



Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

**A condição feminina na sociedade brasileira do entresséculos sob a ótica de
Júlia Lopes de Almeida**

Gabrielly Késsia de Brito Negromonte

**Recife,
2024**



Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

A condição feminina na sociedade brasileira do entresséculos sob a ótica de
Júlia Lopes de Almeida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PROGEL, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Linha 2 – Análises literárias, culturais e históricas:

Orientador: Prof. Dr. Fabio Mario da Silva

Recife,
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Suely Manzi – CRB-4 809

N393c Negromonte, Gabrielly Késsia de Brito.

A condição feminina na sociedade brasileira do entresséculos sob a ótica de Júlia Lopes de Almeida / Gabrielly Késsia de Brito Negromonte. – Recife, 2024.
153 f.

Orientador(a): Fabio Mario da Silva.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia - UAEADTEC, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Recife, BR-PE, 2024.

Inclui referências.

1. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. 2. Contos brasileiros. 3. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934 - Personagens - Mulheres . 4. Língua e literatura brasileira 5. Mulheres na literatura. I. Silva, Fabio Mario da, orient. II. Título

CDD 470

Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

A condição feminina na sociedade brasileira do entresséculos sob a ótica de
Júlia Lopes de Almeida

Gabrielly Késsia de Brito Negromonte

Dissertação julgada adequada para
obtenção do título de Mestre em Estudos
da Linguagem, defendida e aprovada por
unanimidade em 16/12/2024 pela Banca
Examinadora.

Orientador:

Prof. Dr. Fabio Mario da Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFRPE

Banca Examinadora:

Prof(a). Dr(a). Simone Cristina Mendonça
Membro Externo – Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal
do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA

Prof(a). Dr(a). Natanael Duarte de Azevedo
Membro Interno – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFRPE

Dedico este trabalho a todas as escritoras brasileiras dos séculos passados (as que chegaram ao nosso conhecimento e as que nunca foram descobertas), apagadas e invisibilizadas da nossa literatura.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que tece o fio da minha existência com tanta perfeição e cuidado, e a Nossa Senhora, que ilumina minha trajetória e zela pelos meus planos.

Aos meus pais e ao meu irmão, por todo apoio e suporte na minha educação e instrução. Com esforço, possibilitaram minha dedicação completa aos estudos.

Ao meu esposo, que sempre acreditou em mim mais do que eu mesma e compartilhou comigo as alegrias de grandes conquistas.

A uma amiga da graduação que me incentivou a participar da seleção de mestrado e me ajudou em todo o processo.

Aos meus familiares, por torcerem e rezarem pelas realizações da minha vida, celebrando-as comigo.

À minha turma do mestrado, por fazerem da pós-graduação uma experiência tão positiva e leve para mim. E às minhas amigas mais próximas da turma, Amanda e Andreza, por nossos desabafos, conselhos, surtos, risadas e fofocas.

Aos professores e professoras do Progel-UFRPE, pelas contribuições significativas na construção dos meus conhecimentos, a partir das nossas ricas discussões em aulas.

Ao meu orientador, pelos incentivos e pelo comprometimento com minha pesquisa, acompanhando com atenção todo o processo de escrita.

A Júlia Lopes de Almeida (*in memoriam*), que, com coragem, ousadia e sabedoria, desafiou as limitações impostas ao seu sexo e publicou obras que são testemunho de uma época, possibilitando, hoje, pesquisas como esta. Foi um prazer indescritível conhecê-la melhor e estudar seus textos.

“Nos tempos antigos, a mulher era calma, submissa, pacífica e retraída; mas seria tudo isso por ter mais bom senso, mais felicidade e menos ambição? Não me parece. O motivo devia ser outro; o motivo devia de estar na atmosfera que a envolvia e em que não existia nenhum elemento agitador. Não somos nós que mudamos os dias, são os dias que nos mudam a nós. Tudo se transforma, tudo acaba, tudo recomeça, criado pelo mesmo princípio, destinado para o mesmo fim. Nascemos, morremos e no intervalo de uma outra ação, vivemos a vida que nosso tempo nos impõe. O que ele impõe hodiernamente à mulher é o desprendimento dos preconceitos, a luta, sempre dolorosa, pela existência, o assalto às culminâncias em que os homens dominam e de onde a repelem. Mas, seja qual for a guerra que lhe façam, o feminismo vencerá, porque não nasceu da vaidade, mas da necessidade que obriga a triunfar”.

(Júlia Lopes de Almeida)

RESUMO

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma importante escritora brasileira que participou ativamente do cenário intelectual e literário brasileiro, em fins do século XIX e início do século XX. Com uma vasta obra, amplamente publicada em sua época, a literata foi, paulatinamente, invisibilizada pela crítica falocêntrica após a sua morte, sendo pouco encontrada nas nossas historiografias literárias. A crítica literária feminista, no entanto, tem recuperado esta e outras autoras, trazendo à luz esses nomes apagados da nossa literatura. A maioria das obras ficcionais de Júlia Lopes costuma ter personagens femininas como protagonistas, a partir das quais se pode vislumbrar a condição de vida das diversas mulheres daquele período – por um ponto de vista questionador, como pretendemos ilustrar. Tendo isso em vista, este trabalho tomou como recorte para objeto de estudo seis contos da coletânea *Ânsia Eterna*, livro originalmente publicado em 1903 – “Esperando”, “*In extremis*”, “Os porcos”, “Sob as estrelas”, “O caso de Rute” e “As rosas” –, a partir dos quais buscaremos observar a visão da ficcionista acerca dos três temas trabalhados por ela nessas narrativas: casamento burguês, abandono de mulheres mestiças e violência contra mulheres. Com base nisso, a nossa pesquisa se propõe a investigar como, através das referidas tramas, é traçada uma problemática das mulheres, de modo a evidenciar a posição crítica de Almeida quanto à condição feminina na sociedade brasileira do *fin-de-siècle*. Para isso, focalizamos a caracterização e as vivências das personagens femininas, bem como os recursos e as estratégias narrativas na apresentação do enredo, atentando para as mensagens subliminares e para algumas rupturas sinalizadas. Em nossas discussões, apoiamos-nos nas contribuições teóricas de Beauvoir (1967, 1970), Perrot (1991, 2003, 2005), Del Priore (2020), Telles (1992, 2004), Muzart (1990, 1995, 1996, 2014), De Luca (1997), dentre outras autoras e autores. O estudo é de abordagem qualitativa e, quanto aos procedimentos metodológicos, foi feita uma revisão bibliográfica. Ao fim, percebemos, a partir dos contos estudados, que a escritora desnuda e coloca em xeque os mecanismos de dominação patriarcal responsáveis por subjugar e oprimir o “segundo sexo”. A literata, portanto, longe de reforçar as tradições, como afirmam alguns pesquisadores, criticou-as sutilmente, com habilidade e argúcia, pois confrontar diretamente aquela sociedade androcêntrica oitocentista poderia lhe custar a fama e o sucesso que obteve entre seus/suas contemporâneos/contemporâneas.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida; contos; condição feminina.

ABSTRACT

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) was an important Brazilian writer who actively participated in the Brazilian intellectual and literary scene at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Despite her extensive work, widely published during her time, the writer was gradually rendered invisible by phallogocentric criticism after her death, being rarely found in our literary historiographies. However, feminist literary criticism has been recovering this and other authors, bringing to light these erased names from our literature. Most of Júlia Lopes' fictional works tend to have female protagonists, from whom one can glimpse the living conditions of various women of that period – from a questioning point of view, as we intend to illustrate. With this in mind, this work focuses on six short stories from the collection *Ânsia Eterna*, originally published in 1903 – “Esperando”, “In extremis”, “Os porcos”, “Sob as estrelas”, “O caso de Rute”, and “As rosas” –, from which we will observe the author's perspective on three themes addressed by her in these narratives: bourgeois marriage, abandonment of mixed-race women, and violence against women. Based on this, our research aims to investigate how, through these plots, a problematic of women is outlined, in order to highlight Almeida's critical position regarding the female condition in Brazilian society at the fin-de-siècle. To this end, we focus on the characterization and experiences of the female characters, as well as the narrative resources and strategies in the presentation of the plot, paying attention to subliminal messages and some signaled ruptures. In our discussions, we rely on the theoretical contributions of Beauvoir (1967, 1970), Perrot (1991, 2003, 2005), Del Priore (2020), Telles (1992, 2004), Muzart (1990, 1995, 1996, 2014), De Luca (1997), among other authors. The study has a qualitative approach and, regarding methodological procedures, a bibliographic review was conducted. In the end, we realized, from the studied short stories, that the writer exposes and questions the mechanisms of patriarchal domination responsible for subjugating and oppressing the "second sex." Therefore, far from reinforcing traditions, as some researchers claim, the writer subtly criticized them, with skill and shrewdness, as directly confronting that androcentric 19th-century society could have cost her the fame and success she achieved among her contemporaries.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida; short stories; female condition.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. MULHERES NA SOCIEDADE BRASILEIRA DO ENTRESSÉCULOS E ESCRITA DE AUTORIA FEMININA	22
2.1. Um panorama da condição feminina	22
2.1.1. A questão racial: breves apontamentos	33
2.2. A atuação feminina nas letras	36
3. JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: A MULHER-ESCRITORA	49
3.1. Considerações biobibliográficas	49
3.2. Traços particulares da escrita	60
3.3. Breve levantamento de alguns estudos sobre Júlia Lopes	69
4. A CONDIÇÃO FEMININA REVELADA PELA ÓTICA DE JÚLIA LOPES EM ALGUNS CONTOS DE ÂNSIA ETERNA	76
4.1. Felizes para sempre?	77
4.1.1. “Esperando”	77
4.1.2. “ <i>In extremis</i> ”	89
4.2. E depois do abandono?	106
4.2.1. “Os porcos” e “Sob as estrelas”	106
4.3. Como enfrentar a dor da violência?	121
4.3.1. “O caso de Rute”	121
4.3.2. “As rosas”	131
4.4. Costurando ideias através de uma síntese	138
5. CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS	145

1. INTRODUÇÃO

A história das mulheres é marcada por opressão, silenciamento, subordinação, e o patriarcalismo foi o grande responsável por isso, ao inferiorizar o sujeito feminino com justificativas biológicas e culturais, atribuindo-lhe papéis de gênero para dominá-lo. Essas marcas da nossa história permanecem até hoje, de forma sutil ou escancarada, enraizadas na sociedade, em forma de hábitos ou ações de violência; são marcas estruturais. Por exemplo, estão presentes na mãe que orienta a filha sobre a necessidade de aprender a cozinhar para ser uma “boa esposa” e cuidar da casa; no homem que não prepara seu prato do almoço ou jantar porque a esposa, mãe, irmã ou filha “precisa” servi-lo; no marido que espanca a companheira por ciúme ou chega a tirar-lhe a vida; nos que dizem “foi estuprada porque estava com aquela minissaia”; no chefe que assedia uma funcionária; nos que falam “tinha que ser mulher”, ao ver uma figura feminina envolvida em algum acidente de trânsito; e em tantas outras situações e discursos que fazem parte do nosso cotidiano, os quais revelam o quanto os corpos femininos são subjugados, sendo ainda vistos e tratados como propriedade do homem e, portanto, devendo estar a seu serviço. No entanto, seguimos resistindo, lutando pela nossa existência, pelos nossos direitos, buscando ultrapassar as limitações que nos foram impostas.

Convém destacar que, se ampliarmos o debate de gênero para as diferenças de raça e classe, a situação é mais complexa, uma vez que são diferentes – e ainda mais repressivas – as experiências e vivências das mulheres negras, indígenas, mestiças¹ e pobres, já que o machismo sofrido por elas é perpassado pelo racismo e/ou classismo. É primordial, ao falarmos de gênero, demarcar tais diferenças para não correremos o risco de homogeneizar as particularidades.

Dito isto, relembremos que o espaço privado do lar era destinado às mulheres – brancas e de alta classe social –, enquanto os espaços públicos eram reservados aos homens, como explica Michelle Perrot (2005, p. 459):

A distinção do público e do privado é, ao mesmo tempo, uma forma de governabilidade e de racionalização da sociedade no século 19. Em linhas gerais, as "esferas" são pensadas como equivalentes dos sexos e jamais a

¹ Usamos o termo “mestiça” com base em Glória Anzaldúa (1987): ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt LuteBooks, 1987.

divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços foi levada tão longe. Aos homens, o público, cujo centro é a política. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa.

Sendo assim, foram inúmeros os desafios enfrentados por elas para ocuparem os espaços institucionais majoritariamente masculinos, tais como o campo das letras; o que ocorreu gradativamente, a partir da luta e da resistência feminista.

Neste contexto falocêntrico² e misógino, portanto, a mulher brasileira do século XIX não deveria ser instruída, pois, como pontua Del Priore (2020), isso poderia comprometer o sistema patriarcal de controle feminino. Desse modo, elas não precisavam ler ou escrever, pois as suas funções no lar não exigiam tais habilidades; sua dedicação deveria continuar restrita ao ambiente doméstico, seu espaço “por natureza”. Entretanto, algumas mulheres conseguiram romper as barreiras impostas e adentraram no universo da escrita literária ou jornalística, escrevendo livros e publicando em jornais. No âmbito literário, contudo, embora poucos nomes apareçam em alguns compêndios, como Francisca Júlia (1871-1920), a maioria delas acabou sendo apagada da nossa historiografia e, ao longo do tempo, relegadas ao esquecimento. Ainda hoje, diversas autoras brasileiras ficam à margem da literatura de autoria masculina – que ocupa um lugar privilegiado na nossa história literária –, excetuando alguns nomes, em especial as que foram, juntamente com suas obras, reconhecidas pela crítica ou inseridas no cânone, como, por exemplo, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Cecília Meireles, escritoras da nossa geração modernista do século XX.

A escritora Júlia Lopes de Almeida³ (1862-1934) é uma dentre as invisibilizadas na historiografia da literatura brasileira, apesar de ter adquirido grande notoriedade no

² Macedo e Amaral, no Dicionário da Crítica Feminista (2005, p. 64-65), explicam o termo da seguinte maneira: “O termo falocentrismo ganhou preponderância nos debates feministas contemporâneos, onde é muitas vezes usado fora do contexto psicanalítico, de onde é proveniente, através do vocábulo «falo» [...]. Na psicanálise, o termo «falo» é, pois, utilizado em vez de pênis, para designar a expressão simbólica do valor do órgão sexual masculino (cf. Doron & Parot, 2001: 330). No entanto, a função fálica, tal como entendida pela psicanálise, ocupa um lugar essencial no destino subjectivo, quer do homem, quer da mulher, o que permite, na verdade, desligar a expressão simbólica da realidade biológica (cf. Conté & Safouan, 1997: 596). Há, portanto, na concepção psicanalítica, desde o pensamento fundador de Sigmund Freud e, mais tarde, na sua reconceptualização, levada a cabo por Jacques Lacan, uma preponderância dada à função fálica, que nos permite perceber a psicanálise como fundada no pensamento falocêntrico, isto é, um pensamento através do qual se procede a uma desvalorização da mulher”.

³ Referimo-nos à escritora, em diversos momentos desta dissertação, pelo seu nome de casada, porém, gostaríamos de salientar que o sobrenome “Almeida” só começou a ser usado por ela após seu casamento com o poeta Filinto de Almeida, no ano de 1887. Antes do matrimônio, assinava suas obras com seu nome de solteira, obviamente, ou seja, apenas “Júlia Lopes”. É importante frisarmos esse ponto para não associarmos esta grande ficcionista e suas produções intelectuais a uma figura

meio intelectual de sua época, além de ter publicado bastante, possuindo uma vasta e diversa produção literária. Contudo, em fins do século XX, a autora foi resgatada pela crítica literária feminista com mais afinco e, a partir de então, várias pesquisas acadêmicas têm se dedicado ao estudo de sua vida e obra, o que representa um avanço no sentido de dar visibilidade às mulheres escritoras dos séculos passados, subtraídas da história da nossa literatura. Além disso, algumas de suas obras foram republicadas por projetos editoriais cujo intuito é resgatar e trazer à luz autoras que, juntamente com sua bibliografia, foram invisibilizadas, tais como a Editora Mulheres – cujas atividades foram encerradas após a morte de sua fundadora, Zahidé Muzart – e a Coleção Escritoras do Brasil, da Biblioteca do Senado Federal.

Há certas controvérsias dos pesquisadores com relação à nossa escritora, no que se refere ao seu posicionamento político-ideológico: uns defendem o feminismo da autora, advogando que foi inovadora ao contestar a realidade feminina, em sua época; outros a acusam de ter reforçado os papéis de gênero e os valores da sociedade patriarcal. Concordamos com a primeira perspectiva, a qual buscaremos evidenciar neste trabalho.

Para isso, tomamos como objeto de estudo seis contos selecionados da obra *Ânsia Eterna* (2020)⁴, publicada originalmente em 1903: “Esperando”, “*In extremis*”, “Os porcos”, “Sob as estrelas”, “O caso de Rute” e “As rosas”. A nossa escolha se baseou em temáticas, ou seja, dentre todos os temas abordados no referido livro de contos, três em particular chamaram a nossa atenção: casamento, abandono e violência. A nosso ver, as narrativas que retratavam tais temáticas revelavam de modo mais latente a visão não-conformista da autora em relação à condição feminina na sociedade de sua época. Assim, selecionamos os textos que representavam vivências de personagens femininas a partir desses temas.

Após isso, percebemos que os seis contos escolhidos podiam ser agrupados em pares, por temáticas, para a análise: cada qual com suas particularidades, “Esperando” e “*In extremis*” tratam da questão matrimonial de casais burgueses, descortinando a infelicidade das esposas que protagonizam as tramas; “Os porcos” e “Sob as estrelas” têm em comum a situação de abandono vivida por personagens

masculina (o marido), devido ao sobrenome dele; não, Júlia já escrevia e publicava antes de se casar, ainda solteira.

⁴ Esta foi a edição da obra utilizada neste trabalho, publicada pela *Coleção Escritoras do Brasil*, do Senado Federal.

mulheres mestiças; “O caso de Rute” e “As rosas” representam a violência – sexual e física, respectivamente – sofrida pelas personagens femininas, uma burguesa e a outra de classe popular. Vale mencionar que, com exceção de “*In extremis*”, podemos notar que essas personagens também passam por violência psicológica.

A perspectiva teórica que orienta este trabalho é a crítica literária feminista. Essa é uma vertente da crítica literária inspirada nos pressupostos do feminismo, tendo como base o pensamento de autoras como Simone de Beauvoir (no campo filosófico e sociológico) e Virgínia Woolf (no campo literário). De modo geral, a crítica literária feminista busca ler a literatura através de uma ótica política, focando nas relações de poder entre os gêneros – a forma como se manifesta no meio literário e nos textos literários, bem como suas implicações sócio-históricas. Portanto, como explica Lúcia Zolin (2009, p. 218), “[...] trabalha no sentido de interferir na ordem social”.

É considerado o marco inicial da crítica feminista a obra *Sexual Politics*, de Kate Millet, a principal representante desta primeira fase (1970), em que se concentra na mulher enquanto leitora, discutindo a posição secundária ocupada pelas mulheres no campo literário, bem como por personagens femininas em obras literárias de autoria masculina, observando também a representação dos estereótipos femininos nesses escritos.

A segunda fase – chamada por Elaine Showalter (1985) de Ginocrítica – preocupa-se em descortinar a misoginia nos fundamentos das construções de gênero, visando à desestabilização das bases da dominação masculina (Zolin, 2009); focaliza a mulher enquanto escritora e, assim, investiga a literatura produzida por mulheres, sob quatro possibilidades de enfoque (biológico, linguístico, psicanalítico e político-cultural). Esses enfoques estão dentro de duas grandes vertentes da crítica feminista: a anglo-americana, que privilegia o enfoque político-cultural, na qual se destaca Showalter; e a francesa, que privilegia o enfoque psicanalítico, destacando-se Hélène Cixous e Julia Kristeva.

A partir de 1994, temos o que Zolin (2009) considera tendências contemporâneas, isto é, as novas perspectivas da crítica feminista, as quais giram em torno da noção de gênero e da sua relação com outras categorias, como raça, classe social, sexualidade. Podemos citar como principais representantes Teresa Lauretis e Judith Butler. Outro viés da crítica feminista, atualmente, conforme Zolin (2009), envolve as demandas advindas da crítica pós-colonial, tendo Gayatri Spivak como

principal nome, a qual coloca no centro dos estudos a mulher nas sociedades periféricas, considerando assim a heterogeneidade, a pluralidade e as diferenças próprias das mulheres dos países que foram colonizados.

No Brasil, podemos citar, a título de exemplo, as críticas feministas Constância Lima Duarte, Luiza Lobo, Cecil Zinani, Lúcia Zolin, Zahidé Muzart, Norma Telles, Elódia Xavier, dentre outras, as quais estudam as relações entre mulheres e literatura, além de analisarem obras escritas por mulheres, contribuindo para a ampliação dos estudos literários brasileiros pela perspectiva da crítica feminista.

É interessante esclarecer que no primeiro e no segundo capítulos desta pesquisa, contemplamos alguns aspectos da primeira fase da crítica feminista (mulher como leitora), bem como da Ginocrítica (mulher como escritora), quais sejam, respectivamente: a observação “[...] do sexismo subjacente à crítica literária tradicional” e “[...] da pouca representatividade da mulher na história literária” (Zolin, 2009, p. 230); o estudo “[...] da trajetória da carreira literária da mulher, tanto individual quanto coletiva” e “[...] da evolução e das leis da tradição literária de mulheres” (Zolin, 2009, p. 230). No terceiro capítulo, referente às análises dos contos, contemplamos certos aspectos da Ginocrítica, isto é, o “[...] estudo da história, do estilo, dos temas, dos gêneros e da estrutura dos textos literários de autoria feminina” (Zolin, 2009, p. 230).

Este estudo alinha-se com a vertente anglo-americana da Ginocrítica, pois privilegia o enfoque político-cultural nas análises das narrativas de Júlia Lopes, tendo em vista que tal perspectiva não apenas “[...] incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas também as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (Showalter, 1994, p. 44). Então, como elucida Zolin (2009), uma das tendências desse enfoque é analisar a produção literária de mulheres, tendo em vista o contexto histórico-cultural no qual a obra se insere. Cabe ressaltar que, nos contos “Os porcos” e “Sob as estrelas”, é necessário também um diálogo com as perspectivas da crítica feminista pós-colonial, a qual fornecerá subsídios teóricos na discussão das questões que envolvem a intersecção de gênero, raça e classe social.

A motivação para esta pesquisa surgiu através dos estudos desenvolvidos no trabalho de conclusão de curso da graduação em Letras Português na Universidade Federal de Pernambuco, momento em que conheci Júlia Lopes de Almeida e logo me interessei por sua obra, percebendo, posteriormente, pela leitura de alguns textos

seus, um viés questionador da sociedade e um olhar avançado para pontos relacionados à problemática de gênero, os quais vão de encontro ao pensamento patriarcal da época. Depois, durante as pesquisas desenvolvidas para a elaboração do projeto de trabalho para o processo seletivo do mestrado, percebi que havia controvérsias quanto ao posicionamento da escritora frente ao patriarcado: alguns pesquisadores acreditam que a autora reforçou os padrões conservadores, outros, que ela os criticou. Tal observação despertou-me o desejo de trazer contribuições para a elucidação da referida questão, ao desvelar que Dona Júlia, dentro das possibilidades que dispunha naquele contexto histórico, conseguiu usar a sua pena para criticar a sociedade misógina em que vivia e defender pontos de vista nitidamente feministas, o que era muito avançado para a época.

Ademais, senti certo desconforto ao refletir o quão tardiamente entrei em contato com esta importante autora, bastante publicada e conhecida entre fins do século XIX e início do XX – e que foi uma das fundadoras da Academia Brasileira de Letras (ABL) –, mas cujo nome nunca havia escutado nas aulas de literatura, ao longo da minha formação escolar ou acadêmica, porque foi invisibilizada na história da literatura brasileira pela crítica falocêntrica e porque, ainda hoje, mesmo com pequenos avanços, seguimos reproduzindo essa invisibilização das mulheres nas letras, tanto em escolas quanto em universidades, mantendo nossas pioneiras no ostracismo. A percepção de tamanha injustiça, portanto, estimulou-me a querer contribuir com os trabalhos de resgate das escritoras do passado, somando aos já existentes sobre Júlia Lopes, visto que o ato de revisitar a nossa historiografia, trazendo à luz essas figuras intelectuais apagadas pela crítica tradicional, revela uma tradição literária de mulheres já no século XIX, o que comprova a contribuição feminina para a construção artística, intelectual e cultural do país.

O viés sócio-histórico proposto para as análises – sem esquecer também as contribuições dos estudos pós-coloniais, nos quais buscaremos auxílio para a análise de dois dos contos selecionados e que, até o presente momento, não foi muito explorado nos estudos sobre as obras da escritora – evidenciam como o texto literário pode ser revelador da sociedade de uma dada época, ajudando-nos a compreendê-la melhor e possibilitando apreender certas questões no que tange à realidade feminina do entresséculos XIX-XX, de modo que se pode perceber o que mudou e o que permaneceu, nos dias de hoje, demonstrando, assim, a atualidade dos escritos de Almeida.

Para nortear este estudo, definimos o seguinte problema de pesquisa: através dos contos selecionados de Júlia, é possível perceber uma problemática das mulheres na sociedade patriarcal oitocentista, de maneira a revelar um posicionamento crítico da autora quanto à condição feminina neste contexto?

Diante do questionamento levantado, formulamos o objetivo central de investigar como, através dos seis contos selecionados da obra *Ânsia Eterna*, é traçada uma problemática das mulheres, de modo a evidenciar a posição crítica de Júlia Lopes de Almeida quanto à condição feminina na sociedade brasileira da virada do século XIX para o XX. Com base nesse objetivo geral, delineamos os seguintes objetivos específicos: interpretar a visão da autora sobre a posição da mulher no casamento burguês, o abandono de mulheres mestiças e a violência contra mulheres, a partir das histórias de suas personagens femininas, nos contos selecionados; identificar e compreender as mensagens com intencionalidade crítica à cultura patriarcal, subjacentes à tessitura literária das tramas; observar se a escritora sinaliza para rupturas e/ou mudanças de padrões conservadores em algumas das narrativas e quais seriam elas. Ao fim, será possível uma melhor apreensão da sociedade daquela época e do lugar feminino neste meio.

Para os objetivos propostos, pensamos em duas categorias básicas a serem enfocadas na análise dos contos, são elas: caracterização e vivências das personagens femininas; recursos e estratégias narrativas na apresentação do enredo. Desta maneira, esperamos assimilar melhor o ponto de vista do(a) narrador(a) acerca das personagens e dos acontecimentos narrados, bem como dos temas abordados, o que pode ser revelador do posicionamento da autora frente aos problemas femininos de seu tempo.

No que tange ao aporte teórico consultado, para entender melhor a realidade social feminina entre os anos oitocentos e início dos novecentos, buscamos embasamento em autoras e autores que estudam a história das mulheres e/ou as relações de gênero, como Mary Del Priore (2020), Rachel Soihet (2004), Maria Ângela D’Incao (2004), Michelle Perrot (1991, 2003, 2005), Simone de Beauvoir (1967, 1970). Também nos apoiamos em Michel Foucault (1985) e Pierre Bourdieu (1995), os quais trazem considerações importantes concernentes às questões de sexualidade e da dominação masculina, respectivamente. Somado a isso, ancoramo-nos nos estudos de autoras da crítica literária feminista brasileira, dialogando com Zahidé Muzart (1990, 1995, 1996), Norma Telles (1992, 2004), Constância Lima Duarte (1990, 1997,

2003), entre outras, as quais trabalham a relação entre mulheres e literatura. Para uma melhor compreensão e conhecimento dos aspectos biográficos e bibliográficos acerca de Júlia Lopes de Almeida, tomamos como base, além das autoras da crítica feminista citadas, as contribuições de Michele Fanini (2009), Leonora De Luca (1997) e outras que tratam da nossa escritora.

Para a realização deste trabalho, seguimos as seguintes etapas teórico-metodológicas: 1) Investigação teórica — levantamento bibliográfico acerca da escritora estudada, da história das mulheres e da literatura de autoria feminina, focalizando o período entre o século XIX e início do XX. 2) Leitura exploratória dos contos selecionados — realização de diversas leituras dos contos, voltando o olhar para a identificação das categorias analíticas definidas. 3) Análise dos contos — interpretação dos sentidos do texto literário, fazendo associações com o material teórico consultado, bem como realizando inferências, ao relacionar seu significante textual-estético ao seu significado sócio-histórico, como propõe Gomes (2007, p. 91): “Com base em Minayo (2006), podemos considerar que a interpretação consiste em relacionar as estruturas semânticas (significantes) com estruturas sociológicas (significados) dos enunciados presentes na mensagem”. Assim, nesta etapa das análises, buscamos compreender os textos caminhando “[...] na direção do que está explícito para o que é implícito, do revelado para o velado, do texto para o subtexto” (Gomes, 2007, p. 101).

Partindo para uma caracterização metodológica desta pesquisa, ela é qualitativa, quanto à abordagem, tendo em vista que não visa quantificações, mas a compreensão de um problema a partir de interpretações, ocupando-se “[...] com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes” (Minayo, 2007, p. 21). No que se refere aos objetivos, trata-se de uma pesquisa exploratória, pois, conforme Gil (2002, p. 41), esse tipo de pesquisa busca “[...] proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito [...]”, tendo como objetivo principal “[...] o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições”. Com relação aos procedimentos, é uma pesquisa bibliográfica, uma vez que “[...] é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (Gil, 2002, p. 44).

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos inicialmente um panorama histórico-sociológico das mulheres no

século XIX e começo do século XX, atentando-se para o contexto brasileiro. Em seguida, discutimos acerca da literatura de autoria feminina, com reflexões voltadas para os desafios da mulher no que se refere à sua inserção e reconhecimento nas letras, bem como singularidades estéticas desta literatura.

O segundo capítulo direciona-se para a escritora Júlia Lopes de Almeida. Primeiramente, há uma breve explanação biográfica e bibliográfica; logo após, dedicamo-nos a explorar aspectos estilísticos, ressaltando traços particulares da sua escrita; por último, expomos brevemente o estado da arte referente à escritora.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise dos contos. Em um primeiro momento, realizamos uma apresentação global da obra *Ânsia Eterna*; posteriormente, partimos para o estudo dos seis contos selecionados desta coletânea, que foram agrupados por pares, em três “blocos temáticos”, de acordo com proximidades dos temas; ao fim, desenvolvemos uma síntese interpretativa, nos termos de Gomes (2007, p. 101), buscando observar “[...] os sentidos mais amplos que traduzem a lógica do conjunto do material”.

2. MULHERES NA SOCIEDADE BRASILEIRA DO ENTRESSÉCULOS E ESCRITA DE AUTORIA FEMININA

“Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”.

(Virgínia Woolf)

Foi assim que a escritora Virgínia Woolf, em seu livro *Um Teto Todo Seu*, publicado pela primeira vez em 1929, explicou a “superioridade” e o domínio masculino perante as mulheres. Utilizando a metáfora do espelho, a autora nos leva a refletir que a preocupação central dos homens, para exercer seu poder e dominação, gira em torno da defesa e da reafirmação de sua superioridade forjada. Em certo sentido, a autoconfiança deles depende de se enxergarem como seres superiores às mulheres. Nesse viés, como explica Woolf, elas servem de espelhos através dos quais eles veem refletidas suas imagens com o dobro do tamanho real. Esta ideia da “superioridade” masculina manteve-se – e ainda perdura em algumas sociedades e em determinadas famílias – ao longo da história das mulheres, marcando sua posição de subalternidade e submissão em relação ao homem. À vista disso, neste capítulo, traçamos um sintético panorama histórico-sociológico da situação das mulheres entre os séculos XIX e XX, direcionando uma atenção especial para o contexto brasileiro, seguindo para uma breve exposição da atuação feminina nas letras, neste período.

2.1. Um panorama da condição feminina

Ao longo dos anos, criou-se em torno da mulher uma série de imagens negativas – através dos discursos médicos, biológicos e religiosos – todas voltadas para diminuí-la em relação à figura oponente, forte e dominadora do homem, o patriarca, tornando-a submissa. Ela, portanto, é o Outro (objeto) e ele o Eu (sujeito), como apontou Beauvoir (1970), ela o ser emocional e ele o ser racional, ela inferior e ele superior, ela dominada e ele dominador. Esses dualismos contribuíram para a preservação das desigualdades de gênero durante muito tempo, as quais passaram

a ser questionadas por algumas mulheres brancas burguesas, com acesso a certo nível de instrução, que protestaram contra as limitações a elas impostas pelo patriarcado opressor, reivindicando direitos, o que marcou a primeira onda do feminismo no Brasil, em fins do século XIX⁵.

A forma efetiva e duradoura com as quais estas desigualdades sexuais foram criadas e mantidas nas sociedades – ainda com resquícios atualmente – pode ser pensada como sendo um conjunto de estratégias simbólicas de manutenção do poder utilizada pelo patriarcalismo, tendo em vista que

Todo poder comporta uma dimensão simbólica: ele deve obter dos dominados uma forma de adesão que não repousa sobre a decisão deliberada de uma consciência esclarecida, mas sobre a submissão imediata e pré-reflexiva de corpos socializados. Os dominados aplicam a todas as coisas do mundo e, em particular, às relações de poder nas quais eles estão enredados, às pessoas através das quais estas relações se realizam, portanto também a si mesmos, esquemas de pensamento impensados, os quais [...] constroem estas relações de poder do ponto de vista próprio daqueles que aí afirmam sua dominação, fazendo-as parecer como naturais (Bourdieu, 1995, p. 142).

Sendo assim, na sociedade oitocentista europeia ou brasileira, era “natural” que a mulher fosse vista como propriedade de um homem, seja ele pai, irmão, tio ou marido, inclusive elas próprias se viam como tal. Internalizavam sua dependência de uma figura masculina, sua posição de “inferioridade” na relação homem-mulher, seus “deveres” como esposa ou mãe, bem como todos os estereótipos femininos criados pelo discurso falocêntrico. Tal cenário ainda perdura em certas sociedades pelo mundo afora: de forma mais evidente e repressora, por exemplo, em alguns países asiáticos, africanos e do Oriente Médio, que exigem o véu cobrindo o cabelo como parte da vestimenta feminina e/ou proíbe a educação de meninas, além de outras formas de opressão; assim como nas demais regiões do globo, onde, embora tenha havido alguns avanços, o machismo se manifesta disfarçadamente (ou abertamente) no dia a dia de muitas mulheres, inclusive dentro das famílias nas quais os valores tradicionais e conservadores ainda são fortemente valorizados.

⁵ Acerca dos períodos correspondentes às ondas feministas, baseamo-nos em Marcella Rosa (2016, p. 94-99). No entanto, convém salientar que a autora faz uma importante ressalva, esclarecendo que, como movimento social, organizado e coletivo, o movimento feminista é recente, porém, a resistência das mulheres é muito antiga. Ela ilustra isto com exemplos, tais como Nísia Floresta, já em 1832, um século antes da conquista do direito ao voto, conforme Rosa.

Na Europa do início do Oitocentos, a separação entre o público e o privado, acentuada após a Revolução Francesa, implicou na valorização da família e numa diferenciação entre “homens políticos e mulheres domésticas”; em consequência, um modelo de vida privada, cujo cerne é a casa, surgiu entre as classes dominantes (Perrot, 1991). Algumas características definem esta vida privada burguesa, das quais podemos destacar, com base em Perrot (1991), o pai como o chefe do lar e a mulher como o centro da casa; mas, ela poderia ser a sua ameaça, já que representava a decência familiar diante da sociedade e, caso a compromettesse, influenciaria também os filhos, cuja educação era sua competência. Portanto, este ambiente doméstico estava submetido ao homem que, embora atuasse na e fosse responsável pela esfera pública, era o detentor da razão, capaz de reestruturar a ordem moral da família. Em função disso, a hierarquia deveria ser respeitada para haver o equilíbrio desta vida privada. Há ainda outros detalhes que podem ser apontados, no que tange aos ritos familiares burgueses, descritos por Anne Martin-Fugier (1991, p. 201), verifiquemos:

O papel principal cabe à senhora do lar, encarregada de fazer funcionar a vida privada tanto na intimidade familiar — cerimônias cotidianas das refeições e serões junto à lareira — quanto nas relações da família com o mundo exterior — organização da sociabilidade, visitas, recepções. Ela deve reger o curso das tarefas domésticas de maneira que todos, e o marido em primeiro lugar, encontrem em casa o máximo de bem-estar. O tempo dos homens é o da vida pública, e sua utilização é ditada pelo ritmo dos negócios. [...] A vida privada é o refúgio onde os homens descansam do cansaço do trabalho e do mundo exterior. Deve-se fazer de tudo para dar harmonia a esse refúgio.

Nesse esteio, percebemos um tradicional quadro doméstico representante da vida privada oitocentista, em que a mulher figura como subordinada e o homem como senhor. Esse quadro reproduz, variando nas configurações, uma estrutura secular de dominação masculina, pintada pela cultura patriarcal desde a Antiguidade.

Dito isto, e partindo para o cenário brasileiro, é interessante salientar que, conforme D’Incao (2004), já entre fins do século XIX e começo do XX, a modernização do nosso país, mais especificamente, do Rio de Janeiro, foi intensificada pela República, ainda em emergência. Com isso, a ideia de “ser civilizado” e de “europeizar a capital” se tornou o intuito central daquela conjuntura política, de modo que “A proposta era ser ‘civilizado’, como o eram os franceses e os europeus em geral” (D’Incao, 2004, p. 226). Sabendo disso, e que o Brasil foi colonizado por um país europeu, o qual, durante o período imperial, importou não apenas pessoas e a religião

cristã, mas também tradições e modos de vida ocidentais, podemos dizer que diversos costumes e valores da sociedade brasileira foram herdados dos europeus, sendo absorvidos pelos brasileiros, influenciados pela cultura europeia. Dessa forma, as vivências das mulheres, aqui e lá, assemelhavam-se, porém, é claro, com particularidades próprias a cada contexto.

Com a crescente urbanização e industrialização no Brasil, ao longo do século XIX, as relações sociais se dão basicamente em dois espaços, tal como era na Europa: o público (dos negócios, do capital, da indústria) e o privado (do lar, da família). Nesse sentido, a designação dos sexos entre a esfera pública e a privada, levando em conta os papéis sociais de gênero, foi uma das estratégias simbólicas de poder usadas pelos homens burgueses para afastar as mulheres das questões civis, bem como de funções e de locais nos quais eles precisavam manter seu domínio. O direito ao voto, por exemplo, só foi conquistado pelas brasileiras em 1932, ou seja, até esse momento, elas não participavam das decisões políticas, não exercendo sua cidadania.

Destarte, “[...] o mundo público, sobretudo econômico e político, é destinado aos homens e é o mundo que conta” (Perrot, 2005, p. 34), enquanto o mundo privado – que é o âmbito doméstico – destina-se à mulher branca burguesa. Este era seu campo de domínio (limitado, como veremos), onde lhe cabia as decisões, já que era responsável pela administração da casa. Nada além daí deveria lhe interessar, não competia a ela nenhum assunto que ultrapassasse as fronteiras do privado. Logo, conforme Bourdieu (1995, p. 168), “Estando colocadas no lado do privado, portanto excluídas de tudo o que é da ordem do público, do oficial, elas não podem intervir enquanto sujeitos, na primeira pessoa, nos jogos onde a masculinidade se afirma e se realiza [...]”. Vale acrescentar que “Embora as mulheres mais ricas fossem estimuladas a frequentar as ruas em determinadas ocasiões, nos teatros, casas de chá, ou mesmo passeando nas novas avenidas, deveriam estar sempre acompanhadas” (Soihet, 2004, p. 365), o que nos leva a refletir sobre a forma sorrateira como a *violência simbólica* (Bourdieu, 1995), contra a liberdade feminina, era exercida.

Mesmo no âmbito privado, a figura masculina, representada pelo pai/marido, exerce também o seu poder, como ressalva Michelle Perrot (1991, p. 124):

[...] os poderes do pai também são domésticos. Exercem-se nessa esfera, e seria um erro pensar que o âmbito privado pertence integralmente às mulheres, ainda que o papel feminino efetivo no lar aumente de maneira constante. Em primeiro lugar, ele é senhor pelo dinheiro. Nos meios burgueses, ele controla as despesas domésticas entregando à mulher uma determinada soma, muitas vezes bastante apertada. [...] o pai exerce controle e poder. [...]

As decisões fundamentais cabem ao pai. No âmbito econômico, parece inclusive que seus poderes aumentam.

Desta maneira, o homem goza de duplos poderes, para usar a expressão de Perrot (1991). Além do domínio total e exclusivo da esfera pública, também possui poder no espaço privado, este que é apenas parcialmente das mulheres, haja vista serem submissas a um superior: o patriarca, o chefe da família, aquele que mantém economicamente a casa e todos os que nela habitam. Partindo disso, já podemos entrar em outro ponto importante para discussão, relacionado aos papéis ou funções do homem e da mulher.

Consoante Perrot (1991, p. 94), “A divisão sexual dos papéis se baseia em seus ‘caracteres naturais’, segundo uma oposição entre passivo e ativo, interior e exterior, que governa todo o século”. Esta distribuição dos papéis de gênero também se configura como um dos dispositivos simbólicos que visam à imposição e à manutenção do domínio e poder masculino. À vista disso, convém pontuar que, de acordo com Maria Ângela D’Incao, com a ascensão da burguesia, o avanço do capitalismo e a aceleração da urbanização, no decorrer do século XIX, no Brasil, houve algumas mudanças na mentalidade da sociedade, pautadas nos valores burgueses, o que implicou em uma reorganização “[...] das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas [...]” (D’Incao, 2004, p. 223). Nesse contexto, o lar perfeito baseava-se em “[...] filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo [...]” (D’Incao, 2004, p. 223).

Logo, às mulheres cabiam as funções domésticas, relacionadas aos cuidados da casa e da família, enquanto os homens eram os provedores do lar, devendo garantir o sustento familiar, através do exercício de seus cargos públicos e trabalhos fora de casa, o que lhes garantia maior liberdade. Em suma, as atribuições femininas consistiam em zelar pela casa, filhos e marido, gerindo os assuntos domésticos⁶.

⁶ Nos contos “Esperando” e “*In extremis*”, de Júlia Lopes de Almeida, observamos que as protagonistas cumprem com êxito esses papéis. No entanto, o leitor é conduzido a perceber problemas em suas vidas privadas, os quais revelam, discretamente, que embora vivam num “lar perfeito”, onde o marido mantém

Simone de Beauvoir (1967) elucida que as mulheres se apropriaram dessas funções avidamente, atitude que é justificada por ser “o quinhão que lhe cabe na terra” (p. 197), ou seja, se não há outra coisa a fazer, agarram-se ao que tem. A autora destaca que

É pelo trabalho doméstico que a mulher realiza a apropriação de seu “ninho”; eis por que, mesmo quando “se faz ajudar”, quer pôr a mão na massa; vigiando, controlando, criticando, ela se esforça por tornar seus os resultados obtidos pelos servidores. *Da administração de sua residência, tira sua justificação social*; sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas, e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar. Assim se realiza, ela também, como uma atividade. Mas trata-se, vamos vê-lo, de uma atividade que não a arranca de sua imanência, que não lhe permite uma afirmação singular de si própria (Beauvoir, 1967, p. 197, grifo nosso).

Para a filósofa, portanto, a dona de casa não consegue sentir uma autoafirmação significativa a partir desses trabalhos, porque, além de se tornarem maquinais, tediosos e monótonos, não produzem um fim útil para a sociedade, embora o alimento seja necessário à vida humana: “[...] o trabalho que a mulher executa no interior do lar não lhe confere autonomia; não é diretamente útil à coletividade, não desemboca no futuro [...]” (Beauvoir, 1967, p. 209).

