarca. Na realidade, como nos firma Ferreira; Pereira (2012, p. 14), “a função [ou pelo menos uma delas] do poeta de outros tempos era servir de porta-voz aos anseios comuns, sua voz realizava o milagre de ser ao mesmo tempo uma voz pessoal e a voz de todos”.

Essa pretensão, por sua vez, se configura como um ato bastante transgressor para uma mulher, já que nem ao menos o sexo feminino poderia ecoar sua voz do âmbito privado ao público, quanto mais dirigir-se a tal personalidade. Assim, não se importando em quebrar regras e preconceitos, a escritora ainda faz um pedido: “Escuta o grito/ do povo brasileiro neste dia!”. Ora, o povo brasileiro é composto de homens e mulheres, então, ao fazer esse pedido, podemos inferir que a autora pede ao monarca que também leve em conta as vozes femininas, ou seja, reconheça que as mulheres têm demandas que precisavam ser ouvidas.

Assim, nas entrelinhas desse discurso, Júlia da Costa deixando evidente que a mulher oitocentista teria uma dicção própria, apela para que sua voz seja ouvida. Ademais, esse “escuta o grito”, se por um lado nos dá uma ideia de que a população brasileira também

saudava o então monarca, por outro lado, nos faz pensar que seja um grito, também e principalmente feminino, de libertação, já que era esse grupo um dos mais oprimidos na época. Logo, em sendo a data a comemoração pelo nascimento do monarca, ela deveria ser o marco para um outro nascimento: o reconhecimento de que as mulheres faziam parte do povo brasileiro e que tinham na figura do monarca a esperança de que tal reconhecimento viesse a existir de fato e de direito.

Ainda na segunda estrofe, nos versos oito e nove, observemos que a autora enfatiza que Pedro II seria um anjo escolhido e enviado por Deus para comandar o país: “Salve Pedro II, anjo bendito/ Pelo Eterno enviado à Monarquia”. Dessa forma, ao apresentar resquícios da noção de certo direito divino dos reis, a poetisa “viaja do real para a fantasia olímpica, buscando compatibilizar o mundo palpável com o mundo mítico da poesia, da delegação poética através da qual se incorpora num divino” (MALARD, 2006, p. 137). Além disso, são precisamente estes versos que servem de âncora para o que vai ser dito na terceira estrofe, onde, usando da metáfora, a poetisa diz ser o monarca um “astro de luz” “límpido e puro”.

Se na primeira estrofe se saúda o sol e na segunda a Pedro II, na terceira estes dois “elementos” são fundidos formando um só; isso explica o fato de ser descrito o Monarca como um ser iluminado, precisamente um “astro de luz”. É essa metáfora com a qual se introduz no poema outro elemento de suma importância: o “céu” a partir do qual “vê-se o futuro do Brasil se mostrar áureo, brilhante”. Notemos, ainda, que ao cravar ser das “portas do céu” de onde se pode ver um bom futuro para o país, e sendo explicitado que o responsável por esse feito poderá ser D. Pedro II, o eu-lírico reitera a ideia de que o então monarca de fato seria um Ser predestinado. A partir desse aspecto, observemos que o poema coloca D. Pedro como uma espécie de Dom Sebastião<sup>28</sup>; ou seja, um Ser predestinado que faria do país um paraíso de glórias. É como se o eu-lírico com isso retomasse certo mito do “sebastianismo”.

É justamente após vislumbrar esse futuro que, na quarta estrofe, deixa-se claro que “bem dentro da alma os ecos se despertam”. Ao passo que isso ocorre, as pessoas “cantam” as

---

<sup>28</sup> Filho do príncipe herdeiro luso João e de Joana, filha do rei da Espanha, Dom Sebastião nasceu em 1554. Com a morte do pai, e sendo filho único, Dom Sebastião torna-se rei aos 03 anos de idade, mas somente sobe ao posto em 1568, quando, aos 14 anos, é declarado maior de idade, ficando conhecido a partir de então como Sebastião o Desejado (até essa época, seu tio-avô, o cardeal D. Henrique e sua avó Catarina regeram o país). Já no trono, o monarca organizou batalhas contra os árabes, e buscando dar continuidade ao processo que deu origem aos Estados Ibéricos, se dirigiu contra os mouros no norte da África. A ordem do rei significava o levante de uma antiga crença que afirmava que Deus iria transformar Portugal em um império rico. Assim, organizou uma tropa militar que deveria expulsar os mouros da região de Alcácer Quibir, mas durante a guerra sumiu misteriosamente. A partir desse acontecimento, Portugal vivenciou grandes crises. Em decorrência disso, e da impossibilidade de se afirmar se Dom Sebastião estava vivo ou morto, criou-se um mito que o envolvia, o “sebastianismo”. Segundo esse mito, Dom Sebastião reapareceria para atender os anseios da população e tornar Portugal um país próspero novamente.

“glórias” e o “dia” de D. Pedro II. Quanto a isso, observemos que o eu-lírico enfatiza certa união entre o povo brasileiro e mais uma vez se coloca como representante daquele, ao escrever os seguintes versos: “E enquanto os povos suas mãos apertam/ Eu te saúdo, luz da Monarquia”. Percebamos que Júlia da Costa, mesmo como porta-voz de um povo, não se esconde atrás de uma voz alheia, ao contrário, ao usar o pronome pessoal na primeira pessoa do singular, ela marca a voz autoral do discurso presente no poema. Ao fazer isso, demarca certa distância entre o motivo de sua alegria e o da população. No caso desta, a motivação seria ter um monarca; para o eu-lírico, o fator preponderante seria “poder” cantar, comemorar, em forma de poema, o dia de nascimento do monarca.

Já na quinta e última estrofe, o tom laudatório que envolve todo o poema se acentua ainda mais. Neste momento, novamente se aclama fortemente o monarca e o dia dois de dezembro: “Salve, três vezes, salve! Anjo bendito!/ Salve! salve! O Brasil brada jocundo!/ Salve, dois de dezembro! dia invicto/ Que tão grato natal marca no mundo!”. Notemos que, ao utilizar a frase o “Brasil brada jocundo”, perspicazmente o eu-lírico, ao fazer uso da generalização, leva o/a leitor/a a pensar que a felicidade sentida por ele, por poder cantar o dia do nascimento do Monarca, é proporcional à felicidade sentida por toda a população. Assim, sendo a expressão de todo um povo, o poema teria mais credibilidade.

A partir de toda esta análise, podemos perceber que o poema acima se insere em duas vertentes (que não obstante se fundem em uma só) da poesia brasileira cultivada desde os primórdios. A primeira, a “poesia de circunstância, tal qual praticada nas sessões acadêmicas do século XVIII e seus concursos poéticos” (MALARD, 2006, p. 138). A segunda, a “poesia encomiástica, laudatória, que não raro hiperboliza as qualidades do louvado, nos termos dos poetas acadêmicos do século XVIII” (MALARD, 2006, p. 142). É, precisamente, a partir dessas vertentes que a poetisa Júlia da Costa tece seu discurso político de exaltação para com D. Pedro II. Na realidade, se “aceitamos que a literatura encomiástica participa de um sistema de trocas, e, por isso será sempre celebratória, subserviente ou agradecida por obséquios recebidos ou provocadora de favores solicitados” (MALARD, 2006, p. 143), perceberemos que a exaltação ao monarca pode configurar-se como um pedido de proteção velado por parte da escritora. Quanto a isso, retomando Antonio Candido (1959), Malard (2006) afirma:

O interesse que se apresenta é, todavia, devido exatamente a algo implícito na poesia de circunstância (e/ou encomiástica). Quero falar da utilização que os poetas fizeram do louvor a reis e governantes para, através dele, chegar à meditação de problemas, cumprindo assim um dos objetivos da literatura ilustrada (MALARD, 2006, p. 143).

No caso de Júlia da Costa, o poema *Dois de dezembro* “coloca-se como momento de uma cadeia que une poeta e leitor” (KOSHIYAMA, 2007, p. 98); ou seja, seria “utilizada” como um meio para intermediar as relações entre a poetisa e D. Pedro II, e assim conseguir que o monarca a reconheça como mulher-escritora. Esse reconhecimento, de certa forma, lhe conferiria um lugar de destaque e de proteção na sociedade e no meio literário. Então, assim como Luís Nepomuceno (2000), podemos perceber que há na poesia encomiástica, e por consequência, no poema supramencionado, um jogo de interesses e uma defesa das virtudes cívicas amparadas pela filosofia ética que já se via desde o século XVIII. A poetisa, então, ao escrever *Dois de dezembro*, “têm em mira um alvo e se dirige direto a esse alvo” (DARNTON, 2014, p. 61).

No entanto, essa estética que caracteriza o poema supramencionado “não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Mais que isso, não podemos esquecer, “os versos de circunstância e/ou encomiásticos sintetizam um espírito de época, uma determinada expressão poética” (NEPOMUCENO, 2000, p. 210), caracterizada pela exaltação a certas virtudes ou sentimentos humanos. Nesse sentido, ao escrever *Dois de Dezembro*, Júlia da Costa, além de “um Ser político capaz de agir como membro da *polis*” (FERREIRA; PERREIRA, 2012, p. 167), revela certa “consciência poética calcada na noção de retórica do séc. XVIII, que pressupunha uma espécie de poesia de celebração, qualquer que fosse o motivo de louvor” (NEPOMUCENO, 2000, p. 206).

Refletindo sobre política, arte e estética, Jacques Rancière (2009) escreve o livro *A partilha do sensível: estética e política*, onde, utilizando o termo que faz jus ao título (“partilha do sensível”), enfatiza a relação existente entre indivíduos, espaços, tempos, contextos, e discursos/obras:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum (RANCIÈRE, 2009, p. 15-16).

Notemos, a partir da fala de Rancière (2009), que há uma divisão na sociedade entre o que é comum a todos os indivíduos e o que é exclusivo a apenas alguns. Percebamos que essa diferenciação entre comum e particular se dará em virtude dos espaços, tempos e formas de

atividades exercidas por cada sujeito em determinado lugar. Nesse sentido, não é a todos que é permitido ocupar determinadas posições no tecido social, nem exercer certas atividades, já que estas estarão inter-relacionadas a formas de pensar o tempo e o espaço.

Assim, será “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Dessa maneira, ainda que todos os indivíduos de uma sociedade sejam afetados por certas situações/experiências políticas concernentes à sua época, nem todos “poderão” posicionar-se a respeito (ou ao menos é o que se espera), já que, “levando em conta as propriedades do espaço e dos tempos possíveis, [reverbera a ideia de que nem todos os seres humanos teriam] competência para ver e qualidade para dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

O que queremos evidenciar a partir da ideia de “partilha do sensível”, de Rancière (2009), é que, ainda que o discurso político de caráter encomiástico fosse uma das temáticas cultivadas por escritores do século XVIII e XIX, não poderia ser abordada por todas as pessoas<sup>29</sup>. Ora, se levarmos em conta o tempo e o espaço em que Júlia da Costa escreve *Dois de dezembro*, veremos que a uma “mulher [lhe cabia] a almofada e o bastidor” (TELLES, 1989, *apud.* GONÇALVES, 2015, p. 39), jamais um discurso político, principalmente se o locutor, no caso, locutora, tivesse por objetivo alçar esse discurso no âmbito público.

