



FRANCISCA JÚLIA (1871-1920)

FRANCISCA JÚLIA: ENTRE O PINCEL E A PENA

DANILO LÔBO (UNB)

Com frequência, Francisca Júlia da Silva Munster (31/08/1871-01/11/1920) tem sido apontada pela crítica literária como o mais parnasiano dos nossos poetas, isto é, como o escritor que teria conseguido melhor concretizar, no Brasil, os ideais dos poetas do Parnaso francês. Como bem o assinalou Péricles Eugênio da Silva Ramos, em sua introdução a **Poesias**, de Francisca Júlia, esta afirmação somente em parte é verdadeira, pois, ao lado de textos genuinamente parnasianos, existem, na obra da poetisa paulista, outros não menos importantes de inspiração "mística, simbolista, moral, religiosa" (FJ, 1961: p.27, 28).

A produção literária de Francisca Júlia é relativamente pequena. Em verdade, se deixarmos de lado os dois livros de poemas infantis, **Livro da Infância** (1899) e **Alma Infantil** (1912), este último de parceria com seu irmão Júlio César da Silva, poderíamos dizer que seu legado restringe-se a uma única obra: **Mármore** (1895). **Esfinges**, em sua primeira e segunda edição, de 1903 e 1920, respectivamente, nada mais é do que a republicação de **Mármore**, com algumas supressões e acréscimos.

Por que, então, a mudança do título? Por que não conservou a poetisa, a exemplo de outros escritores, o

título primitivo, já consagrado, e não foi polindo parnasianamente o livro em sucessivas edições?

Melhor do que ninguém, Francisca Júlia deve ter-se dado conta do duplo aspecto de sua obra. O título **Mármores** traduzira perfeitamente os seus ideais parnasianos, com suas conotações de brancura, clareza, poesia escultórica, Grécia e, em particular, de frieza ou impassibilidade. Mas ela foi também contemporânea de poetas como Cruz e Souza, tendo começado a publicar seus versos na mesma época em que o vate catarinense dava a lume **Broquéis** e **Missal** (1893). Em um determinado momento de sua vida, talvez influenciada pelo novo ambiente intelectual e pelas novas idéias propostas pelo simbolismo, Francisca Júlia começou a interessar-se pelo misticismo e pelo sobrenatural. Nesse sentido, é muito revelador o fato de haver proferido, em 1908, na Câmara Municipal de Itu, uma conferência sobre o tema "A Feitiçaria sob o Ponto de Vista Científico" (FJ, 1961: p.17-19). **Esfinges**, o nome que escolheu para a sua segunda coletânea de poemas, é, pois, um título deveras revelador do conteúdo da obra: por um lado, guarda a idéia de "pedra" (pensemos na grande Esfinge de Gizé), que reflete os poemas parnasianos; pelo outro, contém a idéia de segredo, mistério, enigma, como na lenda de Édipo, sugerindo algo que está para além das simples aparências físicas, o que nos dá conta dos poemas místicos. Eis aí, certamente, a razão por que, ao reeditar os poemas de **Mármores**, sua autora optou por um novo título, mais representativo do conteúdo do livro.

Por vezes, ao lermos as notas biográficas sobre Francisca Júlia, publicadas em antologias ou dicionários de literatura, ficamos com a impressão de que ela foi primeiro parnasiana e que, mais tarde, por razões não muito claras, ter-se-ia voltado para o misticismo. Em verdade, as coisas não se passaram bem assim.

De saída, importa destacar o fato de que, embora tenha vivido quarenta e nove anos, a carreira literária de Francisca Júlia durou cerca de doze: de 1891 a 1903. Depois da publicação de **Esfinges**, ela produziu relativa-

mente pouco. Parece-nos, também, um equívoco afirmar que teria abandonado a poesia em virtude do seu casamento com Filadelfo Edmundo Munster. Se ela se casou realmente por volta de 1909 (FJ, 1961: p.19, nota 28), isso ocorreu seis anos depois de haver dado a lume a sua segunda coletânea de poemas. Entre 1903 e 1909, Francisca Júlia escreveu e publicou pouquíssimo.