Por outro lado, como aponta Cláudia Fonseca (2004), nas camadas baixas da população, as esposas também ajudavam na renda familiar, por meio de trabalhos nas fábricas de tecido ou prestando serviços domésticos; algumas, inclusive, eram responsáveis pela principal renda da casa, consoante a autora. Por isso, não se enquadram completamente neste perfil de “senhora do lar”, o que evidencia que as vivências femininas variam de acordo com a classe social. E é importante destacar que Júlia Lopes foi sensível à realidade dessas mulheres em sua escrita ficcional, como veremos adiante.

A criação dos estereótipos femininos associados à figura de “senhora do lar” ou “moça honrada” é outro aspecto que se soma aos meios simbólicos de submeter as mulheres ao domínio masculino e de restringir sua liberdade. Segundo Norma Telles (1992), essa imagem feminina surgiu ainda no século XVIII, mas se intensificou na sociedade burguesa do século seguinte. Com base nas teorias científicas e biológicas, arquitetou-se uma imagem de mulher (branca e da classe alta) marcada pela passividade, comedimento, pudor, sensibilidade, delicadeza, doçura, paciência e

financeiramente a família e elas desempenham suas atividades domésticas, não significa que essas esposas burguesas são felizes.

recato. Deveria ser um modelo de esposa e mãe (quando casada) ou de moça decente (quando solteira), para isso, era necessário seguir padrões comportamentais, obedecendo assim os códigos morais de boa conduta, o que a tornaria “feminina” e digna de respeito na sociedade.

Tendo isto em vista, os manuais de bom comportamento surgidos na sociedade oitocentista – que chegaram primeiro na Europa e depois no Brasil – eram grandes aliados das mulheres, haja vista as diversas recomendações neles contidas, com conselhos e regras sobre os modos “corretos” de se comportar socialmente. Mary Del Priore (2020) cita, dentre esses manuais, o *Código do Bom-tom*, do autor J. I. Roquette; tais livros eram, aliás, umas das poucas leituras permitidas a elas. São todas essas regras sociais de como “ser mulher” que levam Simone de Beauvoir a escrever aquele seu famoso fragmento da obra *O Segundo Sexo*, tornando-se uma das precursoras a pensar na ideia de construção social do gênero:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 1967, p. 9).

Contudo, é necessário frisar que

[...] as mulheres populares, em grande parte, *não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino*: submissão, recato, delicadeza, fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam e muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, *fugindo, em grande escala, aos estereótipos atribuídos ao sexo frágil* (Soihet, 2004, p. 367, grifos nossos).

As negras e as mestiças, por sua vez, também escapam aos estereótipos de feminilidade descritos acima, pois, quando as mulheres são pertencentes a raças consideradas inferiores, elas sofrem opressão não somente sexual, mas também racial, conforme demonstram os estudos feministas pós-coloniais, os quais consideram fatores interseccionais, analisando a questão do gênero no entrecruzamento com outros marcadores sociais de diferença – raça, classe, sexualidade, idade etc. –, como veremos posteriormente.

Isto posto, em virtude da “fragilidade” da mulher burguesa, ela precisava de uma figura masculina para “protegê-la”: enquanto solteira, o pai, e após o casamento, esta responsabilidade era transmitida ao marido. Em outras palavras, ela estaria

sempre subordinada à tutela de um homem, que seria seu responsável, já que, no Brasil, “Juridicamente, a mulher era considerada ‘menor perpétuo’, e o foi até a promulgação do Código Civil, em 1916, com o direito de voto garantido apenas em 1932” (Lopes, 2011, p. 126). No que concerne à relação conjugal, a violência simbólica também se faz presente na vida das burguesas, de variadas formas, as quais revelam o controle dos corpos femininos.

Vejamos: a mulher casada deveria ser discreta e sóbria não somente nas suas atitudes, modos e gestos, mas também na estética; ou seja, era preciso moderação na vestimenta para não incitar os desejos eróticos dos homens. Somado a isso, sua aparência também contribuía para expor à sociedade o *status* do marido e da família, como infere Perrot (2005, p. 34) sobre o contexto oitocentista:

A cidade do século 19 é um espaço sexuado. As mulheres inscrevem-se nele como ornamentos, estritamente disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e cuidados, principalmente para as mulheres burguesas cujo lazer ostentatório tem como função significar a fortuna e a posição de seu marido.

Quanto à sexualidade do casal, a mulher deveria ser sexualmente passiva, esperando pela iniciativa do marido, o qual deveria tratá-la, no ato sexual, com comedimento, reserva e respeito – as práticas eróticas, que têm o prazer como única finalidade, eram desfrutadas com as amantes e/ou prostitutas – uma vez que “Partia-se do princípio de que, graças à natureza, o instinto materno anulava o instinto sexual, e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria anormal” (Del Priore, 2020, p. 192). Nesse sentido, as relações sexuais entre a esposa e o marido têm como objetivo a procriação e não a satisfação dos prazeres. Tais pensamentos surgiram desde a sociedade greco-latina, como Foucault apresenta em *História da Sexualidade* (1985), sendo apropriados e adaptados, séculos depois, pela tradição cristã, figurando, assim, “[...] entre os preliminares de uma longa história: à da codificação das relações morais entre os esposos [...]” (p. 183). É válido acrescentar que

[...] no cristianismo, o vínculo da relação sexual com o casamento será justificado pelo fato de que a primeira contém, em si mesma, as marcas do pecado, da queda e do mal, e que somente o segundo pode lhe dar uma legitimidade [...] (Foucault, 1985, p. 184).

Assim, o matrimônio, no mundo cristão, legitima a prática sexual. Por isso a

virgindade das moças solteiras, nas sociedades cristãs oitocentistas, era algo tão valioso, um requisito exigido pelas famílias do noivo. Nenhum homem queria se casar com “mulher perdida”, o que seria uma desonra para ele, já que “[...] a ética paternalista reclama imperiosamente que a noiva seja entregue virgem ao esposo; este quer ter certeza de que ela não traz em si um germe estranho; quer a propriedade integral e exclusiva dessa carne que torna sua [...]” (Beauvoir, 1967, p. 183). Sendo assim, as mães – cuja prole era de sua responsabilidade – deveriam zelar por este “bem”, reservado para o futuro marido da moça. Como afirma Del Priore (2020), a iniciação sexual feminina é dever do esposo, que deve fazê-lo sem cometer excessos. A partir disso, podemos perceber um ideal de pureza feminina, algo que foi reforçado pelo catolicismo, ao colocar a Virgem Maria como exemplo de mulher casta, valorizando excessivamente a virgindade, a qual torna-se “um valor moral, religioso e místico”, nas palavras de Beauvoir (1967, p. 183). Esse pensamento estava tão internalizado nas jovens a ponto de se sentirem culpadas quando não eram mais virgens, mesmo que não o fossem devido à violência sexual sofrida, como foi retratado por Júlia Lopes de Almeida no conto “O caso de Rute”⁷. Por outra via, os homens – cujos instintos sexuais eram tidos como naturais – eram livres para desfrutar sua vida sexual antes do casamento, sendo até incitados a isso, para demonstrar sua virilidade e reforçar sua masculinidade.

Em relação às mulheres brancas das camadas baixas da população, bem como às mestiças e às negras, Rachel Soihet (2004) sustenta que viviam, em sua maioria, em regime de concubinato, pois o casamento gerava dispêndios financeiros demasiado altos, inviabilizando uma união formal. Além disso, a virgindade, para elas, não era uma exigência moral tão forte como o era às moças burguesas. Isso porque

[...] viviam menos protegidas e sujeitas à exploração sexual. Suas relações tendiam a se desenvolver dentro de um outro padrão de moralidade que, relacionado principalmente às dificuldades econômicas e de raça, contrapunha-se ao ideal de castidade. *Esse comportamento, no entanto, não chegava a transformar a maneira pela qual a cultura dominante encarava a questão da virgindade, nem a posição privilegiada do sexo oposto* (Soihet, 2004, p. 368, grifo nosso).

Nos contos “Os porcos”, “Sob as estrelas” e “As rosas”, Júlia Lopes de Almeida

⁷ Rute se sente culpada por “enganar” seu noivo, pois não era mais “pura” – o seu padrasto a estuprava, quando criança. Então, revela sua situação ao noivo, liberando-o do compromisso matrimonial selado por ele com sua família. À medida que a narrativa avança, a escritora sutilmente nos leva a refletir que a “desonra” da personagem se sobressai em relação ao fato de que ela era violentada sexualmente.

representa as particularidades de vida dessas mulheres, através de suas personagens: as das duas primeiras narrativas se envolvem com homens que as engravidam, ficando sozinhas após serem abandonadas por eles; a da última trama mencionada, vivia em união informal com um homem que a espancava. Como vemos, apesar delas viverem em um outro padrão de moralidade, a posição privilegiada da figura masculina permanece inalterada, tal qual assinalou Soihet.

A fidelidade entre o casal é outro aspecto importante de ser discutido. Foucault (1985) elucida como essa questão era concebida pelos latinos, na Antiguidade, de modo que podemos pensar em uma herança cultural incorporada pela tradição patriarcal, nos séculos seguintes. O autor diz que, nos textos latinos, apesar de defenderem uma fidelidade recíproca, esta não era uma exigência rigorosa, tampouco simétrica, tendo em vista que se recomendava à esposa tolerância com relação às faltas do marido – causadas por uma desordem em sua alma –, evitando questionamentos e cobranças, e assim ele a recompensaria, quando estivesse curado, demonstrando reconhecimento. Logo, Foucault (1985, p. 175) conclui que, nas entrelinhas, esses textos permitem entender que “[...] a procura de outros prazeres é para o marido uma falta, talvez bem frequente, mas também bastante ínfima”. Há, então, uma condescendência ao adultério masculino.

Trazendo o tema para o contexto brasileiro oitocentista, observa-se, como dito anteriormente, certa extensão do pensamento greco-latino, uma vez que somente a traição masculina era tolerada; ademais, legalmente, a esposa adúltera seria punida, tal como assinala Soihet (2004, p. 381): “No Brasil, de acordo com o Código Penal de 1890, só a mulher era penalizada por adultério, sendo punida com prisão celular de um a três anos. O homem só era considerado adúltero no caso de possuir concubina teúda e manteúda”. Em virtude de o homem, biologicamente, ter necessidades sexuais mais “afloradas” do que a mulher, enquanto esta não possuía tais instintos, já que os maternos se sobrepunham – assim como vimos, em parágrafos anteriores –, estava justificada e perdoada sua traição à esposa, de modo que “[...] as leis contra o adultério só atingissem a mulher, cuja natureza não a predispunha a esse tipo de transgressão” (Soihet, 2004, p. 381).

Todavia, na vida cotidiana, algumas mulheres burguesas “quebravam as regras” – como assegura Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1967) –, buscando amantes, na medida em que se sentiam cansadas da monotonia da vida conjugal em suas dimensões doméstica, afetiva e sexual. Os textos literários, especialmente do período

realista/naturalista, representam isto, visto que muitos autores, brasileiros e estrangeiros, costumavam retratar o adultério feminino⁸. Exemplo disso é Flaubert com *Madame Bovary*, na França; Tolstói com *Anna Kariênina*, na Rússia; Eça de Queirós com *O Primo Basílio*, em Portugal. No Brasil, Machado de Assis abordou com frequência tal tema em suas obras – não apenas em romances, mas também em contos –, assim como Júlia Lopes de Almeida também o fez. O intuito desses escritores/escritoras, era, de modo geral, criticar a hipocrisia da vida social burguesa, além de descortinar a falência da instituição do casamento⁹.

Além de todas essas formas de violência simbólica contra mulheres que foram abordadas, as quais revelam sua condição social de subalternidade, ainda podemos comentar sobre a violência física e sexual sofrida por elas, tanto nas camadas baixas da população, quanto nas altas. Michelle Perrot, ao falar sobre os silêncios que envolvem o corpo da mulher, considera também o silêncio em torno das violências de que são alvo; vejamos o que diz a autora:

Outra forma de silêncio, o que pesa sobre as violências de que as mulheres são alvo, apóia-se no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder. O abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que os meninos, são as meninas as vítimas dos pais ou dos irmãos, enterram-se na obscuridade dos lares. É necessária muita coragem, por parte dos interessados e mesmo da mãe, para ousar falar. Acima de tudo, porque é difícil provar que houve estupro. De acordo com a lei, um homem sozinho não consegue vencer a resistência de uma mulher. Isso significa que a estuprada é necessariamente conivente e, portanto, não se trata de um estupro. Só se reconhece o estupro quando cometido por vários homens, em grupo. E a maior parte das denúncias é rejeitada e arquivada sem processo. Consequentemente, apresentar queixa é muito dissuasivo, mesmo porque pressupõe revelar o que há de mais secreto nas mulheres, sua intimidade sexual. Por isso elas se calam. Já não se atrevem a denunciar nem mesmo quando espancadas. O marido tem o direito de corrigir os filhos e a esposa, que, afinal, não passa de uma inferior no casamento. Segundo se pensa, o marido que bate na mulher tem lá os seus motivos. Está defendendo a honra, pondo ordem na casa. Dá provas de virilidade. [...] No século XIX, as

⁸ A título de contextualização, a ficção realista costumava desnudar “[...] as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima [...]. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento”. (Bosi, 2017, p. 179).

⁹ No entanto, é importante frisar que o ponto de vista dos escritores homens quanto ao adultério feminino, em suas obras, pode ser diferente do de uma escritora: na obra deles, geralmente, o perfil da personagem feminina adúltera é traçado de forma que o leitor a enxergue como dissimulada, sendo, portanto, a “potência do mal”, nos termos de Telles (1992). Já na de Júlia Lopes, por exemplo, como no romance *A Falência*, observa-se que se sobressai a defesa da mulher, isto é, o leitor é levado a compreender suas possíveis razões para a traição. O que está em jogo, então, são as perspectivas de gênero, as quais passam pelo fator vivência: homens estão acostumados a trair e não a serem traídos, pois a eles sempre foi permitido socialmente as “escapulidas”, já às mulheres, sempre foi ensinado a perdoar a traição e a se comportarem pudicamente, abafando seus desejos sexuais e suas carências afetivas.

mulheres espancadas no silêncio da vida privada formaram legiões (Perrot, 2003, p. 18-19).

Diante disso, vemos que o construto ideológico-social em torno do corpo feminino, bem como da sua sexualidade, envolto em silêncios, pudor e recato, somado ao aparato jurídico, cujas leis foram projetadas para favorecer o sexo masculino, constituem elementos que colaboravam para que as mulheres se calassem acerca da violência vivenciada¹⁰. No Brasil, a pena para o estupro era branda no Código Penal de 1890, além de haver distinção entre as vítimas, as “mulheres honestas” (termo usado na referida lei) e as prostitutas – para os que estupassem essas últimas, o tempo de prisão era ainda menor; ademais, considerava-se estupro apenas o ato cometido com violência. Quanto à lei de combate à violência contra mulheres, esta foi criada tardiamente, a Lei Maria da Penha, em 2006, a qual criminaliza os casos de violência doméstica; mesmo assim, muitas ainda se calam, seja por medo ou dependência do agressor ou por vergonha.

Exercer poder sobre esses corpos, subjugar-los e calar suas vozes, portanto, foram – e ainda têm sido, embora as conquistas feministas tenham provocado fraturas no patriarcado e mudanças significativas na sociedade – estratégias falocêtricas utilizadas para dominar mulheres e submetê-las ao jugo masculino, buscando garantir a manutenção das desigualdades de gênero, para que os homens continuassem com seu espaço privilegiado na vida pública, bem como no âmbito familiar. No entanto, como relatam as historiadoras Soihet (2004) e Del Priore (2020), nem sempre elas aceitaram tudo passivamente, havia as “rebeldes” e as que arranjavam brechas, reinventando-se.

2.1.1 A questão racial: breves apontamentos

Como foi dito na Introdução, tendo em vista que em dois contos a serem analisados no terceiro capítulo – “Os porcos” e “Sob as estrelas” – as protagonistas representam mulheres mestiças, achamos pertinente dialogar também com um aporte teórico da crítica feminista pós-colonial, voltada para o entrecruzamento de gênero, raça, classe, ponto sobre o qual foram feitas algumas ressalvas no decorrer desta

¹⁰ Isso é ilustrado no mesmo conto já citado, “O caso de Rute”, de Júlia Lopes, em que a protagonista se calou, durante anos, quanto ao estupro que sofria do padrasto, quando tinha 15 anos de idade.

seção. Desse modo, é interessante tecer breves considerações para explicitar rapidamente algumas questões acerca da ideia de raça e sua relação com o colonialismo, bem como sua interseccionalidade com a categoria de gênero.

Primeiramente, é necessário elucidar a diferença entre colonialismo e “colonialidade”, que foi teorizada por Aníbal Quijano, e é didaticamente abordada por Heloisa Buarque de Hollanda, na Introdução do livro *Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais*:

Enquanto o colonialismo denota uma relação política e econômica de dominação colonial de um povo ou nação sobre outro, a colonialidade se refere a um padrão de poder que não se limita às relações formais de dominação colonial, mas envolve também as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés racial (Hollanda, 2020).

Em resumo, colonialismo seria o momento histórico da colonização, ou seja, o período em que determinado país colonizado estava sob o comando político e econômico da metrópole europeia. Já a colonialidade seriam as heranças coloniais presentes nos países que foram colonizados, uma vez que as relações sociais – e intersubjetivas, como pontuou Hollanda –, nesses países, são marcadas pela desigualdade racial, isto é, o privilégio branco sobre os povos racializados (e por isso, subalternizados) historicamente pelo jugo colonial, tendo em vista que “Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista” (Quijano, 2005, p. 118).

Quijano (2005) explica que essa separação de raças só foi possível devido ao dualismo cunhado, primeiramente, pelo cristianismo, acerca da primazia da alma em relação ao corpo e, depois, esquematizado e teorizado por Descartes, quando postula a divisão entre razão (sujeito de conhecimento) e corpo/natureza (objeto de conhecimento). Sendo assim, o corpo (objeto), ausente de razão e, portanto, da capacidade de raciocinar, foi desvinculado da racionalidade (sujeito), o que possibilitou uma separação entre os seres humanos, originando a ideia de raça: os que tinham relação com a “razão/sujeito” (dominadores) e os que tinham relação com o “corpo/natureza” (dominados). À vista disso, o autor afirma que, pela perspectiva eurocêntrica,

[...] certas raças são condenadas como ‘inferiores’ por não serem sujeitos ‘racionais’. São objetos de estudo, ‘corpo’ em consequência, mais próximos

da 'natureza'. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis (Quijano, 2005, p. 129).

E acrescenta que

Esse novo e radical dualismo não afetou somente as relações raciais de dominação, mas também a mais antiga, as *relações sexuais de dominação*. Daí em diante, o lugar das mulheres, muito em especial o das mulheres das raças inferiores, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferiores fossem suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravas negras, dentro da natureza (Quijano, 2005, p. 129, grifo nosso).

Ou seja, historicamente, a relação entre homens e mulheres é marcada pela dominação masculina e submissão feminina. Quando as mulheres são pertencentes a raças consideradas inferiores, elas sofrem opressão não somente de gênero, mas também de raça. É por isso que Sueli Carneiro (2019) enfatiza que, quando as primeiras feministas foram às ruas lutar pelo direito ao trabalho, as mulheres negras não se sentiram contempladas com tais reivindicações, pois já trabalhavam nas lavouras ou como vendedoras de quitutes; ao contrário das brancas burguesas, elas não eram vistas como frágeis, tampouco como incapazes de trabalhar.

A partir de tais apontamentos, fica evidente a importância de tratarmos das questões de opressão feminina buscando sempre observar as interseccionalidades de gênero com raça, além de outras categorias – classe social, idade, sexualidade, entre outras –, como defende Lugones (2020):

[...] uma vez que a interseccionalidade nos mostra o que se perde, ficamos com a tarefa de reconceitualizar a lógica da intersecção, para, desse modo, evitar a separação das categorias existentes e o pensamento categorial. Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolivelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica.

Sendo assim, nossas discussões em torno das duas narrativas cujas protagonistas são mestiças, no capítulo três, irão tomar como ponto de partida o fato de que essas personagens são mulheres racializadas – ambas são caracterizadas como “caboclas”, isto é, mulheres mestiças, oriundas da união inter-racial entre homem branco e mulher indígena. Além disso, são de classe social considerada “baixa”, portanto, suas experiências de opressão sexual serão perpassadas não

apenas pela questão sexual, como também racial e de classe, sendo inferiorizadas por serem mulheres pobres não brancas; problemática a qual retornaremos com mais afinco nas nossas análises do terceiro capítulo.

2.2. A atuação feminina nas letras

Como vimos, as mulheres deveriam dedicar-se exclusivamente ao seu papel “natural” de esposa e mãe, logo, o trabalho feminino (para além do ambiente doméstico) estava fora de cogitação. O mesmo não se aplica à mulher pobre ou à mestiça ou à negra, como também já estudamos, uma vez que estas, por necessidades de sobrevivência, precisavam trabalhar desde cedo – como operárias nas fábricas, como empregadas nas casas das famílias ricas ou outra ocupação –, com salários menores que os dos homens e sujeitas aos abusos sexuais. Nesse contexto, como refere Fabio Mario da Silva, a ideia de um perfil de escritora entra em conflito com o perfil de mulher da sociedade oitocentista, de modo que ser mulher e ser escritora é inconcebível, são perfis excludentes, pois “[...] violam os padrões de família e de feminilidade para a época” (Silva, 2023, p. 39).

Vários empecilhos ideológicos foram orquestrados para evitar a profissionalização feminina, visando manter a dependência das mulheres em relação ao homem e preservando o domínio masculino nos âmbitos que historicamente eles reservaram para si. Como mostra Rago (2004), a moralidade da época condenava as mulheres no mundo do trabalho, o qual, na visão misógina daquela sociedade, poderia comprometer sua honra. Além disso, destruiria a família, já que as mães não se dedicariam integralmente à educação dos filhos, aos cuidados do lar e do marido. Assim,

As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencessem. Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido - pelos homens - como “naturalmente masculino”. Esses obstáculos não se limitavam ao processo de produção; começavam pela própria hostilidade com que o trabalho feminino fora do lar era tratado no interior da família. Os pais desejavam que as filhas encontrassem um “bom partido” para casar e assegurar o futuro, e isso batia de frente com as aspirações de trabalhar fora e obter êxito em suas profissões (Rago, 2004, p. 581-582).

Como se vê, o objetivo de vida da mulher deveria ser o casamento, este era seu único destino possível. Nesse viés, dentre os obstáculos citados pela autora para a entrada feminina no mundo público – esfera exclusiva dos homens – podemos acrescentar as limitações quanto à educação formal e à restrição ao ensino superior, o que implicava, para Telles (2004, p. 406), em “[...] um círculo vicioso: como não tem instrução, não está apta a participar da vida pública, e não recebe instrução porque não participa dela”. Ainda assim, algumas mulheres romperam esse círculo – não sem enfrentar resistências –, lecionando em escolas próprias ou colaborando na imprensa, a exemplo de Firmina dos Reis e Nísia Floresta, dentre outros nomes. Vale ressaltar ainda que muitas passaram a assumir a profissão de professoras, pois, conforme Louro (2004), houve uma feminização do magistério¹¹, em meados do século XIX, o que nos leva a refletir que seja qual fosse a atividade desempenhada pela mulher, naquela época, buscava-se o crivo do gênero para justificá-la.

No que concerne ao direito à instrução, esta foi uma das primeiras bandeiras levantadas pelas feministas, no começo do século XIX, no Brasil. Somente em 1827, surge a primeira lei autorizando a abertura de escolas públicas femininas; até então, o direito de ler e escrever era reservado aos homens e eram poucas as opções femininas para acessarem a educação: alguns conventos, aulas particulares e poucas escolas privadas nas casas das professoras, mas sempre voltadas para o ensino das prendas domésticas (Duarte, 2003).

A educação feminina, durante o século XIX, portanto, era precária e limitada, sendo, além disso, privilégio das meninas das classes mais elevadas. Em geral, o ensino da leitura, escrita e noções básicas de aritmética – afinal, a mulher seria a primeira educadora dos filhos – eram complementados com o estudo de francês, pintura, piano (habilidades associadas ao *status*), costura, bordados, conhecimentos culinários, princípios para o bom comportamento (regras de etiqueta e bons costumes). Tudo isso, com a finalidade de preparar a mulher para a administração da casa e para ser uma boa esposa e mãe, sabendo também portar-se como uma senhora honrada e uma verdadeira dama, nos poucos espaços públicos pelos quais transitava – compromissos religiosos ou bailes, festas e jantares junto ao marido.

¹¹ A expansão do exercício do magistério pela mulher, de acordo com a autora mencionada, foi decorrente da ampliação da industrialização, que deu mais oportunidades de emprego aos homens; ademais, veio acompanhada de um aparato ideológico que reforçava os papéis de gênero, tendo em vista que houve uma associação da professora à função “natural” da mulher como educadora dos filhos, tornando-se uma espécie de “extensão da maternidade”, nas palavras de Louro (2004).

Em suma, visava-se a educação e não a instrução feminina. A diferença entre ambas é esclarecida por Perrot (2003, p. 21-22):

A educação deve inculcá-las [as virtudes cardeais da mulher] nas meninas, pois é importante saber distinguir educação de instrução. Esta é o acesso ao saber: tem alguma utilidade? O século XIX responde que não para as meninas do povo e dá um sim reticente e bem dosado para as da alta sociedade. A educação, pelo contrário, que é a formação dos bons hábitos e produz boas esposas, mães e donas de casa, parece essencial. As virtudes femininas de submissão e silêncio, nos comportamentos e gestos cotidianos, são centrais nela. E, acima de tudo, o pudor, a honra feminina do fechamento e do silêncio do corpo.

À vista disso, para garantir a continuidade do domínio masculino em todos os âmbitos da esfera pública, era necessário que as mulheres fossem educadas e não instruídas, isso porque a instrução poderia comprometer “[...] o *esquema de controle* sobre esposas e filhas [...]; elas não deveriam se dedicar à leitura nem precisavam escrever, porque poderiam fazer mau uso da arte” (Del Priore, 2020, p. 155, grifo nosso). Pode-se associar, portanto, escrita e saber ao poder, como lembra Telles (2004). Nesse sentido, o poder do conhecimento feminino – que ultrapassasse o campo privado – assustava os homens, já que poderia ameaçar a estrutura secular de dominação falocêntrica mantida até então.

Entretanto, mesmo diante desse cenário tão hostil ao desenvolvimento e aprimoramento das capacidades intelectuais femininas, algumas mulheres burguesas que possuíam certo nível de instrução – mas não só estas, pois temos Maria Firmina dos Reis como exemplo de exceção: mulher humilde, mestiça, professora, e que escreveu e publicou – ultrapassaram as barreiras de gênero impostas pelo patriarcado e conseguiram adentrar no universo das letras, por meio de produções literárias e jornalísticas, tornando-se pioneiras na escrita de autoria feminina. Mas devemos fazer jus também àquelas poucas senhoras que escreveram já no período colonial – contexto ainda mais repressor para mulheres que se aventurassem a escrever, prova disso é que são conhecidas pouquíssimas autoras dessa época, e muito menos os seus escritos –, tais como Bárbara Heliodora (1758-1819), Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1868) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857), estudadas por Batista (2012).

Com as mudanças advindas da transição do patriarcado rural para o urbano, o século XIX foi marcado pelo crescimento acelerado da imprensa, graças à gradativa ampliação do público leitor – composto em grande parte por mulheres burguesas que,

influenciadas pelos hábitos europeus, passaram a se interessar pelos romances de folhetim¹², nova moda que chegou ao Rio de Janeiro, como aponta Telles (2004). Com isso, há uma expansão dos escritos produzidos por mulheres – tanto de cunho literário como jornalístico –, os quais começam a ser publicados nos inúmeros jornais e revistas da época, muitos deles assinados com pseudônimos ou anonimamente, para preservar a identidade de suas autoras, tendo em vista os fortes preconceitos contra mulheres escritoras. A partir de meados do século, surgem diversos periódicos dirigidos por elas, como relata Duarte (2003), os quais eram, em geral, direcionados ao público feminino. A título de exemplo, podemos citar o *Jornal das Senhoras*, lançado em 1852 por Joana Paula Manso de Noronha; *O Sexo Feminino*, criado por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, em 1873; *A Família*, fundado por Josephina Álvares de Azevedo, em 1888; dentre outros¹³.

Muitos dos textos veiculados nesses jornais e revistas, cuja maioria das colaboradoras eram influenciadas pelos ideais do feminismo em ascensão, empenharam-se em alertar suas coetâneas quanto à opressão feminina e reivindicar direitos – sendo a instrução o principal deles. Vale salientar que

Nitidamente influenciados pelos ideais de liberdade que se alastraram pelos países ocidentais, os jornais femininos ainda relacionavam a emancipação da mulher e o reconhecimento de seus direitos – base da igualdade entre os sexos – com a conquista da civilização e do progresso (Del Priore, 2020, p. 165).

A historiadora chama atenção, portanto, para o fato de que, naqueles tempos, a emancipação feminina divulgada nos periódicos pelas escritoras era encarada por elas como um meio de alcançar o almejado progresso pregado pelos republicanos, e não como um dever da sociedade para com elas, de modo a garantir a igualdade entre homens e mulheres. Todavia, como veremos, é possível que esta fosse uma estratégia discursiva daquelas intelectuais para garantirem sua permanência no

¹² Del Priore (2020) ressalta, no entanto, que tal prática leitora não deixou de ser criticada por partes da população mais conservadoras, defensores ferrenhos da moral e dos bons costumes, como o padre nordestino Lopes Gama e a escritora Ana Bettencourt, os quais criticavam as “más influências” de certos perfis femininos das personagens de determinados romances, nas senhoras e nas moças.

¹³ Júlia Lopes de Almeida publicou bastante nesses e em outros jornais. Acerca disso, é válido mencionar a dissertação de mestrado de Camila Néo Corrêa, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, intitulada *A Presença da Autoria Feminina Representada por Júlia Lopes de Almeida no Periódico Diário de Notícias (1894-1895)*, na qual a pesquisadora direciona o foco dos estudos para três contos da autora publicados nas principais seções do *Diário de Notícias*, voltando-se para a análise do perfil feminino em cada texto.

mundo letrado – onde arduamente conseguiram adentrar –, já que o contexto androcêntrico em que viviam não lhes permitia ir contra os valores consagrados.

A nordestina Nísia Floresta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), é um dos nomes mais conhecidos quando se fala das contribuições femininas na imprensa brasileira oitocentista. Inspirada no livro *Uma Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792), da britânica Mary Wollstonecraft, ela escreveu *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, publicado em 1832, considerado uma “tradução livre” daquele. Nesta obra, Nísia descortina a assimetria entre os sexos, os preconceitos contra mulheres, além de reivindicar direitos para elas, dentre estes, destaca-se a educação.

Para tal, a autora procurou demonstrar os benefícios que a instrução feminina traria aos homens, bem como à sociedade, utilizando argumentos que reforçam os papéis de gênero. Contudo, em nossa acepção, ela fez isso não pelo fato de os “valores femininos” estarem muito enraizados em sua mentalidade – como ainda estavam na de tantas mulheres da época. Estamos mais inclinados a acreditar que utilizou os tradicionais papéis de gênero como uma estratégia argumentativa, visando alcançar seus propósitos e suas solicitações ou ao menos despertar reflexões, nos homens e nas mulheres, quanto às questões levantadas na obra, sem aparentar ser uma escritora combativa – algo que ela mesma reforça no fim do livro –, uma vez que suas ideias, para aquela sociedade falocêntrica e misógina, poderiam ter soado radicais demais¹⁴. Assim, para “acalmar os ânimos” e “amenizar” sua postura feminista, mirando na aceitação do seu livro pelo público e editores, ela pode ter buscado adotar uma posição, digamos, moderada.

Vejamos o seguinte trecho inicial da conclusão de *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*:

De quanto tenho dito até o presente não tem sido com a intenção de revoltar pessoas alguma de meu sexo contra os homens, nem de transformar a ordem presente das coisas, relativamente ao Governo e autoridade. Não, fiquem as coisas no seu mesmo estado: eu pretendo somente fazer ver, que meu sexo não é tão desprezível como os homens querem fazer crer, e que nós somos capazes de tanta grandeza d'alma com os melhores desse sexo orgulhoso; estou mesmo convencida que seria vantajoso para os dois sexos pensar

¹⁴ Com a referida obra, conforme Constância Lima Duarte aponta, no texto de apresentação do livro *Nísia Floresta: uma mulher à frente do seu tempo* ([s.d.]), Nísia foi considerada precursora do feminismo no Brasil, inaugurando a discussão de alguns pontos (como o direito das mulheres à instrução e ao trabalho) que, mais tarde, seriam reivindicados pelo movimento feminista. Portanto, tratava-se de ideias novas no nosso país, o que exigia cautela.

desta maneira. Esta verdade se prova pelas más consequências que resultam do erro contrário. Crendo-se incapazes de aperfeiçoar o nosso entendimento, os homens nos têm inteiramente privado de todas as vantagens da educação e, por este meio, têm contribuído tanto quanto lhes é possível a fazer-nos criaturas destituídas de senso, tais quais eles nos têm figurado (Floresta, 1833, p. 161).

Diante desse fragmento, é possível perceber, nas entrelinhas, no subtexto, certo tom irônico, tendo em vista que, logo após revelar sua suposta despreensão em mudar a ordem das coisas ou de revoltar suas contemporâneas contra o sexo masculino, ela transforma sorrateiramente seu tom, tornando-se mais agressiva e acusadora; mostra-se ciente da posição de subalternidade intelectual forjada pelos homens para o sexo feminino, expondo detalhadamente tal artimanha, como se quisesse deixar evidente para todos o quão manipuladores eles eram. Logo, fica claro o que defende Telles (1992, p. 46), parafraseando Gilbert e Gubar (1979):

A literatura escrita por mulheres é, em certo sentido, um palimpsesto, pois o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente. É uma arte que tanto expressa quanto disfarça.

Detendo-nos agora com maior atenção ao campo literário, da ficção e da poesia, a produção feminina do período oitocentista e começo do novecentista também foi vasta, no entanto, a maioria das escritoras foi excluída do cânone, não figurando na historiografia nacional, tanto nos manuais de literatura dos críticos da época, quanto nos atuais, como adverte Muzart (1995, p. 86-87):

Observa-se que, em geral, são excluídos dos cânones: o popular, o humor, o satírico e o erótico. O *baixo* é excluído. Permanece o *alto*. No entanto, há um estilo *alto*, romântico, beletrista e que deixou produção abundante também excluída do cânone: é o texto das mulheres no século XIX, texto sempre destacado nas críticas de jornais, em sua época, qual secção de trabalhos manuais, como *Obras de Senhoras*. Não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas. [...]

Embora tenhamos muitos nomes de escritoras no século XIX, rarissimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvia Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho.

A crítica feminista, porém, tem feito o resgate dessas autoras e de suas obras, trazendo-as à luz e rompendo o silêncio a que estiveram submetidas durante todo este tempo, ao recuperar suas vozes censuradas, pois

Um autor não lido, afirma Octavio Paz, é vítima de um tipo particular de censura, o da indiferença, que é censura efetiva e eficaz. Isso porque uma cultura se define tanto por sua atitude e seus projetos futuros, quanto por suas recordações e paisagens do passado. As escritoras, em especial, foram entre nós vítimas desse tipo de censura [...] (Telles, 1989, p. 76).

Por isso, é importante a tarefa de retirar delas o “véu da invisibilidade” com o qual a crítica literária, numa atitude misógina, cobriu-as, fazendo parecer que não houve mulheres intelectuais no país, que elas não participaram da nossa produção cultural e artística, como se não tivessem contribuído com nossa formação literária.

Algumas questões merecem destaque, no que se refere a este percurso inicial da literatura de autoria feminina no Brasil, através das quais podemos notar os desafios enfrentados pelas escritoras para ocuparem o terreno literário, majoritariamente masculino, e serem reconhecidas nele. Inicialmente, gostaríamos de salientar a visão da crítica tradicional¹⁵ quanto aos escritos de mulheres, marcada em geral por avaliações de cunho sexista, salvo raras exceções. Sobre isso, reparemos o que diz Duarte (1997, p. 91):

Uma rápida pesquisa revela como essa crítica masculina de até meados do século [XX] via um texto de mulher e assinala a recorrência de algumas posições, como a atribuição de um estatuto inferior à mulher-escritora — com raras exceções —, o constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais “adequadas” à “sensibilidade feminina”, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica; a surpresa diante da representação da figura masculina em determinados textos, em tudo diferente do estereótipo do homem viril, forte e superior dos escritos de autoria masculina; e a denúncia de uma certa tendência das mulheres em confundir vida pessoal com literatura, que levou, inclusive, alguns críticos a afirmar que as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro.

Nesse sentido, observamos o quanto a literatura produzida por mulheres era associada à identidade feminina engendrada pelo patriarcado; quando se afastava dos “padrões femininos”, causava estranhamento e era criticada. Vemos também o incômodo causado pelo ponto de vista feminino na literatura, sobretudo no que diz respeito às representações diferenciadas dos personagens masculinos. Podemos citar como exemplo de tais representações o dr. Seabra, personagem do conto “In

¹⁵ Duarte (1997, p. 91) afirma que “[...] a única modalidade de texto não praticado pelas mulheres até meados do século 20 foi justamente a crítica literária”, sendo Lúcia Miguel-Pereira (1901-1959) a grande exceção, que, além de romancista, tornou-se uma respeitada historiadora e crítica.

extremis”, de Júlia Lopes. Ele sabe do secreto amor nutrido pela esposa por outro homem, mas, embora enciumado, não a questiona, não intervém, prefere ocultar seus receios. Quando este homem, Bruno, está doente, à beira da morte, Seabra parece “dar permissão” a ambos – numa atitude de compaixão pela mulher, que está prestes a perder seu amado – para vivenciarem, momentaneamente, o amor nunca vivido, o que acontece por meio de uma situação sugestivamente erótica, tendo o marido como espectador da cena. Vale lembrar que esta é uma interpretação a partir dos implícitos textuais, dos significados subjacentes à superfície narrativa. Este personagem, portanto, foge completamente do perfil de virilidade frequente nos textos ficcionais de autoria masculina e do perfil socialmente esperado para um homem “traído” ou não amado pela esposa, isto é, vingativo, colérico.

Retomando acerca do posicionamento dos críticos em relação às nossas literatas, há ainda o fato de que se costumava inferiorizar as escritoras, cujo talento literário e capacidade intelectual eram minimizados, o que é injusto, haja vista a ignorância em que nossas pioneiras foram mantidas por um longo tempo, sendo privadas do acesso à instrução, recebendo, posteriormente, uma educação centrada na formação de habilidades para exercerem o papel de mãe e esposa. Somado a isso, elas viviam restritas ao ambiente doméstico, privado, o que limitava suas experiências de vida e seu conhecimento de mundo, tão importantes para a criação artística, como lembra Woolf (1990, 2019).

Ademais, “[...] quando um texto feminino merecesse aplausos e elogios, sistematicamente era considerado um texto forte e viril [...]” (Duarte, 1990, p. 20); assim, mesmo ao valorizar a obra, o discurso da crítica também era perpassado pelo crivo do gênero e não do gênio, como se somente homens fossem capazes de escrever obras dignas, sendo sua escrita o padrão literário de perfeição e engenhosidade (apenas por serem do sexo masculino). Exemplo disso é o texto *As Três Júlias* (1897), de Lúcio Mendonça, no qual o escritor, ao elogiar Júlia Lopes, Júlia Cortines e Francisca Júlia, considerando-as notáveis escritoras da época, associa seus escritos a textos varonis, ou seja, escreviam bem porque escreviam como homens¹⁶.

¹⁶ Além disso, o autor realça bastante os estereótipos femininos, reforçando-os, no intuito de deixar claro que, embora sejam textos “varonis”, as literatas não deixavam de ser “femininas”; reparemos um trecho do referido texto, com atualizações ortográficas realizadas por nós: “[...] a varonilidade do espírito destas três senhoras não lhes tira, mesmo literariamente falando, as graças do sexo — a delicadeza do sentimento, a finura da análise, a comoção mais vibrante e todo o encanto do recato [...]” (Mendonça,

Convém salientar que, pelo fato de os críticos serem figuras associadas à erudição e à sabedoria, suas avaliações pesavam sob a forma como as próprias literatas enxergavam e produziam seus manuscritos:

Se se compreende o respeito e o temor que os críticos despertavam particularmente sobre as primeiras escritoras, mais *necessitadas de seu aval* que seus pares masculinos, podemos bem imaginar a *autocensura* determinando a escolha de gêneros, de temas, a construção dos personagens, numa tentativa de se aproximar dos *padrões literários desejados e permitidos a uma mulher*, ou seja: os padrões masculinos dominantes (Duarte, 1997, p. 92, grifos nossos).

Isso se dava, portanto, pela necessidade de serem aprovadas pela crítica, pelo medo de que suas obras fossem rejeitadas por esta ou pelo público, já que “Aceitando o ‘feminino’ que lhes era imposto, as escritoras adotam-no como meio de sobrevivência” (Muzart, 1990, p. 69). Por outro lado, podemos supor também que algumas seguiam a tradição vigente pelo fato de a subalternidade feminina ainda estar bastante internalizada nelas, levando-lhes a acreditar na sua suposta inferioridade na arte da escrita e na aparente pobreza de seus textos, de forma que acabavam reproduzindo os padrões literários dos escritores, bem como os estereótipos da imagem de mulher, por não confiarem no seu potencial artístico para ousarem inovar. Júlia Lopes de Almeida, uma das grandes colaboradoras da imprensa entre fins do século XIX e começo do XX, demonstrou ter ciência dessa internalização, pelas mulheres, das limitações que os homens impunham ao seu sexo:

Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades... Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. [...] E o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto! (Almeida, 1910, p. 131-132).¹⁷

Ainda sobre essa assimilação da inferioridade, é interessante destacar que, ao estudar os paratextos de algumas escritoras do século XIX, Zahidé Muzart constata uma atitude meio forjada e exagerada de modéstia, de humildade, quanto à escrita e às obras delas, pois visavam a leitura e a aprovação dos críticos, destarte, “Nos prefácios femininos, transparece o peso da ‘culpa’ (?) e o medo de ser repudiada, ou

1897, p. 247). Texto disponível no seguinte link: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=38923>.

¹⁷ O fragmento, retirado do livro *Eles e Elas* (1910), teve a ortografia atualizada por nós.

de ser ignorada [...]” (Muzart, 1990, p. 65). Complementando suas reflexões, a autora explica que elas também reconheciam suas limitações devido à carência de instrução; para ilustrar isso, apresenta trechos do “Prólogo” de Firmina dos Reis no romance *Úrsula*. Desta maneira,

Ao lado da constância das fórmulas de humildade, trazem uma escondida voz feminina: consciência da falta de condições para a mulher poder escrever na época, carência de educação, de instrução e leitura para se tornar uma boa escritora (Muzart, 1990, p. 69).

Portanto, veladamente, no subtexto, elas revelam ter consciência de que não era culpa sua as dificuldades em tornarem-se boas escritoras, parecendo, inclusive, denunciar as disparidades de instrução entre homens e mulheres.

Considerando o exposto, arriscamos dizer que havia um aspecto comum em boa parte dos textos das autoras oitocentistas, o qual particularizava seu estilo literário em meio à literatura produzida pelos homens: o questionamento quanto à posição feminina na sociedade, algo que se pode vislumbrar pelo não dito, já que fica frequentemente implícito – relembremos a metáfora do palimpsesto –, configurando-se uma estratégia de resistência e continuidade desta literatura que ia adquirindo feição própria.