Por outro lado, como nos afirma Rancière (2009, p. 17), “a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”. Levando isso em conta, teremos que a poetisa, ao escrever o mencionado poema, torce os paradigmas literários e sociais, uma vez que se insere em espaços “impróprios” ao seu sexo, como o campo literário, dominado por homens, realizando ações que não eram permitidas a uma mulher, como o ato de escrever, com uma

---

<sup>29</sup> Entenderemos melhor a relação entre o poema escrito por Júlia da Costa e a concepção de “partilha do sensível”, elaborada por Rancière (2009), se temos em mente que o mencionado crítico pensa a arte ocidental a partir de três regimes de identificação, quais sejam: ético, poético ou representativo, e estético. No regime ético, que concerne às imagens, a arte não se identificaria enquanto tal, mas estaria subsumida pelas imagens. “Trata-se, nesse regime, de saber no que no modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades”. Seria justamente essa questão que impediria a arte de se individuar, já que baseada no coletivo. Desse regime ético, se separaria o regime poético ou representativo, o qual identificaria a arte levando em conta o par mimesis/poiesis. Rancière (2009, p.31), chama esse regime representativo “porquanto é a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer e de julgar”. No entanto, adverte que nesse caso a mimesis não circunscreve a arte à semelhança, mas antes aponta para a relação entre as formas de construção da arte e sua visibilidade. Por sua vez, o regime estético identifica a arte por um modo de ser sensível considerado próprio aos produtos da arte. Em suma, “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). Se levarmos em conta essas perspectivas elaboradas por Rancière (2009), perceberemos que Júlia da Costa, ao escrever “Dois de dezembro”, mobiliza os três regimes, ainda que em menor ou maior grau, como se verá no decorrer da análise.

dicção proibida ao seu Ser, como a fala política, em uma época na qual as mulheres eram extremamente marginalizadas.

No caso de Júlia da Costa, ao escrever “Dois de dezembro”, a poetisa “revela-se de saída comprometida com um certo regime de política” (RANCEIÈRE, 2009, p. 18), qual seja, a monarquia. Nesse processo de revisão da socialização que estaria imbricado ao ato da escrita, lançaria mão, então, de um “regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do espaço” (RANCEIÈRE, 2009, p. 18). Levando isso em conta, “pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas” (RANCEIÈRE, 2009, p. 26) e, mais especificamente, da mulher-escritora na sociedade. Em outros termos, a poetisa através de seu poema de cunho político, revê e faz refletir acerca da condição da mulher-escritora do século XIX, ao mesmo tempo em que exalta a expressão máxima do tecido político da época, D. Pedro II.

Além do poema “Dois de dezembro”, Júlia da Costa se mostrou engajada politicamente ao escrever “Sonho”, poema também de caráter patriótico, na qual dedica “versos à campanha do Paraguai” e “em que antecipa, profeticamente, de dois anos a vitória das forças brasileiras” (MUZART, 2001, p. 21). Neste escrito, em meio a uma atmosfera onírica (“Que sonho doce estava eu sonhando”), a autora descreve o momento, mais precisamente uma noite (“Era bem noite”) em que ocorreria essa suposta vitória (“Grandes vitórias! Imortais triunfos/ Ganharam hoje nossas legiões!/ Dorme o tirano n’um deserto imenso/ Sono de morte, ao sol de mil canhões/ Folgai, ó terra do Brasil, que os bravos/ Realizaram vossos lindos sonhos!/ Nas folhas d’ouro da Brasília história/ Cantos escrevem divinais, risonhos”). Contudo, não pensemos que por escrever versos jubilosos, certa atmosfera macabra não seria estampada nos escritos de Júlia da Costa. Assim como Júlia Cortines que fez do tema central de suas obras a morte, a poetisa das *Flores Dispersas* e de *Bouquet de Violetas*, utilizou-se de uma tonalidade sombria em seus poemas.

### **3.7A morte como fio de tecer poesia: resquícios da estética decadentista**

O século XIX foi um período de profundas e decisivas mudanças na esfera social, política e econômica. Sem dúvida, as mais marcantes foram a Proclamação da República e o fim da escravidão. No entanto, se por um lado estas conquistas acenavam para um futuro promissor, por outro, “a modernidade, num de seus polos, inaugura o espírito pessimista, e a visão degradante” (PAIXÃO, 1991, p. 198). Todo esse contexto influenciaria sobremaneira a produção literária da época, que, permeada pela estética decadentista, que chega ao território

brasileiro através da França e de Portugal, refletiria esse estado de espírito, o que levaria a aspiração à morte. “Tem-se, então, com o decadentismo, um movimento de transgressão fermentado, nascido, criado em suas próprias entranhas” (FURTADO, 2002, p. 31). “No Brasil, a literatura feminina aponta agora para a liberdade trágica das mulheres – a liberdade na morte” (PAIXÃO, 1991, p. 199). Assim, não é de se estranhar que, de acordo com Muzart (2001), um dos motivos constantes na poesia de Júlia da Costa seja o das sombras, que pode ser interpretado como a espreita da morte. É o que vemos no poema intitulado de “trevas”.

“Trevas”

Ouve-me ainda! Do sepulcro à noite  
Surgem fantasmas soluçando prantos!  
--- O bronze geme gemedora nota...  
Quero ouvir da araponga os cantos.

A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...  
Sinto-me inerte a tiritar com frio  
Minhas auroras, onde foram elas?...  
Minhas auroras de formoso estio?

Dormi – quem sabe?!... tanta sombra vejo!  
O meu passado... o que sonhei, meu Deus!  
É tudo negro – nem um astro ao menos,  
Nem uma estrela a cintilar nos céus!

Dormi! quem sabe!... meu sudário envolto  
No pó das lousas mareou seu brilho!...  
As avezinhas que eu beijava em ânsias  
Seguiram loucas da saudade o trilho!

Olho e não vejo... acordada eu sinto  
A alma minha se agitar na dor!  
Mas são tão frias estas pedras alvas  
Que minha mente já não tem fulgor!

Dormi! quem sabe?!... já não cantam aves  
De cor, celeste, já não veste o céu!  
Meus lábios frios já não têm sorrisos,  
O mundo vejo por nublado véu!

A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...  
Sinto-me inerte a tiritar de frio!  
Minhas auroras, onde foram elas?  
Minhas auroras de formoso estio?

(COSTA, 2001, p. 275)

Valendo-se de vinte e oito versos, em meio a uma atmosfera sombria e melancólica, o eu-lírico, após acordar de um longo sono (de morte?) se depara com uma vida totalmente diferente da qual tinha expectativa de encontrar (não há mais as “avizinhas que eu beijava em ânsias”, não há mais “minhas auroras”, “já não cantam aves”) e por isso expressa todo tédio e desilusão para com esta vida. Na realidade, “o negativismo centra-se no fato de que ele não

nega o mundo, nem a existência das coisas, mas esse entorno nada lhe concerne. Para o melancólico, não há alternativas que não sejam o ideal ou a morte” (FURTADO, 2002, p. 51). Nesse sentido, o decadentismo “se estala na falência das expectativas de bem-estar” (FURTADO, 2002, p. 29), na impossibilidade de viver uma vida feliz, porque simplesmente esta não existiria ou ao menos não existe mais. Como afirma Furtado (2002):

O entusiasmo dos decadentistas [...] não é apenas uma nova forma de escapismo romântico, mas uma certeza diante das incertezas, na medida em que toda realização de sonhos e desejos leva à corrupção destes; o tédio instala-se, mas os refúgios, ora encontrados, trazem um mundo artificial, sublimado, elevado. Não se trata mais de crer que em algum lugar haveria a possibilidade de “felicidade”, mas que esses refúgios representam mesmo a própria impossibilidade de haver “felicidade” (FURTADO, 2002, p. 29).

Dessa forma, a melancolia e o pessimismo se apresentam no poema como uma constante. Contudo, o interessante é que esse estado de espírito, ao invés de levar à busca pela quietude, é na verdade o que leva o eu-lírico a escrever; é a pulsão para o ato da criação. Observemos que o “ouve-me ainda”, no primeiro verso do poema acima, além de servir de âncora para o que irá ser dito ao longo do escrito, enfatiza o pedido do eu-lírico para que seja ouvida sua voz. Porém, é curioso que este ser permanecendo vivo, vê e escuta os fantasmas que durante a noite se mostram. Aliás, ao deixar explícito que “do sepulcro à noite/ Surgem fantasmas soluçando prantos”, se causa ambiguidade ao levar o/a leitor/a a pensar se o eu-lírico também não estaria se representando como um desses seres fantasmáticos, já que expressa quase um “pranto”. Tendo essa possibilidade em mente, não é de se estranhar que enquanto “o bronze geme gemedora nota.../ quero ouvir da araponga os cantos”.

Essa relação entre vida e morte se cravaria ainda mais na segunda estrofe, nos versos como: “A tumba é fria... adormeci? quem sabe?!...”. Ora, a tumba já sinaliza para um lugar sem saída, e para a ideia de morte. Porém, o eu-lírico não diz que morreu, ao contrário, pergunta se adormeceu, ao fazer isso deixa claro que mesmo em “vida”, se pode estar como morto/a. Aliás, ao dizer “quem sabe?” deixa a critério do/a leitor/a avaliar se o estado em que se encontra é a vida ou a morte. A única certeza que se tem é que “sinto-me inerte a tiritar com frio!”. Em meio a essa atmosfera melancólica o eu-lírico deseja a luzem que vivera nos tempos idos (Minhas auroras, onde foram elas?.../ Minhas auroras de formoso estio?!), no entanto, só vê “sombra” e “tudo negro” (terceira estrofe, primeiro e terceiro versos respectivamente). Os seus sonhos, assim como a esperança ficaram no passado, hoje não se vê “nem um astro ao menos,/ Nem uma estrela a cintilar nos céus. Na verdade, nesse momento, o que se apresenta é o pessimismo dos sonhos e dos projetos de outrora desfeitos, falhados.

Já na quarta estrofe, onde se acentua o aspecto decadentista do poema, notemos que a poetisa não mais utiliza o verbo “adormecer” conjugado na primeira pessoa do singular, para evidenciar o estado de morbidez no qual se encontra o eu-lírico, agora utiliza o verbo “dormir”, que, acentua tal estado. Isso ocorre, porque não há mais dúvidas de que se esteja cada vez mais longe da vida (“Dormi! quem sabe!) e perto da morte. Observemos também que a autora explicita que depois da morte tudo o que é matéria se acaba, e mesmo as pessoas correm o risco de serem esquecidas, deixadas para trás, como se não passassem de uma poeira levada pelo vento: “meu sudário envolto/ No pó das lousas mareou seu brilho!.../ As avezinhas que eu beijava em ânsias/ Seguiram loucas da saudade o trilho”.