Por outro lado, as duas águas de sua poesia não foram sucessivas, mas concomitantes, o que pode ser facilmente comprovado pelas datas de publicação de algumas de suas primeiras composições: "Inconsoláveis", "Noturno" e "Prece" (*Correio Paulistano*, de 23/11/1892, 01/01/1893 e 02/04/1893, respectivamente), listadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos como "místicas", são anteriores a "Musa Impassível I" (*A Semana*, 09/09/1893), por exemplo.

Foi, aliás, com base na constatação desse duplo aspecto da obra de Francisca Júlia que Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao preparar a edição de *Poesias*, resolveu ignorar a organização original de **Mármores** e **Esfinges**, e optou por reagrupar as mais importantes composições da nossa poetisa de forma diversa, isto é, em duas seções principais: I) Musa Impassível e II) Musa Mística. O crítico paulista se justifica: ... afinal, estaremos adotando, sob outra forma, os nomes **Mármores**, que deveria corresponder a uma poesia impassível, rigidamente parnasiana, e **Esfinges**, que trai intenção esotérica, mística, simbólica (FJ, 1961: p.27). *Poesias* contém mais três seções: Musa Inicial, Musa Didática, e Traduções e Paráfrases.

É consabido o gosto parnasiano pelas artes plásticas, notadamente pela escultura, em detrimento da música, recuperada pelos simbolistas. Como boa parnasiana, o interesse pela arte do cinzel também se faz presente em Francisca Júlia em mais de um passo. Sob esse ponto de vista, merece particular atenção o soneto "Vênus", tema este recorrentemente explorado por franceses e brasilei-

ros, como Leconte de Lisle, em "Vênus de Milo" (s/d: p. 134-136), ou Luís Guimarães Júnior, em um poema homônimo (1925: p.59). Não seria de admirar se a autora de *Esfinges*, ao escrever a sua homenagem à deusa de amor, tivesse tido em mente a célebre estátua grega, descoberta em 1820 (FJ, 1920: p.35-36):

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

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

Vendo-a nessa postura e nesse nobre outono
De Minerva marcial que pelo gládio arranca,
Julgo vê-la descer lentamente do trono,

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

João Ribeiro reconhece em "Os Argonautas" "...um baixo-relevo, tal a fria correção do desenho..." (RJ, 1920, vi). Esse efeito de microescultura, pode ser encontrado em outros textos de Francisca Júlia, que lembram efetivamente uma cena esculpida em um vaso grego, como "Dança de Centauros", "Anfitrite" ou "Rainha das Águas", os dois últimos tematicamente muito próximos de "Vênus".

Embora as alusões à arte do cinzel sejam recorrentes na obra de Francisca Júlia — do que são também exemplos, entre outros, os seus dois sonetos mais citados "Musa Impassível I" e "Musa Impassível II" —, mais do que a escultura, foi a pintura que a fascinou desde os primeiros momentos de sua carreira literária. Em um soneto de *Mármore*, "Quadro Incompleto", e que, segundo a cronologia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, teria sido o primeiro texto publicado da poetisa (O Estado de São Paulo, 06/09/1891), podemos ler (FJ, 1961: p.165-166):

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

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

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

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

Trata-se, obviamente, da descrição de um quadro. Os vocábulos "painel", "traço", "artista", "cores" são indícios do interesse da escritora pela arte do pincel. Neste soneto, Francisca Júlia descreve uma paisagem dominada, ao fundo, por altas montanhas encimadas por uma nesga de céu. O panorama é cortado no centro por um rio que banha as selvas, retratadas em algum lugar da composição. Há ainda uma estrada primitiva por onde caminhava lentamente um casal de namorados, que o tempo, um agente físico não especificado, ou até mesmo um dos amantes, se encarregou de apagar, substituindo-o por uma mancha negra.