Sabendo disso, podemos afirmar que a produção literária de mulheres do século XIX, sobretudo a partir de meados desse século, não era só floreada e carregada de sentimentos, tratando apenas de questões emocionais, familiares e do lar, como os críticos recomendavam, para reservar a elas um lugar feminino, de senhoras, nas letras. Elas também usavam a pena – em poesia, em prosa ou em artigos jornalísticos – para revelar seus ideais feministas, reclamar direitos e criticar a tirania masculina, muitas vezes, de maneira subliminar, como vimos, bem como sinalizar sua posição política frente à sociedade brasileira: umas defendiam o Império, outras, inspiradas nos princípios liberais europeus, eram a favor da República e advogavam pela abolição da escravatura, democracia, liberdade, igualdade.

Tratava-se de uma escrita que, em plano secundário ou como ponto central, apresentava um viés feminista e/ou engajamento sociopolítico, “[...] ligando essas mulheres à voz ativa, à participação, à política” (Muzart, 1996, p. 149). No fragmento citado anteriormente, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), em *Eles e Elas*, observamos um exemplo disso. Mas há ainda vários outros nomes que podemos

menção: Maria Amélia Queiroz (séc. XIX), Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Narcisa Amália (1852-1924), Maria Ignez Sabino Pinho Maia (1853-1911), entre outras.

Todavia, “Se as investidas libertárias dos moços eram toleradas, o mesmo não acontecia com os ímpetus de liberdade das moças” (Telles, 2004, p. 421), uma vez que, na mentalidade sexista daqueles tempos, mulher não deveria (nem saberia) opinar sobre política, pois seu campo de atenção, aquele que lhe cabe por natureza, era o lar e a família. Em virtude disso, seus livros deveriam tratar dos assuntos de senhoras; desviando de tal padrão, sofriam severas críticas.

Já em fins do Oitocentos, de acordo com Norma Telles, começa a circular no Brasil a ideia da Nova Mulher, que se consolidava na Europa, trazendo à tona questões como a liberdade sexual feminina e a importância do conhecimento do próprio corpo pela mulher. Atentemos para o que diz a autora a respeito disso:

A Nova Mulher pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida. Tendo tido maiores oportunidades de estudo e desenvolvimento fora do casamento, privilegiava as carreiras profissionais. Às vésperas do século XX, essas idéias estavam difundidas por toda a Europa e América do Norte. Na medida em que avançava nas profissões e ocupava espaço significativo no mercado de trabalho, a Nova Mulher, educada e sexualmente livre, acordou as vozes da conservação, que se ergueram para gritar em alto e bom som que tais ambições só trariam enfermidades, esterilidade e a degeneração da espécie (Telles, 2004, p. 432).

Nesse esteio, os conservadores, alarmados com tamanho “sacrilégio”, fizeram forte oposição a tais ideias, as quais inspiraram certas literatas, que as expunham em seus escritos, começando “[...] a falar a respeito da necessidade de uma educação *para a vida* e do conhecimento da própria sexualidade” (Telles, 2004, p. 434). Dentre estas, podemos citar como exemplo a escritora Maria Benedita Câmara Bormann (1853-1895), ou Délia, seu pseudônimo.

Vale acrescentar, por fim, que a crítica literária feminista americana Elaine Showalter (1986), a partir da literatura britânica, divide a literatura de autoria feminina em três fases, as quais expomos a seguir, com base em Zolin (2009) e Xavier (1996). A primeira fase é denominada de feminina (1840 - 1880): há a imitação dos modos e valores da tradição dominante, bem como dos padrões estéticos predominantes, além da internalização das visões sobre os papéis sociais. A segunda fase é a feminista (1880 - 1920): marcada pelo protesto contra esses padrões e valores e pela defesa

dos direitos das minorias, incluindo também uma demanda pela autonomia feminina. A terceira é a fase fêmea (começa por volta de 1920 e estende-se até os dias de hoje): momento de autodescoberta, autonomia, liberdade, busca pela constituição da identidade, havendo, posteriormente, uma consciência quanto às questões de gênero. Em suma, as três fases correspondem, respectivamente, à imitação, à ruptura e ao amadurecimento. Vale salientar, contudo, que “Não se trata de categorias rígidas, sendo mesmo possível encontrar as três presentes na obra de uma mesma escritora” (Xavier, 1996, p. 88). No próximo capítulo, apresentaremos a fase que, em nossa visão, a ficcionista estudada, Júlia Lopes, mais se aproxima.

Diante do que vimos, é possível perceber que somente o fato de as mulheres adentrarem no mundo das letras, representou um rompimento da ordem patriarcal vigente, visto que

O cânone é demarcado pelo homem branco, de classe média, ocidental. A mulher insere-se nesta cena a partir de uma ruptura e o anúncio de uma *alteridade* ou *diferença* para com esta visão “falocêntrica”, na expressão de Hélène Cixous (Lobo, [1997]).

Ou seja, a mulher impôs sua perspectiva, sua voz, a representação de si mesma, num contexto em que “Entre o ideal feminino e a imagem de artista havia, [...] uma incompatibilidade quase inconciliável” (Duarte, 1997, p. 90). E mais, as literatas costumavam aproveitar seu fazer artístico ou o ofício jornalístico, por meio dos quais suas vozes – por tanto tempo silenciadas – tornaram-se públicas, para também expressar seus pensamentos acerca de assuntos relacionados ao seu sexo e/ou ao contexto político de então, além de protestar contra eles e exibir aos(às) seus(suas) contemporâneos(as) que elas existem e são capazes, sim, de escrever, de atuar no mundo público, de emitir opiniões e juízos sobre a sociedade em que viviam e sobre a sua posição nela, bem como perceber as injustiças a que foram submetidas. Dessa forma, provaram que as mulheres têm habilidades intelectuais, as quais lhes capacitam a sair do confinamento das quatro paredes de uma casa.

Ressalvamos que mulheres pobres, mestiças ou negras não tiveram iguais oportunidades, por sofrerem, além da opressão de gênero, as restrições associadas à cor e/ou classe, limitando-as ainda mais a saírem da condição de objeto para a de sujeito. Contudo, podemos citar exceções: Maria Firmina dos Reis – como já foi dito – e, já no século XX, Carolina Maria de Jesus (1914-1977), catadora de lixo, negra e escritora.

Partindo da concepção de literatura como sistema de comunicação inter-humana postulada por Candido (2000, 2006), é por meio da obra que os autores (produtores literários) falam ao seu público (receptores), comunicando-se com o leitor. Nesse sentido, as primeiras mulheres escritoras sofreram um silenciamento histórico simbólico, na medida em que seus nomes e suas produções foram excluídos da historiografia e suas obras não mais publicadas em novas edições, no decorrer dos anos, tornando-se desconhecidas nos séculos posteriores. No entanto, tiveram importante papel na trajetória da nossa literatura de autoria feminina, visto que abriram a porta de um universo restrito às damas, até então, possibilitando que outras, em seguida, entrassem por ela e continuassem a trilhar o percurso literário, sendo hoje numerosas. Muitas foram (re)descobertas e tiveram obras publicadas em novas edições, graças ao trabalho da crítica feminista, mas continuam relegadas nas escolas e universidades; outras, ainda seguem invisibilizadas – tanto as do passado quanto algumas contemporâneas –, pois o patriarcado deixou rastros de preconceito enraizados na história da humanidade e na literatura, ao longo do tempo, mas, lutando e persistindo, como fizeram nossas precursoras, esperamos apagá-los, pouco a pouco.

No capítulo seguinte, primeiramente, discorreremos sobre determinados aspectos relacionados à vida e à obra de Júlia Lopes de Almeida; prosseguimos explanando os traços que marcam o estilo da escrita almeidiana; e finalizamos com uma breve apresentação de algumas pesquisas voltadas para o estudo da autora e das suas obras.

3. JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: A MULHER-ESCRITORA

“[...] havia uma enorme maioria de opiniões masculinas no sentido de que nada se poderia esperar das mulheres intelectualmente”.

(Virgínia Woolf)

Júlia Lopes de Almeida veio mostrar aos homens de seu tempo, literatos ou não, que se pode, sim, esperar das mulheres engenho, talento artístico-literário e um intelecto brilhante. Provou diante da sociedade brasileira oitocentista que este juízo concebido pelo sexo masculino, descrito por Virginia Woolf, é apenas produto da mentalidade patriarcal, a qual busca desqualificar as capacidades femininas – as que vão além das prendas domésticas – para que os homens sintam-se superiores, maiores, com o dobro do seu tamanho real, tal qual Woolf também explicou, utilizando a metáfora do espelho, citada na epígrafe que abre o capítulo anterior. Em vista disso, neste segundo capítulo, faremos uma breve apresentação da vida e obra de Dona Júlia, seguindo para alguns apontamentos acerca de aspectos particulares da sua escrita, finalizando com a exposição de uma visão global de alguns estudos existentes sobre a autora.

3.1. Considerações biobibliográficas

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida era filha de portugueses. Sua mãe, Antônia Adelina Pereira Lopes, tinha formação musical (piano, canto e composição) e seu pai, Valentim José da Silveira Lopes, era professor, que, depois de formado em medicina, dedicou-se exclusivamente à nova profissão; ademais, recebeu o título de Visconde de São Valentim pelo Imperador D. Pedro II. O casal residia em Lisboa, exercendo o magistério, e se mudou para o Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, em fins da década de 1850, onde fundaram o Colégio de Humanidades, escola secundarista para moças. Júlia Lopes nasceu no Rio, no dia 24 de setembro de 1862; aos sete anos de idade, mudou-se com os familiares para Campinas (SP), cidade na qual fixaram moradia e onde a autora permaneceu até o noivado, aos 23 anos (De Luca, 1997).

Júlia não recebeu educação formal, foi alfabetizada em casa, pela mãe e pela irmã mais velha, Adelina, além de ter aulas de música e de línguas estrangeiras com professores particulares. Segundo De Luca (1997), era incentivada pelo pai a ler os clássicos da literatura portuguesa, e, depois de casada, interessou-se pelos clássicos do Naturalismo e Realismo francês. Percebe-se que “Júlia cresceu, portanto, em um ambiente familiar onde o gosto pela leitura e pela escrita era estimulado” (Engel, 2009, p. 27). Além disso, o lar da família Lopes era bastante prestigiado, sendo frequentado por importantes figuras intelectuais da época, como jornalistas e músicos. Engel (2009) declara que Adelina compunha poemas e os recitava nestes momentos de sociabilidade na casa – geralmente, eram saraus organizados pela família –, enquanto as outras irmãs, Maria José e Adelaide, tocavam piano e cantavam.

Desde jovem, Júlia Lopes já demonstrava interesse pela literatura, o que pode ser notado pelo famoso episódio contado por ela em uma entrevista ao escritor João do Rio¹⁸, em que foi flagrada pela irmã mais velha escrevendo versos, escondida no seu quarto. Júlia tinha receios de que seu talento fosse descoberto, devido aos preconceitos machistas da época:

O gosto pelas letras aflorou precocemente, mas o incômodo que a percepção desta habilidade lhe causava (possível interiorização do senso comum da época, segundo o qual às mulheres não competia aventurar-se pela carreira literária), fez com que Júlia Lopes tomasse algumas precauções para manter tal predileção em sigilo: ela escrevia às escondidas (Fanini, 2009, p. 318).

Apesar disso, a irmã descobriu seu segredo e a delatou para o pai, mostrando-lhe seus escritos. Foi dessa forma que, surpreendentemente, Júlia acabou entrando no universo literário. Isso porque, como relata Fanini (2009), ao ler os papéis da filha, o dr. Valentim ficou entusiasmado e, no dia seguinte, sugeriu-lhe que escrevesse um artigo acerca de um espetáculo teatral ao qual ambos haviam assistido – esse artigo tinha sido solicitado a ele pela *Gazeta de Campinas*, porém, resolveu dar a oportunidade para a jovem, ao perceber seu potencial na escrita, incumbindo-a da tarefa. Este fato nos permite concluir que Valentim Lopes foi um “ponto fora da curva”, pois, como lembra Woolf (1990, p. 68), “[...] mesmo no século XIX, a mulher não era

¹⁸ Esta entrevista foi originalmente publicada em 1905, na *Gazeta de Notícias*, por Paulo Barreto, cujo pseudônimo adotado era João do Rio (Fanini, 2009). Sob o título “Lar de artistas”, ela integra o livro *O Momento Literário* [1908?], do referido autor, o qual reúne entrevistas com vários escritores. Essa obra está disponível, digitalizada, no Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, podendo ser acessada no seguinte link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/1977>.

incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteada, submetida a sermões e admoestada”. O pai de Júlia, contrariando totalmente a postura esperada naquela época, nestas circunstâncias, incentivou-a a escrever e a inseriu no restrito campo das letras, monopolizado por homens.

A elegância deste seu primeiro texto, sua linguagem simples e direta – o que viria a ser uma marca do seu estilo – “[...] foram suficientes para abrir-lhe o caminho para colaborações regulares naquele jornal” (De Luca, 1997, p. 219). Foi assim que, aos dezenove anos de idade, Júlia Lopes de Almeida estreou na sua carreira, chegando a alcançar, mais tarde, uma projeção de sucesso e fama como escritora, ao se firmar como jornalista, romancista, cronista, contista, novelista e teatróloga.

Casou-se em 1887, aos 25 anos de idade, com Filinto de Almeida – poeta e jornalista, nascido em terras lusitanas e radicado no Brasil, redator-chefe do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1889, e deputado estadual, entre 1892 e 1894 –, com quem viveu quase cinquenta anos, sendo separados somente pela morte; em 30 de maio de 1934, na sua cidade natal, a prosadora faleceu, em decorrência da febre amarela, contraída em uma viagem à África, onde vivia a filha caçula Lúcia, o genro e as netas, os quais fora buscar, já que esta adoecera. Teve seis filhos com Filinto, dos quais, conforme comenta Fanini (2009), os dois primeiros faleceram, ainda com poucos meses de vida, e os demais apresentaram inclinações artísticas, assim como os pais, são eles: Afonso, Albano, Margarida e Lúcia, nascidos, respectivamente, em 1888, 1894, 1896 e 1899. Segundo a estudiosa, o casal costumava receber em sua chácara, em Santa Teresa – para onde se mudaram, no começo do século XX –, figuras como Olavo Bilac, Raimundo Correia, Júlia Cortines, entre outros, o que marca a residência dos Almeida como um dos locais de encontro da intelectualidade carioca da *belle époque*.

A escritora contribuiu para vários jornais e revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como *O País*, no qual colaborou por mais de três décadas, *A Semana*, onde trabalhou com Olavo Bilac, Artur Azevedo e Filinto de Almeida – à época, seu futuro marido –, *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Ilustração Brasileira*, *O Estado de São Paulo*, entre outros. Seus romances eram divulgados primeiramente em folhetins, em alguns desses jornais, sendo mais tarde publicados em livros. Conforme discorreu Camila Néo Corrêa (2023), a literata também teve publicações de trabalhos em alguns jornais paraenses, dentre os quais o periódico *Diário de Notícias*, suporte de estudo da pesquisadora, no qual Almeida disseminou algumas produções ficcionais “[...] em

um dos espaços mais competitivos do jornal, local este posicionado no rodapé do fascículo, normalmente na primeira página. A seção a qual nos referimos é a coluna folhetim” (Corrêa, 2023, p. 125). Ademais, Júlia foi redatora nos periódicos femininos destinados às mulheres, os quais ganhavam espaço na imprensa brasileira, tais como *A Mensageira*, *A Família*, *O Sexo Feminino*.

Além disso, discursou em palestras e conferências, no Brasil e no exterior, tratando de questões relacionadas ao seu país ou das problemáticas femininas. A título de exemplo, podemos citar as intituladas “Brasil”, “Maternidade” e “A mulher e a arte”, – estas duas últimas foram posteriormente publicadas como textos. Em “A mulher e a arte”, ela sustenta que o talento não tem sexo, “embora o mundo teime em vesti-lo de calças”¹⁹; trata-se de um escrito que

[...] pensa sobre os incômodos e desafios das mulheres diante de um mundo que as nega o lugar da criação artística, mas também trata de suas conquistas e reconhecimentos públicos, que se tornavam cada vez mais frequentes (Rago e Trevisan, 2019, p. 347-348).

A ficcionista, portanto, demonstrava ter consciência do lugar das artistas, assim como ela, num cenário hostil às mulheres, especialmente às que se aventuravam a trilhar caminhos não esperados ou admitidos para seu sexo. Júlia Lopes também teve participação ativa nos grupos e movimentos que desenvolviam as discussões feministas daquele período. Pode-se mencionar, por exemplo, a criação, juntamente com a feminista Bertha Lutz, em 1919, da Legião da Mulher Brasileira, da qual foi presidente honorária; a colaboração como uma das organizadoras do Congresso Feminino do Brasil, em 1922; a atuação como membro da diretoria da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, entidade representada pela autora nos eventos brasileiros ou internacionais.

É digno de atenção o envolvimento de Júlia Lopes de Almeida na fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL), sendo este um dos pontos que consideramos mais importantes da sua história de vida, pois além de comprovar a contribuição feminina na criação de uma importante instituição cultural do país, revela a misoginia arraigada nesta, evidenciando o quanto as mulheres eram relegadas no meio literário, mesmo quando seu nome era reconhecido nacional e internacionalmente e suas obras não só prestigiadas pelo público, mas também dignas de elogios dos críticos.

¹⁹ Este texto foi recuperado e transcrito por Rago e Trevisan (2019).

Nossa escritora participou das primeiras reuniões para a criação da ABL, inclusive, “As discussões inaugurais que culminaram na criação da ABL, em 1897, tiveram a residência dos Almeida como um dos pontos de encontro” (Fanini, 2009, p. 324). Devido ao seu grande prestígio literário à época, seu nome foi indicado por Lúcio de Mendonça para ocupar uma cadeira, figurando como um dos membros idealizadores da entidade; foi o único nome feminino a aparecer na lista de quarenta nomes elaborada pelo referido escritor. Todavia,

[...] mostraram-se favoráveis à proposta de Mendonça, por razões óbvias, apenas Filinto de Almeida, Valentim Magalhães e José Veríssimo. Tais apoios foram, como de se esperar, insuficientes para fazer frente às objeções aventadas pelos demais “homens de letras”, posto que a aceitação da indicação do nome de Júlia Lopes sugeriria acolher na agremiação uma mulher, algo inesperado e indesejável, já que, sobre o “segundo sexo” pesava o fardo de ser “essencialmente inferior” ao homem (Fanini, 2009, p. 325).

Sobre esta decisão da maioria, Fanini diz que não era totalmente sem fundamento, uma vez que estava em conformidade com as teorias positivistas e biológicas surgidas naquele século, segundo as quais às mulheres caberia uma vida em conformidade com os papéis de gênero atribuídos a elas, condenando os desvios a estes. Ademais, a mulher “É musa ou criatura, nunca criadora” (Telles, 1992, p. 51). Nesse sentido, uma presença feminina na Academia poderia “[...] estremecer os alicerces dessa sociedade tradicionalmente androcêntrica, vindo a macular a imagem que a nascente agremiação buscava reiterar” (Fanini, 2009, p. 327). Assim, para justificar a não inclusão de Júlia como membro da ABL – o que é considerado por Fanini como um “vazio institucional” causado pela barreira de gênero –, alegou-se que esta seguia os parâmetros de ingresso adotados pela Academia Francesa (*Académie Française de Lettres*), já que esta era tida como modelo, na qual não era permitida a admissão de mulheres.

Na lista final com os nomes dos membros efetivos, foi Filinto de Almeida quem apareceu no lugar de Dona Júlia – designado para ocupar a Cadeira de número três –, fato que costuma ser apontado pelos pesquisadores como uma “compensação” ou uma forma de homenagem à autora. Vale acrescentar que, na entrevista a João do Rio, em *O Momento Literário*, anteriormente mencionada – em que há também a participação do poeta –, ele reconheceu que não foi dado à esposa o lugar que lhe caberia, afirmando ser ela quem deveria estar na Academia e não ele.

Como podemos observar, Júlia Lopes teve participação efetiva na vida pública,

ultrapassando os muros do espaço privado do lar, além de ser uma das poucas escritoras do entresséculos XIX-XX a fazer da literatura sua profissão, tornando-se, nos termos de De Luca (1997, p. 221), uma “profissional das letras”, posição privilegiada “[...] praticamente impossível de ser caracterizada com relação a qualquer outra literata brasileira [...]” que lhe precedeu. Na mesma linha, Telles (2004, p. 441) afirma: “[...] ganhou fama e talvez tenha sido a única escritora do período a conseguir dinheiro com sua pena”. Não podemos esquecer, no entanto, dos privilégios que teve desde o berço e do apoio do pai e do marido na sua carreira literária, ambos homens influentes, o que lhe favoreceu com as conexões estabelecidas com importantes figuras intelectuais da época²⁰. Por outro lado, Almeida conseguiu conciliar seu papel de mãe e esposa com o de escritora, o que também pode ter influenciado no prestígio que alcançou naquela sociedade falocêntrica, uma vez que não descumpriu suas “funções femininas”²¹. Vejamos os apontamentos de Michele Fanini em relação a essa questão:

Júlia Lopes de Almeida consegue forjar uma carreira de sucesso, consagrando-se em vida, o que se deve, como acima supomos, à engenhosa adequação, por ela promovida, entre seus diferentes papéis: como escritora, esposa e mãe. Aliás, sua intensa relação com as letras é transbordante, a ponto de ter influenciado seus filhos e marido, que gravitavam em torno de seu êxito. [...]

[...] sua presença [no campo literário] está associada à *conciliação apaziguadora* que promoveu entre os afazeres como esposa e mãe e a dedicação à escrita, perfazendo uma espécie de panegírico de atribuições então consideradas dissonante (Fanini, 2009, p. 322-323, grifo nosso).

A autora, portanto, aliou harmoniosamente o perfil feminino tradicional – associado à imagem da boa dona de casa – ao ofício de escritora, demonstrando que este último não anulava o primeiro, que era possível às mulheres uma conciliação entre ambos, dedicando-se tanto aos afazeres do lar quanto à escrita, sem que essa

²⁰ Queremos deixar claro que não estamos de modo algum diminuindo os méritos de Júlia, seu talento é inquestionável e é isso que buscamos mostrar com este trabalho. O que gostaríamos de chamar atenção é que, assim como ocorre até hoje no nosso país, a classe social, a cor de pele e a influência familiar no meio artístico, intelectual ou político, acabam favorecendo mais determinados indivíduos em sua projeção no mundo público. Se compararmos Almeida com outras escritoras, como Firmina dos Reis, por exemplo, que era uma professora de origem humilde e mestiça, veremos que esta não alcançou, em seu período, as proporções de sucesso conquistadas por aquela. Isto, por outra via, não impediu algumas críticas negativas à Dona Júlia, nem evitou que ela fosse apagada da nossa historiografia literária após sua morte, o que comprova que as mulheres, mesmo as que possuem certos privilégios, não escapam de enfrentar os preconceitos de gênero.

²¹ Somado a isso, como veremos adiante, Júlia Lopes soube, estrategicamente, utilizar um teor revolucionário nos seus escritos, sem afrontar diretamente a tradição, o que contribuiu para não se indispor com o público ou os homens de letras da sua época.

atividade se sobreponha àquela (o que seria condenável).

Júlia Lopes de Almeida possui uma vasta e diversa produção bibliográfica; ela transitou por gêneros variados: romances, contos, peças teatrais, crônicas, novelas, artigos, ensaios, textos publicados a partir de suas conferências. Escreveu um livro de orientações de jardinagem e reflexões ecológicas (*Jardim Florido*, 1922), tendo em vista que era apaixonada por flores e defensora da natureza, já naquele tempo. Publicou coletâneas de crônicas destinadas às mulheres, com reflexões e aconselhamentos (*Livro das Donas e das Donzelas*, 1905 e *Livro das Noivas*, 1896). O livro *Eles e Elas* (1910) também é uma reunião de crônicas, as quais versam sobre a sociedade burguesa carioca do século XIX, havendo ainda reflexões acerca da desigualdade de gênero. Reuniu seus contos em duas coletâneas famosas (*Traços e Iluminuras*, 1887 e *Ânsia Eterna*, 1903) e quatro novelas na coletânea intitulada *A Isca* (1922): “A isca”, “O homem que olha para dentro”, “O laço azul - novela romântica” e “O dedo do velho”.

Foi pioneira na literatura infanto-juvenil brasileira, com a publicação do livro *Contos Infantis* (1886), escrito em parceria com sua irmã Adelina. Ainda no âmbito infantil, escreveu, com a colaboração do filho Afonso, o livro *A Árvore* (1916); produziu um conto de fadas, publicado em livro com o título *Era Uma Vez* (1917); e publicou o livro *Histórias da Nossa Terra* (1907), uma coleção de contos e cartas sobre os valores nacionais, exaltando a nação brasileira, o qual abrange também temáticas associadas aos valores morais e às relações familiares, visando, com isso, a formação patriótica e moral dos jovens leitores. Alguns desses livros infantis, como o primeiro citado e este último, foram utilizados nas escolas primárias brasileiras como leituras obrigatórias, no início do período republicano.

Dentre suas peças teatrais, tendo sido algumas reunidas em coletâneas, podemos destacar *A Herança* (1909) e *Quem Não Perdoa* (1917), ambas retratando a situação feminina no casamento: a primeira focaliza a questão da educação das mulheres e a segunda aborda o adultério masculino e o feminino. Há ainda o texto *Jornadas no Meu País* (1920), em que a autora relata as experiências de uma viagem que fez aos estados do Sul. Outro trabalho em parceria, desta vez com o esposo, é o romance *A Casa Verde*, divulgado em folhetim no *Jornal do Comércio*, entre 1898 e 1899, com o pseudônimo A. Julinto, e publicado em livro no ano de 1932, já com a assinatura do casal. Seus romances – lançados inicialmente em folhetins e só depois editados em livros, como já foi dito – são inúmeros, dos quais citamos como exemplo

Memórias de Marta (1899), seu primeiro romance, publicado em folhetim no ano de 1888, e *A Falência* (1901), sua obra mais famosa e mais aclamada pela crítica, com a qual se considera que Júlia alcançou a maturidade literária.

Tanto nos textos jornalísticos, quanto nos literários, Júlia Lopes tratava de questões políticas pertinentes ao país, tais como redução das desigualdades sociais, defesa da pequena propriedade, valorização nacional, problemáticas raciais, assimetria entre homens e mulheres. Teve grande atuação no mundo artístico e intelectual daquele período de transição do século XIX para o XX, expondo com propriedade sua perspectiva política em relação aos temas importantes para a época. Nesse sentido, foi defensora da abolição da escravatura, advogou a favor da república e lutou pelos ideais feministas em voga, com ênfase na emancipação feminina a partir da instrução e do trabalho, bem como o direito da mulher ao divórcio. Portanto, como Muzart (2014, p. 141) certifica, “[...] lutou pela inserção da mulher na sociedade brasileira. Foi uma escritora completa, vivendo em sociedade, observando a vida brasileira e transcrevendo sua fina crítica com arte para seus romances”.

A instrução feminina foi um dos pontos mais desenvolvidos pela escritora: “Em seus textos, seja no formato em que for, percebe-se a *luta por mudanças na situação da mulher na sociedade*. Os direitos da mulher, principalmente à instrução, são tematizados” (Mendonça, 2003, p. 281, grifo nosso). A partir do trecho de um artigo de Almeida para o primeiro número da revista *A Mensageira*, em 1897²², Mendonça nos leva a refletir que, para ela, a mulher instruída poderia colaborar com a sociedade, na medida em que exerceria melhor a sua função materna – a qual era bastante defendida naquele tempo –, já que estaria preparada para cuidar da instrução inicial dos filhos, orientando-os mais adequadamente. Contudo, a pesquisadora faz uma importante ressalva:

Júlia Lopes de Almeida não propõe à mulher que negue o papel que a sociedade espera que desempenhe, de “esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo”, mas prevê a melhora do desempenho deste papel.

Talvez esteja aí o segredo de sua aceitação: sem ir contra as regras estabelecidas pela sociedade para a mulher, usa essas mesmas regras como argumento para reivindicar condições que, sabidamente, dariam à mulher a independência em relação ao homem (Mendonça, 2003, p. 282).

²² Transcrevemos a seguir uma parte do referido excerto: “Uma mãe instruída, disciplinada, bem conhecedora dos seus deveres, marcará, funda, indestrutivelmente, no espírito do seu filho, o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos” (Almeida, 1897, p. 3 *apud* Mendonça, 2003, p. 281).

Sendo assim, podemos encarar este posicionamento da literata como uma estratégia argumentativa para evitar retaliações daquela sociedade falocêntrica, tendo em vista que a instrução libertaria as mulheres da situação de submissão e dependência, assim como lembra Mendonça (2003, p. 285), ao assinalar que “[...] a instrução surge como fator positivo para a mulher. Ter estudado garante à mulher o direito de gerenciar sua vida, sem estar tutelada pelo marido, pelo irmão ou pelo pai”. Tal ponto de vista transparece, geralmente de maneira implícita, em muitos de seus escritos literários, como no romance *A Falência* e na peça *A Herança*, nas quais é possível observar a ideia da importância dos estudos na vida da mulher, para lhe garantir os meios de sobrevivência diante das adversidades, sem a necessidade de um homem.

Ao refletir acerca da visão da mulher para a autora, podemos recorrer ao que Cavalcanti (2004, p. 170-171) assevera:

Júlia assumiu em sua vida particular e em toda a sua obra, a premissa de que a mulher deve ser instruída para poder desempenhar sua função social, em especial, no que se refere à educação primeira dos filhos. Sua luta constante foi contra a idéia de uma mulher reclusa e ociosa, voltada só para as tarefas domésticas, sombra do sujeito que poderia e deveria ser. [...] combatendo a postura veiculada à época da mulher *ornamento, rainha do lar*. Propôs, em contrapartida, uma atitude combativa, prestativa, que ela se apresentasse para ajudar na construção de um país desenvolvido e civilizado.

A instrução feminina, portanto, também possibilitaria que as mulheres pudessem contribuir para o desenvolvimento e civilização do país, ideais bastante propagados no início do período republicano, quando se almejava alcançar o progresso das nações europeias. Mais uma vez, observamos que Almeida utiliza argumentos que seriam bem vistos pela sociedade, adotando uma postura conciliatória, para reivindicar os direitos das mulheres, de forma que as ideias veiculadas em seus textos não foram combatidas com severidade, como aconteceu com outras escritoras do período, a exemplo da poetisa Narcisa Amália, que, conforme expõe Telles (2004), sofreu fortes ataques de alguns críticos ao defender as demandas feministas e os princípios liberais, expressando sua opinião de forma direta e confrontativa.

Fanini (2009) assegura que Júlia Lopes foi uma das escritoras mais publicadas na Primeira República, já Muzart (2014, p. 141) revela que “No final do século XIX, é ela, depois de Machado, o escritor brasileiro mais importante no Brasil”. Convém

salientar ainda que foi bastante aclamada não só pelo público, mas também pela crítica da época, arrancando avaliações positivas e elogiosas das suas obras por parte de grandes críticos da *belle époque* brasileira, como José Veríssimo, Wilson Martins e Nestor Vítor – e os dois primeiros eram parcos em elogios (Muzart, 2014). Vejamos o comentário de Veríssimo a respeito da autora:

Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo, o romance no Brasil conta apenas dous autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Dr. Coelho Neto. Sem desconhecer o grande engenho literário do Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito D. Júlia Lopes (Veríssimo, 1936, p. 15 *apud* Muzart, 2014, p. 138).

Muzart completa, afirmando que Veríssimo criticou rigorosamente Coelho Neto, ao destacar sua artificialidade de fundo e de forma. A pesquisadora apresenta ainda, em outro momento do seu texto, um comentário de Wilson Martins, no qual chega a comparar a obra de Júlia à do escritor português Eça de Queiroz.

Embora tenha sido louvada em sua época, a ficcionista foi esquecida após a morte, como pontua De Luca (1997, p. 213): “[...] o verdadeiro endeusamento da autora no primeiro quartel do século XX contrasta com seu esquecimento pelos nossos contemporâneos [...]”. Na mesma linha, a pesquisadora Rosane Saint-Denis Salomoni, em sua tese de doutorado intitulada *A Escritora / Os Críticos / A Escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*, constata o seu apagamento das nossas histórias literárias; reparemos o seguinte fragmento:

Impondo-me a tarefa de procurar indícios sobre a obra de Júlia Lopes dentro das histórias literárias, verifiquei que o panorama que se descortina não contempla muitos nomes femininos; em algumas delas, a ausência é total. Sobre Júlia Lopes, nenhuma linha. [...] o que se observa é que, mesmo escrevendo nos mais variados gêneros, tendo sua obra sido reconhecida no Brasil e no exterior, mantendo-se ativa no eixo-literário Rio-São Paulo-Lisboa, por mais de 50 anos, ela foi sendo, paulatinamente, esquecida por historiadores, por críticos e pelo público. E o que torna a situação mais paradoxal é pensarmos que, pelo menos José Veríssimo, seu colega de redação, conhecedor de sua obra, pois em dois artigos emitiu juízos críticos sobre livros da autora, não a tenha incluído no rol dos “canonizáveis” ao escrever a sua *História da Literatura Brasileira* (1916), livro de consulta obrigatória para os interessados em nossa historiografia (Salomoni, 2005, p. 4-5).

Sobre esta ausência de Almeida na historiografia de Veríssimo, encontramos um relato oposto da pesquisadora Cecil Zinani, na página 4 do seu artigo *Crítica Feminista: lendo como mulher* (2011), em que ela diz que o crítico concedeu à literata

um espaço maior em sua História da Literatura, em comparação com o compêndio literário da crítica Lúcia Miguel-Pereira. Para resolver tal impasse, pesquisamos por nossa escritora na *História da Literatura Brasileira* (2013), de José Veríssimo, e confirmamos o mesmo que Salomoni (2005) averiguou, ou seja, apesar de tecer comentários elogiosos à Júlia em outros textos seus – conforme apontamos baseados no estudo de Muzart (2014) –, Veríssimo não a cita em sua historiografia.

O fato de uma artista do porte de Júlia Lopes aparecer pouco (ou não aparecer) nas famosas antologias literárias, de modo que parece não ter sido tão reconhecida ou nunca ter existido, incomodou-nos, mesmo sabendo que o número de escritoras do século XIX é bastante reduzido nesses compêndios, assim como foi discutido no capítulo anterior. Mas ainda assim, queríamos verificar por conta própria a exclusão da nossa autora desses manuais, tomando como fonte de consulta os outros dois aos quais tivemos acesso: *História Concisa da Literatura Brasileira* (2017), de Alfredo Bosi, e *A Literatura no Brasil* - vol. 4 (1986), de Afrânio Coutinho²³. Então, não sem nutrir a esperança de encontrar, no mínimo, uma menção à Dona Júlia, em pelo menos um deles, devido à sua importância e prestígio no cenário literário da passagem do século, realizamos uma busca pelo seu nome nas referidas obras. No entanto, não o encontramos, reforçando o que outros(as) pesquisadores(as) já certificaram. A percepção desta injustiça foi algo que nos causou um forte desconforto, principalmente quando notamos que foi dada visibilidade a autores menos importantes e menos reconhecidos, enquanto Almeida foi tratada como inexistente²⁴.

Dito isto, é interessante acrescentar o apontamento de Muzart acerca do esquecimento a que a escritora foi relegada:

[...] foi sendo paulatinamente esquecida já na década inicial do modernismo e nos anos 30 e 40, o que não deixa de ser muito estranho, dado que a literatura dessa época não apresenta traços tão diferenciados do estilo e da temática da autora. Lúcia Miguel-Pereira, uma das raras críticas a escrever

²³ Este volume do livro de Coutinho é referente à “Era realista” e “Era de transição”, como o autor o nomeia, tratando-se, portanto, do período histórico-literário em que Júlia Lopes viveu e publicou. Nele, é citado muitos de seus contemporâneos, inclusive o marido, Filinto de Almeida. Gostaríamos de esclarecer também que, apesar de ter acesso à *História da Literatura Brasileira* (1902, 1903), de Sylvio Romero – disponível em <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6569> –, não a consultamos, pois, tanto o Tomo Primeiro (1500-1830) quanto o Tomo Segundo (1830-1870) não abrangem o período de produtividade literária da nossa escritora, uma vez que seu primeiro romance só foi publicado em 1888, na versão de folhetim.

²⁴ Salientamos que existem diversos outros compêndios literários, nos quais não realizamos buscas aprofundadas, porque este não é o nosso foco de estudo. Assim, nossas afirmações são baseadas no que encontramos nas historiografias consultadas e nas pesquisas já realizadas sobre o assunto, como, por exemplo, a de Salomoni (2005).

sobre ela, não lhe faz justiça em *História da literatura brasileira* – prosa de ficção. Mesmo assegurando-lhe a primazia entre escritoras mulheres, pois afirma que Júlia Lopes “é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época”, insiste em que isso não quer dizer muito [...] (Muzart, 2014, p. 135).

Completando a ideia exposta quanto ao posicionamento de Lúcia Miguel-Pereira, a estudiosa explica que, para essa crítica, o fato de que a nossa romancista foi a maior escritora de seu tempo, não seria muito relevante porque a ficção brasileira daquele período não contava com muitas mulheres escritoras. É por isso que Muzart constata que ela não fez justiça à Júlia – opinião da qual compartilhamos. Mas a pesquisadora pontua que, apesar disso, “Esta ainda é, nos anos 50, o melhor da crítica sobre nossa autora, pois sua obra [...] foi desaparecendo aos poucos, sendo que o texto de Lúcia Miguel-Pereira se apresenta como uma voz bastante rara naqueles anos [...]” (Muzart, 2014, p. 136).

Vale lembrar, por fim, que, graças ao trabalho de revisitar o cânone literário observando as problemáticas de gênero, desenvolvido pela crítica literária feminista, Júlia Lopes de Almeida e outras literatas brasileiras do século XIX e começo do século XX, têm sido resgatadas e estudadas em profundidade, sendo trazidas da penumbra em que foram abandonadas de volta para a luz, revelando-se autoras da nossa história literária.

3.2. Traços particulares da escrita

Inicialmente, podemos abordar acerca dos primeiros textos de Júlia Lopes, os quais, segundo De Luca (1997, p. 221), mesclavam “[...] uma concepção romântica dos temas com uma rigorosa técnica descritiva realista”. Porém, depois que se mudou definitivamente para o Rio – o maior centro urbano na virada do século XIX –, afirma De Luca, seu olhar de observadora atenta da sociedade foi aguçado, favorecendo-lhe

[...] as capacidades descritivas; a observação do ambiente se aguça e se amplia, levando a uma maior contenção do sentimentalismo que perpassava seus escritos mais antigos; as fórmulas de interação de seus personagens atingem características bem próximas daquelas prescritas por Zola para o “romance experimental”. Nesse período, Júlia Lopes pode, de fato, ser caracterizada como uma escritora naturalista – situando-se, por consequência, na vanguarda da literatura brasileira de então (De Luca, 1997, p. 221-222).

Passou, portanto, a desenvolver uma visão penetrante do seu meio social, lançando mão da técnica descritiva utilizada pelos naturalistas. Nesse viés, pintou aquela sociedade com habilidade e argúcia, sem esconder seus problemas²⁵, além de se demonstrar preocupada com o progresso do país e possuidora de consciência ecológica (Muzart, 2014). Ademais, Engel (2009, p. 29) assegura que

Júlia Lopes de Almeida engajou-se com paixão nas lutas políticas de seu tempo, integrando a famosa geração dos anos 1870 composta por intelectuais obcecados em pensar a realidade e o futuro do Brasil, a partir de referenciais positivistas, cientificistas e realistas [...]

Em resumo, a escritora buscou explorar o contexto político e social de sua época, retratando-o em seus manuscritos. Para isso, adotou a estética em voga, imprimindo em suas obras um olhar cientificista, realista, naturalista. Por meio de tais modelos, também trabalhou amplamente os problemas enfrentados pelas mulheres – temática frequente em seus escritos. Observemos o que Eisenhart aponta:

Eis o estilo de Júlia Lopes de Almeida, que, utilizando os modelos convencionais masculinos, apresenta uma ficção feminina que reúne os movimentos literários e ideologias sociais e científicas de sua época adaptando-as a um feminismo que não é confrontante com os padrões vigentes, mas também certamente não se enquadra nos “bastidores” do patriarcado brasileiro (Eisenhart, 2006, p. 50).

Acerca do feminismo de Júlia, debateremos em breve. Neste momento, gostaríamos de expor mais alguns traços particulares do estilo da autora. No que concerne à sua linguagem, Muzart (2014) alega que é acurada – com cuidados gramaticais e evitando expressões da oralidade, ou seja, trata-se de um português obediente à norma padrão. Por outro lado, a pesquisadora ressalta que é simples – possui clareza, objetividade, simplicidade e cadência –, sendo esta uma marca que a diferencia de escritores como Coelho Neto, cuja linguagem era muito rebuscada e, conseqüentemente, cansativa. Todavia, “[...] não nos enganemos; é uma simplicidade trabalhada, cuidadosa, não é algo espontâneo” (Muzart, 2014, p. 136).

Quanto às temáticas das obras, são habituais: a instrução e o trabalho como

²⁵ Exemplo disso, é o casamento por interesse dos personagens Antônio e Isabel, retratado na novela “A isca”, tema trabalhado no romance *Senhora*, de Alencar, mas diferentemente deste, não há sentimentalismo. Júlia revela a decadência moral burguesa, ao apresentar cruamente a falta de escrúpulos e de integridade de Antônio, decorrente da sua ambição financeira, a partir da relação deste com os demais personagens da trama, sobretudo com a esposa.

meio de emancipação para as mulheres; a necessidade de mudanças em relação ao lugar e ao papel feminino na sociedade; a infelicidade e a subalternidade da mulher no casamento; as disparidades entre os gêneros, que revela as injustiças sociais sofridas pelo “segundo sexo”, tais como o contraste entre a condenação ao adultério feminino e a concessão ao masculino, retratado na peça *Quem Não Perdoa*; a comunidade de mulheres, que seria a união e o apoio mútuo entre elas para o enfrentamento das adversidades²⁶; a maternidade, não só pelo prisma do amor incondicional materno, mas especialmente dos desafios, dores e sofrimentos, como observamos na protagonista do conto “A caolha”; os preconceitos raciais – este tema aparece em segundo plano em alguns romances, de acordo com Muzart (2014). Em relação à ambientação de seus romances, “[...] trata da cidade e do campo, dos costumes e do cotidiano, de cortiços e palacetes [...]” (Telles, 2004, p. 436), logo, não se limita ao mundo burguês citadino, explorando outros ambientes.

No que tange às personagens, é imprescindível frisar que as mulheres costumam figurar como protagonistas das narrativas. Somado a isso, vale destacar que, tanto as personagens principais quanto as secundárias, “[...] apresentam caracteres bem desenhados, bem traçados [...]” (Muzart, 2014, p. 138), até porque, a descrição detalhada é uma característica comum ao estilo realista, vigente naquele período e, como vimos, adotado por Júlia. Entretanto, como ilustra Eisenhart, apesar de seguir as tendências literárias de então, a escritora rejeita sutilmente o determinismo biológico na concepção das suas protagonistas, procurando enfocar “[...] na construção social do gênero ao desenvolver seus personagens femininos” (Eisenhart, 2006, p. 60)²⁷.