Contudo, é na quinta estrofe que vemos o quão astuta foi Júlia da Costa, pois, sabendo que estava transitando por campos considerados impróprios para as mulheres, frisa não ter mais forças para continuar lutando, pois “acordada eu sinto/ a alma minha se agitar na dor”, por isso “a minha mente já não tem fulgor”, enquanto fazendo o contrário escreve. Assim, mesmo que “já não cantem aves”, que “de cor, celeste, já não veste o céu”, que já não tenha nos “lábios frios” “sorrisos”, a autora não cessa a ação que lhe une à vida, a escrita de poemas.

Outro ponto interessante, ainda no referido poema, é que a sétima estrofe é quase igual à segunda, com exceção de que na segunda vemos a preposição “com” que, por sua vez, na sétima estrofe é substituída pela também preposição “de”, ambas para designar o modo como se encontra o eu-lírico, o que leva a uma sutil mudança no sentido de tais estrofes. Na segunda estrofe, o eu-lírico se encontraria “com frio” em decorrência do clima; já na sétima estrofe, o “de frio”, pode indicar a causa da morte do eu-lírico. No mais, se afirma que a “tumba é fria”, se questiona o estado em que se encontra o eu-lírico, ao passo que se busca a luz. Assim, nas entrelinhas desse discurso, a poetisa, a partir do recurso da repetição, consegue frisar que não há uma separação entre a vida e a morte (quinto e décimo quinto versos: “Adormeci? quem sabe?!...), e ao perguntar pelas suas auroras, incita o/a leitor/a de certa forma para que as busque. Se pensamos nessa luz como a produção literária da poetisa, teremos que, ao/à leitor/a se pede implicitamente que reconstrua o seu legado.

Além de “Trevas”, Júlia da Costa permearia com a mesma atmosfera sombria e macabra outros cinco poemas. Em “Desesperança”, a poetisa após constatar que a vida é válida para alguns, deixa claro que para ela só reservou-lhe sofrimento (“Meu Deus! se a vida é para uns tão calma/ por que p’ra mim ela é tão negra e mesta!”/ “A vida é negra! Nenhum astro ameno/ Derrama luz que lhe afugente a treva!/ Quero sorrir-me! Mas a dor me leva/ Do peito aos lábios um saudoso treno!”). Em “Desalento”, a partir de um tom melancólico, a

autora recorda os felizes dias que viveu, mas enfatiza que com eles se foi a esperança, que agora só há dor, e o caminho da morte a ser trilhado (“Eu amava em extremo o som dos cantos”, “Porém, hoje que a dor e a tristeza/ Me acabrunham sem dó o coração,/ Como à vida sorrir, à natureza,/ Se meus lábios de gelo e mudos são/” “Se a esperança fugindo de nossa’alma,/ não aponta a vida e sim a morte?...”).

Em “Recitativo”, o eu-lírico, sentindo a chegada da morte, explicita como a vida passa rápido. Aliás, mais que isso, vemos o quão é triste e dura a vida, tanto que um dos verbos utilizados para referir-se a ela (vida) é “sustentar”, que dá uma ideia de esforço, de peso, de uma carga que tem-se que aguentar (“Guarda-me um canto se eu morrer à noite/ Por entre os ecos de tristonho harpejo!/ Guarda-me um canto, pr’a viver é tarde.../ Branco sudário no horizonte vejo/ Toda essa vida se acabará num sopro/ Mas já é tarde para sustentar a vida”).

Já em “Sombras”, vemos que não adianta correr, a morte (que neste caso vem com a noite) é a única certeza e o destino de todos, por isso o eu-lírico a aceita (“Nada vejo, meu Deus, a noite desce/ O temor já se apossa da minh’alma/ Adeus! alvas do amor, raios incertos/ Que me inspirastes mil sonhos de harmonia/ A noite se desdobra tenebrosa/ E meu estro já soluça na agonia!...”). Porém, é no poema intitulado de “Página Solta”, onde vemos a expressão máxima de um ser que, mesmo vivo, sente-se como morto e sepultado (“Queres saber quem eu sou?/ Levanta a pedra gelada!/ Eu sou a alma de um morto/ Pela saudade velada”).

Essa aspiração à morte que vemos em vários poemas de Júlia da Costa revela a situação de um espírito bem mais avançado em relação a sua época, um espírito de mulher que buscou avidamente a liberdade. Seria também essa ânsia por liberdade que faria Júlia Cortines abordar como tema central de todos os seus livros, a morte. Como afirma Paixão (1991, p. 110), corroborando a perspectiva de Affonso Romano de Sant’Anna (1984): “a morte é sempre uma hipótese de libertação em relação ao corpo, uma superação dos mistérios. Mais do que isto, a morte bem pode ser o cessar de todo sofrimento”. É o que podemos constatar no poema a seguir, de Júlia Cortines:

“A um Cadáver”

Eis-te, enfim, a dormir o teu sono de morte:  
Semicerrado o olhar, as pupilas serenas,  
Na atitude de quem nada teme da sorte,  
Deslembrado do amor e esquecido das penas.

Nada pode turbar-te em teu repouso: estala  
O raio, a lacerar das nuvens os vestidos;  
No espaço a luz se extingue, o estampido se cala,  
Sem vir ferir-te o olhar ou ferir-te os ouvidos.

Livre, afinal, da vida a que estava sujeito,  
 Teu calmo coração nenhum afeto encerra,  
 E, em pouco, como tu, ele estará desfeito  
 Sob o espesso lençol da camada de terra...

A afeição, que, fiel, te acompanhava, deve  
 Ficar, a pouco e pouco, à tua ausência alheia.  
 Passaste; e o esquecimento há de apagar, em breve,  
 O sinal que o teu passo imprimiu sobre a areia...

Que importa? Estás dormindo o teu sono de morte:  
 Semicerrado o olhar, as pupilas serenas,  
 Na atitude de quem nada teme da sorte,  
 Deslembrado do amor e esquecido das penas.

(CORTINES, 2010, p. 152)

O discurso presente no poema acima, mais que revelar o olhar de uma mulher para a passagem da vida alheia, deixa clara a exaltação de Cortines à morte. Notemos que, enquanto o advérbio de tempo “enfim” logo no primeiro verso sinaliza para o quão esperada é a morte, o também advérbio de tempo “afinal”, no nono verso aponta para a alegria do eu-lírico com a ida da vida. No estado de desânimo, o eu-lírico, cansado do fardo que tão pesado carregava e “na atitude de quem nada teme da sorte,/ Deslembrado do amor e esquecido das penas”, vê a morte como um repouso, onde “a luz se extingue, e o estampido se cala,/ Sem vir ferir-te o olhar ou ferir-te os ouvidos.

Observemos também que Cortines tem plena consciência do quão efêmera é a vida e que após a morte de uma pessoa seus feitos podem cair no esquecimento: “Passaste; e o esquecimento há de apagar, em breve,/ O sinal que o teu passo imprimiu sobre a areia...”; quanto a isso, notemos que a autora não afirma não se importar com esse esquecimento, ao contrário, com o verso “Que importa?”, ela implicitamente deixa a cargo do leitor avaliar a importância que pode ser dada a algo ou alguém após a morte. Pensando em obras de autoria feminina, teremos que com tempo, ou melhor, com a morte, podem cair no esquecimento não só a mulher, mas também seus escritos. E por isso a relevância de se pesquisar sobre pessoas que, como Cortines, foram importantes para a construção da literatura brasileira, mas que por inúmeros fatores não foram devidamente valorizadas em vida e após a morte foram voluntariamente esquecidas. No entanto, o problema é que os pesquisadores e pesquisadoras que se dedicam a essa missão, infelizmente, têm que enfrentar ideologias de pessoas que, em pleno século XXI, (como há séculos atrás) segurando as rédeas do poder, teimam em mascarar a participação feminina não só na literatura, mas na sociedade em geral.

Outro ponto interessante é que ao iniciar o poema o verso (“Eis-te, enfim, a dormir o teu sono de morte:”) indica que o Ser de quem se fala está ainda vivo, e já no término o verso

(“Estás dormindo o teu sono de morte:”) aponta que o sujeito faleceu; ou seja, ao que parece esse Ser, enquanto a poetisa escrevia, estava vivo e quando ela cessou a ação não resistiu, ou ainda, ele (moribundo) conseguiria um “sopro” de vida todas as vezes que alguém lese esse poema. Ao que parece Cortines correlacionou escrita, leitura e vida.

Além disso, as descrições do moribundo quando vivo e quando morto são iguais, e bem sugestivas: “Semicerrado o olhar, as pupilas serenas,” (segundo e décimo oitavo versos). Ou seja, há certa vigilância mesmo após a morte, o que remete a certa vontade de viver. Mais do que isso, o parece é que a autora não nutria horror pela vida em si. Em outras palavras, ao nosso ver, nas fimbrias desse discurso que enaltece a morte como forma de libertação, está a aspiração de Cortines por uma vida diferente e melhor do que a que era imposta ao sexo feminino no oitocentos.

Essa aspiração por liberdade a partir da morte pode ser percebida em diversos outros poemas, como em “Versos de um Suicida”, onde a morte é explicitamente encarada como uma fuga por meio da qual se retorna ao estado primordial (“Vale a pena morrer: fugir do mundo/ Às trilhas de selvática aspereza,/ E mergulhar de novo no profundo/ Abismo da profunda natureza./ Que, se a Morte não pode a humana essência/ Erguer, voando, à abobada sidérea,/ Ao menos nos dará a inconsciência/ E o repouso no seio da Matéria.”). Em “A si Mesmo”, renuncia-se a vida e se eleva a morte ao ponto de ela ser encarada como um dom (“É tédio apenas e amargura a vida,/ E o mundo em que vivemos, lodo apenas.”, “À nossa raça miseranda o fado/ Um dom único fez:/ O dom da morte.”). Já em “In Extremis”, a morte é tida realmente como a passagem para um mundo melhor (“Só te resta, infeliz, o momento/ Em que desse sopor venha livrar-se a Morte,/ E a outro mundo melhor de paz e esquecimento/ Nas asas te transporte!”).

Em “Ei-lo, o sombrio e glacial recinto”, novamente aparece a imagem melancólica de um moribundo (“Paralisado o gesto pelo cinto/ Da morte, branco o rosto macilento,/ E o negro olhar, fendido e nevoento,/ De negros semicírculos retinto”); e a confirmação do que já havíamos sinalizado, isto é, que Cortines não tinha horror pela vida em si, mas pela vida a que estava fardada, por isso buscava a libertação através da morte. Essa postura está presente, por exemplo, em “Entre Abismos”. Nesse poema, vemos que nem a vida a que a poetisa estava submetida nem a morte são o ideal. Pelo contrário, são abismos extremos (“Mistérios só, de um lado, e sombras.../ Em seguida,/ A estrada tortuosa e aspérrima da vida,” “Do outro lado, somente o tenebroso mar/ Da morte, em que por fim tudo irá se atufar...”).