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

"Quadro Incompleto" figura somente em **Mármore**s, tendo sido eliminado de **Esfinges**. Sob o ponto de vista da forma, trata-se de um soneto bastante bom, não se justificando, pois, a sua exclusão. Talvez tenha sido o tratamento demasiado engenhoso do tema do amor exaurido, que tenha levado a poetisa a expurgá-lo do seu segundo livro.

Além de "Quadro Incompleto", três outros textos de **Poesias** têm títulos diretamente vinculados à arte do pincel: "Paisagem", "Aquarela" e "A um Artista".

O primeiro é exatamente o que o título prenuncia: uma paisagem, a descrição de um parque ao cair da tarde,

onde se destaca a solitária figura de um ganso a deslizar lentamente nas plácidas águas de um ribeiro: Ao fundo do pomar, entre as folhas, abstrato/Em cismas, tristemente, um alvíssimo ganso/Escorrega de manso, escorrega de manso/pelo claro cristal do límpido regato (FJ, 1920: p.33).

"Paisagem" faz-nos pensar nos quadros de pintores como Jean-François Millet. Esta aproximação não é gratuita, todavia. Pode não ter sido por um mero acaso que Francisca Júlia tenha escrito "Ângelus", que é também o título de uma das mais famosas telas do pintor francês. Aliás, o tema do crepúsculo é recorrente em **Poesias**. "Ângelus" é um verdadeiro hino panteísta, em cujos versos finais a poetisa exprime o seu desejo de fundir-se com a luz e diluir-se na natureza: ... Quisera ser o som, ser a noite, ébria e douda/De trevas, o silêncio, esta nuvem que esvoaça,/Ou fundir-me na luz e desfazer-me toda (FJ, 1920: p.66).

Já o segundo, "Aquarela", é uma tentativa, até um certo ponto malograda, de pintar uma aquarela literária. Trata-se de um poema mais narrativo que descritivo, carecendo, por conseguinte, do caráter estático necessário a esse tipo de composição. As verdadeiras aquarelas pintadas pela poetisa encontram-se alhures, em outros textos, em particular nos graciosos "Rústica" e "A Florista".

Do ponto de vista do inter-relacionamento arte-literatura, o texto mais revelador de Francisca Júlia é, com toda certeza, o metapoema "A um Artista", onde não só deixa transparecer toda a sua sensibilidade de pintora, mas também revela, de forma surpreendentemente lúcida, o seu modo de escrever (FJ, 1920; p.67-68):

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

Escreve! Molha a pena, o leve estilo enrista!
Pinta um canto de céu, uma nuvem de gaze
Solta, brilhante ao sol; e que a alma se te vaze
Na cópia dessa luz que nos deslumbra a vista.

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

Uma ave banha ao sol o esplêndido plumacho...
Num recanto de bosque, a lambe os barrancos,
Espumeja em cachões uma cachoeira embaixo...

Além do vocábulo tomado emprestado à pintura, merece destaque a equação artista = pintor = escritor, desenvolvida ao longo do poema. A poetisa recomenda ao pintor-escritor voltar os olhos para a natureza, que lhe fornecerá o primeiro motivo para o começo do quadro-poema. Recomenda-lhe, a seguir, molhar o pincel-pena, "o leve estilo", para pintar-escrever um pedaço do céu, uma nuvem iluminada pelo sol. Sob esse céu, o pintor-escritor reproduzirá uma paisagem verdejante, irisada pelo sol, onde haverá um recanto de bosque dominado por uma cachoeira de águas espumejantes. Nessa paisagem, sobressair-se-á uma ave de esplêndida plumagem.

Dotada de sentidos privilegiados, de uma sensibilidade à flor da pele, Francisca Júlia reagia ao menor estímulo externo do mundo físico. Ela pôde, assim, perceber os pequenos detalhes da natureza, que procurou transpor para os seus textos, criando, por vezes, imagens verdadeiramente sinestésicas, onde não são o visual e auditivo, mas também o olfativo, o gustativo e o tátil se confundem: Um cheiro doce e fresco a verdura evapora./A araponga, afinando a matinal garganta,/Grita; um pássaro geme; a patativa canta.../Todo o campo é uma orquestra harmônica e sonora (FJ, 1920: p.57).