É possível perceber isso no romance *A Falência* (2019), num diálogo da personagem Camila com seu amante, o Dr. Gervásio, quando ela deixa explícito seu conhecimento acerca do que se espera dela socialmente, como esposa traída: “Eu soube de muitas coisas e fingi ignorá-las, todas! Não é isso que a sociedade quer de

²⁶ Para Telles (2004, p. 437), esta coletividade feminina “[...] opõe-se ao ideal convencional da mulher vivendo para e através do homem”. Em *A Falência*, temos um exemplo disto, quando, após o suicídio da personagem Teodoro, todas as mulheres que viviam sob o teto deste patriarca unem-se para deliberar sobre o seu futuro e, juntas, buscar meios de garantir o sustento.

²⁷ Na definição de Scott (1995, p. 86), “[...] (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. Nessa perspectiva, o gênero é socialmente construído, ou seja, os papéis e funções para homens e mulheres – orquestrados para limitar, subordinar e dominar a mulher – são determinados em sociedade, não por características biológicas. É interessante notar a visão adiantada de Almeida, já atenta a estas questões que só mais tarde vieram a ser problematizadas teoricamente, haja vista a categoria de gênero não integrar as discussões feministas daquele tempo.

nós?” (p. 35). A própria personagem, portanto, revela-se ciente de que o silêncio e a permissividade quanto às faltas do marido são papéis sociais reservados ao seu sexo. Desse modo, através de Camila, a autora quer indicar que as mulheres burguesas se calam diante do adultério do cônjuge, não por serem dóceis, pacientes ou submissas por natureza – como as teorias biológicas pregavam –, mas porque a sociedade assim recomenda e espera.

O exemplo citado acima, leva-nos a outro ponto referente às mulheres criadas por Dona Júlia, o de que elas “[...] mesmo de forma disfarçada, estão sempre a questionar seus papéis na sociedade” (Mendonça, 2003, p. 294), colocando em xeque o destino que lhes foi reservado, bem como revelando-se “[...] capazes de tomar iniciativa e ações próprias [...]” (Eisenhart, 2006, p. 60). Essas personagens, então, representam a conciliação adotada por nossa prosadora (na vida e na obra) entre o papel que se espera da mulher socialmente e o questionamento contra esses mesmos papéis, assunto que foi introduzido na seção anterior e será melhor desenvolvido a seguir.

Merece atenção, ademais, o fato de que a autora não se restringe à representação de personagens femininas burguesas, abrangendo “[...] várias representações femininas de acordo com a sua estratificação social e econômica” (Eisenhart, 2006, p. 59), a exemplo do conto “Os porcos”, cuja protagonista é uma mulher “cabocla” (termo empregado no texto) grávida do filho do patrão e abandonada por este, e do conto “O futuro presidente”, protagonizado por uma dona de casa pobre que trabalha arduamente para ajudar o marido no sustento familiar. Assim, as mulheres retratadas em suas tramas são também de camadas sociais mais baixas e de outras raças. Neste último caso, Eisenhart (2006, p. 49) explica que “[...] a autora utiliza-se das diferenças raciais para enfatizar a construção de gênero”. À vista disso, podemos observar o quanto Júlia Lopes tinha consciência da diversidade de vivências das várias mulheres brasileiras²⁸, preocupando-se, já no período de transição do século XIX, com as especificidades socioeconômicas e raciais na construção de gênero, ao dar visibilidade às particularidades de vida de cada mulher – representadas

²⁸ Mais uma vez, Dona Júlia demonstra agudeza de observação ao manifestar uma percepção antecipada sobre problemáticas relacionadas ao seu sexo as quais, só mais à frente, seriam desenvolvidas com reflexões aprofundadas, pelos estudos feministas. Neste caso, trata-se da inter-relação do gênero com outros elementos, o que começou a ser questionado com Judith Butler (1990), quando ela assegura a fragmentação interna da categoria “mulheres” pela classe, cor, etnicidade, idade, entre outros, conforme é apresentado no *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), no verbete “Gênero”, situado entre as páginas 87 e 88.

por suas personagens.

Passando para outro aspecto marcante da obra (e vida) de Júlia Lopes de Almeida, mencionado anteriormente, discutiremos agora o seu equilíbrio político-ideológico. Pode-se entrever em seus textos, certa coexistência entre as transformações no papel social da mulher, surgidas neste momento da virada para o século XX, e os valores femininos tradicionais, conciliando, assim, tradição e vanguarda, como afirmou Cleide Lemos no texto de apresentação do livro *Ânsia Eterna* (2020). Nossa romancista adaptou-se ao contexto de então, aliando, engenhosamente e sagazmente, feminismo e convenções sociais²⁹. Logo, evitou um confronto direto com aquela sociedade androcêntrica, escapando, por consequência, de ser rechaçada pelo público ou pelos críticos. Assim, na acepção de Telles (2004, p. 436), a autora “[...] tentou conciliar, na vida e na obra, o modelo da Nova Mulher: companheirismo e organização, rebeldia e luta, com o papel ‘sagrado’ de mãe e esposa”. Convergingo com tal ideia, Cavalcanti afirma:

Esta tensão entre o estável e o em movimento, entre o passado modelar e o futuro como incógnita está presente na obra de Júlia Lopes de Almeida. Ao mesmo tempo em que reforça alguns padrões adstritos à mulher – bondade, honra, delicadeza, firmemente vinculados às construções católicas sobre o feminino, propõe outros qualificativos – inteligente, forte, combativa, entre outros –, vislumbrando já, no final do século XIX e início do XX, os novos papéis sociais que a mulher chamaria para si (Cavalcanti, 2004, p. 174).

É necessário ressaltar ainda as conclusões a que chegou Ligia Cristina Machado, ao comparar a “tônica” apresentada pela escritora em suas crônicas (especialmente as do *Livro das Noivas*) e a expressa em dois contos seus (“Os porcos” e “A caolha”), vejamos:

[...] é interessante notar a capacidade de Júlia Lopes de Almeida lidar com esse jogo do suposto lugar da mulher na sua época. Temos a impressão de

²⁹ A crônica “O vestuário feminino”, do *Livro das Donas e Donzelas* (1906), ilustra isto, tendo em vista que a escritora rejeita e questiona as novas vestes adotadas pelas “senhoras intelectuais” (p. 23) que, segundo a autora, querem imitar os homens no aspecto físico. Contudo, Júlia faz essa crítica refutando também o patriarcado opressor, ao defender a igualdade entre os sexos e acusar os homens de inferiorizar a mentalidade feminina. Tais ideias, inclusive, parecem sobressair, realçando seu feminismo. Observemos um fragmento do referido texto, cuja ortografia atualizamos: “[...] se uma mulher triunfa da má vontade dos homens e das leis, dos preconceitos do meio e da raça, todas as vezes que for chamada ao seu posto de trabalho, com tanta dor, tanta esperança, e tanto susto adquirido, deve ufanar-se em apresentar-se como mulher” (p. 24). Habilmente, a literata concilia duas posturas aparentemente excludentes e contraditórias – uma mais voltada para os padrões tradicionais associados ao feminino (neste caso, a vestimenta) e outra contestadora das crenças misóginas engendradas pelos criadores dos mesmos padrões.

que em seus romances e contos a autora não se limitava a suas críticas sociais e de gênero, como ocorria nas crônicas. Como percebemos no conto *Os porcos*, a autora sabia colocar tintas escuras e nada poéticas em suas histórias de ficção, trazendo para suas páginas o lado mais frívolo e cruel da sociedade. Ao mesmo tempo, temos a impressão de que ela reconhecia a dificuldade de mudar esse meio social no qual vivia e, por isso, adaptava-se e ensinava as mulheres a adaptarem-se.

Por isso mesmo consideramos que a sua obra deve ser lida com cautela e um pouco de desconfiança. Desde cedo Júlia Lopes alcançou um lugar de mérito entre seus pares e por conta disso haveria limites aceitáveis de suas atitudes para uma boa imagem pública. A autora tinha uma ideia clara do que ela considerava trabalho para mulheres. Existiu, por parte de Almeida, uma forte intenção de valorizar o trabalho da casa, espaço por excelência da mulher, principalmente dentro do imaginário do espaço ideal da mulher da elite. Ao lado disso, contudo, ela desafiou o próprio espaço ao escrever contos e romances com uma crueza que não seria esperada de mulheres. Deixando a delicadeza das crônicas femininas e instrutivas, Júlia Lopes também escrevia sobre o cotidiano pobre e intimidador para mulheres que não se encaixassem nos padrões que a sociedade exigia para o seu gênero (Machado, 2018, p. 74-75, grifo nosso).

Tais considerações são de grande relevância para o que estamos discutindo, uma vez que corroboram a ideia em debate, ou seja, a de que Dona Júlia soube balancear seus escritos entre o que era desejável para uma mulher e o que desviava do quadro normativo feminino. Como Machado salientou, havia limites aceitáveis para manter sua boa imagem pública, por isso, esta postura equilibrada entre o novo e o velho, no que concerne ao feminino, faz parte de uma estratégia da escritora para conseguir “sobreviver” naquele cenário literário predominantemente masculino. Desta maneira,

As posições que parecem ser conservadoras e reprodutoras de uma visão sectária em relação à mulher podem e devem ser vistas como estratégias para que sua obra não crie conflitos frontais com a crítica falocêntrica, que a condenaria ao anonimato (Mendonça, 2003, p. 293-294).

Não é à toa que, como expomos no primeiro capítulo com base em Telles (1992), os manuscritos de autoria feminina podem ser lidos como palimpsestos. Por este ângulo, Vanina Eisenhart afirma que a ficção de Júlia Lopes reúne algumas ideologias sociais e movimentos literários da época, mas adaptando-os “[...] com um feminismo que não confronta as normas vigentes, mas revela-se sutilmente em uma segunda leitura” (Eisenhart, 2006, p. 60)³⁰. Destarte, é com muita sutileza e requinte

³⁰ No conto “Esperando” verificamos isso. Nele, temos uma esposa burguesa “padrão”, dedicada ao bem estar do marido, às tarefas do lar, mas, à medida que a narrativa vai se desenrolando, percebemos que a personagem desperta, pouco a pouco, para a realidade matrimonial, passando a compreender, no final da trama, que não será mais feliz, que terá uma vida de solidão e espera. Sem expressar

que a autora consegue tecer suas críticas à cultura patriarcal, em suas obras, revelando um feminismo que, geralmente nas entrelinhas da tessitura literária, no não dito, no subtexto, protesta contra os padrões conservadores que tiraram da mulher o lugar de sujeito da história, colocando-a como objeto, além de reivindicar os direitos femininos. Nessa linha de pensamento, De Luca refere-se ao “feminismo possível” da ficcionista:

[...] Júlia Lopes realizou, através de seus escritos, o “feminismo possível” dentro do quadro histórico-social específico de sua época: embora suas preocupações com a redefinição do lugar da mulher na sociedade possam parecer-nos hoje ultrapassadas e conformistas, efetivamente não era assim para o seu tempo.

Num certo sentido, como temos demonstrado, sua propalada “amenidade” refere-se mais aos recursos estilísticos por ela utilizados (sua estratégica intenção de “aconselhar persuadindo”) do que ao caráter brando de seu feminismo propriamente dito. Foi justamente graças às suas pouco agressivas intervenções que a escritora teve acesso garantido à grande massa de leitores distribuídos pelos mais diferentes extratos sociais. Propostas de cunho mais revolucionário iriam bani-la da grande imprensa, principal meio de comunicação de massa da época — condenando-a a permanecer confinada às páginas dos periódicos de circulação restrita e minúscula tiragem, como já ocorrera com sua antecessora Josefina Álvares de Azevedo (De Luca, 1997, p. 233-234).

A pesquisadora associa, então, o feminismo de Júlia a um recurso estilístico particular, não o considerando, por essa razão, como “leve” ou “ameno”, já que sua intenção seria “aconselhar persuadindo”. Ao fim ao cabo, tal ideia vai ao encontro do que discutimos acima, a partir das contribuições de Mendonça (2003) e Eisenhart (2006). Concluímos, assim, que Júlia Lopes de Almeida exerceu um feminismo estratégico, que não afronta diretamente, explicitamente ou agressivamente as regras vigentes – mantendo, desta forma, o prestígio da autora com o público e a crítica –, mas, veladamente, busca reivindicar mudanças na vida das mulheres e evidenciar sua condição de opressão e submissão no *fin-de-siècle*.

Por esse motivo, discordamos da visão propagada por alguns pesquisadores e pesquisadoras, segundo a qual Almeida foi conservadora e reforçou o modelo patriarcal, tais como a acusação de Coelho (2000, p. 108), para quem, “Em essência, sua obra confirma a ideologia dominante e até mesmo reforça a dualidade contraditória com que a tradição estigmatizou a mulher”. Nessa mesma perspectiva, Elódia Xavier ao estudar, no contexto brasileiro, as três fases que marcam a trajetória

nitidamente seu ponto de vista sobre o assunto, Almeida, subliminarmente, aponta uma problemática no casamento burguês que evidencia a disparidade de gênero e afeta negativamente as mulheres.

da literatura de autoria feminina postuladas por Showalter (1986) – apresentadas no primeiro capítulo –, assegura que a prosadora pertenceu à primeira fase, isto é, à fase feminina, aquela na qual as escritoras seguiam os padrões estabelecidos por o terem internalizado:

Júlia Lopes de Almeida, nascida em 1862 e autora de uma obra vasta e variada, é ainda mais representativa desta fase de internalização dos valores vigentes e dos papéis sociais. Pertencente à alta burguesia, [...] Júlia Lopes constrói sua obra sobre os alicerces patriarcais, sedimentada por rígidas relações de gênero. As rainhas do lar coroam os finais felizes deste universo ficcional. [...]

Essas autoras [Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco] ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira: elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino (Xavier, 1996, p. 88).

Como vimos, não são apenas as rainhas do lar que protagonizam as histórias tecidas por nossa literata, pois ela diversifica as representações femininas em sua ficção; os contos de *Ânsia Eterna* são um exemplo disto. Tampouco os finais são sempre felizes; a maioria das histórias da obra supracitada, por exemplo, tem finais tristes, boa parte com mortes ou suicídios.

Depois de tudo o que discutimos no decorrer deste capítulo, sobre a vida e, principalmente, a obra de Dona Júlia, não há como não discordar de tais posicionamentos, que, para nós, são não só injustos, mas também limitadores e distorcidos de quem realmente foi nossa escritora ou do que ela acreditava.

A nosso ver, muitas de suas obras – dentre elas, romances, contos, novelas, peças teatrais, crônicas – podem e devem ser considerados como representantes da segunda fase do percurso literário da escrita de autoria feminina no Brasil (a feminista), contrariando, desta forma, Zolin (2009) e Xavier (1996), inclusive no que concerne à cronologia, uma vez que a primeira autora, baseada na segunda, explica que “Na literatura brasileira, esse percurso da trajetória da autoria feminina, descrito por Showalter (1985), sofre algumas modificações no que tange à cronologia” (Zolin, 2009, p. 331). Isso porque Xavier, ao tomar algumas obras e escritoras como marcos representativos de cada uma das etapas, considera que a nossa fase feminina começou com a publicação do romance *Úrsula*, de Firmina dos Reis, em 1859, indo até 1944, quando Clarice Lispector publica *Perto do Coração Selvagem*, inaugurando a fase feminista, “[...] marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes” (Zolin, 2009, p. 331).

No entanto, considerando o que estudamos desde o primeiro capítulo, ousamos julgar que muito antes de 1944 havia obras de literatas que já protestavam e rompiam com a tradição em vigor, ainda que de maneira sutil e subliminar – devido ao contexto social e literário oitocentista, fortemente hostil às ideias inovadoras e às pioneiras das letras –, adequando-se, portanto, ao perfil estético-ideológico da fase feminista. Júlia Lopes de Almeida é uma destas; já nas últimas décadas do século XIX, ela representa tal fase da nossa literatura produzida por mulheres. Como observamos, suas obras, longe de reforçar padrões de gênero e assimilar ou propagar a ideologia machista, permitem entrever seu feminismo. Embora não confronte diretamente o patriarcado, por conta das circunstâncias sócio-históricas daquele período, suas produções literárias revelam, de modo sofisticado e tênue, pelas temáticas, personagens, enredos e arranjos narrativos, uma autora inconformada com a sociedade em que vivia, questionadora da realidade vivenciada por suas congêneres, marcando, então, uma ruptura com os valores e modelos estabelecidos.

Utilizando engenhosas artimanhas em seus escritos – como o equilíbrio entre os papéis femininos tradicionais (que não raro são postos em xeque) e algumas demandas da Nova Mulher, a adoção das estéticas literárias de então adaptadas ao feminismo, entre outros aspectos apresentados anteriormente –, manteve-se como a escritora mais publicada do século XIX, mesmo rompendo, delicadamente, com a fase feminina da nossa trajetória de autoria feminina. Nesse sentido, esperamos que a análise dos contos selecionados de *Ânsia Eterna* a ser realizada no próximo capítulo desta dissertação, contribua para evidenciar nosso ponto de vista, diluindo as acusações equivocadas de que a escritora reafirmou os padrões falocêntricos.

Cabe ressaltar ainda, que através da obra de Júlia, é possível vislumbrar “[...] um amplo panorama da situação feminina do *fin-de-siècle* carioca” (Eisenhart, 2006, p. 60), o que também é confirmado por Cátia Toledo Mendonça, ao analisar romances e peças teatrais da autora: “A preocupação com a situação da mulher na sociedade parece incontestável, uma vez que está presente tanto em sua obra dramática quanto romanesca” (Mendonça, 2003, p. 293). À vista disso, a análise das seis narrativas escolhidas também possibilitará compreender a condição feminina – e não apenas das mulheres burguesas – nesta sociedade de transição do século, representada por um prisma crítico, como buscaremos demonstrar.

Observando as considerações feitas, com base nos estudos citados acerca da bibliografia de Júlia Lopes, percebemos alguns pontos presentes nas tramas a serem

examinadas em breve, da coletânea *Ânsia Eterna*, dos quais apontaremos alguns. O primeiro que podemos mencionar é o casamento, tema abordado nos contos “Esperando” e “*In extremis*” conforme Mendonça constatou:

[...] Júlia Lopes de Almeida cria personagens de posições diferentes em relação ao casamento para que se possa discuti-lo, rever a situação da mulher no consórcio matrimonial, que, de modo geral, deixava de lado a felicidade feminina para concentrar-se no homem e na prole. [...] Outro aspecto interessante é que o matrimônio não é mais colocado como um mar de rosas para a mulher (Mendonça, 2003, p. 288 e 290).

Outro aspecto concerne à questão da representação de suas personagens, a qual é ampla, assim como Eisenhart (2006, p. 60) discutiu, isto é, “Almeida proporciona aos leitores diferentes representações sociais do corpo feminino, não se restringindo somente à mulher burguesa”. Exemplo disso são as narrativas “Os porcos” e “Sob as estrelas”, cujas personagens são mestiças e de classe social baixa. A autora tem a preocupação de representá-las, enfocando sua situação diferente em relação às burguesas, no relacionamento amoroso, marcado pelo abandono e suas consequências.

Vale acrescentar que os contos de *Ânsia Eterna* trazem também outras temáticas trabalhadas pela escritora, tais como a violência contra mulheres (sexual e física) – conforme verificamos em “O caso de Rute” e “As rosas”. Além disso, a representação do suicídio de mulheres e do feminicídio, em algumas dessas tramas mencionadas, conduz-nos a reflexões sobre a perda precoce das vidas femininas, em decorrência da realidade opressora vivida por elas. Como vemos, os temas são atuais, o que nos leva a pensar na atemporalidade da obra desta arguta ficcionista.

Por fim, há outra característica que se apresenta em boa parte das histórias da referida coletânea, somando aos traços estilísticos de Júlia: o viés gótico, insólito, fantástico e grotesco (Lemos, 2020), indo, portanto, além do estilo realista-naturalista. Isto nos permite concluir o quanto Júlia Lopes de Almeida foi uma autora completa, versátil, talentosa, que, além de adaptar seu estilo ao contexto em que vivia e dominar gêneros literários diversos, também se apossou de variadas estéticas literárias para escrever ficção.

3.3. Breve levantamento de alguns estudos sobre Júlia Lopes

Júlia Lopes de Almeida foi relegada na nossa história da literatura, no entanto, os esforços da crítica literária feminista vêm, paulatinamente, retirando-a da obscuridade em que foi lançada após sua morte. A professora Zahidé Lupinacci Muzart (1939-2015) teve papel fundamental no resgate das escritoras brasileiras oitocentistas. Foi uma das precursoras nos estudos de Mulher e Literatura, no Brasil, realizando o importante trabalho de dar voz e vez a estas mulheres de letras do século XIX, que foram apagadas das historiografias. Dentre suas contribuições, destacamos a fundação da Editora Mulheres, em 1995, a qual dedicou-se à publicação das obras de autoria feminina do passado, além da organização de dois volumes da antologia *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, publicados respectivamente, em 1999 e 2004, pela Editora Mulheres.

Juntamente aos trabalhos de Zahidé, existem muitos outros nesse viés, como os de Telles ou Duarte, a título de exemplo, direcionados para a problematização do cânone e/ou a recuperação das nossas literatas esquecidas, estudando-as e analisando suas obras. Acerca de Júlia Lopes, encontramos diversas pesquisas, das quais apresentaremos algumas, dentre estas, artigos, monografias, dissertações e teses. É interessante pontuar que a romancista também aparece no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* (2002)³¹, de Nelly Novaes Coelho (1922-2017), o qual contempla escritoras do século XVIII até o limiar do século XXI.

Primeiramente, gostaríamos de citar a tese de Rosane Saint-Denis Salomoni, *A Escritora / Os Críticos / A Escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira* (2005), voltada para duas linhas, uma historiográfica e outra investigativa. Na primeira, ela propõe o acréscimo de informações biográficas da romancista, bem como acerca da sua trajetória no universo das letras brasileiro, além de pontuar aspectos relacionados à recepção crítica das suas obras, no passado e no presente. Na segunda linha, estuda-se os romances *Memórias de Marta*, *A Família Medeiros* e *Cruel Amor*, buscando indícios reveladores do posicionamento estético-ideológico da prosadora, o qual, para a pesquisadora, reflete a leitura que Júlia fazia da sociedade e das questões mais importantes que estavam em pauta no seu tempo.

Outras pesquisas voltam-se para o viés gótico do livro de contos *Ânsia Eterna*, tais como a dissertação de mestrado de Ana Paula Araújo dos Santos, intitulada *O Gótico Feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia Eterna, de Júlia Lopes*

³¹ Júlia Lopes de Almeida consta no verbete de número 648, situado entre as páginas 311 e 312.

de Almeida (2017), na qual é analisada a relação da literatura feminina brasileira oitocentista com a tradição do Gótico, a partir de alguns contos desta coletânea – “O caso de Ruth”, “As rosas”, “Os porcos” e “Sob as estrelas” –, de forma a pensar aspectos que caracterizam um “gótico feminino” na nossa literatura. Divergindo um pouco do trabalho anterior, há a dissertação de Lucélia Magda Oliveira da Silva, cujo título é *Horrores Femininos na Literatura Gótica Brasileira de Júlia Lopes de Almeida* (2023), em que a autora, com base no estudo de determinados contos do mesmo livro – “Sob as estrelas”, “A caolha”, “Incógnita”, “Perfil de preta”, “A nevrose da cor”, “O caso de Ruth”, “Os porcos” –, defende que a produção gótica de Almeida não se ateve somente ao Gótico Feminino, podendo ser integrada ao Gótico no seu sentido mais amplo.

Há os estudos que se dedicam, assim como o nosso, a pensar a condição feminina na obra de Dona Júlia, seja em romances ou também nos contos de *Ânsia Eterna*. Neste âmbito, podemos mencionar, por exemplo, a dissertação de Cristiane Viana da Silva, intitulada *A Condição Feminina nas Obras de Júlia Lopes de Almeida Publicadas de 1889 a 1914* (2014), na qual é analisada a condição feminina – por meio da representação das figuras femininas e dos estratagemas do discurso narrativo – nos romances *Memórias de Marta*, *A Família Medeiros* e *A Silveirinha*, focalizando a trajetória bibliográfica da escritora e sua escrita ficcional. Pode-se destacar ainda a monografia para o curso de Licenciatura em História da Giovanna Antonelli Santos, cujo título é *Conflitos e Condição Feminina em Ânsia Eterna (1903): Júlia Lopes de Almeida entre a história e a literatura* (2021), em que, sob a perspectiva de gênero e da história social, a pesquisadora investiga a situação feminina em dez contos da referida obra – a saber, “Ânsia eterna”, “O véu”, “A caolha”, “Os porcos”, “As rosas”, “O caso de Ruth”, “Sob as estrelas”, “Esperando”, “As três irmãs”, “A morte da velha” –, lançando o olhar para diferentes dimensões afetivas, sobretudo a família, o amor e a maternidade.

Existem ainda os trabalhos que investigam a representação feminina na obra da escritora, como a dissertação *A Representação Feminina em Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida* (2020), de autoria da Ana Paula Pereira Dias, na qual se analisa a representação feminina na vida social e cultural no final do século XIX, através de personagens e temas presentes nos contos de *Ânsia Eterna*. Já a pesquisadora Gabriela Simonetti Trevisan, por sua vez, na dissertação para o Mestrado em História, intitulada *A Escrita Feminista de Júlia Lopes de Almeida* (2020), explora o que chama

de “poética feminista” nas obras da literata, quais sejam, *A Família Medeiros*, *A Viúva Simões*, *A Falência*, *Ânsia Eterna*, *Eles e Elas*, *Cruel Amor*, *Correio da Roça*, *A Silveirinha*, “A mulher e a arte” e algumas outras publicações da autora em periódicos. Vale acrescentar, ademais, o artigo *Primeira-Dama Tropical: a cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida* (2006), de Vanina Eisenhart, no qual é ampliado o estudo das temáticas da prosadora, na medida em que examina os discursos da cidade e do corpo feminino encontrados nos romances *A Viúva Simões* e *A Falência*, temas esses pouco discutidos até o momento da pesquisa, de acordo com a estudiosa.

Certas investigações são voltadas para questões editoriais relacionadas aos textos de Júlia Lopes, como é o caso da dissertação de Guilherme Barp, *Os Contos Esquecidos de Júlia Lopes de Almeida: resgate e edição atualizada* (2023), em que o autor recupera contos da ficcionista restritos até então à imprensa, no intuito de viabilizar a produção de uma edição atualizada dessas narrativas, buscando contribuir para o acesso a esse material, sua preservação e (re)consideração nos estudos literários. Ainda no âmbito editorial, a pesquisadora Viviane Arena Figueiredo, em sua tese de doutorado *Resgatando a Memória Literária: uma edição crítica de Ânsia Eterna de Júlia Lopes de Almeida* (2014), realiza uma edição crítica do referido livro de contos, isto é, revisita as edições primeiras desta obra ao confrontar a primeira edição, de 1903, publicada pela H. Garnier, e sua reedição, em 1938, pela A Noite S.A., observando as divergências entre ambas e, nos termos da estudiosa, os lugares-críticos entre esses textos.

Temos ainda a dissertação da Camila Néo Corrêa, já apresentada neste trabalho, cujo título é *A Presença da Autoria Feminina Representada por Júlia Lopes de Almeida no Periódico Diário de Notícias (1894-1895)* (2023), na qual é estudada a presença de textos assinados por Almeida nas principais seções do periódico paraense *Diário de Notícias*. Visando recuperar alguns desses textos – dentre eles, crônicas, lendas e contos –, a pesquisadora selecionou para uma breve análise os contos “*In extremis*”, “A caolha” e “Pela pátria!”, examinando neles o perfil feminino.

Além disso, alguns estudos exploram outros gêneros produzidos pela nossa escritora, tais como novelas, crônicas e peças teatrais. Estas, pelo que notamos até o presente momento, parecem ser as produções bibliográficas almeidianas menos trabalhadas, em comparação ao quantitativo de pesquisas existentes voltadas para seus contos e, especialmente, seus romances. O artigo intitulado *Segredos, Dramas*

e *Hipocrisia em A Isca*, de Júlia Lopes de Almeida (2020), de Milena Ribeiro Martins e Claudia Daniele Blum Santana, empreende uma análise das quatro novelas que compõem o livro *A Isca*, atentando-se para os traços estilísticos, a linguagem, a estrutura narrativa, a permanência de temas, a representação de elementos sociais, dentre outros aspectos. A pesquisadora Maria Inês de Moraes Marreco, no artigo *A Escrita de Júlia Lopes de Almeida: crônica* (2015), estuda algumas crônicas da autora – encaradas como um dos instrumentos de construção do feminino –, direcionando o foco para a Júlia que lutava por uma vida melhor para as mulheres, ao discutir as questões feministas levantadas por ela nesses textos, como o divórcio, a educação feminina, entre outros temas. Convém salientar também o artigo de Nadilza Martins de Barros Moreira, *A Crônica de Júlia Lopes de Almeida Dialoga com o Projeto de Modernidade do Brasil Republicano* (2009), que analisa seis crônicas de Almeida publicadas no jornal *O País*, desenvolvendo reflexões acerca da temática das cidades brasileiras, as quais faziam parte do projeto republicano civilizador para alcançar a modernidade das capitais europeias, no começo do século XX, como destaca a estudiosa. Já Michele Asmar Fanini, no artigo *Júlia Lopes de Almeida Teatróloga: apontamentos sobre a peça inédita “O Caminho do Bem”* (2013), investiga a peça referida no título do trabalho, à luz das imbricações entre arte e gênero/sexo, visando iluminar as contribuições de Dona Júlia para a dramaturgia brasileira, além de contribuir não apenas para a fortuna crítica da escritora, mas também para os estudos dedicados a preencher lacunas deixadas pela historiografia literária brasileira.

Por fim, gostaríamos de comentar determinados artigos que examinam, no mesmo trabalho, textos de gêneros distintos, produzidos por Júlia Lopes. Cátia Toledo Mendonça, na pesquisa *Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra* (2003), debruça-se sobre a questão feminina, pelo viés do casamento e da instrução na vida da mulher, nos romances *A Intrusa* e *A Falência*, bem como na peça *A Herança*, também apresentando rapidamente outras peças – *Quem Não Perdoa* e *Doidos de Amor*. Ligia Cristina Machado, por sua vez, no estudo *Entre Crônicas e Contos: duas faces de Júlia Lopes de Almeida no início da república* (2018), faz uma análise comparativa entre as crônicas da literata, especialmente as reunidas no *Livro das Noivas*, e os contos “Os porcos” e “A caolha”, percebendo que uma preocupação didática, nas crônicas, e um tom mais crítico, nos contos e romances, conviviam nos seus interesses literários.

Acreditamos que a maior relevância destas pesquisas está no fato de

contribuírem para a visibilidade, no meio acadêmico, desta importante e habilidosa escritora brasileira que foi ocultada da nossa historiografia pela crítica literária, em função da desigualdade de gênero reinante nas letras e nas relações sociais. Trazê-la à luz, demarca o seu papel de destaque no círculo intelectual do entresséculos e sua participação efetiva na construção cultural brasileira, algo que incomoda a cultura patriarcal, já que esta arquitetou um estereótipo feminino associado à limitação ou inferioridade do intelecto. Ademais, trazer seu nome de volta para as discussões literárias, ainda que isso possivelmente não a inclua no cânone, faz-nos questionar este cânone, pensar em quantas mulheres dele foram excluídas simplesmente por serem do “sexo frágil”. É interessante observarmos ainda que Júlia Lopes desperta o interesse de estudos não só no campo da Literatura, mas também da História e da Sociologia, tendo em vista que as pesquisadoras de alguns dos trabalhos apresentados nesta seção ou citados ao longo do presente capítulo – neste último caso, referimo-nos às cientistas sociais Michele Asmar Fanini e Leonora De Luca – são das referidas áreas.

Lançando um olhar generalizado para as pesquisas expostas – sem esquecer que cada qual possui suas especificidades no que tange à base teórica adotada, ao foco temático das análises, ao *corpus* escolhido etc. –, verificamos que boa parte delas abordam as questões sociais de gênero a partir das representações do feminino ou dos temas trabalhados pela autora, seja em romances (os quais costumam ser mais explorados), contos ou outros textos. Seus resultados convergem no sentido de constatar o posicionamento crítico com o qual Júlia representa a situação feminina em sua época, revelando a desigualdade entre homens e mulheres ou reivindicando direitos para elas. Outros estudos investigam traços do gótico nas narrativas da coletânea *Ânsia Eterna*, ou então buscam refletir acerca de elementos concernentes ao espaço urbano, na obra almeidiana, considerando o contexto da Primeira República, outros ainda, voltam-se para assuntos editoriais associados a projetos de edição dos contos da literata.

Nossa pesquisa tem proximidades com as que focalizam a condição feminina representada nas obras de Júlia Lopes de Almeida, no entanto, reforçando o que foi dito antes, cada trabalho possui particularidades. Ainda que se aborde determinados aspectos em comum, cada pesquisador(a) lança um olhar próprio para seu material de estudo, realizando uma abordagem analítica singular e uma interpretação pessoal, individual, do objeto estudado. Somado a isso, outros fatores particularizam os

estudos que apresentam algumas semelhanças: o aporte teórico escolhido e os diálogos empreendidos com este, os temas de interesse para as análises, a seleção dos textos que compõem o *corpus*, bem como a estrutura organizacional do trabalho.

Convém salientar que, em relação aos contos “Os porcos” e “Sob as estrelas”, nas pesquisas acima citadas (e em outras acessadas), geralmente, há um predomínio de análises ancoradas no viés gótico e/ou na problemática de gênero. Apesar de algumas comentarem a questão racial e socioeconômica, estas não chegam a ser desenvolvidas de forma mais ampla, como pretendemos fazer, ao considerar também a perspectiva pós-colonial nas nossas discussões, focalizando a opressão de gênero associada às de raça e classe, nas personagens femininas mestiças das referidas narrativas. Também trouxemos como contribuição, até então não observada nos trabalhos analisados, uma reflexão quanto a possíveis transformações de padrões culturais tradicionais denunciadas por Júlia Lopes, ao representar personagens que, em alguma medida, desviam dos estereótipos de gênero do período, tal como discutiremos nos contos “*In extremis*” e “O caso de Rute”.

Existem muitos estudos sobre Júlia Lopes de Almeida, o que indica um grande avanço no trabalho de resgate das escritoras do século XIX, precursoras nas nossas letras. Contudo, ainda há um longo caminho a se percorrer, como, por exemplo, a criação de historiografias literárias que as contemplem em suas páginas; a publicação abundante de novas edições de suas obras; a inclusão delas nas aulas de literatura do ensino básico e das graduações em Letras, âmbitos onde essas literatas e seus manuscritos são raramente ou superficialmente estudados, pois ainda se privilegia autores e obras canônicos. Talvez desse modo, consigamos dar mais alguns passos no extenso percurso de dar visibilidade às mulheres injustiçadas da nossa história literária, retirando delas o manto da invisibilidade com o qual foram encobertas e de seus nomes a poeira do esquecimento que os encobriu por décadas.

No capítulo a seguir, começaremos com uma breve apresentação do livro de contos *Ânsia Eterna* (2020), do qual foram selecionadas seis narrativas para as análises, as quais dividimos em três seções – “Felizes para sempre?”, “E depois do abandono?” e “Como enfrentar a dor da violência?” – e uma última para uma avaliação sintética das tramas estudadas.

4. A CONDIÇÃO FEMININA REVELADA PELA ÓTICA DE JÚLIA LOPES EM ALGUNS CONTOS DE *ÂNSIA ETERNA*

“É provável no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos — querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante”.

(Virgínia Woolf)

É dessa forma que buscaremos ler os contos de Júlia Lopes de Almeida, observando sua perspectiva contestadora que, sorrateiramente, vai conduzindo o leitor a reflexões complexas quanto à condição das mulheres na sociedade de transição do século XIX para o século XX.

Em seu livro de contos *Ânsia Eterna* (2020), publicado pela primeira vez em 1903, a escritora aborda diversos temas, além dos que aludiremos nesta dissertação, dentre eles: o ofício da escrita; conflitos familiares e geracionais; amores proibidos; loucura; vaidade masculina; sofrimento materno; trabalho de mulheres pobres; entre outros assuntos. Questões relacionadas à natureza ou à terra, bem como críticas à escravidão, também aparecem, num segundo plano, em determinadas narrativas.

A maioria das tramas dessa coletânea são protagonizadas por mulheres de variados extratos sociais, de origem racial diversa, de diferentes idades e localidades: moças jovens, senhoras idosas, solteiras, casadas, noivas, viúvas, mães, camponesas, cidadinas, pobres, burguesas, negras, mestiças, brancas. Algumas das histórias, como já foi dito, são perpassadas por características do gótico ou do fantástico, seja na ambientação ou na construção das personagens e do enredo³². Ademais, as narrativas se configuram

[...] como prenúncio da ousada perspectiva empregada na narração dos contos, em que a autora lança mão da mais fina ironia para colocar em cena personagens femininas cujos discursos e procedimentos contrariam os esquemas das heroínas tradicionais. [...]
Todos os contos [...] revelam um estilo sedutor (com algum tempero trágico)

³² As pesquisas de Ana Paula Araujo Santos (2017) e de Lucélia Magda Oliveira da Silva (2023), mencionadas no segundo capítulo, analisam os aspectos da ficção gótica em certos contos da obra.

e exibem desfechos não raro surpreendentes e desconcertantes (Lemos, 2020, p. 14-15).

Antes de partirmos para as análises, convém lembrar que os contos foram separados em pares, levando em consideração as aproximações temáticas. Na primeira seção, estudamos os contos “Esperando” e “*In extremis*”, tendo como foco as problemáticas do casamento burguês; na segunda seção, discutimos os contos “Os porcos” e “Sob as estrelas”, enfatizando o abandono de mulheres mestiças, baseando-nos, principalmente, na perspectiva dos estudos pós-coloniais; na terceira seção, trabalhamos os contos “O caso de Rute” e as “As rosas”, direcionando a atenção para a violência contra mulheres.

Em cada narrativa, voltamos o olhar para aspectos socioculturais que marcaram a condição feminina naquele contexto histórico do *fin-de-siècle*, retratados por Júlia Lopes a partir desses três temas. Para isso, observamos a construção das personagens e do enredo³³, atentando para a caracterização e as vivências das mulheres fictícias criadas pela escritora³⁴, bem como as intencionalidades – seja de crítica social ou da sinalização de rupturas com os valores conservadores – subjacentes às tramas pelas técnicas narrativas empregadas. Na última seção, enfim, realizamos uma síntese do que foi discutido, focalizando alguns pontos referentes às relações entre literatura e sociedade.

4.1. Felizes para sempre?

4.1.1. “Esperando”

Neste conto, é narrado o dia de uma burguesa recém-casada (há um ano) que está focada nos preparativos para o jantar com o esposo, como de costume. No

³³ “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance [aqui, podemos ampliar para gêneros ficcionais em geral], a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (Candido, 1974, p. 53-54). À vista disso, procuramos compreender a visão de Dona Júlia, expressa em seus contos, acerca dos valores de seu tempo, da sociedade em que estava inserida e do lugar da mulher nesta sociedade.

³⁴ Para Candido (1974, p. 55), “[...] o romance [novamente, entendemos como textos ficcionais de forma abrangente] se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. É considerando essa correspondência entre o ser real e o ser fictício (a personagem) que buscamos interpretar a situação das diversas mulheres da sociedade do entresséculos, representadas por Almeida em sua ficção contística.

entanto, quando tudo está pronto – casa arrumada, jantar concluído e sua *toilette* finalizada –, começa a se angustiar à espera do marido, pois ele não chegou na hora habitual para a refeição que ela organizou ao longo do dia, com tanto esmero. Depois de muitas horas decorridas, o seu esposo chega à casa. Ao ser indagado pela mulher, em meio aos seus comentários eufóricos de alegria (pela chegada) e preocupação (pela demora), sobre o que aconteceu para ter chegado tão tarde, ele apenas diz que ela precisa se acostumar, porque terá que jantar sozinha diversas outras vezes. O conto finaliza revelando a impressão impactante que tais palavras causaram na personagem protagonista.

A cultura patriarcal criou em torno da mulher, com base nas teorias biológicas, uma imagem que a associava exclusivamente ao papel de esposa e mãe, propagando o discurso da “natureza feminina”, o qual definia “[...] a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem* — o anjo do lar. Mas ela é também *potência do mal*, quando sai da esfera privada ou ‘usurpa’ atividades que não lhe são culturalmente atribuídas” (Telles, 1992, p. 50, grifos nossos). Nesse esteio, com a modernização e industrialização do Brasil do século XIX, há a emergência da família burguesa que,

[...] ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu *papel de guardiã do lar e da família* - a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos (D’Incao, 2004, p. 230, grifo nosso).

A protagonista de “Esperando” é, portanto, o “anjo do lar”, a força do bem, já que atende a todos esses padrões femininos impostos pela sociedade da época: é uma dona de casa cuidadosa do lar, do marido e da aparência, possuindo todos os atributos socialmente esperados para uma moça casada, bem como habilidades exigidas para mulheres de sua classe social, quais sejam, costura e piano, o que sinalizava uma boa educação.

Trata-se de uma burguesa “moça, gentil, alegre”, como a descreve o narrador, além de ser delicada e atenciosa com o preparo das comidas, “[...] escolhendo com as pontas dos dedos, muito delicadamente, as folhinhas mais tenras” (Almeida, 2020, p. 101), ao temperar a salada. Cuida com muito rigor dos preparativos para o jantar, guiando os empregados e empregadas na realização de suas tarefas, dando ordens,

instruções, inspecionando o trabalho deles e corrigindo erros, organizando tudo conforme o seu “bom gosto” burguês.

Além disso, a personagem é completamente apaixonada pelo marido, dedicando-lhe uma grande atenção ao procurar deixar a casa e o jantar agradáveis o bastante para ele, para fazê-lo feliz e deixá-lo satisfeito. Assim, prepara até mimos para recepcioná-lo: “[...] escondia dentro do guardanapo do marido uma hastezinha mimosa de avenca, onde espetara um cartão com esta palavra: ‘– Adoro-te!’” (Almeida, 2020, p. 101). Ademais, como boa esposa que representa o *status* familiar pela aparência – esta devendo ser sempre moderada, tendo em vista o “necessário” pudor e recato feminino –, não descuidava de sua imagem, pois quando tudo estava pronto para o jantar, foi ao espelho checar sua *toilette*³⁵ e fazer mudanças e ajustes. Tudo isso, afinal, na ânsia por receber seu esposo, este que é o centro em torno do qual gira seus pensamentos e suas ações no decorrer da narrativa, como veremos, o que nos leva a refletir que, conseqüentemente, ele é o ponto central da sua vida, o núcleo da sua existência.

Apesar dessa mulher ser cuidadosa ao extremo com o marido e as atividades do lar, no fim da história, sofre uma grande decepção. E o narrador parece chamar a atenção para isso, pois todo o comportamento da protagonista, ao longo da organização para o jantar, é descrito com uma fina e sutil ironia, a partir da observação e descrição das cenas, da forma como são contadas as ações e reveladas as características da personagem, bem como da apresentação, em determinados momentos, dos pensamentos e sentimentos dela, das suas projeções subjetivas. Este narrador – o qual não conseguimos identificar o gênero, por não haver marcas contundentes, na narração, que nos levem a uma conclusão – mantém um olhar incisivo, sagaz, carregado de um leve e quase imperceptível sarcasmo, mostrando, pouco a pouco, sua perspectiva crítica quanto à condição de vida daquela burguesa casada que observa. Talvez por isso, possamos conjecturar que se trate de uma narradora, tendo em vista que uma perspectiva narrativa masculina, naquele contexto,

³⁵ Sobre a *toilette*, Simone de Beauvoir (1967, p. 295-296) assinala que “[...] tem um duplo caráter: destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino; é uma libré e um adorno; através dela, a mulher que sofre por não *fazer* nada, acredita exprimir o seu *ser*. Cuidar de sua beleza, arranjar-se é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem”. É, então, cuidando da casa e da aparência que nossa personagem se aliena de sua condição feminina estática, apropriando-se do seu eu, da sua subjetividade.

difícilmente seria sensível criticamente a tais questões. Porém, a pena que escreveu o conto foi utilizada pelas mãos de uma mulher, então, usar uma voz masculina para narrar uma história criticando a cultura patriarcal, pode ser possível, inclusive como estratégia de convencimento do público para as problemáticas levantadas no texto.