Semelhante a tal poema, encontramos “Vaticínio”, em que a poetisa depois de, implicitamente, evidenciar o quão presa às amarras da sociedade estava à mulher oitocentista,

deixa clara a ânsia por viver uma vida de paz e quietude de maneira que mulheres e homens tivessem os mesmos direitos; do contrário, a autora deixa claro ser melhor morrer em busca de liberdade (“Bom, dirás, é viver sem combate ou tortura,/ Pisar o chão batido, onde a dor não abrolha,/ Como uma ave ferida às súbitas na altura,/ Morrer, ou como a flor que uma aragem desfolha...”).

Todavia, ainda que tenha centrado seus poemas na morte como forma de libertação, Júlia Cortines recorreria também a temática do desejo, para expressar sentimentos carnaais proibidos a dicção feminina, mas amplamente presente na lírica ocidental. Dialogando com Cortines, Júlia da Costa faria desta temática (desejo) a base das suas *Flores Dispersas* e de *Bouquet de Violetas*. No caso de Francisca Júlia, o desejo expresso nos seus poemas era de outra natureza. Esta poetisa volta-se para a busca de inspiração para a composição de poemas de métrica rigorosa, como talhados em rocha, ao estilo parnasiano, como veremos na seção seguinte.

### **3.8 Flores dos desejos, desejos das flores**

De acordo com Sigmund Freud (1975), a psique humana é formada de três áreas: id, superego, e ego. A primeira é composta do que se herda com o nascimento, refere-se aos instintos mais primitivos. Como afirma Piletti (2015, p. 51), valendo-se de Freud (1976), “O id não conhece nenhum julgamento de valor: não conhece o bem, nem o mal, nem a moralidade”. Já o superego “desenvolve-se cedo, à proporção que são aprendidas as normas, tradições e exigências de conduta dos pais, familiares e da sociedade” (PILETTI, 2015, p. 51). Assim, ele é comandado pelas regras morais e tem por função restringir as satisfações e o prazer. A partir da existência dessas forças contrárias em um mesmo indivíduo, o ego vem como um mediador dos conflitos internos e “é pela pressão da necessidade externa, educado lentamente no sentido de avaliar a realidade e de obedecer ao princípio da realidade” (FREUD, 1976 *apud*. PILETTI, 2015, p. 52) referente às demandas sociais.

Dessa forma, o princípio do prazer entra em embate com o princípio da realidade, este por sua vez faz com que se adie a realização daquele, mesmo que momentaneamente. Não sendo permitido realizar o desejo (até certo ponto, é “possível” realizar o desejo, mas realizá-lo tem consequências, principalmente se for uma mulher que ouse fazê-lo), o ser faz uso de mecanismos de defesa do organismo que amenizam a situação e a ânsia pela realização do prazer. Entre esses mecanismos está a sublimação. A partir desta, “a energia da pulsão é redirecionada para atos criativos” (PILETTI, 2015, p. 54). É justamente isso que ocorre com

Júlia Cortines. Consciente de que ao sexo feminino não lhe era permitido viver (ou ao menos expressar) seu desejo o sublima, e o expressa envolvido numa atmosfera onírica.

“Suprema Dor”

I

Sob o golpe cruel, que não escolhe,  
Bárbara, a morte muita vez a vida  
De uma pessoa que adoramos colhe.

E a alma sentimos, de terror ferida,  
Por circular e gélida muralha  
De tenebras de súbito cindida

Mas pouco a pouco a sombra se descoalha  
E rarefaz-se toda, ver deixando  
Do firmamento a cérula toalha,

Donde um arcanjo, as asas desdobrando,  
Desce num vôo rápido... Ó saudade,  
És tu que desces do alto, transmudando

A treva em radiosa claridade,  
Na flor azul e mística do sonho  
O curvo espinho da realidade!

O nimbo espesso, elétrico e medonho  
Do sofrimento se dissolve em pranto  
Quando, num gesto plácido e tristonho,

Colhes as fibras do teu largo manto,  
Às dores o consolador abrigo  
Do teu regaço oferecendo; e, enquanto

As dores adormecem, do jazido  
Fazes surgir o morto que adoramos,  
Em cujas fronte pálida, contigo,

Em sonho, os lábios úmidos roçamos...

II

Mas, quando de improviso nos salteias,  
Ó traição, ó víbora assassina,  
E o nosso incauto coração golpeias,

Tua verde peçonha viperina  
O deteriora, ao sangue se mistura,  
Percorre o corpo e o espírito alucina.

Pedido em meio de uma noite escura,  
O sofrimento, da razão liberto,  
Explose no delírio da loucura.

E ao desvairado e espavorido e incerto  
Olhar, em qualquer parte a que o volvamos,  
Sombrio quadro se apresenta aberto:

-No passado, se vê-lo procuramos,

Vemos a trega face condenada  
Substituir a face que adoramos:

O presente é uma vaga enovelada  
Pelo ríspido sopro da desdita,  
Pelos escolhos do sofrer rasgada:

O futuro, uma estática e infinita  
Solitude, por onde uma só fonte  
Não desenrola a prateada fita;

Onde não há vegetação que aponte  
À flor do solo adusto, nem miragem  
Que nos ria da curva do horizonte

Acenando de longe co' a ramagem  
De verdejante e música palmeira  
Acarinhada por macia aragem...

Somente um mar de cálida poeira,  
Que, sem barulho e agitação, espraia  
As brancas ondas do infinito à beira,  
Sob a inflamada cúpula sem raia...

(CORTINES, 2010, p. 33-34)

Valendo-se de cinquenta e seis versos, o eu-lírico, além de expressar um lamento pela inevitável morte de alguém/algo que lhe deixou muita saudade, revela seu desejo reprimido. Logo no quarto verso, ao sentir “a alma (...) de terror ferida”, o eu-lírico inicia uma busca incessante por este Ser, chegando a entrar no universo “místico do sonho”, a partir do qual faz “surgir o morto que adoramos” (o artigo definido “o” e o substantivo masculino “morto” aponta que é uma pessoa do sexo masculino).

Em meio a essa atmosfera, é iniciado o sugerido encontro amoroso (“Em sonho, os lábios úmidos roçamos”) que chega ao auge na décima primeira estrofe onde o eu-lírico explicita: “Tua verde pessoa viperina/ O deteriora/ Ao sangue se mistura,/ Percorre o corpo e o espírito alucina”. Notemos também que Cortines metaforiza a figura masculina como uma serpente.

O interessante é que a poetisa consciente de ter ultrapassado a fala que lhe era permitida, pois no século XIX as mulheres nem sequer poderiam falar abertamente de suas emoções, quanto mais expressar desejos carnavais, através da escrita (RANCIÈRE, 2009) poética torce os paradigmas vigentes, ao passo que deixa claro que esse encontro acontece “em meio de uma noite escura” onde “o sofrimento da razão liberto,/Explose no delírio da loucura”; ou seja, dá a entender que ocorre num ato de irracionalidade, de delírio, de loucura, além de ser envolto no ato de sonho, o que de certa forma ameniza sua fala.

Neste poema, vemos a estratégia de metaforicamente falar da natureza para expressar o desejo, principalmente na segunda parte (“Onde não há vegetação que aponte/ À flor do

solo adusto, nem miragem/ Que nos ria da curva do horizonte/ Acenando de longe co' a ramagem/ De verdejante e música palmeira/ Acarinhada por macia aragem...”), na qual, além do encontro sexual, há marcadores temporais que indicam a desilusão amorosa: “—No passado, se vê-lo procuramos,/ Vemos a treda face condenada/ Substituir a face que adoramos:”; por sua vez “o presente é uma vaga enovelada/ Pelo ríspido sopro da desdita,/ Pelos escolhos do sofrer rasgada:” e “o futuro, uma estática e infinita/ Solitude, por onde uma só fonte/ Não desenrola a prateada fita”.

Cortines usou estratégias semelhantes em outros poemas como em “Ele vem! ele vem! Minha vista ansiosa”<sup>30</sup>, onde o eu-lírico mostra-se ansioso pelo encontro amoroso que novamente é descrito envolto em um ato de sonho e fantasia (“Ele vem! Ele vem! Minha vista ansiosa”; “Ilusão! fantasia! loucura!/ Na frouxa e tibia luz, que ilumina a paisagem,/ Como um sonho ideal, essa querida imagem”). Em “A um Velho”, temática semelhante volta a aparecer. Nesse poema, usando a natureza, a poetisa fala do desejo (“Pomba de amor, ela ainda estende as asas,/ Como uns farrapos trêmulos de gazas/ Para te agasalhar o tronco nu”).

No caso de Júlia da Costa, poetisa que utilizou-se da temática do desejo como centro de seus escritos, a expressão desse sentimento viria metaforicamente camuflado em uma dicção floral. Isso porque, de acordo com Paixão, as flores (1991, p. 73) “pela sua textura macia, pelo perfume que evoca sensações, são a brecha por onde escapa ao cerceamento social apresentando uma eroticidade camuflada”. É o que veremos no poema a seguir, intitulado “Flor de Neve”.

“Flor de neve”

Eu só amo teu cálix cetinoso,  
Tuas folhas de um pálido nitente!  
Eu só amo na terra teus folgares  
Quando a aurora desponta no oriente.

Na floresta encontrei-te... o sol dormia,  
A natura de amores suspirava!  
--- Era o campo deserto – a aragem fria,  
A rolinha em seu ninho soluçava.

E o rosal todo em flor se iluminava  
Com sereno da noite que caía  
Em teu seio inocente que guardava  
O segredo de um gênio que dormia.

Aos bafejos da brisa ousei colher-te!  
Quis as tranças prender-te... que loucura!  
Quando a aurora surgiu, morta, sem vida,

<sup>30</sup> Há alguns poemas que, como este, não estão intitulados, então optamos por, ao nos referirmos a eles, colocar como título o primeiro verso que os compõe para identificá-los.

Aos meus pés encontrei-te na espessura.

Com lágrimas reguei-te! De meus lábios  
Morno beijo roçou-te a face fria...  
Reviveste a sorrir, ó flor de neve,  
Mas perdeste dos sonhos a alegria.

E hoje triste e gelada como a noite  
Que me cerca de sombra o coração,  
Tu dormiste bem junto de minh'alma  
Que te inunda de fúnebre clarão.

(COSTA, 2001, p. 224)

O discurso presente no poema acima mais que evidenciar o desejo/amor do eu-lírico, deixa claro a perspicácia de Júlia da Costa, pois tendo consciência de que vivia em uma época em que a fala do desejo era considerada imprópria à dicção feminina, utiliza-se das metáforas florais para se expressar.