Como se vê por estes versos, contrariando, em parte, a tendência parnasiana, o ouvido excepcional da poetisa levou-a a interessar-se pela música, do que é exemplo o soneto "Carlos Gomes", assim como outras alusões à arte

de Euterpe encontradas em sua obra. A bem da verdade, é importante que se diga, entretanto, que esse soneto é basicamente uma peça de circunstância, escrita para homenagear o grande compositor por ocasião de sua morte, ocorrida em 1896. "Carlos Gomes" foi publicado pela primeira vez em 24 de outubro de 1896. De fato, mais do que a música em si, foram os ruídos da natureza que a fascinaram. Um ótimo exemplo desse seu fascínio encontra-se em "Natureza" (FJ, 1920: p.63):

Um contínuo voejar de moscas e de abelhas
Agita os ares de um rumor de asas medrosas;
A natureza ri pelas bocas vermelhas
Tanto das flores mãs como das boas rosas.

Por contraste, hás de ouvir em noites tenebrosas
O grito dos chacais e o pranto das ovelhas,
Brados de desespero e frases amorosas
Pronunciadas, a medo, à concha das orelhas...

Neste contexto, merece destaque o terceto final de "Musa Impassível I", onde se podem ler estas palavras curiosíssimas: Versos que lembrem, com os seus bárbaros ruídos, /Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra, /Ora o surdo rumor de mármore partidos (FJ, 1920: p.70).

O sentido destas linhas é ambíguo, sugerindo, entre outras interpretações, tanto o ato de construção — o trabalho do escultor a talhar a pedra, o mármore —, quanto o seu oposto: a destruição da escultura por algum motivo não declarado. O que importa sublinhar, contudo, é a ambição da poetisa de escrever um poema melodicamente bárbaro, preche de rumores ásperos e surdos. Destarte, a aproximar-se a poesia de Francisca Júlia da música, só se poderia fazê-lo aludindo-se à vertente da música de vanguarda do século XX que procurou servir-se dos ruídos ambientais como elementos estética e musicalmente válidos.

O duplo aspecto da poesia de Francisca Júlia — o parnasiano e o místico — reflete-se também nos quadros literários que pintou. Em verdade, existe em sua obra dois

tipos de quadro: um clássico, o outro barroco. Estes termos devem ser aqui entendidos como os sentidos específicos, propostos por Heinrich Wölfflin em seu famoso estudo, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceitos Fundamentais da História da Arte)*, onde tentou dilucidar, de um ponto de vista estritamente pictórico, as principais características das artes plásticas.

Depois de estabelecer um conjunto de cinco oposições básicas, Wölfflin chegou à conclusão de que as diversas expressões da arte clássica e da barroca podiam ser agrupadas em duas grandes vertentes: a **linear** e a **pictórica**, para usar os termos com que designou o primeiro par de contrários. A **linear** corresponde, em essência, ao classicismo, época durante a qual a grande preocupação com a forma levou o artista a buscar uma expressão extremamente contida, precisa, fechada e plana, onde predominava a simplicidade da linha, notadamente no nítido e recortado contorno dos objetos; a **pictórica** relaciona-se à expressão artística mais difusa do barroco, quando o objeto representado perdeu sua nitidez linear em proveito de uma representação mais exuberante, imprecisa, aberta, profunda, desfocada, curvilínea e profusa nos detalhes.

Embora Wölfflin estivesse preocupado em caracterizar basicamente o classicismo e o barroco, as suas observações podem ser aplicadas a outros períodos da história da arte. Assim, a pintura realista do século XIX poderia ser vista como uma expressão do classicismo, quando comparada ao impressionismo, que seria uma vertente do barroco. Em verdade, essas duas grandes categorias correspondem aos dois pólos atrativos entre os quais todas as formas de arte tendem a oscilar pendularmente: de um lado, o clássico; do outro o barroco. Ao clássico corresponde uma fase de fechamento, de tensão, de cerceamento da liberdade de agir do artista; ao barroco, ao contrário, uma época de abertura, de distensão, de liberdade criadora.