Então, podemos dizer que ele/ela a observa para expor seu ponto de vista crítico quanto à subordinação feminina ao homem e à infelicidade na vida conjugal daquela mulher que, embora seja uma dona de casa exemplar – cumpridora das tarefas domésticas e coerente com os padrões burgueses femininos –, não escapa do destino de infelicidade ao lado de um esposo que a domina e sequer tem responsabilidade afetiva para com ela. Faz isso, direcionando o olhar especificamente para aquele episódio em que, pela primeira vez durante o curto período de um ano de casada, a protagonista foi deixada à espera, durante horas, pelo marido, que se atrasou para o jantar por algum motivo – o qual não foi esclarecido na narrativa –, sem lhe avisar previamente.

É possível observarmos traços de uma implícita ironia, por exemplo, pelo uso frequente dos diminutivos (“folhinhas mais tenras”, “hastezinha mimosa”)³⁶, especialmente quando se referem à protagonista, aparecendo associados a adjetivos caracterizadores da personagem, como vemos na descrição das cenas a seguir: “[...] relanceou por toda a sala seus olhos vivos de *burguesinha feliz*” (Almeida, 2020, p. 101, grifo nosso) e “[...] avançando o *narizinho arrebitado*, ela cheirava as panelas, fazendo os seus comentários [...]” (Almeida, 2020, p. 102, grifo nosso). Desta forma, o(a) narrador(a) parece indicar não só a delicadeza, mas também a juventude, a ingenuidade³⁷ e a inocência da mulher; além disso, o emprego desses diminutivos, articulados na narração, evocam certa infantilidade no seu modo de ser e agir: de tão empolgada e, portanto, submersa, que ela está nos preparativos do jantar, suas atitudes se assemelham às de uma criança que se entretém com seus brinquedos ou então empenha-se na realização de uma tarefa que lhe foi atribuída por um adulto para obter reconhecimento e elogios.

Somado a isso, o(a) narrador(a) utiliza um tom levemente sarcástico para se

³⁶ Este também pode ser um marcador linguístico que sinalize para uma voz narrativa do gênero feminino, contudo, estamos mais inclinados a acreditar que o uso destes diminutivos esteja mais associado à ironia, conforme mostraremos.

³⁷ Lopes (2011) ao analisar personagens mulheres em obras de autoria masculina do século XIX, constatou que “A pureza e mesmo a ingenuidade tendem a constituir traços valorizados” (p. 131). Na ficção de Almeida, observamos o contrário disso, pois a ingenuidade da nossa protagonista é narrada de forma sutilmente sarcástica, com um requintado tom irônico.

referir à excessiva preocupação da dona da casa em agradar o marido, como podemos notar nos seguintes excertos, sendo o primeiro uma fala da mulher em um diálogo com o cozinheiro André e o segundo um posterior comentário da voz narrativa: “– Ora! as ervilhas estão com *bispo*; logo as ervilhas, de que Luís gosta tanto!”; “[...] certa de que o jantar agradaria ao marido, ao seu amado Luís, com quem se casara havia apenas um ano [...]”. (Almeida, 2020, p. 102). Aqui, convém recordar o conhecido dito popular: “O excesso de expectativa é o caminho mais curto para a frustração”, porque, com o uso perspicaz deste tom irônico, parece que o(a) narrador(a) também intenta, subliminarmente, já oferecer pistas ou provocar suspeitas no leitor de que tamanho empenho pode causar frustrações, uma vez que busca atrair a atenção deste para as atitudes exageradas da personagem, a qual, bastante apaixonada, direciona completamente todos os seus esforços para o bem-estar do seu “amado Luís” no jantar, destacando que estão casados há “apenas um ano”.

Aos poucos, a voz narrativa vai expondo a angústia da mulher na espera pelo marido, o qual não chega para jantar no horário habitual. Mas ela, fiel e esperançosa, aguarda com muita fome – afinal, a esposa deveria aguardar o marido para fazer as refeições juntos³⁸ –, até perdê-la e ficar sem vontade de jantar. Através da exposição dos pensamentos e cogitações da personagem acerca da demora do marido, vai-se descortinando uma outra mulher, “a triste esposa” – como agora o(a) narrador(a) se refere a ela – que, em certo momento, “[...] caindo em uma poltrona, começou a chorar” (Almeida, 2020, p. 103). Esta é diferente daquela alegre e vivaz, da “burguesinha feliz” do início da narrativa; ela foi perdendo a alegria, a empolgação, e constata sua própria infelicidade, ao se comparar com a família vizinha, em que o homem já está em casa, junto à esposa e aos filhos: ““A mulher do Ramos é mais feliz do que eu... ele tem mais pressa de a ver do que Luís de me ver a mim!...”” (Almeida, 2020, p. 102); “A casa do Ramos iluminava-se; apareciam vultos na sala de visitas; [...] adivinhava o Ramos, palitando os dentes, recostado no sofá, ao lado da esposa [...]. ‘São velhos, e são mais felizes do que eu’, suspirava” (Almeida, 2020, p. 103).

Com isso, supomos que a mudança no humor e vivacidade da protagonista, no decorrer da narrativa, ocasionado pela longa ausência do esposo, representa metonimicamente as mudanças no seu casamento, na sua feliz vida de casada, algo que ela começa a sentir e perceber. Mudanças essas que partem do lado masculino,

³⁸ “A senhora do lar tem como missão privilegiar os momentos em que a família se reúne ao redor da mesa para a refeição” (Martin-Fugier, 1991, p. 202).

uma vez que ele alterou um hábito sem aviso prévio (chegou tarde para o jantar) e que a mulher era educada para ser servil, obediente, submissa, dependente, além de não dispor da liberdade “legítima” dada culturalmente ao homem. Sendo assim, é ela quem sofre e se sente infeliz com essas transformações na relação marital. Destarte, o(a) narrador(a) nos leva a refletir que nem todo casamento burguês é feliz, ou o é apenas nas aparências, e que o tão sonhado marido – já que o “destino” das burguesas era se casar, de preferência com um bom partido aprovado pela família, sendo preparadas sua vida inteira para isso³⁹ – não garante a felicidade feminina para sempre. Ao fim da narrativa, como veremos adiante, a esposa finalmente confirma que os bons tempos do seu matrimônio acabaram.

Em seguida, são apresentadas as suspeitas da personagem quanto à possível infidelidade de Luís e seu ímpeto de fugir para a casa da mãe, onde “[...] ao menos teria companhia, carinhos, alegria”⁴⁰, para mostrar a ele que não tem “[...] por esposa uma mulher passiva, de quem pudesse zombar!” (Almeida, 2020, p. 103). Contudo, essa breve explosão de uma revolta contida rapidamente cede lugar à criação de justificativas para o atraso, as quais o colocam como vítima, visto que os pensamentos da mulher logo tomam outro rumo, de modo que seu sentimento de revolta não tem tempo de se desenvolver e ampliar, cessando ali. Ela começa, então, a cogitar, muito nervosa e angustiada, que pode ter acontecido alguma tragédia, um acidente:

Levantou-se, foi ao seu quarto, e, tendo vestido uma capa, ia colocar o chapéu, quando foi ferida por uma ideia horrorosa: Um desastre! “Meu Deus! exclamou a pobrezinha: Luís foi pisado por algum trem!...” Aterrorizada, hirta, no meio do quarto, ela assistia a toda a cena. O marido atravessava a rua, correto, distinto, elegante... súbito, esbarra-se nele um indivíduo, cai-lhe a luneta; Luís curva-se para erguê-la; nisto ouve gritos, é atropelado, cai, e uma enorme carroça, carregada de pedras, roda-lhe pesadamente por sobre o ventre! Apitos, agrupamento de povo, muito sangue na calçada, e o *adorado Luís* é tirado em braços, esfacelado, inerte, morto!

[...] Lembrou-se de ter visto no escritório, uma vez que lá fora surpreendê-lo no trabalho, um revólver sobre a secretária. Aquilo fizera-lhe impressão, a ponto de rogar ao marido que se desfizesse dessa arma tão perigosa... Quem lhe diria que não fosse esse maldito revólver que, por qualquer acaso, matasse o esposo!? Ele era distraído e míope: puxando uns papéis, Tateando a mesa, à procura de algum objeto, poderia bater no gatilho e a bala ter

³⁹ Simone de Beauvoir (1967, p. 167) pontua que “[...] o casamento é seu ganha-pão e a única justificação social de sua existência. [...] para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos”.

⁴⁰ A mulher, ao se casar, “[...] mais ou menos brutalmente ela rompe com o passado, é anexada ao universo do esposo [...]” (Beauvoir, 1967, p. 169). À vista disso, podemos dizer que começa a se delinear nesta jovem casada da narrativa sentimentos associados a uma série de carências afetivas, levando-a a enxergar a casa materna – onde viveu até pouco tempo atrás, quando solteira – como um refúgio ao qual poderá voltar para suprir essas carências da nova vida.

partido!

A cada carro que se aproximava ela estremecia: “É ele, vêm-no trazer desfigurado... moribundo... *Ó meu Luís! meu Luís!!*” (Almeida, 2020, p. 103-104, grifos nossos)

O(a) narrador(a), como de costume, não deixa de ironizar tal situação, como se quisesse apontar o quão “cega”, iludida, apaixonada e emocionalmente dependente (“o adorado Luís”, “meu Luís”) era a mulher. Isso porque, apesar de seu sofrimento e tristeza pela ausência do marido – este que sequer pensou nas preocupações que seu atraso, nunca antes ocorrido, causariam à esposa para, ao menos, avisar-lhe da demora –, ainda tenta justificar sua negligência, imaginando, ingenuamente, cenas de possíveis tragédias.

Por outro lado, podemos supor também que, numa atitude simbólica de aceitação do seu destino, as razões para essa brusca mudança de pensamento tenham sido apenas para evitar o desenvolvimento de sentimentos negativos em relação ao esposo, para dispersar da sua mente a ideia anterior de um adultério, já que, de qualquer forma, teria de conviver com ele e com tudo o que lhe impusesse, pois “[...] o marido é o senhor, a mulher sua propriedade” (Beauvoir, 1967, p. 320). Ademais, as moças eram educadas desde cedo segundo as normas da moral e bons costumes burgueses, as quais exigiam delas tolerância, passividade, silêncio – “Uma mulher conveniente não se queixa [...]” (Perrot, 2005, p. 10) –, bem como a preservação das boas aparências na sociedade, garantindo, assim, o prestígio social da família, independentemente do que ocorresse no espaço privado do lar⁴¹.

Cabe agora retomar outro ponto que foi mencionado em nosso estudo, quando abordamos o uso recorrente dos diminutivos na parte inicial da trama. Como vimos, um comportamento infantil da personagem é sutilmente sugerido e ironizado pela voz narrativa. À vista disso, vejamos a seguinte cena, em que é narrado o momento final da longa e angustiante espera, seguido do retorno do marido à casa, quando sua mulher vai recepcioná-lo:

Correu de novo à janela, debruçou-se: ninguém! A rua estava silenciosa. Teve vontade de gritar: Luís, Luís! e as lágrimas rolavam-lhe grossas pelas faces pálidas. [...]

⁴¹ Segundo Perrot (1991, p. 273), “As conveniências, o amor-próprio, o medo dos comentários, a obsessão pela respeitabilidade fazem com que eles sejam enterrados e constituam, sob certos aspectos, o substrato das famílias. Não expor nada, evitar a intervenção de terceiros, ‘lavar a roupa suja em casa’ [...]”.

Nisto uns passos conhecidos esmagam a areia do jardim, ela levanta-se e escuta... sobem a escada, tocam de uma maneira especial a campainha; e ela, reconhecendo o sinal, dá um grito de alegria e corre para a porta, indo abraçar o esposo, comovida e trêmula!

– Que é isso, Mimi? perguntou ele, atônito; como estás transtornada!

– Oh! Luís! por que tardaste tanto?! Que susto que eu tive! meu Deus! Deixa-me ver-te bem! Que te sucedeu?!

– Mas, filha! não me sucedeu nada de extraordinário! Tolinha! É preciso acostumares-te! (Almeida, 2020, p. 104).

Atentemos para a ansiosa espera da burguesa, a sua alegria ao perceber os conhecidos sinais da chegada do amado e a sua reação quando finalmente o vê. Reparemos também no modo condescendente como seu esposo a repreende pelo exagero de sua “explosão” de emoções, além do emprego do vocativo “filha” e da expressão “tolinha”, usados por ele. Tendo isso em vista, no trecho, a forma como são relatadas as atitudes da protagonista, bem como a postura do marido, remetem ao comportamento de uma criança que aguarda ansiosamente pela chegada do pai do trabalho ou por alguém que lhe traga algum presente esperado (no caso dela, o presente seria a própria presença de Luís), gritando e correndo para abraçá-lo, numa expressão de forte alegria; mas, em seguida, recebe uma advertência do adulto pela atitude pouco decorosa.

Desta maneira, supomos que o(a) narrador(a) pretende demarcar sua visão crítica quanto à relação desigual entre os sexos, deixando subentendido que a construção social do gênero desencadeou esta desigualdade, ao criar estereótipos e designar papéis sociais com base nas características biológicas. Nesse esteio, a protagonista, por ser mulher, possui um temperamento emotivo e uma fragilidade, “naturais” ao seu sexo, logo, é como se fosse uma criança, precisando, portanto, ser controlada, dominada, guiada e ensinada. Enquanto ele, o homem, é o adulto, e como tal, exerce a função de dominador; é aquele que vai lhe controlar, ensinar-lhe as lições da vida, já que é guiado pela razão e não pelas emoções. Isso encontra respaldo no que defende Soihet (2004), ao discorrer sobre a situação feminina de submissão no final do século XIX:

A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o *predomínio das faculdades afetivas* sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma *natureza autoritária*, empreendedora, *racional* e uma sexualidade sem freios. As características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra (Soihet, 2004, p. 363, grifos nossos).

Assim, com sua atitude e resposta, Luís demonstra sua superioridade e

racionalidade masculina, além de ensinar à esposa, sem lhe falar diretamente, que “Maridos não deviam ser incomodados com suspeitas, interrogatórios ou ciúmes” (Del Priore, 2020, p. 285).

Ademais, o leitor não conhece o nome da protagonista ao longo da trama, mas, neste momento final, quando o marido aparece, é revelado seu apelido, pois ele se refere a ela chamando-a de “Mimi”. Sugestivamente, seu nome próprio continua desconhecido e seu apelido soa infantil. Portanto, essas podem ter sido escolhas propositalis da autora, no intuito de reforçar sua crítica à dominação masculina perante as esposas, na medida em que parece querer apontar a condição de anonimato destinada às mulheres na sociedade, bem como a posição infantilizada em que elas se encontram no contrato matrimonial, sendo vistas e tratadas pelos seus maridos como crianças – e como tais, devem obediência a eles, os quais, exercendo o papel de adultos da relação, são responsáveis por impor normas, repreender-lhes quando necessário e lhes assegurar o sustento⁴².

Para além disso, parece-nos significativo o fato deste apelido ter sido ocultado pelo(a) narrador(a) durante toda a história, sendo revelado somente no final do conto, na própria fala de Luís. Tendo em vista o que diz Simone de Beauvoir (1970, p. 10), citando E. Levinas, “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”, supomos, então, que esta pode ter sido uma estratégia narrativa para desnudar o apagamento das subjetividades femininas e a sua falta de autonomia. Assim, é como se a escritora quisesse revelar à sociedade que esposas burguesas vivem à sombra de seus maridos, por isso, “Senhor [...] denota domínio e controle, enquanto senhora o pertencimento a outro” (Telles, 1992, p. 45); sem uma figura masculina (o Eu), elas (o Outro) não têm uma existência própria enquanto ser absoluto – inclusive, o sobrenome que eles lhes oferecem mediante o matrimônio, identificam-nas como propriedade deles⁴³.

⁴² Sobre os apelidos, Martin-Fugier (1991, p. 246) explica que “No convívio íntimo, o casal burguês emprega o tuteamento e freqüentemente usa apelidos carinhosos, ao mesmo tempo ternos e engraçados”, contudo, ao que nos parece, tais apelidos eram mais frequentes nas mulheres, pois o exemplo dado pela autora também foi de apelidos dados pelo homem à esposa. Afinal, a imagem de patriarca, de virilidade, de superior na pirâmide familiar, poderia ficar “manchada” com apelidos deste tipo, comprometendo a respeitabilidade masculina no lar.

⁴³ Convém destacar também que, de acordo com Bourdieu (1995, p. 137), “O homem (vir) é um ser particular que vive a si mesmo como ser universal (homo), que tem o monopólio, de fato e de direito, do humano, isto é do universal, que está socialmente autorizado a sentir-se portador da forma total da condição humana”. Em virtude disso, seu inferior (a mulher), por não possuir a essência humana por direito, determina-se em relação a ele, como apontou Beauvoir (1970).

Tendo isso em vista, percebemos que Júlia Lopes consegue imprimir tal problemática no seu texto ficcional, a partir da própria arquitetura narrativa e do uso criativo da linguagem: se o substantivo próprio, como sabemos, particulariza uma coisa ou ser dentre tantos outros, então, quando a personagem Luís aparece, no final da história, e, no seu curto diálogo com a esposa, chama-a de Mimi, ela – até o momento não nomeada pelo(a) narrador(a), que utiliza sempre o sujeito oculto ou o pronome pessoal “ela”, ou ainda as expressões “dona da casa”, “infeliz rapariga”, “triste esposa”, no diálogo com o cozinheiro, seu nome também não aparece, sendo referida por este como “minha senhora” e “minha ama”, mas nunca com os termos “dona” ou “senhora” acompanhados do seu nome – passa a existir, pois recebe uma identificação que lhe singulariza.

Explicando de outra forma: simbolicamente, quem detém o poder de dar uma identificação à protagonista, de determiná-la, não é quem narra, mas sim o marido dela, pois é através da fala deste personagem que nós conhecemos o apelido da mulher, a qual, até então, durante toda a ausência dele na trama, permaneceu desconhecida, sem nome, sem seu apelido sequer, sem identidade, anônima. A presença do esposo, seu aparecimento na narrativa, conferiu uma identidade à protagonista, já que finalmente o leitor descobre, pela fala de Luís, que ela se chama Mimi. Isto nos leva a refletir que “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] ‘O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem’” (Beauvoir, 1970, p. 10). Em nossa compreensão, portanto, esta problemática da vida real, analisada por Beauvoir, foi perspicazmente retratada por Almeida em seu conto, a partir do emprego criativo dessas técnicas discursivas, anteriormente abordadas.

Partindo para outra questão, gostaríamos de discutir novamente sobre o perfil da nossa personagem, examinado inicialmente, já que, ao fim do conto, confirmamos mais uma vez que este perfil é traçado de forma a percebermos nela o que Perrot (2003, p. 21) chama de “virtudes cardeais da mulher”, quais sejam: “contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, *silêncio*”. Observemos a reação de Mimi na continuidade do diálogo entre ela e Luís, o qual encerra a narrativa:

- Acostumar-me...
- Terás muitas vezes de jantar sozinha...
- Ah!

Enquanto ele lhe expunha o motivo da sua ausência, ela via, magoada, extinguir-se o inolvidável período da sua lua de mel!
 Como badaladas fúnebres, soavam e ressoavam aos seus ouvidos as frases do marido:
 – *É preciso acostumares-te... Terás muitas vezes de jantar sozinha!* (Almeida, 2020, p. 104)

Apesar de estar magoada por ver “extinguir-se o inolvidável período da sua lua de mel” – ou seja, saber acabados os “bons tempos” iniciais do casamento –, ela simplesmente silencia, não expõe ao marido seus sentimentos, não retruca, não faz exigências, apenas responde com uma interjeição (“Ah!”) e silencia, numa atitude de submissão, refletindo sobre o que ele lhe dissera⁴⁴.

O(a) narrador(a), enfim, expõe o desfecho da história, significativamente e sugestivamente, ao revelar a impressão que as frases de Luís deixaram na mulher (“Como badaladas fúnebres, soavam e ressoavam aos seus ouvidos”) e as repete (“*É preciso acostumares-te... Terás muitas vezes de jantar sozinha!*”), encerrando, assim, a trama. Com isso, interpretamos outro possível sentido para o silenciamento de Mimi: possivelmente, a personagem passou por algo semelhante a uma epifania, ao tomar consciência, subitamente, de que “O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria” (Telles, 2004, p. 403). Tal significado, subjacente ao texto, isto é, não manifestado explicitamente na tessitura textual, seria revelador de uma visão crítica da escritora, implícita na trama. Por isso, numa leitura superficial, é possível entender o silêncio da personagem apenas como uma atitude de submissão e obediência, mas, numa leitura mais atenta, notamos que, através deste silêncio submisso – por trás do qual ressoava em seus ouvidos as palavras do marido, despertando-lhe para o fim da sua felicidade matrimonial –, busca-se sinalizar para uma problemática social envolvendo as mulheres burguesas oitocentistas: a vida solitária, de sujeição, de autoanulação, de ser sempre “[...] o outro, [...] o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina” (Telles, 2004, p. 403).

⁴⁴ Afinal, “O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. [...] Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar [...]” (Perrot, 2005, p. 10). Mas é importante perceber que este silêncio de Mimi é significativo, pois parece esconder reflexões íntimas, por isso, ela não dá atenção às justificativas que estão sendo dadas por Luís referentes ao atraso, haja vista só pensar na recém-descoberta extinção da sua feliz vida conjugal, no fato de que deverá aceitar e se acostumar às solidões dos jantares (e da vida), sem questioná-lo. O(a) narrador(a) também não revela as explicações do homem, levando-nos a pensar que não eram importantes, que essa não é a questão central a ser focalizada, pois podiam ser desculpas banais, como qualquer homem casado costuma dar às esposas para suas frequentes (e socialmente permitidas) escapulidas – amantes, amigos, bebidas ou jogos. O que realmente interessa, parece-nos, é evidenciar a infelicidade desta mulher após o desencanto com o adorado esposo, passando a entender que sua vida, daquele momento em diante, será de solidão e espera.

Cabe ressaltar ainda que o título do conto, assim como a narrativa, engloba um significado que extrapola a superfície textual (o dito), possibilitando pensarmos em sentidos por baixo dela (o não dito), os quais desvelam a perspectiva crítica da literata que foi se delineando no decorrer da história. Nesse viés, o título é sugestivo, na medida em que pode se referir não somente ao enredo, ou seja, à espera da personagem pelo marido, para o jantar, mas também aos significados tácitos, os quais atravessam este enredo: à espera existencial das mulheres, à espera que é a sua própria vida, como acentua Simone de Beauvoir:

Em certo sentido, *toda a sua existência é uma espera*, pois que está encerrada no limbo da imanência, da contingência e que sua justificação se acha sempre nas mãos de outrem; ela espera as homenagens, os sufrágios masculinos, espera o amor, a gratidão e os elogios do marido, do amante; espera deles suas razões de existir, seu valor e seu próprio ser. Deles espera a subsistência: que tenha em mãos o talão de cheques ou que receba semanal ou mensalmente as importâncias que o marido lhe outorga [...]. Ela espera a presença dele; sua dependência econômica coloca-a à disposição dele; ela é apenas um elemento da vida masculina ao passo que o homem é toda sua vida; o marido tem ocupações fora do lar, a mulher suporta-lhe a ausência ao longo dos dias [...] (Beauvoir, 1967, p. 376, grifo nosso).

Desse modo, podemos pensar que o título “Esperando”, aparentemente, refere-se à espera para o jantar, porém, tacitamente refere-se a uma vida de espera associada às mulheres. Essa segunda possibilidade interpretativa do título, converge com a da narrativa em si, pois ambas carregam, num sentido amplo, macro – não expresso textualmente –, o questionamento e a denúncia da posição desigual e submissa da mulher burguesa em sua relação conjugal, bem como da sua vida de solidão e espera, após “o inolvidável período da sua lua de mel”, quando a realidade, mais cedo ou mais tarde, descortina-se diante dos seus olhos, revelando-lhe seu futuro de infelicidade, diante da percepção de que nem sempre o casamento é um “mar de rosas”, como nos seus sonhos de moça solteira, e que nem todo casal é feliz, como aparenta ser socialmente⁴⁵. Tal significado pode ser subentendido a partir de uma associação entre o título e todo o conjunto da narrativa (a forma como ela é construída): as finas ironias do(a) narrador(a), o diálogo final entre a esposa e o marido, a caracterização da protagonista e sua mudança no decorrer da história (de alegre e vivaz a triste e grave), a estratégia de revelar o nome dela apenas no final e

⁴⁵ Tal qual Mendonça (2003, p. 294) constatou ao analisar algumas obras da autora, verificamos que “[...] há um distanciamento da visão romântica, em que o final feliz incluía o matrimônio”, pois, conforme vimos, este “[...] aparece mais como motivo de sofrimento que de felicidade”.

pela voz do marido, bem como o sugestivo desfecho, que, de certa maneira, fica “em aberto”, provocando reflexões críticas no leitor.

Ao fim e ao cabo, a mensagem global oculta, o sentido subjacente ao texto, é o seguinte: a existência de Mimi e, por extensão, das várias “Mimis” da vida real, daquele contexto histórico, traduz-se em uma espera que revela sua *imanência* – para usar o termo de Beauvoir (1967) – em contraposição à *existência* masculina, condição que revela, pois, sua inferioridade, sua falta de liberdade e autonomia, sua dependência, sua submissão, seu lugar de objeto e não de sujeito; em resumo, a assimetria social entre o casal no contrato matrimonial.

4.1.2. “*In extremis*”

Nesta narrativa, há um casal burguês um pouco diferente daquele do conto anterior. A trama se passa num domingo, quando Laura e seu marido, o doutor Seabra (o qual era bem mais velho que a esposa), estão se organizando para irem juntos às corridas⁴⁶. Ele, contudo, sugere à mulher passarem, antes, na casa de Bruno – amigo desta, por quem ele sabia ser ela apaixonada e correspondida –, pois o moço estava muito doente, nos momentos finais da vida. Ao saber da notícia, Laura fica bastante nervosa e abalada, e seu esposo percebe isso, entristecido. Ambos, então, dirigem-se para a casa do moribundo. Chegando lá, a mãe do rapaz revela que ele não está se alimentando, toma apenas leite, e que os médicos lhe recomendaram tomar “leite de peito”. Neste momento, o casal se entreolhou em silêncio, pois Laura, que tinha uma filha pequena, estava com muito leite naquele dia, conforme informara ao marido, em sua casa, quando ainda estava se arrumando. Após interrogar o homem com o olhar, este permite, com relutância, que a mulher dê os seus seios para Bruno tomar o leite. Ao fim, após beber o leite da amada, o rapaz “adormeceu” e a burguesa correu para os braços do doutor Seabra, comovida e alegre, agradecendo-o, mas, somente ele percebeu que o seu rival havia falecido.

Laura é, aparentemente, uma “burguesa padrão”; dedicada ao lar e atenta à aparência. No entanto, diferentemente da personagem Mimi, do conto analisado

⁴⁶ No conto, não se especifica qual o tipo de corrida, mas acreditamos que se trata de competições esportivas, envolvendo corridas de rua ou corridas de cavalo, as quais começaram a se popularizar no Brasil de fins do século XIX.

anteriormente, ela apresenta traços da personalidade, bem como questões associadas aos sentimentos pelo esposo, um pouco diferentes daquela, como veremos adiante, desviando tenuamente dos padrões femininos da época. Numa primeira leitura, o marido desta burguesa é quem parece figurar como protagonista da trama, haja vista a voz narrativa focalizar seus pensamentos, perscrutando sua interioridade e seus sentimentos acerca do amor secreto da cônjuge por Bruno. Todavia, a mulher acaba também se projetando como a principal personagem, sobressaindo-se como o foco da história. Isso porque a descrição das cenas é frequentemente suspensa para serem expostas as projeções subjetivas de Seabra, as quais giram completamente em torno da esposa. Aos poucos, portanto, vamos conhecendo Laura e suas particularidades de vida; suas características vão sendo delineadas ora pelo narrador, ora pela perspectiva do marido apresentada por este. À vista disso, consideramos ambos como protagonistas: Seabra e Laura.

Assim como em “Esperando”, não foi possível apontar o gênero da voz narrativa, por não haver indícios que revelem um narrador do sexo masculino ou feminino. Por outra via, esta voz não se demonstra irônica, mantém uma seriedade ao longo da história, voltando o olhar com atenção para as cenas do velado triângulo amoroso que observa, sem aparentar emitir juízos. Contudo, como abordaremos mais à frente, de certa maneira, o olhar do leitor é sagazmente conduzido para que não enxergue a protagonista como uma mulher má ou tirana, por amar outro homem e viver uma cena sugestivamente erótica com ele na frente do esposo, cena esta que, ainda nos dias atuais, causaria escândalo nos leitores mais tradicionais. Em virtude disso, supomos tratar-se de uma narradora, por razões semelhantes às explicadas no estudo do conto anterior: um narrador observador homem, na ficção da virada do século, dificilmente contaria uma história com tal enredo e personagens sem utilizar um tom sarcástico ou acusador. Porém, o conto foi produzido por mãos femininas que costumavam usar a pena para questionar a sociedade androcêntrica da época; assim, independentemente do gênero da voz narrativa, devemos estar atentos ao fato de que ela pode apontar para problemas e/ou mudanças nos valores falocêntricos.

Nas obras de Machado de Assis que retratavam o tema do adultério feminino, por exemplo, o sarcasmo e a ironia eram comuns. Por outra via, neste conto em análise – criado por uma escritora –, observamos a seriedade com a qual é relatada uma história cuja protagonista é casada e ama (em silêncio) outro homem; não se

trata de adultério, mas de uma paixão não concretizada.⁴⁷ Seja um narrador ou uma narradora quem conta os fatos, somos levados a entender as razões da esposa para sua paixão secreta, frequentemente encobertas nos romances de autoria masculina, nos quais prevalece o “lado do homem” e a mulher aparece geralmente como dissimulada, manipuladora e ardilosa. Ademais, a relação com outro homem não é representada como capricho feminino ou apenas atração sexual, como costumava acontecer na ficção dos nossos autores; aqui, trata-se de um sentimento verdadeiro e forte, da atração de espíritos que se completam. De qualquer forma, como já foi dito, não podemos fazer afirmações contundentes acerca do gênero da voz que narra, para não cometermos equívocos interpretativos, por isso, utilizaremos novamente a forma “narrador(a)”.

No que tange à nossa personagem feminina, sua beleza e juventude são aspectos físicos que se evidenciam:

– Estou... só me faltam as luvas... Como me achas?

– Linda!

Ele não mentia: a mulher parecia-lhe ainda mais formosa e mais fresca, com o seu vestido azul claro, muito leve, e o chapeuzinho de rendas finas bem pousado na cabeleira loira, de ondas largas. Ela sorriu, contente, pulverizando-se com *white rose*; ele franziu as sobrancelhas grisalhas, percebendo, através da carnação delicada da sua mulherzinha, um íntimo estremecimento de vaidade satisfeita.

– O carro está na porta? perguntou a moça com modo distraído, mirando-se toda num grande espelho e a passar, num último toque vaporoso, o pompom de *veloutine* pelo pescoço branco e perfeito (Almeida, 2020, p. 91).

Notamos que, além da formosura, do frescor, da beleza da mulher, ela era bastante vaidosa, algo percebido pelo próprio marido, quando observa “um íntimo estremecimento de vaidade satisfeita” nela, diante da sua resposta (“Linda!”). D’Incao (2004) afirma que os homens eram dependentes da imagem que suas mulheres transmitissem ao grupo de seu convívio, devido ao prestígio social que se buscava manter ou elevar, assim, elas significavam “[...] um capital simbólico importante [...]” (p. 229). Contudo, esta vaidade da personagem, esta preocupação extrema com a imagem, com sua *toilette*, não era apenas com esse objetivo; havia o intuito maior de causar admiração, haja vista ser a beleza “[...] um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel de

⁴⁷ Recordemos a mensagem de Woolf (1990, p. 15), citada na abertura deste capítulo, segundo a qual, com seus escritos, uma mulher quer “[...] tornar sério o que parece insignificante a um homem [...]”.

sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução [...]” (Perrot, 2007, p. 50). Somado a isso,

[...] a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos [...]. [...] quando aceita sua vocação de objeto sexual, compraz-se em se enfeitar (Beauvoir, 1967, p. 296).

Nesse esteio, Laura arrumava-se para seduzir e encantar um homem, e este homem não era seu marido, era Bruno, por quem nutria um secreto amor. E o doutor Seabra tinha consciência disso, conforme o(a) narrador(a): “Mesmo naquele dia, ele compreendia bem que toda a sua graça, todo o seu perfume, toda a sua gentileza se dirigiam ao outro, que esperava encontrar nas corridas, na arquibancada...” (Almeida, 2020, p. 92).

Ainda sobre a *toilette*, convém salientar que esta reforça a mocidade de Laura; é como se ela ainda se sentisse uma moça solteira em busca de conquistar o amado, tendo em vista que não se vestia da maneira recomendada à sua posição de mulher casada, pois segundo Simone de Beauvoir,

[...] a moça tem o direito de acentuar seus encantos a fim de atrair os pretendentes, enquanto a mulher casada renuncia a quaisquer adornos, ora impõem-se às moças toaletes vaporosas, de cores delicadas e corte discreto, enquanto as mais velhas têm direito a vestidos colantes, tecidos pesados de cores vivas, de cortes provocantes (Beauvoir, 1967, p. 298-299).

Nossa protagonista não seguia tais convenções sociais. Contrariando-as, ela não renuncia aos adornos e compõe sua *toilette* com cores claras e tecidos leves, como a de uma moça que deseja atrair seu pretendente: “vestido azul claro, muito leve, e o chapeuzinho de rendas finas bem pousado na cabeleira loira, de ondas largas⁴⁸”. Como é revelado, “Eram para o *outro* a doçura do seu ramo de rosas, o mimo das suas rendas finas, o colorido branco da sua *toilette* primaveril! Voavam para o *outro* todo o seu pensamento, toda a sua vontade, toda a sua alegria!” (Almeida, 2020, p. 92). Afinal, ele, o marido, já a possuía, ela era sua senhora, não precisava ser conquistado, mas a personagem Bruno não; este, embora a amasse (em silêncio),

⁴⁸ É interessante pontuar que os cabelos das mulheres “[...] são o símbolo da feminilidade, condensando sensualidade e sedução e atizando o desejo” (Perrot, 2007, p. 51). Por isso, talvez, a voz narrativa destaca a “cabeleira loira, de ondas largas” da burguesa, chamando, assim, a atenção para este atributo importante no jogo da sedução amorosa.

era um jovem solteiro, estava disponível para outras moças. Portanto, a mulher produzia-se daquela forma juvenil para encantá-lo.

Quanto à personalidade dela, observamos uma caracterização um pouco diferente da protagonista do conto anterior. Apesar de também ser meiga, dedicada, virtuosa, apresenta traços do caráter que lhe conferem certa autonomia. “Ela era trêfega, graciosa, mas firme” (Almeida, 2020, p. 92), por isso, Seabra não a questionava, não queria ofendê-la, como explica o(a) narrador(a), o que nos leva a pensar na reação de Laura, caso o homem expusesse seus receios: será que ela reagiria submissa e envergonhada ou se zangaria e protestaria (já que nunca havia consumado a traição), mesmo ele tendo razão em seus ciúmes?

Ademais, acreditamos que a personagem tinha consciência das suspeitas do marido. Notemos que, ao fazer suas vontades, ela lhe dizia “como és bom!”. Primeiro, quando Seabra diz que o ramo de rosas – que sabia ser um adorno para impressionar Bruno – solicitado por ela já estava no carro, num diálogo cheio de reticências, sugerindo supressões de palavras ou emoções: ela pergunta se o carro já está na porta, ele responde “Está... e lá tens o ramo de rosas que pediste...”, e ela retruca “Como és bom!...”. Depois, no fim da trama, após Bruno tomar o leite dos seus seios, Laura se atira nos braços do esposo, dizendo-lhe “Obrigada, meu querido... como tu és bom!”. Diante disso, supomos que, subjacente a essa expressão (“como és bom!”), está a ciência da mulher quanto ao enorme sacrifício que o doutor Seabra fazia para lhe agradar, pois notava que seus pedidos e as concessões dele o magoavam profundamente. Sendo assim, com esta frase, expressa sua admiração por tamanha bondade e tolerância, por esta postura tão incomum para um patriarca do *fin-de-siècle*.

Mas, embora ciente das suspeitas do cônjuge e dos sacrifícios dele, Laura parece não temer retaliações ou um pedido de divórcio⁴⁹, pois não se afasta de Bruno. Isso porque, a nosso ver, ela sabia do poder que exercia sobre o cônjuge – por ser bela, bem mais jovem e, em virtude disso, talvez suspeitar das possíveis inseguranças dele –, além de saber-se amada e adorada por este homem, o qual lhe era devotado e completamente apaixonado, a ponto de fazer “vista grossa” para as demonstrações sutis de afeto entre ela e o rapaz. Diante do exposto, Laura nos parece, de fato, firme

⁴⁹ Até meados do século XX, o divórcio era ultrajante para as mulheres: “A grande ameaça que pairava sobre as esposas [...] era a separação. Além do aspecto afetivo, as necessidades econômicas – uma vez que a maioria das mulheres de classe média e alta dependia do provedor – e o reconhecimento social – as separadas eram malvistas – pesavam a favor do casamento a qualquer preço (Del Priore, 2020, p. 285).

– como descreveu o(a) narrador(a) –, resoluto, corajoso e até ousado. Não renuncia à própria felicidade, sentida nos poucos momentos em que está na presença do homem a quem verdadeiramente ama, para proteger ou poupar o esposo triste e magoado, o qual não amava.

Temos, portanto, uma personagem feminina que representa uma inversão de papéis sexuais, visto que a mulher é quem deveria se sacrificar pelo bem-estar do marido – “O bem-estar do marido era a medida da felicidade conjugal, segundo estudou Carla Pinsky” (Del Priore, 2020, p. 283) – e no conto, acontece o inverso. Esses traços particulares da personalidade de Laura, somado ao fato de não se importar com a *toilette* “adequada” para uma mulher casada, vestindo-se como uma jovem casadoira – tópico já discutido –, desvelam uma burguesa desviante do perfil feminino da época. Há ainda outro ponto revelador de uma imagem feminina dissidente na nossa protagonista, o qual merece atenção: a maternidade.

No século XIX, “A maternidade é incessantemente exaltada e apresentada como a única função realmente gratificante para uma mulher” (Martin-Fugier, 1991, p. 248). Entretanto, na parte inicial da narrativa, a maternidade de Laura não se apresenta dessa maneira. Mesmo sendo mãe, ela sente uma incompletude como mulher (como veremos), assim, a maternidade “desce do pódio”. A jovem burguesa não demonstra um comportamento maternal afetuoso, nem permite que o fato de ser mãe atrapalhe seus momentos de diversão e lazer, vejamos. Quando Seabra pergunta, no começo da história, se ela levará “a pequenina” junto com eles para as corridas, ela responde secamente: “– Não. Mamãe toma conta dela, já a mandei para lá... Sabes? Estou hoje com tanto leite!... Tenho medo de manchar o vestido... que vergonha se...” (Almeida, 2020, p. 91). A protagonista, portanto, delegou à mãe os cuidados com sua filha para poder divertir-se livremente, além de não falar mais nada a respeito da menina ou se sentirá saudades dela neste tempo, nem se justifica por não a levar consigo. E, imediatamente, muda de assunto, manifestando sua preocupação com a aparência, caso o leite vaz e manche seu vestido. À vista disso, este elemento associado à maternidade (o leite) aparece, nesta ocasião, como algo negativo, vergonhoso.⁵⁰ Mas, quando a narrativa está se direcionando para o final,

⁵⁰ Segundo D’Incao (2004, p. 239), “O ideal da maternidade dedicada, cultivado pela família burguesa, marca presença em publicações para mulheres, romances e obras de arte do final do século XIX e das primeiras décadas do XX”. Júlia Lopes de Almeida, por sua vez, com este conto e outras obras suas, foge à esta “regra”.

veremos que o leite assume uma outra conotação; sobre isso, discutiremos mais à frente.

Vale salientar que este conto se diferencia dos romances de autoria masculina, nos quais “[...] por meio da apresentação de comportamentos ‘desviantes’, estes reforçam os comportamentos tidos como ‘normais’ e desejáveis para a mulher” (Lopes, 2011, p. 135). Nesta trama, o comportamento da esposa parece apontar para avanços e transformações do “sexo frágil”, pois o fato de que, embora as mulheres tivessem de aceitar seu destino (traçado por outrem), algumas não o aceitavam passivamente e, revoltadas ou insatisfeitas, buscavam, assim como Laura, brechas para conseguir, dentro das possibilidades, sua autoafirmação, bem como os paliativos para a vida monótona e infeliz que levavam. Observemos as reflexões de Beauvoir, a seguir:

[...] a outra tara que pesa sobre o marido: êle em geral foi suportado, não eleito. Ou ela o aceitou resignada, ou ela lhe foi entregue pela família. E ainda que o tivesse desposado por amor, em se casando fez dele seu senhor; suas relações tornaram-se um dever e muitas vezes ele se apresentou a ela sob a figura de um tirano. Sem dúvida a escolha de um amante é limitada pelas circunstâncias, mas há nessa relação uma dimensão de liberdade; casar-se é uma obrigação, ter um amante um luxo [...]. Tem ele também o privilégio de não desgastar suas seduçãoes nem seu prestígio no roçar da vida quotidiana: permanece a distância: um *outro*. Por isso tem a mulher, em seus encontros, a impressão de sair de si, de atingir riquezas novas: ela sente-se outra. É sobretudo o que certas mulheres procuram numa ligação: ser ocupadas, surpreendidas, arrancadas de si mesmas pelo outro (Beauvoir, 1967, p. 318).

O doutor Seabra não era um tirano, como já pudemos notar. Porém, a nossa protagonista possivelmente casou-se forçada – por interesse familiar, como era comum naquela época, ou simplesmente por ele ter sido sua “opção”, no momento, e, resignada, aceitou o matrimônio, já que este era o único destino possível para o “segundo sexo”. Ou talvez porque as relações sociais burguesas viam com bons olhos mulheres jovens com homens mais velhos e ricos, já que eles poderiam dar conforto material a essas jovens. Fato é que ele foi (ou se tornou) “suportado”, como disse Beauvoir. Somado a isso, a personagem era um homem muito mais velho, “[...] já sem forças para encantar ninguém” (Almeida, 2020, p. 92). Bruno, então, – que é somente um “potencial amante” – aparece como o *outro* que retirava Laura da monotonia da vida cotidiana, do tédio da rotina conjugal, aquele com quem ela conseguia “sair de

si”, ocupar-se com diálogos sobre assuntos que a agradavam⁵¹:

Quantas vezes o doutor Seabra, fingindo ler os seus livros de estudo, *auscultava* de longe aqueles dois corações, que se conservavam ali, um em frente do outro, mudos e ternos, enquanto as bocas falavam de poesia e de flores, de luar e de música, de aves e de estrelas, de tudo que brilha, que alegre, que entusiasmo e que une as almas apaixonadas. Eles liam juntos, contavam-se cenas da infância, alegremente, com interesse mútuo [...] (Almeida, 2020, p. 92).