Notemos que o título do poema acima, “Flor de neve”, já é bem sugestivo. Ora, para Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 437-438), “a flor é, também, o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; nas lendas celtas ela parece ser um símbolo de instabilidade”. Essa ideia de instabilidade é ainda mais reforçada se temos em mente que a “neve”, próximo elemento que compõem o título, é água que sofre uma condensação e se “solidifica”, mas que tal estado é eminentemente instável. Outro ponto curioso é que, no poema, paradoxalmente, se por um lado o branco da neve remete ao gozo, por outro se configura como “a cor da pureza, que não é necessariamente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida, mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda”. E “é justamente o sentido de brancura virginal” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 143). Assim, podemos depreender já pelo título que o eu-lírico expressa o seu amor e desejo (posto que os dois confundem-se no poema) por um ser puro, porém instável, que como a água, pode mudar de acordo com o ambiente no qual se encontra.

A confirmação do quão o eu-lírico ama intensamente esse Ser vem na primeira estrofe, onde, em versos profundamente eróticos e sugestivos, explicita: Eu só amo teu cálix cetinoso/ Eu só amo na terra teus folgares. Porém, é a partir da segunda estrofe que temos a expressão máxima do desejo e o encontro amoroso. Este ocorre no meio da floresta, em noite fria, sem ninguém por perto, o que sugere que seja às escondidas: “Na floresta encontrei-te... o sol dormia,/ A natureza de amores suspirava!/ ---Era o campo deserto – a aragem fria,/ A rolinha em seu ninho soluçava”.

Notemos que a descrição do meio no qual se encontram os sujeitos parece propiciar essa união, que chega ao auge na terceira e quarta estrofes, quando “o rosal todo em flor se

iluminava” e “aos bafejos da brisa ousei colher-te! E quis as tranças prender-te... que loucura!”. Observemos que estes versos confirmam o quão perspicaz foi Júlia da Costa ao escrever, posto que consciente de estar ultrapassando todos os limites impostos pela sociedade a dicção feminina, seleciona palavras que amenizam a expressão do desejo, como é o caso do verbo “encontrei-te” que dá uma ideia de que o encontro (sexual) não foi programado, ocorreu por acaso, e o substantivo “loucura”, que dá a impressão de que tal ato tenha acontecido em um momento de insensatez, de perda de lucidez.

É válido observar ainda que, após o encontro sexual, ao nascer do sol “quando a aurora surgiu, morta, sem vida”, o ser a quem o eu-lírico dedica tão grande amor parece ter desfalecido, morrido junto à noite que lhe proporcionou tanto prazer (“Aos meus pés encontrei-te na espessura”). A vida só é recobrada novamente quando se dá início, outra vez, à relação amorosa: “Com lágrimas reguei-te! De meus lábios/ Morno beijo roçou-te a face fria.../ Reviveste, ó flor de neve”. Com isso, a nosso ver, a autora correlacionou a concretização do prazer à vida. No entanto, é curioso que ao passo que com a realização do desejo se ganha a vida, também se perde a alegria dos sonhos (“Mas perdeste dos sonhos a alegria).

Aliás, com os versos: “E hoje triste e gelada como a noite/ Que me cerca de sombra o coração,/ Tu dormiste bem junto de minh’alma/ Que te inunda de fúnebre clarão”; podemos perceber que o eu-lírico que vive e proporciona o prazer é quem leva também a morte. Isso podemos comprovar pela antítese “fúnebre clarão” que é utilizada para explicitar como a alma do eu-lírico envolve o outro ser. Ora, o adjetivo “fúnebre” nos remete à morte, já o substantivo “clarão” nos remete à ideia de “luz”, que, por sua vez, geralmente, nos faz pensar em vida. Em outras palavras, o mesmo prazer que faz o ser sentir-se vivo é o que leva a aproximação da morte. Sabemos, pois, que o conúbio sexual é denominado entre os franceses de *lapetitemort*, o que pode corroborar a atmosfera erótica transcorre ao longo do poema.

Contudo, é interessante que mesmo o poema do começo ao fim envolto em uma atmosfera onde reina a ânsia por realizar o desejo sexual, em nenhum momento a relação amorosa é posta explicitamente, porém o/a leitor/a consegue inferir pelas metáforas. O que ocorre é que o ato sexual pode ser evidenciado por uma grande variedade de imagens ou figuras. Cada uma delas pode apontar para a relação amorosa e para os comportamentos sexuais de um indivíduo. No entanto, curiosamente, Júlia da Costa, ao escrever o poema acima, não deixa claro se esses comportamentos sexuais são realizados por sujeitos do sexo masculino ou feminino, pelo contrário, a autora aposta justamente na indefinição. Se pensarmos que imagens como “ninho” e “seio” podem sinalizar para sujeitos do sexo

feminino, poderíamos pensar esse poema como o encontro de duas mulheres, o que torna o escrito ainda mais transgressor. Ora, sedurante o século XIX às escritoras não era permitida a fala do desejo, como “ousar” expressar sentimentos carnavais entre pessoas do mesmo sexo?

Em definitiva, Júlia da Costa utiliza-se das flores para expressar relações amorosas, o desejo, e o amor. Em diversos outros poemas a autora utilizou metáforas florais semelhantes para expressar-se. Em “Devaneios”, a partir de tais metáforas se expressa a virgindade do eu-lírico e sua noite de “ventura” (“E a linda roseira que deu-lhe perfumes/ As folhas estende n’um berço de relva!/ e o sonho de virgem oculta nas pétalas,/ Oculta nas rosas que pendem na selva!). Em “Sinhá”, explicitam-se os momentos de prazer vivido com o ser amado, o qual é visto como uma flor (“Como aljôfar celeste que tremula/ D’ uma flor sobre as folhas de veludo,/ À luz da madrugada,/ Assim teu nome vem filtrar no peito/ Um sentir que inebria... uma saudade/ De gozos retocada!”). Em “Hinos”, o eu-lírico busca incessantemente o seu amado, a quem deu-lhe suas flores mesmo que em meio à dor (“Busco-te em ânsia.../ Pálida sombra! ao entreabrir das rosas/ Minh’alma deu-te perfumadas flores! Esquiva sempre as espalhaste todas/ N’um chão descrido de imaturas dores!”).

Em “Folhas de rosa”, o eu-lírico chega a entrar no universo do sonho à procura do seu amor, que é descrito como “solitária flor”. Envolto nessa atmosfera onírica recorda as visitas feitas pelo amado a seu quarto, ao passo que diz ter feito planos para o futuro junto a ele (“Vi-te em meus sonhos cismadora imagem/ Entre roupagens de rosada cor!/ Dias de flores ideei na mente/ Em ti pensando, solitária flor/ Vinhas tu sempre reclinar-te a medo/ Sobre meu leito de donzela crente!”). Em “Lírio Branco<sup>31</sup>” (I - 1868), novamente o amor ganha sua expressão máxima. Agora, não se dedica este sentimento apenas ao “lírio gentil”, mas a tudo que o cerca (“Lírio gentil, flor de querida,/ Cofre d’etéreos odores,/ És a flor enamorada/ Que sonhei em meus amores/ Amo o cálix que sustenta tuas folhas cetinosas/ Amo a brisa que te beija/ Amo o orvalho matutino...”).

Em “Saudades”, as flores são estrategicamente utilizadas para falar do quão o eu-lírico viveu rodeado de amores (“Caminhei descuidosa o chão de flores;/ Beije aqui e ali virentes rosas;/ O céu – lençol de prata – se mostrava/ Marchetado d’estrelas luminosas”). Em “Dormia e sonhava”, a poetisa perspicazmente, além de expressar seu desejo através das metáforas florais, dá a entender estar falando de uma “noite de amor” sonhada por outra pessoa (“E ele sonhava... que sonhos tão lindos,/ Que noite de amor/ ----No bosque ondulante

---

<sup>31</sup> Há alguns poemas que possuem título igual, porém seu conteúdo é diferente; como ocorre com “Lírio branco”. Nestes casos, optamos por numerar tais poemas e colocar a data da série em que foram publicados, para facilitar a compreensão do/a leitor/a.

beijavam as flores,/ E a mata em suspiros trazia os odores/ Dos galhos em flor”). Já em “Rosa branca”, o desejo ganha destaque outra vez. Neste poema, a autora mostra-se, através das rosas, como sujeito desejante, ao passo que deixa claro estar consciente do quão duro pode ser o fardo carregado durante a vida (“Rosa, rosa dos amores,/ Quem me dera os teus palores/ Quem me dera o teu viver!/ Em teu berço de harmonia,/ Quem me dera um dia, um dia/ De mansinho adormecer!/ Tuas folhas cristalinas/ Quem me dera inda beijar!”/ “Quantas vezes a ventura/ Não nos mostra a sepultura,/ Não nos beija e lá se vai?”).

A autora utilizou metáforas semelhantes em outros quatro poemas. Em “Rosa de amor”, a poetisa usa o pronome pessoal na primeira pessoa do plural “nós” para conseguir por tal efeito generalizar, até certo ponto, que todos têm no coração uma “rosa de amor”. Assim, ameniza sua fala ao abordar tal temática (“Nós temos n’alma escondida/ Como a onda além dormida,/ Uma flor empalidecida/ Que nos beija o coração/” “Se perguntas-lhe tremendo/ --- Quem és tu? – ela gemendo/ Te responde estremecendo:/ ‘Eu sou a Rosa de Amor”).

Em “Flor de espinhos”, a autora, através da metáfora da flor de espinhos, enfatiza que mesmo após a morte necessita dos beijos e carícias do ser amado (“Não me fujas – deixa a noite/ Vem à sombra da mangueira/ Onde a furto brilha a lua,/ Com tua face branca e nua/ Em meu sonho dormir./ Quando a fronte sonhadora/ Eu pender na sepultura/ Vai ornar-me a campa escura,/ Vai comigo lá sonhar./ Vai em beijos vaporosos o meu sonho prolongar/ Vai em pálidas carícias/ Aquecer-me a fronte fria,/ Vai beijar-me destemida”). Em “Lírio branco” (II – 1882-1883), com a chegada da noite, o eu-lírico pede que sua “meiga flor” abra seu “cálix”, pois com ela pretende ser feliz (“O sol desmaia... como é doce a vida/ Por entre as sombras rebentando à flux!/ Floresce, ò lírio, que contigo ainda/ Pisarei mundo de encantada luz./ Minha alma é sopro da gemente aragem/ Que vai perdida soluçar no mar!/ Dá-lhe o perfume de tuas folhas alvas,/ Enquanto o tempo não as vem mirar”).

Em “Rosa murcha”, clama-seque o ser amado, o qual é visto como uma rosa, recobre o viço e volte para perto do eu-lírico que está morrendo “sem seiva que lhe dê vigor” (“Recobra o viço meiga flor de um dia”/ Vem modular-me: --- inda cantam aves/ Rosa só minha, de fatal condão!/ Vem! que meu estro emurhecido expira/ Sem luz, sem seiva que lhe dê vigor;/ Vem, rosa minha, no sepulcro ao menos/ Ornar-me o seio com sentido amor!”).

Já com Francisca Júlia, o desejo expresso nos seus poemas advém da busca pela rima e métrica “perfeita”. Esse desejo, sem dúvida teria sido influenciado pela tendência parnasiana seguida pela poetisa. Neste período, influenciados/as pelo Parnasianismo e rejeitando o Romantismo, escritores e escritoras “retomam a tradição clássica, segundo uma ótica

moderna, que considera os logros do liberalismo estético” (MASSAUD-MOISÉS, 2001, p. 152).