Existe um relacionamento inegável entre as artes, que será maior ou menor em função do interesse específico de cada artista. Nos períodos barrocos, o escritor tende

a aproximar-se da música. Essa tendência foi exacerbada durante o simbolismo, quando os poetas não sô se acercaram da arte de Euterpe, mas almejaram transformar a poesia em música, ideal cristalizado no verso lapidar da "Arte Poética" de Verlaine: "De la musique avant toute chose...".

Por outro lado, nos períodos clássicos, a literatura volta-se para as artes visuais, o que talvez possa ser explicado pela preocupação do artista plástico para com a forma. Sendo as artes plásticas o domínio das estruturas, é muito provável que o escritor delas se aproxime na esperança de aí encontrar respostas para os seus problemas formais.

O parnasianismo é uma escola que, por sua estética, alinha-se com o classicismo, não sô pelo culto da forma, mas por sua própria temática. Nesse sentido, a afirmação de Manuel Bandeira de que o poeta parnasiano, quando não estava escrevendo em alexandrinos, aproximava-se dos clássicos adquire uma renovada pertinência: Como caracterizar a poesia dos nossos parnasianos? Será difícil discerni-la nos poemas escritos em alexandrinos. Mas nos outros métodos tradicionais na língua portuguesa, e sobretudo nos decassílabos, o que separa um parnasiano de um romântico aproxima-o dos clássicos (MB, 1938, p.16-17).

Pautando-nos pela classificação proposta por Péricles Eugênio da Silva Ramos, poderíamos dizer que, em Francisca Júlia, o clássico corresponde à Musa Parnasiana; o barroco, **grosso modo**, à Musa Mística. O melhor exemplo de quadro clássico em Francisca Júlia é certamente o soneto "Egito" (FJ, 1920, p.23-24):

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

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

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

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

Este "quadro morto" é digno de um pintor neoclássico, de um Nicolas Poussin, por exemplo. Nele, Francisca Júlia esboça uma paisagem árida de deserto, à beira do Nilo, onde existe uma construção de pedra ou, pelo menos, suas ruínas ("lâjeas de granito"). A presença humana se faz sentir diretamente na figura de um adelo, um mercador, retratado a caminho da feira, sendo também sugerida, por tabela, na referência à barca veleira a singrar o rio. Toda a cena é varrida por um vento brando, morno e sufocante, ao mesmo tempo em que é iluminada pela violenta e crua luz do sol. O outro ser vivo presente no quadro é um velho ibe ou íbis, ave sagrada entre os egípcios, que se alimenta de uma leguminosa — um piorno —, nascida entre as pedras.

Paradoxalmente, apesar de quase todos os verbos de "Egito" denotarem movimento, o resultado final do poema é, como um quadro, de total imobilidade. Este efeito é obtido pelo emprego do presente do indicativo ao longo de toda a composição, o qual empresta um tom de perenidade a todas as ações. Em sua precisão linear, a paisagem egípcia surge recortada como se traçada pelas mãos de um exímio pintor neoclássico. Como Francisca Júlia, pelo que se sabe, nunca saiu do Brasil, ao lermos "Egito", somos quase que forçados a supor que, para escrever o seu texto, ele teve por modelo uma pintura, gravura ou mesmo uma fotografia de alguma paisagem egípcia, tal a exatidão dos detalhes e a precisão de bisturi de sua pena-pincel.