Destarte, mesmo tendo de conter seus sentimentos, é provável que a burguesa acreditava ser justo buscar alguns momentos de felicidade em sua vida, mantendo com seu amado – o qual era “[...] simpático à imaginação ardente de Laura [...] (Almeida, 2020, p. 92) – uma relação de amigos próximos, embora isso magoasse ou incomodasse o esposo, pois só em conversar com aquele, já se sentia viva, alegre, realizada. Nisto, notamos o mesmo que Mendonça (2003, p. 286) em relação à personagem Camila do romance *A Falência*: “[...] durante o casamento ela deixa de ser primeiro esposa e mãe para ser mulher”.

Por outro lado, também são apresentadas características relacionadas ao caráter de Laura, as quais a aproximam do tradicional perfil feminino daquele período, associadas sobretudo às virtudes, como honestidade e incapacidade de trair o marido. Algumas dessas características são apreendidas a partir dos pensamentos do doutor Seabra, revelados pela voz narrativa, evidenciando que o próprio marido a “desculpava” de amar outro. Além disso, os elogios às qualidades morais dela parecem se sobrepor aos “defeitos/falhas” relacionados a este seu “amor pecaminoso”. Destarte, se ele é o “afetado” e enxerga a mulher de forma indulgente, afável, flexível, acabamos sendo conduzidos a também pensar como ele – e isto pode ter sido uma estratégia do(a) narrador(a) para convencer o leitor de que Laura não era uma mulher má ou péssima esposa –, passando a enxergá-la como uma figura elevada, uma mulher virtuosa, incapaz de enganar o esposo, que sacrifica seu amor em respeito a ele. Neste ponto, já percebemos o oposto do que apontamos antes, isto é, o que era “normal”, a mulher se sacrificar pelo homem. Reparemos as descrições, nos excertos a seguir, em que esta outra feição da personagem pode ser vislumbrada:

⁵¹ O doutor Seabra, devido à idade, não compartilhava dos mesmos gostos da esposa, dos assuntos de seu interesse; em razão disso, provavelmente, mal se comunicavam ou conversavam apenas, secamente, sobre assuntos domésticos, do dia a dia, banais. Com Bruno, portanto, – que tinha espírito e gostos semelhantes ao seu – a personagem “supria” essas carências comunicativas, superando a sensorialidade da vida de casada na qual foi “atirada” ainda moça.

Conhecia, estudava sem tréguas o espírito e o coração da mulher e *confiava nela*.

Laura era *honest*a, *dedicada*, e abafava com ânimo forte o seu amor pecaminoso, nas dobras de um manto de *virtude* e de *sacrifício* (Almeida, 2020, p. 92, grifos nossos).

Tinha pena dela, dessa *pobre amante virtuosa*, sonhadora e *casta*.

[...]

Compreendia a *firmeza do caráter* da moça, sabia que *ela preferiria morrer a enganá-lo* grosseiramente e que toda a sua paixão pelo Bruno era feita de imaginação e de sonho! (Almeida, 2020, p. 93, grifos nossos).

Parece-nos que o(a) narrador(a) busca advogar pela protagonista, juntamente ao marido dela, desviando o olhar do leitor das suas “fraquezas” (os sentimentos por outro homem) para suas qualidades, seus valores, ao ressaltar a honestidade dela, o fato de ter que sufocar sua paixão, renunciar a possibilidade de viver um grande amor (mesmo que pelo adultério) para não enganar o homem com quem se casou, o pai da sua filha.

Somado a isso, duas passagens da narrativa permitem entrever em Laura representações do feminino desejáveis para aquela sociedade falocêntrica da virada do século, associadas à inferioridade “natural” das mulheres e a seus estereótipos. Primeiramente, observamos tais aspectos quando Seabra, em determinado momento, reflete acerca do sentimento paternal despertado pela esposa nele: “Ela parecia-lhe agora um pouco sua filha, embora a adorasse como mulher! Era tão moça, tão inexperiente, mas tão meiga, tão dócil, que se julgava com o supremo direito de a conduzir com carinho, na solicitude amável de um pai” (Almeida, 2020, p. 93).

Notamos aí uma condescendência paternalista, semelhante ao que vimos entre Luís e Mimi, no conto “Esperando”. A protagonista não é vista como igual. Assim, sendo homem e mais velho, sente-se no “supremo direito” de conduzir a sua cônjuge por ver nela uma inexperiência e docilidade infantis, entretanto não é isso o que, de fato, acontece durante toda a história. Podemos ainda perceber que Laura possui alguns dos típicos estereótipos exigidos ao seu sexo (dócil e meiga). E se observarmos bem, estes aparecem como construtores da desigualdade de gênero, porque levam Seabra a se julgar com o direito de conduzir a esposa como um pai guia ou orienta uma filha ou filho. Sabendo que a relação de dominação se apoia, consoante Bourdieu (1995, p. 166), em categorias de pensamento como “grande/pequeno, forte/fraco, etc.”, nos termos empregados pelo protagonista, esse domínio seria baseado nas categorias velho/jovem, experiente/inexperiente,

dócil/bravio. Portanto, arriscamos dizer que, talvez, Júlia tenha construído esse trecho deixando oculta uma crítica à tal forma de subjugar o sexo feminino.

A outra situação na qual observamos os aspectos supramencionados – os que aproximam Laura do perfil feminino tradicional – é na cena final da trama:

[...] até que a prostração veio de novo cerrar-lhe as pálpebras e que ele adormeceu profundamente, sem contrações, com um sorriso de paz nos lábios satisfeitos... Laura escondeu o seio, trêmula e feliz... Só o doutor Seabra compreendeu que aquele sono do moço era o último, e foi com piedade e comoção que viu Laura levantar-se e dizer-lhe, toda dele, atirando-se aos seus braços, com ar vitorioso e sincero:
– Obrigada, meu querido... como tu és bom! (Almeida, 2020, p. 95).

Agora, reparemos o que diz Saffioti quanto às características concebidas como inerentes à mulher, ou seja, algo que ela traz desde o nascimento:

Geralmente, a mulher é associada a valores considerados negativos, tais como, emoção, fragilidade, resignação. Tais valores contêm ideias como: a mulher é incapaz de usar a razão; não é capaz de lutar contra ocorrências adversas [...] (Saffioti, 1987, p. 34).

Isto posto, no fragmento citado do conto, a mulher figura de maneira semelhante à descrita acima. Sua reação revela uma inferioridade racional ou, talvez, a incapacidade de lidar com aquela adversidade. As emoções afloradas pelo episódio vivenciado – ou o fato de não querer/saber enfrentar aquela verdade dolorida para ela –, impedem-na de compreender (ou aceitar) os fatos reais diante de si: que seu amado morreu. Suas percepções racionais são, portanto, comprometidas pela emotividade. O doutor Seabra, por sua vez, figura como o detentor da razão, pois somente ele notou que o “sono” de Bruno era o da morte, apiedando-se da esposa – da sua inocência diante do engano de sentir-se vitoriosa e alegre, pensando ter salvo a vida do doente, ou da sua fragilidade por não ter forças ou coragem em reconhecer a triste verdade. Assim, nesta cena e na anteriormente discutida, observamos que

[...] a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida de homem *macho*. Mulher frágil é a contraparte de *macho forte*. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do *macho superior* (Saffioti, 1987, p. 29).

Convém salientar, todavia, que esses são os únicos momentos da narrativa nos quais Seabra parece adquirir (ou se sentir com) essa superioridade viril em relação à

esposa. Enfim, o que queremos demonstrar é o seguinte: a personagem Laura conjuga em si perfis femininos aparentemente contraditórios e excludentes. Aí está o famoso equilíbrio ideológico de Júlia Lopes de Almeida, discutido no capítulo anterior; uma importante estratégia usada por esta arguta literata para não se indispor com os críticos e o público. Para não “chocá-los” com a história, que já é por si só transgressora para a época, habilmente desenhou sua personagem feminina como uma mulher que, paradoxalmente, afasta-se dos padrões de gênero oitocentistas, mas também se aproxima deles.

Este equilíbrio, na imagem da protagonista – entre o feminino padrão e o não padrão, entre virtudes e imperfeições, em resumo, entre dissidências e conformidades – juntamente com a diferença de idade entre o casal, contribuem para que o leitor não a veja negativamente, como uma mulher sem princípios, pois a assimetria entre a mocidade dela e a proximidade da velhice do marido, revela uma incompatibilidade de pensamentos, sentimentos, preferências, algo que ela acaba “suprindo” com Bruno, através da companhia dele, das conversas com ele, tornando-os cada vez mais próximos e apaixonados.

Já no fragmento inicial do conto, citado no início desta análise, quando Laura está se arrumando para ir às corridas com o esposo, o(a) narrador(a) realça a disparidade de idade entre ambos: ressalta o grisalho das sobrancelhas do homem e refere-se à mulher como moça. Esta ideia da discrepância de idade do casal é frequentemente frisada no decorrer da narrativa, sendo evidenciada a juventude de Laura e Bruno em contraposição à velhice de Seabra. O(a) narrador(a) onisciente, que conhece bem os pensamentos do protagonista e os descortina, revela o desencanto de Seabra devido à idade elevada, parecendo sugerir que Laura “combina” muito mais com Bruno, com quem formaria um “par perfeito”. Podemos verificar isso, por exemplo, no seguinte trecho: “O outro era moço, ele já se avizinhava da velhice; o outro era um sonhador, um idealista, simpático à imaginação ardente de Laura; ele era um homem de ciência, materialista, descrente, já sem forças para encantar ninguém” (Almeida, 2020, p. 92)⁵². Ademais, o esposo figura como o culpado pela proximidade

⁵² Esta série de pares opostos – “materialismo x idealismo”, “descrença x sonhos”, “ciência x imaginação” – na comparação do protagonista com o seu rival, juntamente à ideia de “novo x velho” que perpassa a relação deste velado triângulo amoroso, pode ter outro significado além da questão de idade (mocidade x velhice), comportando também uma metáfora para as mudanças em curso nesta sociedade de transição do século. Mudanças essas relacionadas aos valores e tradições, como, por exemplo, rupturas com paradigmas e transformações nos homens, nas mulheres e na relação entre ambos, algo possível de apreender desde o conjunto global do conto (personagens e enredo).

desenvolvida entre aqueles dois: “A culpa não era deles, mas sua, que já tinha cabelos brancos, as falas amortecidas, o espírito inquietado por atribulações diferentes” (Almeida, 2020, p. 93).

Assim, somos conduzidos a refletir acerca das razões que justificam o fato de a protagonista manter uma relação próxima com Bruno. Nesse sentido, haja vista a decepção diante da tediosa vida conjugal ao lado de um homem muito mais velho e com quem não tinha afinidades, podemos afirmar que a burguesa não era feliz com seu esposo, que vivia o famoso “casamento de aparências”. Logo, embora seja amada por Seabra, que lhe é dedicado e atencioso, ela não se sente realizada afetivamente, pois não corresponde ao amor do marido. Contudo, a personagem lhe retribui através da fidelidade, porque percebe que ele lhe trata bem. Ela vive, portanto, entre o dilema de viver o amor ou ser honesta com o marido que não ama, mas lhe é dedicado. Tudo isso, finalmente, pode ser encarado como uma estratégia argumentativa construída pelo(a) narrador (a), visando “justificar” o amor proibido da protagonista, levando-nos a compreender o “lado feminino” nas relações matrimoniais nas quais a mulher encontra o amor em um “outro”, algo fortemente condenável na sociedade do entresséculos.

Quanto aos personagens masculinos da trama, já foi possível perceber que, assim como Laura, também fogem das características “convencionais” ao seu sexo. Segundo Saffioti (1987, p. 25), “Ao *macho* estão sempre associados valores tais como força, razão, coragem. [...] Para não correr o risco de não encarnar adequadamente o papel do *macho* o homem deve inibir sua sensibilidade”. O doutor Seabra não é uma figura que “exala” força e coragem, igualmente a Bruno, o qual mantém-se sempre respeitador, não tenta “macular” a mulher amada, além de se demonstrar sensível, sonhador, com interesses semelhantes aos da moça (poesia, música, natureza). Ambos desviam do perfil de virilidade daquele século, não possuem os atributos de masculinidade tão valorizados pela tradição patriarcal. Seabra não tem coragem de revelar à esposa seus ciúmes, de repreendê-la, e Bruno não tem coragem de revelar seu amor, de se declarar. Com isso, talvez, Dona Júlia queria indicar, nas entrelinhas, rachaduras nos e rupturas com os padrões falocêntricos, apontando para indícios de transformações naquela sociedade da virada do século.

Acerca do doutor Seabra, cabem ainda algumas considerações. Primeiramente, devido à idade avançada, sente-se inseguro em relação ao oponente. Somado a isso, mesmo sabendo dos sentimentos da esposa, é ele quem lhe diz do

estado de saúde de Bruno, convidando-a para irem à casa dele, onde, após saberem das recomendações médicas, consente, relutantemente, que sua mulher coloque os seios na boca do jovem enfermo para que ele tome o seu leite – atitudes contrárias ao esperado para um marido em sua situação. Sua postura, então, é a de um homem não viril, “manso”, bastante tolerante e concessivo. Ademais, Seabra reprime seus receios, seus ciúmes e suas angústias, por medo de magoar Laura, de parecer ridículo; falta-lhe coragem para intervir naquela amizade ou tomar alguma atitude para resolver sua situação definitivamente, fica apenas observando⁵³, pesarosamente, o amor entre aqueles dois jovens:

O marido baixou o olhar, entristecido. Havia muito tempo já que ele sabia quanto amor a esposa consagrava ao Bruno. O seu ciúme de marido não explodira nunca, mas concentrava-se, cada vez mais amargo, no fundo do coração.

[...]

[...] e o doutor Seabra passava as páginas secas do seu livro tremulamente, com os olhos úmidos e o coração pesado. Tinha medo de intervir, calava os seus receios, esperando sempre uma solução ou um meio de levar a sua Laura para outras terras, sem mostrar o seu zelo, com vergonha de parecer ridículo ou de ofender a esposa (Almeida, 2020, p. 92).

Falecia-lhe a coragem de perturbar-lhe a mágoa e o pensamento com uma palavra ou um simples gesto.

[...]

Se o outro não sucumbisse... ele então arrastaria a esposa para bem longe, sem que ela desconfiasse por que, temendo entretanto a luta e descrente da vitória! (Almeida, 2020, p. 93).

Como vemos, é um homem inseguro⁵⁴, silencioso, pacífico, que não pensa em vinganças, nem em divórcio. Por fim, é um marido que, mesmo em suas circunstâncias, exalta a imagem da esposa com elogios às suas qualidades – algo já discutido –, é também piedoso e até sensível à dor dela pelo outro: “Tinha pena dela, dessa pobre amante virtuosa, sonhadora e casta” (p. 93), “Aquela piedade singular enchia-o de pasmo, a ele mesmo!” (p. 93), “[...] e foi com piedade e comoção que viu

⁵³ Reparemos que ele aparece, ao longo da história e na cena final (quando acontece o ápice daquele amor), numa posição passiva. Sempre silencia, assumindo-se apenas como espectador resignado das demonstrações de afeto da esposa por outro. Há uma inversão de papéis: o homem não é o ativo, o superior; é, pelo contrário, passivo, inferior, submisso. É muito diferente da personagem Luís, do conto anterior.

⁵⁴ Não tem, sequer, firmeza para tomar decisões contrárias à esposa ou coragem para mudá-las, como evidencia-se, por exemplo, quando ela o interroga com o olhar, como se pedisse permissão para dar seu leite a Bruno – “Ele vacilou um momento; depois fez-lhe um sinal afirmativo, muito vago, quase imperceptível!” (p. 94) – e quando ele a vê desabotoando o vestido e arrepende-se de ter consentido – “O marido curvou-se, trêmulo, com as narinas dilatadas e o coração oprimido; arrependido do seu consentimento, ia talvez dizer – não! mas Laura tirara o seio [...]” (p. 94).

Laura levantar-se [...]” (p. 95). Pelo exposto, descortina-se atitudes contrárias ao que se esperaria de um homem ciente do amor entre a cônjuge e o rival, distanciando-se do perfil de virilidade masculina

Ressalvamos, porém, que, provavelmente, como uma das táticas de equilíbrio para não ser rejeitada no universo das letras – uma espécie de disfarce para não “retirar” completamente de Seabra todas as características atribuídas socialmente a um homem – a prosadora também concedeu ao seu protagonista alguns qualificativos que o “encaixam” na imagem masculina “padrão” oitocentista, são eles: a racionalidade superior e o sentimento de condutor da esposa. Isso foi possível de ser notado naqueles momentos da trama anteriormente debatidos, quando o doutor Seabra se vê como pai de Laura e, logo, seu condutor, e quando percebe que só ele compreendeu a morte de Bruno. Assim, mais uma vez, Almeida consegue conciliar tradição e inversão de valores, na construção de seus personagens.

Outra estratégia utilizada por Júlia Lopes para evitar julgamentos negativos ou censuras do público e da crítica está relacionada à representação do amor entre Laura e Bruno – um amor elevado, nunca “profanado”, não carnal –, bem como à arquitetura arguciosa de uma cena erótica disfarçada em aspectos maternos, tão valorizados naquele contexto. Começemos pelo primeiro ponto mencionado: como o próprio Seabra sabia, “a paixão [da esposa] pelo Bruno era feita de imaginação e de sonho” (p. 93), o rival também calava respeitosamente os seus sentimentos, “não se declarara nunca” (p. 92), sua amada jamais foi tocada por ele – “nem em sonhos profanara nunca” a sua carne (p. 95). Diante disso, parece-nos que eles viviam algo semelhante a um amor platônico:

O amante platônico contempla a forma, o corpo [...]. O platonismo implica uma repressão e uma sublimação: a forma amada é intocável e assim se subtrai da agressão sádica. [...] No platonismo, o corpo amado é intocável [...] (Paz, 1994, p. 186).

Ou seja, trata-se de um amor nunca consumado fisicamente, do “amor sublime, espiritual”, que é o contrário do “amor sensual, carnal”; era um amor impossível, pois havia um empecilho àquela união, tornando-a proibida: o fato de a protagonista ser casada e ambos (ela e Bruno) respeitarem tal impedimento⁵⁵. Sagazmente, a

⁵⁵ Octavio Paz (1994) nos lembra: “Não há amor sem liberdade feminina” (p. 66); “[...] a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher” (p. 73). A personagem, como já vimos, possivelmente não teve liberdade de se casar por amor, de escolher o cônjuge. Além disso, também não tem liberdade para realizar-se amorosamente com Bruno, pois é uma mulher casada que respeita o marido, e o

ficcionista transforma um amor adúltero em um amor platônico, evitando, assim, represálias e ganhando a simpatia do leitor àquele casal que tanto se ama, mas não pode viver sua paixão, sobretudo quando notamos a angústia, a dor e o desespero contido de Laura ao saber da iminência da morte do seu amado:

– O Bruno está muito mal... creio mesmo que não escapará!
 Laura voltou-se, muito pálida, com os olhos esgazeados e os beijos trêmulos.
 [...]
 Laura continuava pálida, suspensa (Almeida, 2020, p. 92).

Laura sentou-se muito calada, apertando nas mãos com desespero o seu ramo de flores. O marido sentia-lhe a dor através do silêncio e do olhar parado de quem vê fantasmas...
 [...]
 Quando o carro parou, Laura desceu sem esperar auxílio e correu para a casa do Bruno (Almeida, 2020, p. 93).

Essa ideia do desenvolvimento de uma simpatia pelo “casal proibido”, acima exposta, é reforçada se atentarmos para o quão forte e puro era o amor entre eles. Vejamos o seguinte excerto, quando o(a) narrador(a) expõe as reflexões do doutor Seabra, acerca das possíveis soluções para o seu problema:

A morte daquele pobre rapaz era um alívio para o seu coração. Desaparecido ele, teria morrido a causa do seu ciúme amargo e irremediável. *Laura continuaria por longo tempo a amá-lo nas suas orações, através das estrelas, mas o tempo viria sossegadamente atenuar-lhe as saudades...* e tudo acabaria em doce paz. [...]
 Sentia que *o pensamento dos dois unir-se-ia sempre através das distâncias, arrastados pelo mesmo ideal, pelo mesmo ardor e pela mesma esperança!*
 Sim, só a morte, a morte bendita, poderia cortar com as suas asas frias aquele amor nascente... (Almeida, 2020, p. 93, grifos nossos).

O outro ponto citado por nós, também revelador das estratégias narrativas arquitetadas por Júlia para evitar um mal-estar com os críticos e o público, foi a criação de um tipo de disfarce para a manifestação do erótico, no episódio final. Quando Laura “amamenta” Bruno⁵⁶, pensando poder salvá-lo, permeia um erotismo velado e disfarçado em sentimentos maternos, por meio de um elemento associado à maternidade, explorado no início da nossa análise sob outra ótica: o leite. Assim, esta

escândalo de uma traição ou separação, pesaria unicamente sobre sua imagem – “a adúltera”, “a divorciada” são taxações que não existiam para o sexo oposto.

⁵⁶ O fato de os médicos recomendarem ao enfermo tomar “leite de peito” (o que causa estranhamento) pode ter sido, talvez, um criativo pretexto engendrado pela autora (já que a ficção não tem compromisso com o real) para inserir no enredo a manifestação de uma experiência erótica entre os “amantes reprimidos”, de forma a não chocar os leitores.

pode ter sido uma estratégia narrativa para ambos terem contato físico, mesmo Bruno estando enfermo. Examinemos o seguinte fragmento da referida cena:

A moça ajoelhou-se rapidamente e desabotoou com os dedos nervosos e tateantes o seu lindo vestido de seda azul claro. [...] Laura tirara o *seio túmido*, branco, onde as veias estendiam tênues fios azulados, e *encostava o bico róseo à boca ardente e seca do moribundo*.

Ela, muito curvada, encobria a meio o busto do enfermo, *ele engolia o leite a largos tragos, sofregamente*, descerrando a pouco e pouco os olhos.

A comoção de Laura era imensa! Salvar o seu amor, o seu amante sonhado, a sua esperança, com o leite da sua carne, o sangue da sua vida, era *um gozo de inextinguível doçura*! Não era a volúpia, a paixão sensual que vibrava no seu corpo frágil de mulher moça, mas uma piedade, uma ternura que lhe alagava a alma, de tal jeito que a fazia amar agora o moço, como uma mãe adora o filho pequenino...

Ele abriu completamente os olhos: reconheceu-a... houve *um sorriso entre ambos*, um clarão de verdade! Mas a febre exigia mais leite e ele continuou a *chupar com sofreguidão a carne da mulher* que nem em sonhos profanara nunca, dizendo-lhe com o olhar tudo que tinha sempre calado – que a amava... que a amava!... até que a prostração veio de novo cerrar-lhe as pálpebras e que ele adormeceu profundamente, sem contrações, com um sorriso de paz nos *lábios satisfeitos*... (Almeida, 2020, p. 94-95, grifos nossos).

As descrições evocam sutilmente uma satisfação proporcionada pelas sensações de prazer experimentadas no contato da boca do rapaz com o seio da mulher amada, um ato, inclusive, comum de ser praticado nas relações sexuais. Isso evidencia o entrelace entre amor, erotismo e sexualidade, defendido por Octavio Paz: “Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam pelo fogo original: a sexualidade” (Paz, 1994, p. 185). Desse modo, parece acontecer um encontro erótico dos corpos⁵⁷. Tudo isso, no entanto, não é explicitamente revelado, e as emoções associadas ao gozo de Laura, sentidas neste momento potencialmente erótico, são inteligentemente encobertas por questões maternais (“Não era a volúpia, a paixão sensual que vibrava no seu corpo frágil de mulher moça, mas uma piedade, uma ternura que lhe alagava a alma, de tal jeito que a fazia amar agora o moço, como uma mãe adora o filho pequenino...”).

O leite materno, portanto, aparece agora como um elemento positivo, diferentemente do começo da história – quando ele se apresenta como motivo de vergonha para a personagem, para a sua aparência, conforme vimos –, capaz de

⁵⁷ De acordo com a acepção de Paz (1994, p. 16), “Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo”. Ainda conforme o autor, nesse encontro “Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos com sensações” (p. 182-183).

(supostamente) despertar os sentimentos maternos da protagonista (não vislumbrados naquele início de narrativa) pelo ato de “amamentar”; mas, atentemos, é o homem amado quem ela “amamenta”. Então, a nosso ver, nos significados subjacentes, esse leite aparece aqui com uma conotação boa, porque não só é o leite (que ela acredita ser) salvador da vida do Bruno, como também é o leite propiciador do momento de êxtase erótica nunca possível de ser vivido por eles antes. Desta forma, esse leite tornou-se um símbolo da feminilidade que, metaforicamente, uniu a maternidade e o prazer feminino, algo que era inconcebível naquela época, pois, como foi citado no capítulo um, acreditava-se que os instintos maternos anulavam os sexuais (Del Priore, 2020). Tendo isso em vista, acreditamos que a escritora quis sinalizar, subliminarmente, que a mulher pode ser mãe e também ser amante, sentir desejo, isto é, que a maternidade não anula sua sexualidade.

Para finalizar, gostaríamos de pontuar que, no contexto do *fin-de-siècle*, esta poderia ser considerada uma história com personagens e enredo condenáveis e escandalosos, por representarem a queda moral do casal burguês, o declínio dos bons costumes, da virilidade masculina, das prezadas virtudes femininas, ou seja, uma inversão à ordem patriarcal vigente, uma imoralidade capaz de influenciar e corromper a vida dos casados. Entretanto, “*In extremis*” rende à Júlia “[...] o primeiro lugar no Segundo Concurso Literário, promovido pela revista [A *Semana*], na categoria destinada à prosa. O resultado fora publicado no dia 30 de junho de 1894” (Fanini, 2009, p. 320). Isso porque a autora soube empregar, com muito requinte e sagacidade, uma dialética conciliatória entre o normativo e o que foge à norma, além de estratégias que encobriram ou disfarçaram aspectos mais “chocantes”, os quais poderiam causar a aversão do público e uma indisposição com os críticos.

O desfecho do conto fica, de certo modo, “aberto”, pois não se sabe a reação de Laura quando descobrir (ou conseguir admitir) a morte do homem amado, mas podemos supor que seria devastador para ela, tendo em vista o verdadeiro amor nutrido a partir da convivência entre os dois. Por outro lado, essa “inconclusão” pode ter sido proposital, sugestiva, visando provocar questionamentos no leitor, relacionados, mais uma vez, à infelicidade feminina no matrimônio. Qual seria a situação desta jovem mulher após a perda daquele que trazia “brilho e cor” à sua “vida cinzenta”? Qual seria, dali em diante, o seu “refúgio” perante uma vida entediante e fastidiosa que levava ao lado de um marido já próximo da velhice, o qual não amava? Qual seria o complemento alegre para preencher sua incompletude existencial? Toda

a construção narrativa e o fim da história, acabam nos levando a reflexões quanto à vida afetiva das jovens casadas com homens mais velhos sem amor e à falsa felicidade conjugal do casamento de aparências.

4.2. E depois do abandono?

4.2.1. “Os porcos” e “Sob as estrelas”⁵⁸

Ambos os contos são narrados em terceira pessoa por um(a) narrador(a) onisciente – novamente, não foi possível identificar o gênero dessa voz narrativa – e ambientados num espaço rural. “Os porcos” retrata a história da personagem Umbelina, uma “cabocla” pobre que está grávida do amante branco – filho do patrão – que a rejeitou. Seu pai não a quer em casa, espanca-a e ameaça jogar a criança aos porcos, quando ele nascer, para que o devorem. Ela, apesar de não querer o filho e pretender matá-lo por ele lhe recordar o homem que a enganou, não deseja que morra de forma tão cruel e degradante, sendo comido pelos porcos, animais que lhe causam repugnância. Quando se aproxima o momento do parto, ela sai de casa e segue caminho para o casarão do patrão, no intuito de matá-lo em frente à residência, para causar remorso no pai de seu filho, realizando assim sua desejada vingança. Seu trajeto até lá, no entanto, é interrompido diversas vezes pelas dores, fraqueza, dificuldade de caminhar – e esses momentos são perpassados por recordações e pensamentos da personagem, os quais revelam suas dores emocionais, o medo e a angústia pela sua situação. Umbelina não consegue chegar até a casa e acaba parindo no meio do caminho, próximo a uma figueira. Após o nascimento, ainda amamenta o filho e, já prestes a falecer, consegue enxergar, em desespero, uma porca que se aproxima e carrega o recém-nascido.

Em “Sob as estrelas”, temos o padre Júlio como protagonista, mas, à medida que a narrativa avança, Ianinha – uma mulher também “cabocla” e pobre, o grande amor de juventude do padre – vai se projetando como outra protagonista, pois ocupa

⁵⁸ Nesta seção, analisamos concomitantemente os contos “Os porcos” e “Sob as estrelas”, pois possuem pontos em comum relacionados às questões raciais associadas às de gênero. Assim, é possível um diálogo com as mesmas bases teóricas dos estudos pós-coloniais – nas quais nos ancoramos com maior ênfase nestas narrativas, como exposto na Introdução –, evitando repetições de ideias.

os pensamentos e recordações dele ao longo do conto, além de ter destaque no desfecho da trama, numa cena trágica. Quando jovens, Júlio e Ianinha mantinham uma relação amorosa, “Juntavam-se de noite nos campos [...]. Amavam-se sob as estrelas” (Almeida, 2020, p. 59). O tio do rapaz, contudo, exige que ele vá para o Seminário e, resignado, obedece, despedindo-se da moça, que fica desesperada, relutante, chora e tenta convencê-lo a não partir, mas ele escolhe a batina e a deixa sozinha. Com o tempo, ao voltar do Seminário para a vila, ele relembra do passado e, desejando que Ianinha esteja morta por ela representar para ele uma tentação, vai ao cemitério procurar o nome dela nos túmulos, mas não encontra. Defronta-se, porém, com a sepultura de uma criança que descobre, pelo coveiro, ter sido o filho da sua “cabocla” e, portanto, seu filho. Absorto e atordoado, ele não consegue dormir nesta noite. Em certo momento, escuta as badaladas do sino e sai, assustado, em meio à escuridão, com o crucifixo erguido, em direção ao campanário. Lá, vislumbra Ianinha seminua segura à corda do sino, murmurando sobre o filho que dele tivera. Júlio estremece e quase cai na “tentação” de possuí-la, mas se mantém firme. A mulher chora e fala do seu amor, do tempo em que foram amantes, tentando convencê-lo que o amor deles não era pecado. O padre, no entanto, resiste e volta para seu quarto. O sino volta a badalar, mas dessa vez é o cadáver de Ianinha que está preso à corda do sino; ela havia se enforcado.

É possível perceber que a protagonista do conto “Os porcos” é uma mulher de personalidade forte, apesar das dificuldades por que passa, pois mesmo sofrendo inúmeras agressões físicas e psicológicas pelo pai, abandonada grávida pelo amante, sem o apoio da mãe e de mais ninguém, ela não se abate emocionalmente ou fisicamente: arranja forças para pensar uma forma de se vingar contra o homem que a iludiu e para fazer um doloroso e sofrido trajeto, durante os momentos que antecedem o parto, para concretizar seu desejo de vingança. Nota-se, assim, que, de início, é uma mulher vingativa e determinada no seu propósito. Por outro lado, também é capaz de nutrir um sentimento maternal pelo filho e de ainda amar o homem que lhe fez tanto mal, alimentando a esperança de que ele pudesse reconhecer o pequeno:

Lá embaixo a mesma chapa de luz alvacentas acenava-lhe, chamando-a para a vingança ou para o amor. Julgava agora que se batesse àquelas janelas e chamasse o amante, ele viria comovido e trêmulo beijar o seu primeiro filho (Almeida, 2020, p. 45).

Umbelina vive, portanto, uma dualidade de sentimentos com relação ao filho. Num primeiro momento, assaltada pelo ódio decorrente da indiferença e do desprezo do amante, não sente amor pela criança, deseja mesmo matá-la, porque “[...] odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira [...]” (Almeida, 2020, p. 42). Posteriormente, à medida que se aproxima o momento do nascimento, os sentimentos negativos parecem ir se atenuando, enquanto começa a surgir ternura, e Umbelina até evita dirigir o olhar para o filho, depois de nascido, com medo de sentir amor por ele.

À vista do exposto, podemos fazer algumas reflexões sobre o lugar social da mulher “cabocla” na sociedade da época, partindo da seguinte observação de Rachel Soihet (2004, p. 368):

A vida familiar destinava-se, especialmente, às mulheres das camadas mais elevadas da sociedade, para as quais se fomentavam as aspirações ao casamento e filhos, cabendo-lhes desempenhar um papel tradicional e restrito. Quanto àquelas dos segmentos mais baixos, mestiças, negras e mesmo brancas, viviam menos protegidas e sujeitas à exploração sexual.

É por isso que Umbelina foi rejeitada, mesmo grávida. Ademais, o homem iria se casar com outra, segundo os comentários que circulavam no povoado, conforme revela o(a) narrador(a). Seu destino, como mulher mestiça e pobre, não era casar nem formar família com o homem branco, filho do patrão, por quem se apaixonou e que a usou para satisfazer seus prazeres sexuais. Na mentalidade burguesa masculina, a personagem era a bela “cabocla”, com quem se poderia ter relações sexuais livremente, sem a necessidade de selar um compromisso matrimonial para cumprir os deveres morais e religiosos da sociedade patriarcal. A função de esposa e senhora do lar era exclusivamente da mulher branca e de classe social elevada.

A “cabocla” Ianinha, do conto “Sob as estrelas”, também teve seu corpo “usado” pelo homem branco. Entregou a Júlio sua virgindade e mantinha relações sexuais com ele, sem se casarem; tratava-se de um relacionamento informal, não “oficial”. E assim como Umbelina, por não existir deveres e obrigações por parte do homem nesta relação, foi abandonada (também grávida). Ele a deixou sozinha, mas não por uma mulher branca e sim pelo sacerdócio, para se tornar padre, o que transformou a vida da personagem.

Ambas as personagens (Umbelina e Ianinha), portanto, vivenciam o amor, entregam-se aos prazeres sexuais e, depois, são abandonadas pelos amantes,

gestando filhos bastardos que não chegam a sobreviver. A história delas representa, assim, a exploração sexual dos corpos femininos mestiços e a negligência afetiva e moral dos homens brancos para com elas.

A protagonista de “Os porcos”, por sua vez, diante da situação em que se depara, ao se perceber tratada como um objeto de fácil descarte, deseja se vingar. E como o pai a ameaçou em jogar a criança aos porcos⁵⁹ – e ela sabia que ele concretizaria a ameaça –, vê-se sem saída. Encontra, então, uma forma de se livrar do inocente, evitando que tenha um fim tão cruel e ao mesmo tempo realizar sua vingança do amante: a saída é ela mesma o matar, em frente à casa do homem, para que sinta remorso. Contudo, Umbelina não é uma mulher má, sem coração ou perversa, como muitos podem imaginar, numa leitura superficial. Prova disso é que há momentos em que começam a despertar nela sentimentos maternos de afeto, como apontamos anteriormente. A soma das circunstâncias de abandono do amante e ameaças violentas do pai é que acabam contribuindo para os sentimentos ambíguos da personagem quanto ao filho e a necessidade de tal ato. Sendo assim, os estereótipos historicamente construídos (e romantizados) pelo discurso religioso e patriarcal acerca do “amor materno” não se aplicam a uma mãe “cabocla” e pobre nessas condições. Ela não pode amar o filho, pois ele precisa morrer.

É pertinente acrescentar que “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 67). Desse modo, entendemos o desejo de vingança da protagonista como uma forma de reagir simbolicamente à posição a que foi relegada e às injustiças pelas quais passou, já que não pode falar – isto é, afrontar diretamente seus opressores e exigir direitos – por ser uma voz silenciada, uma mulher marginalizada e colocada em posição de subalternidade pelo colonialismo patriarcal.

Nesse viés, podemos interpretar o suicídio da protagonista de “Sob as estrelas” também como uma forma de vingança, de “grito simbólico” dos oprimidos. Isso porque poderia causar remorso em Júlio, que, no passado, deixou-a sozinha para ir ao Seminário, depois de tê-la possuído várias vezes, e, no presente, a rejeitou mais uma vez, lutando contra os sentimentos que ainda restavam. Não é à toa que Ianinha

⁵⁹ Tal atitude do pai se deve, talvez, ao fato de a “cabocla” ter engravidado fora do casamento, ou também podemos associá-la às questões de pobreza, de impossibilidade de manter o sustento familiar, após a chegada de outro membro.

escolheu a corda do sino do campanário para se enforcar, logo após ter aparecido seminua para o religioso, no mesmo local, e declarado seu amor, na esperança de tê-lo em seus braços novamente.

Outro ponto que gostaríamos de salientar diz respeito a um tipo de descrição animalizadora da personagem Umbelina, em certos momentos da narrativa, como em: “E voltava-lhe à mente, num arrepio, aquele bracinho solto, que ela tivera entre os dedos indiferentes, na sua bestialidade de cabocla matuta” (Almeida, 2020, p. 42); “Uma vingança doida e cruel aquela, que se fixara havia muito no seu coração selvagem” (Almeida, 2020, p. 43); “No seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade” (Almeida, 2020, p. 45). Tais descrições (“bestialidade” e “coração selvagem”) conferem a essa mulher um lado animalesco, desumano, irracional e, portanto, passível de exploração e dominação. Esta é a variação dos estereótipos femininos, quando levamos em consideração o fator raça, pois eles foram associados ao perfil da mulher não branca pelo discurso colonial e patriarcal hegemônico, implicando numa opressão significativamente maior para essas mulheres racializadas. Sobre este ponto, convém trazer a seguinte reflexão de Lugones (2020):

Durante o desenvolvimento dos feminismos do século XX, não se fizeram explícitas as conexões entre o gênero, a classe e a heterossexualidade como racializados. Esse feminismo fez sua luta, e suas formas de conhecer e teorizar, com a imagem de uma mulher frágil, fraca, tanto corporal como intelectualmente, reduzida ao espaço privado e sexualmente passiva. Mas não explicitou a relação dessas características com a raça, já que elas são parte apenas da mulher branca e burguesa.

[...]

As fêmeas excluídas por e nessa descrição não eram apenas subordinadas, elas também eram vistas e tratadas como animais [...]

Desse modo, enquanto a imagem feminina construída em torno da mulher branca e burguesa supunha cuidado e proteção pela figura masculina, por ser marcada pela fragilidade, a imagem feminina das mulheres que não se enquadram nessa caracterização, como Umbelina, presume um tratamento animalesco por parte dessa figura masculina, pois é marcada pela força e instinto animal. Já Ianinha, além de ser caracterizada com esses traços animalizadores – “[...] mostrando ao luar o negror das madeixas e a alvura dos dentes no riso selvagem” (p. 61); “[...] o deus supremo daquela selvagem” (p. 62) – também apresenta características diabólicas, associadas à tentação. É referida como “uma tentação diabólica e terrível” e “cúmplice

do demônio”, o que pode estar relacionado não apenas a um tipo de sedução maléfica feminina, como também à falta de religião da mulher. Tais descrições podem ter sido adotadas estrategicamente por Júlia, visando causar impacto ao descortinar a forma desigual e preconceituosa como essas mulheres eram vistas e tratadas na sociedade e pelos homens, em particular.

Ademais, as imagens construídas com base na diferença racial pelo opressor têm o potencial de serem subjetivadas pelo oprimido, devido ao discurso colonial dos estereótipos, como aponta Bhabha (1998), o que garante a manutenção e eficácia das relações desiguais e dualistas de dominador-dominado, superior-inferior. Se observarmos atentamente, em “Os porcos”, a identificação de “cabocla” está tão internalizada e enraizada em Umbelina, que parece ter substituído a sua essência humana: é como se o discurso social sobre a raça definisse quem ela era, determinasse a sua personalidade.

Em certa medida, Umbelina tem ciência disso, bem como do lugar subalterno ao qual foi relegada por ser uma mulher mestiça pobre, por isso também deseja se vingar, para mostrar ao mundo do que é capaz a “cabocla” de que tanto falam e que tanto destratam, como podemos deduzir a partir do seguinte trecho: “Ai! iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-se dela? Deixavam-na à toa, como um cão sem dono? Pois que esperassem!” (Almeida, 2020, p. 43). Neste fragmento, chamamos a atenção para o uso dos verbos na terceira pessoa do plural, ou seja, a protagonista não se refere apenas ao amante que a abandonou, mas a uma coletividade opressora que, frequentemente, despreza-a, ri dela e a trata como um “cão sem dono”. Vemos, portanto, um retrato da sociedade da época, não apenas misógina, mas também racista, classista e, em resumo, preconceituosa. Isso porque

O índio, o negro, o mestiço, mulato ou caboclo são vistos como seres dignos de simpatia, embora mais *toscas*, mais *rudes*, mais *instintivos*, em suma, mais *primitivos*, e, palavra que escapa, *inferiores aos brancos*. Sublinha-se o seu caráter pré-lógico ou não lógico (preconceito que vem sendo desfeito no século XX) e postula-se uma série de alterações negativas ou degenerescentes peculiares à mestiçagem (Bosi, 1992, p. 332, grifos nossos).

E quando se trata da mulher mestiça, esta visão sobre a miscigenação é também perpassada pela sexualidade, haja vista a construção estereotipada da beleza feminina mestiça – relacionada principalmente às características fenotípicas que tornam essa mulher sexualmente atraente –, o que provoca no homem branco o

desejo de exploração sexual desses corpos femininos “exóticos” e, portanto, exploráveis. Na referida trama, por exemplo, evidencia-se o que nos parece ser uma busca de explicações – algo que, em nossa interpretação, faz parte dos pensamentos da própria protagonista, apresentados pela voz narrativa onisciente – para o fato de Umbelina ter sido abandonada pelo amante, fundamentada no discurso corrente sobre sua beleza, pois, apesar disto, ele a trocou por outra, vejamos:

O amante, filho do patrão, tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra! Entretanto *achavam-na todos bonita, no seu tipo de índia*, principalmente aos domingos, quando se enfeitava com as maravilhas vermelhas, que lhe davam colorido à *pele bronzeada* e a vestiam toda com um cheiro doce e modesto... (Almeida, 2020, p. 42, grifos nossos).

Mas, como já foi apontado anteriormente, essa “outra” (branca burguesa) era a única “digna” do casamento e do lar, nos padrões da sociedade *pater-colonial*, termo empregado por Susana de Castro (2020).

Ainda sobre a beleza sexualizada, na personagem Ianinha, do conto “Sob as estrelas”, podemos apontar um certo erotismo em sua caracterização, como se os atributos físicos dela, próprios de uma mulher “cabocla”, fossem potencialmente sedutores e ao mesmo tempo perigosos, ou seja, pressupunham o despertar do desejo masculino e a consequente perdição⁶⁰. Vejamos:

[...] aquela pobre Ianinha, tão ardente e apaixonada, que o enlaçava nos seus braços flexíveis como hastes de hera, queimando-o com o fulgor dos seus olhos negros de mineira inculta e imaginosa (Almeida, 2020, p. 59).

Nos seus êxtases a figura de Ianinha atravessava-lhe por vezes a mente, como uma tentação diabólica e terrível, mostrando-lhe a alvura dos dentes, a negrura das madeixas revoltas, a rijeza dos seios morenos... (Almeida, 2020, p. 60).

Talvez com isso, Júlia Lopes quisesse chamar a atenção para os corriqueiros julgamentos machistas que culpabilizam a mulher pelas desgraças dos homens – o próprio Júlio também culpabiliza Ianinha, em certo momento da narrativa, como veremos –, sobretudo por seu “poder de atração” que pode levar à ruína. Por isso a personagem é sempre referida como uma tentação (da qual o padre tenta escapar).