De acordo com Massaud-Moisés (2001, p. 155), nesse momento, as poetisas “à semelhança dos clássicos, pregam uma serenidade olímpica, que não implicava a ausência de sentimentalismo, mas o seu controle pela razão: a calma, a impassibilidade, as imagens, as frases equilibradas podem ser empregadas para exprimir dores e pensamentos filosóficos”. Emergindo nesse cenário, ganha especial destaque a representação da natureza e dos seres animados ou inanimados nos quais a “Beleza” se fizesse presente. “Daí o sensualismo epicurista, voltado de preferência à mulher de formas perfeitas, opulentas” (MASSAUD-MOISÉS, 2001, p.155), verdadeiras fontes de inspiração de muitas mulheres-escritoras. Então, se através da pena da mulher-escritora oitocentista “as Musas mudam de lugar ou de beleza, continuam inegavelmente belas, sedutoras, sábias” (NEJAR, 2011, p. 170), elas permanecem, acima de tudo, subversivas e impassíveis. É o que podemos observar no poema abaixo.

“Musa Impassível”

Musa! Um gesto sequer de dor ou de sincero  
Luto jamais te afeie o cândido semblante!  
Diante de um Jó, conserve o mesmo orgulho; e diante  
De um morto, o mesmo olhar sobrececho e austero.

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

Dá-me o hemistíquio d'ouro, a imagem atrativa;  
A rima, cujo som, de uma harmonia creba,  
Cante aos ouvidos d'alma; a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,  
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,  
Ora o surdo rumor de mármore partidos.

(FRANCISCA JÚLIA, 1961, p. 47-48)

Corroborando o pensamento clássico, segundo o qual cada arte tinha uma musa a quem o/a artista deveria pedir permissão para realizar sua obra, Francisca Júlia, ao escrever o poema acima, revela seu olhar perante sua deusa, ao passo que pede a inspiração para escrever sua poesia. Observemos que, o substantivo feminino “Musa” no primeiro verso além de servir de ancora para o que será explicitado no decorrer do poema, funciona como invocação da deidade mitológica, fonte de inspiração da poetisa. No entanto, o interessante é que ao invés de tecer comentários exaltando e enaltecendo sua musa, a poetisa faz-lhe recomendações de conduta, de como se portar diante de situações extremas: “Um gesto sequer de dor ou de

sincero/ Luto jamais te afeie o cândido semblante!”. Ora, notemos nesses versos que a escritora enfatiza que nem diante da dor ou da morte se deve demonstrar sentimentos que “afeie o semblante” da musa. Na realidade, nada pode mudar o contorno das linhas puras do seu rosto. A confirmação dessa assertiva vem nos dois últimos versos da primeira estrofe, na qual vemos que “diante de um Jó” se deve conservar “o mesmo orgulho; e diante/ De um morto, o mesmo olhar sobreceño e austero”. Ou seja, tanto a vida quanto a morte devem ser encaradas com altivez e firmeza. Aliás, como podemos ver nesses versos, a poetisa recomenda a sua musa que se mantenha impassível diante da presença de um “Jó” e de “um morto”. Em outras palavras, pede que não demonstre sentimento, choro ou revolta diante dos sofrimentos.

Não parando por aí, na segunda estrofe, observemos que, ao escrever os versos “Em teus olhos não quero a lágrima; não quero/ Em tua boca o suave e idílico descante”, a poetisa enfatiza não aceitar que a sua musa chore e nem que da sua boca saiam poemas, estrofes, frases ou musicas suaves de cunho amoroso. Na realidade, o que se tem é o cuidado para não expressar nenhum gesto que possa revelar emoções e sutilezas. Aliás, como vemos nos dois últimos versos dessa estrofe, se pode revelar um sentimento, este de felicidade ao se comemorar, “celebrar ora um fantasma anguiforme de Dante,/ Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero”. O interessante nesses versos é que a poetisa retoma a tradição clássica trazendo dois escritores reconhecidos, mas ao mesmo tempo festeja não a figura deles, mas sim “um fantasma”, “um vulto” criado por eles.

Assim, a poetisa pede que sua musa festeje os espectros dos considerados grandes criadores da era clássica. No entanto, ao fazer essa recomendação, cria certa ambiguidade ao levar os/as leitores/as a pensar se a felicidade sentida por ela é por terem esses escritores criado seres altivos ou se seria porque estes seres já passaram à ordem do fantasmagórico. Ou seja, se a felicidade deve ser por motivo de ter indivíduos que representem a tradição clássica ou se seria porque esses indivíduos agora já são fantasmas, pertencem ao passado. Outro ponto importante e curioso é que até a segunda estrofe Francisca Júlia parece está esculpindo com a pena e através das palavras a sua musa, desde os aspectos mais tênues até o seu caráter. Isso explicaria a causa de tantos conselhos/ordens a serem cumpridos pela musa. O poema seria, então, uma espécie de profissão de fé no qual ela apresenta a plataforma estética que lhe serve de subsídio para a feitura de própria obra.

Então, se entendemos que as duas primeiras estrofes são dedicadas a delinear os contornos da musa, a partir da terceira estrofe, já talhada na pedra marmórea, à musa é pedida a inspiração para o ato da criação: “Dá-me o hemistíquio d’ouro, a imagem atrativa;/ A rima,

cujo som, de uma harmonia creba”. Para além da inspiração, a poetisa pede que a sua deidade “cante aos ouvidos d’alma; a estrofe limpa e viva”. Ou seja, como afirma Massaud-Moisés (2001, p. 155), valendo-se de Martino (1997), Francisca Júlia admite que “‘a forma’ [do poema] devesse ser impassível, escultural, e de linhas extremamente puras”. É justamente isso que veremos reafirmado na quarta estrofe, na qual é enfatizado que os “versos” devem lembrar, “com seus bárbaros ruídos,/ Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,/ Ora o surdo rumor de mármore partidos”. Notemos nesses versos que a poetisa evidencia a escrita de poemas tendo por base imagética a feitura artesanal do mármore; isto é, escrever é igual a cinzelar: o design das linhas poéticas é arduamente feito no quebrar das pedras, por isso se ouve o barulho do mármore se partindo. Além de certa felicidade decorrente do gozo com a própria escritura (BARTHES, 1997), como enfatizou Massaud-Moisés (2001, p. 204), no que concerne à escrita de Francisca Júlia, nota-se “a contenção da forma, que deixa de ser fim último, e torna-se o molde à ideia que hospeda, e do conteúdo gera, como se vê, sonetos lapidares”.

Sem dúvida, tendo musas e deusas por inspiração, Francisca Júlia almejou e construiu “versos talhados na rocha” (NEJAR, 2011, p. 173). Esse mesmo primado das deidades apareceria em outros seis poemas marmóreos. Em “Musa Impassível II”, novamente são enfatizados a impassibilidade da musa e o desejo ardente da escritora de ir com ela para o Olímpio (“Ó Musa, cujo o olhar de pedra, que não chora,/ Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!/ Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!/ À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares”). Em “Vênus”, a poetisa afirma a beleza dessa divindade, assim como sua impassibilidade (“Grave e branca, de pé num bloco de Carraca/ A formosa escultura,/ Vênus, tímido o colo, em severa postura,/ Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara/ E impassível de pé, mostra/ A majestade real de uma beleza rara”). Em “Rainha das águas”, a tônica da vez são as Musas Piérides e a Deusa das águas (“Mar a fora, a rir/ Vão cantando, a compasso, as piérides em coro/ E, no alto, o louro sol/ saúda esse outro sol de coruscantes raios/ Que orna a cabeça da bela soberana”). Em “Visão”, a Deusa-Musa ativa é apresentada envolta em uma atmosfera onírica (“Eu sonhava talvez. Talvez sonhando/ Estivesse nessa hora abençoada,/ Em que do céu, tranquila, a vi baixando/ Vi-a envolvida numa fina veste/ De vaporosa e imaculada alvura”). Já em “Laura”, a poetisa explicita o brio de uma jovem e bela princesa (“Esta é Laura, a riquíssima princesa/ De negros olhos, elegante e bela,/ A cujas plantas a áulica nobreza,/ Se roja, apenas a um sorriso dela”). Por último, em “Cega”, a poetisa enaltece a força da musa cega, que enfrenta todo o mal, e seus olhos poços de poesia

(“Os braços nus, a fronte pensa/ Verões e invernos maus afronta/ Cega! que mão negra/ Cega! quanta poesia existe, amargurada,/ Nesses olhos que estão sempre abertos).

A partir dos poemas aqui analisados, no que concerne a Júlia da Costa podemos reiterar que a poetisa dialogou com as estéticas literárias como o Romantismo, e influenciada por este, permeou suas obras de uma tonalidade melancólica, como serve de exemplo o poema intitulado de “Trevas”. Notamos, ainda, que uma das características principais da escrita da autora de *Flores Dispersas* e *Bouquet de Violetas* era o jogo rítmico. Em “As minhas flores”, a partir do uso de palavras apocopadas se consegue dar fluidez e musicalidade ao escrito, ao passo que não há uma quebra no ritmo. É o que podemos observar no verso: “Flores d’um’alma quase sem afetos”. Já em “Ecos longínquos”, ora vemos o ritmo fluir, ora vemos cadenciar. Neste poema o verso: “És poeta, bem sei; mas onde vives”; adquire compasso lento pelas quebras no ritmo que são feitas a partir do uso de ponto e vírgula.

Já no que toca a Júlia Cortines, podemos notar que a escritora dialogou com o Simbolismo e o Parnasianismo, e, influenciada por esses códigos estéticos, mostrou possuir refinado talento descritivo (como exposto na poesia “A um Cadáver”), além de abundante vocabulário que beirava o excêntrico (como expresso no poema “Suprema Dor”). Notamos também as alterações sonoras feitas a partir da junção de letras vibrantes e plosivas, como no verso “A mim, porém a mim, a mim que importa”, do poema “Indiferente”. Ainda nesse mesmo poema, podemos perceber que, além de metáforas, a autora fez uso de símiles ou comparações ao equiparar tempo e rio: “que o tempo, como um rio”.

Outro ponto interessante é que Cortines, nas suas poesias, usou os signos de pontuação para mais que cravar o andamento e as modulações rítmicas. Tal recurso confere ao poema “Esfínges” (no verso: “Olha! Fala! Estremece!”) uma tonalidade de voz considerada imprópria para o sexo feminino no século XIX, pois expressam uma ordem em uma época que sequer as mulheres tinham o direito de expressar-se. Constatamos ainda que a autora, constantemente alternava em uma única palavra letras fricativas como “f” e “v” e fluidas como “l” e “s”, como podemos perceber em: “vezes”, “famélico”; presente no poema *Sinal na Fronte*, e em: “flagela”, “blasfêmia”, “implacáveis” presente na poema *Renúncia*.