Alinhada a essa tendência neoclássica, que tem a ver com o já conhecido gosto parnasiano pela Antigüidade, en-

contramos em Francisca Júlia uma outra, a dos quadros realistas, no sentido em que este termo foi usado para caracterizar a pintura oitocentista posterior à romântica, isto é, a que pregava o abandono dos temas históricos ou meramente exóticos, substituídos pelas paisagens realmente vistas, muito embora essas paisagens ainda continuassem a ser pintadas, quase sempre, em estúdio, a partir de esboços ou das soluções dos grandes mestres. O manifesto pictural do realismo foi **O Enterro em Ornans**, de Gustave Courbet, datado de 1849, anterior, portanto, em oito anos, a **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert. Em "No Campo", podemos ler: Uma junta de bois morosa, em meio à vasta/Nava, arrastando vai umas charruas velhas.../ E escutando o raspar monótono das relhas,/Queda-se na planície um grande boi, que pasta... (FJ, 1920: p.51); já em "A Primavera", o leitor depara-se com esta outra cena campestre: Vacas, que estão a pastar,/Em grupos, pelas campinas,/Respiram pelas narinas/A doce frescura do ar.//Campônios, mal nasce o dia, com as enxadas às costas,/Lá vêm descendo as encostas/Para as labutas do dia (FJ, 1920: p.117).

Versos como estes, verdadeiros instantâneos da natureza, são recorrentes na obra de Francisca Júlia. Não raro, suas paisagens literárias da vida no campo sugerem cenas bucólicas freqüentemente encontradas nas telas de um Camille Corot ou Théodore Rousseau, na França, de um Silva Porto, em Portugal, ou ainda de um João Batista da Costa, no Brasil.

A bem da verdade, é necessário que se diga que o exotismo não está ausente dos versos de Francisca Júlia, cujo exemplo mais exacerbado é o soneto "Mahabarata". No âmbito do presente estudo, importa salientar, pelo menos, o quadro contido no soneto "Em Sonda", que, por sua paisagem exótica, lembra não só certos poemas "bárbaros" de Leconte de Lisle, como já foi assinalado pela crítica

(FJ, 1961, p.70), mas também, e com alguns anos de antecipação, as exuberantes telas de Henri Rousseau, *Le Douanier*: Um luar mortiço banha a floresta de Sonda, / Desde a copa da faia à esplêndida pastagem; / O ofidiano, escondido, olhos abertos, sonda... / Vai passando, tranqüilo, um búfalo selvagem (FJ, 1920: p.47).

Concomitantemente, existe em Francisca Júlia um outro tipo de quadro. Um bom exemplo dessa outra *manière* acha-se nas estrofes iniciais de "Crepúsculo" (FJ, 1920:29):

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

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

Embora se trate de mais uma paisagem, a técnica usada é bastante distinta da utilizada nos quadros clássico-realistas supramencionados. Diferentemente do "quadro morto" de "Egito", o que temos, em "Crepúsculo", é uma "suave água-tinta" impressionista. Em vez da paisagem perfeitamente delineada do primeiro, o cenário agora é difuso como o de uma tela impressionista. O campo, a montanha e o rochedo se esfumam, envolvidos por uma bruma de incenso, um nevoeiro denso e acinzentado, que dilui os contornos em proveito das massas de cor.

Em pintura, o impressionismo eclodiu em Paris, em 1874, com a primeira mostra do grupo. Essas exposições se sucederam até 1886, perfazendo um total de oito. Os representantes mais ilustres do impressionismo francês foram consabidamente Claude Monet, Édouard Manet, Auguste Renoir, Camille Pissarro e Edgar Degas.

Os impressionistas ambicionaram captar e transmitir a *impressão* recebida de um objeto em um determinado instante, reproduzindo, assim, a existência no que ela tem

de mais fugaz e cambiante; aspiraram à transformação inconsciente e subjetiva de um motivo **vũ à travers un tempérament**, sem as correções, realizadas fria e cientificamente pelos pintores que os precederam; deixaram de lado a descrição pormenorizada dos objetos, substituída por uma técnica de pintura rápida, que deu a suas telas um aspecto de esboço; optaram pela pintura ao ar livre, em oposição à pintura de estúdio, até então em voga; pregaram a concentração nas nuances da luz e não da forma, o abandono da perspectiva renascentista em proveito de uma perspectiva obtida pela utilização da cor e o uso de cores complementares.