Retomando a questão já apontada sobre a subjetivação do discurso do

⁶⁰ Neste ponto, cabe mencionar Young (2005, p. 118), estendendo seus apontamentos para a raça mestiça: “Sander Gilman demonstrou de que maneira se desenvolveram, no século XIX, as ligações entre raça e sexo através de fantasias derivadas de estereótipos culturais, nos quais o elemento negro evocava uma sexualidade atrativa, mas perigosa [...]”. Ianinha, por evocar uma atração sexual em Júlio, simbolizando uma tentação carnal, é também “perigosa”.

opressor pelo oprimido, vale acrescentar que a personagem Umbelina, de “Os porcos”, se enxerga a partir do olhar do Outro (o dominador), uma vez que “constata” sua beleza – sexualizada e marcada pelo viés racial – através do que escuta dos outros. Portanto, essa autoimagem que tem de si lhe foi, de certo modo, “transmitida” pelo discurso colonial, o qual, conforme Bhabha (1998), exerce seu poder e produz o sujeito colonial com base na articulação das diferenças raciais e sexuais, visto que

Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder (Bhabha, 1998, p. 107).

É interessante pontuarmos ainda algumas evidências que marcam a posição de inferioridade e subalternidade da “cabocla” em relação ao amante – e, por extensão, à branquitude burguesa. Observamos isso no seguinte trecho, quando ela planeja a forma de se vingar dele: “[...] fá-la-ia mesmo chorar [a criança], para que o pai lá dentro, *entre o conforto do seu colchão de paina, que ela desfiara cuidadosamente*, lhe ouvisse os vagidos débeis [...]” (Almeida, 2020, p 43, grifo nosso). Assim, percebe-se que, enquanto ela sofre dores e amarguras provocadas pelo homem, ele usufrui de conforto e bem-estar, em sua casa, graças ao trabalho resultante da mão de obra de Umbelina – o qual é representado, no excerto, pelo colchão de paina desfiado por ela. A personagem, por sua vez, não possui sequer um lençol para enrolar o filho, depois de dar à luz.

Tal situação corrobora o que Lélia Gonzalez (2020) assegura ao abordar as desigualdades que assaltam as sociedades latino-americanas, tendo em vista sua estratificação racial, esclarecendo que “[...] torna-se desnecessária a segregação entres mestiços, indígenas e negros, pois as hierarquias garantem a superioridade dos brancos como grupo dominante” (Gonzalez, 2020). Logo, o branco já tem “garantido” o seu lugar de privilégio dentro desta “hierarquia de cores”, o que fica evidente na narrativa. É bem clara a profunda assimetria social entre a personagem Umbelina e o amante, e, conseqüentemente, a sua condição de subalterna, que serviu ao branco (com trabalho e com sexo) e, no fim, morre sozinha, no “meio do mato”, como uma indigente, após ver a cruel cena do filho recém-nascido sendo levado entre os dentes de uma porca.

Este aspecto da desigualdade racial (associada à sexual) pode ser observado

também no conto “Sob as estrelas”. Através do(a) narrador(a), ao revelar os pensamentos do padre Júlio, notamos um sentimento de superioridade deste em relação a laninha. Observemos o fragmento: “[...] sabia-o bem, a laninha não tivera outro amante; era ele o seu dono, o senhor absoluto e muito amado, o deus supremo daquela selvagem [...]” (Almeida, 2020, p. 61-62). Para além da questão amorosa, isto é, do padre saber-se amado pela protagonista, desde a juventude, e por isso se sentir o seu “dono”, podemos também interpretar este excerto como uma autoafirmação de Júlio quanto ao seu lugar de poder e domínio na relação com a “cabocla”, por ela ser mulher e mestiça. Ou seja, socialmente, ele é considerado “superior” por ser homem e por ser branco. Logo, sente-se o seu “senhor absoluto”, o seu “deus supremo”.

Em “Os porcos”, podemos observar um outro ponto referente à questão da superioridade branca: a internalização de tal pensamento pelas raças “inferiores”, de forma a naturalizá-lo, como analisa Lélia Gonzalez (2020):

Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado com a consequente negação da própria raça e da própria cultura.

Esse desejo de branqueamento é bastante discutido por Fanon (2008), que trabalha tal problemática a partir do negro, porém aqui podemos utilizar suas reflexões estendendo para outras raças, já que nossa personagem principal é mestiça (“cabocla”) e o branco é o único que possui um lugar de dominação na “hierarquia racial”, como vimos acima. O autor explica que esse desejo é indício de um complexo de inferioridade da raça subalternizada, o qual foi ocasionado pelo seguinte:

Se ele [o negro] se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça [...] (Fanon, 2008, p. 95).

Vale acrescentar que essa imagem de superioridade branca foi produzida e alimentada pelo discurso colonial, promovendo a subjetivação dos estereótipos nos sujeitos coloniais, de acordo com Bhabha (1998), conforme já foi discutido.

Na narrativa mencionada, é possível vislumbrar tal complexo de inferioridade e um tipo de exaltação da branquitude, no momento em que Umbelina vê parte do corpo

do filho e, ao perceber sua pele branca, beija-o: “Descobriu então a meio o corpo do filho: achou-o branco, achou-o bonito, e num impulso de amor beijou-o na boca” (Almeida, 2020, p. 45). Destarte, apesar do rancor que sente do amante projetado no filho, por este lhe recordar o homem que a fez sofrer tantas agruras, este menino também representa a extensão de seu desejo (pelo homem e pelo *status* social da cor). Sendo assim, a personagem parece esquecer momentaneamente esses sentimentos negativos, os quais cedem lugar a uma explosão de amor no instante em que enxerga a cor de pele da criança, reagindo impulsivamente com um beijo nela.

Podemos entender tal reação como a manifestação do sentimento amoroso que ainda nutre pelo homem; e, nesse caso, ela estaria realizando um movimento inverso de projeção de sentimentos no filho (não mais de rancor, e sim de amor). A criança lhe recorda não mais a imagem do homem que a abandonou, mas a imagem do homem a quem tanto amou. Ou, por outra via, podemos compreender a reação da protagonista como a expressão de um sentimento de orgulho e agradecimento por ter dado à luz uma criança de pele branca – a cor do dominador, do “superior”, no imaginário colonial, que persistiu e ainda persiste na sociedade como herança do colonialismo –, ou até como um gesto simbólico de “adoração” das raças “inferiores” à branquitude. Em ambos os casos, o branco ocupa seu lugar de superioridade e dominação, enquanto a mulher mestiça permanece em uma posição de inferioridade e subalternidade.

Outra questão interessante a ser destacada nos contos refere-se à religiosidade, sobre a qual temos dois aspectos a discutir. Primeiramente, que as protagonistas não são cristãs, não seguem religião alguma. Em “Os porcos”, Umbelina não conhece Deus (não tem uma percepção de uma vida religiosa), como podemos ver em: “Onde se esconderia o grande Deus, divinamente misericordioso, de quem o padre falava na missa do arraial em termos que ela não atingia, mas que a faziam estremecer?” (Almeida, 2020, p. 42).

Sendo assim, e tendo em vista que “[...] a organização social e as instituições das ex-colônias reproduzem padrões culturais e sociais hierárquicos da época da colônia” (De Castro, 2020), a personagem recorre a uma divindade a qual costumava ouvir o padre falar, ou seja, sua “fé” numa entidade superior se baseia na religião trazida pelos colonizadores portugueses, os quais impuseram o catolicismo aos indígenas por meio da catequização, abolindo e demonizando suas crenças e práticas religiosas, seus deuses e sua cultura. A protagonista se vale, portanto, do Deus

cristão, uma vez que desconhece outras possibilidades de fé e de religião, por estas terem sido dizimadas pelo homem branco com o propósito de colonizar a terra, dominar os povos originários e subjugar-los à sua cultura, religião, modo de vida etc.

Já Ianinha, do conto “Sob as estrelas”, não acredita no pecado (ideia cristã), mas sim no amor, na vida, na liberdade: “[...] a vida era aquilo, a liberdade, o beijo, o amor!” (Almeida, 2020, p. 59); “Pecar? Não era pecado! [fazer amor com o padre] Que seria o mundo, sem a perpetuação do amor!” (Almeida, 2020, p. 63). Além disso, não batiza seu filho e sofre preconceito por isso, como percebemos na fala do coveiro: “— É do filho de uma cabocla, Ianinha. A peste não o batizou. De mais a mais ninguém sabe quem era o pai. O povo afirma que era o diabo. Dizem que a voz do povo é a voz de Deus... Quem sabe?” (Almeida, 2020, p. 60).

A fala da personagem sugere que por não ter praticado um ritual importante da religião católica – o batismo, sacramento a partir do qual o indivíduo torna-se “oficialmente” cristão, um filho de Deus, no catolicismo –, a criança era vista por todos como filha do Diabo e a mulher era vista negativamente (“a peste”). Nisto, verificamos o que Susana de Castro (2020) assevera: “[...] o tratamento dado às diferenças não é de reciprocidade e de respeito à diversidade e à multiplicidade de manifestações de modos de vida, mas sim de dominação”.

O segundo aspecto referente à religiosidade, concerne a uma sugestiva relação íntima entre as personagens femininas das tramas e uma força superior associada à natureza e aos elementos naturais que parece permear o ambiente, envolvendo-as e exercendo sobre elas certa influência. Esses elementos chegam até a ser personificados, em determinados trechos de “Os porcos”, como por exemplo o luar que iluminava a “triste caminhada” de Umbelina, a lua que parecia “penetrar e esclarecer” seus pensamentos, a figueira que estende os braços acolhendo-a nas suas sombras. São eles que a acompanham e a guiam no seu doloroso e solitário trajeto rumo à morte (a sua e a de seu filho). Tal relação fica ainda mais evidente em um momento da narrativa no qual se aproxima a hora do parto, em que uma sensação de paz inexplicável invade a mulher, devido à influência mística dos elementos naturais:

Toda a sua energia ia fugindo, espavorida com a dor física, que se aproximava em contrações violentas. A pouco e pouco os nervos distenderam-se, e o quase bem-estar da extenuação fê-la deixar-se ficar ali, imóvel, com o corpo na terra e a *cabeça erguida para o céu tranquilo*. Uma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade, a

pureza inolvidável da noite, a transparência lúcida dos astros, os sons quase imperceptíveis e misteriosos, que lhe pareciam vir de longe, de muito alto, como um eco fugitivo da música dos anjos, que diziam haver no céu sob o manto azul e flutuante da Virgem Mãe de Deus...

Umbelina sentia uma grande ternura tomar-lhe o coração, subir-lhe aos olhos. Não a sabia compreender e deixava-se ir naquela vaga sublimemente piedosa e triste... (Almeida, 2020, p. 44, grifos nossos).

Estas sensações experimentadas pela personagem, relacionadas a uma força mística, superior e misteriosa, a qual ela não entende – apenas sente e deixa-se levar –, podem estar associadas à cultura popular dos desfavorecidos socialmente e economicamente, tal como nossa protagonista. Bosi (1992, p. 325) nos lembra, ao abordar sobre a cultura popular, que

Ao homem pobre e à mulher pobre cabe, sempre, a tarefa de enfrentar a resistência mais pesada da Natureza e das coisas. [...] Há, na mente dos mais desvalidos, uma relação tácita com uma força superior (Deus, a Providência); relação que, no sincretismo religioso, se desdobra em várias entidades anímicas, dotadas de energia e intencionalidade, como os santos, os espíritos celestes, os espíritos infernais, os mortos [...]

Desse modo, ao enfrentar sua difícil situação, resistindo como pode, Umbelina – mulher pobre e desvalida – desenvolve esta “relação tácita com uma força superior”, nos termos de Bosi, a qual se desdobra nas “entidades anímicas” que, na narrativa, são associadas às forças da natureza, estas que parecem ser “dotadas de energia e intencionalidade”. Nesse viés, não é à toa que elas são retratadas de forma personificada, como já foi dito, adquirindo certo poder e influência protetora sobre a “cabocla”.

Em “Sob as estrelas”, também há uma aproximação muito forte entre Ianinha e a natureza. É algo semelhante a um “culto” religioso, isto é, como se a natureza fosse a religião da mulher – a qual é descrita como “[...] filha da terra e amiga da terra, para quem a natureza era a única bíblia a que abria a sua alma simples” (Almeida, 2020, p. 62) – e a liberdade, que vislumbra nos elementos naturais, o seu único dogma, a sua “doutrina” de vida, chegando a se lamentar “[...] por não ter nascido sob outra forma, por não ter a vida libérrima da ave, do inseto ou da flor!” (Almeida, 2020, p. 63).

Vale pontuar que Ianinha morre sozinha (assim como Umbelina), algo que parece ser enfatizado, possivelmente como uma crítica à solidão das mulheres “caboclas” exploradas sexualmente e abandonadas, sem nenhum tipo de assistência

ou apoio dos homens que as fizeram de amantes. Reparemos o desfecho da história:

As aves voltaram para o campanário; uma barra de luz indecisa abriu-se frouxamente no horizonte, e, só, no meio da noite, o cadáver da laninha, enforcado na corda do sino, olhava de face para o vale enormíssimo todo cheio de aromas e de treva (Almeida, 2020, p. 63, grifo nosso).

No fragmento, percebemos que apenas a natureza – a qual é novamente personificada, como veremos a seguir – “se faz presente”, de alguma forma, no fim da vida da protagonista. As aves, que haviam voado do campanário após o barulho do sino badalando, retornam; e a luz começa a surgir no horizonte, iluminando o campanário que, antes, estava envolto em sombras.

Convém destacar, ademais, que os elementos naturais aparecem frequentemente associados às relações sexuais entre os protagonistas, como testemunha – “Amavam-se sob as estrelas” (p. 59); “Das fugas noturnas só eram sabedoras as estrelas” (p. 63) – ou como entidade favorável ao amor deles:

[...] a lua rompera o crepe das nuvens e iluminava laninha seminua, com a cabeça deitada para trás, o cabelo pendente, os olhos perdidos na abóbada estrelada.

[...]

O campo aí estava, aberto a todos os seres, fértil, com os hinos das aves e o perfume das plantas. A vida rebentava à toa em cada canto. [...] toda a terra desabrochava à espera de que eles fossem também, como noutros tempos, amar-se sob as estrelas (Almeida, 2020, p. 62-63).

Ademais, a terra fértil parece estar entrelaçada com a fertilidade dos amantes, “mostrando” a Júlio que tinha poder, que “abençoara” aquela união com um fruto e que estava em “sintonia” com aquele amor:

Aquelas flores selvagens [nascidas no túmulo da criança] não eram uma inscrição, um nome que lhe acusava a paternidade?

[...]

Toda a terra parecia vitoriosa, erguendo as suas montanhas colossais, a sua vegetação estupenda, o seu cheiro de força, de amor e de fertilidade” (Almeida, 2020, p. 61).

No entanto, embora a natureza – esta força mística na qual laninha acreditava – “colaborasse” com a mulher, parecendo ajudá-la a convencer o padre a se entregar ao amor, ele “sentia o peso do crucifixo nas mãos geladas” e, enfrentando uma luta “no fundo da sua alma”, “a palavra de amor não lhe saía da garganta”, então, “[...] voltou para dentro, de cruz erguida, com as faces banhadas de lágrimas. Consumou o sacrifício: entregava-se a Deus” (Almeida, 2020, p. 63). Nessa cena final, podemos

apontar uma batalha, uma dualidade: a natureza e a “cabocla” laninha de um lado, e o crucifixo e o padre Júlio do outro, simbolizando, talvez, as diferenças entre povos, culturas, crenças. Sobre isso, discorreremos melhor no parágrafo seguinte.

A religiosidade cristã (representada pelo padre Júlio) contra a ausência da fé católica e/ou crenças outras (representada por laninha) permeia toda a história, sugerindo dualidades, como: “cristianismo x paganismo”, “pureza x pecado”, “Deus x Diabo”, em síntese, “sagrado x profano”. O embate entre esses opostos parece alcançar seu apogeu no final da narrativa, pois o episódio relatado remete a uma batalha do mal contra o bem, do pecado contra a virtude, metaforizados nos próprios protagonistas. O padre, com sua cruz elevada na mão, enfrenta a tentação da carne (o desejo por laninha) e vence – tal qual Jesus, que enfrentou o demônio no deserto, resistindo à fome e à sede em seu jejum, quando o diabo lhe oferece alimento e água, conforme passagem bíblica. É significativo se notarmos que este embate tem uma mulher (cabocla e sem religião), de um lado, e um homem (branco e padre), do outro lado, tendo como vencedor este último. A relação de domínio e poder branco masculino, portanto, fica evidente – e desnudar isso talvez tenha sido um dos intuitos de Almeida –, ilustrando marcas de colonialidade⁶¹.

É interessante acrescentar ainda que, através dos pensamentos de Júlio, apresentados pela voz narrativa, ele faz acusações à “cabocla”: “Como podia ele, religioso, padre, pensar na tentação da carne, naquela criatura que estilara peçonha e dor por toda a sua vida [...]” (Almeida, 2020, p. 61). Ou seja, mesmo causando a infelicidade e a destruição de laninha após a abandonar, Júlio, ao invés de culpar o tio – que o mandou para o Seminário, pondo fim ao seu idílio amoroso –, responsabiliza-a pela sua própria dor, egoisticamente, sem parar para refletir na dor daquela mulher ao ser abandonada pelo amor de sua vida, ao descobrir a gravidez de um homem que será padre e, depois, ao perder a criança.

Além disso, ao retornar à vila, ele constantemente deseja que ela estivesse morta, pois só assim ele se sentiria “puro” e “santo”, não haveria a “tentação da carne” para lhe afastar do céu ou corromper sua alma. Tal atitude revela certa hipocrisia do sacerdote: como pode um padre – importante figura religiosa responsável por “guiar”

⁶¹ Segundo Susana de Castro (2020, grifo nosso), com base em Quijano, “A ‘colonialidade’ ultrapassa o colonialismo, pois não representa apenas uma época e um modo de relacionamento de dominação entre países europeus e países não europeus, mas também configura *uma forma de dominação cultural que perdura até os dias atuais*”.

os fiéis católicos, dando-lhes exemplo de castidade e amor ao próximo – sentir desejo sexual e ainda ser tão egoísta a ponto de desejar a morte de outra pessoa só para se sentir bem com sua consciência? Logo, ele vai de encontro ao que prega a Igreja. Tendo isto em vista, ousamos julgar que, provavelmente, a ficcionista quis fazer uma crítica velada, implícita, àqueles que compõem as instituições religiosas.

A história narrada em “Sob as estrelas” é ousada para aquela época, em que a Igreja exercia sobre a sociedade forte influência, pois temos um padre com um perfil “desviante”, que teve um filho não batizado (morreu “pagão”) e demonstra ainda nutrir sentimentos e desejo pela ex-amante (mulher sem religião), a qual tenta convencê-lo a se entregar ao amor carnal novamente. Além disso, há a cena de suicídio, ato que é considerado um pecado muito grave, senão o mais grave de todos os pecados, para os cristãos. Tudo isso, então, poderia ser encarado como uma profanação ou afronta à Igreja. Mas a autora soube empregar estratégias que disfarçaram ou “amenizaram” a ousadia do seu texto, como, por exemplo, a possibilidade de interpretarmos a infelicidade e o trágico fim de Ianinha como castigo ou punição por tentar “desviar” o padre do “caminho de Deus”, além da resistência do sacerdote à “tentação”, como prova de força e santidade.

Para finalizar, temos algumas considerações breves acerca do conto “Os porcos”. O percurso de Umbelina ao longo do desenrolar da narrativa, evoca algo semelhante à extensão do modelo colonial “casa grande e senzala”, haja vista que ela se desloca da sua casa (correlata à senzala) – a qual deduzimos ser humilde e precária, devido à situação social e economicamente desfavorecida da família da personagem, além de ser parte da propriedade do senhor das terras (pai do seu amante), onde possivelmente ela trabalha com o pai e a mãe – para ir até a casa daquele que causou sua desgraça (ou seja, a “casa grande”). É simbólico o fato de a mulher não conseguir chegar até lá com o filho para concretizar sua vingança. Isso porque a “casa grande” era um espaço inalcançável às mulheres não brancas, a não ser na condição de serviçais e trabalhadoras. Ademais, antes de chegar no local, perde a sua vida e a da criança, desfecho que talvez simbolize metaforicamente o cruel destino para as que ousam pensar em enfrentar os homens brancos exploradores, os “superiores” da escala social.

Acreditamos que ao trazer uma história protagonizada por uma mulher mestiça e pobre, retratando seus percalços decorrentes do abandono do filho do patrão, a autora quis dar visibilidade e ao mesmo tempo criticar a condição de vulnerabilidade

a que essas mulheres estavam relegadas naquela época. Ou seja, eram suscetíveis a destinos trágicos (assim como a personagem Ianinha, também), tendo em vista que o homem branco, dono (ou herdeiro) de terras, costumava usá-las para além dos serviços domésticos, usufruindo de seus corpos para os prazeres sexuais e abandonando-as em seguida – juntamente com os filhos nascidos de tais relações, que, por motivos diversos, muitas vezes não sobreviviam – para se casarem com as moças brancas de berço nobre, as quais estão, assim como eles, no topo da pirâmide social. Nesse sentido, parece-nos que Júlia Lopes desejou chamar a atenção para a exploração sexual associada à racial, ainda frequente nas grandes propriedades rurais brasileiras do entresséculos.

As personagens femininas dos dois contos estudados são “caboclas”, ambas se relacionam informalmente com homens brancos com quem mantêm relações sexuais, os quais as engravidam e as abandonam. Ambas perdem seus filhos e morrem no final. Diante disso, parece haver “recorrências”, as quais vislumbramos como representações ficcionais que visam descortinar a situação de vulnerabilidade social de muitas mulheres mestiças pobres no *fin-de-siècle*, criticando, nas entrelinhas, as infelizes consequências decorrentes da exploração sexual e do abandono irresponsável dos quais costumavam ser vítimas.

4.3. Como enfrentar a dor da violência?

4.3.1. “O caso de Rute”

Rute é uma moça de vinte e três anos de idade, de alta classe social, que acabou de ficar noiva de Eduardo Jordão. No dia do pedido, ao dar permissão para o noivado, sua avó, a baronesa Montenegro, exalta demasiadamente as qualidades da neta para o rapaz, enfatizando seu pudor e recato. Após a avó deixar os noivos a sós, Rute revela a Eduardo que, há oito anos, foi abusada durante quatro meses pelo falecido padrasto. Ninguém de sua família sabia do fato nem conhecia seu sofrimento, por isso, a personagem pede para o noivo não falar nada sobre o assunto, além de o deixar livre para restituir o compromisso do noivado, haja vista ela não ser mais “pura” e o amar demais para o “enganar”. Nos dias que se seguem, o jovem, agitado e angustiado, reflete sobre o segredo da noiva, procurando decidir o que fará: se, tendo

em vista o amor que sente por ela e o amor dela por ele, consegue vencer o ciúme e aceitá-la como esposa, ou se deveria esquecê-la e abandoná-la por ser uma moça “desonrada”, evitando assim uma vida conjugal de aparências. Decide, enfim, manter o noivado e lhe escreve uma carta na qual sua amargura está disfarçada em palavras de amor. Rute percebe isso e sabe que não será feliz com o amado, pois o seu passado não será esquecido por ele. A protagonista, então, suicida-se e, em seu funeral, Eduardo, enciumado com a ideia de que a moça se matou para ir se juntar ao padrasto no mesmo jazigo, atea fogo ao seu caixão.

Sobre a voz narrativa, assim como nos demais contos já analisados, trata-se de um(a) narrador(a) onisciente que conhece bem os personagens, revelando até suas projeções subjetivas. Vale destacar que em determinado momento da narrativa, esse(a) narrador(a) cede espaço (três parágrafos) para expor diretamente, sem interferências suas, os pensamentos de Eduardo acerca das dúvidas quanto ao destino do seu relacionamento com Rute, após a revelação da noiva. Vejamos alguns fragmentos:

O outro está morto há oito anos... ninguém sabe, só ela e eu... Está morto, mas vejo-o diante de mim; sinto-o no meu peito, sobre os meus ombros, debaixo de meus pés, nele tropeço, com ele me abraço em uma luta que não venço nunca! Ninguém sabe... mas por ser ignorada será menor a culpa? Dizem todos que Rute é puríssima! Assim o creem. Deverei contentar-me com essa credulidade? Bastará mais tarde, para a minha ventura, saber que toda a gente me imagina feliz? O meu amigo Daniel é felicíssimo, exatamente por ignorar o que os outros sabem. Se a mulher dele tivesse tido a coragem de Rute, amá-la-ia ele da mesma maneira? [...] Poderei sempre conter o meu ciúme e não aludir jamais ao outro?

Ele morreu há oito anos... ela tinha só quinze... ninguém sabe! só ela e eu!... e ela ama-me, ama-me, ama-me! [...] se me não amasse... nada me diria! [...] Se eu pudesse esquecê-la! Não devo adorá-la assim! É uma mulher desonrada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada... [...] Aquela confissão custou-lhe uma agonia! [...]

O outro está morto... ninguém sabe, só ela e eu! Ela e eu! e que nos importam os outros, tendo toda a mágoa em nós dois só?! Antes todos os outros soubessem... Não! Que será preferível – ser desgraçado guardando uma aparência digna, ou...? Não! [...] Ela ama-me... eu amo-a... ele morreu há oito anos... já nem lhe falam sequer no nome... Ninguém sabe! ninguém sabe... só ela e eu! (Almeida, 2020, p. 31-32).

As inquietações da personagem revelam uma forte preocupação com as convenções sociais, com a boa aparência diante da sociedade, por isso a frase “ninguém sabe, só ela e eu” é repetida com frequência. Contudo, embora ninguém soubesse da “desonra” de Rute – o que lhe permitiria se casar com ela sem “manchar” sua imagem – e mesmo reconhecendo a coragem e o caráter dela por lhe ter revelado o segredo (“Se a mulher dele [de Daniel] tivesse tido a coragem de Rute [...]”; “Aquela

confissão custou-lhe uma agonia!”), Eduardo vivencia um dilema: aceitá-la ou abandoná-la? Mesmo sabendo do estupro, ele tenta se convencer a renegar esse amor, apenas pelo fato de ela não ser mais virgem (“Se eu pudesse esquecê-la! Não devo adorá-la assim! É uma mulher desonrada. A pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada...”). Sobre a questão da “desonra”, é pertinente assinalar que

A honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o *homem* é o *legitimador*, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade, ou pela presença masculina no casamento (Soihet, 2004, p. 389, grifo nosso).

Eis, portanto, mais uma violência simbólica contra as mulheres, e que foi exposta por Júlia Lopes através da sua narrativa ficcional. Também gostaríamos de acrescentar que os pensamentos da personagem representam não só o dos homens da época, mas também a ideologia sexista daquela sociedade, que exigia a virgindade feminina como condição para o casamento, julgando e recriminando moças não virgens – independente da forma como perderam a virgindade –, as quais eram taxadas de “desonradas”.

Como vimos, Eduardo hesita no amor por Rute e delibera sobre o caráter dela, diante do que descobriu. Em contrapartida, o amor da moça por ele jamais vacilou; ela o defendia, sem pensar nas consequências, conforme atesta a avó: “Outro dia, porque uma prima mais velha, senhora de muito respeito, ousasse pôr em dúvida o seu bom caráter, a minha Rute fez-se de mil cores e tais coisas lhe disse que nem sei como a outra a aturou!” (Almeida, 2020, p. 27). A partir de tal contraste, notamos um possível propósito da literata em mostrar a fragilidade dos afetos masculinos, indicando subliminarmente que o matrimônio é fundamentado majoritariamente na questão da “honra feminina” e não naquilo que realmente importa, os sentimentos entre o casal.

A postura de Eduardo, somado à carta que envia para Rute – na qual palavras de amor disfarçam “[...] a irremediável amargura da sua vida” (p. 32) e em que o perdão que a noiva “[...] não solicitara vinha envolvido em promessas de esquecimento” (p. 33) – sugere o perfil de um homem cujo orgulho de macho foi ferido, haja vista outro já ter possuído aquele corpo feminino que seria só seu. Acerca disso, é pertinente observarmos as seguintes considerações de Beauvoir:

É, porém, de uma maneira mais imediata que a virgindade da mulher é exigida quando o homem encara a esposa como sua propriedade pessoal. Primeiramente, a idéia de posse é sempre impossível de se realizar positivamente; em verdade, nunca se tem nada nem ninguém; tenta-se por isso realizá-la de modo negativo; *a maneira mais segura de afirmar a posse de um bem é impedir que os outros o usem*. E, depois, nada se afigura mais desejável ao homem do que o que nunca pertenceu a nenhum ser humano; a conquista se apresenta, então, como um acontecimento único e absoluto. As terras virgens sempre fascinaram os exploradores [...]. [...] como a criança, é o homem fascinado pelos recantos umbrosos e fechados que nenhuma consciência nunca animou, que esperam se lhes empreste uma alma: o que só ele tocou e penetrou parece-lhe, em verdade, ser criação sua. Demais, um dos fins que visa todo desejo é a consumação do objeto desejado, o que implica sua destruição. Destruindo o hímen, o homem possui o corpo feminino mais intimamente do que mediante uma penetração que o deixa intato; com essa operação irreversível o homem faz dele um objeto inequivocamente passivo, afirma seu domínio sobre o mesmo (Beauvoir, 1970, p. 196, grifo nosso).

Nos termos da autora, outro homem já usou aquele “bem”, afirmando sua “posse” sobre ele; isso foi suficiente para deixar o jovem indeciso e transtornado. Mesmo sabendo que se tratou de um abuso sexual, que a protagonista, como ela mesma havia contado, cedeu sem amor, pela violência, o rapaz sequer pensa nisso, nem procura acolher ou consolar aquela moça ultrajada que diz amar tanto. O que realmente importa para ele é aquilo que lhe afeta, como homem, ou seja, é a sensação de perda de “poder” sobre aquele corpo, isto é, o fato de saber que não será mais o único “senhor” ou “dono” dele, pois ele já foi “explorado” por outro homem. Antes dele, o noivo, um outro foi o “conquistador” daquele corpo virgem, ainda que de modo forçado.

Tal ideia é reforçada no desfecho da trama, quando, no funeral da noiva, Eduardo escuta comentários de que ela seria enterrada no mesmo jazigo do padrasto e o ciúme do rapaz se traduz numa atitude violenta e inesperada. Nesse momento, podemos perceber com maior clareza o sentimento de posse, referido por Beauvoir, observemos:

Quê! seria ainda para o outro aquele corpo angélico, tão castamente emoldurado nas roupas do noivado? Seria ainda para o outro aquela mocidade, aquela criatura divina, que deveria ser sua?!

[...]

Com o padrasto, noites e dias... fechados... unidos... sós! Fora para isso que ela se matara, para ir ter com o outro! aquele outro de quem via o esqueleto torcendo-se na cova, de braços estendidos para a reconquista da sua amante!

Alucinado, ciumento, Eduardo arrancou então num delírio o véu e as flores de Rute, e inclinando um tocheiro pegou fogo ao pano da eça (Almeida, 2020, p. 34).

Com isso, a autora descortina o desejo de poder e domínio dos homens pelos corpos femininos, o que se configura como um dos mecanismos de opressão e inferiorização das mulheres.

Somado a isso, atentemos para a insensibilidade de Eduardo, que se sobressai nesta cena do funeral: além do desrespeito ao momento fúnebre, ele não pensa na dor e no sofrimento que a protagonista carregou sozinha, durante anos, mesmo após as dolorosas revelações; ao invés disso, seus pensamentos são os de que ela havia se matado “para ir ter com o outro”. Desta maneira, a escritora nos conduz a refletir acerca da falta de empatia e dos julgamentos negativos em relação às jovens violentadas.

A questão do “poder” masculino, discutida acima, pode ser verificada desde a temática central da narrativa, isto é, a violência sexual contra mulheres. Sobre tal ponto, convém ressaltar que

[...] cabe-lhe [ao homem], segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de seu desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar. Para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. Comporta-se, pois, como sujeito desejante em busca de sua presa. Esta é o objeto de seu desejo. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. [...]

O caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher pode ser caracterizado pelo estupro. Contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha (Saffioti, 1987, p. 18).

Rute era o objeto do desejo de seu padrasto, era sua presa; ele a submeteu, contra a vontade dela, aos seus desejos, demonstrando assim o seu poder de macho e (re)afirmando a sua superioridade.

Um ponto importante de mencionar é que a escritora também mostra a perspectiva da mulher estropada. Talvez no intuito de sensibilizar aquela sociedade – segundo a qual a única questão relevante era a honra feminina (Soihet, 2004) – para a situação emocional e psicológica das moças violentadas, a ficcionista desnuda os sentimentos negativos de Rute pelo padrasto, revelando como ela se sente em relação ao que viveu no passado:

No fim de quatro meses de uma *vida de luxúria infernal*, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na eça. *Que libertação, que alegria que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada!* Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos e os seus *infames abraços*; ali! ali! oh, o *danado!* mais do que

nunca lhe quero mal agora! Não fale, Eduardo! Minha avó morreria, sofre do coração; e minha mãe ficou parálitica com o desgosto da viuvez... Desgosto por aquele cão! E ela ainda me manda rezar por sua alma, a mim, que a quero no inferno! Às vezes tenho ímpetos de lhe dizer: "Limpa essas lágrimas; teu marido desonrou tua filha, foi seu amante durante quatro meses..." Calo-me piedosamente; e acodem todos: que não chorei a morte daquele segundo pai e bom amigo!

– É isto a minha vida. Cedi sem amor, pela violência; mas cedi (Almeida, 2020, p. 31, grifos nossos).

A protagonista, no entanto, jamais contou a alguém, antes, o que lhe ocorrera e como se sentia. Silenciou-se, tornando-se arredia, melancólica, reservada, grave. Essa sua personalidade, portanto, foi consequência dos tormentos que vivenciou, em silêncio, pois

[...] a palavra de uma moça seduzida, ou assediada, pesa pouco diante de um homem honrado [...]. Daí o silêncio resignado que envolve a sujeição, a humilhação cotidiana, o embaraço, o medo, a angústia, o segredo levado às vezes na fuga e até mesmo no suicídio (Perrot, 2005, p. 452).

Tendo em vista a aparente boa imagem daquele senhor, Rute provavelmente não se sentia segura de revelar os abusos sofridos, pois certamente seria desacreditada e ainda sofreria retaliações. Seria a palavra de uma moça (adolescente de 15 anos) contra a de um homem (querido e respeitado). Recordemos que o padrasto da jovem, para a sua avó, a baronesa, era carinhoso, embora severo; era “Um santo homem!” (p. 28) que levou consigo para o túmulo a alegria daquele lar. Para os outros, ele também era bem-visto, era um “segundo pai e bom amigo”, como disse Rute ao noivo. Assim, somos levados a refletir que os grandes patriarcas podem esconder sua verdadeira personalidade com uma “aparente dignidade”, de modo que as mulheres da família, especialmente as jovens, se tornem “presas” ideais. É como se, de certa forma, Júlia quisesse alertar para o fato de que, dentro da própria casa – ambiente socialmente reservado às mulheres, como discutido no primeiro capítulo – as moças também não estavam seguras. O espaço privado é, então, desmistificado.

Além disso, já que nossa personagem é de origem nobre, cuja família é de alta classe social, a história desvela a hipocrisia burguesa. Isso porque põe em causa a respeitabilidade das famílias nobres, simbolizada, sobretudo, pela imponência das figuras masculinas, isto é, dos patriarcas. Aquele “santo homem” de caráter impecável, adorado pela esposa e tão querido pela sogra, abusava sexualmente da enteada de quinze anos, durante quatro meses antes de sua morte. Destarte, a autora nos leva a questionar que, muitas vezes, a decadência moral destes homens é

mascarada sob o manto das boas aparências e dos bons costumes.

Sobre as características da protagonista, cabem algumas considerações. Pelo olhar da avó, a moça tem qualidades em conformidade com os ideais femininos da época, como recato e pureza. Ela compreende a “frieza” da neta como excesso de pudor. Reparemos nas palavras da idosa:

– Não se admire daquela frieza. Olhe: eu sei que Rute o ama, não porque ela o dissesse – esta menina é de um recato e de um melindre de envergonhar a própria sensitiva –, mas porque toda ela se altera quando ouve o seu nome. [...]

– [...] Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação; e se não aparece e não brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra. Todas as pessoas de casa têm medo de lhe ferir os ouvidos e escolhem as palavras quando falam com ela. [...] e esta pequena mesmo tornou-se melancólica e sombria [desde a morte do padraсто]. Às vezes penso que ela fez voto de castidade, tal é o seu recato; desengano-me lembrando-me de quanto é moderada na religião e de que o seu bom senso se revela em tudo! [...] não há alma mais cândida, nem espírito mais virginal que o seu. [...]

– Rute nunca foi de lastimeiras e, apesar de mimosa e de aparentemente frágil, tem boa saúde. Um bom corpo ao serviço de uma excelente alma. [...] Tenho outras netas, filhas de outras filhas; tenho criado muitas meninas, minhas e alheias, mas em nenhuma encontrei nunca tanta doçura, tanta altivez digna e tanta pudicícia (Almeida, 2020, p. 27-28).

Como vimos, este comportamento de Rute devia-se ao segredo que guardava consigo. Ademais, a jovem apresenta um perfil diferente do esperado, naquela sociedade androcêntrica, para uma moça em suas circunstâncias, revelando-se forte, ativa e “senhora de si”. Sabendo-se que “A virgindade é tão valorizada em muitos meios que perdê-la fora do casamento legítimo parece um verdadeiro desastre. A jovem que cede por fraqueza ou surpresa pensa que se acha desonrada” (Beauvoir, 1967, p. 118), causa admiração quando nos deparamos com uma personagem que, resoluto e firme, revela ao noivo que foi estupro, que se revolta quando recebe uma carta dele com um perdão não solicitado e que decide se suicidar para não viver na humilhação de uma possível rejeição do futuro marido. Notemos, no fragmento a seguir, referente à cena em que Rute conta ao noivo sobre seu passado, essa sua altivez e obstinação inabaláveis:

Mas a moça *interrompeu-o com um gesto* e disse-lhe logo, com voz segura e firme:

– Minha avó mentiu-lhe.

O noivo recuou, num movimento de surpresa; *foi ela quem se aproximou dele, com esforço arrogante e doloroso*, deslumbrando-o com o fulgor dos seus olhos belíssimos, bafejando-lhe as faces com o seu hálito ardente.

– Eu não sou pura! Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura!
 [...] Ela, *firme na sua resolução, muito chegada a ele*, e a meia voz, para que a não ouvissem lá dentro, ia dizendo tudo: [...]
 [...]
 Em um último esforço, a moça *fez-lhe sinal que saísse e ele obedeceu*, curvando-se diante dela, sem lhe tocar na mão (Almeida, 2020, p. 30-31, grifos nossos).

Coragem, firmeza e altivez são, portanto, alguns traços da personalidade de Rute que se destacam nesse excerto e vão se desvelando no decorrer da história. Foi corajosa ao contar ao amado algo que, para a sociedade, era vergonhoso e que destruiria suas chances de casamento. Além disso, tinha ciência de que não era culpada por nada do que lhe ocorreu, por isso sabia que não precisava de perdão, só queria ser compreendida e acolhida por aquele a quem tanto amava, mas que, ao contrário, foi insensível à sua dor e ao constrangimento de sua revelação. É possível observarmos isto no seguinte excerto:

O perdão que o noivo lhe mandava revoltava-a. Pedira-lhe ela que lhe narrasse a sua vida dele, as suas faltas, os seus amores extintos? Não teria ele compreendido a enormidade do seu sacrifício? Seria cego? seria surdo?... dono de um coração impenetrável e de uma consciência muda? (Almeida, 2020, p. 33).

Somado a isso, ela se recusa a viver humilhada e desprezada em seu futuro casamento, pois prevê que o rapaz não seria capaz de esquecer aquela confissão, como havia lhe prometido na carta, nem superaria a amargura e os ciúmes:

Entraria no lar como uma ovelha batida. [...] Talvez que, então, [no futuro] Eduardo a repelisse, a deixasse isolada no seu leito de núpcias, e fugindo para a noite livre fosse chorar lá fora o sonho da sua mocidade... Sim, a sua noite de núpcias seria uma noite de inferno! [...]
 [...]
 Rute pensou em matar-se. Viver na obsessão de uma ideia humilhante era demais para a sua altivez. Desejou então uma morte suave, que a levasse ao túmulo com a mesma aparência de cecém cândida, de envergonhar a própria sensitiva (Almeida, 2020, p. 33).

Tal como discutimos anteriormente, ela também tinha ódio do falecido padraсто, guardava rancor e mágoa dele; xingou-o, desejou mal à sua alma e regozijou-se da morte dele. Logo, contraria os estereótipos femininos de docilidade, meiguice e resignação, tão comuns à época. Vale acrescentar ainda que, segundo comentou a própria baronesa a Eduardo, Rute era “moderada na religião” – afastando-

se, destarte, dos costumes das mulheres de elite do século XIX⁶². E, ao fim, suicida-se, um grave pecado para a Igreja, portanto, comete um desvio religioso.

A protagonista, então, tem uma postura dissidente dos “padrões” femininos oitocentistas. É uma moça que, aparentemente frágil e sensível, vai se demonstrando, na realidade, decidida, orgulhosa e dona do seu próprio destino – pois prefere a morte a viver humilhada, num casamento de aparências. É uma jovem, enfim, que não se sente envergonhada ou inferior por ter sido “desonrada”, já que tem consciência de ter sido vítima de um homem perverso que se aproveitou da sua inocência e fragilidade de menina.

Já Eduardo Jordão, por outro viés, figura como um homem indeciso – recordemos suas angustiantes conjecturas em relação ao destino com a noiva –, além de “fraco” – por ter decidido, embora vacilante, aceitar a noiva, mesmo ela não sendo mais virgem – e, principalmente, inseguro, já que sente ciúmes de um morto. Seu ciúme foi tão grande, a ponto de atear fogo no caixão de Rute, por pensar que ela se matou para ficar junto do padrasto. Tal atitude da personagem, leva-nos a enxergá-la, ademais, como um homem desequilibrado e emocionalmente afetado (aspectos “característicos” das mulheres), cuja racionalidade (atributo masculino) parece estar comprometida. Nesse esteio, parece haver uma inversão de papéis, no que tange à questão da “racionalidade masculina” *versus* “emocividade feminina” – já discutida nesta dissertação, em especial, nas análises da primeira seção deste capítulo –, uma vez que Rute, ao contrário do noivo, demonstra-se sempre racional, agindo prudentemente e nunca permitindo que as emoções afetem seu comportamento ou suas decisões.

A construção da personagem, desse modo, permite-nos apreendê-lo como um jovem que se afasta do perfil de virilidade masculina, tão caro ao “sexo forte”. Entretanto, o ato violento de atear fogo no caixão de Rute também pode ser encarado como uma atitude “viril”, que demonstra a força e a coragem do rapaz. Assim, a escritora arquitetou um certo equilíbrio entre o “desejável” e o “dissidente” em

⁶² A partir da metade deste século, as damas da alta classe social costumavam se ocupar com atividades religiosas, dedicando-se a trabalhos de caridade ou associações filantrópicas, já que a Igreja “[...] desenvolve projetos específicos, dirigidos à população feminina católica, com o intuito de incorporá-la ao seu projeto reformador. Criam-se as associações femininas de piedade; desenvolvem-se movimentos religiosos nos quais o concurso das mulheres é fundamental” (Nunes, 2004, p. 491). Cabe salientar que “A Igreja oferecia um abrigo às misérias das mulheres, pregando, entretanto, sua submissão” (Perrot, 2007, p. 84) e que “Pela caridade e pelas obras, as damas “patronesses” exerciam um verdadeiro papel social [...]” (Perrot, 2007, p. 85).