Por fim, quanto a Francisca Júlia podemos afirmar que a poetisa, assim como Júlia Cortines, dialogou com o Simbolismo e o Parnasianismo, e, sob influencia deles, escreveu “poesias descritivas, com exatidão e economia de imagens e metáforas, com forma rigorosa e clássica, e motivos também clássicos” (COUTINHO, 1997, p. 13), como serve de exemplo o poema “Musa Impassível I”; além de poemas de vocabulário excêntrico, onde são apresentadas “novas atitudes de espírito que almejam a apreensão dos valores transcendentais,

o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado” (BOSI, 2001, p. 264), como exposto no poema “Vidas Anteriores”. Ainda neste escrito, observemos como a partir da utilização das vírgulas, a poetisa logra ora cadenciar ora empregar velocidade ao ritmo dos versos, como em: “Quando, curva a cabeça, à toa, o passo tardo/ Vêm-me recordações de existências obscuras”.

No primeiro caso, com a utilização das vírgulas modera-se o compasso, como se assim representasse o movimento da cabeça curvando-se e abaixando. No segundo caso, ao não se usar vírgulas consegue-se ler o verso rapidamente conferindo as recordações do eu-lírico um tom de flashback. Ainda no que concerne à pontuação, notemos a utilização das reticências, uma constante nos poemas de Francisca Júlia, no poema “Dança de Centauras”. Nos versos “Empalidece o luar, a noite cai, madruga.../ Pendente a clava argiva, Hércules aparece...”, as reticências servem à linguagem como a nebulosidade e o mistério à vida humana. Mais do que isso, “as frases interrompidas são pequenos núcleos semânticos que não tem prosseguimento, representando o próprio fugir de perspectivas que caracteriza esta realidade que se des/materializa no horizonte” (NETO, 2001, p. XXXI).

Outro ponto interessante na escrita de Francisca Júlia é a utilização da sinèrese, como aparece no poema “Profissão de fé”, especificamente no verso “Do olhar, quando te imploro a piedade de geolhos”. Por último, constatamos ainda, nos poemas de Francisca Júlia, o intenso uso de letras maiúsculas, uma marca típica do Simbolismo (MURICY, 1987), como serve de exemplo o verso “Essa terra do Ideal, ó almas, não existe”, que compõem o poema “Inconsoláveis.

Em suma, As Júlias sem dúvida, utilizaram-se da escrita de poemas para mais que expressarem-se, para firmarem sua personalidade e identidade. Quanto a isso, Cunha (2012) afirma:

A linguagem coloca-se para a mulher como uma questão de identidade, na medida em que o acesso às formas simbólicas da cultura se faz através dela. Por isso, se as práticas do ser humano moldam a cultura, encarada, então, como produto histórico, então necessariamente, as mulheres também têm um papel nessa construção. Nesse sentido, não poderá ser indiferente que seja uma mulher a escrever, se e quando utiliza a palavra o faz para vincular perspectivas distintas daquelas que sustentam a cultura logocêntrica, definida com base em oposições binárias (CUNHA, 2012, *apud*. GONÇALVES, 2015, p. 38).

Justamente por se colocarem nas esferas literárias com uma dicção própria, por terem afirmado seu ser no mundo enquanto mulher e escritora, por terem ido de encontro a todos os preceitos e preconceitos arraigados no século XIX, ultrapassando os limites impostos para o sexo feminino, as poetisas foram infelizmente relegadas ao esquecimento, embora tenham

escrito um número considerável de poemas e contribuído para a formação da literatura brasileira.

Então, poderíamos nos questionar, se as obras de Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia são tão representativas para a literatura brasileira, por que tais escritoras e escritos caíram no limbo do esquecimento. Sabemos que, vivendo em uma sociedade extremamente machista e preconceituosa, e somando-se a esse contexto as péssimas condições de publicação, as poucas compras de livros de autoria feminina e a dominação masculina no falocêntrico mundo das letras, era extremamente difícil para uma mulher-escritora angariar a “eternidade”, mas ao que parece o motivo de não constar o nome das escritoras na historiografia literária brasileira é mais complexo. Na realidade, se pararmos e observarmos como se constitui o cânone brasileiro perceberemos que ele tem cor, raça, etnia, e ideologias que insistem em serem mantidas. É nesse sentido que, não obstante o cânone brasileiro é concebido como uma redução do texto a “finalidades utilitárias, que convergem para uma visão da história consagrada, com uma formação que conjuga o racismo, autoritarismo de direita, totalitarismo, prepotência, machismo e belicismo” (KOTHE, 2003, p. 77). No que concerne a esta instituição, Kothe (1997) esclarece:

A metamorfose do texto em obra de arte e discurso canônico serve para inibir o desvelamento crítico dos textos, da ideologia e da história. Categorias como ‘arte’, ‘belo’, ‘literatura nacional’ fazem com que, pela auratização, fiquem ofuscados o senso crítico e a percepção do que se passa nas e pelas obras. O cânone é uma ficcional reconstrução a posteriori da história, na qual e pela qual se acaba encontrando no passado exatamente aquilo que nele se quis projetar, mas que se apresenta como se fosse a mais objetiva captação do processo histórico de formação literária, sem a menor participação volitiva do interpretador.

Mais que o caráter documental que um texto possa ter, o que a crítica e a historiografia dizem que nele pretendem buscar é, porém, a qualidade artística que lhe garanta uma perenidade capaz de o tornar um parceiro do presente. Essa ‘parceria’ não se da, no entanto, como elas alegam, enquanto projeto pretérito a responder questões do presente, mas como uma projeção de forças dominantes do presente, a buscarem, em sua seleção e interpretação de textos do passado, uma legitimação para estruturas ideológicas, sociais, políticas e econômicas atuais que as favoreçam, a fim de se manterem basicamente inatas no futuro. O que se tem é uma luta pelo poder. A verdade dessa poética é a política; confere-se uma autoridade a certos autores, introduzindo-os e cultivando-os no cânone, para que legitimem as políticas vigentes e as autoridades que as exercem. (KHOTE, 1997, *apud*. PEREIRA, 2009, p. 55).

Tendo consciência da fala acima, fica mais fácil entender porque, apesar de terem produzido considerável número de obras, as mulheres-escritoras de tempos passados foram relegadas ao esquecimento. Na realidade, por serem mulheres, pelo simples fato de não compactuarem com as ideologias postas pelos considerados “donos do poder”, por fazerem parte de grupos marginalizados, por não seguirem o que estava posto pela cultura hegemônica

foram motivos para se ignorar as mulheres-escritoras e conseqüentemente suas obras; e em decorrência negar a sua participação na sociedade, e mesmo na consolidação da nossa literatura nacional. Ao que parece, “sob a aparência de crítica acerba, tem-se, portanto, um discurso incoerente que acaba por favorecer o *status quo*” (KOTHE, 2003, p. 60) de um determinado grupo social. De acordo com Cunha (2012), retomado por Gonçalves (2015), uma reflexão atrelada a uma releitura do cânone se faz urgente:

É na releitura dos textos canônicos, numa maneira de ler diferente, que parece residir a chave contra a essencialização de discursos hegemônicos, isto é, trata-se de perceber quem fala naqueles textos e partir de que posicionamento ideológico, pois, enquanto prática discursiva, a literatura é uma poderosa arma de controle e dominação social. Ler os textos a partir de ângulos novos é desconstruir o cânone, é recusar não os textos, mas as leituras institucionalizadas que se fizeram deles e que lhes atribuíram valor sem que se mostrem os critérios dessa escolha (GONÇALVES, 2015, p. 40).

Somente a partir dessa revisão será possível dessacralizar o cânone enquanto instituição, assim como também os textos por ela consagrados, passando a conferir espaço a pessoas e obras que por direito deveriam ser lembradas. Neste caso, diversas mulheres-escritoras, entre elas Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia<sup>32</sup>, teriam lugar garantido não só no cânone, mas nas universidades onde os estudos ainda são escassos, e na memória dos que prezam pela história literária brasileira a partir de suas margens e não somente de seu centro.

---

<sup>32</sup> Das três Júlias estudadas na presente monografia, Francisca Júlia pode ser considerada a escritora que logrou mais visibilidade na época em que escreveu e na posteridade, mesmo que o lugar destinado atualmente à autora seja à margem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante longos anos, as mulheres brasileiras viveram (não obstante, ainda vivem) sob o prisma de uma cultura patriarcal que as impedia de viverem de acordo com seus próprios ideias. Sendo consideradas meros objetos de reprodução, o lugar destinado ao sexo feminino era o espaço doméstico, onde deveriam viver sob a tutela masculina, exercendo a função de boa esposa (o que significava aceitar todas as atrocidades pelas quais poderiam ser submetidas), boa mãe e rainha do lar. No entanto, pouco a pouco, mesmo com intervenções e preconceitos, as mulheres foram rompendo as amarras que as aprisionavam no âmbito privado e fazendo da escrita de poemas (principalmente) a forma de colocar-se no/para o mundo como mulher e escritora. Neste caso, a produção poética de autoria feminina de meados do século XIX e início do século XX aponta para o despertar da mulher rumo à libertação das amarras sociais. Fazendo da pena sua melhor companhia, as mulheres-escritoras oitocentistas reclamaram seus direitos, entre eles entrar na esfera literária, espaço destinado aos homens. Entre essas mulheres-escritoras que ousaram escrever, quando, segundo os preceitos vigentes que determinavam a escrita como função masculina, assim não deveriam agir, estão Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia.

A partir das análises dos poemas aqui escolhidos, podemos perceber que, mesmo em meio a uma sociedade patriarcal e sexista, Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia conseguiram ecoar para o cenário público uma dicção própria. Portanto, para respondermos as questões de pesquisa formuladas no início da presente monografia, podemos afirmar que dialogando com as estéticas literárias finisseculares, como o Simbolismo, o Parnasianismo, e o Romantismo, as poetisas permearam suas obras ora de rigorosa impassibilidade, ora de um misticismo vibrante. Abordando o desejo por meio das metáforas florais, escrevendo com conotação erótica ou política, falando sobre a condição feminina, conscientizando as mulheres oitocentistas, expressando fé, almejando a transcendência, esculpindo e exaltando sua musa inspiradora, escrevendo sobre a morte, a pátria, as Júlias elevaram sua arte a uma posição considerada na época impossível para mulheres. No entanto, embora parte da crítica literária tenha reconhecido o talento das poetisas e o valor de suas obras para a nossa literatura nacional, para sobre as escritoras uma atmosfera de silenciamento e invisibilização.

Na realidade, ainda que os poemas de tais escritoras não fiquem a dever em qualidade aos poemas escritos pelos considerados melhores poetas brasileiros, e mesmo elas tendo sido “reconhecidas”, pouco a pouco seus nomes e suas obras foram apagados da historiografia literária brasileira, lhes restando como lugar (ou deslugar) a invisibilidade, tão comum ao sexo

feminino, que apesar de ter escrito um considerável número de livros desde o século XIX (pelo menos) pouco ou nada chega aos dias atuais, devido, em parte, a um processo de conservadorismo acadêmico (DUARTE, 2003). Então, se Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia não ocupam um lugar de visibilidade junto aos escritores do período oitocentista, só nos resta pensar que o motivo seja preconceito de gênero. Aliás, se observamos quem são os indivíduos que representam a Literatura brasileira, tendo seus nomes e obras inseridos no cânone, veremos que há um perfil padrão. São indivíduos do sexo masculino, brancos, heterossexuais, de posição econômica favorável (salvo raríssimas exceções).