Passado quase um século desde a sua publicação, um dos artigos mais perspicazes sobre a obra de Francisca Júlia continua a ser o prefácio que João Ribeiro escreveu para **Mármore**s. Em um texto muito arguto, o crítico sergipano alude, entre outras coisas, à capacidade da poetisa de sentir e captar a natureza. Para João Ribeiro, o sentido primacial de Francisca Júlia, pelo qual percebia o mundo à sua volta, era a sua apuradíssima audição (FJ, 1920: p.vii): Se eu tivesse de fazer uma análise psicológica, (de cujo horror os leitores se livrariam a tempo), diria que a sensação predominante na compleição física e intelectual de Francisca Júlia é a **sensação auditiva**; ela sabe tirar os ruídos caóticos e irregulares da natureza as vibrações isócronas e musicais, e dá-lhes um relevo distinto, como um artista sabe, com o pincel, desdenhando o detalhe distinguir as manchas do colorido geral da paisagem.

Prosseguindo, João Ribeiro atribui à miopia natural de que sofria a poetisa a sua audição privilegiada, assim como a sua visão peculiar dos objetos na natureza, isto é, a percepção dos objetos como massas, em detrimento dos detalhes: ... a miopia natural, quando não é excessiva, é um bom elemento de educação da percepção na arte, por isso que facilita a visão das massas e suprime o incômodo das minúcias (FJ, 1920: p.vii).

A percepção dos objetos como massa é, como sumariamente apontamos, uma característica da pintura impressionista, do mesmo modo que o efeito de mancha. Dessa maneira, João Ribeiro reconhece uma imagem impressionista na estrofe de abertura de "Sonho Africano", onde podemos ler: Ei-lo em sua choupana. A lâmpada, suspensa/Ao teto, oscila; a um canto, um velho e ervado fimbo;/Entretanto, porta dentro, o sol forma-lhe um nimbo/Cor de cinábrio em torno à carapinha densa (FJ, 1920: p.viii).

A mancha avermelhada de luz percebida na cabeça do negro é de grande efeito impressionista, assim como o é, também, o modo como a poetisa vê a monja em "De Joelhos", percebida inicialmente como uma nódoa roxa, para, só depois, vislumbrar o olhar da religiosa, voltado para o alto, concluindo a estrofe com uma comparação, uma das figuras características dos chamados prosadores impressionistas, como os irmãos Goncourts ou Alphonse Daudet, por exemplo: Reza de manso... Toda de roxo,/A vista no teto presa,/Como que imita a tristeza/Daquele círio trêmulo e frouxo... (FJ, 1920: p.viii).

A obra de Francisca Júlia está entremeada de quadros literários, quase sempre descrições da natureza, cujo levantamento exaustivo, embora vital para uma perfeita compreensão do relacionamento mútuo entre a pintura e a literatura em sua poesia, não será tentado no momento, em função, sobretudo, dos limites do presente trabalho. Cremos, entretanto, que as nossas palavras, embora poucas, tenham sido suficientes para apontar as linhas gerais da questão.

À guisa de conclusão, ficam aqui transcritos os tercetos de "Aurora", onde, mais uma vez, Francisca Júlia canta um comovente hino de louvor à natureza. Estes versos são particularmente elucidativos da sua visão de artista impressionista, sobretudo no que concerne à sua

atitude em relação ao sol. Tal qual um pintor impressionista, que dependia dos raios solares para a realização de suas telas ao ar livre, a poetisa estava perfeitamente consciente da crucial função do astro-rei como elemento revelador das coisas e dos seres na natureza, assim como de seu papel como suprema força geradora da vida e, por extensão, da própria arte:

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

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

Bibliografia

BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. **Sonetos e Rimas**. 4.ed. Lisboa: A.M. Teixeira, 1925.

LECONTE DE LISLE. **Poèmes antiques**. Paris: Alphonse Lemerre, s. d.

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

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

WÖLLFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales en la historia del arte (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)**. Tradução espanhola de José Moreno Villa. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