Eduardo, evitando prováveis indisposições com os leitores e os críticos.

Júlia Lopes, como podemos notar, criou uma personagem feminina que, mesmo ultrajada pelo estupro que sofria no passado, mantém-se sensata, forte, destemida, segura, firme e altiva. Por outro lado, a personagem masculina da trama, apenas por tomar conhecimento desse fato (o estupro da noiva), revela-se inseguro e irracional, deixando suas emoções aflorarem até culminar num ato que poderia ser considerado vergonhoso e insensato pelos presentes no velório, os quais desconheciam as razões para aquela reação. Com isso, parece-nos que Dona Júlia quis deixar uma mensagem à sociedade de seu tempo: o “sexo frágil”, mesmo oprimido pelos homens, consegue ser muito mais forte para enfrentar as adversidades provocadas por eles mesmos; enquanto o “sexo forte”, não, pois está acostumado a ser o centro de tudo, o dominador, portanto, é incapaz de lidar com situações adversas, revelando fraquezas.

Ao fim da trama, a reação de Eduardo confirma, de alguma forma, os receios de Rute sobre a vida de casada e, talvez por isso, o(a) narrador(a) revela um possível sorriso da defunta: “E a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse...” (Almeida, 2020, p. 34). Há duas possibilidades interpretativas para esse desfecho inesperado e, em certa medida, sobrenatural. Uma delas, pode estar associada à exultação da protagonista porque não mais seria enterrada no mesmo jazigo daquele homem que tanto odiava, uma vez que viraria cinzas. A outra, pode estar relacionada à satisfação dela por ter comprovado que tomou a decisão correta, ao preferir o suicídio – mantendo, como queria, sua nobreza e distinção⁶³ – a passar por situações humilhantes com o futuro marido; e até evitar de se tornar vítima de novos atos de violência, em decorrência do ciúme e da amargura do jovem, visto que tais sentimentos o deixaram alucinado, levando-o a agir impetuosamente contra aquele corpo já morto.

Para finalizar, “O caso de Rute” é uma trama que, além de ilustrar a violência sexual, conduz-nos a pensar na raiz do problema, ou seja, a desigualdade de gênero, alimentada pela cultura e costumes daquele contexto social. A sociedade, ao legitimar atitudes e comportamentos “viris” dos homens – associados, em geral, à sexualidade e à força –, ao passo que tolhe a liberdade das mulheres (sobretudo a sexual), condenando seus “desvios” e exigindo delas pudor, pureza, recato e silêncio, tornam-

⁶³ Eduardo, por sua vez, certamente ficou com uma imagem negativa diante daqueles que assistiram àquela cena brutal e desarrazoada.

nas refêns dos desejos masculinos. Ademais, isso evidencia que o desejo masculino é validado socialmente, enquanto o feminino, não. Esse cenário se configura como uma “[...] modalidade de violência que, embora não compreenda atos de agressão física, decorre de uma *normatização cultural*, da discriminação e submissão feminina” (Soihet, 2004, p. 390, grifo nosso).

Nessa perspectiva, cabe ainda notar outra questão. Tendo assegurada a sua autoridade, autonomia e privilégios, o homem acha-se no direito de dispor dos corpos femininos como lhe aprouver (como o padrasto da nossa protagonista) e, ao mesmo tempo, exigir que esses corpos sejam “puros”, não “maculados” por outro antes do casamento (como o noivo da protagonista). Em síntese, parece que Júlia Lopes de Almeida sutilmente expõe um paradoxo: os homens reclamam a virgindade feminina, mas são também eles os responsáveis pela “desonra” da mulher, quando violentam uma virgem.

4.3.2. “As rosas”

“As rosas” é o conto mais breve dos escolhidos para as análises desta dissertação. Sua história, todavia, não é menos impactante do que os outros já estudados. Uma senhora (a narradora) conta um episódio que lhe ocorreu, no qual está envolvido o seu jardineiro, a personagem central da trama. Ela amava flores e, certa tarde de setembro, ao descer para o jardim, havia centenas de rosas, ainda em botões, que abririam ainda naquela noite. A narradora, então, falando num tom imperativo e severo, que não lhe era usual, ordenou ao jardineiro para não as colher, pois queria ela mesma fazer essa tarefa. Às seis da manhã do dia seguinte, ela já estava no jardim e não havia rosa alguma, somente folhas. Ao gritar pelo jardineiro – que aparece com feições transtornadas – e perguntar, espantada, pelas flores, ele responde: “Estão aqui!”, caminhando em direção ao seu quarto, que ficava nos fundos. A senhora o segue, desconfiada e receosa e, ao sinal do homem para que entrasse, ela recusa. Então, o jardineiro abre a porta bruscamente e ela vislumbra, atordoada, sob a vastidão de flores, um corpo de mulher. Logo após, ele explica, chorando, tal cena: aquela era a sua filha, que o abandonou para ir embora com um amante e, naquela noite, foi, chorosa, à sua casa, pois o homem lhe batera; depois de ter

oferecido seus cuidados, desde que desprezasse o companheiro, e ela dizer que ainda o amava, o senhor, com raiva, mata a filha e a cobre com as rosas.

Esta narrativa, diferentemente das demais trabalhadas, não tem um(a) narrador(a) onisciente, mas sim uma narradora-personagem (a patroa do jardineiro), que conta os fatos vivenciados por ela mesma. É, portanto, sob sua perspectiva que somos apresentados à história. Nesse viés, cabe apontar que, desde o início, a personagem principal é descrito como uma figura sombria, sinistra, com “[...] modos de animal bravio [...]” (p. 189). No entanto, isto não afetava a dona da casa, não a incomodava, mesmo diante dos comentários de outras pessoas, pois, além de ser introvertido, o jardineiro cuidava bem das flores dela; esse último atributo era o principal para ela continuar com aquele funcionário soturno.

Tal qualidade do trabalhador, ressaltada já no início da trama, pode ter sido uma estratégia da narradora para realçar certo contraste ou contradição quanto ao tratamento dele em relação às rosas e em relação à filha. Ou seja, ele cuidava com tanto esmero daquelas, mas, por outro lado, embora amasse esta, tratou-a tão mal a ponto de a matar. Logo, parece-nos haver uma sugestão velada de que, muitas vezes, os predicados de certos senhores podem esconder uma pessoa violenta. Diante disso, arriscamos conjecturar que, talvez, Júlia Lopes quisesse deixar implícito um aviso para as mulheres, isto é, um alerta para não confiarem completamente em todo homem – seja empregado ou também patrão, pretendente, amigo, etc. – só por conta de alguma peculiaridade dele que seja agradável ou desagradável.

Outro ponto de destaque é a animalização do jardineiro, especialmente em dois momentos da narrativa, um deles ainda no início e o outro no final, nos quais ele é descrito com traços rudes. Vejamos os referidos fragmentos:

– Não era tanto assim! O pobre homem! Aqueles *modos de animal bravio*, não os tinha decerto por culpa sua! (Almeida, 2020, p. 189, grifo nosso).

– Era minha filha – disse o jardineiro, entre *soluços que mais se assemelhavam a uivos* que a dor humana [...] (Almeida, 2020, p. 191, grifo nosso).

Percebemos, desse modo, uma sinalização da narradora-personagem quanto ao seu ponto de vista em relação àquele sujeito. Destarte, é como se ela quisesse acentuar a brutalidade e a desumanidade do homem, bem como a barbaridade do seu ato de violência contra a própria filha.

Em vista do exposto, notamos que o relato da narradora não apresenta uma postura neutra frente ao que observa. Além disso, a ausência de comentários acerca da cena final pode ser entendida como o efeito de choque, espanto, abalo e talvez ainda de indignação que ela causou na narradora-personagem, gerando a “falta de palavras”. Assim, diante da impossibilidade de expor em palavras o impacto daquela cena e do relato do autor do crime, o silêncio foi, portanto, a única reação possível para traduzir os sentimentos da narradora quanto ao acontecimento vivenciado. Mas esse silêncio é afetado, inquieto, reflexivo – assim como quando escutamos qualquer história ou notícia impactante. Em outras palavras, trata-se de um silêncio que repercute. Então, pode ter sido proposital, levando um leitor atento a refletir sobre aquele desfecho da trama, já que ela pode provocar indagações quanto aos extremos a que podem chegar os homens para comprovar sua “superioridade”.

Convém observar que, independentemente da classe social, todas as mulheres estavam (e ainda estão) sujeitas aos diversos tipos de violência. Rute, moça rica, sofria violência sexual do padrasto; e a filha do jardineiro, deste conto em estudo, sofria violência física do companheiro. A diferença, talvez, é que, nas famílias nobres, costumava-se abafar tais situações, devido às aparências na sociedade. Além disso, existem particularidades no comportamento e no modo de ser e viver das mulheres burguesas e das populares, como pontuamos no primeiro capítulo. Essas últimas procediam “[...] de forma menos inibida que as de outra classe social, o que se configurava através de um linguajar “mais solto”, maior liberdade de locomoção e iniciativa nas decisões” (Soihet, 2004, p. 367). Ademais, “[...] no seio dos populares o casamento formal não preponderava” (Soihet, 2004, p. 368).

Tendo isso em vista, reparemos que a filha do protagonista de “As rosas” foi embora da casa paterna para morar com um homem, sem pedir a aprovação ou o consentimento do pai e, ao ser espancada por aquele, retorna para os braços deste, buscando seu abrigo ou consolo – e ele a acolhe, embora impondo condições. Dificilmente, isso ocorreria numa família burguesa, já que o matrimônio, de certa forma, oficializava a “transferência” de poder sobre a moça do pai para outro homem, o marido. Mas o ponto central o qual queremos destacar é que, mesmo que tivessem certo grau de “liberdade”, as moças pobres também não escapavam da violência ou da subordinação ao sexo oposto.

Outro aspecto interessante de pontuar é que, embora seja um homem quem protagoniza esta narrativa, a sua história acaba nos levando a refletir mais sobre sua

filha do que sobre ele mesmo, haja vista sobressair-se a temática da agressão física contra mulheres e o feminicídio. Aquele corpo morto sob as rosas, visto pela narradora já no final da trama, chama muito mais a atenção do que aquele jardineiro sisudo de quem se falava desde o início. A narradora-personagem direciona seu olhar para o empregado, visando contar não sobre a vida dele, mas sobre aquela vida feminina que ele deu cabo. A partir disso, Júlia Lopes de Almeida consegue expor a violência contra mulheres, tanto a conjugal, quanto a parental, trazendo à luz mais situações em que elas – neste caso, as de camadas populares – eram vítimas do “poderio” masculino. Assim, esse personagem parece ter sido criado com o propósito de evidenciar até onde o desejo de poder e domínio sobre os corpos femininos levam o homem, ainda que esse homem seja o próprio pai.

Acerca desse último aspecto, notamos que há um desejo do jardineiro de posse, domínio e controle em relação à filha. Reparemos sua fala:

[...] um dia abandonou-me, correu por esse mundo... [...] Quis fazê-la jurar que desprezaria agora esse bandido, para viver só no meu carinho... só no meu carinho!... Eu havia de tratá-la com todo o mimo, como se fora uma criancinha... Fiz-lhe mil promessas, de joelhos, com lágrimas... (Almeida, 2020, p. 191).

A partir desse trecho, compreendemos que o homem enxergava a filha mais como uma propriedade sua do que como uma jovem que precisava ser protegida do amante tirano e orientada (não pressionada) a deixá-lo. Desta forma, parece-nos que sua vontade maior era a dominação, ou seja, “guardar” só para si e conduzir a vida daquela moça que um dia foi uma criança dependente dele e submissa a ele e, agora, estava vivendo sob os poderes de outro.

À vista disso, fica subentendido a ideia da violência como expressão do poder, tal como discute Saffioti:

O poder, como já foi escrito (SAFFIOTI e ALMEIDA, 1995), tem duas faces: a da potência e a da impotência. As mulheres estão familiarizadas com esta última, mas este não é o caso dos homens, acreditando-se que, *quando eles perpetram violência, estão sob o efeito da impotência* (Saffioti, 2004, p. 51, grifo nosso).

O pai, inconformado com a falta de êxito na tentativa de persuadir a filha a desprezar o amante e ficar com ele, uma vez que ela decidiu continuar com o companheiro, por ainda amá-lo, matou-a: “– Sabe o que me respondeu, a tudo?! Que amava ainda o outro! Cego de raiva, matei-a; ah! matei-a e não me arrependo...”

(Almeida, 2020, p. 191). À vista disso, constatamos que, sob o efeito da *impotência*, diante da recusa da filha, o jardineiro cometeu feminicídio. Dessa maneira, isto é, através da violência, conseguiu exercer o desejado poder, do qual se viu momentaneamente “destituído”.

Com esta história, Júlia Lopes ilustra a violência não só na relação conjugal, mas também na parental, como já mencionamos. A filha do protagonista sofreu violência física do amante – vale lembrar que, apesar disso, ela ainda o amava, o que evidencia uma dependência afetiva, comum no ciclo de violência contra mulheres – e foi buscar auxílio ou consolo do pai, porém, acaba se deparando com mais violência, chegando a ser assassinada por este. Aquele que deveria acolher e orientar, sem julgar, de quem esperava, talvez, afeto ou apoio, revela-se um outro senhor, que quer “disputar” não só o domínio daquela vida feminina com ela própria (já que, provavelmente, tomou suas decisões sem o aval dele), mas também com outro homem, o companheiro dela. Ao se ver impossibilitado de “vencer”, prefere aniquilar aquela mulher para preservar e comprovar sua honra. Tal ideia fica mais notória quando o jardineiro, após revelar não estar arrependido, afirma: “Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer...” (Almeida, 2020, p. 191).

Sobre isto, é válido acentuar que, segundo Bourdieu (1995, p. 138), o “ponto de honra” masculino “[...] tem ligações evidentes com a violência heróica, a coragem belicosa e também, muito diretamente, com a potência sexual”. Ademais, “A exaltação furiosa dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nas angústias que a feminilidade suscita [...], em razão mesmo do perigo que elas [as mulheres] fazem o ponto de honra masculino correr” (Bourdieu, 1995, p. 157). A filha do jardineiro “colocou em risco” a honra dele duas vezes: primeiro, quando, certamente sem sua aprovação, saiu de casa para viver com um homem; depois, quando voltou para buscar o abrigo paterno, ao ser espancada, e, diante das exigências do pai para abandonar o companheiro, ela recusa, por ainda o amar.

Então, quando a personagem se orgulha de a moça ter sido morta por um “pai honrado” ao invés de batida por outro homem, a honra aparece relacionada à ideia da “violência heroica”, uma vez que ele figura a si próprio como um “herói”, pois a filha, morta pelas suas mãos – que, por ser o progenitor, acreditava ter mais “direitos” sobre ela –, não seria mais espancada por um amante qualquer. Somado a isso, o pai demonstrou sua “vitória” quanto ao domínio daquela fêmea: ela não quis largar o amante, mas o protagonista, ainda que por meio da violência, impediu que ela voltasse

para ele, tal como desejava. Com isso, recuperou a sua “honra”, a qual fora “comprometida” pelas decisões da filha naquelas ocasiões supracitadas.

Nesse viés, parece que a autora busca demonstrar mais uma problemática social associada ao “segundo sexo”: a de que os corpos femininos costumavam ser vistos pelos homens como objetos, posses, propriedades, levando-os, em certas situações, a praticarem contra esses corpos atos de violência, como uma forma de satisfazerem seu desejo de poder ou reafirmarem seu monopólio daquele “bem”. Quanto a isso, é pertinente observarmos as considerações de Perrot, ao explorar a dominação masculina expressa pela violência:

Dimensão maior da história das relações entre os sexos, a dominação dos homens sobre as mulheres, relação de forças desiguais, expressa-se frequentemente pela violência. O processo de civilização a faz recuar sem aboli-la, tornando-a mais sutil e mais simbólica. Subsistem, entretanto, grandes explosões de uma violência direta e sem dissimulação, sempre pronta a ressurgir, com a tranqüila segurança do direito de poder dispor livremente do corpo do Outro, este corpo que lhe pertence (Perrot, 2005, p. 454).

Assim, seja companheiro ou pai, Júlia nos mostra que é o “sexo forte” quem decide sobre os destinos femininos, mesmo quando as mulheres têm certo nível de liberdade, como as de classes populares, conforme vimos anteriormente.

Também é interessante notarmos que o jardineiro pode ter chamado a patroa para mostrar a cena do crime, no intuito de a afrontar, amedrontá-la ou intimidá-la, como uma forma simbólica de “revidar” sua posição de subalternidade e inferioridade (em relação a uma mulher), acentuada no dia anterior, devido a ordem que ela lhe deu acerca das rosas:

E usando de uma forma imperativa e severa, pouco comum em mim, disse ao medonho e hirsuto jardineiro que não tocasse nenhuma flor! Seria eu quem as colhesse todas!
Ele curvou-se, em obediência (Almeida, 2020, p. 190).

A personagem, ao levar a patroa para ver sua filha assassinada, coberta com aquelas mesmas flores, pôde demonstrar que descumpriu as ordens recebidas e ainda a impediu de lhe questionar ou criticar por isso, pois aquela cena era assustadora e intimidadora. Desta maneira, isto é, despertando o temor e o horror, é como se ele “anulasse” ou “revertesse”, naqueles instantes, sua posição de homem subalterno (por ser um empregado) e se projetasse num plano superior (“outorgado” pelo seu sexo), “natural” à masculinidade. Todo o comportamento dele, desde que a

narradora pergunta pelas rosas, parecem denotar algo além do transtorno pelo crime que havia cometido, haja vista também reforçar essa sua vontade de amedrontar a patroa ou, pelo menos, causar-lhe forte impressão:

Gritei pelo jardineiro, e ele veio, como por encanto, num momento, mas com tal jeito e tão demudadas feições, que tive medo.
Os olhos, de vermelhos, eram só sangue; a barba áspera, longa e ruiva estava revolvada como por um vento de loucura, e nos grossos braços tismados tinha sinais fundos de unhadas...
– As minhas rosas?! – perguntei-lhe, disfarçando o pavor que a sua figura estranha me infundia.
– Estão aqui! – disse ele, com voz grossa, como um baixo de órgão de catedral; e caminhou para o quarto.
Fui atrás dele, espantadíssima, mal segurando a saia do vestido, que se não molhasse na relva – cheia de raiva e curiosa ao mesmo tempo.
O quarto do jardineiro era ao fundo, entre a horta e o jardim, ao pé de dois limoeiros da Pérsia, de gostoso cheiro. [...]
– *Que quererá ele?* – perguntava a mim mesma. De repente, *estaquei*:
– *Não entro* – respondi, a um gesto que me fazia.
– Então, olhe daí! – replicou o homem bruscamente, escancarando a porta.
Encostei-me ao umbral para não cair. No meio do quarto, sob uma avalanche de rosas perfumadíssimas, entrevi o corpo de uma mulher (Almeida, 2020, p. 190).

Com isso, Dona Júlia parece frisar discretamente que, mesmo estando num lugar “inferior” a uma mulher, por questões de hierarquia do emprego – ou até socioeconômica, já que a narradora era a proprietária da casa e ele, o seu jardineiro –, é comum os homens não se conformarem com tal situação e, revoltados, buscarem meios de subjugar-las.

Sublinhamos, contudo, que a narradora se mantém sempre arredia e desconfiada, nega-se a entrar no quarto e, embora com medo e receios, impõe-se, em certa medida. É provável que aí esteja implícito mais um “aconselhamento” de Júlia Lopes às mulheres. Dessa vez, no sentido de lhes indicar que é necessário desconfiar de certos homens, esquivando-se, em circunstâncias inusitadas, sobretudo quando se tem razões para tal – feições, gestos ou tonalidade de voz demudadas, assim como o protagonista estava, no momento em que se apresentou à narradora-personagem. Na narrativa, ela não revela o que aconteceu, depois do relato do crime por parte do jardineiro, mas o leitor pode se questionar que, se aquele senhor foi capaz de matar a própria filha, também poderia fazer mal à patroa. Assim, estacar e não entrar no local, foi uma decisão sensata dela, ficando tal atitude como um exemplo às mulheres.

Gostaríamos de chamar a atenção, por fim, a uma possível crítica à hipocrisia religiosa, a qual pode ser inferida pelo desfecho da história, com a seguinte fala do

jardineiro: “[...] matei-a e não me arrependo... [...] Depois de morta... achei-a linda, linda! mas, coitadinha! vinha miserável, quase nua... tive pena, e para fazê-la aparecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!...” (Almeida, 2020, p. 191). Nesse trecho, fica subentendida não só a pobreza da moça, como também a fé religiosa de seu pai (catolicismo). No entanto, ele expressa preocupação apenas com a aparência da morta, para que ela “apareça bem a Nossa Senhora”, e não com o seu ato criminoso, o assassinato cometido contra a própria filha – pecado considerado grave para os cristãos. Somado a isso, atentemos que ele afirmou não estar arrependido de tê-la matado. Suas atitudes e pensamentos, vão, portanto, de encontro aos preceitos de sua fé.

Dito isto, notamos um contraste entre a sua crença religiosa e a sua postura e ações como cristão. Talvez este seja mais um ponto questionador da sociedade que a nossa literata quis ilustrar, a partir do seu texto ficcional – aspecto que não está associado diretamente à questão do gênero, que é nosso foco de estudo, mas é importante de mencionar, pois evidencia uma visão ampla e aguçada de Júlia Lopes de Almeida aos problemas sociais de sua época.

4.4. Costurando ideias através de uma síntese

Para finalizar o capítulo, gostaríamos de tecer breves considerações relacionadas aos elos entre literatura e sociedade, tão pertinentes para nosso estudo. Para tal, comecemos com o seguinte apontamento de Candido:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais (Candido, 2006, p. 30).

À vista disso, verificamos que alguns problemas sociais associados à condição feminina no *fin-de-siècle* tornaram-se matéria de arte, nos textos ficcionais analisados de Júlia Lopes de Almeida, com o intuito de refutar a ordem patriarcal vigente daquela sociedade. E como os episódios vivenciados pelas suas personagens se configuram como uma realidade comum a muitas mulheres daquela época, é interessante nos questionarmos sobre qual seria esse “efeito prático”, referido por Candido, nos

homens e mulheres de então (aos que alcançaram os significados subjacentes às tramas): será que suas condutas e concepção de mundo poderiam ser modificadas?

Júlia Lopes, nos contos examinados, lança um olhar político-ideológico para a sociedade do entresséculos, posicionando-se sutilmente contra o sistema patriarcal. Logo, podemos verificar o que Georg Lukács postula acerca do participar e do observar no texto ficcional:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da *posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade*, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (Lukács, 1965, p. 50, grifo nosso).

Dos contos analisados, apenas “As rosas” tem uma narradora-personagem, que participa dos fatos narrados. Contudo, não só neste, como em todos os outros cinco, embora os narradores (ou narradoras) sejam observadores(as), participam, de certa forma, das histórias, pois, cautelosamente, deixam transparecer sua perspectiva crítica diante dos acontecimentos narrados. Observam aquelas cenas e personagens para evidenciar, tacitamente, mesmo quando aparentam ser impassíveis ou imparciais, a estrutura falocêntrica daquela sociedade – através do seu modelo burguês de matrimônio que condena as mulheres à infelicidade ao lado de um homem tirano ou não amado, do desamparo das mulheres pobres e mestiças após serem largadas grávidas pelos amantes e das violências a que qualquer mulher está sujeita –, criticando-a discretamente. Sendo assim, conforme Lukács asseverou, é possível perceber que a escritora assume uma “posição de princípio [...] em face da vida”, em face desta grande problemática da sociedade, isto é, as várias formas de opressão contra as mulheres.

Gisele Sapiro, ao refletir sobre a recepção da obra e seus efeitos, assegura:

[...] a recepção de uma obra tem efeitos não somente sobre seu significado social, mas também sobre sua posição na hierarquia dos bens simbólicos, quer se trate de sua recepção crítica ou de sua difusão em livraria (posicionamento sobre as mesas das livrarias, listas das melhores vendas, etc.). Em segundo lugar, durante sua vida, muitas vezes ela tem efeitos sobre o(a) próprio(a) autor(a), que pode ser levado(a) a se curvar ou a ajustar seu “projeto criador” em função das reações e das expectativas suscitadas por esta recepção (Sapiro, 2019, p. 12).

Tendo isso em mente, podemos refletir que as estratégias narrativas utilizadas por Almeida, as quais deixam mensagens nas entrelinhas, contribuíram para que a escritora conseguisse alcançar um amplo público leitor em sua época e fosse aceita

no meio literário daquele período, diferente de outras escritoras. Acreditamos que Júlia Lopes, consciente da recepção possivelmente hostil e apática que seus escritos poderiam causar no público em geral e, especialmente, nos literatos e críticos, o que lhe traria como prejuízos uma difusão restrita e limitada nas livrarias, buscou adaptar o seu “projeto criador” – para usar a expressão de Sapiro – à sua realidade, utilizando-se de estratégias narrativas que deixavam outras possibilidades interpretativas no subtexto (com significados subliminares) e críticas sociais veladas, camufladas.

Nessa perspectiva, observamos que

[...] a linguagem pode ser utilizada tanto para a manutenção quanto para a desconstrução do poder patriarcal, daí a necessidade, primeiramente, da apropriação da linguagem do gênero dominante, depois, a transformação dessa linguagem em elemento de emancipação (Zinani, 2011, p. 9-10).

Foi isso o que fez a nossa ficcionista, ao se apropriar da estética literária realista-naturalista, vigente no período – conforme mencionamos no segundo capítulo –, para expor subliminarmente seu ponto de vista crítico quanto às assimetrias de gênero, transformando, desse modo, sua linguagem, sua arte, em instrumento de emancipação feminina ou, pelo menos, de denúncia social.

Assim, como pontuou Zinani (2011, p. 7), citando Showalter (1994), a literatura escrita pelas mulheres pode ser encarada como “[...] um modelo polifônico, contendo duas histórias: uma aparente, outra silenciada”. As narrativas analisadas neste capítulo confirmam tal ideia, haja vista a identificação de mensagens implícitas que permitem interpretações variadas, para além do que está exposto na superfície textual. Dessa forma, podem representar essa “história silenciada”, que não podia estar “escancarada” na tessitura literária. Foi desse modo, inclusive, que a autora alcançou uma projeção de destaque entre suas coetâneas, como já foi discutido.

5. CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, traçamos um panorama da condição feminina entre o século XIX e o início do XX, dialogando com estudiosos e estudiosas da história das mulheres e das questões de gênero. Além disso, explanamos brevemente a problemática sexual associada à racial, o que marca a interseccionalidade, bastante discutida pelos estudos pós-coloniais, nos quais também nos apoiamos, tendo em vista as duas personagens mestiças de dois dos contos selecionados – isto foi algo ainda não empreendido nas pesquisas que analisam obras de nossa autora, até o presente momento. Por último, debatemos como se deu a atuação feminina no mundo das letras, no referido período, abordando a trajetória da escrita de autoria feminina.

No capítulo seguinte, apresentamos o perfil biobibliográfico de Júlia Lopes e, em seguida, exploramos acerca dos traços notáveis que particularizam sua escrita, ou seja, as marcas do seu estilo, baseando-nos em autores e autoras cuja contribuição teórica sobre nossa escritora é relevante. Por fim, expomos sucintamente alguns dos diversos trabalhos existentes que tomam Júlia e suas obras como objeto de estudo, o que sinaliza um aumento considerável, no meio acadêmico, do interesse quanto à nossa literata.

No último capítulo, enfim, analisamos os seis contos selecionados como objeto desta pesquisa, centrando-nos na caracterização e vivências das personagens femininas, bem como nos recursos e nas estratégias narrativas articuladas para a apresentação do enredo. Na última seção deste capítulo, sintetizamos algumas ideias referentes às narrativas, a partir de certos pontos referentes à ligação entre literatura e sociedade. Retomando, agora, os títulos das três primeiras seções, nas quais as tramas foram agrupadas por temáticas, gostaríamos de “respondê-los” com um breve comentário, haja vista estarem em formato de pergunta.

Sobre a primeira seção, intitulada “Felizes para sempre?”, podemos declarar que não, que as mulheres representadas por Júlia Lopes de Almeida, em “Esperando” e “*In extremis*”, não confirmam a ideia vigente e idealizada, à época, de que o casamento traz a felicidade feminina e que os casados, como nos contos de fada, são felizes para sempre. Mimi amava o marido com fervor e cumpria bem seus afazeres como esposa, mas este, em contrapartida, não a valorizava e se impunha como superior na relação conjugal. Já Laura não amava o esposo, muito mais velho que

ela, mas o respeitava e calava seus sentimentos por outro homem, por isso, não se sentia realizada como mulher. Nenhuma dessas burguesas, portanto, era feliz na vida matrimonial, vivendo um casamento de aparências.

Quanto à segunda seção, intitulada “E depois do abandono?”, podemos afirmar que, depois de abandonadas, o destino das mulheres mestiças representadas nas narrativas “Os porcos” e “Sob estrelas”, não foi outro, senão a morte. Primeiro, perderam seus filhos, nascidos da relação informal com homens brancos: o amante de Umbelina era filho do patrão e se casaria com outra, e o amante de Ianinha vai para o Seminário e se torna padre. Depois, perdem sua própria vida: Umbelina morre devido às suas condições frágeis de saúde e Ianinha porque se suicida. Seja como for, o desamparo e a solidão, causados pela negligência dos seus companheiros, marcam a vida dessas personagens, levando-as a circunstâncias de sofrimento e aflição, até chegarem à morte.

No que diz respeito à terceira seção, intitulada “Como enfrentar a dor da violência?”, podemos comentar que Júlia desenhou duas personagens que buscam formas de lidar com a violência por que passaram e, ao fim ao cabo, seus destinos também são a morte. Rute, valentemente, conta ao noivo do estupro que sofria do padrasto, na esperança, talvez, de superar a dor desse trauma do seu passado, ao ser aceita e acolhida; mas, ao perceber, pela amargura disfarçada do rapaz, que não seria assim, suicida-se. A filha do jardineiro, em “As rosas”, busca o pai como um refúgio ou consolo para o espancamento que sofreu do amante, porém, encontra mais violência, sendo assassinada por ele. Em ambos os casos, a dor da violência se revela não só uma dor física, uma vez que as situações enfrentadas pelas personagens também trazem à tona a impotência feminina diante da mentalidade misógina ou da agressividade opressora dos homens.

Tendo em vista o exposto, é possível responder ao nosso problema de pesquisa levantado, pois verificamos que através dos contos selecionados para este estudo, do livro *Ânsia Eterna* (2020), foi possível perceber uma problemática das mulheres na sociedade patriarcal oitocentista, de maneira a revelar um posicionamento crítico de Júlia Lopes de Almeida quanto à condição feminina neste contexto. Contemplamos, assim, o nosso objetivo geral, na medida em que nossas análises possibilitaram apreender que a ficcionista desnuda, com um viés sutilmente questionador, não só a posição subalterna da mulher (a branca ou a mestiça, a rica

ou a pobre) na sociedade brasileira do entresséculos, como também os mecanismos simbólicos de dominação masculina.

Acerca dos objetivos específicos, no que concerne ao primeiro formulado, foi possível notar uma visão sagaz e atenta da escritora para os temas por ela tratados em suas histórias. A partir das personagens e enredos, fica, então, demarcada(o): a posição desigual da mulher (em relação ao esposo) no casamento burguês, assinalada pela inferioridade e infelicidade; o abandono de mulheres mestiças pobres por seus amantes brancos, e as consequências desastrosas disto para a vida delas; e, por fim, a violência contra mulheres (física ou sexual), que destrói suas vidas, descortina a subjugação dos corpos femininos e evidencia a tirania e o orgulho masculinos.

No que tange ao segundo objetivo, identificamos as diversas mensagens com intencionalidade crítica à cultura patriarcal, subjacentes à tessitura literária das tramas, desenvolvendo reflexões no sentido de compreendê-las. A maioria delas, como vimos, ficam no subtexto, no não dito, além de se “mesclarem” com ideais mais tradicionais, o que marca o equilíbrio político-ideológico de Júlia, traço característico de sua escrita. Isso porque expor, sem “disfarces”, sua perspectiva um tanto inovadora e revolucionária dos assuntos relacionados ao “segundo sexo”, seria audaz para uma mulher escritora, já que poderia comprometer a circulação de suas obras ou o prestígio do seu nome no círculo literário de então.

Quanto ao último objetivo, percebemos que, com muita habilidade, a literata discretamente sinaliza para rupturas e/ou mudanças de padrões conservadores, em algumas das narrativas. Faz isso a partir de alguns procedimentos: ao explorar tópicos religiosos, tais como desvios das normas cristãs (o suicídio em “O caso de Rute” e “Sob as estrelas”, por exemplo) e certa subversão dos valores cristãos, isto é, elementos “sagrados” (o sacerdócio) sendo “profanados” (tentação carnal), o que é observável em “Sob as estrelas”; ao retratar personagens (masculinas e femininas) que, em certos momentos, fogem um pouco aos estereótipos de gênero oitocentistas, como, por exemplo, a sugestiva permissividade masculina para a velada traição da esposa, subentendida no conto “*In extremis*”.

Em resumo, concluímos que, por meio dos textos ficcionais analisados, Júlia Lopes de Almeida revela que a condição feminina na sociedade brasileira da virada do século era de subalternidade e opressão, marcada pelo poderio masculino. Mas também aponta, através de algumas das suas personagens, para rachaduras nos

paradigmas conservadores, o que implica uma possível sugestão da superação dos padrões de gênero. Seu olhar para a sociedade da época é, portanto, profundo, alcançando não só as problemáticas de gênero daquele período, mas também as mudanças em curso – ainda tímidas, porém inevitáveis – nos homens e nas mulheres.

Estudar narrativas ficcionais de uma autora como Júlia Lopes possibilita compreendermos melhor não somente o período histórico em que ela viveu, mas também o nosso, ao fazermos paralelos e comparações em relação aos problemas de gênero, descortinados em seus textos, que ainda perduram na sociedade atual. Eis uma das razões para a importância de resgatar textos de mulheres escritoras que pouco aparecem nas historiografias ou estão ausentes nelas, mas tiveram uma produção literária (larga ou não) num tempo em que o sexo “ditava” as funções femininas, restringindo-as ao ambiente doméstico. Através da sua pena, Dona Júlia foi porta-voz de ideias feministas, sabendo, com muita maestria, “dosá-las” na medida certa para a época, ao assumir uma postura equilibrada e conciliatória, além de camuflá-las com estratégias e recursos narrativos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A falência**. 2. ed. Jandira, SP: Principis, 2019.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. 2. ed. rev. Coleção escritoras do Brasil, 2. Brasília: Senado Federal, 2020.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Já dezanimeei. *In*: _____. **Eles e Elas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910. p. 128-133. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=yuZGAQAIAAJ&pg=GBS.PA132&hl=pt>. Acesso em: 03 mai. 2023.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. O vestuário feminino. *In*: _____. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906. p. 23-27. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Livro_das_donas_e_donzellas/wQk2AAAAIAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&printsec=frontcover. Acesso em: 03 nov. 2023.

BARP, Guilherme. **Os contos esquecidos de Júlia Lopes de Almeida**: resgate e edição atualizada. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

BATISTA, Edilene Ribeiro. A produção de obras de autoria feminina no período colonial brasileiro: implicações históricas, construção de identidades e contribuições literárias. CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN Y GÉNERO, 1., 2012, Sevilla. **Libro de Actas** [...] Sevilla: Facultad de Comunicación da Universidad de Sevilla, 2012. p. 257-274. Disponível em: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33220/Pages%20from%20LIBRO%20ACTAS%20I%20CONGRESO%20COMUNICACI%3%93N%20Y%20G%3%89NERO-15.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 08 jun. 2023.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. v. 1.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

BHABHA, Homi Kharshedji. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: _____. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 105-128.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. *In*: _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOURDIEU, Pierre Félix. A dominação masculina. Tradução de Guacira Lopes

Louro. **Educação & Realidade**, [s.l.], v. 20, n. 2, p. 133-184, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71724>. Acesso em: 17 nov. 2023.

BRASIL. Decreto Nº 847, de 11 de outubro de 1890. Código Penal. Rio de Janeiro: **Diário Oficial da União**, 1890. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 17 fev. 2024.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. *In*: _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-50.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). **A Personagem de ficção**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Introdução – Literatura como sistema. *In*: _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. p. 23-25.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.

CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Escritura & memória na formação de mulheres entre 1870 e 1940. **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 31, p. 153-176, 2004. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/download/19134/10281>. Acesso em: 10 jan. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil: a literatura como memória cultural. *In*: _____. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 88-123.

CORRÊA, Camila Néo. **A presença da autoria feminina representada por Júlia Lopes de Almeida no periódico Diário de Notícias (1894-1895)**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Linguística, Letras e Artes, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá-PA, 2023.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev., atual. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF - Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 4.

DE CASTRO, Susana. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. n.p. Livro eletrônico.

DE LUCA, Leonora. Feminismo e iluminismo em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). **Ciência & Trópico**, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 213-236, 1997. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/656>. Acesso em: 15 jan. 2024.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020.

DIAS, Ana Paula Pereira. **A representação feminina em Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional-TO, 2020.

DUARTE, Constância Lima. Apresentação – Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: entre o diálogo e a apropriação. *In*: PADILHA, Eliseu Lemos (coord.). **Nísia Floresta**: uma mulher à frente do seu tempo. Brasília: Fundação Ulysses Guimarães. p. 9-15. Disponível em: <https://fundacaoulysses.org.br/categoria-biblioteca/livro/>. Acesso em: 02 mai. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, [s. l.], v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 05 mai. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. **Travessia**, [s. l.], n. 21, p. 15-23, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198/15769>. Acesso em: 08 abr. 2023.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. *In*: AGUIAR, Neuma (org.). **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde as perspectivas das mulheres. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.

EISENHART, Vanina. Primeira-Dama tropical: a cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida. **Mester – UCLA**, Los Angeles, v. 35, p. 46-63, 2006. DOI: <https://doi.org/10.5070/M3351014642>.

ENGEL, Magali Gouveia. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo?. **La manzana de la discordia**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 25-32, 2009. DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v4i2.1449>.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.14, n.27, p. 317-338, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1941>. Acesso em: 26 jan. 2024.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida teatróloga: apontamentos sobre a peça inédita “O Caminho do Bem”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 1099–1119, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000300019>.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Frantz_Fanon_Pele_negra_mascaras_brancas.pdf. Acesso em: 08 ago. 2023.

FIGUEIREDO, Viviane Arena. **Resgatando a memória literária**: uma edição crítica de Ânsia Eterna de Júlia Lopes de Almeida. 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FLORESTA, Nísia. Direitos das mulheres e injustiça dos homens (1833). In: PADILHA, Eliseu Lemos (coord.). **Nísia Floresta**: uma mulher à frente do seu tempo. Brasília: Fundação Ulysses Guimarães. p. 107-164. Disponível em: <https://fundacaoulysses.org.br/categoria-biblioteca/livro/>. Acesso em: 02 mai. 2023.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 510-553.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. v. 3.

GIL, Antônio Carlos. Como classificar as pesquisas? In: _____. **Como elaborar projetos de pesquisas**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 41-56.

GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Sousa (org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 79-108.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. n.p. Livro eletrônico.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: _____. (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. n.p. Livro eletrônico.

LEMO, Cleide. Apresentação. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. 2. ed. rev. Coleção escritoras do Brasil, 2. Brasília: Senado Federal, 2020. p. 7-15.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Rio de Janeiro, [1997]. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 18 abr. 2023.

LOPES, Silvana Fernandes. "Retratos" de mulheres na literatura brasileira do século XIX. **Revista Plures Humanidades**, Ribeirão Preto, v. 12, n. 1, p. 117-140, 2011. Disponível em: <http://seer.mouralacerda.edu.br/index.php/plures/article/view/7/16>. Acesso em: 22 abr. 2023.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo:

Contexto, 2004. p. 443-481.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. n.p. Livro eletrônico.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. *In*: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MACHADO, Ligia Cristina. Entre crônicas e contos: duas faces de Júlia Lopes de Almeida no início da república. **Revista Entrelaces**, Fortaleza-CE, v. 1, n. 14, p. 64-77, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39774>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. A escrita de Júlia Lopes de Almeida: crônica. **Interdisciplinar**, São Cristóvão-CE, v. 23, p. 91-102, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/4080>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os atores – Os ritos da vida privada burguesa. *In*: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 193-262.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. **Revista Letras**, Curitiba, n. 60, p. 275-296, 2003. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v60i0.2869>.

MINAYO, Maria Cecília de Sousa. O desafio da pesquisa social. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Sousa (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 9-29.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. A crônica de Júlia Lopes de Almeida dialoga com o projeto de modernidade do Brasil republicano. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 20, p. 176-188, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11044>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, [s. l.], n. 3, p. 85-93, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>. Acesso em: 22 mar. 2023.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. **Travessia**, [s. l.], n. 21, p. 64-70, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202/15776>. Acesso em: 08 abr. 2023.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX. **Anuário de Literatura**, [s. l.], n. 4, p. 149–162, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5284>. Acesso em: 22 mar. 2024.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. **Navegações**, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 134-141, 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2014.2.21026>.

NUNES, Maria José Rosado. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 482-509.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Os atores. In: _____ (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 89-192, 263-287.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 06 mai. 2023.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary. (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 578-606.

RAGO, Margareth; TREVISAN, Gabriela Simonetti. “A mulher e a arte” e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 67, n.1, p. 347-352, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v67i1.63999>.

RIBEIRO MARTINS, Milena; BLUM SANTANA, Claudia Daniele. Segredos, dramas e hipocrisia em A Isca, de Júlia Lopes de Almeida. **Letras em Revista**, Teresina, v. 11, n. 2, 2020. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/400>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ROSA, Marcella. **Guia prático do feminismo**: como dialogar com um machista.

Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. **A escritora / Os críticos / A escritura**: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira. 2005. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SANTOS, Ana Paula Araujo. **O gótico feminino na literatura brasileira**: um estudo de *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Giovanna Antonelli. **Conflitos e condição feminina em *Ânsia Eterna* (1903)**: Júlia Lopes de Almeida entre a história e a literatura. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

SAPIRO, Gisèle. Introdução. In: _____. **Sociologia da Literatura**. Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2019. p. 11-15.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Educação & Realidade**, [s.l.], v. 20, n. 2, p. 133-184, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 15 dez. 2023.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SILVA, Cristiane Viana da. **A condição feminina nas obras de Júlia Lopes de Almeida publicadas de 1889 a 1914**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2014.

SILVA, Fabio Mario da. **Ana Plácido**: e as representações do feminino no século XIX. 2. ed. Recife, PE: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2023.

SILVA, Lucélia Magda Oliveira da. **Horrores femininos na literatura gótica brasileira de Júlia Lopes de Almeida**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. *In*: DEL PRIORE, Mary. (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 362-400.

TELLES, Norma. Autor+a. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

TELLES, N. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. **Revista de História**, São Paulo, n. 120, p.73-83, 1989. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i120p73-83>.

TREVISAN, Gabriela Simonetti. **A escrita feminista de Júlia Lopes de Almeida**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Coleção biblioteca básica brasileira, 47. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. Disponível em: <https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/historia-da-literatura-brasileira.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2024.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. *In*: _____. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 9-19.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Leitura**, [s. l.], v. 2, n. 18, p. 87-95, 1996. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825>. Acesso em: 05 mar. 2023.

YOUNG, Robert J. C. Sexo e desigualdade: a construção cultural da raça. *In*: _____. **Desejo colonial**. Tradução de Sergio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 109-142.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, p. 1-11, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12200/8845>. Acesso em: 10 dez. 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.