Assim, claro está que as poetisas representavam uma “ameaça” aos preconceitos oitocentistas, por isso hoje sequer figuram em muitas das antologias que versam sobre a literatura brasileira. Suas poesias “podem ajudar a romper o modo convencional de perceber e de julgar [...] e fazem ver às pessoas o mundo com olhos novos ou descobrir novos aspectos deste”, não obstante, elas “podem dar-nos uma consciência mais ampla dos sentimentos profundos, ignotos, que formam o substrato do nosso ser, ao qual bem raramente acedemos;” uma vez que “nossa vida é, em geral, uma contínua evasão de nós mesmos e do mundo visível e sensível” (ELIOT, 1933 *apud*. BOSI, 2007, p. 31). Então, reconhecendo a contribuição de Júlia da Costa, Júlia Cortines e Francisca Júlia para a literatura nacional, intentamos com este trabalho prestar uma contribuição aos estudos acerca da Mulher na Literatura e, ao mesmo tempo, fazer com que as obras das Júlias escritoras voltem a circular, adquirindo novos /as leitores/as.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Moíza Fernandes. “**Das teorias à experiência**: alteração nas vozes do feminino em poetisas contemporâneas. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012. 173 p. Disponível em: <[https:// www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912714\\_2012\\_completo.pdf](https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912714_2012_completo.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX. **Revista Organon**. v. 18. n. 37. 2004.p. 01-18. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/31171/19346>>. Acesso em: 27 out. 2018.

ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos (org). **Memória feminina**: mulheres na história, histórias de mulheres. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana. 2016.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. (Trad. José Bonifácio). São Paulo: Perspectiva. 2007.

BARTHES, Roland. **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França**. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Cultrix. 1977.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. (trad. Antonio Carlos Viana). Porto Alegre: L&PM. 1987.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. (trad. Sérgio Milliet). Vol. 1. São Paulo: Círculo do Livro. 1949.

\_\_\_\_\_. **O Segundo Sexo**. (Trad. Sérgio Milliet). Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

BORGES, Jaqueline Ferreira. A Literatura de Francisca Júlia: questões de autoria feminina. In: 13 Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11: transformações, conexões, deslocamentos. 2017, Florianópolis. **Anais**. Florianópolis. 2017.p. 01-12. Disponível em: <[https://www.en.wv2017.eventos.dype.com.br/.../1499484332\\_Arquivo\\_TextoFazendoG](https://www.en.wv2017.eventos.dype.com.br/.../1499484332_Arquivo_TextoFazendoG)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix. 2001.

\_\_\_\_\_. Formações ideológicas na cultura brasileira. São Paulo: **Estudos Avançados**. 1995, Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s013-40141995000300021](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s013-40141995000300021)>. Acesso em: 03 ago. 2016.

BOSI, Viviana (org.). **O poema**: leitores e leituras. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo. 2009.

CORREIA, Janaina Cavalcante. Luiza Amélia de Queiroz: o feminismo em poesias no Piauí no século XIX. **Revista de Literatura, História e Memória**. Campus de Cascavel. Vol. 14.

n. 23. 2018. p. 153-174. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/16977>>. Acesso em: 17 set 2018.

CORTINES, Júlia. **Versos – Vibrações**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global. 1997.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ. 2012.

DIAS, Júlio Cesar Tavares. Erotismo de Gilka Machado: marco da liberação da mulher na literatura. In: Colóquio de História. 2013, Campinas. **Anais**. Campinas: Unicamp. 2013. p. 369-382. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/coloiuodehistoria/wpcontent/uploads/2013/.../5col-p.369-382.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2018.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. São Paulo: **Estudos Avançados**. Vol. 17; n. 49. set/dez. 2003. p. 01-22. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0103-40142003000300010)>. Acesso em: 10 set. 2016.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculo 1890-1930**. São Paulo: Topbooks. 2005.

ESCALEIRA, Bruna Renata Bernardo; INÁCIO, Emerson da Cruz. O erotismo como embate: o corpo na (da) poesia feita por mulheres. Lugar: **Terra roxa e outras terras**. Vol 35. out/jun 2018. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Edições Graal, 2011.

FAEDRICH, Anna. Narcisa Amália e as intempéries da produção literária feminina. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 22, jan/jun. 2016. Disponível em: <<http://www.pgletas.uerj.br/palimpsesto/num22dossie09.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2016.

FERREIRA, Júlio Flávio Vanderlan. Romantismo: a formação da literatura brasileira. **Revista Vozes dos Vales da UFVJM**, Minas Gerais, Ano I, n. 2, out. 2012. Disponível em: <[http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/romantismo-a-formacao-da-literatura-brasileira\\_julio-flavio.pdf](http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/romantismo-a-formacao-da-literatura-brasileira_julio-flavio.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2016.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Em busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres no segundo Oitocentismo (1870-1920). Tomo I. Recife: FUNDARPE.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Madrid: La Piqueta, 1979. 189 p.

FURTADO, Maria Silvia Antunes. **O decadentismo e a litania da velha: uma leitura a partir da psicanálise**. São Luís: Lithograf. 2002.

GONÇALVES, Francisco de Souza. A “autor + a” segundo Norma Telles: pensando a literatura produzida por mulheres no entresséculo XIX-XX. **Revista XIX: Artes e técnicas em transformação**. nº 2. 2015. p. 32-44. Disponível em: <<http://www.periodicos.unb.br/index.php/recistaXIX/article/view/16583>>. Acesso em: 15 out. 2018.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos e o homem moderno. In: \_\_\_\_ **O homem e seus símbolos**. (Trad. Maria Lúcia Pinho). 5ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

JUNG, Carl Gustav. **Psicología y Religión**. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1949.

KOTHE, Flávio R. **O Cânone Republicano I**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2003.

MALARD, Letícia. **Literatura e dissidência política**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola**: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva. 2007. 228 p.

MELO, Rita Barém de. **Sorrisos e Prantos**. (Introdução de Rita Terezinha Schmidt). Florianópolis: Editora Mulheres, Porto Alegre: Editora Movimento. 1998. 296 p.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix. 2004.

MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987.

MUZART, ZahidéLupinacci (org.). **Poesia**: Júlia da Costa. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

\_\_\_\_\_. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Revista Estudos Feministas**, 2003. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s0104-026X2003000100013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0104-026X2003000100013)>. Acesso em: 02 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: V Encontro Nacional da ANPOLL. Recife. 1990. **Anais**. Recife: ANPOLL. 1990. p. 64-70. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17202/15776>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX. In: VI seminário Mulher e literatura. Rio de Janeiro. 1995. **Anais**. Rio de Janeiro: Elódia Xavier. 1996. p.149-162. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5284/4714>>. Acesso em: 10 ago. 2018

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**: da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya. 2011.

NEPOMUCENO, Luís André. **A musa desnuda e o poeta tímido**: o petrarquismo cortesão na Arcádia brasileira. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária. Campinas: UNICAMP, 2000. 229 p. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269855>. Acesso em: 07 abr. 2018.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: SECCHIN, Antonio Carlos. (org.) **Poesia Completa de Cecília Meireles**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001.

OLIVEIRA, Osmar Pereira. Literatura oitocentista montes-clarense: escrita, memórias e leituras. **Darandina Revista Eletrônica** - Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF, Montes Claros, v.2, n.1. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo15.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2016.

PAIXÃO, Sylvia. **A repressão do desejo na poesia feminina**: a fala-a-menos. Edição 1ª. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. (trad. Wladyr Dupont). São Paulo: Siciliano. 1994

PEREIRA, Cláudia Gomes Dias Costa. **Contestado Fruto**: a poesia esquecida de Beatriz Brandão. 2009. 524 p. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br...Tesesdedoutorado>>. Acesso em 07 out. 2018.

PILETTI, Nelson. **Psicologia da aprendizagem**: da teoria do condicionamento ao construtivismo. 1ª Edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015. 176p.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Francisca Júlia**: Poesias. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 1961.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. (trad. Mônica Neto). São Paulo: EXO Experimental org. 2009.

SALGUEIRO, Wilberth. **Lira à brasileira**: erótica, poética, política. Vitória: Edufes. 2013.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: SECCHIN, Antonio Carlos. (org.). **Poesia Completa de Cecília Meireles**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001.

SAMPAIO, Maria Clemência da Silveira. **Uma voz ao Sul**: os versos de Maria Clemência da Silveira. (Org. Maria Eunice Moreira). Florianópolis: Editora Mulheres. 2003. 112 p.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. A atuação de mulheres de letras oitocentistas: lócus de resistência no processo cultural-literário? In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências. 2008. São Paulo. **Anais**. São Paulo: USP, 2008. p. 01-07. <[https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/.../pdf/.../SALETE\\_SANTOS.pdf](https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/.../pdf/.../SALETE_SANTOS.pdf)>. Acesso em: 08 nov. 2018.

SCHIMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autora feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 1995. (Coleção Ensaios CPG – Letras; 3), p. 182-189.

SILVA, Marcelo Medeiros da. Poesia e resistência no Brasil: o caso das poetisas oitocentistas. **Revista Artemis**. Edição Vol. 14. ago/dez. 2012. p. 44-53. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/viewFile/143110/8185>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

SIQUEIRA, Elizabeth Angélica Santos; DANTAS, Marluce Oliveira Raposo. “A temática dos poemas femininos no Recife no século XIX: algumas constantes”. **TRAVESSIA – Mulheres – Século XIX**, setembro. 1991. p. 134-147.

SOUZA, Beatriz Alves de & PEDRO, Joana Maria. Trajetória das mulheres brasileiras na carreira das Letras: ensaio bibliográfico a partir de autores contemporâneos. **Caderno Espaço Feminino**, Minas Gerais, v. 25, n. 1, jan/jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/viewFile/14242/11080>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica. 1987.

TELLES, Norma. Autor+a. In: Jobim, José Luís (org.). **Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TOFANELO, Gabriela Fonseca. A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira: espaços e conquistas. Universidade Estadual de Maringá. **IV Simpósio Internacional de Educação Sexual: Feminismos, identidades de gênero e políticas públicas**. 2015. Disponível em: <<http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/593.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. Território (possível) da escrita feminina. IN: **Gênero, Identidade e Hibridismo**. Ed. Ilhéus: **EDITUS**, 2009. p. 01-10. Disponível em: <<https://www.uesc.br/seminariomulher/.../NANCY%20RITA%20FERREIRA%20VIEIRA.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

WANDERLEY, André de Sena. **Visões do ultrarromantismo**: melancolia literária e modo ultrarromântico. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife: UFPE. 2010.542 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7437>>. Acesso em: 07 abr. 2018.